

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ю. А. Васильев

сценическая речь:

**восприятие**

воображение

воздействие

учебное пособие

Рекомендовано УМО по образованию в области театрального искусства в качестве учебного посо­бия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Актерское искус­ство», «Режиссура театра» и по направлению под­готовки «Театральное искусство»

Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

Санкт-Петербург • 2007

УДК 792

*ББК 85.334.076.3* Издание осуществлено

*В 191* при финансовой поддержке Федерального агентства

по культуре и кинематографии Российской Федерации

Рецензенты:

заслуженный деятель искусств России, заведующая кафедрой сценической речи Российской академии театрального искусства, профессор И. Ю. Промптова

кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства Н. В. Песочинский

кандидат искусствоведения, доцент Кемеровского государственного университета культуры и искусств Н. Л. Прокопова

Рисунки К. Тойбеловой

Васильев Ю. А.

В 191 Сценическая речь: восприятие - воображение - воздействие. Вариации для творчества: Учебное пособие. - СПб.: СПГАТИ, 2007. - 432 е.: ил. ISBN 978-5-88689-034-К

Настоящее издание продолжает серию работ автора, излагающих своеобразную ме­тодику дикционно-голосового тренинга драматических актеров. Автор развивает свои прежние идеи: генетическая связь движения и речи и установка на активизацию сенсор­ных функций организма в процессе совершенствования речевой выразительности. Наря­ду с этим вводятся новые темы: зависимость речевой функции от феномена восприятия, установка на «высказывание», принцип «вертикали», приемы вариативности и импро- визационности, способы организации художественной речи в ритмах времени и про­странства. Книга содержит оригинальную систему упражнений и дополнена иллюстра­тивным материалом.

© Санкт-Петербургская государственная

академия театрального искусства, 2007 © Ю. А. Васильев, 2007 © К. Taubelova, Praha, рисунки, 2007 © Оформление, макет издательства ISBN 978-5-88689-034-1 «Tabula Rasa», 2007

композиция

preludio • do • прежде чем продолжить... 5 первый урок • re • балансируя 11 второй урок • mi • воспринимая 63 третий урок • fа • в ритмах времени 137 четвертый урок • sol • в ритмах пространства 203 пятый урок • 1а • воздействуя 261 шестой урок • si • высказывая 335 postludio • do • не прерывая вариации... 395 Н. Песочинский. Долгий путь к слову 400 Комментарии 406 Указатель упражнений 419 Указатель литературы 423

preludio

do

прежде чем продолжить.

Сначала я нахожу, потом я ищу.

Пабло Пикассо

Итак, найдите в этой сцене более тонкий и ре­льефный рисунок. Не прыгайте от нижнего «до» до верхнего, а найдите все промежуточ­ные тона: ре, ми, фа, соль, ля, си... - и тогда верхнее «до» возьмете без труда.

Константин Станиславский

Вот и дом полетел. Вот и собака полетела. Вот и сон полетел. Вот и мать полетела. Вот и сад полетел. Конь полетел. Баня полетела. Шар полетел. Вот и камень полететь. Вот и пень полететь. Вот и миг полететь. Вот и круг полететь.

Поэтическими образами Даниила Хармса обрываются уроки «Ва- 1 Васильев ю. а. РИЭЦИЙ ДЛЯ ТреНИНГа»1, ВЫ «ВЗЛетаЛИ» И «ЗВОНИЛИ», Обретая Неве- Сценическая речь: СОМОСТЬ, утрачивая скованность и лишаясь притяжения обыденности. Ощущение - движе-

ww ние - звучание.

Тренинг, начинавшийся с ощущении реальных, незаметно пере- Вариации ^ тренинга тек В ощущения вымышленные и ИСПОДВОЛЬ трансформировался В Учебное пособие, воображаемый полет. Мы с вами последовали призыву мудреца спб.. спгати, 2005 Хилона, высеченному на колонне храма Аполлона в Дельфах: «По- в Дальнейшем' ссылаясь

J г ^ на это издание, мы для

знай самого себя». И, углубляясь в ощущения, убедились в непре- краткости будем

ложной истине, означенной еще Леонардо да Винчи: «Всё наше по- называть его «вариа-

знание начинается с ощущений». Благодаря такому отношению к про- ции w\* тренинга»

и давать необходимый

цессам познания, мы смогли удостовериться, что ощущения номер страницы подталкивают к действию, к внутреннему и внешнему движению. Дви- жение стало непременным атрибутом тренинга сценической речи, не само по себе движение, не ради красот и забав. Движение и речь объ­единились в палитре актерской выразительности, и мы полетели:

Лоб звенит и летит. Гоудь звенит и летит.

Эй, монахи, рот звенит! Эй, монахи лоб летит!

В стихотворении Хармса все сошлось: движение и речь, ощуще­ние и мысль, игра и реальность, полет воображаемый и полет наяву.

Начав2 тренинг с трудных шагов самостоятельных открытий и по­исков, мы постепенно приблизились к «вдохновению» («вдох-» = «вдох-новение» / «вдох-новение» = «-новение»), к полетам вымыс­ла. Вступая в следующие шесть уроков, мы с вами вновь оказываем­ся в стихии вариаций. Если «Вариации для тренинга» пронизыва­ла последовательность:

«ощущение — движение — звучание»,

2 С этого момента и далее вам будут встречаться подчеркну­тые слова с ударением. По ходу тренинга попробуем мельком запоминать точные ударения в словах, часто произносимых неверно. В некоторых случаях в Комментари­ях в конце книги будут даны необходимые разъяснения. Так что, если вам в тексте встречается порядковый номер, взятый в квад­ратные скобки (допус­тим, [8]), то обращай­тесь к Комментариям Помимо разъяснений к ударениям, коммента­рии содержат дополни­тельные материалы и по другим вопросам

то в «Вариациях для творчества» мы обращаемся к последователь­ности:

«восприятие — воображение — воздействие».

В книге продолжается наш совместный поиск оптимальных спо­собов и приемов совершенствования выразительных средств акте­ра: дыхательных, голосовых, речевых, пластических, танцевальных, музыкальных, интонационно-мелодических, эмоциональных. На уровне сознания все эти элементы объединяются смыслами, на уров­не интуиции они спрессовываются ритмами. Именно семантика и ритмика определяют очертания шести уроков.

На предыдущих уроках, обращаясь в речевом тренинге к движе­ниям, мы преследовали цель опосредованного воздействия на фор­мирование профессиональных качеств речи, фонационного дыхания, голоса и сценической дикции. Именно опосредованного влияния на качественное звучание голоса и речи. Движения служили нам помощ­никами в совершенствовании техники речи. Теперь же мы, приняв как необходимость положение, что и физические движения, и жес­ты, и пластика, и дикция, и голос, и дыхание, и интонация, и темпо- ритмы речи и движений - элементы актерской выразительности, не будем воспринимать их в иерархической зависимости. Все вместе они создают гармонию актерской экспрессии, без какого-либо из этих элементов творчество тускнеет.

При воспитании речевой культуры неправомерно замыкаться лишь на словесном уровне, ограничиваться заботой о чистоте дик­ции, стремиться к активному выговариванию слов и радоваться звон- коголосости. «Что скажет звук, движенье или взор - Упрямое не пе­рескажет слово» (Афанасий Фет). Только в сочетании с другимиэлементами актерской выразительности слово оживает и наполня­ется содержанием.

Отнеситесь к обеим книгам как к единому целому. Вторая книга - прямое продолжение первой. Единство вовсе не отменяет независимо­сти каждой из них. Каждая реализует себя в своих тематических грани­цах. Неизменной остается композиция обеих книг: шесть «живых» уро­ков - гипотетических, во многом сымпровизированных, не подверг­шихся математической выверке. В «Вариациях для тренинга» каждый урок был означен каким-то одним приемом, что отражали и музыкальные термины, поставленные в заглавие: grazioso— porta- to — cantabile — ritmico — agitato — resonato. В «Вариациях для творчества» все уроки охватывают множество приемов и способов ра­боты, а вместе они обеспечивают плавное восхождение от «do» до «do».

Как пройдут эти уроки - так пройдут. Какие повороты темы слу­чатся на уроке, таким вы и доверьтесь. Стоит только поверить в вы­мысел - и урок становится реальностью. Понимаю, что уроки длятся порой слишком долго: материал, уместившийся в одном занятии, равен месяцу-двум тренировок. Относитесь к такой протяженности уроков опять-таки как к вымыслу.

Не всякое упражнение «Вариаций для творчества» будет уяс­нено вами с первого мгновения. В этом нет ничего опасного. В про­цессе опробования упражнения придет ясность - иной раз смысло­вая отчетливость, а иной раз явственность предчувствия, предполо­жения. Поэтому есть в уроках некоторая текучесть, переменчивость настроений, изменчивость тематики, вариативность подходов к по­знаванию себя и партнера. Все это порождает эмоциональную насы­щенность речи, голоса, дикции, высказывания, придает им психо­логическое значение, образность, чувственное волнение.

Как и в предыдущей книге, в «Вариациях для творчества» раз­личные теоретические аспекты тренинга, ассоциативные моменты, предположения и разъяснения к новым приемам работы содержат­ся в особых «Отступлениях». Сохраняя темпы протекания урока, «Отступления» позволяют в сжатой форме рассмотреть наиболее ак­туальные вопросы речевого обучения драматического актера. Не все мною договорено в «Отступлениях», какие-то теоретические момен­ты лишь догадки, но постановка насущных вопросов иной раз цен­нее скоропалительных заключений. Я не хотел бы отделываться тра­диционными, лежащими на поверхности, общепринятыми решени­ями. Ответы-крепыши ни вам, ни мне ни к чему. Зарядившись вопросами, может быть, вы сами дадите на них ответы своим твор­чеством. Пробовать и пробовать, но не повторять никогда ничего и ни за кем в тренинге сценической речи. Вот тогда и явится к вам ваша творческая истина: вами открытая и вами же одухотворенная!

Повторю, «Вариации для творчества» лишь подсказ направле­ний самостоятельного тренинга, только набросок к личному творче­ству каждого из вас. В книге предлагаются всего лишь пути размыш­лений и поисков, некоторые способы и приемы работы, но результа­ты зависят от заинтересованности, сообразительности и азартности тренирующегося. Не относитесь к упражнениям и этюдам отстранен- но и не лелейте их - данная книга ваш рабочий экземпляр. Пробуй­те, экспериментируйте, испещряйте текст пометками, записывайте и зарисовывайте на полях свои реакции, вопросы, несогласия, наблю­дения, дополнения, образы, ассоциации, вйдения и мечты.

Невозможно игнорировать общепринятое мнение, что научить творчеству по книгам нельзя. И голос улучшить, и дикцию выправить с помощью учебных пособий заказано. Согласимся с таким утверж­дением. Однако с легкостью соглашаться не хочется. Хотя бы пото­му, что современные методики преподавания сценической речи по­степенно отходят от ветхих приемов обучения, основывавшихся, как правило, на постулате «делай, как я!». Действительно, исходя из уста­новки «делай, как я!», заочно научить нету шансов, ну, нету и все. Нужен объект для подражания: профессор, рокочущий голосовыми низами, дама с экспрессией, ведающая все тайны речевого мастер­ства, автор учебного пособия, расписывающий правила и рекоменду­ющий звукосочетания и слова для тренировки. Но профессора не рас­тиражируешь, даму не воспроизведешь, правила не зазубришь. Со­гласиться нет сил и потому, что декларируют невозможность обучать сценической речи по книгам также и те, кто видят в тренинге каноно- творчество, а не живую ткань импровизации. Менее всего мне хоте­лось, чтобы книга «Вариации для творчества» походила на «решеб- ник»3. Вопросы наверняка возникнут. Это-то меня и притягивает. Идеи, догадки, предположения, предчувствия, бередящие вас изнутри, по­зволят вам избежать механического выговаривания звуков, слогов и слов, выведут вас из круга привычных и ординарных решений, пре-

3 Существовало когда-то w \_

слово «решебник» так вРаЩаюЩих актеров в поваров звуковых красок. Упаси нас Бог в педа-

именовалось «учебное гогике сценической речи от единообразия, от строевой готовности.

пособие, содержащее

подробное решение Выражаю глубокую признательность Кристине Тойбеловой, создав-

задач, помещенных

в каком-н задачнике- ШвИ сеРию РИСуНКОВ, ЖИВО ВОСПРОИЗВОДЯЩИХ Процессы ГОЛОСО-рече-

ключ к задачнику... вой тренировки, профессору Томашу Ондрушеку, направлявшему

[Новообразование по меня в области музыки и ритма, Нине Снетковой - моему постоянно-

образцу: учебник, лечеб- му консультанту в мире литературы и искусства и Татьяне Осиповой,

ник]». (Толковый ело- ^

варь русского языка- неоднократно читавшей эту работу в рукописи и высказавшей множе- в 4 т. / под ред. ство ценных замечаний и советов при подготовке книги к изданию.

Д. Н. Ушакова. М., 1939

**т з. ст. 1354.) Теперь обратимся к** «Вариациям для творчества»...

первый урок

re

балансируя

Движение есть причина всякой жизни.

Леонардо да Винчи

Упражнения нужны, чтобы иметь комплекс ис­пробованных движений.

Всеволод Мейерхольд

Труден первый шаг. Но прекрасен. Первый в жизни поступок - шаг в неизведанное. В непредсказуемое, но влекущее. Шаг этот не­умелый поддерживается стремлением дотянуться до маминых рук. Руки мамы и ребенка сливаются в воображении обоих еще до того, как соединились.

Первый шаг трепетный и неустойчивый - а мама уже видит сына идущим - в движении, в скольжении, в стремительном беге. Шаг не совершен, но в материнском воображении он уже случился. И он произошел наяву. И игра сотворилась - мама ведь, играя, подзыва­ла сына, притягивала его к себе, завлекала в поступок. Мама и сама совершала вместе с сыном его первый шаг. И покачивалась в неустой­чивости вместе с ним, и на какое-то мгновение зависала в воздухе на одной ноге вместе с сыном. С этого и начинается неустойчивая устойчивость. Балансирование на земле, балансирование в жизни. Непредсказуемость и предвкушение уже случившегося в будущем (случившегося пока только в воображении). Первый шаг в жизни - начало начал, взлет, парение - сущность творчества. От первого шага до вдохновенного творческого полета пространственно-временной континуум. Полету предшествует разбег - всегда и для всех длитель­ный и трудный. Н. Е. Жуковский набросал «теорию крыла» на поло­винке тетрадного листа, но какой длительный и трагический путь проделало человечество, сколько ошибок совершило, пока тетрад­ная страничка не превратилась в чудо. Полет Дедала и Икара на кры­льях, скрепленных воском (Дедал, искусный зодчий, создатель ла­биринта на острове Крит, сумел подняться с сыном над морем, сумел полететь, и не его вина, что непослушный юноша приблизился к солнцу слишком близко, и воск был растоплен, и Икар рухнул в морскую пучину), самородки в разных краях Земли, взлетавшие на изобретенных ими крыльях и погибавшие, - несть им числа, идеи Леонардо, научные поиски и эксперименты сотен ученых, длившие­ся столетиями... Росчерк пера - и человек взлетел. Вот и мы с вамистремимся к взлету («Почему я не летаю? / Ах какжалко!»4[1]), чтобы лететь как птица, мы набираемся умений, мы постигаем опыт твор­цов, летавших до нас. Мы обретаем крылья выразительности, мы рас­крываем душу навстречу познанию.

Ощущение полета (легкости, свободы передвижения в про­странстве по вертикали и по горизонтали). В «Вариациях для тре­нинга» подробно говорилось об ощущении тяжести, опосредован­но влиявшем на освобождение от излишних напряжений мышц тела, дыхательной мускулатуры. Обретение свободы с помощью увеличе­ния воображаемой тяжести кистей, плеч, локтей, коленей, бедер и, в итоге, всего тела. Немало говорилось и об ощущении текучести тела и речи, ощущении голосовой объемности, ощущении мышечной уп­ругости, ощущении резонирования пространства. Все это входило в начальный этап тренинга. Второй ступенью явилось обретение вы­мышленной тяжести в артикуляторной мускулатуре в процессе фор­мирования объемного «голосо-речевого рупора»5. Здесь сливались воедино ощущение тяжести в дыхательной мускулатуре, ощущение повышенного веса в теле и ощущение объемности и весомости в мышцах артикуляционных органов.

На новом этапе наши интересы переходят в область творческую - мы занимаемся «механизмами» творческой деятельности и жизнью тела, голоса и дикции в этих процессах. Деятельное включение тела, голоса и дикции в процессы общения с партнером, партнерами, ху­дожественная жизнь тела, голоса и дикции в условиях сценического пространства, в материале авторского текста (прозаического, стихо­творного, драматургического) - вот цель нашего устремления. Но механизмы общения (вероятно, и механизмы театрального диало­га) подразумевают не только воздействие сценических партнеров друг на друга, но и предшествующий воздействию психологический аспект совместного творчества - восприятие. Между ними, скорее даже, над восприятием и воздействием, внутри них, охватывая все нюансы творческого бытия актера, действует воображение.

Упражнение **1.1.** Потягиваясь

4ХармсД Полное собрание сочинений. Т. 3. Произведения для детей СПб , 1997 С 16

5 Напомню вам, что и в физиологии, и в теории акустики, и в речевой педагогике понятие «рупор» используется довольно широко. В ме­тодической литературе на русском языке оно впервые встречается в учебном пособии Е. Ф Саричевой «Сцени­ческая речь» (М., 1955. С 139) В последние десятилетия это понятие стало привычным для занятий по речи, как в российских, так и в ев­ропейских театральных школах Речь идет об особом раскрытии рото­вого и глоточного резо­наторов во время речи, позволяющем создавать физиологически и эстетически объемное звучание голоса и речи Подробно о «рупоре» говорится в «Вариациях для тренинга» (с 175, 226-227).

Не изменять своему самочувствию, вступая в сегодняшний тре­нинг. Ничего не форсировать, не демонстрировать, не отдаваться по­становке голоса, не увлекаться четкостью дикции. Мы лишь вникаем в ощущения, возникающие по ходу первых проб, первых, иной раз даже привычных, движений тела. Вот, к слову сказать, «потягива­ния». Кому из нас не приятно взять да и «потянуться», размять мыш­цы, разогнать застоявшуюся кровь?

Потягивания привычные, каждодневные, словно из сна вышли.

Озвученные выдохи - сбросы энергии: потянуться и скинуть энергию. Заодно прочувствовать контраст между чрезмерным на тяжением мышц ногспины рук (рис. 1) и расслаблением мышц на сбросе энергии (рис. 2). Прочувствовать контраст без особых ста­раний: как получается - так и получается, что ощущаем - то и о щаем.

Не думаю, что тело все сразу так и потягивается. Нет. Такого не бывает. Только испробуйте втекание в «потягивание» и моменталь­но заметите, что разгоняется энергия тянущегося вверх тела посте­пенно и последовательно. Вот локти поползли наверх через сторо­ны вот кисти вывернулись ладонями наружу вот голова зава­лилась набок и шея с левой стороны потянулась-потянулась вот пальцы сцепились над головой и взлетели, утянув за собой и плечи, и верхние позвонки. Дыхание заполнило вашу грудь, а потом вдруг замерло от чрезмерных усилий, и мышцы спины вытянулись и на носочки-то вы встали —> и колени полностью распрямлены. Тело слов­но струна вытянулось и замерло. Вот теперь можно поверить в то, что тело полностью включилось в действие-наслаждение-удоволь- ствие. Не кусочками. И случилось это не сразу, но последовательно, и охвачены были все перемены одной сквозной линией, сквозным ощущением - устремлением вверх по вертикали.

Однако не может тело вечно вытягиваться, жить на пределе мы­шечного напряжения. И мышцы ног не в состоянии выдержать дол­гую нагрузку, и мышцы спины, и мышцы рук. Да и дыхательные мыш­цы привыкли к смене вдохов-выдохов, что означает ритмические перемены в действии мышц-вдыхателей («инспираторныхмышц») и мышц-выдыхателей («экспираторных мышц»)6.

Наступаеттакой момент, когда непомерные усилия и задержка ды­хания далее невозможны и само тело, прочувствовав этот критичес­кий барьер, вдруг (именно, что вдруг) освобождается от перезагруз­ки, от чрезмерности. Ваше тело с непринужденностью, охваченное благоприобретенным удовольствием, «заваливается», съезжает к полу. Тело непроизвольно тяжелеет. Но вы, к счастью, не падаете на пол: какое-то неведомое умение и пришедшая ему на помощь лов­кость удерживают вас от падения. Само объявляется приобретенное в детстве умение устоять, выжить, выпрямиться.



Рис.1

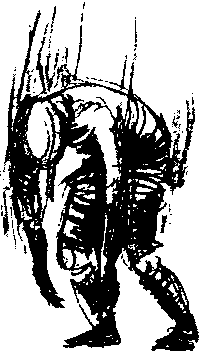


Рис.2

6 Физиология ритмов дыхания заключается в том, что при вдохах и выдохах попеременно включаются в дело разные группы мышц- «инспираторные мыш­цы» активно работают при вдыхании и их дей­ствие ослабевает при выдохе, «экспираторные мышцы» активизируют­ся в процессе выдыхания и освобождаются при вдохе (Бреслав И. С., Глебовский В. Д Регуля­ция дыхания Л., 1981 С 77-84).

Желание потянуться как можно выше приходит постепенно, и вкус к потягиваниям пробуждается вместе с вами. В паданиях не расслаб­ляйтесь больше меры: ощутите только, как тело вырывается из без­мерной вытянутости и переходит в горизонтальные объемы. Верти­каль утягивает наверх все тело, все-все, до последней мышцы, допоследней косточки (рис. 3), а потом «вдруг» тело проседает, прова­ливается. И неизвестно, от чего более получаем мы удовольствие - оттого, что, превозмогая лень, уходим в сильные физические затра­ты, или от того, что от сильных физических затрат освобождаемся. Избавляясь от физических затрат, проседайте неожиданно, не за- программированно, не определяйте заранее, куда и каким образом тело пойдет, не загадывайте, какая часть тела и куда увлечет вас за собой. Не контролируйте, каким образом рождается голос, откуда он берется и каков механизм «фонационного выдоха»7.

Но не валитесь уж совсем на пол, лень не заставит себя ждать - два-три раза провалитесь в расслабление ради расслабления и уже не выкарабкаетесь, потеряете настрой на урок, утечет от вас накоп­ленная энергия, и охватит вас лень из-за чрезмерной приторможён- ности. Разминка, в которую мы вступили, подразумевает накопле­ние творческой энергии, требует прочувствованности физических возможностей тела, а увлечение расслаблением ради расслабления бесперспективно. Мы же не можем не двигаться к конечному резуль­тату. Посему мы не вправе упускать начальное творческое задание - познание контрастности. Художники, музыканты, скульпторы, архи­текторы давно открыли мощь и нерв контраста. «Элемент контраста один из самых сильных в искусстве. Он немыслим без света и тени», - замечает С. В. Рахманинов8. И мы не можем обойти контрастность, овладевая сценической речью. И с первых мгновений тренировки привыкаем к тому, что контраст есть в согласных звуках, в тембре голоса, в мышцах. Контраст между мышцами, напряженными излиш­не, и мышцами, скидывающими избыточную энергию, - это момент полезный. Исчезновение контраста, тяга к расслабленности, якобы дающей мышечную свободу, пользы не приносит. Полезно постигать силу контраста на таких простых действиях, как потягивание и выход из него, вдох, при котором активно действуют инспираторные мыш­цы, и выдох, втягивающий в работу экспираторные мышцы и осво­бождающий от напряжения мышцы, только что участвовавшие во вдохе. Овладение ритмической сменой напряжений - процесс не бы­стрый [2], и то, что мы начинаем его познавание с контрастных ощу­щений в теле, не случайно - в дальнейшем, используя приобретен­ные ощущения в теле, мы превратим их в помощников при более тонкой организации работы дыхательных и артикуляторных мышц.

Рис.3

1. Напомню вам. «фона­ция» (фр phonation) - произнесение звуковой речи. Фонационный выдох, таким образом, означает выдох, озву­ченный речью или голосом Фонационный режим сценической речи требует особой организации дыхатель­ных движений, которая бы обеспечивала актив­ность всей дыхательной мускулатуры, вовлечен­ной в процессы сцени­ческого говорения.
2. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. М., 1978 Т 1.С. 92.

Не теряйте интереса к пространству, вас окружающему: норови­те, насладившись падением, вновь вынырнуть в вертикаль и вновь увлечься потягиванием, устремленностью к небу, ввысь. Так и сме­няются наши увлечения: то спешим вырваться в пространство, то не­надолго возвращаемся в привычное, но не такое уж и плохое, в обы­денное, мягкое и приятное. Когда падаем-стекаем вниз - голос нашоживает, он вместе с физической жизнью нашего тела растворяется в горизонтальном пространстве. Приятно. Привыкаем к первым рит­мам: «устремленность - провал». И хорошо нам.

Вот мы и пробудились, и втянулись в тренинг, и почувствовали, что нам не так плохо в динамических переменах чрезмерного напря­жения и проваливания в приятность.

Проделав несколько контрастных перемен в потягиваниях вверх двумя руками, добавляем в контраст некоторые нюансы: не все тело отдается потягиванию, а лишь некоторые его части: предположим, одновременно правая рука и левая нога - во всем остальном теле легкое парение-реяние (рис. 4). Именно «парение-реяние» левой руки и правой ноги.

Да и шея свободна, зачем же голову задирать. Ой, как это впо­следствии негативно скажется на раскрытии верхних дыхательных путей: необоснованно поднятая вверх голова сужает глотку, дефор­мирует гортань, разрушает ритмы дыхания, не обеспечивая быструю перемену в действии инспираторных и экспираторных мышц.

И обратите внимание на артикуляцию - она то же освобождена от напряжений: губы парят, язык парит, и нижняя челюсть не обой­дена - она в пространстве может действовать вольготно, ей не надо принимать участие в речевом процессе, ведь мы ничего не говорим и дышим непроизвольно: «дышим, как дышим». А коли не задаем работу артикуляции, то и незачем ей напрягаться - вот как все ра­зумно.

Так и балансируем мы между напряжением и освобождением раз­личных частей тела.

И балансируем в пространстве.

Балансирование - это не покачивание, не шутливая игра, это твор­ческая необходимость. Балансирование - это всегда жизнь на грани опасности, на пределе неизменной готовности, жизнь в ритме устой­чивости/опасности, жизнь в ощущении предположений, вариаций.

Балансирование и в моменты потягивания, и в моменты падения, проседания, когда нельзя завалиться, а следует выжить и сохранить равновесие. Момент сохранения равновесия получается не таким уж вторичным. Контраст и здесь: мы сами вовлекаем себя в ситуации, где приходится балансировать, и сами же ищем выход в равнове­сии. Вспомните гимнаста Тибула из «Трех толстяков» Юрия Олеши. Размахивая зеленым плащом, ловя равновесие, «подобно тому как канатоходец в цирке находит равновесие при помощи желтого ки­тайского зонта», он спускается по треугольной верхушке дома к са­мому краю бездны, перешагивает через барьер и ступает на прово­локу, ведущую его к свободе, - маленький, тоненький, в трико, сши­том из желтых и черных треугольников, Тибул бесстрашно движетсянад пропастью в полной тишине. Он идет то очень медленного вдруг пускается почти бегом, быстро и осторожно переступая, покачива­ясь, распрямив руки. Гимнасту балансирование необходимо для того, чтобы поймать равновесие. И не только. Еще для того, чтобы не быть убитым гвардейцами, принявшимися палить в него. Тибул, как вы помните, дошел до заветного фонаря, разбил его и в темноте усколь­знул. Над бездной вела его жажда свободы, балансирование созда­вало драматизм ситуации, равновесие удерживало на проволоке.

Некоторые же из вас совершают забавные ошибки. При сбросе напряжения отставляют попу не в меру назад - тело словно рассека­ется по горизонтали на три части: сгибаются колени, наклоняется кор­пус и отставляется попа. Кое-кто умудряется и еще один «слом» де­лать: не успевает освободить шейные мышцы, и голова при «расслаб­лении» остается в откинутом назад положении (рис. 5). А не лучше ли сжиматься, чем наклоняться, кое-что отставлять и кое-что отки­дывать? Как стремительная линия потягивания организует тело к еди­ному поступку, так и сжатие тела позволяет вам компактно «сложить­ся» и целенаправленно «сбросить» напряжение.

Упражнение 1.2. Балансируя

Упражнение индивидуальное. Балансирования. Возникает не­преднамеренно одна ведущая точка в теле или в конечностях: голо­ва ведет ваше тело в пространстве - или плечи - или колени - или кисть левой руки... При «падении» рождается звук голоса - неоформ­ленный, похожий на легкий стон. Стонет тело, заваливаясь, поста­нывает голос, вслед за телом проваливаясь, «сбрасывается» дыхание, подкрепляя энергией стон голоса. Отпускайте дыхание, не опреде­ляйте заранее, когда вдыхать, когда выдыхать, с удовольствием про- валивайтесь-заваливайтесь - ощущение потери равновесия всегда вызывает дыхательно-голосовую реакцию.

Дыхание и голос приучаются «выныривать» из вас, поэтому ба­лансируют и артикуляторные органы - при падении тела они так же каким-то неведомым образом «падают», пронизанные ощущением тяжести собственного веса. Если на потерю равновесия реагирует все тело, то и артикуляция отзывается на это вместе с ним.

В пробах балансирования достаточно погрешностей:

* отставленная попа и сюда «пробралась»;
* вы нарочито выпячиваете, выставляете напоказ ту часть тела, которая ведет вас в пространстве;



Рис 5

* видно неимоверное старание обозначить, как именно тело идет за головой, за правым плечом или за левым ухом;
* замечается и однообразие движений. Не огранивайте себя в нюансах: чуть больше двинулись влево, чуть меньше «завалились» вправо, немного шире, иной раз чуть уже двигайтесь в пространстве;
* ничем не обоснована излишняя расслабленность тела - оно чуть не валится на пол, становится неуправляемым. Алогичность видится мне втом, что тело всегда при балансировании норовит устоять, удер­жать равновесие, а у вас оно бесперспективно оседает. Думаю, что вы путаете поведение тела, теряющего равновесие, с ситуацией, ког­да тело чересчур расслабляется. Зачем же нам доводить свое тело до

того, чтоб «вся шаталась без гвоздей геометрия костей»9; 9хармсд т. 1. с. 169.

* сложнее всего с ритмами переходов от потери равновесия к об­ретению равновесия. Вы наслаждаетесь остановками и не чувствуе­те, что они задавливают вашу свободу. Вот вы «потеряли равнове­сие выпрямились» и вместо того, чтобы перейти в иное ощуще­ние, наметить новую ведущую точку в теле и двигаться за ней, - вдруг останавливаетесь, немеете. А как бы было хорошо уловить текучесть тела. Проверьте-ка себя, почувствуйте перетекание энергии;
* немало сложностей и в звучании голоса: прежде всего вы наро­чито выполняете мой совет относительно непредсказуемого рожде­ния голоса. Однообразие звуковых реакций на падение говорит о том, что все реакции показные. Тело совершает разные по амплитуде дви­жения-падения, а дыхательно-голосовые реакции не меняются.

Пробуйте еще и еще раз.

Упражнение **1.3.** Покачиваясь

Вы остановились, дыхание немного «сбилось». Это хорошо: мож­но использовать сейчас его нервность, неровность ритмов вдохов и выдохов. Закройте глаза - прочувствуйте дыхание: в какие зоны вашего тела приходит энергия во время физиологических вдохов? У каждого из вас процесс вдоха протекает по-разному: в различных местах может скапливаться энергия дыхания - ближе к ключицам или к низу позвоночника, ближе к диафрагме или у передней стенки живота, и поэтому вдохи вызывают у каждого различные ощущения в дыхательных мышцах.

Одновременно покачивайтесь, балансируйте. Освобождайте те части тела и лицевые мышцы, которые с непривычки, как правило, излишне напрягаются. Лоб губы и подбородок плечи колен­ные мышцы кисти...

Новый объект внимания - ступни, как там они действуют при по­качиваниях. Ведь и они то в одной, то в другой части напрягаются чуть больше или чуть меньше. Ступни в провоцировании покачиваний

не одиноки. Для того чтобы тело не перешло границу возможного отклонения в сторону, назад или вперед и не «завалилось» бы на бок, то есть не упало бы, не опрокинулось бы на спину и не «шмякнулось» ниц, - в дело вступают колени. Колени служат регуляторами балан­сирования в пространстве.

Тело постоянно находится в небольшом колебании относительно вертикали: оно отклоняется в сторону, возвращается к исходной точ­ке, вновь отклоняется и вновь возвращается. Мы используем такие колебания для поддержания физической свободы в теле и для фи­зической открытости тела при восприятии окружающего нас сцени­ческого пространства, партнеров и сенсорных раздражителей (зву­ков, запахов, тактильных раздражителей).

Небольшие покачивания тела сохраняйте во всех упражнениях и между упражнениями, когда обсуждаете с партнерами результаты выполнения того или иного упражнения. Любое статичное положе­ние тела следует воспринимать как вид движения во времени и про­странстве. Для того чтобы это почувствовать и быть этим напитан­ным, нам и необходимо ощущение непрерывного соучастия в про­цессах, происходящих вокруг нас, процессах, частью которых мы сами являемся. Таким образом, вы ощущаете постоянную готовность к поступку, к действию, к изложению мысли. Элементарные, едва заметные покачивания - один из способов создания континуаль­ности в речевом искусстве.

Вариация

**Дыхательная**

Дыхание нарождающееся.

Далее. Оставаясь с закрытыми глазами и продолжая небольшие колебания тела, исследуем объемы и вес артикуляторных органов.

Воображение помогает вам прочувствовать повышенную тяжесть нижней челюсти - подбородок оттягивает ее книзу.

Воображаемо увеличившаяся нижняя губа присоединяется к дей­ствию подбородка и добавляет тяжесть нижней челюсти.

Расслабленный и широко развалившийся во рту язык еще более увеличивает вес нижней челюсти.

Прочувствуйте увеличившуюся тяжесть нижней челюсти и соеди­ните эти ощущения с ощущениями в коленях, также участвующих в покачиваниях и по-своему потяжелевших.

Вызванная воображением свобода артикуляторных органов не­преднамеренно открывает пространство для прохождения воздуха

по дыхательным путям, расположенным выше голосовых складок, ю ШапироД и 0бис- Балансирование коленей и ступней влияет на свободу дыхательных пользовании «расплыв- мышц, располагающихся вокруг легких, и дает простор для прохода чать|х образов>> как

средства изучения не-

выдыхательнои струи по воздушным путям, располагающимся под осознаваемой ПСихиче- ГОЛОСОВЫМИ складками. ской деятельности //

Прочувствуйте ВДОХИ «СКВОЗЬ ступни». Словно дыхательная энер- Бессознательное- При- гия приходит к вам из земли. Этот условный образ (или, как он назы- рода' фУнкции методы

' п Исследования Тбилиси,

вается в теории бессознательного, «расплывчатый образ» ) мы 1978 т 3 с бб7-б7з с вами уже обсуждали в «Вариациях для тренинга»11.

11 См. «Вариации для тренинга». **С 35-36.**

ОТСТУПЛЕНИЕ О ДЫХАНИИ

Суть такого образного подхода к механизмам дыхания, как вдох «сквозь ступни», заключается в поиске оптимальной возможности создания действен­ного выдоха. Действенного - значит объемного при «подготовке к выдоху» (мы с вами и такое понятие использовали во время тренинга) и включающе­го в организацию процесса фонационного выдоха наибольшее количество мышц, призванных участвовать в выдохе («мышц-выдыхателей»). Никакой игры - втекание воздуха в низ позвоночника. Делать это непринужденно, не прерывая покачиваний.

Издавна известно, что по способу расширения грудной полости дыхание подразделяется на три типа: реберное, брюшное, смешанное. Реберное ды­хание включает в себя три разновидности: дыхание ключичное, верхнере­берное и нижнереберное. Ключичное и верхнереберное дыхание считаются нерациональными способами и для пения, и для сценической речи. Более рациональным признается нижнереберное дыхание. При брюшном дыха­нии мышечная сила меньше, чем при нижнереберном дыхании, но есть у него важное достоинство - дыхательные движения более пластичны. Со­временные специалисты и вокальные педагоги склонны считать гораздо бо­лее рациональным сочетание брюшного и нижнереберного типов дыхания (реберно-брюшное дыхание). При этом типе дыхания происходит экономия мышечной силы, достигается большой объем воздуха и большая пластич­ность дыхательных движений. Но вместе с тем некоторые фониатры отме­чают, что «с биотипологической точки зрения не существует строгого деле­ния типов дыхания. Имеется бесчисленное множество индивидуальных ви­дов разных способов дыхания, переходящих друг в друга»12. И «классичес­кие» типы дыхания следует представлять скорее опорными точками для классификации и последующей настройки индивидуального фонационно­го дыхания.

Это согласуется и с творческой работой драматического актера над ро- 12 Максимов и- лью. По мнению ряда выдающихся актеров, для каждой роли настраивается М" 1987-

и дыхание героя-образа, и голос. Вот один из примеров: М. М. Тарханов говорил: «Для меня создать образ - это значит понять и найти темпо-ритм и цит. По: Попова, д. дыхания в данной роли»13[3]. Л. Ф. Макарьев пишет в «Театрально-педаго- из режиссерских гическом дневнике» о развитии у студентов «артистического дыхания»:

записей. M., 1967 С 81

«Ричард III дышит иначе, чем Полоний или Генрих IV. Тартюф дышит осо­бенно сложно. В его дыхании весь образ. Его дыхание - это и есть „зерно" его, музыкальное „зерно" образа. Дыхание... не только основа, но и компо­нент действия. В процессе верно направленного воспитания организм акте­ра сам ищет дыхание. Без такого дыхания он не может быть творческим, а будет всегда „убогим" и „бедным"»14.

Упражнение **1.4.** Разлетаясь

Энергия вразлет.

Глаза закрыты. Готовясь к выдоху, приподнимаемся на носки. Руки расходятся в стороны - мы открыты ветрам на берегу реки, нас обо­гревает солнце (рис. 6). Коль мы на берегу реки (а это несложно себе представить), да еще на высоком берегу, то приятно и страшновато ощутить, что вот-вот еще немного наклонюсь, а уж дальше не буду - вдруг упаду, и зависаю над рекой - дыхание само в меня втекает, и усилий-то никаких не нужно...

Так мы и играем с воображаемым воздухом на воображаемом берегу знакомой нам реки. Чем дальше над рекой зависаем, тем скорее свалимся. Но не тут-то было - мы ведь все ловкие, смелые. Когда чувствуем, что падение неминуемо, изворачиваемся, увер­тываемся, сжимаемся, скручиваемся и удерживаемся на берегу. Когда возникает «падение» - отпускаем голос, не сдерживаем чув­ства, кричим, стонем, что-то восклицаем - звуком помогаем себе удержаться.

Вы наклоняетесь немного —> тело сжимается слегка —> и вновь «распускается» -> и вновь взлетает и, ощутив прилив дыхательной энергии, -> вы «падаете». «Падаете» - в данном случае означает та­кой наклон тела, что в какое-то мгновение оно теряет равновесие, но вы успеваете задержаться в падении, то есть вновь взлетаете. Если необходимо, то вы, падая, можете даже пробежать два-три шага и затем вновь взлететь. Все-таки это упражнение, а не реальность.

Руки при взлетах «разлетаются» (раздвигаются) в стороны плав­но, не рывком, а мягко поднимаясь все выше и выше (но не выше плеч), пальцы и кисти охватывают пространство далеко вправо и вле-

во. Руки расходятся в стороны не механически, а потому, что вы от-

14 цит. по. Васильев ю а. крываетесь ветрам, и потому еще, что в кисти втекает дыхательная

взгляды л ф макарье- энергия. Воображение помогает вам прожить последовательность:

ва на речевое обучение

,, п с у дыхание входит в низ позвоночника, и от этого тело поднимается на

актера // Проблемы

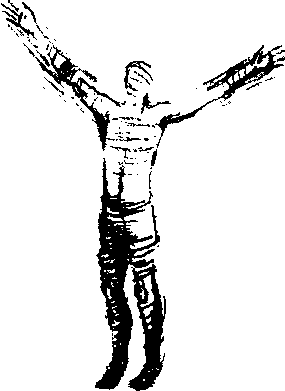


Рис.6

сценической речи носки, затем дыхание добирается до плеч и направляется в кончики л , 1979 с. 131 пальцев, и от этого руки легчают и уходят вразлет.

Вариация

Игровая

Вспомните у Владимира Высоцкого:

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю Я коней своих нагайкою стегаю, - погоняю, - Что-то воздуху мне мало, ветер пью, туман глотаю, Чую, с гибельным восторгом - пропадаю, пропадаю!

Зависаете над пропастью. Критический момент - возможность упасть и тут же вывернуться и обрести равновесие. Не выдумывайте какие-то псевдообстоятельства: мало кто из нас зависал над пропа­стью, и еще меньше найдется смельчаков, наклонявшихся над безд­ной с намерением испытать свою судьбу: «Хоть немного еще постою на краю!..». Но вот чувство страха, опасности, замирания дыхания могли испытывать многие. Вот именно эти-то памятные обстоятель­ства - реальные, жизненные - и следует вспомнить, прежде чем «за­виснуть» над пропастью.

Зависание над пропастью - один из образных нервов песни Вла­димира Высоцкого «Кони привередливые»: на краю! Если помните песню, то напевайте ее вначале про себя, потом негромко вслух, а потом и в голос.

И если подлинно поется

И ПОЛНОЙ грудью - наконец 15 Мандельштам О.

Полное собрание

Всё исчезает: остается стихотворений спб.,

Пространство, звезды и певец! - 1997. с. пб (новая

библиотека поэта )

так восклицает другой поэт - Осип Мандельштам в стихотворении к напомню вам. «Отравлен хлеб И воздух ВЫПИТ...»15. «дыхательный пояс» -

В творчестве тоже возможно - на краю! Перехватывает дыхание. рабочее понятие из

практики преподавания

Но оттого, что легкие переполнены, дыхательная энергия охватила сценической реЧи

ВСе ТеЛО - ОНО ЛеТИТ. ЕСЛИ Встать на НОСКИ, раСКИНуВ руКИ В СТОРОНЫ, Характеризует реберно- И чуть податься вперед, ТО - моментально само собой приходит брюшной тип дыхания

\_ Употребление понятия

к нам дыхание. И приходит именно так, как хотелось бы. Оно втекает tfnuivaTQnuuulS ппогЛ

«дыхательный миле."

В «дыхательный ПОЯС»16, И дыхательные МЫШЦЫ (прежде всего, «КО- оправдывается необхо- сые мышцы» живота) сами, без команд извне подтягиваются, и мы димостью опосредован- обретаем опору для выдоха. Обретение чувства критической точки

ного воздействия на механизмы функциони-

«по-над пропастью, по самому по краю» - дает нам право говорить р0вания фонационного и действовать. Дыхания

Упражнение **1.5.** Разбегаясь и взлетая

Несколько шагов разбежки - и взлет. Используйте с детства зна­комую позу ласточки - руки раскинуты, одна нога взлетает высоко, вторая, толчковая, отрывается от пола немного (рис. 7). В кистях про­чувствуйте движение воздуха между пальцами. Плечи не поднима­ются: ощущение легкости скольжения воздуха между пальцами упа­сет вас от ненужных мышечных усилий.

Непринужденно взлетайте, не старайтесь высоко подпрыгнуть. Ру­ками также не стремитесь размахивать активно. Руки и без допол­нительных усилий взлетят настолько, насколько потребует от них ваше тело. Если тело отклоняется в какую-либо сторону, то непро­извольно рождается желание удержаться в воздухе - желание со­хранить баланс. И руки в этот момент сами словно «ухватятся» за воздух (рис. 8). Опасность предотвращает красивость.

Приземляйтесь также без вычурности: опорная нога принимает на себя амортизационные усилия - мягко съезжайте к полу, но не замирайте, не лишайте себя возможности еще раз вырваться в полет / и сразу же перестраивайтесь на новую пробежку, подготавливающую новый отрыв от земли. Не теряйте из виду, что не только ноги обес­печивают мягкость приземления, но и все тело немного группирует­ся и чуть пробегает, продлевая энергию полета. Как самолет при по­садке не может остановиться моментально, так ивы учитывайте энер­гию устремленного движения вперед. Пробуйте.

И все же вы поднимаете руки с намерением, умышленно. Видно, что вы вскидываете их потому, что получили такое задание. Не глупо ли это? Вам задали - вы исполнили. Нечто школьное видится в этом, ну, какое-то правильное. А летать-то лучше, ощущая воздушное про­странство, воспринимая обдувающий вас воздух, испытывая радость оттого, что воздух подхватывает вас, принимает ваш полет как само собой разумеющееся и руки ваши превращаются в крылья. Вообра­зите себе самый что ни на есть широкий размах крыльев: почуйте, что от кончиков пальцев правой руки до кончиков пальцев левой руки огромное расстояние. В таком случае вы наверняка ощутите, что руки обеспечивают устойчивость вашего полета. Они взлетают вместе с вами, а не опережают ваше тело, по абстрактной команде поднима­ясь вверх. Ведь не думаете же вы, что крылья могут взлететь раньше самолета (рис. 9).

Попробуйте еще разок.

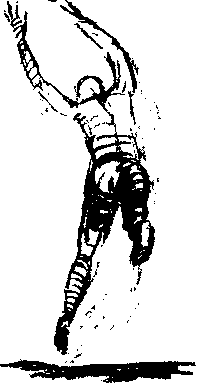


Рис.7

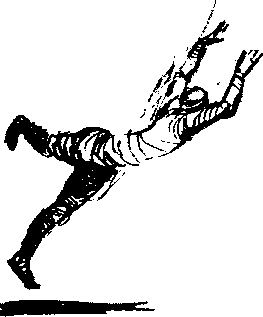


Рис. 8

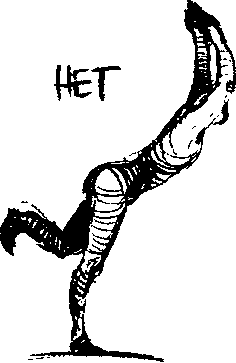


Рис. 9

Ну вот, теперь воспринимающий ваши разбеги — полеты — при­земления и сам невольно отдастся им, и в своем теле почует стихию

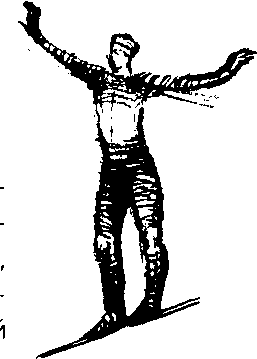
полета, захочет оторваться от земли. Воображение воспринимающего дополняет его фантазии, и тело его невольно проигрывает все ваши движения. В этом мне видится точность ваших действий и свобода в движениях.

Непринужденности разбегов и взлетов, полетов и приземлений не помешает ощущение балансирования. А вы о нем уже забываете. Выскользнул из ваших забот принцип «ведущей точки».

Вариация

**Звуковая**

Управившись с пластикой, в следующей пробе используйте го­лос: восклицания «о - о - о!» сопровождают шаги разбега. Лучше даже поступить так: вы приготовились к движению в пространстве, плечи у вас пошли вперед и потянули за собой тело, вы вот-вот сдви­нетесь с места - приходит к вам дыхание и - с первым же шагом, с первого мгновения движения в пространстве - возникает тянущий­ся звук «о-о-о-о - о». На каждом шаге - при ударе ступни об пол - звук голоса чуточку вырастает в объеме. Увеличение-усиле­ние звука является своеобразной реакцией на шаги, на «дрожание» (на сотрясения) бегущего тела17. Отзывается на каждый шаг ваша ды­хательная система, реагирует и речевой аппарат. Мышцы нижней че­люсти с каждым шагом словно отпускают челюсть книзу. Округлен­ные и немного выдвинутые вперед губы (как это положено по арти­куляции гласного «о») придают голосу объемность и мягкость.



Таково начало звуковой комбинации - это касается только раз­бега. На взлете же вы руками открываете пространство и заполняете его слогом «па». Между разбегом и взлетом нет паузы, нет задержки и между «о — о — о» и «па». Приземлившись, вы, если успеваете за­рядиться новой энергией, даете голосу зазвучать на «о». Если же вы не готовы, тело еще не обрело силы для следующего взлета - вы ба­лансируете беззвучно. Почуяв готовность, озвучивайте свой бег и взлет.

Упражнение **1.6.** Держась за воздух

17 О «дрожании» -

одном из предлагаемых мной приемов голосо- речевого тренинга под­робно рассказано в «Вариациях для тре­нинга» (с. 174-186, 189-190)

Вернемся к Тибулу. Играть, конечно, мы его не будем, но по во ображаемому канату пройдем. Почувствуем себя истинными кана тоходцами. Для этого нужно всего ничего: оглядеться в пространстве найти где-то впереди себя, метров за пять, - точку притяжения, за крыть глаза и вступить на проволоку (рис. 10). Закрытые глаза на eel раз уводят зрительно знакомое вам пространство в воображение. Рис. 10

Рис. 11

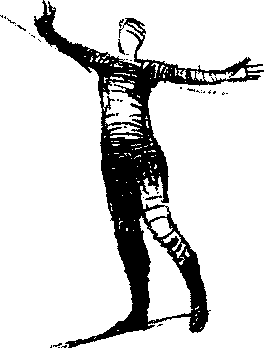
Внутри вас маячит лишь точка, какой-то предмет или пятно на стене, человек или звук, к которому вы и устремляете шаги по проволоке. Рассчитать расстояние до предмета и примерное количество шагов невозможно, в вашей власти только предположения, дальше поло­житесь на интуицию. И вот, какТибул, вы двигаетесь то осторожно, то короткими перебежками, то останавливаетесь, чтобы не потерять проволоку под ногами, то вновь идете. Шаги по принципу: пристав­ляя пятку к носку, то есть ступня к ступне. Балансируете (рис. 11). И в результате вам нужно дойти до избранного предмета - до тени на стене, до человека, до источника звука - и дотронуться до него, со­единиться с ним. Если вы точны - вы спасены, если вы прошли мимо предмета, не попали в центр, обхватили другого человека, от вас ускользнул источник звука - вы в проигрыше, гвардейцы оказались ловчее.

Вариации

Речевые

+ Идти так же и считать совершаемые шаги. Руки вразлет, они вас держат, они управляют вашим балансированием, широкий-ши- рокий разлет рук в пространстве (рис. 12).

+ Вновь передвижения по невидимой проволоке: шаги чуть шире, Рис. 12 идете так, словно прощупываете свободной ногой проволоку впере­



ди себя, определяете опорную точку для шага. Нащупав ее, совер­шаете шаг, после чего определяете освободившейся ногой новую

точку на проволоке. Разговаривать, комментировать, болтать: озву­чивать все, что с вами происходит. Озвучивать негромко, больше для себя, чем для других. Говорить, говорить: или о предмете, к которо­му вы движетесь; или о рисунке на стене (что вас в нем привлекает, что вам запомнилось в картинке, вставленной в рамку); или о дев­чонке, дожидающейся вас на другом конце проволоки, которой вы негромко сообщаете, что обязательно до нее доберетесь и непремен­но ее обнимете. Руки и голос вразлёт, хотя вы просто бормочете себе под нос. Артикуляция увеличивается согласно ощущаемому про­странству, тому, что впереди вас, и тому, в котором пребывают ваши руки, удерживающие равновесие. «Голосо-речевой рупор» постепен­но раздвигается и благодаря пружинкам в коленях, и вопреки могу­щим вынырнуть вдруг излишним напряжениям в мышцах ног, рук, спины. Болтовня «о том, о сем», ощущение маневренности речевых мышц. Ритмы дыхания соответствуют способу движения и объемам говорения. Пространство впитывает ваш голос, и вы чувствуете, что звук голоса балансирует в пространстве. Глаза все время остаются закрытыми.

ОСТУПЛЕНИЕ О ВАРИАТИВНОСТИ

И возникает мысль о диалогическом характере внутренней речи. Диало- гичность изнутри, как способ мышления и познания. Не только способ и при­ем, но принцип познания. И мышление не без сомнений. Отсутствие сомне­ний и вариативности порождает однобокость. В этом нет «балансирования» мысли. Вариативность размышлений, вариативность в поведении и тела и мысли, отсюда и вариативность в выборе неожиданного, интересного, не­ординарного решения роли, сцены, высказывания. Вариативность обеспе­чивает и всегдашнюю готовность к поступку, к пробе, к новым поворотам. Балансирование обеспечивает физическое питание вариативности. Диало- гичность внутренняя питает многоплановость размышлений. И в дальней­шем помогает воспринимать партнера не однозначно и не как фантом, а как живого человека в ощущении его бесконечной изменчивости. Вопросы, воп­росы, вопросы и варианты ответов, варианты, варианты, ведь на каждый из тысячи вопросов может появиться не один ответ. Решение творческой зада­чи интересно вариациями ответов на точно поставленный вопрос. Мне очень дорога творческая идея М. В. Сулимова [4], интереснейшего режиссера и театрального педагога, напрямую связанная с умением и потребностью жить

вопросами: «Главное поставить пред собой вопросы, - заявляет Сулимов. -

п ^ 11 /г 18 Цит. по: Черкасский С. Д.

Все-все, не забыв и не пропустив ничего. На это потребуется время, внима- ,,

r J г j г Четыре тысячи семьсот

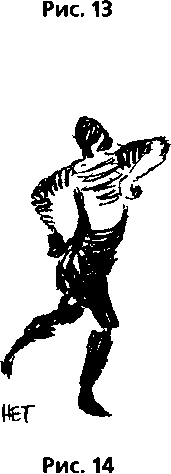
ние - не надо жалеть их. Не делать вид, что здесь и так все ясно. Поставить 0дИННадцать вопросов //

перед собой всю систему вопросов. А потом просто быть добросовестным - петербургский театраль-

и ответить на них. Тоже на все...»18. Один из учеников Мара Владимировича, ный журнал. 1998.15. режиссер и театральный педагог С. Д. Черкасский, свидетельствует: «И когда

с. 107.

мы заглядывали в соседние мастерские, то обнаруживали, что там учат про­фессии прежде всего как ремеслу нахождения ответов, там совершенство­вались в быстроте и точности их подбора. Нас же учили профессии как ре­меслу постановки вопросов. Нас учили сомневаться»19. Полезные слова: «Нас учили сомневаться».



Я убежден, что и в истории с поиском ответов не должно быть однознач­ности: чем больше переберем возможных вариантов ответа, тем глубже про­никнем в существо вопроса. Скорый ответ не пропитан сущностью. Ответить самому себе на вопросы об ощущениях тела, об ощущениях движений, о восприятии собственного голоса, вернувшегося к вам как порождение резо­нанса, сходу нельзя. Впустить в себя информацию, прочувствовать ее в себе, увидеть ее внутренним взором или услышать внутренним ухом, зажечься ею - процесс длительный, и, как мне кажется, этот процесс должен быть связан с образностью и ассоциативностью. Познание в вариативности. От­сюда рукой подать до этюдности.

Мы обращаемся теперь к двум упражнениям-диалогам. Попро­буем практически почувствовать диалогичность поведения, балан­сирование в разговоре. В одном из упражнений вы испробуете внут­реннюю диалогичность, выведенную наружу, - разговор на опреде­ленную тему с самим собой, во втором упражнении у вас будет вь партнер, конкретную реализацию темы определит взаимодействие

*В^^Х^Ш^^ с ним-*

Упражнение **1.7.** С болтовней

19 Цит по Черкасский С. Д. Четыре тысячи семьсот одиннадцать вопросов // Петербургский театраль­ный журнал. 1998 15 С 107

1 Вернемся к упражнению 1.2 (Балансируя). «Ведущая точка» в теле уводила нас в непредсказуемом направлении в простран­стве (и вверх, и вниз, и направо, и налево, да и вообще, куда уво­дила, туда и уводила). Мы вновь окунаемся в стихию непредви­денного: повел нас левый локоть налево и чуть вперед, и устрем­ляются за ним последовательно все части тела, да уж и не части, а все тело утекает за локтем (рис. 13). Не нарочито движется тело за ведущей точкой, не «танцевально», не вычурно (рис. 14). Тело потянулось за правым плечом (рис. 15) или за мизинцем (рис. 16) и тянется, тянется, увлекаемое в новое пространственное измере­ние, и в какой-то момент в дело включаются ноги - ступни отры­ваются от пола, мы теряем равновесие и «валимся», вот-вот упа­дем. В этот момент в упражнении 1.2 возникала реакция голоса - не оформленный в узнаваемую речевую единицу, в конкретный глас­ный звук, но естественным образом родившийся голосовой им­пульс падал вместе с нами и вместе с нами выправлялся, обретал равновесие.

Теперь такие же балансирования, но с комментированием. Мы фиксируем все, что происходит с нашим телом, отмечаем все для себя. Не пропускаем ни одного поворота, разворота тела, ни одно­го сантиметра движения в пространстве правой кисти или левого^ колена. Все перемены в пластике фиксируем, отмечаем, называем, регистрируем. И одновременно анализируем свои ощущения: где в мышцах мы чувствуем истинную свободу, где возникают излиш­ние напряжения, как ощущает кисть температуру воздуха, переме­щаясь в пространстве, нет ли где болевых ощущений. Таким обра­зом, движения мы четко фиксируем, а ощущения изучаем. Иссле­дуемые ощущения становятся темой диалога с самим собой: мы задаем себе вопросы и сами же на них отвечаем. Какие же ощуще­ния мы исследуем? Свободу и несвободу мышц, принимающих уча­стие в движениях. Кожные, тактильные ощущения - как меняется температура окружающего воздуха при переменах темпа движения руки, туловища, головы. Ощущения влаги или повышенной темпе­ратуры тела, возникшие от долгих и активных движений. Ощуще­ние текучести тела в пространстве, перетекания движений из од­ной позиции в другую.

Меняйте темпы диалога, что отразится и на темпах движений.

Разнообразьте темы диалогов. Не упускайте из виду и параллель­ный рассказ-фиксацию движений тела, рук, ног.

Главное в упражнении: балансирование в теле - балансирова­ние в дыхании - балансирование в говорении. Балансирование ко­леней - рук и артикуляции! Непринужденность во всем. Но имеется все же стержень. Если и есть некое присутствие спонтанности, то толь­ко как временный игровой момент. Свобода выбора. Только зависит эта свобода от ощущений в теле. Не выбираю заранее, куда бежать и как двигаться. Тело отдается ведущей точке. При приземлении куда-то уводится тело в пространстве: тело только что разбегалось, взлетало и во время полета совершало еще и какие-то дополнитель­ные повороты, развороты, круговращения. И высчитать траекторию полета тела никто из вас не смог бы: как уж оно развернулось - так и развернулось, как уж оно пролетело - так и пролетело, как уж тело приземлилось - так уж и приземлилось! Не потерять бы только теку­честь тела в пространстве: куда тело потянулось по завершении при­земления - туда и потянулось. Удерживать тело в его желаниях - падениях, поворотах, потягиваниях, переменах темпов - не следу­ет. Но не давайте телу и расслабляться, терять равновесие и валить­ся в избыточной расслабленности на пол: оно должно умудриться и вывернуться, обрести вертикаль и продолжить движение за новой ведущей точкой.

ОТСТУПЛЕНИЕ О «МУРЧАНИИ»

В «Вариациях для тренинга» мы ввели в голосо-речевую тренировку прием «мурчания», связав его с несколькими аспектами тренажа. «Мурча­ние» нам понадобилось как способ влияния на внутренние голосо-речевые процессы (внутреннее говорение, внутреннее голосовое звучание, внутрен­няя диалогичность). Незаменимым оказалось «мурчание» в настройке вни­мания на весь спектр ощущений, свойственных человеку. «Мурчание», вы­веденное наружу (исключительно в учебных целях), превратилось в нена­вязчивую «болтовню», которую можно было счесть родственной этюдности, непредсказуемости внутренних актерских проб в период работы над ролью. «Болтовня» («мурчание») устанавливалась как зона свободного фантазиро­вания, вырывающегося наружу, как раскованная игра словами и звуками. «Мурчание» - как бесконечное балансирование в мире фантазии и вообра­жения - мы с вами использовали во многих упражнениях настройки, в диа­логах, в моменты непроизвольного, ситуативного рождения голоса и речи. Я бы не стал отказываться от этого приема и во время упражнений настрой­ки на уроки «Вариаций для творчества». «Мурчание» - озвученный внут­ренний процесс размышлений и предположений.

На нынешнем этапе тренинга мы добиваемся перетекания внутреннего говорения во внешнее и наоборот и пропитываем такие переливы единым ритмическим содержанием. Внутренний процесс говорения, таким образом, переплавляется во внутренний процесс ритмического речевого и мыслитель­ного соответствия внешнему пластическому поведению.

Комментирование может быть связано с описанием того, что именно делаю в каждое конкретное мгновение: подпрыгиваю высоко или чуть от­рываюсь от земли; каким способом кисти вертят скакалку; скакалка вертит­ся так-то и так-то: быстро или медленно, задевает пол или нет и т. д.

Самооценка может быть связана с ощущениями тяжести и вертикали, со свободой в работе кистей, локтей и плеч, с подвижностью суставов.

Диалог с самим собой связан с анализом ощущений: что и где я испыты­ваю, как себя чувствую, как ощущаю работу своих дыхательных мышц, на­сколько точно выполняю движения кистями при верчении скакалки, насколь­ко точно попадаю в ритмы верчения скакалки своим телом.

Диалог с предметом (на третьем и четвертом уроках такие разговоры будут возникать со скакалкой и с гимнастической палкой) касается его дви­жений, его веса, звуков, им издаваемых. Этот диалог может быть самым простым и забавным: разговаривать с предметом так, словно он и чувству­ет, и понимает вас.

Комментирование - самооценку - диалог с самим собой - диалог с предметом не следует сваливать в одну кучу. Лучше последовательно идти от самого простого комментирования своих действий к активному общению с предметом-партнером. Надеюсь, что постепенно будет изменяться и ак­тивность (а также объемность и подвижность) работы артикуляции. Специ­ально этим заниматься не надо, нет необходимости в подчеркнутом говоре­нии. Усиление действенности речи повлечет за собой и активизацию дей­ствий тела и одновременно дыхания, а уж дыхание спровоцирует активность артикуляции. Отсюда усложнение дыхательного тренинга.

Упражнение **1.8.** Совпадая в «болтовне»

Это первое парное упражнение в «Вариациях для творчества».

Балансирование вдвоем: «ведомый» и «ведущий». «Ведущий» прикасается к партнеру, задает ему кистью движение в пространстве (рис. 17) и сам вместе с «ведомым» уходит в единое для обоих про- валивание в пространстве (рис. 18).

Балансирование вдвоем. Единый для обоих баланс: вместе теря­ют равновесие и вместе выныривают. Совпадают ощущения зависа­ния, глубина провала, выныривание, обретение вертикали.

В этом же упражнении и «ведомый» и «ведущий» являют собой пару, стремящуюся действовать предельно синхронно. Единение - вот сущность совместного балансирования.

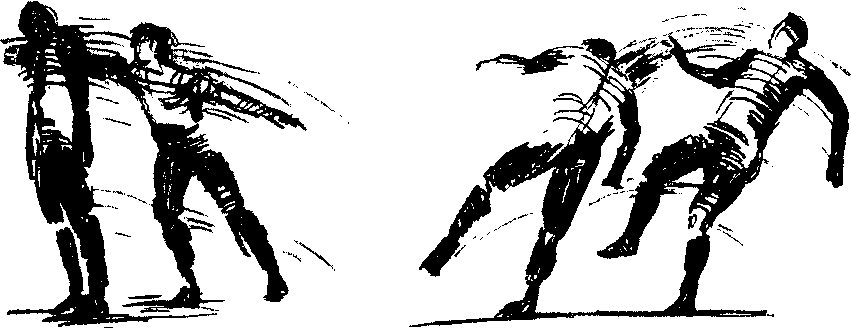


Рис. 17

Рис. 18

Поначалу следует добиться единения в движениях, затем мы до­бавим речевое звучание. Но не так-то просто достигается единство в движениях. В большей мере это зависит от «ведущего» - он рожда­ет команды и «втекает» в движения партнера, живущего его задани­ями. Направление и скорость движения партнера зависят от него. Нельзя считать началом совместного движения прикосновение к пле­чу «ведомого». Интерес к движению возникает сначала в вообра­жении, и там же выстраивается цепочка будущих перемещений в про­странстве. Еще только приближаясь к «ведомому», «ведущий» уже намечает в воображении перспективу дальнейших действий. Дотро­нувшись до плеча партнера, он легким касанием руки (тела, если он прикасается не кистью, а правым плечом, допустим) приводит его в движение. И сам же устремляется за партнером, теряющим рав- новесие^ Под потерей равновесия в данном случае понимается не падение, а балансировка. Тело «ведомого» после потери равнове­сия стремится обрести и обретает устойчивость уже в ином про­странстве. Перетекание из пространства в пространство зависит от «ведомого», и в промежутке совместного втекания в другое про­странство «ведущий» должен повторить все движения «ведомого».

Не проиллюстрировать, но попасть в самочувствие партнера и про­жить темпоритмически всю амплитуду перемещения партнера в про­странстве: шаг в шаг, разворот в разворот, глубину наклона к глуби­не наклона, энергию движения к энергии движения.

Ошибки, неточности так и бросаются в глаза.

Заторможенность действий «ведомого». Сейчас поведение обо­их охвачено сомнамбулизмом. Деятельность «ведущего», прежде всего, определяет уровень энергии в поведении обоих участников. А коли подталкивающий «ведомого» к совершению двигательного поступка «ведущий» и сам-то внутреннее телесно вял и бесхребе­тен, то какой же «ведомый» спасет положение. Да будь «ведомый» хоть «семи пядей во лбу»20, ему не преодолеть «тягомотность» «ве­дущего». Сказанное не означает, что «ведущие» должны решитель­но кидаться в атаку и мучить партнера, и тискать его и мять, и тол­кать и швырять. Не о неуправляемой физической энергии идет речь.

Вариации

**Звуковая**

Используйте вибрирование в губах. Оно ритмически возникает в момент прикосновения «ведущего» к партнеру и затихает в момент остановки обоих. «Точка начала» и «точка конца» внятны. Наиболь­ший рывок выдыхательной энергии приходится на момент «потери равновесия».

Несколько слов о приеме «вибрирования в губах», которым мы активно пользовались в «Вариациях для тренинга» и которому дали необходимое теоретическое обоснование21. Прежде всего, этот прием связан с обеспечением активной работы «мышц-выдыхате- лей». Он помогает также удалять излишние напряжения с мышц ар- тикуляторного аппарата, настраивает эластичность выдоха, обеспе­чивает внутренний вибрационный массаж речевых и голосовых ор­ганов, воспитывает предварительное ощущение резонанса в грудном и головном резонаторах.

Речевая

+ Возникают слоговые ритмы: от «точки начала» до «точки кон­ца» «ведущий» мягко и протяжно произносит:

ой-ой-ой-ой-ой-ой-ой-ой-ой-ой (ojojojojojojojojojojojojojoj)

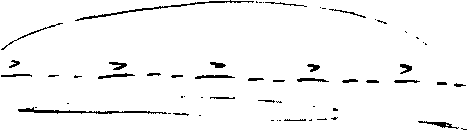
1. Допустимо произнесе­ние слова «пядей» и с ударением на первом слоге, и так, как произ­носилось раньше, с уда­рением на втором слоге. При произнесении пого­ворки «семи пядей во лбу» лучше придержи­ваться традиционного произнесения слова: пядей. Это сохранит ритм (музыкальность) поговорки, звучащей как трехстопный ямб.
2. **См.** «Вариации для тренинга». **С 128-130, 168.**

Сочетание «ой-ой-ой» может иметь разнообразные ритмические комбинации. Здесь все зависит от «ведущего»: он фантазирует раз­нообразные акцентные подчеркивания тех или иных слогов, не пре­рывая при этом общее речевое звучание. Примером могут послужить несколько моих вариаций, прослушайте их:

oj - jojojojo - jojojojo - jojojojoj

ojojojojojoj -jojojojojoj - jojojojojoj

jojojo - jojojo - jojojo - jojojo - jojojo - jojojo



ojojojojojojojojo — ojojojojojojojojo — ojojojojojojojojo

fm Г гм С

jo - jojojojojojojoj - jo - jojojojojojojoj - jo - jojojojojojojoj



Каждая вариация звучит беспрерывно, тире, которыми я пользу­юсь, - графически разделяют ритмические фрагменты композиций. Фрагменты словно наплывают друг на друга.

Композиции эти могут быть коротенькими и могут тянуться, в них может чувствоваться доверительность, и грусть, и заигрывание, и от­чаяние, они могут напоминать танцевальные ритмы (как четвертая композиция, предложенная мной) или ритмы мелодий знакомых пе­сен. Специального распевания, вокализации не допускайте, а ритмы мелодий используйте, если вам хочется подарить их «ведомому».

«Ведомый» звучит как эхо, повторяя звуковые (ритмические) комплексы «ведущего».

Сквозь все «Вариации для тренинга» проходило упражнение «Диалоги» (см. Отступление о «Диалогах», с. 42-43). На сегодняшнем уроке мы возобновляем обсуждения результатов ваших контактовв парных пробах и акцентируем внимание на впечатлениях, заро­дившихся при восприятии поведения партнера. Назовем ваши обсуждения Впечатлениями. Внимание при обмене мнениями фо­кусируется на восприятии партнера, на творческом общении, на об­разности оценок его работы. Разумеется, и вопросы техники не оста­ются в стороне. Суть Впечатлений - поиск и раскрытие еще неизве­данных, до поры до времени сокрытых потенциалов дикции, голоса, дыхания, темпоритмических и интонационных аспектов речевой вы­разительности. Ценность Впечатлений - в творческих контактах на уровне анализа сценических диалогов, возникающих в упражнени­ях и этюдах. Впечатления еще одна возможность тренировки актер­ского воображения, вплетенного в творческую последовательность: «восприятие — воображение — воздействие».

Понимая, насколько важен обмен мнениями между участниками упражнений и этюдов, я заблаговременно сообщаю вам номера тех парных упражнений, в которых содержатся описания подобных ди­алогов: 1.8; 1.10; 1.13; 1.14; 1.15; 2.6; 2.7; 2.8; 2.9; 2.10; 2.11; 2.14; 3.15; 5.2; 5.3; 5.6; 5.10; 6.15.

Впечатления. Вы прогуливаетесь. Как дети парочками идут на про­гулке за воспитательницей, так и вы вдвоем бредете-идете по кругу и вспоминаете всю последовательность первых проб, первых разминоч- ных упражнений. Вам нужно восстановить очередность упражнений. Рассказать партнеру про открытия, которые только что лично для вас случились: что вы сейчас узнали нового, с чем никогда ранее не встре­чались. Что вы открыли в себе (в своем теле, в своих возможностях, в своих сложностях), что вы открыли в партнерах, с которыми дове­лось сейчас работать, что вы узнали нового про сценическую речь, об ощущениях, о движениях, о рождении дыхания и звука и т. д.

Упражнение **1.9.** Взлетая и падая

Круговращения рукой: вперед -> вверх -> назад -> вниз. Медлен­ные и быстрые круговращения. Кисть «отлетает» от запястья, рука «от­летает» от плеча. Движение совершается сбоку тела - это важное ус­ловие: не перед собой вы ведете руку, а рука, совершая круговые вращения около вас, и ваше тело вплетает в эти вращения.

Балансирование здесь соединяется с вертикалью. Движение руки задает вертикаль, но движение руки задает и балансирование. Тема балансирования сохраняется.

Не выполнять движения одинаково - амплитуды и частота взле- тов-падений зависят от ощущений в руке и в кисти. Тиражирования движений быть не должно.

Механизм выполнения круговращений и устремления тела за ру­кой: правая рука под тяжестью воображаемого веса склоняет тело на правый бок. Кистью все время слегка потряхиваем и восприни­маем, как отзываются потряхивания кистью в локте и в плече. Вол­на, отголосок потряхивания добирается и до них. Голова немного свешена на правый бок. Для того чтобы равновесие не потерять, левая рука зависает слева - она плавает в пространстве, уравнове­шивая наш наклон вправо за правой рукой (рис. 19). Примем такую «шевелящуюся позу» за исходное положение (за «исходное движе­ние»).

Далее колени (более всего правое колено) раскачивают тело впе­ред-назад, вверх-вниз. Колебания нарастают по амплитуде. Раска­чивается, прежде всего, правая сторона тела, за которой следует и раскачивание правой руки. Рука, все более раскачиваясь, приходит к размашистым движениям вперед-назад, увлекая и тело все даль­ше вперед и все активнее назад. Устремляющееся вперед или назад (рис. 20) тело все более приподнимается на носки, уходит в своеоб­разную вертикаль с устремленностью вперед или назад. Наконец ко­лебания руки доводят ее до того, что она совершает кругообраще­ние: вперед - вверх - назад - вниз. В какой-то момент рука взлета­ет в крайнюю верхнюю точку, тело отрывается от земли, оно летит (рис. 21). За рукой следует и тело, балансирующее, но не теряющее равновесия. Когда рука улетает высоко вверх, тело теряет тяжесть, при возвращении руки вниз правая нога вновь становится опорной.

Пробуйте не суетясь.

Первые пробы любого упражнения напоминают скорее пристрой­ку к ситуации, чем саму ситуацию. Так и в этой пробе. Робость сопро­вождает все ваши движения: и раскачивание руки вначале - и накло­ны тела вслед за рукой - и взлеты тела по вертикали вверх при взлете руки - и приземления. Не доверяю я вашим ощущениям. Слишком неловко тело следует за кистью. Почему? Во-первых, тяжесть кисти пока для вас только задание, продуктивной веры в повышенную тяжесть кисти и в возможность ее увлечь за собой тело - нет у вас пока; и вто­рое: пока материя пространства, коей можно считать воздушные мас­сы вокруг вас, не будет вами восприниматься как нечто живое, дыша­щее, шевелящееся, имеющее плотность, температуру, воображаемый вес, - до той поры вы не обретете легкость и плавность в движениях, до той поры вы не преодолеете земное притяжение.

После длительного выполнения упражнений, включавших в себя активные физические движения, обратимся к упражнению с движе­ниями, едва заметными стороннему глазу, колебания тела в про­странстве минимальные.

Упражнение **1.10.** Покачиваясь в восприятии

Выполняете это упражнение, находясь в круге. Стоите в круге с закрытыми глазами.

Тело слегка покачивается. Внимание сосредоточено на ощущени­ях веса различных частей тела. Исследуете тяжесть ступней, представ­ляете себе, что ступни настолько потяжелели, что вам не оторвать ноги от пола, вы пробуете, прилагаете мышечные усилия, но все тщет­но. Пока вы разбирались с тяжестью ступней, икры, колени так же потяжелели - вы это ощущаете, немного подгибая колени и выпрям­ляя их. Вот и бедра стали тяжелыми, и плечи - локти - кисти - паль­цы. Тяжесть охватила и речевые мышцы: потяжелели губы, язык; вы ощущаете тяжесть в веках, которые невозможно приподнять. Совер­шаете в воображении путешествие по телу от ступней до ресниц.

В какой-то момент вам удается открыть глаза, вы видите круг, сво­их однокурсников. Вы покачиваетесь с едва заметными амплитудами.

Покачиваясь в ощущениях партнера. Стоите в круге с открытыми глазами. Наблюдаете за кем-то одним в круге и попадаете в ритмы его балансирования, его покачиваний. Любые отклонения от верти­кали вашего партнера - это уже ваши отклонения. Если его плечи немного отклоняются вправо - то ваши плечи, соответственно, сколь­зят ровно настолько же влево; если он подается вперед - вы, ра­зумеется, в той же амплитуде подаетесь назад. Воспринимайте партнера не кусочками. Не разглядывайте его намеренно. Не рассмат­ривайте его лицо и не судите, какой он. Не ваши это заботы - опре­делять, что партнер делает естественно, а что у него получается на­рочито. Ваши заботы связаны с открытостью в восприятии движений партнера - его пластических колебаний, амплитуд его покачиваний. Заодно вникните в ощущения тяжести кистей, плеч и коленей парт­нера. Это вам поможет не разыгрывать его движения, а вникнуть в них настолько, что тела ваши на расстоянии почуют единый темпо- ритм балансирования. Если всё вы будете выполнять открыто и су­меете свободно впитывать информацию о движениях партнера, то в какой-то момент вы уловите, что и дыхание ваше соответствует ды­ханию партнера. Обретаемое вами волнение от удачного совпаде­ния, от доверия партнера вам порождает в душе у вас покой едине­ния. Такое волнение связано с открытостью. Вы не прихорашивае­тесь, не иллюстрируете физические действия партнера, не суетитесь в моменты несоответствий в движениях, а будто в лодке по глади озера плывете вместе с партнером. И никаких усилий для гребли! Только ветер и небольшая зыбь на озере несут вашу лодку по поверх­ности воды.

Интересно и то, что за вами в то же самое время наблюдает некто третий. И он уже проникся вашим движением, открылся вашим ко­лебаниям. Он незаметно для вас и особенно для вашего партнера стал невидимым третьим. За ним наблюдает кто-то следующий, а на него устремлены глаза пятого, за пятым следует шестой, и так постепенно весь круг из десяти-двенадцати человек оказывается на глади озера. Дыхание в таком круге словно замерло. Вдохи и выдохи не слышны. Это новое ощущение дыхания из нового пространства. Неспышность вдыхания определяет ритмическую свободу. Ритм же дает согласован­ность всех частей тела при физическом поведении тела в ситуации.

Впечатления. Вы стоите друг напротив друга в метре-полутора. Плавные покачивания остаются. Расскажите партнеру о своем вос­приятии его движений. Что вы обнаружили, что нового о физичес­ком поведении тела партнера вы узнали. Говорите и о себе - полу­чилось ли у вас оторваться от привычки оценивать движения парт­нера и предаться ощущениям тяжести в его плечах, в его коленях. Удалось ли вам, открывшись, не стесняясь партнера и не подлажи­ваясь под него, погрузиться в его ритмы.

Так как партнер в процессе упражнения был занят не вами, а кем- то третьим, то, выслушав вас, он уходит со своим рассказом к тому, за кем наблюдал, а к вам приходит тот человек из круга, кто наблю­дал за вами, и теперь вы оказываетесь в роли воспринимающего и выслушиваете наблюдавшего, и уже он вам рассказывает, что он открыл в вас, что почувствовал, чего не ожидал и что прожил, дове­ряясь вашим движениям.

Упражнение **1.11.** В ритмах восприятия

Группа в круге, в центре «ведущий». Он балансирует, отклоняет­ся то в одном, то в другом направлении. Все в круге, словно травин­ки под дуновением в.етерка, колеблются синхронно с «ведущим», улавливая малейшие нюансы перемен в его покачиваниях. У «веду­щего» нет объекта для подражания, он не может ориентироваться на движения других - он попросту «ведущий». Он ведет. У «ведущего» появляется возможность импровизировать - то убыстряя, то замед­ляя темп, задавая то широкие, то почти незаметные амплитуды, по­стоянно держать партнеров на острие внимания. Начинаем с вертика­ли. Тело «ведущего» замерло и вот-вот шевельнется - «ведомым» нельзя пропустить момент выхода «ведущего» из вертикали.

«Ведущий» шевельнулся - его тело плавно отклонилось влево - и, как по мановению волшебной палочки, весь круг столь же плавно

отклонился влево. Ой, нет, я ошибаюсь - два человека припоздни­лись и пошли в нужную сторону не в одно мгновение с «ведущим», а чуточку позже, и мановения волшебной палочки не случилось.

Начинаются непредсказуемые путешествия в пространстве тела «ведущего», находящегося в круге, и всего круга, состоящего из «ве­домых» - воспринимающих (открытых для восприятия и прожива­ния).

Вариация

**Звуковая**

Добавляется тянущийся звук «о». Когда еще все в круге и «веду­щий» и «ведомые» только-только приготовились к началу, замерли в ожидании, из глубокой тишины рождается звук «о-о-о». Это «ве­дущий» начал тихое-тихое звучание. Звук мягко, ненастырно доби­рается до замерших в круге людей. Звучит «ведущий» так, чтобы звук его голоса проникал в каждого в круге: и в тех, кто перед ним, и в тех, кто находится за ним или сбоку от него. Добравшись до «ведо­мых», звук оживает в них, находит в голосах круга подкрепление себе. «Ведомые» подхватывают звук так же мягко и столь же негром­ко, сколь мягко и негромко дарил им звук «о» тот, кто в центре круга. Возникает озвученное пространство круга.

Зародившись из тишины, звук постепенно таинственным образом увеличивается в объеме. Так же постепенно он усиливается и ослабе­вает. Динамические перемены полностью во власти колебательных движений, предлагаемых группе «ведущим»: амплитуды покачива­ния, балансирования в пространстве определяют меру громкости. Дыхательные импульсы напрямую зависят от физических затрат тела.

Звук «о» звучит беспрерывно. Он то увеличивается до возможно громкого под влиянием сверхактивных отклонений тела от вертика­ли, то замирает до почти неслышного при нейтральном положении тела, при минимальных его колебаниях. Дыхательную энергию каж­дый из вас впитывает в собственном ритме, не подчиняясь ритму других. Как почувствуете, что энергия ослабевает, беззвучно довы- дохните воздух для расслабления «мышц-выдыхателей» и столь же ~ ритмично, как вы выпускали воздух, наберите новую энергию22.

22 Прием вдыхания в г 3 3 г 3 г

группе (в хоре), при «Ведущие» в круге периодически меняются. С переменой «ве-

котором вдохи у поющих дущего» меняется и способ управления группой - ведь каждый из

(тянущих одну ноту) пребывающих в роли «ведущего» по-своему понял задания этого совершаются не син­хронно, но вразбивку, упражнения и по-своему их воплощает. Кто-то из «ведущих» инту-

называется «цепное итивно чаще использует legato при покачиваниях тела, а кто-то сра-

дыхание» Зу же включает предельные отклонения, задает группе предельные

нагрузки. Вот и появляется у «ведомых» забота: вжиться в особен­ности поведения каждого «ведущего», довериться каждому из них и не упустить ни одного нюанса их ритмических заданий.

Упражнение **1.12.** В ритмах прикосновений

Теперь усиливаем тему балансирования. Оба партнера движутся как одно целое, проживая совместно и глубину падений, и амплиту­ду отклонений от вертикали, и темпы возвращения в вертикальное положение. Глаза «ведомого» закрыты, поэтому только внимание «ведущего» к «ведомому» позволяет обоим партнерам синхрони­зировать совместное движение.

Приноровившись к единству в движениях, «ведущий» озвучи­вает происходящее. Для этого используйте действенную команду: «падай».

Поначалу команда состоит лишь из одного слова, но постепенно, с расширением широты движений в пространстве, команда вбирает в себя уже и два, и три слова: «падай-падай», «падай-падай-падай». Разумеется, падать «ведомый» не собирается и норовит сохранить равновесие, для чего, после того как вы сдвинули его с места, он воз­вращается в вертикальное положение.

Не получается у «ведущих» динамичное произнесение команд. 23 в русской речи 6уква

Будто им не хватает дыхательной энергии, отчего и слово звучит не- «й» на конце слов при

разборчиво, И чувствуется ВЯЛОСТЬ артикулирования, И звук не вте- произнесении звучит

кает в партнера. А ведь из множества слов, могущих служить коман- как долгии ((И>>- поэтому

г r 3 в слове «падай» не про-

дами, мы выбрали именно слово «падай». Затаились в нем динамич- износите на месте звука

ные задания для артикуляции. Переднеязычному взрывному «д» «и» звук «j»

необходим хороший разрыв препятствия. Губной «п» требует актив­ных мышечных затрат в работе губ. Нужны энергетические усилия конечному звуку «и»23, составляющему с предшествующим ему ре­дуцированным звуком «а» некое стечение гласных, которое в беглой речи недоговаривается. Но не затягивайте финальный «й», чтобы он не превратился в согласный «хь». Это имеет отношение не только к нашим тренировочным звукосочетаниям («падай-падай-падай» и пр.), но и ко всем словам, оканчивающимся на «й», часто превра­щающийся в звук глухой (наподобие глухого «j»). На эту произноси­тельную неточность указывал, в частности, М. В. Панов в «Русской фонетике», ссылаясь на наблюдение С. М. Волконского [5].

Поменяйтесь ролями. И проделайте упражнение вновь с самого начала.

Очень много неловких движений. Некоторые движения смешны и забавны. Ну зачем, например, направляя звук в плечо партнера, наклонять корпус больше, чем надо? От этого ваше тело «скрючива­ется», плечи «вздергиваются». Раскрыть возможности голоса в пол­ном объеме вы уже не можете и управляете партнером неестествен­но. Балансирование растворилось, ему на смену пришло механичес­кое выполнение заданий.

Вариация

**Звуковая**

В ритмах мысленных прикосновений. Вы двигаете партнера, на­ходясь от него на некотором расстоянии.

То же самое упражнение, но выполняйте движения, не прикаса­ясь к партнеру. Мысленные прикосновения к партнеру сохраняются. Вы еще помните свои реальные прикосновения к нему в предыду­щей пробе, ощущения в вас еще живы, используйте их. Воображе­ние вам поможет.

Реальное и воображаемое переплетаются. Движения реальны, хотя и выполняются через расстояние, прикосновения происходят в воображении, хотя от этих воображаемых прикосновений партнер совершает физические поступки. Стремитесь прочувствовать прикос­новения в воображении и прожить движения партнера, возникаю­щие посредством вашего невидимого физического действия. Вооб­ражение работает на опережение: вы еще не отправили партнера в путешествие, но уже предвкушаете, куда и как он будет двигаться, каким образом вы заставите его потерять равновесие (оказаться на грани потери равновесия) и каким образом, по-вашему, он будет совершать свои движения.

Задания, связанные с совместным балансированием и со словом «падай», сохраняются.

Упражнение **1.13.** Балансирование с «ведомыми»

Работа втроем. Двое «ведомых» - у них закрыты глаза. «Веду­щий» двигает партнеров речевой командой «давай».

Задание «ведущему»: до «ведомых» не дотрагивайтесь, только в воображении прикасайтесь к ним, управляйте ими через расстоя­ние, задавайте им физические движения словом «давай» и движени­ем голоса в пространстве комнаты - он плывет, указывая «ведомым» направление движения. Вы вправе произносить «давай» не один раз,

а два-три-четыре кряду. Голос ведет, не «тычет», голос увлекает, не иХармсд. записные выкрикивает - «идите туда, идите сюда». «Смена грохота, тыканья книжки, кн 2 с 123. и чириканья», если воспользоваться выражением Даниила Хармса24, в вашем доверительном общении не нужна.

Первая же проба показала, что получается все не так ловко, как хотелось бы. Причины чаще всего лежат в действиях «ведущего». Вот несколько объяснений:

* что же это такое за явление - ведение партнеров в простран­стве? Не хождение по пространству вразвалочку, а волевое, действен­ное управление партнерами, их интересами? Как же заинтересовать партнеров стремлением пройти путь, который вы, «ведущий», им указываете? Самое невыгодное: ваше блуждание вокруг партнеров и ваше бездейственное говорение. Да, речь, может быть, и направ­лена в сторону партнеров, но нет в ваших действиях потребности привести обоих «ведомых» в нужную точку, невнятна линия движе­ния в пространстве и для вас, и для «ведомых»;
* направление движения в пространстве пока однообразно. Толь­ко вправо - только влево; но возможностей у «ведущего» гораздо больше: и темпоритмы передвижения, и повороты-развороты, и дви­жения по вертикали, и «отталкивание» партнеров как можно даль­ше от себя, и приближение их к себе;
* дважды ваши партнеры столкнулись - это не случайно, вы «про­зевали», так как ваше внимание было отключено25 оттраекторий дви­жения «ведомых» в пространстве;
* ваши партнеры не всегда понимали ваши задумки; причина здесь в том, что вы прекратили балансировать, - вы только указы­вали им, куда идти, но не балансировали сами и не чувствовали ба­лансирования партнеров. Объем движений ваших рук, широта пе­ремещений по пространству - это партнеры могли бы почувствовать и ориентировались бы на это благодаря объему звучания вашего го­лоса. То есть: осмысленные волевые движения провоцировали бы речь на действенное звучание, а речь перетекала бы в партнеров, и, расшифровывая ее, они бы точно выполняли ваши задания.

Пробуем еще раз.

„ - \_ 25 Только отключено,

Добавим «ведомым» речевое задание: звучите как эхо. Одновре- отключенё# отключены.

менно с движением-балансированием, задаваемым партнером, вы и так же: включат,

продлеваете его речевую КОМПОЗИЦИЮ. заключат, переключат

Нив коем случае не отключено, отключена,

Впечатления. Обменяйтесь ими по окончании пробы. отключены, и также не:

Вы втроем создаете маленький круг (если, конечно, можно со- включено, подключено, здать круг втроем). По крайней мере, каждый из вас являет собой заключено-

угол равнобедренного треугольника. «Ведомые» находятся напро­тив «ведущего».

**Рассказ** «ведущего».

«Ведущий» балансирует в пространстве, «ведомые» не отстают от него, стремясь сохранить ощущение мизерного [6] круга. Этот круг балансирует наподобие качаний большого круга в упражне­нии 1.12 (В ритмах восприятия). Только сейчас вы передвигаетесь в пространстве, и маленький круг словно перекатывается.

Рассказ «ведущего» живой и непринужденный. Мы используем этот рассказ для того, чтобы партнеры вторично (уже в своем вооб­ражении) прожили и прочувствовали последовательность упражне­ния, которое они выполняли. Они не могли видеть того, что проис­ходило. «Ведущий» подробно описывает свои задания и реакцию на эти задания каждого из «ведомых». Он объясняет причины того, почему упражнение не получилось, почему круг все время рассыпал­ся, преобразовывался в различные иные фигуры, но не был кругом. Рассказывает «ведущий» и про балансирование партнеров, и про их физические движения, про препятствия, которые мешали свобо­де. Тело «ведущего» движениями проигрывает ситуации в упраж­нении.

Затем рассказывают о своих ощущениях «ведомые». Они по оче­реди передают «ведущему», как они воспринимали происходящее.

Такие рассказы создают непринужденный разговор, в ходе ко­торого происходит творческое погружение в только что происхо­дившие события. Тела в контакте, воображение в действии, вы в общении. Речь обретает свободу. С одной стороны, продолжается ра­зогрев механизмов воображения, с другой стороны, работа вообра­жения реализуется в деятельном высказывании, направленном на партнеров.

**Вы вновь проделываете** упражнение 1.12: **новый** «ведущий», **но­вые** «ведомые».

Упражнение **1.14.** Предпочитая

«Ведомый» **и двое** «ведущих».

Первая проба.

Каждый из «ведущих» стремится включить «ведомого» в свои ритмы, перехватить инициативу у другого «ведущего» и приручить партнера. Да так приручить, чтобы «ведомый» полностью ему под­чинился. Сложная соревновательная задача у «ведущих», но не ме­нее сложная у «ведомого». Его голова не должна выбирать, к кому именно идти. Следует психологически отдаться психофизическим действиям «ведущих» и не сопротивляться, «заваливаться» в сто­рону того голоса, который притягательнее.

«Давай» - это слово становится основой ритмических компози­ций, создаваемых «ведущими». Конечно, слишком громко сказано: «создаваемых». Привлечь «ведомого» к себе. Увлечь «ведомого» совместным передвижением в пространстве. С первого взрывного звонкого «д» и до последнего слога «вай» - захватить инициативу в воздействии на партнера и не отпускать «ведомого» из своих рече­вых объятий ни на мгновение.

Речевые композиции специально не продумывайте, заранее не готовьте. Восприятие партнера — прежде всего. Как вы лично вос­примете «ведомого», так и действуйте. Ваше восприятие «ведомо­го» и желание обыграть второго «ведущего» будут диктовать вам и речевое поведение. Отсюда и импровизации. Предположим, такие: «да-а-вай», «ну, давай, давай, давай», «давай же, давай же, давай», «да-давай же, давай», «давай падай — падай, давай», «давай дви­гайся, двигайся — давай, давай» и прочие вариации с глаголом «да­вать» в повелительном наклонении.

**Советы** «ведущим»:

* не голосом тяните партнера, но телом своим. Голос вторичен. Звучание голоса зависит от объемов физического поведения тела;
* не забывайте о деятельности рук и о воображаемых прикосно­вениях к телу «ведомого». Мысленно проживайте прикосновение пальцев к телу партнера: вначале почувствуйте (припомните), что такое тепло человеческого тела, затем прочувствуйте в воображе­нии свое прикосновение к мышцам партнера (упругие они или рых­лые) после этого почувствуйте, как вы притягиваете кистями тело партнера к себе. Проживайте все, не торопясь, не перепрыгивая че­рез этапы последовательности;
* задают команды партнеру, конечно же, руки — ваши вообра­жаемые прикосновения к «ведомому». Но руки принадлежат-то ва­шему телу, они не вообще откуда-то возникают и существуют сами по себе. Действия рук зависят от вашего желания, от вашей устрем­ленности, от вашей внутренней энергичности, от желания выиграть борьбу за «ведомого» у второго «ведущего». Тело, тело ваше горит желанием ощутить вкус победы, тело и приводит вас к победе. А руки лишь помощники. Руки лишь воображаемые нити, связывающие вас с «ведомым»;
* не ослабляйте работу артикуляторных мышц. Преодолевайте выдыхательной струей артикуляционные препятствия, возникающие при произнесении «д» и «в»:

26 Привожу прозаиче­ский перевод четырех строк из Пролога к книге стихов «Стансы» Лер­монтов дает свою интер­претацию темы С одной стороны, он не прини­мает позиции поэтов, живущих только иллю­зиями и не выходящих за пределы собственно­го внутреннего мира, с другой стороны, он нелицеприятно отзыва­ется о тех, кто подменя­ет вдохновенное искус­ство расчетливой рито­рикой, неестественно­стью, позерством

* не теряйте из виду и второго «ведущего». Улавливайте нюан­сы его работы, его приспособления к «ведомому», приемы, кото­рыми он пользуется, мысли, транслируемые им «ведомому», дви­жения его рук, особенности его балансирования. И в зависимости от того, что нового открыли вы в приемах поведения второго «веду­щего», что подсмотрели у него, корректируйте свое поведение.

**Советы** «ведомому»:

* не вступайте в балансирование до той поры, пока не почувству­ете внутреннего желания сопутствовать кому-то из «ведущих». Не бросайтесь за голосом одного или другого;
* не поддавайтесь громкоголосому: кто шибче кричит - тот буд­то бы и хозяин ситуации. Бойко выкрикивающему «Давай! Давай!» вы явно не нужны, он лишь о себе заботится. «Какое нам, в конце концов, дело до грубого крика всех этих горланящих шарлатанов, торговцев пафосом, мастеров напыщенности и всех плясунов, танцу­ющих на фразе?» - такой эпиграф из Огюста Барбье предшествует стихотворению М. Ю. Лермонтова «Не верь себе»26. Вчувствуйтесь в нерв звучания партнеров. Естественность разговора уловить не так- то сложно. Искреннюю заинтересованность в вас вы без труда отли­чите от притворства. Победитель в этой простой игровой ситуации определится обязательно. Только будьте открыты для неподдельных чувств. Не реагируйте на неоправданную громкость, на зажимы гор­тани, на интонационные красоты, на показной темперамент. Если «ведущие» не увлекают вас, то и не ходите ни к кому из них. В глу­бине произносимых слов «давай-давай-давай» либо пробуждается горячее и конкретное желание говорящего, либо оно не оживает. Не шумовые эффекты определяют степень вашего доверия партнерам. Вверяйтесь только своему восприятию;
* не стремитесь показать, что вы поняли, в какую сторону вам следует двигаться. Нет - балансируйте между партнерами, отдавай­тесь волне их балансирований. Отпускайте тело в движение — пусть оно само решает свою судьбу. Раскованность, непринужденность по­ведения одного из «ведущих» вы сумеете уловить, пусть не сразу, но уловите. Манком для вас послужат теплота и мягкость голосового звучания, ощущение текучести в речи этого «ведущего» на контрас­те с приказным тоном, с навязчивой интонацией, однообразием го­лоса второго «ведущего».

Впечатления. Вновь балансирование втроем. На всем протяже­нии обмена впечатлениями вы втроем балансируете в пространстве:ведет тот, кто говорит. Движетесь так, как уже пробовали в диалогах по окончании предыдущего упражнения. Втроем перекатываетесь по пространству, словно шар.

«Ведомый» рассказывает о поведении партнеров, об их голосах, об ощущениях своего тела. Не упускайте возможности рассказать и об образах, которые возникали в вашем воображении. Наверняка ведь зарождались какие-то, пусть сумбурные, но картинки, ощуще­ния прошлого, воспоминания. Голоса партнеров что-то вам напоми­нали, в какие-то закоулки памяти вас утягивали. Заодно сравните голоса партнеров: в чем они схожи, чем различаются, какой из двух голосов нравится вам по-человечески, а какой восхищает вас эсте­тически. Рассказывайте, проживая повторно ситуацию, в которой вы побывали во время упражнения. Ваши образы, воспоминания, ощу­щения втягивают в новое пространство и ведомых вами сейчас двух «ведущих».

Вторая проба.

Новый «ведомый», новые «ведущие». Игровые задания те же.

Совет «ведомому»: вслушивайтесь в голоса «ведущих». Если чувствуете в тембре голоса хоть малейшее напряжение - не отзы­вайтесь на этот голос. Если чувствуете напряжение во вдохах, слы­шите, как «ведущий» натужно вбирает в себя воздух, - не откли­кайтесь на этот голос. Если чувствуете нарушения в произнесении при­каза-просьбы «давай», выражаемое в вялости произнесения согласных «в», «д», - не реагируйте и на этот голос.

Задание «ведущим»: удлиняйте приказ (просьбу, уговаривание, команду, звуковой жест): «давай-давай», «давай-давай-давай», «да­вай-давай-давай-давай», а дальше длительность ваших высказыва­ний зависит от возможностей накопленной дыхательной энергии. Тем самым удлиняйте время приручения «ведомого» на протяжении од­ного выдоха-поступка. Текучесть тела текучесть рук -» текучесть дыхания -»текучесть голоса текучесть дикции. И все это ради при­ручения партнера, ради его балансирования в пространстве вместе с вами. Вот ваша забота.

Впечатления. Задания в рассказывании те же. Однако у расска­зывающего появляются новые пластические возможности: вы може­те теперь в рассказе использовать жесты. Движение рук охватывает партнеров, вы рассказываете и одновременно не только телом за­даете слушающим движения в пространстве, но и руками. И хотя между вами большое расстояние — вы мысленно (в воображении) дотрагивайтесь до партнеров, они вас почувствуют, ощутят ваши при­косновения. Только пусть жесты не раскрашивают вашу речь, кисти не скандируют - не совершают рубленых движений сверху вниз.

Третья проба.

И еще усложняем ритмические задания всем участникам упраж­нения.

**Задания** «ведущим».

Теперь каждый из «ведущих» импровизирует не только вариа­ции темпоритмического произнесения слова «давай» или отдельных его слогов. Изменению подвергаются: длительности высказывания, темпы говорения, контрастные перемены staccato - legato, динами­ка голосового звучания. Динамические перемены могут быть самые разные; если вдруг родится очень громкий звук, то ничего страшно­го, лишь бы динамические перемены являлись результатом внутрен­него проживания происходящей ситуации.

Приведу несколько примеров таких импровизаций, сопроводив некоторые из них условной ритмической записью:

* «Да! да!-вай!» - первый слог «да!» звучит редуцированно, так как он довольно далеко отстоит от слога ударного, поэтому в упро­щенной звуковой транскрипции мы написали бы его как слог «дь!»\
* «Да-а-вай! Да-а-вай!» - в первом слоге звук «а» вытягивается по длительности и вырастает в объеме, еще более расширяясь на ударном слоге «вай», благодаря распуханию звука «в»:
* «Да-а-а, да-давай -да-давай - да-давай» - первый тянущий­ся слог разрастается в объеме, три последующих сочетания будто опа­дают в громкости, но не теряют энергии выдоха, сохраняют звучность даже при тихом звучании. В сочетании «да-давай!» все три раза со­храняйте редуцированное произнесение первого «да-» («дъ-»):
* «Давай! давай! давай! - Давай! давай! давай! - Давай! давай! давай!» - каждые три слова звучат staccato и одновременно своеоб­разным звуковым наплывом. Вся эта длинная фраза-композиция зву­чит как одно целое на одном выдохе.

**Задание** «ведомому».

«Ведомый» отзывается на действия того или иного «ведущего» не только телом, как уже было в предыдущих пробах, но и голосом. Двигаясь телом в пространстве по воле одного из «ведущих», он не­громко (словно эхо) повторяеттемпоритмическое высказывание «ве­дущего».

Наибольшие трудности мне видятся сейчас в работе артикуляции у всех участников упражнения. У кого-то из вас чувствуется некото­рая нарочитость в выговаривании речевой импровизации, у других проявляется нехватка энергии. Почти у всех «ведущих» физические затраты в теле не провоцируют активность движений нижней челюс­ти по вертикали, динамичность раскрытия рупора, подвижность ар­тикуляторных органов. Не очень-то вам помогают наладить работу артикуляции жесты. Ваши руки не воздействуют на девушку, оказав­шуюся в роли «ведомой». Не важно, что вас разделяет определен­ное расстояние, и через пространство вы могли бы прикасаться к де­вушке кончиками пальцев, тыльной стороной кисти, могли бы осто­рожно погладить ее щеку, потянуть ее плечо к себе, дотронуться до запястья ее левой руки и, притянув ее руку к себе, коснуться пальцев губами. Ваши жесты не воздействуют и на парня, опустившего веки и ожидающего ваших прикосновений. Воображение - вот в чем за­ключены и таятся питательные элементы психофизического действия. Вы еще не чувствуете своего «ведомого», не воспринимаете его ре­ально, он не открывается вам навстречу, и вы не открываетесь ему. Отсюда так много примитивных жестов, движений руками, ни к чему не обязывающих и ни на что не направленных. Да и можно ли назы­вать жестами движения, не имеющие ни начала, ни конца.

ОТСТУПЛЕНИЕ О «СОПУТСТВУЮЩИХ ДВИЖЕНИЯХ»

Руки. Как много они могут совершить, как многому могут помочь в тре­нинге. Вы уже почувствовали это в предыдущих упражнениях. Однако сколь­ко каждый раз проблем с действиями рук. Не с движениями рук, а с их дея­тельностью. Руки, совершающие действие, — вот что ценно. Руки разговари­вающие, ласкающие, притягивающие, двигающие, играющие на рояле, про­тягивающие стакан сока ребенку, объясняющие, как пройти к Казанскому собору, поддерживающие старуху, — вот что представляет интерес. Но не руки же, совершающие бесцельные описательные движения, не руки-ил- люстраторы, не руки, сопровождающие речь ни к чему не обязывающими «сопутствующими движениями», не руки скандирующие, не руки актрисы, согнутые в локтях и дергающиеся в непонятном экстазе.

Леонардо да Винчи, в многочисленных рисунках уделявший немало вни­мания жестам героев, открыл, что движения рук и кистей должны «обнару­живать намерение того, кто ими движет, насколько это... возможно, ибо тот, кто обладает страстным суждением, сопровождает ими душевные на­мерения во всех своих движениях»27. Нет нужды доказывать, что руки — пер­вая наша речь, они могут и умеют разговаривать, они могут и умеют воз­буждать чувства и эмоции.

1. Леонардо да Винчи Суждения о науке и искусстве СПб , 2001. С. 491
2. Впервые разговор о «сопутствующих движе­ниях» был начат в «Ва­риациях для тренин­га» (с. 44).

Руки в большой мере передают эмоциональное состояние человека. И отказываться от движений руками на тренинге не имеет смысла. Но губи­тельны бессмысленные движения. Особенно так называемые «сопутству­ющие движения»28. Кое-кому показалось, что я противник невербально­го проявления в теле, выражающегося в непредсказуемых, казалось бы,лишних, движениях, сопутствующих человеческой речи и являющихся од­ним из проявлений индивидуальности. Что я к тому же противник разнооб­разных речевых призвуков, дополнительных речевых жестов, сопутствующих основному течению речи человека, как-то: «я что хочу сказать», «э-э-э», «я думаю», «м-м-м», «значит», «там» и пр. Один знакомый мне подполковник по фамилии Передереев добавлял в свою речь своеобразную энклитику «-касс»: «А ну, построились-касс, быстро-касс!», «Завтра-касс, получите все- касс по наряду. И никого-касс не пощажу!». Нет, я не против этих и подобных речевых добавлений, дополнений, призвуков. Я не сопротивляюсь бессмыс­ленному размахиванию руками, трясению кистями перед собой, движениям, сопутствующим речи, и пр. Все это обычно именуется речевой грязью или же- стовой бессмыслицей. Нет. Я не против этого. Но только в жизни. Пусть каж­дый тычет пальцами, как он хочет, чавкает, когда жует, ставит ногу на бата­рею в коридоре театральной школы, когда ему нужно завязать шнурок, плюет на панель, идя по площади Искусств, - это его проблемы, это его естествен­ные привычки - лиши его таких привычек, что от него останется?

Но на сцене все это либо должно принимать художественные формы, крас­ки образа, либо не должно выпячиваться. «Если руки начинают проситься в ход, значит, не то, не то...» - восклицает К. С. Станиславский29. И когда гово­рится об отвыкании от «сопутствующих движений», речь идет, прежде всего, о начальных этапах тренинга, когда все бытовое нам не в помощь, когда лю­бой звук, каждый жест, всякое движение - явление художественной мысли. А разнообразные атрибуты быта лишь притормаживают обретение телесной и речевой свободы, ограничивают непроизвольное рождение прочувствован­ного жеста, действенного движения, направленного высказывания.

Проблема серьезная. Для борьбы с «сопутствующими движениями» по­собия по речи и по сценическому движению, по пластике актера не предла­гают никаких рекомендаций. Да этот вопрос даже и не поднимается. Про­блема существует, но относимся мы к ней - как к данности, не требующей «хирургического» вмешательства. Однако не следует игнорировать тот факт, что при возрастании эмоциональной окрашенности высказывания актив­ность «сопутствующих движений» обостряется соответственно.

Если в жесте, в движении есть смысл, если они являют собой некий знак, понятный всем участникам диалога, или являются проявлением образного мышления, то ни жест, ни движение не могут быть механическими, неоправ­данными, «сопутствующими». Одним из таких жестовых поступков, являю­щихся своеобразным знаком диалога, являются жесты, сопровождающие исполнение детьми считалок. Рука совершает жесты, осмысленные пересче­том участников игры, последовательным указыванием то на одного, то на другого. В жесте, таким образом, соединяются и сосредоточенное внима­ние, и целесообразное управление мышцами при помощи двигательной не­рвной системы, и речевое высказывание, и поступок, и, наконец, душевный порыв, чувственный эмоциональный импульс30.

1. Станиславский репе­тирует. Записи и стено­граммы репетиций

М,1987 С 441 Или совет А. Н. Грибову, репетировавшему роль антрепренера Мигаева в «Талантах и поклонни­ках» «Ведите монолог на безжестии Жесты убивают отточенность и законченность речи, то есть убивают Остров­ского» (Там же С 292.)

1. Подробнее об этом см Васильев Ю. А. Тренинг сценической дикции На материале детских считалок СПб , 1997 С 80-88.

О засилье на театральных подмостках бессмысленных, бесчувственных жестов писал еще М. С. Щепкин, вспоминая актерские приемы игры в годы своей театральной юности: «Игра состояла в крайне изуродованной декла­мации, слова произносились как можно громче и почти каждое слово со-

провождалось жестами»31. Стало быть, повторю, жесты и движения, наряду 31 щепкин м с со словом, должны нести образную, смысловую и, главное, художествен- записки, письма ную нагрузку. м , 1950 с 114

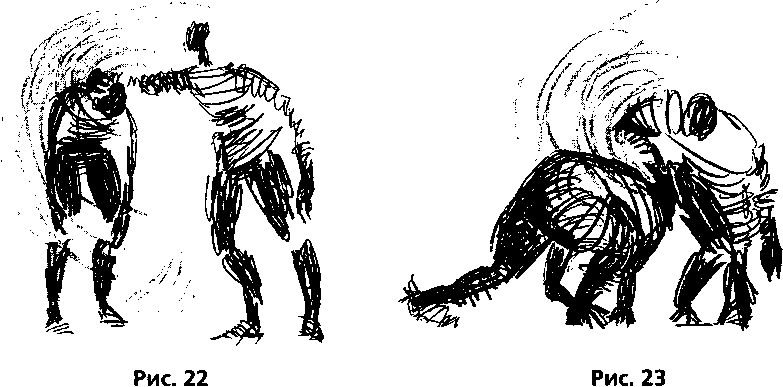
Упражнение **1.15.** Увлекаясь

Работаем вновь в паре. «Ведущий» и «Ведомый».

У «ведомого» глаза закрыты — он полностью во власти «веду­щего». «Ведущий» задает партнеру движение в пространстве. Но если в упражнении 1.12 - «ведущий» водил партнера по простран­ству и балансировал вместе с ним, то сейчас «ведущий» задает «ве­домому» различные пластические композиции.

Первая проба.

Предположим, «ведущий», приблизившись к «ведомому» спе­реди, правой кистью дотрагивается до его правого плеча сзади и уво­дит тело «ведомого» в спираль: правое плечо он ведет чуть вперед и вниз (рис. 22) -» затем тянет влево и еще чуть ниже -» все тело «ведомого» скручивается, ноги его сходят с места, и он резко закру­чивается влево (рис. 23). Для того чтобы «ведомый» не оказался на полу, «ведущий» тут же перехватывает своей левой кистью левое плечо «ведомого» сзади -» и раскручивает его тело в обратном на­правлении: снизу вверх и вправо. «Ведущий» возвращает партнера к точке начала. Так выглядит одна из пластических композиций, им­провизированно возникающих по воле «ведущего». Таким же об­разом можно поступать с руками «ведомого», с его головой, живо­том, коленями, бедрами. В одной пластической импровизации можно сочетать не только два прикосновения к различным зонам тела «ве­домого», но и три, и четыре. Постепенно - раз за разом - услож­няйте пластические комбинации.



Для «ведомых» ситуация не из легких. Невозможно предугадать все варианты пластических комбинаций. Сложно, выполняя одно движение, приготовиться к следующему - уследить за логикой «ве­дущего» практически нет шансов - с закрытыми глазами видеть за­махи партнера, движения его рук и тела не во власти «ведомого». Между тем восприимчивость, проистекающая из психофизической открытости «ведомого» любых импровизаций «ведущего», обес­печивает положительный результат.

Вторая проба.

Одновременно с пластическими импровизациями протекают им­провизации речевые. «Ведущий» разговариваете партнером на всем протяжении одной пластической комбинации (от «точки начала» до «точки конца»). Пластические перемены отражаются в голосе. Голос «ведущего» вырастает в объемах и в громкости, затихает, «плывет» с нарастанием то в одну, то в другую сторону, приближается к «ве­домому» - удаляется от него, проникает в тело «ведомого» то в пра­вое плечо, то в грудь, то пронзает спину, то уходит в ноги, то сосре­доточивается в затылке «ведомого».

Бесконечное обволакивающее гудение протяжного «м-м-м-м-м».

Впечатления. Находитесь друг против друга. По воле рассказы­вающего оба совершаете движение в пространстве. «Ведущий» дви­жениями втягивает «ведомого» в иное измерение - его физические передвижения по пространству увлекают партнера.

«Ведущий» рассказывает о движении тела партнера: про балан­сирование, про моменты потери равновесия, про физическую сво­боду тела. «Ведущий» в своем воображении и, следовательно, в во­ображении слушающего его «ведомого» восстанавливает картину движений «ведомого», пластику его и отзывчивость тела на коман­ды. Не упускайте случая рассказать про восприятие «ведомым» ва­ших заданий: он был открыт для восприятия или вам показалось, что «ведомый» многое проделывал механически. Передавая свои впе­чатление о поведении партнера, вы будто перетекаете в другое про­странство.

Третья проба.

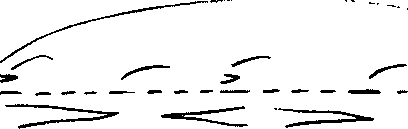
Перемены заданий у «ведущего».

Руками до партнера не дотрагиваться, действовать лишь голосом.

Двигаться синхронно: и «падать», и завершать падения, и вытя­гиваться в вертикаль одновременно, «закручиваться», «раскручи­ваться», передвигаться по пространству только вместе. Синхронность в поведении двух тел зависит только от «ведущего». Глаза «ведо­мого» закрыты, он не может пристраиваться к движениям «веду­щего», он лишь слухом воспринимает задания к началу «падения».

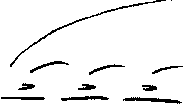
Вариации звукосочетаний со слогом «мам». Тот же тянущийся без обрывов сонорный губной «м-м-м-м-м». Его тягучесть, плавность, музыкальность, «резонансность» являют собой стержень речевых комбинаций. То там, то сям в линейное движение «м-м-м-м-м» вре­зается «а». Врезки «а» составляют ритмические импровизации:

мамамамамамммм-мамамамамамамамамммм-мамам — мамам



маммм - мамамамамамамамм - маммм

мамм - мамм - мамм -мамамаммм - мамм - мам!



м-м-м-мам-м-м-м-мам-м-м-м-мамам-м-м-м-мамамама-м-м-м-м-м

Каждый пластический рывок (перемена в направлении движе­ний), задаваемый «ведущим», в графических примерах обозначен знаком ударения.

Добавления к заданиям «ведомому».

Вы озвучиваете негромко речевые композиции «ведущего», со- гласуя речь с пластикой.

Впечатления. «Ведущий» рассказывает о движениях партнера с одновременной демонстрацией их: так, чтобы партнер и в вообра­жении увидел себя, и в реальности смог наблюдать особенности сво­ей пластики. То есть «ведомый» в этом рассказе может увидеть сам себя глазами «ведущего», прочувствовать, как его поведение вос­принимается со стороны. Кроме того, «ведущий» комментируетголос и речь своего подопечного - все ли ритмы ему удавалось по­вторить точно, согласовывались ли речевые ритмы с физическими ритмами. Сообразовывались ли ритмы «ведомого» с ритмически­ми высказываниями «ведущего». Со-образ-овывались ли?

Упражнение **1.16.** Речь перетекающая

Речь, перетекающая из пространства внутреннего в пространство внешнее, и наоборот. Свободное балансирование голосо-речевого звучания из одной стихии в другую. Речевым материалом остаются импровизации с сонорным согласным «м-м-м-м-м». Пластические импровизации представляют собой спиралевидные движения вашего тела в пространстве.

Вы обосновались на одном месте. Сойти с этого места нельзя. Как бы тело ваше или отдельные его части ни двигались в принципе спи­рали, вы неизменно сохраняете равновесие.

До того как оживут движения по спирали, прочувствуйте готов­ность мышц и суставов включиться в действие. Склоните голову под­бородком на грудь и поводите ею немножко вправо — немножко вле­во, утяжелите плечи, подвигав ими вперед — назад, несколько раз чуть-чуть согните и выпрямите колени, пошевелите ступнями, с мес­та не сходя.

Проба первая.

И втекайте в беспрерывные кругообращения: голова совершает обороты - плавно движется от груди налево назад направо вниз налево назад направо и т. д. (рис. 24).

На втором-третьем круге за головой потянулись плечи. Теперь и голова, и вслед за ней плечевой пояс кружатся и кружатся то быст­рее, то медленнее, но не останавливаются (рис. 25).

Плечи потянули за собой туловище. И вот уже раскручиваются и голова - и плечи - и туловище (рис. 26).

Руки ведут себя согласуясь с ситуацией: они легко следуют за дви­жениями плеч и корпуса и, вместе с тем, помогают вам удержать рав­новесие. Управлять руками произвольно не следует - они и сами найдут себе работу (рис. 27).

Туловище увлекает в спиралевидное вращение бедра, а за ними и колени. Постепенно все тело представляет собой бесконечно кру­тящуюся фигуру. Чтобы голова у вас не закружилась, переменяйте периодически направление движения головы, а вслед за ней после­довательно и всего тела. Двигалась ваша голова снизу влево, а в ка­кой-то момент обратите ее движение вспять, и пусть она от груди

«поплывет» направо, за ней последуют плечи корпус руки бедра колени ступни.

Проба вторая.

Мы, не прерывая движения по спирали, используем феномен внутреннего говорения в развитии вариативности голосо-речевого звучания. Для продуктивности, внятности и динамики внутренних процессов перемежаем говорение изнутри со звучащей речью.

Кактолько в новой пробе голова начала движение влево, вы внут­ри себя импровизируете недлинную комбинацию из звуков «м» и «а». Положим, вариацию: мммма | мамаммм. Вертикальная полоса (|) обозначает небольшую паузу. Как только внутреннее говорение за­кончилось, вы повторяете эту же комбинацию вслух. Потом можно и во второй и в третий раз прожить тот же ритмический рисунок, не­много меняя громкость или темпы его произнесения. Вслед за этим, в момент втекания в спираль плечевого пояса, появляется следую­щий ритм, и, пока вы раскручиваете голову и плечи, он не прерыва­ется - только уходит во внутреннее говорение, затем вырывается наружу. Следующая ритмическая импровизация начинается, как вы догадались, с вступлением в дело корпуса. Так и возникают все но­вые и новые ритмические комбинации - перемены в движениях ме­няют и речевые ритмы.

Проба третья.

Руки раскинуты в пространстве широко-широко - разрастаются объемы голосового звучания, амплитуды артикуляторных движений, активность дыхательных затрат.

От движения по спирали с раскинутыми в стороны руками внут­ренняя речь активизируется, речь, вырывающаяся наружу, укрупня­ется. Вы используете комментирование своих действий и ощущений вслух и изнутри. Заполняете внутреннее пространство новыми тема­ми, оценками, расшифровкой появляющихся ощущений.

Речь перетекающая. Повторы уже ни к чему. Вы говорите беспре­рывно. Начавшись изнутри, в какой-то момент произносимая фраза вырывается наружу, затем вновь уходит внутрь. Комментируйте по­ведение всех частей тела, движущихся вслед за головой. Не пропус­кайте ничего: проверяйте точность следования принципам тренин­га, таким, как балансирование, вертикаль, объемы движений, теку­честь; следите за физической свободой мышечного комплекса всего тела; оценивайте действия различных частей тела относительно дви­жения по спирали.

Речевой наплыв, речевой поток, но не речевые обрывки. Успевай­те говорить обо всех частях тела, на которые падает наше внимание. Обращайте внимание и на действия обеих рук.

ОТСТУПЛЕНИЕ О ЖЕСТАХ

В разговоре о «сопутствующих движениях» мы коснулись и жестов как материала художественного творчества. Осмысленность жестикуляции в методике сценической речи - тема, специально не разрабатывавшаяся, но значимая. Выскажу несколько предположений относительно трех аспектов использования жестов в дикционном и голосовом тренинге.

Предположение первое — разминка кистей.

Соединение кистей с жизнью тела - «кисти колени» являют собой еди­ное физическое целое: упругость коленей и упругость кистей и пальцев рук.

Соединение кистей с речью - «кисти подбородок» - двигательные программы кистей и двигательные речевые программы соединяются на уров­не физической разминки артикуляторного аппарата: упругость кистей и уп­ругость мышц языка и нижней челюсти.

Соединение артикуляции и тела в едином движении при посредниче­стве кистей «колени кисти подбородок»: кисти как центр, управляю­щий телом (коленями) и речью (подбородком). Все это нанизывается на вер­тикаль. Вообще триединство «колени + кисти + подбородок» связано со следующими моментами тренинга:

* соединение тела и голоса;
* единение ритмичности тела - рук - артикуляции;
* раскрытие, формирование «голосо-речевого рупора» - влияние при помощи рук и ног на вертикальное раскрытие «рупора»;
* активизация работы артикуляторных органов - влияние на мышечную активность, на общий мышечный тонус речевого аппарата;
* выразительность жестов и выразительность речи, их слияние в еди­ном выразительном поступке.

Предположение второе — кисти разговаривают.

Дыхание - голос - дикция - интонация + кисти - руки - локти - пле­чи - ступни - колени = разговаривают. Разговорность в данном случае сле­дует понимать как естественность и живость выражения смыслового и чув­ственного содержания авторского голоса, таящегося в тексте. Единение смыс­лового и чувственного, в их воспаленном проживании актером, отражается на уровне эмоциональности. Эмоциональность - глубина взволнованности актера в процессе восприятия и в процессе реализации замысла.

Использование предметов (гимнастическая палка, скакалка) методически связано с разговорностью. Посредством небытового предмета мы влияем на разговорность тела.

Разговорность - особое чувство ритма речи - особое ощущение рече­вых ритмов всем телом. Слоговые программы - 1 этап, словесные програм­мы - 2 этап, речевые такты в прозаической речи и стихотворные строки в поэтической речи - 3 этап, реплики в драматургии и драматической поэзии - 4 этап, высказывание как вершина деятельной и действенной речи - 5 этап. Все это вполне укладывается в работу с предметами. Гимнастическая палка и скакалка универсальны для методической последовательности «слог - слово - речевой такт (стих) - реплика - высказывание».

Предположение третье — действенность кистей.

Знаковость жестов. Смысловые жесты и эмоциональные вскрики рука­ми. Двигательные и речевые реакции как единый порыв в воздействии на партнера. Кисти (жесты) как прием перевода речи и голоса в пространствен­ную категорию. Кисти (жесты) как способ создания и укрупнения резонанса голоса и тела человека. Когда мы говорим о резонансе голоса - то не имеем ли мы в виду резонанс всего тела актера в пространстве? Возможно предпо­ложить, что гортань издает первичный звук система резонаторов (рото­вой, глоточный, носоглоточный) укрупняет звучание голоса тело отража­ет работу резонаторной системы (резонансные зоны, по Максимову [7]) воображение актера в согласии с голосовой и речевой техникой выносят ре­зонанс в окружающее пространство -> голос резонирует в пространстве, он из категории времени перетекает в категорию пространства. Таким образом речь актера становится категорией пространственно-временной. А мы с вами давно знаем, что движение человека тоже пространственно-временная ка­тегория. Так не может ли жест (движение) быть нам помощником в процес­се совершенствования голоса и речи, в процессе перевода голоса и речи в пространственную категорию?

Упражнение **1.17.** В окружении звуков

Вождение партнера голосом по всему пространству комнаты. Пе­редвижения и «ведущего», и «ведомого» широкие. Принцип ба­лансирования в пространстве не теряется. Вы оба в какой-то момент теряете равновесие (по воле «ведущего»), а затем выныриваете в вертикаль (опять по воле «ведущего»). Голос живет не в говорящем, не внутри гортани, не в голосо-речевом резонаторе, не в носовом резонаторе — но в пространстве между партнерами. Если простран­ство меняется, то и затраты дыхательной и звуковой энергии меня­ются.

«Ведущий» зацепляет «ведомого» голосом за плечо и тянет, и тянет. Слышатся слова первого авторского текста, который мы вклю­чаем в тренинг. Дальше народных, авторских, студенческих текстов будет много, а сейчас для пробы произносим фрагмент стихотворе­ния Игоря Северянина «Метёлка-самомёлка», напоминающий на­родную скороговорку: «Метёлка-самомёлка и мельня-мукомолка». Так и слышится поначалу безобрывное звучание «метёлка-самомёл- ка и мельня-мукомолка, метёлка-самомёлка и мельня-мукомолка...». Говорение плавное, без задержек на стыках между словами, дикция поспевает перепрыгивать со слога на слог. Речь — звук голоса - звон­кие согласные и гласные звуки обволакивают партнера, распростра­няются по комнате. Надеюсь, что так все и случается при первой же вашей речевой пробе.

Затем говорение переходит в ритмические импровизации со зву­кописью Северянина:

метелка - метелка - метелка-самомелка - метелка - метелка - ме­тёлка-самомёлка...;

метёлка-метёлка - само-само-самомёлка - метёлка-метёлка - само- само-самомёлка...;

метёлка-тёлка-тёлка - самомёлка-мёлка-мёлка - метёлка-тёлка-тёл­ка - самомёлка-мёлка-мёлка...;

мельня-мельня-мукомолка - мельня-мельня-мукомолка - мельня-

мельня-мукомолка - мельня-мельня-мукомолка...;

мука-мука — мол ка-мол ка — мука —мука — мол ка- мол ка - мука-

мука - молка-молка - мука -мука - молка-молка...;

метёлка, мельня, метёлка, мельня, метёлка, мельня, метёлка, мель-

ня, метёлка, мельня, метёлка, мельня...;

самомёлка, мукомол ка, самомёлка, мукомол ка, самомёлка, муко- молка, самомёлка, мукомолка, самомёлка, мукомолка, самомёлка, мукомолка...

Возможны и другие слоговые и словесные импровизации. Пока вы готовитесь к выдоху - не используйте специально внутреннее гово­рение, сейчас у нас такой задачи нет. Вы на паузах прикидывайте, ка­кие еще могли бы быть комбинации из четырех северянинских слов.

Первый же авторский текст выявил акустические проблемы. Вслу­шивающийся в вашу речь невольно обратил внимание на странное произнесение слова «метёлка» - он же привык к тому, что там есть мягкий согласный «f»32, а ему слышится звук, похожий на «ц». Раз­дается еще и дополнительный гласный «и» в слове «самомёлка» «са- мом[ио]лка». Доносятся до слушающего преувеличенные, открытые, слишком долго тянущиеся звуки «а» на концах всех четырех слов. Речь идет о проявлении говора или о манерности при произнесении зау­дарного гласного «а». Речь идет о редукции безударных гласных звуков, при которой ослабляется артикуляция звука, отчего меняют­ся его долгота, сила или качество33.

Упражнение **1.18.** Interludio

Играем «гаммы».

1. Мы здесь и в дальней­шем используем знак (') для указания на смягче­ние согласных Речь идет о «палатализован­ных» согласных звуках, при образовании кото­рых основная артикуля­ция соединяется с допол­нительной среднеязыч­ной (йотовой) артикуля­цией (ср.: «п'ит'»; «д'ен'»). Такое явление называет­ся «палатализацией» - от лат. palatum - нёбо. Оно связано с подъемом средней части языка к твердому нёбу, отчего резко повышаются характерный тон и шум.
2. «Редукция» - от лат. reductio - сокращать, уменьшать. Лингвиста­ми различаются «редукция качествен­ная» - ослабление и качественное изменение гласного в безударном слоге: редукция гласно­го «о» в первом и вто­ром безударных слогах (ср.. «мукомёльня» - «мукамёльня», «голо­ва» - «гълава» = знак «ъ» здесь и далее обо­значает редукцию) и «редукция количе­ственная» - уменьше­ние долготы и силы звучания гласного в безударном слоге при сохранении характерно­го тембра (ср.: «погу­бить» - «пъгубйть», «метёлка» - «метелкъ»).

Встряхните кистями, да так, чтобы встряхивание отозвалось во всем теле: в локтях в плечах в спине в коленях. Встряхните с силой - так, как обычно встряхивают градусник. Одной рукой, вто­рой, двумя кистями. Балансируйте при встряхивании, будто вот-вот потеряете равновесие. В движениях тела непредсказуемость. Нача­ло в «неправильности».

Происходит «техническое» единение движений тела и движений артикуляции. Не нагружайте мозги заботами о новых навыках, сбра­сывайте с мышц излишние физические напряжения, притормажи­вающие вашу естественность. Вы открыты для нового упражнения - для музыки в теле, в жестах, в речи. Ритмы и внутренняя музыка. Мы возвращаемся к разговору о триединстве «колени + кисти + подбо­родок», о котором подробно размышляли в «отступлении о жестах». Мы определили кистям посредническую роль между коленями и под­бородком. Кисти взяли на себя функцию центра, управляющего телом (посредством коленей) и речью (посредством подбородка).

Но одно дело методический разговор, совсем иное дело творчес­кое воплощение. Материализуем единство «колени кисти -> под­бородок» в воображаемой игре на рояле.

Раскрытие кисти может образно напомнить нам раскрытие арти­куляции. Поднесите кисть ко рту и на уровне рта несколько раз раз­двиньте пальцы и соберите их в щепотку, раздвиньте и соберите. Пусть отдаленно, но такое раскрытие ладони напоминает растворе­ние рта: большой палец играет роль подбородка, остальные паль­цы - нёбо и губы. Запястье - походит на корень языка. Кисть, рас­крываясь, чуть подается вперед, как будто какая-то неведомая сила выпускает из кисти энергию, рука говорит [8]. Одновременно с рас­крытием кисти происходят перемены в плечевом поясе и в коленях — вслед за правой кистью правая часть тела подается вперед. Откатыва­ясь, кисть уводит за собой и локоть, и плечо, и корпус. Колени, ступни не могут не реагировать на действие кисти - в них вы наверняка чув­ствуете реакцию, соответствующую раскрытию и закрытию кисти.

Колени и кисти содействуют в организации вертикали. Неглубо­кие приседания. Ведут в этом движении кисти. Они совершают рас­крытие пальцев и закрытие их по вертикали сверху вниз. Техника без­звучной игры на рояле: кисти приближаются к воображаемой кла­виатуре пальцы дотрагиваются до холодных клавиш клавиши утапливаются пальцы расходятся в стороны. Музыка пока не зву­чит, но если бы мы уже дотрагивались до настоящей клавиатуры, то и звуки рояля (не музыка, конечно) уже охватывали бы простран­ство вокруг нас. Касание клавиш мягкое, осторожное - звучание ро­яля объемное. Если бы мы дотрагивались до клавиатуры реального инструмента... Но пока - пока только технический прием. Овладева­ем вертикалью. Ощущаем действие кисти, хоть мягкое, но волевое. Локти не отдыхают, они так же верны объемам, к которым стреми­лись на протяжении всего урока. Они не норовят прижаться к телу, но стремятся соответствовать привычным для вас объемам, тем бо­лее клавиатура раскинулась перед вами довольно широко. Объемы, прожитые кистями, должны отражаться в проживаниях локтей.

Кисти и подбородок так же содействуют в организации вертика­ли: раскрытие кисти раскрытие рупора. Пружинки в кисти, пру­жинки в мышцах, управляющих движением челюсти, влияющих на амплитуду раствора рта по вертикали. Пружинное опускание коле­ней пружинная вертикальность движения кистей раскрытие рта по вертикали: все это способствует своеобразному сжатию тела. Сжа­тие тела выплеск звука. Так как только голос и речь могут отразить правильность или неправильность поведения тела, то при каждом опускании, сжатии - при каждом прикосновении к клавишам - про­износите слог «да». И прислушивайтесь к тому, как звучит ваш голос: мягко и объемно или грубо и плоско. Пружинки настроят и ваши за­махи, и ваши сжатия. Выбрав слог «да» для сопровождения движе­ний, мы используем силу языка, его упругость в момент отрыва кон­чика языка от верхних зубов. И так проделайте несколько раз дви­жения, сопровождаемые произнесением «да», «да-да», «да-да-да».

Не копируйте пианистов. Ведь вы и не сидите, и играете не точно по нотам, а лишь воспроизводите наивно и по-детски игру настоящих пи­анистов. Создавайте свою технику игры на воображаемом музыкаль­ном инструменте. Приближайте эту технику кзадачам сценической речи: к одному из основных принципов нашего тренинга: «ощущение — дви­жение - звучание». Музыка в данном случае не иллюстрация к чему- то неясному, а помощница. «Когда искусство актера, составляющее ос­нову драматического театра, для того, чтобы не оставаться одиноким, ищет опоры в других искусствах - музыка, как самое щедрое из них, может быть, самое родственное человеческой природе и дружелюб­но предлагающее ей всегда, во всяких ее настроениях грустных, радо­стных, патетических, свою обаятельную силу, - музыка оказывает и актеру в его воздействии на зрителей огромную поддержку»34.

Обратите внимание на следующие моменты:

* упругость коленей — кистей и нижней челюсти;
* раскрытие кисти и раскрытие «голосо-речевого рупора» совпа­дают ритмически;
* совершайте несколько движений подряд связно - будто legato, потом пробуйте и отрывисто играть - staccato. Но не разрушайте при обоих способах игры кантилену35 в поведении тела, в пружинисто­сти коленей и кистей, не обрывайте мелодию, не разрушайте музы­кальность движений тела;
* не теряйте клавиатуру фортепиано: она имеет границы по го­ризонтали, и в эти границы следует укладываться - сосредоточен­ность игры на компактном инструменте, не болтаясь телом в про­странстве;

1. Немирович-Данчен­ко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877-1942 M , 1980

С. 233.

1. Напомню вам канти­лена (ит. cantilena) - певучесть, мелодич­ность музыки, музы­кального исполнения, певческого голоса [9]

* соблюдайте точность расположения клавиатуры относительно вертикали;

- важна точность совпадения речевых акцентов с ударами: в про­межутках между ударными слогами (ударами по клавиатуре) может быть разнообразное количество слогов. Например:



Рис. 28

бабабаммм бабабаммм бабабаммм ба (10)

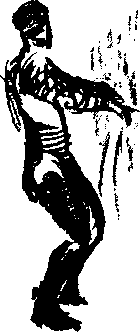
На каждый слог один удар по клавишам. На ударных слогах вы­сокие замахи кистями и сильные вжатия клавиш, на безударных сло­гах прикосновения по настроению, как сами чувствуете: коснуться клавиш легонько или чуть динамичнее.

бабабабаммм - *пауза -* баммм *- пауза -* ба ба бабабам! (11)  *\_ ' »*

Удары по клавиатуре различаются в зависимости от активности голосовых затрат. Голосовые же затраты напрямую связаны с чувства­ми, вкладываемыми в музыкальную фразу. Пианисты, играя, дотра­гиваются пальцами до клавиш в соответствии с чувствами, вызван­ными музыкой, согласно существу музыкального высказывания, чув­ству музыки. Интересно было бы и нам то мягко-мягко касаться клавиш, то со всего размаха: от этого зависит и степень участия всего тела в каждом акцентируемом слоге (рис. 28).

Ни в коем случае не раскрывайте рупор механически. Уделяйте больше внимания происхождению движений тела и артикуляторных движений. Помня, что они зарождаются в центре спины, согласуйте с этим ощущением все-все движения: от едва заметных движений нижней челюсти до охватных движений рук и коленей.

Играйте, сообразуясь с настроением:



пам ба да / пам ба да / пам ба да - бадабадабадаба (12)

Не иллюстрируйте ритмы, вживайтесь во внутреннее течение рит­мической композиции. «Тонкое внутреннее проживание - скрипка. Штампы - барабан. За барабаном не слышно скрипки»36.

Ошибки при «игре на рояле»:

* отсутствие вертикали - смазывание ударов - кисти с растопы­ренными пальцами будто «загребают» К себе воздух: производятся 36 Станиславский К С некие круговращения: от себя вверх - к себе через низ; Из заПисных книжек:
* напряженная работа пальцев - они одинаково растопырены и {в 2 т ] м., 1986 т. и. при взлете кисти вверх и при «касании» клавишей. Важно добиться с 275•

свободного повисания-провисания кисти на взлете и активизации ее при ударах по клавишам (рис. 29). Еще и еще раз вспоминайте, что раскрытие кисти и раскрытие «рупора» - действия одного по­рядка. А если еще прочувствовать и вертикальное движение коле­ней, то получится сжимающееся/разжимающееся тело (см. рис. 28);

* балансирование ног — они вдруг от старательности «прилипа­ют» к полу и не дают телу балансировать в пространстве. От ног чрез­мерное напряжение добирается до коленей от коленей перебира­ется к бедрам корпус от напряжения наклоняется спина округ­ляется и вот опять пропадает вертикаль. Лучше для игры, для музыкальности в теле стремиться при взлете кистей дать телу воз­можность последовать за кистями: взлетают кисти взлетают (вы­прямляются, словно пружинки) колени пятки отрываются от пола весь музыкант словно подлетает вверх (рис. 30). В этом слу­чае ноги невольно будут стремиться удержать равновесие. Есть и еще один удачный способ балансирования: постоянно менять точку опо­ры при игре - колено опорной ноги работает активнее, и именно оно согласуется в триединстве с кистями и подбородком (и «рупором»). Ступни «плавают» в широком пространстве перед клавиатурой;
* прижатые к нижним ребрам локти обеих рук - нет размашис­тости, не возникают замахи, сковывается дыхание, и ограничивают­ся объемы звучания. Тело словно клюет носом, или тело деревенеет, а руки от локтей колотят пальцами-молоточками по клавишам. И то и другое не создает ритма движений, не придает триединству «коле­ни - кисти - артикуляция» музыкальности поведения;
* однообразие движений по вертикали. Каждый удар по клави­шам во всех стадиях (замах движение сверху вниз удар по кла­вишам) повторяет предыдущие удары. Никакой импровизации не чувствуется, никаких интонационных перемен и в движении, и в вос­произведении музыкально-ритмической фразы. Тиражирование уда­ров. Между тем ритмически повторяемая фраза полна нюансов: тем­повых, динамических, дыхательных, пластических, перемен в объем­ности голосового звучания.

Как же поступать, каким образом понять, что из сказанного отно­сится именно к вам?

Спасение в партнере, задающем ритмы, предлагающем двига- тельно-звуковые комбинации. В партнере — создающем телом и зву­ком мелодию чувств. В партнере — тело и речь которого отражают процесс внутренней жизни образа (музыкального образа). А раз в партнере, то распределимся по парам и попробуем импровизации: «задающий» ритмы - «воспроизводящий» ритмы.

И пробуем, вдумавшись в слова известного в 1950-е — 1960-е годы педагога-ритмиста А. П. Руппе [10]: «Комплексы движений становятся

музыкой, если выражают внутреннее состояние героя, его отношения к партнеру, то есть проявляются в непрерывных изменениях интенсив­ности поведения, силы и характера внутренних импульсов. В сцени­ческом действии и общении с партнером, в воздействии на партнера каждый раз возникают разные ступени удовлетворения достигнутым результатом. Они не могут так или иначе не отразиться на ритме пове­дения. Таким образом, внутренние импульсы возникают в процессе сценической игры в результате оценки живых речевых и пластических интонаций партнера, несущих ту или иную информацию. Пластиче­ские реакции на изменчивые, бесконечно разнообразные, неповто­римые интонации — вот что может и должно быть противопоставле­но метричности, механическому следованию инерции ритма...»37.

Л r \_ *г* 37 Руппе А. П *Музыкаль-*

Важен, как вы понимаете, не внешнии рисунок ритма, хоть мы Но-ритмическоевоспи-

его и записываем, и не нотная запись, отчасти фиксирующая пред- тание актера //Записки

полагаемый ритм, а внутренняя музыка ритма, внутренняя пульса- о театре: сб трудов

ция ритма, рисунок чувства изнутри, музыкально-пластическая им- л- 1974 с-54~55-

провизация. П. П. Громов, выдающийся театровед и литературовед, 38 громов п. п

отмечает роль музыки в драматическом спектакле таким образом: написанное и ненапи-

«Музыка важна как часть в совокупности ритмов»38. Вот в чем зерно санное м., 1994 с. 225

нашего процесса «игры на воображаемом рояле», вот что представ- 39 Леонардода Винчи

ляет основную СЛОЖНОСТЬ. Анатомия и физиология

Любое движение зарождается и совершается от центра спины. Рука человека и животных //

В единении С роялем первична, она утягивает за собой колени, Кор- Леонардода Винчи.

г, г / \ Избранные естественно-

пус, все тело. Рука балансирующая (внутренне и внешне) удерживает

3 3 rj-^^jr научные произведения.

играющего в равновесии. Можем предположить, что любые бытовые мw 1955 с 84б движения или движения танца, движение и жест сценического чело- века - все это также окрашено балансированием и, в противовес ему, равновесием. Тело при воображаемой игре может и придвигаться к роялю ближе, и на какое-то мгновение отступать, вытягиваться вверх, приседать. Только не застаивайтесь. Леонардода Винчи подсказыва­ет ваятелям (но его слова близки любому творцу): «Какую бы фигуру человека или изящного животного ты ни делал, помни, что следует избегать деревянности, т. е. эти фигуры должны ступать, уравнове­шиваясь или балансируя так, чтобы не казаться куском дерева»39.

\

Можно предположить и другое: движения всех частей тела не­зримо связаны с центром спины. Нам это выгодно сейчас использо­вать для единения движения человеческого тела и его речи. Отне­семся к этому предположению как к образной догадке. Суть ее в том, что движения рук, начинающиеся от центра спины, открывают нам просторы для балансирования и вместе с тем удерживают нас в рав­новесии, позволяя всякий раз искать и находить золотую середи­ну; движения кистей от центра спины укрупняют вдохи и выдохи, а следовательно, объемы голосового звучания. И если размышлять

дальше, то в центре спины берут свое начало все артикуляторные процессы - движения губ, языка, гортани, нижней челюсти. Артику­ляция при таком взгляде на физические возможности речевого аппа­рата укрупняется, вступает в согласие с физической деятельностью всего тела. «Каждая часть имеет склонность соединиться со своим це­лым, дабы избежать своего несовершенства, - опять подсказывает нам Леонардо и завершает свою мысль: - Душа хочет находиться со сво­им телом, потому что без органических орудий этого тела она ничего не может совершить и ощущать»40. Последнее выводит нас к музыке.

Но не будем путать понятие «музыка речи» [11], распространенное во времена Серебряного века русской поэзии, с теми творческими ин­тересами, которые мы преследуем в тренинге, обращаясь к музыкаль­ным образам и к «вымышленной игре на воображаемом рояле».

При выполнении серии упражнений «игра на рояле», а мы с вами будем обращаться к этому «сквозному» упражнению как к финаль­ной ноте каждого из шести уроков, мы не стремимся к омузыкалива- нию сценической речи. Разговор идет лишь о внутренних ощущени­ях, вызываемых музыкой, о невербальном ее принятии. Важны глу­бинные моменты возникновения музыкальных тем, ощущений музыки, настроений музыки. Словесный ряд - вербальный уровень в упражнениях этого цикла - обязательно будет возникать, как же без него. Но возникать упражнения будут из той «музыки», которая живет внутри актера, как музыка чувства, музыка образа, музыка на­строений, впечатлений, воспоминаний. Мы намеренно при этом вы­членяем из музыкального ряда упражнений его ритмический элемент. Ритмическое охватывает и ощущения -> и движения -> и речь акте­ра. Ритмы во многом определяют восприятие актера -> действие его воображения -> энергию его содействия с партнерами в сценичес­ком диалоге -> его воздействие на зрителей в диалоге театральном.

40 Леонардо да Винчи Анатомия и физиология человека и животных. С. 853.

41 Чехов М. А. Загадка творчества // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2т М., 1986. Т. 2. С. 84.

Заключим наш урок словами Михаила Чехова о целостности, не­делимости всех выразительных средств актера и о движении как на­чале начал актерского творчества: «Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, слово его, все это в целом — его инструмент. <...> Пусть наслаждается легким движением руки, корпуса, ног, пусть дви­жения „бесцельные" сделаются радостью творческой. Пусть оценит, полюбит движение как таковое. Он поймет, что движения, как бук­вы, как люди, бывают различны и носят в себе и особый характер, и силу, и мягкость, и вдумчивость, действенность, могут выразить и симпатию и антипатию — и все это без головного, мертвящего смыс­ла, но все из себя, то есть движение как вдумчивость или движение как антипатия или симпатия. Пусть полюбит не тело свое, но движе­ние, которое он совершает при помощи тела, ставшего инструмен­том и объективным орудием для совершенствования движений. Это пробудит в актере способность играть все всем телом»41.

второй урок

mi

воспринимая



Хорошенько проникнитесь всем разнообразием физического, телесного динамизма, - из него все разнообразие речи.

*Сергей Волконский*

Нельзя в высказанных персонажами словах со­средоточивать смысл сцены.

*Андрей Тарковский*

Ощущение балансирования явилось только преддверием наше­го внимания к окружающему нас пространству и к партнерам, с ко­торыми мы все более и более соприкасаемся в тренинге. Ощущение это лишь путь к познанию действительности. Однако действитель­ность никогда не дается в виде ощущений. Обращение к ощущению балансирования понадобилось нам для обретения свободы воспри­ятия предметного мира, нас окружающего, и для познавания своего тела как части этого мира. Обретая физическую неустойчивость в тре­нировке, мы открываемся для подвижного восприятия. Действитель­ность мы ощущать не можем. Мир вокруг нас, партнеров, комнату, в которой проходит наш тренинг, мы воспринимаем. Психология вос­приятия утверждает: «Живое существо имеет дело с предметами, удовлетворяя свои потребности благодаря им, а не посредством цве­та, запаха или вкуса как таковых. Поэтому понятно, что у него выра­боталась способность воспринимать предметы, а не хаотическое пе-

реживание ощущений»42. И с восприятия предметов начинается по- 42 узнадзед н. общая знавание их содержания. Восприятие приводит нас к значению психология, м.; спб., предмета, слова, движения. 2004 с 198,

Восприятие предмета, партнера, слова, движения в условиях тре- 43 Таиров Аш я. о театре.

нинга сценической речи связано с ритмом. Ритм телесен и существу- м., 1970. с. 133.

ет физически. Ритм ценен в творчестве, как осязаемая материя, «ритм придает речи на сцене совершенно исключительную силу и вырази­тельность», отмечает А. Я. Таиров43. Ритм как организующее сцени­ческое начало, ритм как незримая ткань, охватывающая и простран­ство и время. Восприятие включает в себя и ритмический аспект. Вос­принимая движение или речь другого человека, мы явно большое значение (пусть и подспудно) придаем ритмам его поведения. Не ухватив ритм собеседника, не расположившись в этом ритме, мы навряд ли глубоко вникнем в того, с кем говоритм (я допустил заме­чательную оговорку: «говорим - говоритм»). Увидеть (воспринять) и прочувствовать ритмы в партнере - ритмы его движений прежде

всего и ритмы его речи вслед за тем. Я думаю, что почувствовать рит­мы партнера с помощью движений проще, чем сразу же принимать­ся за речевые ритмы, а тем более разгадывать, постигать ритмы его внутренней жизни, ритмы его самочувствия.

И если развивать мысль, что «движение» в театральном искусст­ве - категория и пространства и времени, а «речь» категория време­ни, то ритм - явление пространственно-временное. Ритм простран­ства и ритм времени соединяются в искусстве драматического акте­ра. Могу предположить, что речь сценическую возможно расширить пространственно. В какой-то мере это образное понятие: «речь су­ществует в пространстве», но одновременно это понятие творческой необходимости, предмет речевого искусства. Голос актера, его речь звучат в пространстве, заполняют пространство зрительного зала. В первую очередь этому способствует резонанс. Он заполняет зал, он охватывает зал изнутри. Зрительный зал + сцена становятся «резо­нансными полостями» для актерского голоса.

Звучание речи и голоса в пространстве можно принять как «рас­плывчатый образ», помогающий нам в процессе воспитания сцени­ческой техники. Тело актера настраивается на новую (сценическую) объемность звучания. «Голосо-речевой рупор» настраивается на объемность раскрытия и на преувеличенные амплитуды работы ар­тикуляторных органов.

Принимая ритм как величину, организующую, объединяющую движение и речь актера, мы тем самым организуем все поведение актера - творца сценического образа (сценического человека). Об­ратимся еще раз к «Запискам режиссера» А. Я. Таирова: «В искусстве

нет места случайности. Не должна быть случайной и речь актера; она

44 Таиров а. я. о театре, должна быть в строгом ритмическом соответствии со всем творимым образом»44.

**Урок начинается с разминки. Упражнение 2.1. Ух-ты! Ах-ты!**

Веселые потягивания. Забавность в том, что напрягается не все тело, а только какая-то одна его часть. И для того чтобы прочувство­вать контраст, все прочие части тела не тянутся наверх, а остаются свободными.

Тянется наверх только позвоночник. Хотя руки и подняты вверх, как при потягивании в упражнении 1.1 (Потягиваясь), но они сво­бодно повисают, вверх не тянутся. Плавно поднимаемся на носки. Прочувствуйте приход дыхания в низ позвоночника.

Когда дыхания оказывается много - тело съезжает вниз. Вы озву­чиваете «падение» междометиями «Ух-ты-ы-ы-ы!», «Ах-ты-ы-ы-ы!». А то и произносите два междометия в одном выдохе «Ух-ты - ах-ты- ы-ы-ы!». Руки при этом разлетаются в стороны. Вы выкидываете за­лихватские «коленца», наподобие тех, что отчубучивают танцоры в русских плясках.

До пола тело не доходит - оно вновь взмывает вверх, руки ведут себя столь же непринужденно.

**Вариация**

**Звуковая**

По ходу каждого проседания к полу после потягивания озвучи­вайте новое междометие - то, которое вспомнится вам при потяги­вании. Пока тело устремляется все выше, ваша память подсказывает вам очередное междометие и в вашем воображении всплывают си­туации, при которых это междометие обычно звучит. Ничего не вы­думывайте, а лишь предположите и прочувствуйте.

Я намеренно не подсказываю вам какие-то конкретные междо­метия. Не буду вмешиваться в ваши воспоминания, в отголоски ва­ших чувств.

**Упражнение 2.2. Кисти действующие**

Кисти двигают колени. Вы в небольшом приседе - колени чуть согнуты, руки свободны, готовы двигать колени из стороны в сторо­ну. Правая кисть после маленького замаха немножко сдвигает коле­ни влево, и все тело реагирует на такое движение (рис. 31), затем после небольшого замаха левая кисть отводит колени вправо, и тело соответственно этому действию кисти реагирует. В таком приеме дви­жений есть и ощущение «балансирования», и реагирование всего тела на движение руки.

Руки двигают тело. Кистью легонько ударяете по бедрам, и ваше тело отлетает в сторону, другой рукой ударяете по другому бедру, и тело отлетает в противоположную сторону (рис. 32). Техническая не­урядица у кое-кого из вас связана с поведением рук. Важно ощуще­ние тяжести в кистях. Кисть действующая - стало быть, ведущая, приподнимающая, подкидывающая вас. Вторая рука (как хорошо уже нам известно, а для некоторых и привычно) уравновешивает дей­ствие руки ударяющей. Поведение контрастной кисти связано с удер­жанием равновесия.

Секундочку. Появились сложности.

Зарождение движения, как вы уже испробовали на себе, не во­обще где-то - все равно где! - а точно и конкретно в центре спины. Зарождение движения руки сродни зарождению движения крыла. У вас же при первых пробных ударах кисти наблюдается бездействен­ность плеч и локтей, физическая свобода распространяется не даль­ше запястья. А прочувствуете вы широту взмахов руки - сразу же обретете объемность вдохов. Объемность вдохов повлечет за собою легкость в теле, спровоцирует ее.

Пробуйте.

Веселое, шутливое упражнение, ничего в нем нет серьезного (раз­ве что цель). Сам по себе полет тела - отрыв от пола и пролет в не­большом пространстве в сторону - вот и все наши устремления. Не засиживайтесь на полу. Правая рука совершила удар, приведший к взлету, и тут же левая рука заставляет тело отлететь в противопо­ложную сторону.

Еще раз пробуйте.

1. Ахматова а а Стихи Но! «-Никакого розового детства... Веснушечек, и мишек, и игру- и проза, л., 1976. с 422 шек» (А. Ахматова)45. Не погружайтесь в детскую сентиментальность,

каковою сейчас были полны некоторые из вас, особенно девчата. Да

1. Белый А. Глоссолалия- , т с ..

поэма о звуке м 2002 чт0 ВЬ|/ чт0 Только ощущение игры и забавы. Мы уже взрослые и с 38 можем даже к игре относится серьезно. В этой игре не стремитесь

взлететь повыше да отлететь подальше. Нету нас соревновательно­го приказа: «дальше, выше, быстрее».

Как играть в детство - маленькая глупость, так и выказывать из себя крутого спортсмена наивность не меньшая. Ощущение полет­ности в теле, стремительность и гармоничность — вот все задачки таких проб.

Звучание при этом «смазанное», нейтральное. Вспомните «до-зву- ки» А. Белого46. Никакой четкости в гласных и согласных пока не тре­буется. Плывущие руки. Марионетка еще не ожила - звуки голоса колеблющиеся, звуки речевые еще сложно разобрать. Такая игра - такая забава в первые мгновения разминки. Еще не создаем звуки речевые для общения. На сцене же любой речевой звук — один из элементов общения (наряду с глазами, мимикой, жестами, движе­ниями тела). Но так как общение еще не возникает, вы лишь настра­иваетесь, то и звуки пусть настраиваются. Настроенность речевых зву­ков зарождается в дыхании. Дыхание приучается к непринужденно­сти выплеска во время говорения - напомню вам, что такое озвученное дыхание обычно именуется в лингвистике, в физиологии речи и, ра­зумеется, в теории сценической речи - «фонационным дыханием».

Кисти упруго ударяют по бедрам, они своим движением-ударом подхватывают вас и чуточку отрывают тело от пола. Они относят вас

несколько в сторону. Кисти остаются тяжелыми, и вы ощущение тя­желых кистей не теряйте, — тело же под воздействием кистей летает как пушинка.

**Вариация**

**Пластическая**

Тело взлетающее.

Подбиваю двумя руками по животу и тем самым поднимаю свое тело в полет. Ощущение полетности тела и вертикали - ощущение взлета, легкости отрывания от земли и соединение этого ощущения с ощущением объемности в поведении рук и звучании голоса (рис. 33).

Вновь серединное звучание. Нечто среднее в оформлении зву­ков. Но уже можно добавлять препятствие в виде работы серединки (спинки) языка: «ой-ой-ой-ой...».

**Упражнение 2.3. Колени действующие**

Группа в круге. Глаза у всех закрыты. Кисти тяжело лежат на коле­нях. Колени согнуты, тело находится в небольшом приседе. Кисти своей тяжестью, небольшим добавлением усилия давят на колени - колени под тяжестью кистей подгибаются - затем возвращаются в исходное положение. Так мы и совершаем ритмичные движения ко­ленями по вертикали. Вертикаль не исчезает, в любых пластических переменах в теле с вертикали начинается движение и вертикалью за­вершается. Из вертикали исходят лучи телесной выразительности.

Внутри круга вы распределяете роли: один из вас берет на себя роль «задающего» ритмы, другие становятся «воспринимающи­ми». Восприятием ритма не ограничивается роль «воспринимаю­щих» - им следует точно-точно воспроизвести ритм телом, речью, внутренним проживанием. Только через нюансы воспроизведения ритма «воспринимающими» можно заключить, насколько точно была воспринята заданная форма и как глубоко ритм был прочув­ствован и прожит изнутри.

Движения коленями могут быть различными по амплитуде. Одна ритмическая комбинация вполне может содержать от одного до не­скольких сгибаний коленей по вертикали. Каждое сгибание коленей не обязательно должно походить на прочие приседания тела. Чем больше разнообразия в физических усилиях при сгибании коленей, тем лучше. Амплитуды приседаний меняются постоянно. Если же по­вторы и возникают, то они исходят из внутреннего самочувствия, но не являют собой механические повторения движений. Перемены в физических затратах влекут за собой и речевые перемены. В звуча­нии голоса отражаются телесные ощущения.

«Задающий» проигрывает ритм, группа одновременно вступает и синхронно заданный ритм воспроизводит. Используйте в этом уп­ражнении согласные звуки «л» и «л'». Упругость переднеязычных согласных усиливается благодаря движению коленей. Вертикаль в действии коленей совпадает с вертикалью в движении языка.

Начинает «задающий» с ритмов простых и с небольших движе­ний коленями:

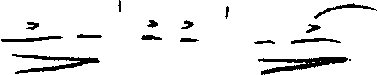
*лала лала лала лала лала ла*

» 9 » » » » \*

*лала - лала - лааа*

На каждом ударном слоге кисти немного вдавливают колени, в финале тело активно съезжает, вслед за телом чуть более обычного опускается нижняя челюсть, и финальный растянутый слог съезжает по тону. В ритмической записи это выглядит примерно так:

*лала - ла ла - лала*



Здесь три опускания коленей и, соответственно, три опускания ниж­ней челюсти - то есть три активных раскрытия рупора; последний слог звучит чуть тише, стало быть, и колени подгибаются чуть меньше.

Вот так примерно вы и действуете. Несколько ритмических ком­позиций предлагает один «задающий», потом ему на смену прихо­дит другой, и в результате все находящиеся в круге пробуют управ­лять ритмической жизнью группы.

**Вариация**

**Пластическая**

«Задающие» предлагают ритмы более сложные и физические движения тела более активные. Появляется необходимость в допол­нительных движениях тела: по окончании пластически-дикционной комбинации ритма (движения коленей по вертикали посредством усилий в кистях и соответствующие движениям речевые ритмы) тело «задающего», а вслед за ним и тела «воспринимающих» взлетают вверх, а то и отклоняются (отходят) немного назад (рис. 34). Кисти по инерции, оттолкнувшись от коленей на последнем слоговом уда­рении, взлетают вверх и отскакивают назад - тем самым они и тело уводят вверх и назад.

Такой взлет-отлет провоцирует вас самостоятельно совершать «подготовку к выдоху». То есть новая энергия в таком «полете» не­произвольно насыщает тело, и, что немаловажно, вдох совершается «через ступни ног».

В финале исполнять взлет-вдох следует обязательно. Не упускай­те возможности опосредованного ненавязчивого тренинга динамич­ной и ритмичной «подготовки к выдоху». Сейчас кое-кто из вас не делает такие взлеты вовсе, кое-кто проделывает их без соответствия ритмическим затратам, им предшествующим, и поэтому не попадает в динамику физического движения, кое-кто проделывает взлеты механически, потому что они предлагаются. Нет-нет: взлеты-вдохи - часть создаваемой вами музыки. Музыка - это не отдельно «зада­ющий» и отдельно «воспринимающие», музыка - это ритмичес­кое взаимовлияние между ними, и такое общение нигде не должно обрываться. Обрыв диалога — это обрыв контакта, обрыв ощущений, обрыв восприятия. Данное упражнение-диалог немыслимо без вос­приятия, но для восприятия надо быть открытым, и когда одно вы­сказывание завершилось, то, взлетая, открываетесь и для новой энер­гии (совершаете вдох), и для восприятия нового. Открытость в вос­приятии - это и открытость слуха, и открытость внутреннего проиг­рывания ситуации, которую мне задают, глаза-то у меня закрыты, и я не вижу, что делает «задающий», я лишь в воображении домысли­ваю, что происходит, и то, что именно я домыслил, воспроизвожу. Открытость во многом зависит от подпетов-вдохов.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**

Тело, теряющее равновесие, - это тело, выходящее из вертикали. Пона­чалу оно неустойчиво и лишь постепенно возвращается к вертикали, но это уже вертикаль в окружении нового пространства. Проникновение в новое пространство уже событие, хоть нет у нас мощных предлагаемых обстоя­тельств, но и в небольшом физическом движении можно почувствовать и прожить перемену ситуации. Когда тело легонечко покачивается на одном месте, оно в таком колебании, в таком ненавязчивом балансировании еще ничего особенного не выражает. Тело, находясь в вертикали, существует как бы нейтрально. Но стоит человеку совершить телесное движение в простран­стве, хотя бы небольшой, но направленный (не бессмысленный) жест, этот жест уже выражает некое содержание, некое желание, стремление. А все желания, стремления насыщены значением и эмоцией. Стало быть, выхо­дя за рамки вертикали (или за рамки центра), человек (актер) вступает

в выразительность. Его движения, выступающие из вертикали, суть движе­ния выразительные. Выразительность тела - пространственная выразитель­ность. Так воспринимается публикой, партнерами любое движение актера.

То же и с голосом актера, с ритмами его дыхания, с ритмами и темпами его речи, с интонационными переменами его звучания. В речи, в голосе, в дыхании, в интонации тоже следует допустить существование зон нейтраль­ности. Вам знакомы такие выражения, как «середина звучания голоса», име­ющее отношение к звуковысотности голосового звучания; «негромко» - ди­намическая середина голосового звучания; «нейтральная интонация» - ин­тонационный рисунок, близкий к воспроизведению повествовательного предложения. Вспомните также: «спокойное дыхание», «размеренный ритм», «ровный голос», «небыстрая речь» и прочие фразеологизмы. Все эти выра­жения можно отнести к вертикали, к затаенности, к нейтральному простран­ству, к течению времени без событий.

В какой-то момент возникшие обстоятельства меняют ситуацию, возни­кают события, влекущие за собой переход в новое пространство. До той поры пока не обретено равновесие, в этом новом временном и пространственном измерении мы выражаем свои ощущения, реакции, страхи и радости, жела­ния и устремления. Выражаем, воспринимая новые обстоятельства, прони­каясь обретенным пространством, впитывая во многом незнакомую действи­тельность, - выражаем и жестами, и движениями, и пластикой тела. В не меньшей степени новое содержание, со всеми новыми значениями воспро­изводится (изображается) речью, голосом, дыханием, интонацией, даже внешним речевым молчанием, при внутреннем речевом звучании (внутрен­ней голосо-речевой выразительности).

Кто рискнет исключить из актерской выразительности речь, голос, инто­нации, ритмы? Кто отважится лишить драматического актера выразитель­ности «звучащего слова»? Даже пренебречь каким-то одним из аспектов го- лосо-речевой выразительности мало кто дерзнет (кроме самих драматичес­ких актеров, которые в большинстве своем не очень-то и задумываются над возможностями и механизмами выразительности). В драматическом театре полностью отказаться от звучащего слова означает выйти за рамки драма­тического спектакля, перейти в некий иной вид сценического искусства. «Ведь узнавания и страдания, то есть эмоциональные потрясения, идейно-нрав­ственные, этические переломы и прозрения, составляющие ядро трагичес­кого действия, лучше, тоньше и точнее всего могут быть выражены с помо-

~ щью слова, человеческой речи»47. От этой аксиомы не откажешься и в век

47 Костелянец Б. О.

Драма и действие- широкого, многопланового использования пластики, танца, вокала в дра- Лекции по теории матических спектаклях. Стало быть, вперед - к познанию выразительности

драмы, м., 2007. с. 49. и к овладению ею. Но не к «голой» голосо-речевой технике, которая десяти­летиями напрягает, отталкивает, раздражает режиссеров-экспериментато­ров, но зачастую греет и притягивает педагогов сценической речи.

Восприняв, выразить - вот суть идеи. Выразить на основе накоплений. Всегда быть готовым к реакции на ситуацию, к выражению своих ощуще­ний, чувств и мыслей в пространстве вновь воспринятого, то есть за рамка­ми нейтральности, вертикали, в процессе потерянного равновесия. Это от­части напоминает то, что уже отмечалось в «Вариациях для тренинга»: по­стоянно быть «на вдохе», быть воспринимающим в каждое мгновение и в каждое же мгновение быть готовым к выражению.

Но для того чтобы выразить, необходимо обладать средствами выраже­ния. По крайней мере, знать их, думать о них, постигать их, глубоко ими проникнуться, не увлекаясь формотворчеством, - вот нерв идеи. Пробовать и пробовать развивать средства выражения, воспринимая и постигая пове­дение и высказывания партнера. Выражая, не потерятьхсуть выражаемого, того, о чем идет речь. Ощущая вертикаль как некую воображаемую струну звучащей речи, задавать струне вибрирование как выражение внутренних процессов. Техника должна быть безукоризненной, чтобы «прозвучала» внут­ренняя музыка, чтобы выявились нюансы и нервы содержания. «Техника должна быть столь высокой, совершенной и свободной, чтобы произведе­ние, которое предстоит играть, разучивалось исполнителем только с целью раскрытия замысла»48. Хоть приведены слова выдающегося композитора и

***48*** РдхМдНИНОВ ***С*** В

пианиста С. В. Рахманинова, не принять их на свой актерский счет, не учиты- п

r г 1 Литературное наследие-

вать их при развитии голосо-речевой техники невозможно. в 3 т м , 1978. т. 1. с 115.

Да и техники ли? Техника не может не быть выразительной. Только бы не увлечься этой самой техникой настолько, чтобы лишить себя живости внутренних процессов, умений проникаться чувствами и предчувствиями в ситуациях, стремительно меняющихся в рамках театрального действа. Только бы не потерять «балансирования» внутри ситуаций и событий. (Поэтому-то мы с вами выстраиваем весь тренинг на вариациях, поэтому-то мы увлека­емся множественностью проб, попаданий в разные пространства, поэтому- то и необходимы нам вариации творческие.) Только бы не упустить ни од­ного аспекта выразительности сценической речи. Думать и заботиться о гра­дациях громкости и градациях звуковысотности, градациях темпа и града­циях голосовой «полетности», градациях объемности звучания и градациях резонирования, градациях ритма и градациях тембра голоса, градациях ин­тонационных и градациях стилистических, градациях речевой характернос­ти и градациях характерности голосовой.

Каждый из аспектов выразительности сам по себе банален. Градации высоты или громкости голосового звучания, интонационное «богатство» речи ничего не значат вне контекста. Как бы ни был красив, обаятелен и притя­гателен тембр голоса, как бы внятно ни выговаривался текст, как бы ни взле­тал голос в звонкие верха и ни опускался в гудящие низы, вне контекста эти «красоты» являют собой синоним «пустот».

Творческая выразительность есть выразительность человека, открытого для восприятия и воспринимающего не пассивно. Выразить можно лишь то, что накопилось в воображении, чем напиталось воображение, восприни­мая и осознавая. Вот тогда накопленное и оживает, получая все новое и но­вое питание, обретая новые нюансы выражения. Тогда и средства выраже­ния явятся не показные, но оживающие, жизненные, напитанные чувства­ми, идеями, контекстом времени и безграничностью пространства.

В тренинге голосо-речевой выразительности можно рассматривать каж­дый аспект выражения, исходя из медиума: середина звуковысотного диа­пазона голоса, физический центр голосовой динамики, типичный темп речи, свойственный носителям русского языка, размеренный ритм фонационного

дыхания и пр. То же и с выразительностью тела: фигура прямо стоящего че­ловека может быть принята за исходную точку выразительности. Тело чело­века, совершающее осмысленное, или экспрессивное, или спортивное, или художественное движение (народный танец, игра виолончелиста, взмах дирижера), уже нечто выражает. И оценивается его выразительность отно­сительно центра, середины, статики, вертикали. Если вертикаль понятие пространственное, то и наша выразительность может явиться понятием про­странственным. Некоторые элементы выразительности в равной мере отно­сятся ко времени и к пространству. Темп, объемность, ритм, разборчивость - эти четыре понятия можно отнести к сугубо пространственному движению (пластика, жест). Речь - явление времени. Однако выразительность рече­вая распространяется и на пространство: градации «полетности», градации резонанса. Проявляются выразительные средства только в совокупности. Их нельзя механически сложить вместе - они связаны с синтетизмом сцени­ческой речи. У Ф. Ницше есть высказывание, очень близкое к размышлени­ям о речевой выразительности: «Наиболее вразумительным в языке являет-

ся не слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд



**Рис. 35**

49 Ницше Ф. Сочинения- слов, - короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность за в 2 т. м., 1990. т 1. с. 751. этой страстью: стало быть, все то, что не может быть написано»49.

**Упражнение 2.4. Колени «танцующие»**

Тело в вертикали. Ритмы только в коленях, а за коленями движет­ся все тело. Колени идут ритмически вниз и в сторону - вверх в ис­ходное положение - вниз и в другую сторону. Тело остается в плечах на месте. Можно руки раскинуть в стороны и добиваться того, чтобы наклоны в стороны, даже маленькие, не появлялись (рис. 35). Не иг­рать бедрами, не кокетничать, не манерничать. Подбородок также ощущает вертикаль.

Используйте звукосочетания с «6а» и «ла».

ба ба баба ба ба ба баба стаккато, на «баба» - словно увеличение, акцент на пританцовке.

*баа - баба j баа - баба / бабаба бабаба баа*

Комментарии: композиция из трех частей, каждая часть отделе­на косой чертой. Между частями небольшие паузы, и на тире неболь­шие паузы. Общее ощущение кантилены, но есть и спады - затиха­ния энергии после ударных слогов. Получается некая импульсность,

наплывание ударного слога на тишину. Вслушивайтесь в шлейф про­звучавшего, голос уже за рамками вашего тела - его жизнь протека­ет в пространстве партнеров, но не упадает ваш голос к вам под ноги. Поэтому мы и используем сейчас паузы и заполняем их вслушивани­ем в жизнь голоса отзвучавшего.

*лала лала лала лала / ла ла ла ла ла ла*

^  t

А Г> 3»

Комментарии: первая часть легато, вторая часть стаккато. Два слога - два легких приседания коленями влево (на ударном слоге приседание чуть глубже), следующие два слога (безударных) - ко­лени сгибаются в направлении центра, затем два слога - колени идут вправо - затем колени по центру. Вторая часть: влево - по центру - вправо - по центру - влево - по центру. Движения вправо и влево (акцентированные) проделываются с большей энергией, и слоги вправо и влево звучат с большей насыщенностью динамикой.

В круге вместе. Колени направо, колени налево. Ритмы на «ла- ла-ла-ла...». Создаете ритмы по очереди. Каждая ритмическая им­провизация синхронно повторяется всем кругом: и в действиях тела, и в музыкальности ритмической фразы.

**Вариации**

**Дикционные**

+ Звукосочетания с «л», «л'» - как продолжение тех комбинаций на «ла-ла-ла», которые только что пробовали. Меняйте теперь глас­ные и вводите сдвоенные согласные звуки. Упругость «л» влияет на упругость в коленях, упругость языка дает и всему телу ощущение упругости. Так называемое обратное влияние - некая разновидность «обратной связи»: как я сам воспринимаю (а процесс восприятия мы не прерываем) и как передаю своим телом упругость в работе языка как ведущего речевого органа, воспроизводящего слоговые програм­мы со звуком «л». Такая сторона восприятия нам не менее важна при внимательном постижении своих четов и недочетов в точности вос­произведения слоговых программ и в чувстве целого (телесное вос­приятие) в произнесении конкретного звука. Чувство целого связано с тем, что в рождении любого речевого звука (любой слоговой про­граммы) задействована не только и не столько артикуляция, сколь­ко все тело. Ведь именно тело обеспечивает слог питанием - энерге­тическая струя порождается всем телом. Чем глубже внутри себя мы будем ощущать действие энергетической струи - воздушного пото­ка, направляемого точно на ведущий орган артикуляции, создающий звук «л» (в данном случае ведущим органом является кончик языка), тем объемнее будет звучать сам звук «л». А так как звук сам по себе не является смыслоразличительной единицей, каковою, как вы по­мните, является слог, то объемность звучания распространится на весь слог. А так как слог входит в систему ритмического рисунка, ка­ковым может являться слово, а в нашем случае, на данном этапе тре­нинга - ритмическая комбинация, - то энергетическая струя охва­тит весь ритмический рисунок, ритмическую «фразу».

Пластика при выполнении различных дикционных комбинаций с «л», «л'» остается прежней. Вновь колени подгибаются, отодвигаясь то вправо, то влево. Ритмический пример:

*люлюлюлюлю - л юл юлю - люлюлю лю*

Комментарии: четыре энергичных отвода коленей в стороны. На­чинает правая рука: она уходит на замах вправо - в этот момент на­капливается дыхательная энергия, затем правая рука плавно уводит колени влево, и вы произносите первый фрагмент комбинации «лю­люлюлюлю». В момент действия правой руки левая рука уходит на замах налево, и по окончании первой комбинации левая рука отправ­ляет колени вправо и звучит второй фрагмент. Точно так же проис­ходит и с третьим, и с четвертым фрагментами. Каждый фрагмент последующий «наплывает» на предыдущий.

+ Выискиваем слова, начинающиеся со звуков «л», «л'». Каж­дый из вас вспоминает нужные слова, уже произнося первый звук, слово придет само. Тяните первый звук до тех пор, пока не выныр­нет все слово. Не выпаливайте сразу слова, пристроившиеся на кон­чике языка у каждого: лес, ласточка, лампа, лук, лошадь, лицо, лист, лава, ложка и т. п. Стремитесь найти слова, редко употребляемые, не ради забавы, но ради придания большей динамики артикуля- торным мышцам, формирующим переднеязычный звук. Не сразу выищутся слова: ладанка, ладушки, лапотница, ласочий (от ласка - зверек), ливень, лавочка, личико, ловленный, лезвие, ледник (погреб), люлька, лотосовый, лекарский, ленящийся, ли мери к (жанр ирландской, позднее английской поэзии в виде коротких юмористических стихотворений, они так и называются «лимерики»). Я привел лишь несколько слов, начинающихся на звуки «л» и «л'», в которых ударение падает на первый слог. А дальше уж вы сами пробуйте подыскивать слова, начинающиеся на эти звуки в без­ударных слогах.

+ И тутже подхватите историю про неповоротливого, медлитель­ного человека:

*Ушел Вавило по мотовило, да, видно, лесом задавило50.*

50 Даль В. И. Толковый словарь живого велико-

Тут уж нам И губно-зубные «В» И «в'» помогают своей упругостью, русского языка: В 4 т. Сходятся в едином высказывании о нерасторопном Вавиле и движе- м \*1994-т-2 Ст 917

\_ «Мотовило - костыль, -

ние коленей, и движение тела вслед за коленями, и движение губ- с развилиной на другом НЫХ, губно-зубных, И упругость кончика языка на звуках «Л» И «Л'»\ конце (колодка рожки),

для намота пряжи с веретена» (там же). Поскольку отсылки к Далю постоянны, сокра-

Стрелки (->) указывают на дикционную стремительность, при ко- щаем °писание здесь и

г г далее: Даль В И. Толко-

торой слова будто бы накатываются одно на другое, невзирая на це- выйсловарь т 2 ст 9м зуры, между движением коленей то в одну, то в другую сторону. Не

Отменяйте ВОЗВраТ КОЛенеЙ В ИСХОДНОе ПОЛОЖеНИе, О КОТОРОМ МЫ 51 Наречие мельком

-г ~ лучше произносить

условились в начале упражнения. Такой откат - словно замах на оче- 3 к

3 3 г с ударением на первом

редной словесный импульс. Поиграйте немного темпоритмами, слоге, что считается

используя свои жизненные наблюдения: всякий раз, перед тем как литературной нормой.

выразить мысль, хотя бы мимолетно припоминайте зарисовки из ва- перенос ударения на

г- г- второй слог придает

шей ЛИЧНОЙ ЖИЗНИ, когда КТО-ТО ИЗ друзей, родных ИЛИ знакомых слову разговорный ха-

отправился выполнить какое-то дело, давно должен был вернуться, рактер.

а его нет и нет. Напрягаться не следует. Но вот вскользь, мельком51 вспомнить этот факт и рассказать о нем было бы полезно. А так как всякий раз такие факты связаны с разными по остроте ситуациями и различными переживаниями, то и отношения к вспоминаемым слу­чаям окрашиваются различными чувственными оттенками. Отсюда и темпоритмические перемены: в какой-то из проб вы произнесете скороговорку отрывисто и с затягивающимися паузами между од­ним физическим движением и другим, а в какой-то пробе все вы­сказывание пролетит как шутка, легко и непринужденно, звонко и с насмешкой. Первично всегда воспоминание, его нынешнее воспри­ятие вами, а уж выражение его - вторично.

**Упражнение 2.5. Тютелька в тютельку**

*Ушел Вавило по мотовило да видно лесом задавило*

Падения на одну ногу, затем на другую. Ступни приходят в одну точку пола. Обратимся к привычному весу кистей, рук, плеч, бедер, ног, коленей, ступней для провоцирования повышенной тяжести. В этом нам поможет воображение. Не «накачиваем» тяжесть, не вы­жимаем из себя какую-то псевдогрузность. Представьте себе, что

ваши ступни чуть больше по размеру, чем на самом деле, а коль они размерами больше, то и тяжести в них несколько больше.

Падая на ногу, сильно не наклоняйтесь и специально не сжимай­тесь. Ваша задача - попасть точно в точку, потратив как можно мень­ше физических усилий. Плечи, локти и кисти ведут себя непринуж­денно: как летают - так летают (рис. 36).

Цепочки ритмов основываются на различных сочетаниях слога «ба». Варианты для пробы:

* *ба баба ба;*
* *бабабаба - баба - баба;*
* *бабабаба \ \ бабабаба | | бабабаба \ \ баба - ба - ба ;*
* *бабабабабабаба 1111111 бабаба бабаба бабаба;*
* *бабаба ф бабаба ф бабаба ф бабаба ф ба - ба .*

Комментарии о знаках, чтобы вам легче было ориентироваться в ритмах: ударения над гласными соответствуют перемене ног; вер­тикальная черта (|) отражает перемены ног при отсутствии слогового звучания, то есть речевые паузы; тире (-) означают завершение од­ного фрагмента ритма и переход к другому; знак (ф) говорит о зами­рании тела и речи - длится такое замирание по усмотрению создаю­щего ритм.

Все представленное лишь вариации для первой пробы. Дальше экспериментируйте самостоятельно. Меняйте ритмы постоянно.

52 См.- Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии Историко-этимологи- ческий справочник СПб., 1998 С 579

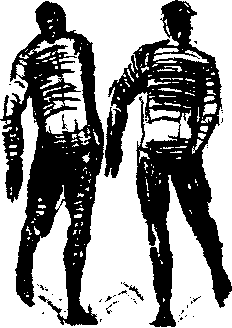
Итак, пробуйте.

Остановимся ненадолго. Слишком много сложностей. И слишком уж вы стараетесь.

Приземления то на одну, то на другую ногу не очень-то точные у многих из вас. Я понимаю, что сложно попадать на центр. Но уж коль мы назвали упражнение «Тютелька в тютельку», то попадать в центр следует совершенно точно (фразеологизм «тютелька в тютельку» рас­шифровывается как «абсолютно точно»). Слово «тютелька» - умень­шительное от слова «тютя» - удар, попадание. И имеется в виду точ­ное попадание топором в одно и то же место при столярной работе52.

В некоторых случаях вам мешает добавочное напряжение в мыш­цах ноги, освобождающейся от груза: на одну ногу падаете, вторая- то ступня должна высвободиться и раскованно уйти чуть в сторону. Если в ступне сохранится ощущение тяжести, то вам это поможет.

Второй момент: плечи при опускании тяжелеют, при взлете тела - локти округляются и направляются в стороны и немного вверх.



**Рис. 36**

Стремление к центру. При падениях старайтесь не пошатнуться, не упасть. Принцип центра, фокусирования звука на центре. Собран-

ность звука в одной точке. Такую собранность речевой комбинации, концентрацию его рождает тело.

**Вариации**

**Ритмическая**

В импровизируемые ритмы включайте речевые паузы и останов­ки в движении тела. Интересны паузы как элементы, входящие в ритм высказывания. Во время речевых пауз проговаривайте слого­вые комбинации внутри себя. Начните с одновременных пауз телес­ных и речевых: на замирании речи тело не движется. Затем комби­нируйте паузы речевые и телесные - они могут сходиться, могут и не совпадать.

**Дикционная**

53 Даль В. И. Толковый словарь.. Т. 2. Ст. 920.

кая голосовая гамма. Если б только вы знали, до какой степени она

В ритмические игры входит текст народной скороговорки: Блошка, да мошка, да третья вошка -ас них упокою нет5

В быстром темпе перескакиваете с ноги на ногу (непременно по­падайте В одну точку на полу) И тем самым пластикой воссоздаете 54 Станиславский К. С. ощущение мелкоты липучей, от которой не отмахнешься, не отле- Со6р соч-: В8т- Mw

,Л \_ - 1955. Т. 3. С. 63. К этому

пишься. Интересно вновь перевести неживои текст в область воспо- же примыкает и ДруГОе

минаний и наблюдений. Кому-то вспомнится детство и борение с известное высказывание

мошкарой на природе, а кому-то привидится типичная суетливая Станиславского: «Широ- говорунья, наподобие рыжей героини из рассказа Дмитрия Быкова «Выявление»: «Они ни на секунду не могут остаться с собой наедине,

напор внутренней пустоты разрывает их, как газы - тысяча извине- важна в сценической

ний - разрывают желудок при метеоризме. Все время надо с кем-то Речи! Чем шире диапа-

г зон, тем больше им мож-

коммуницировать - либо с плеером, из которого несется голимая

J ^ r г » г но выразить» (Там же.

попса, либо с бутылкой пива, либо вот неизвестно с кем по мобиль- с. 326) нику. Причем сказать им, как правило, нечего, они знай себе описы­вают окружающее». И пусть эта последняя ассоциация не из вашей жизни, но домысленная, дофантазированная вами - от этого ее зна­чение не умаляется.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ЗВУКОВЫСОТНОМ ДИАПАЗОНЕ**

Как только заходит разговор о тоновом диапазоне речевого голоса для драматического актера, всякий раз вспоминается решительное высказыва­ние Станиславского: «...с голосом, поставленным на квинту, не выразишь „жизни человеческого духа"»54. В нескольких словах передана вся глубина

проблемы актерских голосов и определены ориентиры для выхода из кри­зиса. Интервал шириной в пять ступеней звукоряда, может быть, и достато­чен для неприхотливых интонаций бытовых пьес, но создание образа (не­повторимой сценической индивидуальности), а для актера, скорее, важно понятие череды образов (сценических героев), не уложится в узкие рамки воспроизведения простеньких разговоров.

Творческое создание «жизни человеческого духа» подразумевает рож­дение нового человека: по-особому мыслящего, воспринимающего, двига­ющегося, говорящего, звучащего. Создание образа - вот манок для актера, вот предмет его искусства. Примером истинного искусства голосового пе­ревоплощения является творчество выдающегося английского актера Лорен­са Оливье. Биограф Оливье Дж. Коттрел так описывает голосовой феномен [12] актера: «Обращаясь с голосом как с музыкальным инструментом, Оли­вье никогда не считал его органом с одним регистром, но постоянно совер­шенствовал, добиваясь того разнообразия тональностей и широты диапа­зона, которые позволили передать и птичьи трели судьи Шеллоу, и basso prof undo Отелло; и играя на этом инструменте... он создал собственную му- зыку, нисколько не преклоняясь перед традицией»55. Дело здесь совсем не

55 Коттрел Дж. *Лоренс*

Оливье м 1985 с 351 в пРактическом применении краиних нижних и верхних нот диапазона. Ра- зумеется, от наличия в голосе крайних нот тонового диапазона зависят лег­кость и свобода творческого использования актером «оптимального диапа­зона» в создании сценических образов. Речь о другом. Оливье создает пол­ностью новые голоса для своих героев. Не широту диапазона использует в одной роли, а, «рождая» сценического человека, «рождает» и его голос.

Не этот ли путь в развитии тонового диапазона голоса следует избрать и нам с вами? Устремлять интересы к творческому звучанию голоса в конкрет­ных обстоятельствах, искать пути развития диапазона посредством ситуа­тивного и ролевого переключения в тренинге. Воспитывать диапазон рече­вого голоса прежде всего в диалоге, исключительно при взаимовлиянии и воздействии на партнера, только в ситуациях, приближенных к экстремаль­ности взаимоотношений. И ни в коем случае не относиться к воспитанию диапазона речевого голоса как к некоей величине «вообще». Единственно ситуативное и только ролевое начала подходят для работы над выразитель­ностью голоса. В сценической истории участвуют действующие лица, а зри­тели воспринимают театральные диалоги, но не приватные разговоры акте­ров. Стало быть, в творческом тренинге желательно выходить на театраль­ные горизонты, а не заниматься голосом в пространстве, ограниченном тех­никой: «говори выше», «попробуй на низах», «выводи звук вперед», «звучи объемно», «а ну-ка, громче, тебя не слышно», «дыши, дыши», «теперь зву­чи в полный голос» и пр. В упражнениях-этюдах, которые включаются в тре­наж, не будет лишним вновь и вновь обращать внимание на восприятие зву- ковысотности в речевом действии других, точнее, на восприятие вами зву­чания партнеров и на ваши предположения, как именно ваш голос воспри­нимают другие.

И к чему вообще драматическому актеру владеть градациями звуковы- сотности? И насколько возможно использование в тренинге таких понятий,

как «ролевая тональность», которую упоминает Дж. Коттрел, интонацион­ная партитура, «широкая голосовая гамма», по Станиславскому? Думаю, что ответы на подобные вопросы родятся у вас в ходе тренинга.

Сказанное не подразумевает отказа от себя с первых мгновений тренин­га и моментального погружения в роль, в обстоятельства. Нет, не об этом речь. Разговор идет о том, что любое, даже самое простенькое упражнение вне действия механизмов воображения (на уровне воспоминаний, ассоциа­ций, узнавания жизненных аналогов в контакте с партнером по тренингу) не может быть продуктивным. Познавать себя и свои возможности (в первую очередь качество своей речи, голоса, дыхания) вы продолжаете непремен­но. Это условие тренинга со временем не растворяется. «Актер ни при каких условиях не должен отступить от самого себя. Что бы актер ни играл, - каж­дую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не может. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, „где я, а где роль?". Вот это настоящее, вот это есть перевоплоще­ние»56. Так разъясняет Станиславский внутренние творческие процессы при создании роли ведущим мастерам МХАТ в апреле 1936 года. Но сквозь тему подхода к роли ясно просматривается принцип отношения к любой пробе, даже если это происходит в студенческой аудитории. Ни порывистого жес­та, ни голосового вскрика, ни страстной тирады, ни эмоционально окрашен­ной ритмической комбинации не совершать вне предчувствия, предощуще­ния, предзвука, преджеста, без внутреннего «возгласа» (по Мейерхольду), за пределами «если бы» (по Станиславскому). Все эти «пред-» - бытие са­мого актера, его воспоминания, затаенные мысли, его бесконечно подвиж­ная и насыщенная внутренняя жизнь. Только так можно спровоцировать и интонационно-ритмические перемены, и подвижность звуковысотного диа­пазона голоса в образе, и «рождение» голоса сценического человека.

**Упражнение 2.6. Абсолютно точно**

**То же с партнером. Один «создающий» («учитель»), второй «воспринимающий» («ученик»). «Учитель» и «ученик» - это не**

56 Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. M., 1953. С 681

ролевое распределение. Это один из способов совместного позна­ния механизмов ощущения дыхания - движения тела - звучания го­лоса. Наше голосовое звучание является результатом совокупной ра­боты движений тела и ритмов дыхания. В процессе воспитания три­единства «ощущение - движение - звучание» мы не всегда способны самостоятельно себя контролировать. А появление помощника у «воспринимающего» позволит откинуть многие заботы контро­ля, «воспринимающий» постепенно приучается воспринимать ню­ансы телесно-речевых высказываний партнера и отдаваться его си­ловому полю.

Когда «ученик» («воспринимающий») воспроизводит ритмы, заданные «учителем» («создающим»), то «учитель» подробно комментирует результаты этих проб.

**Первая проба.**

Беззвучно двигаться. И ногами не издавать звуки, и речевых зву­ков пока нет. Все внимание обоих участников на восприятии «уче­ником» ритмического рисунка, заданного «создающим». Ритм в движениях тела.

Пока никакие речевые ритмы не звучат открыто. Но «создающий» ритмы движений изнутри может воспроизводить некий импровизи­рованный ритмический кусочек. Если он совершает пять перемен в ногах, то есть пять раз наступает на точку на полу, - то внутренне он такие перемены в теле озвучивает слоговыми импульсами.

Приведу три варианта ритмических движений.

В первом варианте шесть перемен в ногах: вертикальная черта (|) означает приземление на точку; горизонтальные черточки ( ) от­ражают примерные длительности; высота горизонтальной черты (|) (|) свидетельствует о мере активности движения: чем выше черта, тем динамичнее падение на точку, тем глубже проседание. Тяжесть тела словно придавливает вас к полу.

Во втором варианте семь перемен: стрелка (-») означает точку завершения одного ритмического такта и начало воспроизведения второго. Сами такты идентичны. «Создающий» вправе предложить не только один, но и два, и три такта. От «воспринимающего» тре­буется такое внимание, чтобы он не пропустил финал высказывания «создающего».

I---1I---1I--1-1-M---1I---1I--1-1-1

В третьем варианте четырнадцать перемен: жирность вертикаль­ной черты отражает значительность, весомость падения тела на точку.

il-il-il-il-il-il-il-

**Вторая проба.**

Обратите внимание на вдохи. Насколько легко и незаметно «вос­принимающий» вдыхает, готовясь к воспроизведению ритмов «со­здающего»? Проверьте: воздух «втекает» в тело «воспринимаю­щего», пока «создающий» предлагает ему ритмическую компози­цию, или «воспринимающий» спазматически «хватает» воздух пос­ле того, как партнер завершил свое высказывание? Чаще всего «вос­принимающие» «рассматривают» физические действия партнера. Творческое восприятие подразумевает не только зрительное впиты­вание информации - оно сопряжено с проживанием ощущений, ис­пытываемых партнером. Если «воспринимающий» вчувствуется в ритмы движений и речи «создающего», заживет им создаваемой атмосферой, проникнется его силовым полем, то в процесс восприя­тия непроизвольно включится и дыхание. Едино с восприятием рит­мов будет протекать и энергетическое обновление.

Вот несколько ритмико-звуковых вариаций, которые удобны для этой пробы. Выполните их, а дальше пробуйте самостоятельно им­провизировать подобные комбинации. «Выполните» не означает, что вы предложенные мною комбинации сделали и успокоились. Нет- нет - важен качественный уровень. И «создающий» и «воспроиз­водящий» ритмико-звуковые комплексы в движениях и в голосо- речевом звучании должны быть безукоризненны.

Даю ритмы в две строки: на первой ритмы движений, на второй соответствующие им ритмы речевого звучания. Высота вертикальных линий говорит о постепенном, раз от разу, разрастании объема дви­жений и4, соответственно, об увеличении звучности. Звучность рас­пространяется при этом и на гласные и на согласные. Увеличение объемов голосо-речевого звучания зависит не только от увеличения двигательных объемов в теле, но и от активизации артикуляторных усилий при образовании взрывных звонких «б», от увеличения ротового пространства по вертикали, являющегося отражением сво­бодного перепрыгивания с ноги на ногу. Обеспечивается вся эта зависимость гармонией выдыханий и движений: объемы выдыхае­мого воздуха всецело зависят от увеличения объемов движений. Энергетическая насыщенность выдыхаемого воздуха провоцирует и активность работы губной артикуляции, и необходимое раскрытие «голосо-речевого рупора».

Итак, пробуем:

*ба - бабаба - баба - ба*

Совет «учителю»: предлагаете партнеру выполнить этот ритми­ческий рисунок столько раз, сколько понадобится для того, чтобы добиться от него предельно точного выполнения ваших заданий.

*бабаба - баба бабаба - баба — бабаба-бабабаба-баба*

*баба-баба*

*ба баба баба баба—ба*

Далее вы пробуете сами. Три ритмические комбинации, предло­женные мною, вы обязательно осильте. Не пробрасывайте их. Сколь­ко бы вам ни понадобилось времени, не пожалейте его и отработай­те каждую комбинацию: прочувствуйте естественность зависания пауз, внутренние ритмы при внешнем молчании, мягкость или стре­мительность движений и их соответствие дикционным усилиям. Только не отсчитывайте механически внутренним голосом длитель­ность пауз и количество слогов, составляющих тот или иной фраг­мент ритмической композиции. Не из количества звуков, а из их со­четания рождается музыка. Не арифметическое действие - сложе­ние - определяет гармонию ритма.

Я намеренно не указываю способа произнесения ритмических групп: legato или staccato, crescendo или diminuendo, убыстряя или замедляя. Одно только не упустите: внутреннюю связность ритми­ческого высказывания, его непрерывность, глубинную цельность.

Впечатления. Поначалу вы оба обсуждаете: свободу тела, точ­ность движений, ощущения тела, проживаемые «воспринимаю­щим», затем проводите анализ дыхательных ритмов. Насколько лег­ко и неуправляемо втекает воздух при вдохе в легкие «восприни­мающего»? Нет ли каких призвуков? Нет ли резких спазматических вдохов? В какой момент дыхание начинает поступать в легкие «вос­принимающего» - в процессе создания ритма «создающим» или уже по окончании действия «создающего», когда ритм создан и по­ступок «создающего» завершен?

Интересно разгадать задачу: что такое «замах дыхания»? Речь идет о том, что вдох нам нужен как приступ к действию, как предощуще­ние действия (речевого или телесного). В чем же состоят механизмы таких «замахов дыхания»?

**Третья проба.**

Голос идет к партнеру, резонансом (звучностью) охватывает парт­нера. Что это значит для вас? В каких случаях можно прочувствовать и воспринять прикасание звука голоса партнера к вашему телу? Тело в его пластичности и звучность голоса - в ее пластичности.

Ритмико-звуковые вариации: в основе их слог «бам» (коротко звучащий или тянущийся - задается «создающим»). Теперь звуча­ние ритмической группы нигде не прерывается. Все предполагаемые паузы заполняются протяженно звучащим звуком «м-м-м». Приво­жу ниже несколько вариантов звучания для третьей пробы. И не со­провождаю их рисунками, определяющими движение тела. Исходите только из звуковых комбинирований - пусть каждому из вас они подсказывают комбинации телесные.

Прыжки - перемены падений в единую точку - остаются прежни­ми. Не забывайте:

* немного усилий следует затрачивать на каждый прыжок;
* руки, плечи, кисти - в свободном парении;
* легкое «дрожание» в теле - напоминающее несложные «при- танцовки».

И вот обещанные звуковые сочетания (с последующими коммен­тариями):

реальной силы звука, т е. понятие субъектив-

*бам — бабам-бамбамбамбам бам — бабам-бамбамбам*

Комментарии: выдох один - все звучание комбинации не уга­сает ни на мгновение. Это сочетание делится на две почти равные доли. В праве «создающего» делать любые перемены в ритмах прыжков. Можно, например, совершать прыжки на все семь слогов первой части и сделать только два прыжка во второй части. Можно сделать перемены только на ударных гласных, а их, как вы видите, лишь четыре - во все прочее время тело действующего словно за­мирает. Можно делать активные прыжки на ударных слогах и зата­енно, осторожно звучать и двигаться на безударных слогах. Имею­щиеся паузы, которые мы, как и прежде, отмечаем горизонтальны­ми черточками (-), и количество черточек свидетельствуют о

примерной длительности паузы в прыжках; так вот, имеющиеся пау-

зы таковыми не являются - вы заполняете их беспрерывным звуча- 57 в. п морозов разде-

ul/lflu //ал ал ал\\ ляет понятия «сила

*нием «м-м-м».*

звука» и «громкость»- «Сила звука - это

*бабабамм — бабам-бабам-бабам-бабам бам! объективная величина,*

характеризующая г реальную энергию

Комментарии: вы чувствуете, насколько эта слоговая комбина-

звука, в то время как

ция звучит мягче предыдущей? Попробуйте прозвучать осторожно, громкость - отражение мягко, но достигая звуком тела партнера. И вообще при изменениях в нашем сознании этой громкости не пользуйтесь понятием силы звука и ощущениями при-

*"Jbl*

бавления или ослабевания мышечных усилий , только перемены в ное» (морозов в. п. давлении выдыхательной струи. Главное для нас в этой комбинации, тайны вокальной речи чтобы партнер воспринял и прочувствовал «тепло звука» и небольшие л \*1967- с 40)

изменения в уровнях громкости. Громкость чуть нарастает к ударно­му слогу. Это нарастание громкости меняется и от одного ударного слога к другому. Возникает импульсное звучание с постепенным уве­личением громкости к финальному «бам!», звучащему широко, хоть и не fortissimo да и не forte.

*бабаба - бабаба - бабаба - бабаба - бабаба - бабаба - бамммм*

Комментарии: мы видим семь фрагментов ритма. На каждый из них одно падение на точку. Все фрагменты, исключая последний, сов­падают по ритму. Добавляется постепенное увеличение звука от пер­вого сочетания до последнего и плавное, хотя и короткое по времени затихание голосовой энергии на финальном фрагменте «бамммм». При увеличении объемности - звук словно все более и более охва­тывает вашего партнера. Подобные перемены громкости и объемов постарайтесь применить и в последующих комбинациях.

Предлагаю вам еще три комбинации, но без комментариев. Толь­ко в виде примера. А дальше вы уж сами сочиняйте и предлагайте партнеру ритмические построения в пластике, в комбинировании слогов, в изменениях градаций громкости и градаций темпа выпол­нения заданий.

*бам-бам — бам-бамбам — бам-бамбамбам — бам-бамбамбамбам*

*бам-бабам - бабам-бам - бам-бабабам - бабабам-бам - бам- бабабабам - бабабабам-бам*

*бабабабабаба - баммм - баммм - бабабабабаба - бамммм -*

*баммм — бабабабабаба — баммм — баммм — бабабабабаба — баммм — баммм!*

Держитесь-держитесь на долгих тянущихся звуках «м-м-м» - не падайте, не сдвигайтесь с точки, на которую удачно попали. Возник­нет поза ласточки от желания удержаться, ничего страшного - это замечательно, как хотите, держитесь хоть за воздух! Но не падайте и вовремя продолжите ритмическую комбинацию.

**Четвертая проба.**

Точное воспроизведение ритмов - вот такая теперь у нас задач­ка. Точное - это движение в движение, звук в звук. Полное совпаде­ние ритмического рисунка движений, ритмических слоговых комби­наций, темпоритмов движений и речевого звучания, уровней гром­кости и объемов движений и звучания голоса, темповых перемен.

Удары ступнями в одну и ту же точку остаются как непременное условие исходной пластической точки ритма. Все исходит из точки на полу (слоговые комбинации, движения тела), а втекают все им­провизируемые вами сочетания в партнера. Партнер, как лакмусо­вая бумага, воспринимает сочетания и пластические соединения, и если вы помогли ему воспринять и прочувствовать их, то он, несом­ненно, выполнит любые ваши предложения.

Расширяются пластические возможности. Вы добавляете жесты. Легкие, ненапряженные выкидывания кисти в сторону партнера. С вылетом кисти в сторону партнера вылетает и направляется по на­правлению к нему и звуковая волна — звуковой выплеск. Вы старае­тесь так же, как было в предыдущих пробах, попасть на одну точку на полу. Это вам уже привычно, и сбить вас с такого центра нельзя. Добавления жестовые не должны стать помехой к попаданию на центр. У вас появляются центр исходный и центр ваших интересов. В движениях вы устойчиво стремитесь сохранить точку, из которой исходит ваша энергия, а жесты ваши, и с ними вместе выплески сло­говых сочетаний, непринужденно отлетают к партнеру.

В ритмах появляются длительные зоны беззвучия. Вы предлагае­те партнеру семь-восемь комбинаций подряд, используя многие на­работки из предыдущих трех проб. Здесь есть и звучание в пласти­ческих паузах, и пружинистость staccato, и текучесть legato, и пере­мены в диапазоне громкости, и различные убыстрения/замедления, и замирания, и ритмы движений без единого слога вслух. Пробуйте.

Впечатления. Точны ли ритмы, воспроизводимые «восприни­мающим»? Понятно же, что как ритм будет воспринят, так он и бу­дет воспроизведен. Опять-таки: не рисунок ритма, а нутро его, насы­щенность ритмико-звукового комплекса эмоционально-чувственным значением. «Когда мне прежде приходила охота понять кого-нибудь

или себя, то я принимал во внимание не поступки, в которых все ус-

ловно, а желания. Скажи мне, чего ты хочешь, и я скажу, кто ты» (А. Че- 58 3амечУ- кстати, что эти

хов. «Скучная история»)58. Для того чтобы требовать от «восприни- чеховские 0/1083 занес в

J I- п г- г свою записную книжку

мающего» точности, давать ему советы и направлять его в поиске, д хармс. хармсд. за-

«создающий» ритмы В звучании, в движениях, в энергии сам ДОЛ- писные книжки. Кн 2.

женствует быть безупречным. сш\_

**Упражнение 2.7. Между взлетом и падением**

Все тело балансирует то на одной ноге, то на другой. Именно ба­лансирование интересует нас теперь. Перемена ног в прыжке, то есть с подлетом вверх. Приземляясь, стремиться ставить ступни на одно и то же место. Ни чуть-чуть вправо, ни чуть-чуть влево. Точно по центру.

Вначале отработать пластику свободных подпрыгиваний и призем­лений. В процессе взлетов важны действия рук: от центра спины они разлетаются в стороны, округляются локти, раскованно ведут себя кисти (рис. 37). Приземление сопровождается падением рук (рис. 38). i Локти в любом случае округлые. Подлетами и отличается это упраж- -\\ нение от предыдущего. Во взлетах новое ощущение — проявляется легкость, полетность тела. Новое, как вы заметили, и в том, что руки теперь принимают самое деятельное участие в движениях тела по вертикали. Но перемены не так-то просты. Как обрести простоту и легкость подлетов и мягкость приземлений, чтобы преодолеть груз­ность и старательность, как избежать в таких прыжках нарочитости и не накопить излишних напряжений, допустим, в плечах (рис. 39)?

Соединение движений тела с работой артикуляции. При падении: небольшое сжатие тела, оно собирается в комок, руки стремятся об­нять корпус. Ощущение тяжести в коленях, в ступнях, в плечах и // в теле передается и артикуляторным органам: тяжелеет нижняя че- ^ люсть, укрупняются и становятся тяжелыми губы, вытекает объем­ная дыхательная струя. Падая, раскрыть «рупор» по вертикали и озвучить слог «да». Впоследствии меняются слоговые ритмы. Во второе падение произнести «дада» с ударением на втором слоге. В третье падение: «дадада», в четвертое: «дададада», в пятое: «да- дададада». Ударение всегда приходится на последний слог. Перед каждым новым падением возникает потребность подпрыгнуть при вдохе-замахе несколько выше предыдущего раза. Причина, прежде всего, таится в увеличении длительности произносимой слоговой ритмической комбинации. На ее озвучивание требуется и большая ? дыхательная энергия, и большая временная длительность. Вдох за- У вершается на высшей точке взлета. Звучание ритмической комбина­ции начинается при начале падения тела и завершается в момент прикосновения ступней к полу. Каждый раз нужно стремиться уло­жить ритмическую комбинацию во временной отрезок падения. Ког­да же ступни коснулись пола - продолжается звучание ударного «а». И пока тело сжимается, находясь в равновесии на полу, - это «а» звучит и вырастает в объеме. Если последнее возможно. Еще разок отмечаю: звучание ритмической комбинации длится в тот промежу­ток, когда тело начало падение, и заканчивается приземлением. Пока тело находится на полу и не начало еще готовиться к новому взлету, как шлейф, звучит последний ударный гласный «а».

Контрастность ощущений взлетов и падений поможет нам позже. С них начинается познавание дыхательного ритма при фонации. Глав­ное не пропустить: тело может прочувствовать, что при более объем­ном движении вверх невольно возникает более объемный вдох («подготовка к выдоху»). Чем шире движения рук в пространстве -тем объемнее работа «мышц-вдыхателей». Сейчас, на данном этапе тренинга, это можно реально ощутить и прочувствовать, в дальней­шем ощущения объемности движений, объемности речевого и го­лосового звучания будут таиться внутри актера, будут чувствоваться партнерами и зрителями.

**ОТСТУПЛЕНИЕ ОБ ОБЪЕМАХ АРТИКУЛИРОВАНИЯ**

«Голосо-речевой рупор» важен не только своими объемами для звуча­ния голоса. Не менее ценна и вторая часть определения «голосо-речевой рупор». Раскрытие рупора являет собой необходимое условие для укрупне­ния работы речевых органов в процессе сценического говорения. Многие «речевые недостатки» порождаются серьезным физиологическим препят­ствием - мелким, напряженным или плоским раскрытием «голосо-речево- го рупора». Это вы должны учитывать, приступая к выправлению стигматиз­ма (дефектов произношения шипящих и свистящих звуков), ротацизма или картавости (орфофонических нарушений59 в произнесении звуков «р» и «р'»), ламбдацизма (дефектных нарушений произношения звуков «л», «л'») и пр. Давая артикуляторным органам простор для деятельности, мы тем са­мым заметно снижаем меру трудностей при исправлении речевых недостат­ков. Простор обеспечивается объемным раскрытием «рупора». Раскрытием и по вертикали (1 этап), и по горизонтали (2 этап), и в глубинном объеме: от губ до голосовых складок, то есть объемное раскрытие «ротоглоточного ре­зонатора» (3 этап). Последовательность этапов условна, так как свободное раскрытие ротовой полости и по вертикали и по горизонтали, несомненно, повлияет и на глубинное раскрытие «ротоглоточного резонатора». Но нам интересно не только раскрытие «рупора» ради его раскрытия. Цель наша еще и в развитии подвижности и эластичности работы речевых мышц при новых программах преувеличенного раскрытия раствора рта и глотки. Подвиж­ность - ритмичная смена слоговых программ, эластичность - плавность пе­ретекания одного слога в другой в речевых сегментах любой длительности.

**Вариации**

**Дикционные**

59 Л. А. Вербицкая в кни­ге «Русская орфоэпия» (Л., 1977) предлагает разграничивать орфо­эпию, занимающуюся выявлением фонемного состава слов, и орфо- фонию, изучающую вопросы качества произнесения отдель­ных звуков, то есть то, как именно произносит­ся тот или иной звук.

+ Работаем в паре. Продолжим условия совместного обучения в сочетании «учитель» - «ученик»: «создающий» - «воспринима­ющий». В предшествующих пробах «учитель» имел полное право приостановить упражнение и объяснить партнеру, что, по его мне­нию, тот делает неточно, неловко, непрочувствованно или непроду­манно. И между партнерами налаживался диалог на темы правиль­ности движений, верности ритмов дыхания, фонетической точности, ритмико-звукового посыла, четкости воспроизведения предло­женного слогового комплекса. В новом упражнении мы уходим отдиалога разговорного, наш диалогтеперь будет двигательным. Толь­ко демонстрацией партнеру верных и неверных приемов физического выполнения упражнения «создающий» можетулучшить качество ис­полнения «воспринимающим» предлагаемой пластической комби­нации. Так же и с ритмами речевыми. Если партнер не чует предлага­емого ритма, не ухватывает его сходу, то «создающий» может еще и еще раз воспроизводить один и тот же ритмический рисунок. И зна­ком правильности/неправильности послужат повторы «создающе­го»; если он вторично воспроизводит ту же ритмическую комбина­цию слогов и выполняет идентичные движения - значит «воспри­нимающий» что-то сделал неточно. Так возникает внесловесный ди­алог. «Воспринимающий» постигает значение высказанного «создающим». Самочувствие, настроение, чувства - вот что улав­ливает «воспринимающий». Назовем это «музыкой высказывания».

Пластические условия упражнения те же самые. Но вводим в ус­ловия общения между партнерами одно дополнение: точка призем­ления на полу единая для каждого из вас.

Слоговые вариации теперь не столь стройны. В индивидуальной пробе в распоряжении каждого из вас были четыре взлета-призем- ления. И на каждом из них к ритмической комбинации добавлялся один слог. Но это увеличение имело пределы — четыре слога «да» подряд в одном фрагменте. Теперь «создающий» комбинирует ва­риации по собственному усмотрению. Чем разнообразнее будут сло­говые комбинации - тем сложнее будет «воспринимающему» их уловить, прожить, осилить. Непредсказуемое разнообразие поначалу собьет «воспринимающего», но постепенно, я уверен, он привык­нет к быстрому обмену двигательными и речевыми репликами. Не меньшие трудности подстерегают и «создающего», которому не так- то просто рождать одну комбинацию вослед другой.

Не сочиняйте заранее и не накапливайте в памяти «голые» рисун­ки. Их вы все равно потом не сможете проиллюстрировать - живой разговор нарушит все ваши абстрактные заготовки. Если вы в момент работы «воспринимающего» не будете связаны с ним тонкими ни­тями восприятия того, что он делает, то как же вы определите каче­ство его пробы? Вы ведь в момент его проб будете погружаться в со­чинение новых ритмов, и в вашем личном слуховом и пластическом восприятии возникнет торможение. И не проявится легкость импро­визации. Механические показы «создающего» породят механиче­ские повторы «воспринимающего».

В импровизации жизнь тела первична. В действиях тела найдется множество темповых и пространственных оттенков, лирических и драматических особенностей, нюансов стремительности, проворства, мягкости, динамизма... Да что там говорить, тело так много может выразить, что вам и беспокоиться не следует. Пробуйте, и все полу­чится.

Я начинаю первым. Итак:

*дадада дада - да - да - да да да дада - да - да-- дадада дада - да -да--- дадада - дадада - да!*

Комментарии: на письменно-графическом изображении моих вариантов слоговых конструкций ударные слоги требуют приземле­ния, тире (—) отражают приблизительную длительность звуковых пауз, над одним из тире в финале третьего фрагмента поставлен знак ударения - это означает, что в данном месте на паузу приходится перемена ног.

*дадада -дада да да да -дадада -дада дада да -дадада -дадада да да*

*дадада*

Комментарии: в некоторых случаях, как, например, в финале вто­рой части (вторая строка), вы не успеете сжаться - вам надо поспеть быстро-быстро коснуться пола правой ногой, левой ногой, опять пра­вой ногой. Где уж тут сжиматься! Такая скорая смена движений потре­бует усилий еще и на то, чтобы не потерять равновесие и точно по­пасть в избранную точку. И руки в этом случае спасительны - они бу­дут вас удерживать, уравновешивать ритмические игры ваших ног.

Какие бы вариации вы ни создавали, их возникновение связано с вашей интуицией. Отдавайтесь сочинительству непринужденно и обязательно двигаясь. Почувствуйте свои желания. Выберите, чего бы вам сейчас хотелось: прожить ритмы осторожно и мягко или ре­шительно и бурно, окунуться в атмосферу дождливого дня или по­грузиться в ночную темень, повалять дурака, как кукольный Петруш­ка, или станцевать перед плачущим дитятей, балансировать на од­ной кочке в болоте или вообразить полет на воздушном шаре под облаками. Возможно все - в вашей власти все закоулки фантазии, любые образы. Выполняя тот или иной звуковой комплекс, не забы­вайте о восприятии партнера. Недаром мы прозвали его «воспри­нимающим». Подарите партнеру возможность окунуться в стихию вашего вымысла.

Впечатления. После выполнения нескольких комбинаций обме­няйтесь впечатлениями о том, что получается, и о том, где просчеты в движениях и в звучании голоса.

Совет «создающему»: обязательно проанализируйте качество выполнения партнером ваших вариаций. Попадал ли он в ритмы? Какие дикционные неточности вы заметили в его речи? Как вели себя его руки?

Совет «воспринимающему»: вам следует разобрать соответ­ствие звуковых ритмических рисунков внутренним ритмам партне­ра. Что вы испытывали в процессе создания партнером того или ино­го ритма? Какие волнения при этом в вас зарождались? Какой ритм показался вам наиболее интересным?

+ Группа в круге. Роль «создающего» переходит от одного к дру­гому. У каждого из вас лишь одна проба, одна возможность ввести всех «воспринимающих» в свою ритмическую импровизацию, под­готовить синхронное действие круга, единое высказывание группы. У вас одна лишь проба - поэтому нельзя ошибиться. Не относитесь пренебрежительно к ритмическим импровизациям предшественни­ков. Если вам удастся прочувствовать все ритмические композиции, созданные до вас, если вы ни одного ритма не проделаете механи­чески, уверяю вас - вы сумеете объединить всех в желании прожить предложенный вашим воображением чувственный образ, «воспри­нимающие» отнесутся к вашему ритму со вниманием и отобразят его без ошибок.

В этой вариации задачи для «создающего» заметно усложняют­ся. Внимание к одному партнеру не то же, что внимание к группе. В управлении группой действуют иные механизмы восприятия. Как же умудриться так выразить ритмическую импровизацию, чтобы включить в ее воспроизведение всех в круге? Чтобы не два-три чело­века прониклись существом вашего высказывания, а все, кто нахо­дятся в круге? Как сотворить порыв группы, чтобы ритмическая ком­позиция реализовалась в синхронном звучании, в одновременном физическом поступке? Никакие повествования преподавателя о «зна­чении синхронного звучания» не смастерят ансамбль. Вся разгадка в волевых усилиях и в деятельном воображении «создающего».

60 Ср. хотя бы: гудящий, богатырский, громовой, грохочущий, медный, могучий, полный, лаю­щий, взвизгивающий, воркующий, звучный, исполинский, крикли­вый, полнозвучный, рокочущий, рыкающий, слабый, тихий, трубный, чугунный, шумный, камерный.

Пробуйте.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ДИНАМИЧЕСКОМ ДИАПАЗОНЕ**

В бытовом понимании громкость имеет лишь несколько градаций: крик - громко - негромко - тихо - шепот. Но нюансов театральной речи неизме­римо больше. В русском языке отыщется немало эпитетов, отражающих ди­намические оттенки голоса60. Градации громкости следует оценивать не ме­рой наших силовых затрат, но восприятием их окружающими людьми. В исследованиях особенностей громкости вокальной речи, проводившихся

в 1960-е годы В. П. Морозовым, установлено, что сила голоса и уровень го-

fi1 \_ 61 Морозов В. П *Тайны*

лосовои громкости понятия не синонимичные . Это важный момент для го- \_ \_ „

г вокальной речи С. 37 лосо-речевой тренировки драматических актеров. Экспериментально уста­новлено, что хорошие певцы добиваются мощного голосового звучания не 62 Там же. с 44.

за счет усиления напряжения в голосовых складках, но используя, прежде всего, возможности энергетической системы (фонационного дыхания) и в не меньшей степени резонансные качества голоса. Согласно Морозову, в музыке имеется восемь градаций громкости: forte-fortissimo (самое гром­кое) - fortissimo (очень громко) - forte (громко) - mezzo-forte (умеренно громко) - mezzo-piano (умеренно тихо) - piano (тихо) - pianissimo (очень тихо) - piano-pianissimo (самое тихое)62, но для драматического актера по­добного деления не существует, да и вряд ли это имело бы смысл. Актер не обременен указаниями авторов относительно громкости того или иного ме­ста текста. Порой в ремарках драматургов встречаются указания: «кричит», «шепотом», «громко» и пр. Но современный актер такие ремарки восприни­мает всего-навсего на уровне совета и считает себя вправе не исполнять их - интерпретация роли, сцены, диалога, реплики, фразы в нынешнем театре часто не учитывает предложения автора, не менее часто звуковое решение сцены резко противоположно замыслу драматурга.

Между тем пустить динамику голоса актера на самотек, допустить пест­роту громкости было бы непростительной роскошью для художественного произведения, каким является драматический спектакль. Лишить актера одного из узловых выразительных средств невозможно. Хотя бы в силу того, что динамические оттенки голосового звучания - это оттенки, более связан­ные с психологией образа, чем с физическими нагрузками на голосо-рече­вой аппарат. Актеру не обойтись без умения продумывать динамическую партитуру роли, изыскивать нюансы громкости, познавать возможности пе­ретекания нюансировок, выискивать даже в предельно громком или в пре­дельно тихом звучании оттенки «предельности» (ср. у Станиславского: «Но если уж начали кричать, то давайте крещендо»63).

В тренинге динамического диапазона ценны эстетические качества зву­ка. Слышимость — непременное условие доступности для зрителя смысло­вого содержания текста. С одной стороны, слышимость - результат полет­ности голоса, с другой стороны, проявление пространственного чутья акте­ра. Не заговорит актер звучно, не совладает он с жизнью голоса в простран­стве, если он этого самого пространства не чует, не живет им, не пропитан пространством, в котором действует. Очень громкое (форсированное) зву­чание лишит актера естественности. Силовые затраты, рьяность в прибавле-

нии динамики ради того, чтобы быть услышанным, никакого отношения 63 Станиславский к творчеству не имеют. Звучание голоса сценического человека — вот суть репетирует.. с. 397. подхода к созданию динамической партитуры роли. «Если ты правильно иг-

64 Леонидов Л. M.

раешь, правильно чувствуешь, - отмечал Л. М. Леонидов, - то ты не бу- воспоминания Статьи дешь кричать и меньше будешь уставать. Если вы будете играть Отелло и Беседы. Переписка, раздирать в клочья свои страсти, то вы сорвете себе голос. Актер, который Записные книжки срывает на сцене голос, неправильно играет»64. м„ i960, с. 455.

Исходные динамические данные у всех различны [13]. Неодинаковы край­ние зоны динамики (тихо/громко); отличны и переходы от оттенка к оттен­ку (скольжение между «умеренно тихо» и «тихо», например, или между «тихо» и «очень тихо»).

Отправные динамические показатели, несомненно, поддаются развитию. Важен выбор методического направления. Специально формулирую пробле­му голосовой динамики не как расширение диапазона громкости, но как развитие подвижности, перетекания от нюанса к нюансу в рамках динами­ческого диапазона. В первом подходе, менее продуктивном, внимание на­правлено лишь на раздвижение границ в контрасте «очень тихо» и «очень Ф9мко». Во втором подходе следует говорить о нескольких аспектах совер­шенствования динамической выразительности:

* развитие умения плавно наращивать динамику звучания (крещендо — в музыкальной терминологии);
* формирование умения ослаблять динамику звучания (диминуэндо — в музыкальной терминологии);
* обеспечение полетности голоса на любом отрезке динамического диа­пазона;
* обеспечение объемности голосового звучания (тембровой насыщен­ности голоса обертонами) опять-таки на всем протяжении динамического диапазона;
* обретение навыков динамической контрастности голоса.

Все разговоры о технике будут бессмысленны, если с первого же мгно­вения работы над выразительностью динамического диапазона речевого голоса не будет приниматься во внимание конечная цель - голосовое зву­чание в роли, ролевой динамизм голоса. Динамический уровень голоса На­стасьи Петровны Коробочки явно не соответствует динамике голосового зву­чания дамы, приятной во всех отношениях, и просто приятной дамы. Про­бившиеся к Хлестакову унтер-офицерская жена Иванова и мещанка Февро- нья Петровна Пошлепкина явно говорят на разных динамических полюсах. Одна выкрикивает ругательства, проклинает направо и налево всю родню городничего, тут же мотивирует свои стоны восклицанием «Я слабый чело­век, подлец ты такой!», а вторая едва говорит, точнее, нудит: «Мне от своего счастья неча отказываться, а деньги бы мне теперь очень пригодились». Не говорю уже о различиях в голосовой динамике помещиков Манилова и Нозд- рева.

В тренинге любой технический прием пробуем насытить значением. Не «оправдывать» предлагаемый слоговый, словесный или фразовый ритм, а создавать такие внутренние импульсы, которые приводят нас к переменам в градациях громкости. Любая перемена громкости - с чем-то связана, дол­жна быть насыщена значением. Повторю еще раз, что речь идет не о «дина­мическом диапазоне» как некоей данности, отражающей границы обрабо­танного голоса. Речь идет о подвижной нюансировке громкости в соответ­ствии с ситуацией, возникающей на сцене и связанной также с восприятием сегодняшнего самочувствия партнера - тембровых, темповых, эмоциональ­ных оттенков его высказываний, его телесного поведения, остроты его реак­ций на особенности ваших поступков.

Наряду с развитием внешней стороны выразительных средств непремен­но следует интересоваться еще и внутренними процессами, приводящими к особым выразительным краскам. В немалой степени актуальность возник­новения нюансов выразительности зависит от остроты восприятия.

**Упражнение 2.8. Между падением и взлетом**

Ударный слог ритмического рисунка акцентируется на взлете. В этом основное отличие от условий предыдущего упражнения. Все прочие слоги перед ним и после него задействованы в создании беспрерыв­ной линии звучания, они и не смазываются до потери индивидуаль­ности, и не выпрыгивают из общего строя.

Испробуем легкость, полетность речи на разрывающихся, как мыльные пузырьки, звуках «п» и «пу». Добавим к ним округлый глас­ный «о»\ «по — по — по».

Взлетает тело, взлетают руки, взлетает звук (см. рис. 37 и 38). Подлетайте невысоко - излишние физические затраты ни к чему, звучать легко и непринужденно на пределе физических затрат вам не удастся. Проговорить один фрагмент звукосочетания следует с момента отрыва тела от пола и до момента касания ступнями пола.

*+ по - по - попопд - попопд - попопд - по + поп - поп - пдпопо - попдпо - попопд - по + по - Т - Т - попд - попд - Т- Т- Т - по*

Комментарии: фрагменты звукосочетания разделены знаком тире (-), стрелка, направленная вверх (t), указывает на ритмичес­кий взлет тела при отсутствии речи. Во время «беззвучных» взлетов во внутренней речи используйте летящие слоги «по». Этими слогами заполняйте недостающие элементы общего ритмического построе­ния. Если бы вы проговорили весь последний ритмический рисунок вслух, то он выглядел бы, допустим, так:

ПО - ПО - ПО - ПОПО - ПОПО - ПОПО - ПО - ПОПО - ПО 67 Даль В. И. *Пословицы*

русского народа: Сбор-

^ ^ ник: В 2 т. М., 1984. Т. 2.

Сказав допустим, я имел в виду, что при пробах каждый из вас r т

е.. joz. I ак как это изда-

может сымпровизировать ВО внутреннем говорении любые слоговые ние в дальнейшем упо- П рогра М М Ы. минается часто, то всякий

Теперь испробуем ритмические импровизации со скороговоркой: раз будет даваться со"

кращенный вариант выходных данных:

*Стоит поп на копне, колпак на попе, даль в. и. пословицы.. копна под попом, поп под колпаком67. т 2 с 382*

Движения по тому же принципу, а пробы связаны с ощущением: «все одно и то же: изо дня в день, из года в год». Из этого и исходите, обращаясь к воспоминаниям, к жизненным ситуациям, к ассоциа­циям.

**Вариации**

Игровая

Делать с партнером вдвоем. «Создающий» предлагает слоговые ритмические композиции - «воспринимающий» их исполняет. Дви­жения тела примерно одни и те же, нет заметного изменения в прин­ципах взлета и приземления.

66 Липавский Л. С. О те­лесном сочетании j j «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липав­ский, Я. Друскин, Д Хармс, Н. Олейников, «чинари» в текстах, документах и исследо­ваниях / Сост. В. Н. Са- жин: В 2 т M , 2000. Т. 1 С. 132

Принцип центра сохраняется. То же с партнерами. Желание со­вершать просто сами по себе рисунки ритмов не является желанием творческим. Только единение чувственное, образное может явиться продуктивным фоном для тренинга. Именно продуктивным, так как любое ощущение, любое чувство напрямую связано с партнером, не может быть размыто, не может быть не направленным. Интересна в этой связи мысль одного из «чинарей» философа Л. Липавского: «Действительно, нельзя сочувствовать, испытывать симпатию, ува­жение или любовь - вообще. Сочувствие рождается при встрече с кем-то и относится к нему»66.

Впечатления. Расскажите партнеру, действительно ли вы чув­ствовали его внимание к себе или он только разглядывал, рассмат­ривал вас? Подлинно ли он обращался к вам или делал вид? Необ­ходимы ему были вы лично с вашими привычками и особенностями или, будь на вашем месте кто-то другой, ваш партнер вел бы себя так же? Речь сейчас идет о контактности. Каким образом в этой кон­тактности соучаствуют на равных тело, дикция и голос? И что объе­диняет тело, дикцию и голос в единый поступок, направленный на чувства партнера?

**Упражнение 2.9. С замиранием!**

Теперь меняется принцип движений тела. Звук фокусируется в центре, на партнере, но тело совершает разнообразные движения. Допустимо использование любых движений, которыми вы овладе­вали на тренинге до сей поры: подлетов с падениями, верчений, раз­воротов, поворотов, взмахов, прыжков, подскоков, наклонов, при­седаний, потягиваний.

Ведущими точками тела могут становиться колени, бедра» плечи, голова, корпус. Осуществляйте движения плавно, рывками, ускоряя, прерывая. Комбинируйте движения. Избегайте бессмысленного на­вала чередующихся движений, никак не связанных между собой и не перетекающих одно в другое. К переменам движений относитесь осторожно, стремитесь к кантилене и в движениях, и в речи.

После того как «ведущий» закончил импровизацию ритма, его тело замирает в пространстве. Но он не стоит, окаменев, а вслуши­вается в проведение ритма «ведомым» и, лишь только «ведомый» заканчивает пробу, моментально включается в создание нового рит­ма. С нуля не начинайте, а действуйте так, словно продолжаете вы­сказывание партнера.

**Вариации в ритмах движений**

Как уже было сказано, среди таких вариаций могут быть и уже опробованные ранее, и совершенно новые, те, что вам прямо сейчас и привидятся. Добивайтесь внятности движений и целесообразно­сти. Любое движение, сочетание движений направляйте на увели­чение объемов голосового звучания, на обеспечение свободы про­хождения воздушной струи по верхним дыхательным путям. Каждым движением подкрепляйте динамику работы артикуляции. Подбирай­те движения, влияющие на исправление тех или иных речевых недо­статков, развивайте речевую кантилену, формируйте беспрерывную линию голосо-речевого звучания. Не утеряйте ощущение вертикали. Тогда и взлеты будут непринужденными, и сжатия, и развороты, и распрямления - все-все приемы движений - окрасятся деятельно­стью, не утянут вас в изображение, в демонстрацию. Если через все вариации движений пройдет один сквозной мотив - вертикаль, - то вся комбинация движений и речи насквозь пропитается стреми­тельностью, получит складность и завершенность.

**Вариации в ритмах пауз**

Позы замирания - вслушивание, подготовка к поступку. Всякое движение, выполненное вами, перетекает в условную паузу. Тело и дыхание ставят точку в ритмической комбинации. Вы замираете - вдело вступает партнер. Скорее, он продолжает ваше высказывание. Вы замираете не ради пережидающего стояния в неестественной по­зе - вы впитываете создаваемое партнером. Для этого не упускайте ощущения балансирования, если в каком-то направлении вдруг «по­вело» немного ваше тело, не сопротивляйтесь, а улавливайте способ удержать равновесие.

Действенные позы. Речь идет не о модификации упражнения «Оправдай позу», которое порой используют в театральной школе на уроках по актерскому мастерству и сценическому движению. Наш интерес в восприятии. Открыться для познавания новой информа­ции, вчувствоваться в психофизическое поведение партнера. При этом ваше тело балансирует. И балансирования достаточно, оправ­дывать какую-то позу не следует. Партнер, воссоздающий ваши телесные и звуковые ритмы, стремится после ряда переходных дви­жений прийти к той позе, в которой вы «зависли». Здесь незаметно происходит тренировка навыков телесной музыкальности. Действи­тельно, выполнив комбинацию из пяти-шести двигательных актов (повторяющихся или разнящихся), вы в финале ставите точку - «за­мираете». Партнер памятлив, памятуя, с чего вы начинали свою де­монстрацию, он видит, к чему вы пришли. Он осознает, что между начальной и финальной точками он должен совершить цепочку дви­жений, согласованных с цепочкой дикционных комбинаций. Ваша поза замирания действует для него притягательно, после серии дви­жений он должен «влиться» в такую же позу замирания. В притяга­тельности и таится ваша действенность. Вы поддразниваете партне­ра позой замирания. От этого он входит в азарт. Ему хочется пройти без потерь ритмическую фигуру от точки начала до точки конца. Вы, балансируя в своей позе замирания, наблюдаете за точностью фи­зических и дикционных действий партнера, вы сконцентрированы на узнавании своего ритма.

Интересна аналогия с фигурами «Фриза вслушивающихся» («Fries der Lauschenden») Эрнста Барлаха (эта работа выдающегося скульп­тора находится в экспозиции Музея Барлаха под Гамбургом). Все девять деревянных фигур внимательно вслушиваются. Они стоят, но позы их, внешне, казалось бы, статичные, выражают мягкое эмоци­ональное отношение к тому, что они слушают. Они открыты, хотя у пятерых из них закрыты глаза - они открыты душой. Вслушивание их не активно - это не действие, они будто слушают и слышат дви­жение листочков на молодом деревце под легким ветерком. В этом есть кантилена вслушивания, кантилена вслушивающегося. Они слы­шат голос Бога. Притягивают нас и названия фигур.

«Чувствующий» - его плечи свободно опущены, одежда плотно запахнута, руки сложены крестом под грудью — пальцы охватывают предплечья, носки ботинок широко раздвинуты.

«Мечтательница» — длинный незавязанный платок, охватываю­щий лоб и стекающий по плечам к бедрам, длинная, облегающая ноги юбка, руки сложены крестом на животе. Она босая. На круг­лом простом лице с закрытыми глазами, да и во всей фигуре, чуть развернутой корпусом влево, запечатлена тоскливая сентименталь­ность, мечтательница предчувствует. Она грезит, это какой-то сон из грез.

«Паломница» - длинное платье, стянутое под грудью, накидка по­чти до земли, руки спрятаны, видны только кисти, сложенные крес­том в низу живота. Вся фигура устремлена вверх, голова в круглой шляпе с невысокой тульей немного вскинута, светлые волосы, ши­рокий нос, растянутый рот, щелочки закрытых глаз придают лицу шарообразность. Она простовата и доверчива.

«Помилованный» - в простой одежде до пят (бесформенной, почти без складок свисающей с плеч материи), босиком, левая рука под одеждой согнута в локте и заведена под локоть вскинутой и вы­проставшейся из одежды правой руки. Локоть правой руки прижат к телу, ладонь охватывает правую часть лица, закрывает большую часть лба, глаз и щёку67. Широко раскрытый левый глаз обращен к небу. Помилованный - значит одаренный милостью Божьей.

«Танцующая» - ПрОСТОВОЛОСаЯ, На НОСОЧКах, НОГИ КреСТ-накреСТ, уписывать за обе щекй левая впереди правой слегка касается земли пальцами. Одежда сво- (есть с большим аппети- бодная, к низу чуть суженная. Согнутые в локтях руки, кисти подцер-

том); сунуть за щеку,

на щеке; мн. щеки, щек,

живают голову, слегка наклоненную вправо. Глаза прикрыты. Танец по щекам, на щеках отрешенной, слышащей музыку телом И духом. (Зарва М. В. Русское сло-

«Странник» - бесформенная одежда, оголяя длинную шею, спус- ^^^ооГс 581°)

кается с плеч: спереди она не доходит до коленей, сзади опускается —: — —

ниже икр. Под одеждой высокий, доходящий до середины груди посох, руки сложены на посохе: левая и сверху правая - одежда охватывает кисти со всех сторон, поэтому и задрался балахон спереди выше колен. Шапка соломенная, плоская, ее края далеко выступают в стороны. Голова наклонена направо, глаза плотно закрыты. Весь вид - одежда, скрывающая посох, литые ботинки, порты, облегающие ноги и стянутые обрывками веревок под коленями, - показывает человека закрытого. Но этот спрятавшийся в себя человек на наших глазах рас­крывается, смягчается. Его вслушивание наивно и грустно.

«Слепой» - большой открытый лоб, борода, идущая под подбо­родком от виска к виску. Длинная, до пят, рубаха с широкими растру­бами рукавов и без ворота, раскрытая до середины грудь. Он опира­ется на короткие толстые палки. Лицо выражает суровость, близкую к рыданию.

«Верующий» — вот уж где открытость, так открытость. Он не сдер­живает своих реакций. Две кисти неожиданно выныривают из верх­ней одежды около горла и раскрытыми ладонями напоминают распу­стившийся цветок. Голова с взлохмаченными волосами откинута рез­ко влево, лицо с глубокой прорезью морщин на лбу, ровно постри­женными усами и курчавой бородкой развернуто к небу. Как ребенок вслушивается в голос мамы, этот человек вслушивается в голос Бога.

69 Щека, щекй, щеку; румянец во всю щеку;

«Ожидающая» - единственная фигура, расположенная к нам не­много боком, с близко поставленными ступнями. Свободная одежда,

поясок, на голове платок. Руки крестом прижаты к груди, пальцы ле­вой руки охватывают правое плечо. Фигура скорби, смирения и от­решенности. Фигура слышащая.

Барлах выразил в каждой фигуре динамику слушания. Позы за­мирания одухотворены восприятием гласа Божьего. Они не внима­ют бездеятельно, вся жизнь этих людей выражается вслушиванием.

**Вариации в дикционных ритмах**

Начинайте с самых что ни на есть простых комбинаций. Не гонитесь за вычурностью в подборе звуков и в композиционных построениях.

*+ ой ррй }ой ]0Й*

*+ jojojo -> jojojojojo -> jojojojojojojo I jo I jo*

*+ joooo | jojojooo | jojojoo | jo! I jo! \ \ \ jojo*

Комментарии: стрелка (->) обозначает накатывание последую­щего фрагмента ритма на предыдущий; вертикальной чертой (|) от­мечаются паузы в движении, примерная длительность пауз опреде­ляется их количеством.

С «jo» переходите на <<\а», затем к звонким губным взрывным «б», «б'», «д», «ду» -> губно-зубным «в», «в'», «ф», «ф9» -> переднеязыч­ным сонорным «л», «л'»-> переднеязычным взрывным «д», «д9», «т», «т9» -> к звонкому шипящему «ж» и глухому шипящему «ш» -> к сви­стящим «с», «с'», «з», «з'». От использования в одной комбинации согласных звуков одного порядка (губно-зубных, допустим) перехо­дите к вариативному включению в ритмические построения соглас­ных, различных по способу и месту образования, звонких и глухих, мягких и твердых. Не скромничайте в фантазировании звукосочета­ний. Но, предлагая их партнеру, не нарушайте знакомые вам законы сочетаемости согласных в русском литературном произношении.

**Вариации в чувствах ритма и в образах**

На всю серию заданий выбирайте сквозную тему воспоминаний и ощущений, одну жизненную зарисовку, развивайте единый чув­ственный образ.

Не перескакивайте с одной темы на другую.

Допустим, вспомнился вам один из ваших детских дней рожде­ния. Подарки родителей, радость праздника, чаепитие с друзьями, принёсшими вам в подарк торт. Или лыжная прогулка: ранний вы­езд, сбор на вокзале, смех в вагоне, солнечный лес, пикник на снегу, горячий чай, игра в снежки, снег за шиворотом, кувыркание в сугро­бе с девчонками, сонная дорога домой в электричке.

Может быть, всплыло в памяти наблюдение, передающее столк­новение ритмов уличной жизни: суета на Невском, вы мчитесь в Ака-

демию# огибаете одного-другого человека, замираете нетерпеливо у светофора, мимо вас пролетают нервные автомобили, конца пото­ку нет. И вдруг - вы видите, как в том же направлении, что и автомо­били, с трудом движется лоток мороженщицы — движется медлен­но, но верно, и из-за бортика лотка высматривают дорогу отрешен­ные глаза женщины. Она толкает свой мир, не воспринимая мир

,, \_ 68 Одной такой зарисов-

окружающии68. Что с ней? - мелькает вопрос в вашем воображении. кой поделился со мной

Откуда такая заторможённость. бездонное одиночество? В. Н. Галендеев: зимой

Темы не выдумывайте, не вымучивайте, стремитесь к тому, что- вечером отправился он

бы ОНИ натекали сами. в "PW-аовый магазин,

по дороге обратил вни-

Звук и энергия фокусируются на центре - на партнере, а тело со- маНие на старуху («сов- здает различные пластические комбинации. Впитывающее тело (за- сем старуху»), несшуюся висшее) в нужный момент может включиться в воспроизведение рит- сломя голову по скольз-

\_ кой дороге. Она бежала

мическои комбинации. так 6удто где\_то что\_то

Особенно СЛОЖНО «ведомому»: ОН при вслушивании должен уло- горит По прошествии

ВИТЬ ритм «ведущего» И, кроме ТОГО, не пропустить финал ритмиче- нескольких минут, в ма- ~ , п - газине, у витринного

ского высказывания. О, как это сложно! Длительности высказывании

^ окна он вновь увидел

«ведущего» меняются, невозможно предугадать, СКОЛЬКО будет про- эту старуху. Каково же

должаться новая комбинация. Итак: есть ОДИН ТОЧНЫЙ момент В КОН- было его изумление: она

такте двоих - направленность звука по центру, фокусирование вни- ~~ела~~ мороженое.

мания и звучания на партнере, и есть несколько зон импровизации.

К зонам импровизации отнесем: движения тела, ритмы звукосочетаний,

длительности звучания импровизаций - партнер должен их ухватить

и вовремя вступить. «Прозевать» момент перехвата звучания нельзя!

**Упражнение 2.10. Перехватывая ритмы**

Упражнение такого же рода: импровизированные движения. Но повторения ритма отсутствуют. Теперь нет «ведомого» и «ведущего» (деление по ролям уходит), теперь вы продлеваете ритмические ри­сунки друг друга: ритмический рисунок одного из вас моментально пе­ретекает в ритмический рисунок партнера. Возникает диалог ритмов, диалог движений. Момент перехвата ритма - вот в чем сложность.

И не следует подыгрывать партнеру: лучше усложнять ситуацию, добиваться неожиданности в передаче ритма, тогда каждый из вас приучится перехватывать ритм не автоматически, а прислушиваясь к партнеру и улавливая малейшие нюансы его ритмов, поведения его тела, звучания, его хитростей. Возможно и налаживание каких-то несложных интонационных ходов: диалог интонационных рисунков. Но в этих интонационных рисунках какого-то определенного смысла давать не нужно. Это лишь игрушка, ожидание оплошности партнера, можно допустить, что .и подталкивание партнера к ошибке.

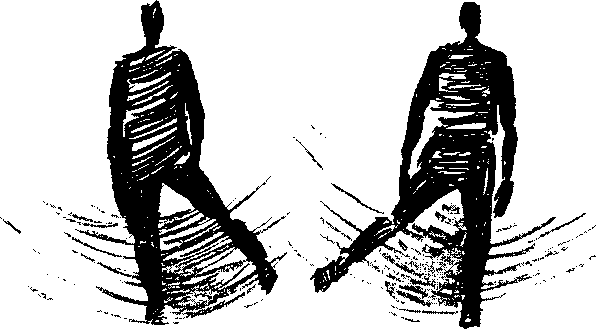
Впечатления. Да, тут большое поле для обмена впечатлениями. Получился ли диалог? Какая тема в нем оказалась наиболее волную­щей для вас обоих? Не обязательно называть тему словами, лишь передайте партнеру свои предположения: что именно и в какой мо­мент диалога вы почувствовали, осознали, пережили.

Теперь задание для вашей ритмической памяти: какие ритмы (рит­мические фразы) партнера вам запомнились? С какими движения­ми они были в спайке? Попробуйте их воспроизвести, а партнер вы­ступит экспертом.

**Упражнение 2.11. Звучание вразлет!**

Овладеваете упражнением индивидуально. Пластика немного напоминает движения в упражнениях 2.5 и 2.7. Всего лишь напо­минает. Ощущения совершенно другие. Там вы концентрировались на приземлении, у вас было стремление к точному попаданию ступня­ми в одну и ту же точку. Теперь переменим задание. Здесь у вас тоже имеется центр. Но ощущения связаны с отведением ног в стороны: вы словно подбиваете одной ногой другую и освобождающуюся ногу широко отводите в сторону. Специально не занимайтесь ногой, она сама легко взлетит. Перемены совершаются непринужденно, лег­кость, летучесть в теле придаст и ногам невесомость (рис. 40). Ши­рокий отмах ногой в сторону непроизвольно усиливает «полетность» голоса, укрупняет объемы голосового резонанса в пространстве. Это- то нам и интересно. Голос раздвигает пространство, а ритмические композиции заполняют его. Тело сохраняет вертикаль, оно являет собой центр. От этого центра лучами по пространству расходится го- лосо-речевое резонирование. В этом видится яркая противополож­ность упражнениям 2.9 и 2.10, в которых звучание фокусировалось на партнере, а тело создавало бесконечные импровизации.

При фантазировании ритмических комбинаций используйте взрывные губные голосные «б», «б'» и сонорный «м»\ «бам бам бам



**Рис. 40**

*бам»; «бом ббмббм бом бомбом»; «бймбом, бймбом, бймбом»; «бимбйм — бомбом, бимбйм — бомбом»; «бимбимбйм — бом — бом, бимбимббйм - бом - бом»; «бом - бам - бом - бам - бимбим­бйм - бом - бам, бом - бам - бом - бам - бимбимбйм - бом - бам» и прочие вариации.*

Комментарии: на ударных слогах перемены в ногах; паузы меж­ду слогами отражают звучание staccato, запятыми разделяются сег­менты композиции, тире (—) говорят о слитности в произнесении сег­ментов композиции.

Постепенно меняйте жестикуляцию. Ноги остаются в точном при­землении на центр, руки акцентируют звучание. С каждой переме­ной жестикуляции меняются согласные звуки и ритмические комби­нации. Последовательность в действии рук, предположим, такая:

* руки свободно «висят» - естественно реагируют на движения тела, на его взлеты и приземления - с этого вы начинали;
* *активизируются локти - они несколько раздвигают объемы зву­чания, усиливают резонанс; в звукосочетания вклиниваются передне­язычные согласные «л», «лу»\ «блам - блам - бламблам - блам - блам - бламблам»; «блямблам - блямблам - блямблам - блям- блям»; «блямблам — бламблям — блямблам — бламблям»; «блюлюм — блёлём, блюлюм — блёлём» и пр.;*
* активизируются кисти - разлетаясь в стороны, они расплески­вают звук, усиливают резонанс, вытягивают (выравнивают) полет­ность; выскальзывают в пространство и согласные «б» и «п» в откры­тых слогах: «папапа - папа - папа, папапа - папа - папа»; «ба | ба | баба баба, ба | ба \ бабабаба» (вертикальная черта отражает паузу в речи при ритмичном продолжении движений) и прочие вариации;
* активизируется вся рука, действуя от середины спины по на­правлению к партнеру (партнерам): руки совершают замахи, затем «удары» в сторону партнеров, акценты звучания приходятся на «удар» руки, кисти; «удары» руками сопровождаются речевыми «ударами»: «да - да | дада - дада - да, да - да \ дада - дада - да»; «да - дада \ \ дада | да, да - дада 11 дада \ да» и пр.

**Вариации**

**Пластические**

+ Руки вразлет и не колеблются даже, ноги при этом слегка отво­дятся в стороны. Смысл такого пластического приема в возможно­сти, не суетясь, не размахивая бессмысленно руками, достигать лег­кого звучания речевых ритмов и беглого произношения - беглого и разборчивого одновременно.

+ Ноги далеко отводятся в сторону, и с ними вразлет уходит го­лосовое звучание - «полетность» (рис. 41).

**Контактные**

+ Восприятие в парах. Последние две пластические вариации сли­ваем в одну: руки широко разведены в стороны, они словно охваты­вают пространство, ступни отводятся вами в стороны как можно даль­ше. Если взглянуть со стороны, то создастся впечатление, что вы ви­сите неподвижно, словно гимнаст на кольцах, выполняющий элемент «крест», а ноги ваши легко и непринужденно «вытанцовывают» ма- ятникообразные колебательные движения. Двигаетесь синхронно и постоянно: и тогда, когда вслушиваетесь в ритмы партнера, и ког­да воспроизводите их.

Один из вас создает комбинацию за комбинацией, второй повто­ряет услышанное. Все ритмические импровизации формируются из губных взрывных звуков «б», «б'», сонорного «м» и любых гласных. От перемен в речи (staccato, legato, crescendo, diminuendo, forte, piano) и от темповых изменений зависят движения ног.

Впечатления. Тема диалога: соответствие движений тела ритмам, которые вы задаете. Это важно сейчас обсудить, так как можно за­метить, что ритмические рисунки вы используете довольно разно­образные, но тело никак на них не откликается, тело отбивает ритмы однообразные: нога влево - нога вправо - нога влево - нога впра­во, и все четко и в одинаковых амплитудах. Скучно. Никакой живос­ти, никаких отголосков в теле на речевые ритмы. Ни тебе акцентов, ни тебе подвохов, ни тебе гармоничного влияния на партнера телом и дикцией, голосом и движениями. Ничто не заискрится, партнер не расшевелится. Поэтому поразмышляйте вдвоем: как избежать одно­образия? Как оживить реакции тела на речевые ритмы?

+ Восприятие в группе. Вы поочередно берете на себя роль «за­пускающего» новые и новые ритмические высказывания. Все в кру­ге их подхватывают, продолжают, продлевают. «Воспринимающие» вновь стремятся уловить стихию синхронности, при этом ориенти­роваться на партнеров в круге не следует - возникнет воспроизве­дение через посредников. Для любого «воспринимающего» цент­ром внимания остается «запускающий». Лучше доверяться ему и вы­ражать, проживать то, что вы сами лично почуяли и впитали. Конечно, лучше, хотя бы потому, что за воспроизводимое вами вы отвечаете, оно уже ваше личное, оно в вас уже зародило отголоски ощущений, музыку воспоминаний, настроение. Действуйте, как почуяли, дей­ствуйте, не изменяя себе.

Когда же до вас дойдет черед быть «запускающим», вступайте в ритмические игры не с отношением, что до вас еще ничего не было, а с намерением продолжить ту энергетическую волну, которую со­здали ваши предшественники. Не начинайте с нуля.

**Упражнение 2.12. Пространство качающееся!**

Движение в зачине: ноги расставлены широко, небольшой при­сед, руки и плечи свободны. Шевельните плечами, поводите голову направо-налево, встряхните раз-другой кистями. Проверьте упру­гость коленей.

Сохраняя вертикаль, кистью правой руки легко-легко надавите на правое колено - направьте его вовнутрь (рис. 42). Отлично. Тело будто повисло, как тело марионетки, покачивающейся на ниточках. Только левая рука чуть поднялась для того, чтобы тело не потеряло равновесия и удержалось на лету. И вот из такого зависания переве­дите тело в зеркально иное положение: кистью левой руки легонеч­ко подтолкните вовнутрь левое колено. Все переменилось: левый бок марионетки съехал вниз, правая рука взлетела и зависла. Не напрас­но правая рука зависла, не напрасно. Кто-то подумает, что она дей­ствительно зависла сама по себе, а мы с вами понимаем и чувству­ем, что она помогает нам удержать равновесие. Но только ли? Нет - она еще как будто замахнулась для того, чтобы вновь «подкосить» правое колено. Пробуем этот маневр. Отлично! Вот так и совершаем одно легкое подкашивание колена за другим. Все тело, соответствен­но отклонению коленей от вертикали, реагирует на перемены позы и удерживает равновесие. Так и балансируем, ощущая легкость дви­жений. Прекрасно. Вы без труда ухватили в пластике такие беглые движения тела. Стало быть, мы готовы испробовать столь же воз­душные движения артикуляции. Пробуем.

Каждое отклонение коленей от вертикали сопровождаем легким «па». Эти «па» могут произноситься равномерно (попробуйте такой ритм) и могут то учащаться, то замедляться (попробуйте менять тем­пы звучаний «па»).

Кисть, «отлетающая» в сторону, усиливает выплеск слога, отправ­ляет слог в пространство для полета речевых звуков. Возникает «по­летность» - ненавязчивая, не обремененная механическими при­способлениями. Слог вылетает естественно, на легком выдохе, с по­мощью кисти, подгибающей колено, и кисти, уносящей голос в пространство.

Ритмы. Теперь обратимся к ним. Вновь прочувствуем рождающий­ся в губах звук «п». В упражнении 2.8 «п» в сочетании с гласным «о»дарил нам мягкость звучания и легкость выскальзывания ритмиче­ской группы слогов в пространство. Ныне же мы обращаемся к глас­ному «а» - от него мы ожидаем не только легкости, но и стремитель­ности. Это звук бойкий, звенящий69.

Попробуем кистями создавать ритмические перемены в теле (в коленях, в плечах, в корпусе):

*па - па папа папа па! -> па - папапапапапа! -> па - папапапапапа!*

Комментарии: получились три ритмических захода по четыре прикосновения к коленям, отмеченные ударениями, ритмические группы отделены стрелками (->), паузы-зависания отмечены тире (-). Слоговые группы произносятся на одном выдохе, хотя и с ударными импульсами.

Осуществим и еще один ритм вместе:

*папа! папапапапа - па - па -> папа! папапапапа — па — па -> папа! папапапапа - па - па*

Выполнили ритмические композиции вы неплохо. И голос про­звучал легко. А если мы попробуем эти же комбинации слогов про­изнести несколько иначе и пять раз кряду, со все большими убыст­рениями?

Пробуем.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *папа - папапапапа* | *па* | *па ->* |
| *папа -папапапапа* | *па* | *па ->* |
| *папа-папапапапа* | *па* | *па —>* |
| *папа-папапапапа* | *па* | *па —>* |
| *папа-папапапапа* | *па* | *па* |

Получилось несколько смазанно. Убыстрение темпа разрушило четкость ритма, подтолкнуло вас и к завышению звучания голоса на два тона, отчего в тембре появилась натужность. И тела ваши уже не чувствовали себя так свободно, как в предыдущей пробе. Отчего же все разрушилось? Да очень просто: вы занялись иллюстрированием темпа и утеряли прочувствованность движений. Кукла на ниточках ис­чезла, выплыл студент, старательно выполнивший задание педагога.

69 В. Шкловский в статье «Заумный язык и поэзия» отмечал, что многие наблюдатели свидетель­ствовали о мрачности звука «у» и о радостно­сти звука «а» (см. Рус­ский футуризм: Теория. Практика. Критика Воспоминания М., 2000. С 259).

Взгляните-ка на других кукол вокруг себя - гляньте-ка, как они наивны и смешливы! Вот и оставайтесь такими же смешливыми, как они, и пробуйте еще раз проговорить свои «папапа» с убыстрением.

В ритмах уже нет «смазанности», но звук голоса все еще завыша­ется. И не всегда легко отлетают от вас слоги: они будто падают око­ло вас. Вообразите себе, что пространство вокруг вас стенами не ограничивается и звук ваш может, конечно же, может, да еще как может разлетаться в стороны «полетно» и непринужденно. Возникла проблема «подготовки к выдоху». В пробе без убыстрений темпа вам было легко организовать вдохи. Вы за этим и не следили даже. А с появлением такой сложной выразительной задачи, как темп, все изменилось - ритмы дыхания сбиваются. Мало того, некоторые из вас сократили и ритмические паузы между сегментами ритма. Нет, паузы «держите» во что бы то ни стало. Они являются в речи - эти порой едва заметные паузы - временными зонами зарождения пре­пятствий для образования взрывных согласных звуков [14].

**ОТСТУПЛЕНИЕ О МИКРОПАУЗАХ В РЕЧИ**

Вводя в тренинг ритмические сочетания, выстроенные на взрывных глу­хих согласных звуках — на звуках, казалось бы, не обеспечивающих объем­ность и «полетность» голосового звучания, — мы с вами тем не менее можем использовать мышечные усилия, возникающие при зарождении этой груп­пы согласных. Конечно, мы, как в ряде предыдущих упражнений, могли бы ограничить подбор материала для тренинга звонкими взрывными соглас­ными звуками «б», «д», «г», «б'», «д'», «г'» по аналогии — звонкий звучащий гласный 4- звонкий согласный = все вокруг звенит, все вокруг гудит. Однако

с позиции усиления энергетической мощи сценической речи, исходя из не-

обходимости обострения дикционного мышечного чувства, мы не вправе 70 на различие силы ограничивать тренинг только звонкими согласными звуками (звонкими смычки и струи выдыха-

взрывными и сонорными, то есть голосными). Поэтому мы и обращаемся к емого В03ДУ\*а и на раз-

70 личение мышечного глухим взрывным согласным звукам .

напряжения при произ-

Длительность звуков речи измеряют в тысячных долях секунды - в мил- несении глухих и ЗВОн-

лисекундах, она колеблется в диапазоне приблизительно ОТ 60 ДО 300 МИЛ- «их взрывных согласных

лисекунд. При этом экспериментально установлено, что ухо может проана- звуков указывал еще

лизировать, «узнать» звук по длительности, только если эта длительность в- А Богородицкий.

не упадет ниже 30-50 миллисекунд71. Длительность глухих взрывных соглас- ,

*- 71 См..* Бондарко Л. В.

ных необычайно мала, а уж если говорить о микропаузе речи, смычке, воз- 3вуковой строй С0Вре-

никающей при образовании глухих взрывных звуков, то она и того меньше. меНного русского языка.

Однако избежать в речи мы ее не можем - исчезнут в таком случае сами м., 1977. с 19

взрывные глухие согласные. Поэтому препятствие становится ритмически

обязательным компонентом речи и для наших учебных целей полезным.

Преодоление преграды требует особых энергетических затрат, даже в ка­кой-то мере отчаяния и внутренней злости. Преодоление речевого препят­ствия будоражит «сонную» русскую речь, при которой мы норовим сохра­нить как можно больше энергии. Создание препятствий в речи — вот одна из наших тренировочных задач. Если «вокальная речь» стремится к нивели­ровке препятствий, то «сценическая речь» требует активизирования усилий

по индивидуализации артикуляторных преград. С гласными справляться и приятнее и проще, но согласные требуют активного дикционного тренинга (порой длительного), и не всегда они приятны на слух, и не всегда соглас­ные любимы актерами. Да и для поэтов они не сахар, для Вл. Ходасевича уж точно:

В зиянии разверстых гласных Дышу легко и вольно я. Мне чудится в толпе согласных - Льдин взгроможденных толчея72.

Управляться с согласными нужно. Любим мы их или нет, мы не вправе игнорировать тот факт, что «гласные вообще имеют меньшее значение для понимания речи, чем согласные»73. Плодотворное управление согласными звуками возможно только после укрупнения объемности, раскрытости «го- лосо-речевого рупора». И уже при наличии раскупоренного, действенно­го, подвижного «рупора» следует приступать к усилению мышечной дея­тельности артикуляторных органов. Психологическая переустановка: не вы­говариваем звуки четко, не настраиваем речь на демонстративное подчерк­нутое выговаривание слогов, слов и фраз, а преодолеваем препятствия, одновременно увеличивая объемы «голосо-речевого рупора» и усиливая как звучание гласных звуков, так и резонансность согласных звуков. Мы должны стремиться к резонансности не только звонких (голосных) соглас­ных и гласных звуков, но и к резонансному звучанию глухих и шумных со­гласных, в образовании которых голос не участвует. Включая в тренинг та­кие звуки, как, например, глухой взрывной согласный «п», мы тем самым используем импульсный источник звука, появляющийся при резком рас­крытии смычки74, с одной стороны, для разминки речевых мышц и обо­стрения мышечного чувства артикуляции, с другой стороны, для активиза­ции работы дыхательной мускулатуры. Все это в совокупности являет со­бой еще один из путей влияния на объемное, деятельное звучание голоса и дикции.

Далее пробуйте самостоятельно импровизировать ритмы. Доби­вайтесь легкости произнесения ритмических отрезков и легкости зву­чания голоса. Но не теряйте ощущения препятствий в губах при об­разовании глухого взрывного согласного звука «п».

**Вариация**

**Дикционная**

Выбираем для ритмических импровизаций народную скороговор­ку. Слоги «па» остаются опорными в голосо-речевой тренировке:

1. Ходасевич Вл. Стихо­творения. Л., 1989. С. 156.
2. Покровский И. Б. Расчет и измерение разборчивости речи. М , 1962. С. 38-39
3. Отмечу попутно, что важным признаком согласных звуков счита­ется способ образова­ния, то есть характерис­тика источника шума. «Артикуляционные спо­собы образования со­гласных следующие-

а) смыкание произно­сительных органов,

б) сближение произно­сительных органов,

в) дрожание» (Бондар- ко Л. В. Звуковой строй... С. 83). При резком рас­крытии смычки возникает импульсный источник звука, при прохожде­нии воздушной струи сквозь щель, образо­ванную сближенными органами, возникает турбулентный источ­ник звука.

1. Науменко Г. Русские народные сказки, скоро­говорки и загадки с на­певами. М., 1977. С. 74.

*Прилетела пава, на колпак попа Павлина пала75.*

Случай скверный и, вместе, дурацкий: пава приняла попа Павли- 76 вообще-то «прикид»

на за своего любимого и кинулась на его шляпу, видно, показавшу- (прикидон, прикидка) -

юся ей павлиньим хвостом. Как же надо было попу разрядиться, что- м°Дная дорогая одежда ^ ^ п, , (См.- Елистратов В С

бы птицу с толку сбить. Вот инои раз и мы видим расфранченного. ^^^ РуССК0Г0 арго- расфуфыренного молодца, не отличающегося большим вкусом И да- Материалы 1980-1990 гг. лекого от высокой моды, но имеющего деньжата и посему одеваю- м., 2000 с 368 ) щегося по полному «прикиду»76. И какая только птаха к нему не под­скочит, и как только не завиляет хвостиком. Чем не актуальный текст, чем не материал для наблюдений.

Но ведь этот текст несложно повернуть и по-другому: заслуша­лась птичка поповых речитативов и с восторгом к нему устремилась. Заслушаемся иной раз и мы красных словечек из уст какого-нибудь «проповедника», и млеем, и льнем к нему, и верим, что обрели ис­тину. Простаков пруд пруди. Вот и говорит, и вещает «объект фана­тов» возвышенно, с богатством интонаций гудящего голоса, и раство­ряются умы, и чахнут воли...

Если удастся вам найти третий путь прочтения этого текста, то от своего варианта не отказывайтесь, доверьтесь себе.

Ритмические забавы связаны как раз с выбранным направлением мысли. Допустим, вариант второй: о доверчивости. Вспомнив конк­ретный пример, вы пробуете:

*Прилетела пава | пава на колпак | на колпак попа -> попа \ попа -> попа Павлина \ пава на колпак попа Павлина пала\*

Комментарии: все ударные слоги приходятся на активное сдви­гание кистями коленей, бедер, плеч, корпуса, вдавливание живота, выгибание спины. Финальный фрагмент так и произносится в стре­мительном движении артикуляции к предпоследнему слогу. Верти­кальные линии (|) отражают паузы в речи и в движении: паузы вос­торга, паузы прикосновения к любимому, паузы «зависания» под вли­янием любимого. Стрелки между повторяемыми словами «попа -> попа» говорят о накате новой волны звучания на предыдущую, о све­жем приливе восторга на еще не утихший предшествующий порыв.

Испробуем и еще один вариант придания внутреннего значения этому тексту. Мы осуществляем его, вслушиваясь в «Рапсодию на тему Паганини» С. В. Рахманинова. Тема наша не выходит за рамки вто­рого наброска истории: о доверчивости, о влюбленности, о фана­тизме. Музыка нам только сопутствует - распевать мелодию не сле­дует, иллюстрировать музыкальное произведение тоже.

Вариация 7 (по Рахманинову) - вслушайтесь, сколь правдиво она выражает выход «объекта фанатов», влюбленного в себя гово­руна. Используем эту Вариацию в затакте.

Вариация 8 (по Рахманинову) - прилет павы (прилет фанатов):

*Прилетёла - прилетёла пава - пава - пава - пава прилетёла пава - пава, прилетёла пава - пава*

Щебетанье павы (чириканье фанатов) неотразимо передается му­зыкой. Если вчувствоваться в легкость, игривость музыкальных фраз, то невольно и тело на них отзывается. Сами собой совершаются жес- ты-удары по телу легкие, тело непринужденно реагирует на каждое прикосновение кисти. В сымпровизированной мною ритмической композиции явно обозначены две фразы. Каждая фраза скользит на едином выдохе: возникающая неразрываемая линия первой фразы разрастается - crescendo, во второй фразе два таких разрастания, дважды слышится crescendo: «прилетела пава - пава -> прилетела пава - пава».

Вариация 9 - пава хочет примоститься к «объекту фанатов» на шляпу:

*Пава-приле... пава-приле... пава-приле... прилетёла*

К счастью для себя, пава примостилась на тулье. На речевых фраг­ментах «пава-приле...» два прикосновения кисти к телу, они следуют без паузы. Ударение имеется лишь в слове «пава», а слово «приле­тела» всякий раз не договаривается, не доживает до ударного слога, так что удар-то вы совершаете, но без отчетливого выделения како­го-то слога, от этого наплывает воздушность звуков «приле...». Лег­кость звучания, невесомость движения. Все это и в музыке выража­ется вполне отчетливо.

Вариация 10 - выплывают гудящие низы - это поп и его шляпа, и тут же налетают высокие ноты - вьющиеся вкруг значительного де­ятеля доверчивые ученики:

*на колпак попа -> на колпак попа -> на колпак попа -> на колпак попа \ на колпак попа Павлина -> на колпак попа Павлина пала-пала-пала \ прилетёла пава -> на колпак попа Павлина пала*

Комментарии: три фразы - три выдыхательных импульса. Раз­деляются фразы вертикальной чертой (|). Стрелками (->) отмечается стремительность наплывов сегментов фразы друг на друга. В конце всех сегментов возникает слово с основным ударением - к этому-то слову и стремится в перспективе каждый речевой импульс. Вы заме-

тили, что в тексте мною расставлены основные ударения («попа») - п мелодекламация -

эти ударения, как и прежде, указывают на движения коленей. До- искусство исполнения

полнительные ударения («колпак») поставлены мною намеренно: они литературных (как пра­вило, стихотворных)

напоминают вам, что у каждого слова есть свое ударение и теряться произведений в сопро. оно при скором произнесении текста не должно. Не допускайте не- вождении игры на рояле оправданной потери безударными словами присущего ИМ словес- или арфе. Задача музы- ного ударения. Иначе вас подстерегают ритмические сбои: «папапа ки в этом случае ~

«сколь возможно

ВЛЙна», «Павлйнапала» И Т. П. подробнее и точнее

следовать за содержа-

То, что я пересказал словами, специально мной не задумывалось. Это лишь описание импровизации, пересказ реакции на восприятие музыкальных фрагментов «Рапсодии на тему Паганини» С. В. Рахма- Зать, возможно хоро- нинова. Музыка не звучит параллельно тексту. И мы не ориентиру- шей иллюстрацией»

(Волков-Давыдов С. Д.

емся на искусство мелодекламации, распространенное на концерт- '

J -ч'г гг Краткое руководство

ной эстраде конца XIX - начала XX века . Музыка в наших пробах - по мелодекламации:

момент только ассоциативный, еще один способ возбуждения во- первый опыт м„ 1903.

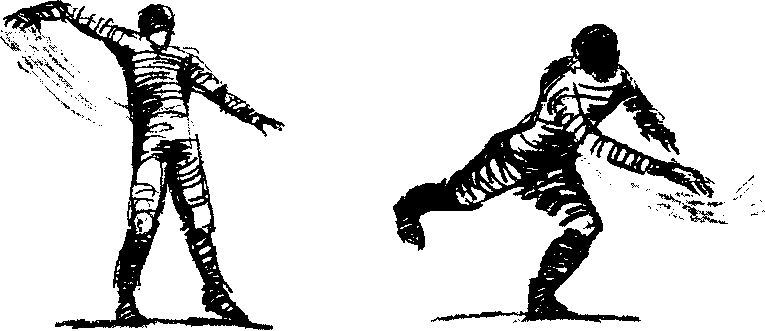
ображения. с 16)-

**Упражнение 2.13. Пространство сжимающееся!**

Вертикаль сжимающаяся. Звучание на сжатии!

нием читаемого и изо­бражать его в звуках, служа для него, так ска-

Начинаем сгибание коленей по очереди. Правая рука начинает с отлета вверх - вправо (рис. 43), затем движется наискось клевому колену - совершается сжатие тела (рис. 44). Кистью до колена до­трагиваться не следует, на уровне колена кисть прижимает упругий воздух к полу. Упругость коленей и кистей - в дальнейшем это будет распространяться на упругость артикуляции — и возникнет упругость дикционная. Увеличение объемов. Поначалу работайте больше с опорой на левую ногу, затем вводите ритмичные перемены опоры - то одна нога, то другая.



**Рис. 43 Рис. 44**

Начните с ритмов элементарных. Замах - сжатие, озвученное «вибрированием в губах». На каждом замахе - «подготовка к выдо­ху», на каждом сжатии - выдох, насыщенный вибрированием губ. Ощущения такие, словно при «подготовке к выдоху» воздух втекает в вас сквозь ступни, а выдох воздушной струи устремляется наружу от коленей и кисти, то есть возникает при сжатии пространства слева или справа от вас. Возникает активизация действий «мышц-выдыха- телей» - при сжатии тела и они поджимаются, при скручивании те­ла - сокращаются.

Важен принцип контраста. Сжатие тела -> на контрасте разлет рук в стороны, тело входит в вертикаль, руки и кисти разлетаются, человек на мгновение «повисает» в воздухе, взлетает - в этот мо­мент дыхательная энергия самостоятельно впитывается телом. Если еще сохранить ощущение зависания над пропастью, то воздушная струя сама проберется в человека, без специальных его команд. Со­хранение тайны вдоха.

Усиление упругости губ и языка. На вибрировании мы губы раз­мяли, расшевелили их подвижность, теперь придадим им осмыслен­ные нагрузки. Обратимся для этого к ритмическим речевым выска­зываниям - к тексту народной скороговорки:

78 Русская поэзия детям. [В 2 т ] / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч Е О. Путиловой.

СПб., 1997. Т. 1 С 89.

*Пришел Прокоп - кипит укроп, И при Прокопе кипит укроп. И ушел Прокоп - кипит укроп, И без Прокопа кипит укроп78.*

Зачем приходит и уходит Прокоп, суясь не в свое дело, не вполне ясно. Какое ему дело до укропа - он не повар, он не смыслит в ку­линарии [15], но интересуется. А укропу дела нет до появлений и исчезновений Прокопа. Таков один из вариантов толкования этого высказывания. Вы ориентируйтесь хоть на этот вариант, хоть на ка­кой-то другой, который вам ближе и интереснее по мысли.

Двигательную партитуру в данном упражнении намеренно зада­ем точную, никакой приблизительности. «Пришел Прокоп...» - сжа­тие справа налево -> «кипитукроп» - сжатие слева направо -> «И при Прокопе кипит укроп» - движение правой кисти на всей строке -> «Иушел Прокоп...» - сжатие слева направо -> «кипитукроп» - сжа­тие справа налево -> «И без Прокопа кипит укроп» - движение ле­вой кисти на всей строке. Буквальность выполнения двигательной партитуры, ритмичность и завершенность каждого фрагмента плас­тической комбинации подчеркивают, укрупняют мысль. Мысль об­ретает вескость, если она сопровождается, подкрепляется убедитель­ностью телесного поведения.

**Вариация**

**Пластическая**

Пока ваша рука двигалась наискось сверху справа - налево вниз, сверху слева - направо вниз. Диагональ позволяла вам плавно скру­чиваться. В вариацию вводим несколько иную пластику. Она напо­минает движение правой руки клевой ступне, но меняется действие руки по вертикали.

Ноги так же широко расставлены, колени чуть согнуты, и в исход­ном положении вы ощущаете широкое пространство перед собой и по бокам от вас.

Для начала несколько раз шевельните плечами: вперед - назад - вперед - назад.

Встряхните кисти и поводите ими в пространстве перед собой, словно воду с кистей стряхиваете.

Подвигайте колени: вниз - вверх - вниз - вверх - чуть вправо - чуть влево.

Размявшись, занесите правую руку высоко над головой слева от себя - замах, «подготовка к выдоху». Движение кисти идет строго по вертикали вниз - пространство сжимается по вертикали сильно и активно - усиливаются и нагрузки на артикуляционные мышцы. И так мы действуем поочередно, то правой, то левой кистью.

Такая пластика распространяется на все ритмические вариации, которые мы сейчас и пробуем.

Возвращаемся к Прокопу. Жизнь идет своим чередом, крутится, бурлит, клокочет. И есть Прокопы, приходы и уходы которых ника­ким образом на бушевание жизни повлиять не могут. Что есть Про­коп, что его нет - крошево крошится, варево варится.

*Пришел Прокоп -> пришел Прокоп \ кипит укроп и при Прокопе кипит укроп \ И ушел Прокоп -> и ушел Прокоп \ кипит укроп и без Прокопа кипит укроп!*

Четыре фрагмента в этом ритмическом построении. Первый и тре­тий схожи между собой, второй и четвертый так же сходны. Четыре выдыхательных поступка, четыре дикционные волны.

«Пришел Прокоп -> пришел Прокоп», «И ушел Прокоп -> и ушел Прокоп» - в каждом из этих фрагментов два полных движения кис­ти, сжимающей пространство от верха до пола. Стрелка (->) означа­ет наплыв второй части фрагмента на первую. Все это проделывайте с легкостью, без излишних физических и дикционных усилий: лег­кая кисть, воспринимающая струи воздуха, артикуляция, скользящая

на звуках «р» и «ш». Текучесть, протяжность «р» и «ш» тянут за собой и воздушность разрывающихся препятствий на звуках «п» и «к».

«Кипит укроп и при Прокопе кипит укроп», «кипит укроп и без Про­копа кипит укроп» - в каждом из этих фрагментов активность дик- ционных нагрузок усиливается. По мере приближения кисти к полу возрастает упругость артикуляции, набирают силу мышечные напря­жения перед разрывом преграды на звуках «п» и «к». В этих фраг­ментах слышится crescendo.

**Упражнение 2.14. Ритмы пунктиром**

Похожее упражнение. Звучание изнутри и снаружи.

Берем за основу одну ритмическую композицию. Несколько раз повторяем ее, проигрываем и в итоге запоминаем - она становится материалом для экспериментов по голосовому звучанию «вслух» и «про себя» (остановимся на таких определениях звучания голосо- речевого, слышимого окружающими, и звучания внутренней речи). И так мы в произвольном порядке можем прервать говорение «вслух», но продолжать произнесение ритмической композиции «про себя». В пластической композиции, гармонично сочетающейся с ком­позицией дикционной, пауз нет (мы не применяем сейчас такой при­ем, когда речь звучит в реальности, а пластическая композиция осу­ществляется изнутри, польза от такого рода упражнений несомнен­на, и мы к ним обратимся на одном из следующих уроков).

Предпримем две пробы - включим в индивидуальный тренинг две комбинации.

**Первая проба.**

Ритмическая слоговая комбинация:

*ой jojo | ой jojo | ojojojojo | jo!*

и заданные ритмические фигуры движений:

на затакте - замах правой кисти слева от тела вверху;

1-й фрагмент - на ударном слоге «ой» резко прижать кистью воз­дух к полу, кисть замирает очень близко от пола, но не ударяет об него; безударное сочетание (с сохранением полнозвучных «о») «jojo» должно прозвучать как продолжение ударного «ой», тело словно за­мерло на этом звуковом шлейфе;

на затакте - замах левой кистью справа от тела вверху (зеркаль­ное повторение предыдущего затакта);

1. й фрагмент - полностью повторяется фрагмент 1-й, но с левой рукой в правую сторону;

на затакте - замах правой кистью слева вверху;

1. й фрагмент - плавно и одновременно с усилием прижать кис­тью воздух к полу и остановиться на ударном слоге - «ojojojojo»;

на затакте - столь же плавно, как двигались и говорили в 3-м фрагменте, совершаете замах левой кистью направо вверх;

1. й фрагмент - резко, звучно, динамично на активном выдохе - «jo!» - в пластике то же движение, что и на 2-м фрагменте, но резко до неожиданности.

На этом высказывание и заканчивается. Вначале пройдите плас­тическую партитуру, затем, тихонечко звуча, присоедините к ней дик- ционное построение. И, наконец, проиграйте ритмически все вместе.

Пробуйте.

Что замечается при восприятии выполненного вами ритма: растас­кивание высказывания на четыре части - сквозной линии нет. Это чув­ствуется и в движениях и в речи. Особенно страдают «затакты» - в них всякий раз такая неловкая «подготовка к выдоху», что спазмы, возни­кающие в дыхательной системе, не дают вам прозвучать объемно и естественно, не позволяют вам выразить никакого ощущения ритма. Многое зависит от восприятия движущейся кистью прохлады возду­ха: это конкретная материя, и она может удержать вас от поверхност­ного восприятия ритма движений и от «сбоев» в ритмах дыхания.

Пробуйте еще раз.

Есть! Пластически все безукоризненно: и «затакты», и темпы дви­жений, и зарождение дыхательной энергии на новые импульсы зву­чания. Однако почему-то именно в звучании наблюдается дикцион- ная невнятность. Не произносите букву «й» как звук «j» - это не одно и тоже. В русском произношении на месте «й» в конце слова звучит дол­гий звук «и». Не вполне отчетливо звучат у вас все «j» - особенно в 3-м фрагменте. Я предполагаю сложность в раскрытии «голосо-речевого рупора». Специально не занимайтесь усиленным раскрыванием рта на произнесении 3-го фрагмента, не думайте, что, если вы зададите речевым мышцам большую активность командой извне, у вас все мо­ментально получится. Нет. Здесь следует использовать только ощуще­ние сжатия упругих воздушных масс, только сильное, направленное физическое действие кисти приведет вас к желаемому результату.

**Проба вторая.**

И ритмическая слоговая комбинация, и фигуры движений остаются прежними. Перемены затрагивают комбинирование произ­несения «вслух» и «про себя». Проделайте ритмическое выска­зывание несколько раз, всякий раз уводя во внутреннее звучание тот или иной фрагмент дикционной ритмической композиции, а то и два фрагмента, и три. «Увод во внутреннее звучание» не означает, что там, изнутри, требования к разборчивости текста меняются и что звуч­ность голоса не обязательна. Все затраты остаются прежними. Тогда сохранится и чувственная значимость ритмического высказывания, не исчезнет «бесконечная линия звука», за которую так ратовал Ста­ниславский.

**Проба третья.**

Иное сочетание слогов и иная игра движениями. Все проделыва- ется от начала до конца без единого замирания в речи и в движении. Один сегмент моментально перетекает в другой, и вместе они состав­ляют некое дыхание морских волн: голосовое звучание то вздымает­ся, то плавно сходит на нет, то разрастается, то сжимается. Во всем высказывании затаена стремительность. Она вызвана поступатель­ностью ударных слогов: еще не исчезло полностью звучание первого фрагмента, на него уже накатывает второй, вдруг за вторым, как «по­досланный бесенок», выныривает третий, за ним еще один, и еще, и еще... Всего у вас шесть двигательных перемен, шесть замахов и путешествий кисти по вертикали к полу.

*бамбабамба -> бамбабамба -> баба б а 6а 6а 6а - баба 6а 6а 66аба- бабабабабаба -> бамбамба*

Если учитывать только стрелки, то мы видим четыре фрагмента, но мне бы хотелось, чтобы вы считали третий фрагмент целостным, но разложенным на три движения. Само же течение третьего фраг­мента хорошо было бы уберечь от перечислительной интонации. Счи­тайте этот фрагмент спаянным в крепкий речевой такт, но с тремя ударениями, зачинающими двигательный поступок.

Так как все ударения приходятся на первые слоги, то в каждом ритмическом сегменте за ударным слогом образуется хвостик из не­скольких послеударных слогов (трех - трех - пяти - пяти - пяти - двух). Все эти хвостики озвучиваются, не замирают - они словно го­товят приход нового ударного слога, следующего сегмента. Этот при­ем полезен для тренировки звучности финалов слов. Многим из вас педагоги частенько советуют «не глотать концы слов», «не съедать окончания», «бороться с аритмией». Что же мы предпринимаем в данном случае в пластике? Продлеваем движение: произнеся удар­ный слог, не замираем в позе внизу, а сразу же идем на замах для следующего ударного слога. И на выпрямлении раскрываемся, охва­тывая пространство руками и голосовым звучанием. Понимаю, что большинство недоразумений с «проглатыванием» финалов слов свя­зано с конечными согласными, особенно глухими. И, казалось бы, именно их и следовало бы использовать в комбинации. Но к этому мы подойдем несколько позже, сейчас же лучше заняться раскрыти­ем голосового звучания, укреплением дыхательных затрат, то есть активизацией мышц-выдыхателей. И в этом процессе не последнюю роль призваны сыграть движения.

**Проба четвертая.**

Текстовая партитура та же и реализуется только в звучащей речи, «про себя» не произносите ни одного из фрагментов. Импровизация в движениях. От движений происходят перемены в дикционных, ды­хательных и голосовых затратах. Трансформируются движения - изменяются и нюансы голосового звучания, и интонация, и дикци- онный динамизм. Рисунок движений остается прежним, но сколь много затаено в этом рисунке оттенков: одно и то же движение пра­вой рукой сверху слева и вниз, а затем выход на замах и зависание можно выполнить решительно и остро, но можно плавно, затаенно. Действительно, оттенков не перечислить: собранность или размаши­стость движений руки и тела, ощущение невесомости в кисти, сни­жающейся и взлетающей, или падение к полу длани в тяжелой же­лезной перчатке.

Пробуйте.

Интересно наблюдать за переменами в ваших движениях и сме­ной дикционно-голосового звучания. Но между тем следует отметить, что движение и звук только сопровождают друг друга, а не сливают­ся органически.

Пробуйте еще раз.

**Вариации**

**Восприятия**

+ Работаем по парам. Улавливаем ритмические мотивы, переда­ваемые «создающим». В отличие от той ситуации, которая была в основной части упражнения и в которой все ваши личные импрови­зации касались ритма, определенного заранее, - в этой вариации восприятия вы не знаете ритма, предлагаемого партнером. Вы тако­го ритма и не слышали предварительно, и не знаете о тех частях сло­гового рисунка, которые партнер не произносит вслух. Они-то и пред­ставляют интерес для разгадки. Как их почуять, как услышать, каким образом не совершить ошибки при их воспроизведении?

«Воспринимающие», для восприятия ритма будьте открыты - пусть он «втекает» в вас самостоятельно, не затрачивайте свое вни­мание на его запоминание, не высчитывайте, сколько примерно сло­гов ваш партнер произносит «про себя». Ритмический импульс воль­ется в вас без особых усилий, если возникнет сосредоточение на чув­ственном образе, которым зажил партнер, если вы погрузитесь в переживания партнера. Предощущение превыше всего цените - что вам почудилось, какие отголоски в вашей душе возникли, в чем вы доверились искреннему высказыванию партнера. Почуйте целое, выражаемое и телом, и голосом, и дикцией, и ритмами. И, воспри­няв это целое, - по-своему проживите его, разумеется, стремясь вос­произвести все голосо-речевые и пластические его особенности. За текстовые совпадения звучания изнутри не беспокойтесь - они могут дослогово и не совпадать. Эта задача практически невыполни­ма. Но вот выполнить темпоритмы звучащих фрагментов, длитель­ности пауз, физические затраты тела вы сможете наверняка. Обеспе­чение точности полностью связано с угадыванием, улавливанием, восприятием внутреннего эмоционально-чувственного значения вы­сказывания.

+ Восприятие в круге. «Создающие» сменяются, но уже не по­следовательно по кругу. Первый «создающий» концентрируется на ком-то одном из «воспринимающих»: чувствуетего, направляет зву­чание к нему, именно ему дает сигнал к созданию следующего рит­ма. После того как все находящиеся в круге синхронно воспроизвели предложенный ритм, вступает новый «создающий» - тот, кто по­нял, что ему была передана «эстафетная палочка» ритмических им­провизаций. Никаких тайных знаков не изобретайте и не объясняйте глазами выбранному вами «воспринимающему», что он продол­жатель ритмов. Но и не закрывайтесь от избранного партнера - смешно думать, что вне ваших усилий он самостоятельно догадает­ся, что вы работали именно с ним.

**Упражнение 2.15. Воспламеняющаяся энергия**

Пластика упражнения такова: ноги в исходном положении рас­ставлены широко, колени чуть согнуты, плечи тяжелые, кисти вы встряхиваете перед собой. На затакте: сжатие тела - правую руку занести к пальцам левой ноги, наклониться, точнее, даже сжаться, собраться в комок. Происходит сжатие энергии, так как одновремен­но вы еще совершаете «подготовку к выдоху». Тело становится нако­пителем энергии, накопителем предчувствий перед поступком. За-

**Рис. 45**

тем следует выброс энергии в партнера, находящегося справа от вас: кисть, за кистью все тело, голос и с ним заодно ритмический слого­вый комплекс втекают, врезаются в партнера (рис. 45). Партнер не­что вами передаваемое проживает, впитывает столь же глубоко, как и вы сами. Не прочувствованное вами не будет должным образом вос­принято и партнером. Стало быть, ваши предчувствия, воспоминания о событиях, переживаниях из вашей личной жизни становятся мате­риалом вашего общения. Случаи, зарисовки, истории, получившие неожиданное продолжение, непредвиденные ситуации - именно это сейчас исследуется вами и вызывает отголоски в ваших чувствах, эмо­ционально откликается в вас. Но само по себе никакое воспоминание не оживет, не вспыхнет в вас чувственно. Настоящая жизнь воспоми­наний начинается только в процессе взаимовлияния «создающего» и «воспринимающего». Во всей глубине чувств, во всей яркости ви­дений, во всей силе воображения вспомнившиеся вам события ожи­вают во время воссоздания их в воображении, в чувствах, в видениях другого («воспринимающего»), того, на кого вы стремитесь повлиять.

б

Тело летящее, речь летящая: вот технические условия полета мыс­ли и чувства. В финале поступка, в финале звучания - повиснуть на мгновение в воздухе - положение тела такое, что неясно: «упаду или удержусь». Выбираем согласные и гласные звуки, подходящие для обеспечения полетности. Не обязательно брать ориентиром звон­кость согласного - если согласный звонкий, то и голос полетит, и слова зазвенят. В голосо-речевом тренинге преодоление, казалось бы, непреодолимых препятствий дает больше приемов тренировки, лежащих на поверхности, быстро приводящих к результату. Так и в данном упражнении мы не повторяем уже достигнутое при исполь­зовании твердых взрывных губных согласных «б» и «п». Здесь раз-

рыв в губах в достаточной мере обеспечивает полетность следующе­го за ним гласного. Если, конечно, в должной мере выполняется энер­гетический импульс. Сложнее дело обстоит в тех случаях, когда глас­ному предшествует согласный не смычный, а щелевой79. Один из щелевых согласных мы довольно активно и, как мне думается, эф­фективно применяли в тренинге. Имею в виду сонорный звонкий средненёбный мягкий звук «j». Мы намеренно с него начинали дик- ционный тренинг. Звук «j» помогал нам раскрывать пространство рта по вертикали, что являлось преддверием объемного раскрытия «го- лосо-речевого рупора», размять мышцы, участвующие в работе ниж­ней челюсти, задавал повышенную упругость мышцам языка. С по­мощью «j» мы постигали значение препятствий в образовании со­гласных звуков, ведь мы с вами уже хорошо осознаем, что все до единого согласные звуки образуются за счет преодоления пре­пятствий, возникающих в пространстве артикуляторного аппарата. В сочетании с гласными «о» и «а» сонорный «j» настраивал резонан­сное звучание голоса.

И вот теперь мы с вами обращаемся к звукам «в» и «ф». Препят­ствия сдвигаются в переднюю часть артикуляторного аппарата и охватывают зубы и губы. Голосный звук «б» (звук, произносимый при участии голоса) вступает в тренировку первым. Для поддержания энергии разрыва артикуляторного пространства и для провокации по­летности голосового звучания добавим к звонкому щелевому губно- зубному согласному «в» гласный звук «а». Итак, ритмические ком­бинации формируются на сочетании слогов «ва-ва-ва».

1. Напомню вам, что к группе щелевых соглас­ных звуков относятся: губно-зубные «ф», «ф'», «в», «в'», зубные «с», «с'», «з», «з'»; нёбно; зубные «ш», «ж», «ш'», «ж'»; задненёбные «х», «х'»; средненёбный «j». Горизонтальная черта над буквами означает долготу согласного; например [н]:

ва[н]а (орфогр. «ванна»), [ш]: [шыт] (орфогр. «сшит»). Согласный «ш'» на письме обозначается буквой Щ, согласный «ж'» встречается в сло­вах «вожжи», «дрожжи», «позже», «размозжить» и др. (см. об этом: Рус­ская грамматика: В 2 т. М.# 1980. Т. 1. С. 15-30.

1. Туфля, туфлю, туфлей, мн. туфли, туфель, туфлям

Пробное высказывание заключает в себе несколько импульсов. Примем за исходную точку движения и дикционного звучания край­нее положение сжатия (рис. 45 а), при котором пальцы правой руки дотрагиваются до носка туфли80. Начальный импульс - прорыв глас­ного звука - приходится на момент прохождения кисти рядом с коленом, второй импульс - на движение кисти в районе живота (рис. 45 б), третий импульс зарождается в момент пролета кисти около правого плеча, и дальше следует выброс кисти в сторону парт­нера - это точка конца. Таким образом, финал ритмической ком­позиции оказывается уже у партнера, а ваше тело на мгновение по­висает (рис. 45 в).

Обратимся к слоговому комплексу. Он таков:

*ввва вва ва -> вава вва ва -> вава ввава -> вава*

В самом начале вы видите тянущийся звук «ввва» в слоге «ва»: используем такое долгое (непривычно протяжное «в») только для усиления препятствия в самом начале воплощения дикционной ком­бинации и для придания остроты в момент разрыва в губах при вы­ходе на «а». Далее вам трижды встречается сочетание «вва» - ниче­го искусственного в этом нет, слова, начинающиеся на «в», которым предшествует предлог «в», не столь редки («в воду», «в Воронеже», «в ванной», «в вине»). Не менее часты слова с приставкой «в» («вва­ливаться», «введение», «ввинтился», «ввезти», «вверху», «ввечеру», «ввысь»). Так что неожиданностей нет, зато есть дополнительная возможность усиления препятствия в губах.

Сверим теперь «бесконечную линию движения» с «бесконечной линией звука»: четыре ударных слога соответствуют трем указанным выше моментам прохождения кисти вдоль тела (колено -> живот -> правое плечо) и моменту выброса кистью звука в сторону партнера (то есть реализации «точки конца»). Все безударные слоги так же выстраиваются в одну бесконечную линию звучания.

Предполагаю, что объяснение мое вы воспримете не с первого захода. В описании весь этот процесс выглядит громоздким и неук­люжим, но стоит испробовать его раз-другой, и ритмы (речевые и пластические) сольются в единую линию поведения.

Замедленное выполнение дикционной комбинации и осторож­ность движений в этой пробе связаны с необходимостью более тща­тельного выполнения пластического рисунка - кисть движется точ­но по диагонали и будто бы утягивает за собой колено -> корпус -> правое плечо -> и, как следствие, всю ритмическую фразу. Надеюсь, что в этой пробе вам удастся органически слить воедино движение и звук.

В следующей пробе выполните заданную композицию дважды: по­переменно вправо - влево. Возникает увеличенная по длительности ритмическая композиция, состоящая из двух одинаковых сегментов. Выдыхательная струя одна. Точки начала и конца также единичны.

Далее приводятся несколько ритмических комбинаций. Точных команд, указывающих на проведение кисти мимо колена, корпуса или плеча, я не даю. Это было необходимо только в первой пробе. Я уверен, что вы уже наловчились держать точную диагональ в дви­жении кисти и чувствуете, что кисть остается ведущей во все время распрямления тела.

Вертикальная черта во всех предлагаемых ритмических комби­нациях означает перемену руки. Начинает всегда правая рука:

*вавава-ввававва-вавава | вавава-ввававва-вавава*

Первое проведение композиции имеет тенденцию к некоторо­му голосовому повышению, второе проведение - к понижению звучания. Специально, разумеется, этим заниматься не следует, так оно получается естественным образом. Между первым проведени­ем и вторым тело замирает, балансируя в пространстве улетевшего звука голоса, - вслушивайтесь в жизнь звука в пространстве после того, как вы закончили говорить: на вслушивании незаметно для вас совершается необходимая подготовка ко второму проведению ритма - дыхательная энергия вливается в вас неслышно, ритмично и беспрепятственно.

*ва— вавава — вавава-вава \ вавава - ва-вавава - ва - ваввава*

В каждой фазе ритмической композиции поначалу ритм разви­вается crescendo, затем переходит в diminuendo. В пластике вершина голосового нарастания приходится на момент прохождения кисти мимо живота.

*вава-ввавава-ввавава-ввавава-ввавава-ввавава-ввава | вава-ввавава-ввавава-ввавава-ввавава-ввавава-ввава*

Нарастание упругости в губах. Губы преодолевают все более мощ­ное препятствие, возникающее от изменения плотности слияния верх­них зубов и нижней губы. Финал ритмической композиции букваль­но выстреливается в сторону партнера, и после короткой паузы, не теряя общего темпоритма высказывания (стало быть, «подготовка к выдоху» проходит так же стремительно), на первое проведение на­скакивает второе - оно происходит стремительно, но без потерь в дополнительных нагрузках, которые мы даем губам.

*вававава - ввава-ввававва | вававава — ввава-ввававва | вававава — ввава-ввававва | вававава ввава-ввава*

Четыре проведения одного ритма, только в финальном сочета­нии исчезает последний слог. Тело и речь входят в высший предел упругости. Проворное сжатие тела -»стремительное распрямление -» вновь проворное сжатие -»за ним следует столь же резвое распрям­ление. На скором сжатии - «подготовка к выдоху». В таком стреми­тельном выполнении движений и в согласуемом с поступками тела голосо-речевом звучании слышатся и радость, и детская открытость, и вольность в отношении к партнерам, получающим ваши «удары».

Но точностью не пренебрегайте - не рассыпайте удары бесцельно («в сторону партнера направляется кисть, летит туда звук моего го­лоса, ну и ладно, и хорошо»). Нет, в таком понимании слышится беза­лаберность. Любое движение должно, обязательно должно до­стигнуть цели: направляя условный удар кистью в сторону партнера, мысленно прикоснитесь, допустим, к его плечу, и пусть даже через расстояние партнер ощутит этот удар, прочувствует его. Решение до­тронуться до той или иной точки на теле партнера приходит момен­тально, заранее к этому готовиться не следует. Когда вы совершаете выпад в сторону другого партнера, то и в этом поступке заранее определять, куда именно вы попадете, не следует.

Если же вы делаете упражнение в одиночестве, то используйте предметы мебели, стены, занавеси, мелкие вещи - все, что попада­ется вам на глаза. И к каждому предмету притрагивайтесь, как долж­но притрагиваться именно к этому предмету. Ударять по предметам ни к чему - притрагивайтесь. Если это шляпа, висящая на гвозде, ше­вельните ее, если стекло настольной лампы - щелкните по нему паль­цем и услышьте звон, если швабра, то уроните ее и послушайте стук палки о пол. Все это только в воображении - в реальности до пред­метов не дотрагивайтесь. Поиграйте с ними заочно, видя их, чувствуя их шевеление, слыша звуки, ими издаваемые. Никаких домыслов - вот как сейчас чувствуете окружающие вас предметы, как восприни­маете их, так к ним и относитесь, так и общайтесь с ними, так и «ожив­ляйте» их своей энергией.

*ваффа-ваффа - фаффа - ва | фафафа-фаффа-ффафа | ваффа-ваффа - фаффа - ва | фафафа-фаффа-ффафа*

Вот и звук «ф» вступил в дело. Этот согласный не требует таких физических и дыхательных усилий, которые мы применяли к звон­кому губно-зубному (парному ему) «в». Но хоть дыхательных уси­лий меньше и напряжение в артикуляторных органах падает по ак­тивности, звучность «ф» исчезать не должна. Я не оговорился: да­да, «звучность» глухого согласного. А почему бы и нет? И глухие согласные обладают резонансными проявлениями, и они имеют пра­во на пространственное распространение.

В композиции два повторяющихся фрагмента. Они разделены вы­сокой чертой. Ритмы дыхания распределяются на четыре фрагмента высказывания. Перед каждым фрагментом - на сжатии (замахе) - «подготовка к выдоху».

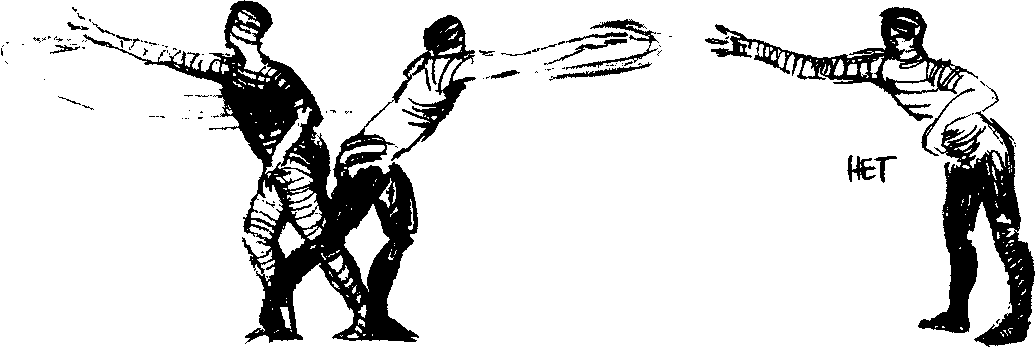
Характер контактов с партнером или с предметами, вас окружа­ющими, остается прежним.

**Упражнение 2.16. Два звучания**

Группа образует круг. Сменяя друг друга, все вы включаетесь в роль «задающего» ритмы: у вас только одна проба для введения группы в вашу ритмическую импровизацию. Если группа вразнобой и неточно выполняет вашу импровизацию - вина лежит на вас.

Движение для всех одинаковое на всем протяжении упражнения: и для «задающих» и для «воспринимающих», а затем реализую­щих. Повторю: вы в круге. Встаньте настолько широко, чтобы не за­девать друг друга руками. Ноги расставьте шире плеч и, как мы уже неоднократно это проделывали до начала предыдущих упраж­нений, поводите плечами, согните-распрямите колени, шевельните корпусом, встряхните кистями. На замахе, не отрывая ног от пола, заводите правую руку резко влево. В процессе замаха происходят: «подготовка к выдоху», настройка на реализацию ритмической ком­бинации, углубление в чувственный образ будущего ритма (для «за­дающих») или предвкушение точного воспроизведения получаемого ритма (для «воспринимающих»). Кисть утягивает вас влево (она ведущая в вашем теле) - вы приготовились - и пошла дикционная комбинация:

*бам-бабам - бабам-бабам - бабам-бабам - бабам-бабам - бабам-бабам - бабам-бабам - бабам-бабам - бабам*



**Рис. 46**

**Рис. 47**

Одновременно с этим ваша рука движется по кругу и приходит в противоположную сторону (рис. 46). Вы, не пропуская ни одного человека в круге, издали задеваете каждого, в воображении до­трагиваетесь пальцами до его тела. Но соблюдайте свободу в теле, не отставляйте ягодицы назад (рис. 47) - легкость звучания и воз­душность движений - стремитесь к этому.

Это лишь вариант - мой вариант ритмического рисунка. У каждо­го из вас импровизация своя. Но, выполнив сейчас мою комбинацию, вы проникнитесь принципом фантазирования своих комбинаций. На первый ударный слог вы дотрагиваетесь рукой до ближайшего к вам слева человека в круге, на следующем ударном слоге - прикасаетесь к следующему человеку, и так сколько ударений - столько прикаса­ний. Во фрагментах, отделенных один от другого тире (-), после де­фиса следует «хвостик» из двух слогов: «бабам». Используйте этот «хвостик» для небольшого замаха кистью перед тем, как коснуться следующего человека в круге. Получится небольшое пульсирование кисти. Вы в своих импровизациях учитывайте этот момент неболь­шого замаха перед каждым прикасанием к «воспринимающим».

«Воспринимающие», почувствовав, что «задающий» закончил свою импровизацию, моментально вступают и воссоздают получен­ную дикционную композицию. Рука совершает почти полный круг. Кисть излучает ритм.

После того как вы опробовали мою комбинацию, приступайте к собственным импровизациям. Пусть двое-трое из вас побывают в роли «задающего», а остальные попробуют сходу с точностью вос­произвести заданные комбинации.

Если получается беспрерывная линия («задающий» -> «воспри­нимающие» -> «задающий» -> «воспринимающие»), переходи­те к следующему этапу упражнения - к главному аспекту трениров­ки: к внутреннему речевому говорению, протекающему одновремен­но с озвучиванием ритмической композиции «вслух». Внутренняя пульсация напитана цепочкой имен тех людей, до которых вы услов­но дотрагиваетесь. Получаются два пласта говорения: внешний (рит­мическая комбинация) и внутренний (цепочка имен людей, находя­щихся в круге). Задание не из легких. Однако пробуем.

Предлагаю для пробы новую композицию. Осуществляя ее, вы­страивайте согласованно с ней цепочку имен. Ударные слоги имен, произносимых внутри, совпадают с ударными слогами в сегментах ритмической импровизации.

*баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба*

Одиннадцать сегментов звучащего ритма - одиннадцать имен в цепочке:

*баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба баббаба Денис Александр Василиса Алесь Иван Наталья Дмитрий баббаба баббаба баббаба баббаба Ирина Ренат Никита Мария*

Звучно произнести каждое имя сложно, но можно! Конечно, воз­никает путаница, имена забываются, нет кантилены внутренней ли­нии звучания. Но стремиться к складному внутреннему голосоведе­нию необходимо. Оно явится в дальнейшем одним из обязательных условий беспрерывности внутренних процессов.

Гипотетически мы могли бы и еще более усложнить сочетание «двух звучаний», заявленное в заглавии упражнения. Но не сейчас. На каком-то из следующих занятий вы самостоятельно попробуйте усложнить задания. Или обратитесь к этому упражнению в своей са­мостоятельной работе с закрытыми глазами, видя внутренним взо­ром расположение людей в круге.

Что я имею в виду под усложнениями?

Первое усложнение: «задающий» предлагает вам ритм, и сам изнутри проговаривает цепочку имен. Вы, «воспринимающие», уводите заданный ритм вовнутрь, а вслух произносите цепочку имен.

Второе усложнение: «задающий» комбинирует звучание изнут­ри и вслух цепочки имен и ритмической импровизации. Вначале он задает вам импровизацию, вы ее запоминаете, а затем он переме­шивает в произвольном сочетании звучание снаружи цепочки имен и ритмической комбинации. Вот я беру на себя роль «задающего», предлагаю вам дикционный слоговый ритм:

*бабабам-бамбам бабабам-бамбам бабабам - бамбам бабабам-бамбам - бабабаба - бабабаба - бабабам - бам - бам*

Вы воспринимаете этот ритм, произносимый мной без пауз, овла­деваете им, он остается в вашей памяти. Теперь я перемешиваю це­почку имен и линию звукосочетаний:

*бабабам-бамбам бабабам-бамбам бабабам-бамбам*

Екатерина Александр Василиса

Никита Анатолий бабабаба бабабам Павел Апесь

*бабабам-бамбам бабабаба Наталья Ирина бам бам*

Сходу, сразу у вас, конечно, все не получится гладко. Но вы не бросайте этот эксперимент, продолжите его. В условиях личного тре­нинга, когда никого нет вокруг и вы можете экспериментировать, пробуйте. Вам ведь не обязательно держать в голове цепочку лю­дей в круге и создавать цепочку имен. Обратитесь опять-таки к окру­жающим вас предметам. Осмотритесь вокруг, определите линию из девяти предметов и пробуйте. Надеюсь, вам будет сопутствовать удача.

**Вариации**

**Воображаемые**

+ Вы стоите в круге с закрытыми глазами.

Прочувствуйте тяжесть в плечах, проконтролируйте, чтобы они были опущены и тяжесть «стекала» бы по плечам -» по рукам -» по запястьям -» по пальцам. Теперь обратите внимание на свободу ли­цевых мышц: нет ли на лбу напряжения? Не собрались ли на нем мор­щинки? Ощутите тяжесть век, они грузно «расплываются» по глазам. Зубы не смыкаются, губы разомкнуты - нижняя челюсть благодаря воображению также обретает тяжесть чуть большую, чем на самом деле. С лица ушли заботы и излишние напряжения.

Тело ваше чуточку покачивается, вы чувствуете это.

Вы вспоминаете упражнение, которое сейчас было вами прожи­то. Памятуя ритм, который вы использовали, восстановите в памя­ти физические действия: что вы проделывали рукой, как движения руки сочетались с воспроизведением дикционного ритма. Ответьте сами себе на вопросы: не было ли неловкости в ваших движениях? Легко ли вы совершали движения рукой? Движения кисти зарожда­лись в центре спины или шли от плеча? Что происходило с коленями, со ступнями при откатах и накатах руки? Насколько свободно вам дышалось?

Далее вы еще раз выполняете последнюю ритмическую комбина­цию, но пока без произнесения цепочки имен. Итак, напоминаю рит­мический рисунок: бабабам-бамбам бабабам-бамбам бабабам- бамбам бабабам-бамбам - бабабаба-бабабаба-бабабам-бам-бам. Проговаривайте предложенное ритмическое сочетание изнутри и совершайте движения кистью и, разумеется, телом также в вообра­жении. Все беззвучно и обездвижено снаружи, но реально в вооб­ражении.

Пробуйте.

Не играйте лицом, ничего не выражайте намеренно. Кое-кто из вас подключает к звучанию в воображении мельчайшие дви­жения артикуляции: со стороны видится беспокойность нижней челюсти, губ, кончика носа. Тайна внутреннего проживания ритма выразится и без вашего старания. Сдерживайте желание прого­ворить ритмическую комбинацию артикуляцией. Все движения тела, вся жестикуляция, все микропроцессы в артикуляции и в ды­хательных мышцах - это процессы воображаемые, только вообра­жаемые.

+ Вы опять в круге, но с открытыми глазами.

Движения руки и тела вы проигрываете в воображении, а созда­вать ритмический рисунок, неоднократно опробованный вами, реа- лизовывать в полную силу - в голос. Реальная работа голоса и дик­ции и воображаемые действия тела и руки.

Дотронуться пальцами в воображении до каждого человека в круге.

+ Все то же, что в предыдущей импровизации, и одно дополне­ние: на том же ритме проговорите внутренне имя каждого человека, до которого дотрагиваетесь и в сторону которого уходит ваше вы­сказывание.

Обратите внимание: произнесение имен требует разной энер­гии выдоха и, соответственно, разного внутреннего звучания. Со­образите, как это совместить с реализуемым ритмом звукосоче­таний.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ТЕАТРАЛЬНОСТИ ГОЛОСА**

В драматическом спектакле голос актера ценен не сам по себе и не толь­ко как один из оттенков голосо-речевой характиристики роли. Голоса ак­теров - элементы художественного звучания всего спектакля. Голос - сред­ство эстетического воздействия на зрителей. И потому голосовой сим­фонизм - один из компонентов «художественной целостности спектакля» (А. Д. Попов).

Именно так рассматривал актерские голоса К. С. Станиславский. Вот один пример из его режиссерской практики. Во время репетиций «Каина» Байро­на Станиславский искал гармоничное слияние речевых голосов актеров с музыкой композитора П. Г. Чеснокова. Об этом свидетельствует одна из за­писей репетиций: «После жертвоприношения Авеля — женские голоса, пос­ле жертвоприношения Каина - басы, после смерти Авеля - большая пауза. После ухода Селлы помочь музыкой трагическому сильному монологу»81. Вы­разительность речевых голосов сливается с музыкальной выразительностью, создается единый звуковой мир спектакля, где тембровые особенности ак­терских голосов уравнены по воздействию на зрителя со звучанием оркест­ровой музыки, что значительно усиливает эмоциональное содержание. Важ­ны режиссеру и тембровые характеристики голосов, и различия в звучании высоких и низких голосов, женских и мужских, и интервалы голосовых пе­рекличек.

С поисками Станиславского перекликается и режиссура голосовой вы­разительности Вл. И. Немировича-Данченко на репетициях неосуществлен­ной постановки «Гамлета» в 1943 году, что явствует и из постановочных набросков, с которыми режиссер выступал перед актерами, и из много­численных рекомендаций, высказанных актерам. Так, раскрывая содержа­ние 1-й картины, он четко определил свою режиссерскую задумку: «Надо подобрать актеров с низкими голосами. Обязательно басы начинают пье­су»82. Стремясь к развитию трагической, скорбной атмосферы в диалоге Гамлета с Призраком, Немирович-Данченко предложил выражать муче­ния Отца Гамлета посредством тембрового и мелодического звучания го­лоса В. А. Орлова: «Вот Призрак. Почему-то я думаю, что у Орлова есть в голосе такие ноты, которые вскроют то, что мне хочется. Мне кажется, что

когда Призрак говорит, то это такая неизбывная тоска, это должно звучать

такими невероятными страданиями!..»83. А через несколько репетиций, до- 82 Немирович-Данчен-

бившись от исполнителя соответствующего звучания голоса и отмечая, что ко Вл' И' НезавеР^еннь,е

режиссерские работы.

Орлов на верном пути, режиссер указывал: «На верном. Но слишком осто- <<Борис Годунов» «Гам- рожен с переживаниями, которые выразятся в звуке голоса. Там, где у вас лет». м., 1984. с. 315. призыв к мести и в каких-то фразах появляется мощь, там звучит голос очень хорошо. Некоторая сипловатость вашего голоса тут может даже по­мочь. Тут важно найти необычайно скорбный звук, скорбный рассказ о гро- 84 Там же с 24д мадных мучениях»84.

Не столь часто, как хотелось бы, режиссеры уделяют внимание сочетае- 85 Мейерхольд в. э. мости актерских голосов в сцене, в спектакле. Вопрос об ансамбле витает Статьи, письма, речи, над каждой постановкой, но увенчиваются успехом далеко не все.

Мейерхольд, оценивающий первые чеховские постановки МХТ, реше ние этого вопроса видит в самом тексте произведений и в глубине, тонкости 86 там же. с. 287. актерского восприятия речевого ритма чеховских персонажей: «Секрет че­ховского настроения был скрыт в ритме его языка. И вот этот-то ритм услы­шан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чехов­ской постановки. <...> Ни мизансцены, ни сверчки, ни стук лошадиных копыт по мостику - не это создавало настроение, а лишь исключительная музы­кальность исполнителей, уловивших ритм чеховской поэзии и сумевших по­дернуть свои творения лунной дымкой»85.

83 Там же. С. 196.

беседы: В 2 т. М., 1968. Т 1. С. 122.

Не случайны и предостережения Мейерхольда об опасности работы ак­тера с плохим авторским текстом. В речи к актерам Апександринского теат­ра по случаю возобновления «Грозы» А. Н. Островского он резко заявлял: «Актер, заучивающий ряд текстов, где на один подлинный приходится де­вять подделок, невольно тупит свой язык, теряя слух на восприятие тонких поворотов речи и вкус к особенностям в расстановке слов. Актер мало-по­малу отучается от мастерства передавать устами своими ритмически тонкую музыку подлинных мастеров слова»86. Истоки исполнительского ансамбля Мейерхольд видел в музыкальности актеров, в заостренности их речевого слуха, в повышенном чувстве восприятия ритмов авторского текста. А от­сюда - прямой и верный путь к рождению, воспитанию голосового и речево­го сценического ансамбля. По Мейерхольду, в ансамблевых связях витает

истина: «Ансамбль. Четкость всех во всем»87, включая, разумеется, и голо­совую партитуру спектакля.

Звучание актерских голосов в драматическом спектакле, их специальный подбор по тембрам, высоте, звонкости А. Д. Попов называл голосовой инст­рументовкой, или оркестровкой. Сам режиссер любил выстраивать созву­чие актерских голосов как особое выразительное средство. Репетируя «Ро­мео и Джульетту» в Московском театре Революции, он призвал актеров: «Надо будет обратить особое внимание на инструментовку, на оркестров­ку, на соотношение голосов. Так как голос Музалевского звучит солиднее, чем Кириллова (первый играл роль Париса, второй — Капулетти. - Ю. В.), то появляется опасность - не создастся ли ложное представление об их соотношении, т. е. о том, кто от кого зависит»88. В соответствии с голосо­вой инструментовкой Попов выстраивал весь спектакль. Он стремился к логическому и эмоциональному соотношению голосов, к их музыкальной контактности.

Звучание актерских голосов было для Попова определяющим и в реше­нии массовых сцен. Благодаря оригинальному использованию градаций зву­чания огромного скопления войск в спектакле «Полководец Суворов» И. Бах- терева и А. Разумовского силами трех десятков актеров создавалось ощу­щение живого присутствия многочисленной суворовской армии. Попов на­зывал свои режиссерские разработки к этому спектаклю «монументальным симфоническим решением массовых сцен»89.

Репетируя массовые сцены спектакля «Укрощение строптивой», режис­сер наставлял актеров: «Каждый разговаривающий в массовой сцене дол­жен говорить, пользуя весь диапазон своего голоса, так сказать, всю кла­виатуру. Это закон всякой массовой сцены. В таком случае разговор толпы получается очень живым»90. Как видим, и здесь Попов ориентировал ак­теров на внимание к голосу, к высотному диапазону, к звуковому дина­мизму.

1. Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918-1919 М.,2000>С. 166.
2. Попов А. Д. Творче­ское наследие. Работа над спектаклем. Избранные письма. М., 1986. Кн. 3. С. 50.
3. Там же. С. 214-215.
4. Там же. С. 204.
5. Цит по: Васильев Ю. А Взгляды Л. Ф. Макарье- ва на речевое обучение актера // Проблемы сценической речи.

Л., 1979. С. 130. (Под­черкнуто мною. - Ю. В.)

1. Цит. по: Там же. С. 131.

Актерский голос ценен как явление художественное. Он важен возмож­ностями эмоционально-экспрессивного и одновременно эстетического воз­действия на зрителя. Через голосовые нюансы, наряду с движениями, жес­тами, стилистикой авторской речи, проявляется сценический образ. Разгадка содержания сцены возможна и через восприятие тембровых и экспрессив­ных оттенков голосового звучания. Л. Ф. Макарьев, известный ленинград­ский актер и театральный педагог, вполне определенно высказывается в том же духе: «Голос человека - это его биография. Он воспитывается вместе с человеком. Голос - это звук, и тембр, и глубина, и „верх" и „низ", и чувство, и мысль. Словом, голос это - „я", как меня создала природа, окружающая обстановка и я сам. Речевой голос- это строительный материал, из которо­го строится сценическое действие. Это - составная часть, но решающая в образовании самого „сценического человека"»91. И в другом месте Мака­рьев вновь подчеркивает: «Формирование звука - есть задача работы над ролью, сторона образования сценического человека - творческая задача в работе над образом»92.

**Упражнение 2.17. Локти летящие**

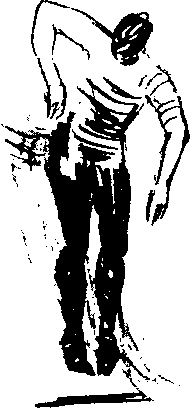
Взлеты-отлеты вслед за локтем. Небольшие взлеты вверх и в сто­рону. Подчеркиваю - небольшие. Ведущие части тела - локти, по­очередно вправо - влево устремляется ваше тело.

До сего момента мы уделяли много внимания среднеязычному согласному «j», губным согласным «б» и «п» и даже вскользь затра­гивали переднеязычные «л», «л'». Но серьезно еще ни разу в «Вариа­циях для творчества» мы не использовали активную работу кончи­ка языка и не включали в тренинг переднеязычные «т», «д», «т'», <<д'», «с», «з», «с'», «з'», «ц». Обратимся теперь к смычным взрывным «т», «д», «f», «д'»93. Ритмы на «да-да-да» и «д'а-д'а-д'а» («дя-дя-дя»), «та-та-та» и «fa-fa-fa» («тя-тя-тя»).

В затакте упражнения вы стоите прямо, чуть наклонились вперед, в плечах ощущается повышенная тяжесть, руки свободно «повисли» вдоль тела. Локти расширяют пространство. То один локоть, то дру­гой подкидывают ваше тело немного вверх и в сторону. Вот правый локоть подхватывает ваше тело, и тело взлетает вслед за ним, вот левый локоть проделывает то же самое, и тело взлетает вслед за ним (рис. 48).

Не спешите, приземлившись, сразу же улетать в другую сторо­ну. Прочувствуйте мягкость приземления тела, пружинки в коленях и ступнях, тяжесть в плечах и в кистях, мышечную свободу верхних дыхательных путей. Когда почувствуете, что дыхание вошло в вас «сквозь ступни ног» -> добралось до низа позвоночника -> уже охватывает грудную клетку -»добирается до локтей, - тогда взле­тайте.

93 Справедливости ради отмечу, что твердому взрывному звонкому переднеязычному «д» достаточно много места уделялось в «Вариаци­ях для тренинга». Там мы широко использова­ли слог «да» для нала­живания и укрепления объемов «голосо-рече­вого рупора».



**Рис. 48**

Взмывая вслед за локтем, произнесите тянущийся слог «да-а- а» (написание трех «а» через дефис не означает, что вы произно­сите звук «а» трижды, не означает и то, что вы долго тянете глас­ный; речь идет о звуковом шлейфе ударного «а», о резонансе это­го звука в пространстве). При приземлении вслушайтесь в эхо звучания вашего голоса в пространстве. Когда звук в пространстве растворится, совершайте действие локтем в другую сторону: «да- а-а». И так несколько раз. Это все для голосовой настройки, для слиянии в одном психофизическом поступке движения голоса в пространстве, движения артикуляторных органов в пространстве, так как любое движение, даже самое крохотное, происходит в про­странстве.

Выполните сходу несколько вариаций:

*да-да | да-да -» да-да -» да-да*

Четыре движения в сторону. После первого - пауза, это видно по вертикальной черте. В паузе плавная подготовка к затяжной серии прыжков - тело чуть больше приседает, и далее три взлета с отлета­ми в сторону все дальше от центра, с которого начинали.

*да! | дададада |1 да! |11 дададада*

Вновь четыре движения. Летящие звонкие «да!» на первом и тре­тьем прыжках - замедленные взлеты тела и тяжелые полеты звуко­сочетаний на втором и четвертом прыжках. Паузы между прыжками увеличиваются по длительности (графически это выражено увели­чением числа вертикальных линий), стало быть, увеличивается по амплитуде глубина приседания после приземления.

*дадада -> дадада -> дадада -> дадада -> дадада -> дадада ->*

*дадада*

Семь совершенно одинаковых, однообразных прыжков, словно заведенная машинка: туда-сюда, туда-сюда. Пробуйте.

Опасность подстерегает вас в разборчивости трех «да» в каждом сочетании. Четкие отскоки в стороны и вверх требуют и четкого дик- ционного произнесения звукосочетаний. Но не тут-то было, по мере приближения к концу дыхательная энергия иссякает и слоговая чет­кость разрушается. Казалось бы, все просто: повтори сочетание за сочетанием и все - звук летит, тело летит, пространство завоевано. Но нет. Причина такой дикционной неуклюжести сейчас мне видится в коленях. Уж очень грубо вы приземляетесь, нет эластичности в дви­жениях коленей, мало текучести во всей пластике: и в толчках, и на приземлениях, и в полете.

Некоторым из вас и того сложнее: они не за локтем движутся, что психофизически было бы разумнее, а подпрыгивают вверх только с помощью ног и вдобавок к этому зачем-то поднимают вверх локоть и отводят его в сторону. Движение локтя являет собой довесок к ос­новному движению. А у нас с вами постоянно и не от нечего делать идет разговор о необходимости отдаться во власть ведущей части тела. Это телесный закон. Какая-то часть тела на какое-то мгновение или на длительное время становится ведущей в общем телесном по­ступке. Тот же принцип действует и в процессе образования соглас­ных звуков. При образовании любого согласного звука один рече­вой орган принимает на себя роль ведущего и подчиняет себе дея­тельность прочих артикуляторных органов. Локоть - вводит в движение все тело, передняя часть языка - активный орган в обра-

зовании переднеязычного звонкого взрывного «д». Имеет смысл свя­зать их в едином поступке: взлет и небольшое отклонение в сторо­ну - расширение пространства по вертикали и в общем объеме «ру­пора», раствор рта по вертикали также являет собою расширение пространства. Три «да» в связке - тройное усилие к завоеванию про­странства.

**Упражнение 2.18. Interludio**

**Симпатии и антипатии.**

Вернемся к словам Михаила Чехова, завершавшим Interludio пер­вого урока: «...движения, как буквы, как люди, бывают различны и носят в себе и особый характер, и силу, и мягкость, и вдумчивость,

к к У У 94 Чехов М. А *Загадка*

действенность, могут выразить и симпатию и антипатию - и все это творчества// чехов м. а. без ГОЛОВНОГО, мертвящего смысла, НО все ИЗ себя, ТО есть движение Литературное наследие: как вдумчивость или движение как антипатия или симпатия»94. в 2 т. м., 1986. т. 2. с 84.

Вновь мы подошли к моменту музыкальности в теле - в дыха­нии - в дикции. В теле ведущая зона - колени, в дыхании (в органи­зации вдохов и выдохов) - ведущая зона, пластически организовы­вающая музыкальность дыхательных ритмов, - кисти, для дикцион- ной активности важны усиления в работе нижней челюсти. Итак, упражнение из серии «Игра на рояле».

В сегодняшних пробах мы акцентируем внимание на ритмах вос­приятия и на активизации артикуляторных усилий. Мы продолжаем развивать возможности нашего восприятия музыки и затем уже вос­произведения музыкально-ритмического рисунка, музыкально-рит­мической фразы. Дикция реализует музыкально-ритмический рису­нок. Речевые построения с преобладанием опорных звуков «л» и «в» разгоняют подвижность и упругость артикуляции.

В восприятии ценна и внутренняя музыка - толчок от образа, угадывание настроения, передаваемого «ведущим», и восприятие движений: вот где заложены сейчас основные нюансы «игры на ро­яле». Передать музыку телом - особенностями воспринятых и вос­производимых движений. Это тончайшая ситуация. Не проиллюст­рировать движения, а уловить и прочувствовать в них музыку. Я могу привести несколько примеров и не опасаюсь, что вы именно этими примерами и воспользуетесь, а ваши интерпретации музы­ки и ваши ритмические импровизации, напитанные музыкально- чувственными и эмоциональными ощущениями, не проявятся. Попробуйте мои примеры, а затем увлекайтесь своими импро­визациями. Ну, например, в движениях чуется некая затаенность,

связанная с осторожным признанием в любви, - играющий будто просит партнера поверить в искренность его любви, его желаний и намерений, но не хотел бы афишировать свою любовь и использу­ет музыкальное иносказание. Как это возможно выразить - вопрос второстепенный. Воспоминания, видения внутреннего зрения, па­мять чувств - вот самые важные возбудители музыки в момент при­знания в любви, при вашем воспроизведении ритмических рисун­ков, предложенных партнером.

Необходимым условием отражения воспринятого является верность выполнения ритмического рисунка и точность воспроизведения слого­вых артикуляторных программ. Мы не можем «смазывать» передне­язычный «л» и губно-зубной «в» - они требуют чуть больших усилий, чем «да» в упражнении 1.18. И эти усилия в сочетании с усилиями в коленях и в кистях укрупняют вертикаль раскрытия «голосо-речево- го рупора» (звук «л») и мышечную энергию нижней губы (звук «в»).

Принцип контраста, к которому мы уже не раз обращались, сра­батывает и в ваших музыкально-ритмических контактах.

Контрастность согласных «в» и «л» выражается в смене слоговых комбинаций. Если первая комбинация, предлагаемая «ведущим», содержит в основном губно-зубные «в», «в'», то следующая полна язычными согласными «л», «лу».

Вполне возможны темповые контрасты: это несложно задающе­му, но будет нелегко для воспроизводящего. Темп игры выражайте не убыстрением ударов пальцами по клавишам и не увеличением их количества, но расширением слогового состава речевых фрагмен­тов между ударами и убыстрением общего темпа произнесения всей композиции.

Вероятно, вам интересно было бы попробовать и контрасты в зву- ковысотности. Конечно же, вы догадались, что при движении паль­цев по клавиатуре в правую сторону музыкальные фразы развива­ются по восходящей - словно ваш голос добирается до четвертой октавы, а в левую сторону по нисходящей - будто бы голос опуска­ется до контроктавы. Вам нетрудно, начав на середине звучания, бы­стро переходить к верхним участкам диапазона речевого голоса, а от них к нижним, потом вновь взлетать на вершину. Сложнее будет с образным оправданием таких перемен. Надеюсь, постепенно вы и с этим управитесь.

Отнеситесь к «игре на рояле» как к пробам легким, свободным от натужности в мышцах. «Балансирование» как психофизическая сущ­ность вариативности уводит нас от «правильности» в технике и вы­разительности. Вы вольны играть так, как лично вам играется, лишь бы ощутить пространство вокруг вас и вокруг партнера как простран­ство движущееся, звучащее - то есть увеличивающее возможности вашего голоса. Пусть и движения возникают в открытом простран­стве. В закрытом пространстве возможно только пребывание, но не движение. Звери движутся на свободе, в вольере тигр - не тигр, а оболочка тигра, живописно курсирующий из стороны в сторону манекен. Для зверя конфликт, охота, преследование жертвы, борь­ба за выживание - суть движения.

Коль скоро возникла тема внутреннего наполнения значением музыкально-ритмических композиций, то обратитесь к контрастам в перемене образов. «Ведущий» предлагает «ведомому» момен­тальные образные переходы из одного чувственного полюса в дру­гой. Чеховские «антипатии и симпатии» - противопоставление та­кого порядка. Есть в психофизиологии и физиологии акустики ме­тод «семантически-противоположных пар», связанный с изучением эмоциональной речи. В этом методе критерии оценок строятся на оппозициях «мягкий/твердый», «сухой/влажный», «светлый/тем­ный», «горячий/холодный», «тихий/громкий» «нежный/грубый» и пр. (как тут не вспомнить совет Станиславского: «играя злого, ищи, где он добрый»). Если понимать сценическую речь как речь эмоцио­нальную и учитывать, что наше обращение к музыке это также обращение к эмоциональности голосового и речевого звучания, то использование в упражнении «игра на рояле» контрастных оппози­ций станет для нас действенным приемом эмоционального тренин­га. Образы, из которых вы исходите в создании музыкально-ритми­ческих композиций, являются предтечами голосовой, речевой и, в целом, ритмической контрастности. С них все и начинается. «Проиг­рав на рояле» ситуацию, вызвавшую в вас грусть, обращайтесь вслед за ней к воспоминаниям радостным. Рядом экспериментов было установлено, что эмоциональная речь студентов-актеров распадается на четыре фактора (согласно «факторному анализу» - одному из современных методов математического анализа психологических явлений). Первый фактор интерпретирован как субъективный кор­релят акустического выражения активно переживаемой радости (в него вошли такие признаки: приподнятый, горячий, оживленный, бодрый, возбужденный, яркий, веселый, острый, активный, звон­кий), второй фактор интерпретирован как субъективный коррелят об­щеэстетической оценки (хороший, нежный, приятный, мягкий, кра­сивый, расслабленный, чистый), третий фактор - фактор «гнева» (злобный, гневный, гулкий, странный, резкий, искаженный), набор признаков, вошедших в четвертый фактор, позволяет интерпре­тировать его как фактор «страха» (испуганный, прерывающийся,

плачущий, жалобный, необычный, сдавленный, затрудненный, не­уверенный) [16].

«Исполняя на рояле» всевозможные «ва-ввавава-ва-ввава» или «ляляляляля-ляляля», вы входите в игры ассоциаций, в ритмы пред­чувствий, заражаетесь эмоциональными волнами. Передавая ритм другому, действуйте интуитивно, даже если используете ассоциации конкретные. Интуитивность, предположение, предчувствие, выра­женные музыкально, особо ни к чему не обязывают, потому что в музыкально-ритмических композициях нет предлагаемых обстоя­тельств, нет смысловой линии. Импульс ритма порождается ассоци­ацией. Диалога пока быть не может. Наши пробы «до-диалогичны». Диалог - это обязательность наличия обстоятельств. Общение на уровне звукосочетаний еще не гарантирует «диалога», хотя диало- гичность общения уже намечается. Ритмы предчувствия — ритмы импульсов — ритмы поступков — ритмы смыслов — ритмы при­способлений - таков приблизительно путь к ритмам диалога.

М. В. Сулимов, об идеях которого, связанных с вариативностью творчества, мы говорили на прошлом уроке, подсказывает нам: «Надо воспитывать чувство „внутренней музыки", под которую дей­ствует, живет данное лицо; воспитывать движение как „танец", как обязательно некую пластическую форму, даже тогда, когда это бы­товое движение в бытовой пьесе. Надо помнить, что в любом, в лю-

третий урок

fa

в ритмах времени

|  |  |
| --- | --- |
|  |  |
| *■ \ ^* | / N |

Что такое «время» - не знает никто.

*Лев Гумилев*

А время - суп, высокий, длинный и широкий.

*Даниил Хармс*

Балансирование и вертикаль, которым уделялось внимание на предыдущих уроках, - явления пространственные, связанные с по­ведением тела. Занимаясь речевой и голосовой выразительностью в совокупности с выразительностью тела, имеет смысл использовать пространственные ощущения тела. И хотя голос и речь относятся су­губо к категории времени, с помощью жестов, движений, пластичес­ких комбинаций им можно придать качества, выводящие их в кате­горию пространства.

Делая упор на восприятие во многих упражнениях прошлого уро­ка, мы обнаружили в длительностях проявление чувственности. Ре­чевые и пластические построения оживали и, выражаясь в ритмах, несли в глубине своей большую образную информацию. Психоло­гия восприятия нам подсказывает: «В собственно восприятии време­ни мы различаем: а) восприятие временной длительности и б) вос­приятие временной последовательности»96. Последовательность, на- ~ ~

96 Рубинштейн С. Л.

ряду с длительностью, определяется как компонент ритма. Вот основы общей психоло именно этим составляющим ритма - длительности и последователь- гии. спб., 2007. с. 250. ности - мы уделяем внимание на сегодняшнем уроке.

Обращаясь к ритмам времени, мы не оставляем без внимания «ба­лансирование» и «вертикаль». Предварим наши практические про­бы предположением, что выход из вертикали как исходной точки действия является выходом в выразительность, в значимые прояв­ления тела, голоса и речи. Перемены относительно вертикали в дви­жениях тела, в звучании голоса, в речевой экспрессии суть переме­ны пространственные.

Но мы пока, отдавая предпочтение категории времени, остаемся в измерениях вертикали. Вертикаль обеспечивает (это опять пред­варительное положение) действие ритмов времени. Вертикаль - как знак категории времени.

Тело в ощущении вертикали включает в вертикаль и речь. С од­ной стороны, в физическом смысле - речь как завершение верти-кальнои устремленности: полетность голоса, упругость артикуляции, раскрытие «голосо-речевого рупора» по вертикали. С другой сторо­ны, в артикуляционно-акустическом смысле - ритмическая органи­зация сценической речи.

Вертикаль дает нам и легкость. Если в «Вариациях для тренинга» первичным ощущением была тяжесть, то теперь мы обращаемся к лег­кости - полетности - устремленности. Теперь первичным ощущением становится ощущение легкости - стремительности - музыкальности.

От ощущения легкости - к музыкальности: таков наш сегодняш­ний путь. Музыка позволит оторваться от приземленности, от зем­ного притяжения. Вертикаль и музыка - живут в связке. Речь и музы­ка - искусства временные, а это немаловажное обстоятельство.

Мы будем постигать ритмы речи и движения с помощью предме­та. Таким предметом становится скакалка — «веревочка с ручками на концах, через которую прыгают дети»97, как сказано в одном толко­вом словаре. Она же и «прыгалка» - «веревочка, через которую пры­гают, вертя ее и перекидывая через голову» - так сказано в другом месте того же словаря98. Вот как просто: верти веревочку, перекиды­вая ее через голову, и прыгай.

Скакалки дают нам возможность воспринимать ритмические пе­ремены во времени при скупых пространственных переменах. Не только для развития спортивности берем мы в тренинг скакалки. И не столько для активной тренировки дыхательной мускулатуры, что, разумеется, полезно при проведении дыхательного тренинга в движении99. Значимость скакалки - предмета, позволяющего опо­средованно влиять на голосо-речевые функции организма, - преж­де всего заключается в развитии музыкальности тела, в познавании телом ритмического многообразия речи.

Ритмы в теле, ритмы в речевом звучании, органическое слияние ритмов движения и ритмов речи. Скакалка косвенно организует рит­мичность физического поведения и открывает дополнительные воз­можности для координации речевых ритмов.

Постепенно мы придем в тренинге к постижению голосо-речево- го и телесного поведения в пространстве. Овладению простран­ственным голосовым звучанием и пространственной речью будет по­священ четвертый урок.

В разминке обратимся к серии упражнений - «круговращения». Последовательность тренировки следующая:

* развиваем подвижность кисти вокруг запястья: используем при­ем вворачивания кисти вовнутрь и выворачивания наружу;

1. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред А П. Евгеньевой 3-е изд. M.f 1988 Т 4. С 102.
2. Там же. Т. 3. С. 550.
3. Ни в коей мере я не отрицаю пользу движе­ний, в частности упраж­нений с применением скакалки для укрепле­ния дыхательной муску­латуры, о чем подробно говорится: Муравьев Б. Л. От дыхания - к голосу: Работа над речевым ды­ханием актера. Л., 1982 С. 48.

* развиваем подвижность пальцев: они соучаствуют в движении кисти в запястье;
* круговые движения кисти втягивают в процесс пространствен­ного передвижения все тело: кисть крутится-вертится в разных на­правлениях вокруг тела, и тело реагирует на все ее перемещения в пространстве;
* круговые движения кисти вовлекают тело в процессы вертикаль­ного перемещения: вертящиеся кисти плывут вниз, поднимаются на­верх и утягивают за собой тело;
* круговые движения кистей придают объемное вращение лок­тям, - а локти, как отмечалось ранее, важны нам в отрыве от тела, локти интересны как часть крыла. Движение кистей перетекает в дви­жения локтей, а далее - в круговые движения плеч и лопаток. Воз­никает важное для нас психофизическое ощущение, постигается об­ратная связь: начинаются движения руки от центра спины;
* за этим открытием следует не менее принципиальное психо­физическое ощущение: от центра спины начинаются движения артикуляции. Действие кистей опосредованно влияет на работу ар­тикуляции, следовательно, на качество дикции. Мы возвращаемся к уже опробованному принципу тренировки: к согласованности дей­ствия кистей - коленей - подбородка;
* далее переходим к еще одному психофизическому ощущению: к сосредоточению на центре. Обволакивающими движениями кис­тей вокруг друг друга создаем воображаемый шар, в котором соби­рается энергия тела, голоса, речи — энергия, разрывающая привыч­но напряженный рот и придающая мышцам речевого аппарата ак­тивность и подвижность. Шарообразные движения кистей придают округлость «голосо-речевому рупору».

**Упражнение 3.1. Разгоняя энергию**

**Первый этап.**

Растираем кисти, разминаем пальцы.

Растираем-разминаем кисти вначале реально, прилагая усилия для разогревания каждого участка кожи и каждой кистевой мышцы. Приемы разогревания так хорошо нам знакомы: и потираем ладонь о ладонь, и внутренней стороной одной руки проглаживаем, разми­наем другую кисть, со всех сторон ее охватывая. То охватываем кис­тью правой руки большой палец левой руки, то сжимаем в ладони левой руки все пальцы правой руки. Так много способов, что каж­дый из вас наверняка без проблем их отыщет. Да и искать-то, я ду­маю, не понадобится - руки сами помнят несколько приемов разо­гревания замерзших кистей, когда вы входили в дом с мороза или втирали крем в кожу. Пусть кисти сами и выбирают необходимые приемы. Вы лишь проследите за тем, чтобы локти у вас принимали участие в столь серьезном деле, как разогревание, разминание кис­тей, да чтобы ноги в суставах не застаивались и тоже реагировали на движения и мышечные усилия в кистях. Балансирование мы не от­меняли. Посему «балансируют» кисти, двигаясь в пространстве пе­ред вами, «балансируют» локти, «разлетаясь» в стороны и следуя в усилиях за кистями. С не меньшими амплитудами движений «балан­сируют» плечи и лопатки, «балансирует» корпус. Да и вы в простран­стве комнаты «уплываете» то в одном направлении, то в другом. Па­дения и взлеты сопровождают работу ваших кистей.

Завершаем этот процесс круговыми растираниями кисти кистью. Порой даже можно левую кисть собрать в кулак, а правой кистью вокруг нее проделать два кругообращения, затем правую кисть со­брать в кулак и уже левой кистью совершить окрест нее два круго­вращения. Локти, плечи все время в действии.

**Второй этап.**

От реальных растираний переходим к растираниям вымышлен­ным, условным. Движения проделываем те же, что и в реальности, но наши кисти теперь не соприкасаются. Усилия в пальцах и кистях столь же мощные, однако кисти движутся на некотором расстоянии. Они то удаляются друг от друга, то почти смыкаются. Вы можете на­блюдать некое подобие шара, образовавшегося между кистями, - пальцы, ладони словно охватывают шар, движутся, касаясь его по­верхности. «Шар», увеличивающийся в размерах (рис. 49), и «шар», уменьшающийся до крохотности (рис. 50).

Иногда работайте одной кистью, затем другой. Движения не по­вторяющиеся: то в одну сторону кисть идет, то резко устремляется в сторону противоположную, то сверху накатывается на «шар», то ока­зывается сбоку или снизу шара. Потом вновь обе кисти создают вы­мышленный шар.

**Третий этап.**

Вновь проходим первый и второй этапы. Добавляем к физиче­ским движениям тела артикуляторные движения, скорее, объединя­ем движения тела, кистей и речевого аппарата в единый физический поступок. Связующими элементами между телом, кистями и артику­ляцией становятся ощущения. Для того чтобы всколыхнуть динами­ку ощущений, полнее их охватить, используем «мурчание» - непре­рывное комментирование собственных физических действий и ощу­щений. Но не описываем свои движения и затрачиваемые усилия. Ничего описательного и отстраненного. Разминайте кисти подлин­но, вслед за тем - сквозь расстояние. Работайте кистями активно и целенаправленно, так чтобы действенные затраты мышц речевого аппарата приближались к физическим нагрузкам, испытываемым коленями, кистями, руками, корпусом. Импровизируйте «мурчание»: «Тяжелая, слегка расслабленная кисть левой руки - я растираю ле­вую кисть кистью правой руки. Левая кисть немного расслаблена, правая кисть сильная и действующая. Кисти мои поменялись роля­ми: теперь правая рука расслабилась, а левая обрела силу и упру­гость. Растираю запястье правой руки, ладонь растираю изнутри большим пальцем и одновременно прочими пальцами растираю тыльную сторону ладони. Теперь пальцы правой руки растираю, по- разному поворачивая кисть: разворачиваю ее ладонью вверх — ла­донью вниз - отвожу локоть в сторону и вперед - и кисть зависает будто сверху, увожу локоть вниз — и кисть снизу втекает в левую ла­донь. Теперь правая рука активизируется и разминает левую кисть. А что это у меня с локтем правой руки? Он как будто замер на одном месте? Да, действительно, мышцы предплечья излишне напряжены. Пошевелить надобно локтем - пошевелю - чувствую, что мышцы плеча и предплечья освободились. И даже корпус немножечко по­плыл. Хорошо. А что там у меня с коленями и со ступнями? Чувствую- чувствую, что ноги действуют совместно с кистями. Мне радостно, пусть так и далее продолжается...». Вот так примерно и оживляете вы диалог с самим собой, переводя внимание с одной точки тела на другую. Внимание делается «балансирующим».

Объемность голосо-речевого звучания также «балансирует». Как перетекают усилия, так и речь перетекает. Как энергия, затрачивае­мая на мышечные усилия, нарастает и ослабевает, так и энергия ды­хания, питающая звучание голоса, нарастает и ослабевает. Градации громкости все время меняются.

На первом и втором уроках были опробованы механизмы накоп­ления дыхательной энергии, ритмы чередования вдохов - выдохов и непринужденность рождения голоса посредством ритмичной ра­боты мышц-выдыхателей; сейчас же (на этом этапе) начинается ды­хательный тренинг. Пока на простом уровне - на уровне ощущений: маленькие прыжки - небольшие по объему вдохи, с увеличением амплитуды прыжков и амплитуды полета скакалки, ее верчения - увеличиваются и объемы вдоха. Так возникает внимание к дыханию: от движений тела зависит и энергетический вдох. Часто можно на­блюдать преобладание мелких движений у некоторых людей, и если обратить внимание, то можно заметить, что их вдохи короткие, «клю­чичные». Мелкие движения проявляются в прижатых к телу локтях, в мелких по размаху шагах, в смазанном артикулировании.

100

**Вариации**

**Звуковые**

Подбираем для этого упражнения звукосочетания, соответствую­щие упругости кистей и объемам их движений. Кисти и артикуляция сливаются в едином действии. Используем междометия.

Вернувшись к растиранию пальцев и кистей, заменяйте «мурча­ние» на междометия.

г . в Использование междометий для вас не ново. В «Вариациях для

**^м.. «вариации для**

тренинга», с. 40-41, тренинга» мы не раз к ним обращались[[1]](#footnote-2): это группа неизменяемых

53,75,141-142,195,207. слов, импульсивно выражающих чувства, ощущения, душевные со­стояния, эмоциональные и эмоционально-волевые реакции на со-

101 Не говорите.

доплечёй! бытия и явления. Многие междометия рождаются непроизвольно,

вошли в разминку, и наше воображение только-только настраива­ется на обстоятельства;

- движениями, которые вы проделываете сейчас, в иной жизнен­ной ситуации вы и не сопровождали бы отмеченные междометия. Но коли вы вошли в некую стихию движений и физически на них за­трачиваетесь, то они, несомненно, влияют и на ваши ощущения. По­этому и качество вашего говорения, и возникающие чувства будут в какой-то мере корректироваться выполняемыми движениями и фи­зическими затратами.

**Упражнение 3.2. Кистью вокруг шара**

Круговращение одной кистью вовнутрь - на себя.

Вы стоите свободно - ноги передвигаются в пространстве без ограничений; куда вас поведет необходимость сохранения равно­весия, туда и двигайтесь. Не ходите бесцельно, но устремляйтесь за шаром. Процесс овладения этим движением чрезвычайно трудоем­кий. Поэтому стоит исследовать предлагаемую пластическую парти­туру, понять его творческие возможности.

Ноги расставьте немного шире плеч. Чуть подогните колени, на-

r r . \_ w 102 Ср. у И. А. Гончарова:

правив их вовнутрь. Попружиньте на коленях (слегка сгибаите их и «у острова встретили мы слегка распрямляйте) - пружиня, переносите центр тяжести с коле- сулой и попали прямо в на на колено: то правое колено сгибается чуть больше, то левое. Од- него>> («Фрегат „палла-

, да"»). Или у В. В. Конец-

новременно поводите вперед/назад плечами - кисти, локти, плечи кого. <<Пенные полосы ведут себя раскованно. Балансирование не улетучивается. Оно все- Сулоя среди штилевой гда с нами, не исчезает бесследно, оно как шевелящаяся водная воды, прибойный шум гладь - как сулой (волнение на море, возникающее в результате стол- сулоинь,х волн и та

' 7 штурманская тревога,

кновения встречных потоков воды ), как душевное волнение. Рас- которая всегда появля-

слабленная КИСТЬ правой руки непринужденно взлетает И зависает В ется, когда пересекаешь

пространстве перед вашей грудью. К ней устремлено все тело. Ладо- полосу возмущенной

- воды, стремление еще

нью прочувствуйте прохладу воздуха, скольжение воздушных струи и еще определиться \_ между пальцами. Под вашей ладонью ощущается сферическая ма- не на рифах ли шумит терия. Начинайте движение кисти налево вниз, затем ближе вода» («Будни»). к телу - тыльной стороной к груди не прерывая движение ладони вправо вокруг шара, плавно опустите локоть и направьте его в левую сторону заверните ладонь под шар, выведите локоть в обратную сторону (вправо) и завершите движение руки вокруг шара: кисть проходит по дальней от вас округлости шара и возвращается к вер­хушке.

Так и продолжайте охватывать плавающей кистью шар со всех сто­рон. Чувствуйте прохладу воздуха и скользящую округлую поверх­ность. Не отрывайтесь от центра вашего внимания - от реяния шара

перед вами. Вы его создали, и с каждым обволакиванием кажущего­ся шара кистью материя его уплотняется. Шар, словно магнит, при­тягивает вашу кисть, вам уже не оторваться от него.

Небольшие коррективы вам не помешают:

* в движениях: сложнее всего пока с локтем - он висит в про­странстве справа от вас на одном уровне, что не позволяет вам охва­тывать движениями ладони шар снизу; правое плечо излишне вздер­нуто вверх - а это свидетельствует об исключении из процесса дви­жения правой лопатки, да и самого плеча; в ногах вы утеряли уже приобретенный навык перенесения центра тяжести с колена на ко­лено; упругость в коленях также постепенно сглаживается;
* в ощущениях: прохладные воздушные массы под ладонью уле­тучиваются; исчезает плавность в действиях кисти, руки, тела; теря­ются нюансы обращения кисти вокруг шара - вытанцовывается оди­наковость, однообразность: ни чуть меньше, ни чуть объемнее, ни чуточку вправо, ни чуточку влево - монотонность, да и только.

Пробуйте еще и еще раз совершать движения кистью вокруг шара, не теряйте заинтересованности в движущейся округлости локтя, про­странственной свободе плеча, парении всего тела вслед за кистью.

Шар не имеет углов и провалов. Воображаемый шар обладает магической силой притяжения. Он организует движение материи вокруг центра. Вы - ваше тело, ваше внимание, ваш голос - все подчинено шаровому вращению.

*Действительно мы к шару чувствуем почтенье и даже перед шаром снимаем шляпу. Лишь только то высокий смысл имеет, что узнаёт в своей природе бесконечность. Шар бесконечная фигураюз.*

1. Хармс Д T 1 С 233- 234
2. «Свободный стих, или верлибр, - это система стихосложения, характеризующаяся нерегламентированной (непредсказуемой) сменой мер повтора»

(Овчаренко О. А. Русский свободный стих. М., 1984. С 29).

Звучит «свободный стих»104 Даниила Хармса о нескончаемой фи­гуре шара. Произносите стихотворные строки по отдельности, не сли­вайте их. Ритм текста у автора таков, что не сразу ухватишься за ка- кой-то один из известных нам стихотворных размеров, за хорей или амфибрахий. Но сейчас, вероятно, это ни к чему. Более всего у Харм­са в этом фрагменте слышатся ямбические строки. Принимайте стро- куза фрагмент высказывания. Хорошо бы дать каждой строке не­много пожить в пространстве: вслушайтесь, и вы уловите звучание своего голоса в поспестрочной тишине, вдруг тишина эта поможет вам еще раз вникнуть в значение произнесенной только что строки и настроит вас на строку грядущую.

Музыкальность движений кисти вокруг шара придаст музыкаль­ность и вашему дыханию, а оно, в свою очередь, смягчит грубость вашей дикции, поможет вам мягко и слитно-слитно проговорить каж­дую строку.

Размышления Хармса в этом стихотворении нам не менее инте­ресны. Тема шара достаточно популярна в абсурдистских построе-

НИЯХ поэта. 105 Хармсд. Т 2 С. 338.

*Вспомните хотя бы диалог «Математика и Андрея Семеновича»*

(из «Случаев» Хармса), начинающийся четырехкратным заявлением Ю6Тамже-с 23. в ком­ментариях В. Н. Сажина

Математика: к тексту «давайТе по-

Я вынул ИЗ ГОЛОВЫ шар. смотрим в окно...», из

Я вынул ИЗ ГОЛОВЫ шар. которого взш фраза

^ «Господа, это нелепе-

*Я вынул из головы шар.*

7 г шечка, а шар», сказано,

Я вынул из головы шар105, что «Шар - то же, что

круг - в системе мира

или уже цитировавшееся выше стихотворение «Мне все противно...», четырех измерении -

самая совершенная

или памятный вам детский вариант стихотворения о шариках «Летят ф0рма; вот отчего шар по небу шарики», или весомое заявление «Господа, это не лепёшеч- занимает такое важное ка, а шар»106, или фантасмагорическое превращение Петерсена в шар место в текстах хармса»

„ (Там же С 430).

и заключение по этому поводу Макарова, вычитанное в книжке: «По­степенно человек теряет свою форму и становится шаром. И, став 1°7 там же. с. 344 шаром, человек утрачивает все свои желания» (сценка из тех же «Слу­чаев»: «Макаров и Петерсен. З»)107. Не откажите себе в удовольствии, 108 Напомню вам: кон™"

нуум (лат. continuum) -

произнося строки «Действительно / МЫ к шару чувствуем почтенье непрерывность, нераз- И Т. Д.», иметь В ВИДУ музыкальность движений, мелодичность речи, рывность явлений и эластичность ДИКЦИИ, кантилену, континуум108. процессов.

**Вариация**

Игровая

Вы творите - лепите оригинальную куклу. В руках у вас мокрая тяжелая глина, которую вы разминаете и приступаете к лепке го­ловы.

Любое ваше движение сопровождается голосо-речевыми импуль­сами. Речевые ритмы возникают не из головы, а исходят из ваших скульпторских задумок. Свобода творческой импровизации обеспе­чивается диалогическим характером внутренней речи: «— Какую бы куклу мне создать?

* *Ну, какую-нибудь особенную.*
* *Животное какое-то, или насекомое, или забавного человечка?*
* *Человечка, напоминающего Петрушку.*
* *Грустного и медленного или живенького и озорного?*

*- Озорного-озорного и смешливого, юркого и звонкого, лапотни­ка да ёрника» - примерно так протекает ваш диалог с самим собой.*

Вы помните, что вы приступили к лепке головы.

Вначале создается шар, постепенно он принимает форму головы, и затем вылепливаются выступающие ее части: нос губы подбо­родок уши скулы брови.

Голова обретает шею -» шея перетекает в плечи от плеч созда­ете туловище бедра возникают вы создаете ноги колени ступни обращаетесь к созданию рук локтей запястий кис­тей пальцев.

У вашей куклы появляются суставы. Вы пробуете голову куклы по­вернуть в одну сторону, в другую, наклонить вправо-влево и вперед.

Расшевеливайте плечи куклы, ее руки, кисти, возьмите ее за пред­плечья и подвигайте локтевые суставы. Бедра крутаните чуть впра­во - чуть влево. Займитесь коленями - дайте и им живую энергию.

Все движения кукла совершает будто бы впервые в жизни. Ожив­ляйте куклу каждым своим прикосновением - она ваше художествен­ное создание.

И, наконец, глаза куклы. Все, что вы создавали до сего момента, выступало из глины. Разминая глину и наращивая тело куклы, вы рас­ширяли пространство ее тела, расширяли пространство, ею занима­емое. Теперь глаза. Они уходят в глубь куклы - вам придется, созда­вая впадины ее глаз, удалять глину. Глазницы оживают - глаза отра­жают внутренний мир вашей куклы — героя или героини вашего воображения.

Кукла, задуманная вами, создана. Новорождённая обрела дви­жения и дыхание, она видит вас и мир вокруг - она очеловечилась настолько, насколько это дано воображаемой кукле.

А теперь вы наряжаете своего героя: надеваете [17] на него широ­кие штанишки темно-бордового цвета, свободного покроя рубашку, ярко-красную, с оранжевой вышивкой, подпоясываете рубаху кушаком залихватским также оранжевого цвета, надеваете на его го­лову шапочку малиновую, на его ноги натягиваете ботиночки, мали­новые же. Вот и разодет мальчонка.

Вы учите его двигаться. Какие же движения для вашего смётли- вого. юркого и звонкого человечка полезнее всего? Да танцеваль­ные. Отлично! «Давай потанцуем!» - восклицаете вы, и круговерть понеслась. Как же он танцует, именно он - ваш мальчонка, не чей- либо чужой, а мастерскй выполненный вами? Ваше создание. Не­громко напеваете первую возникшую в вашем воображении танце­вальную мелодию и, подхватив куклу, пританцовываете, напевая «ла- ла-ла...».

**Упражнение 3.3. Шаровращение**

Вращение двумя кистями вокруг шара.

Используете обе кисти. Движение энергии наружу, от центра шара. Повторю: не вовнутрь - через верх на себя, а наружу - через верх от себя. То есть обволакивание шара кистями от груди наружу. Круже­ние обеих кистей одновременно. Кисти разгоняются, темпы нараста­ют - вы уже с трудом поспеваете за шаром, летящим в пространстве. Не вы создаете шар - вы втекаете в его полет, его верчение. Из шара исходит тепло, и вы, напитываясь его теплом, а то и жаром, ощущаете теплоту своего выдоха - «теплый выдох», такой желательный на тре­нинге110, получает энергию бесконечности, энергию шаровращения.

Подключаются речевые ритмы, выражающиеся в произнесении междометий и сочетаний на материале междометий; «батюшки-све- ем принцип «теплого ты!» — выражаете вы свой восторг от стремительности вращения кис- вь,Д°ха>> как наиболее

г- удобный для организа-

теи вокруг шара, «божемои!»-восклицаете вы, совершив еще несколь- ции pe6epH0.6pi0lJJH0r0 ко круговращений кистями, «боже праведный!», «господи, боже мой!» - типа дыхания: мы исклю- С протяженностью говорите ВЫ, чувствуя, ЧТО шар вовлек вас в СВОЮ чаем из процесса выды- стремительность, и не отпускает, и не дает вам покоя, и всю энергию хания излишние напРя"

^ J г жения в мышцах дыха-

вашего выдоха увлекает в круговорот, будто впитывает ее в себя. тельных путей, настраи- А вот теперь и сочетания: они связаны с переменами в темпе дви- ваем мягкое и объемное жения шара. Кисти ваши, плавно замедляя обращение вокруг шара, звУчание голоса, это

^ ^ становится исходным

доходят до темпа, почти замирающего, а затем вновь набирают обо- условием ^ дальней.

роты, и уже не разобрать, где какая из ваших кистей, они сливаются шего укрепления силы

в темповом танце. Темпы озвучивания сочетаний, импровизация со- и звучности голоса, его

четаний - отражают физические темпы движений. Несколько при- мощи' Динамическои

г и звуковысотнои его

MepOB. подвижности. Исполь­

зование принципа

* батюшки батюшки батюшки-светы I батюшки батюшки батюш- *<<теплого выдоха» позво-*

. - - - . ляет опосредованно

ки-светы | батюшки батюшки батюшки-светы |...; влиять на механизмы

* ОЙ-ОЙ-ОЙ - боже МОЙ, боже МОЙ, боже МОЙ \ ОЙ-ОЙ-ОЙ - боже *фонационного дыхания*

МОЙ, боже МОЙ, боже МОЙ | ОЙ-ОЙ-ОЙ - боже МОЙ, боже МОЙ, боже *и голосоведения*

мой |...;

* боже праведный - праведный боже, боже праведный - пра­ведный боже | боже праведный - праведный боже, боже правед­ный - праведный боже |...;
* господи боже мой, господи \ господи боже мой, господи | гос­поди боже мой, господи \...;
* господи помилуй -» помилуй господи | господи помилуй -» по­милуй господи | господи помилуй -» помилуй господи |...;

110 Здесь и далее мы многократно использу-

* господи благослови господи благослови господи благо­слови господи благослови господи благослови господи бла­гослови *... (и так бесконечно, пока достает энергии выдыхания).*

Комментарии: вы догадались уже, как использовать знаки, но я напомню, чтобы не возникла какая-нибудь ритмическая неточность. Вертикальная черта (|) означает ритмическую паузу; стрелка (-») по­казывает наслаивание, накатывание последующего ритмического сег­мента на предыдущий; тире или дефис не предполагают паузы.

**Вариации**

**Пластическая**

Шар, блуждающий в пространстве вокруг тела, - круговращения кистями то маленькие-маленькие, то огромные. Широко расставлен­ные ноги от пола не отрываются. Шар, вращаясь, и к полу опускает­ся, и к потолку поднимается, и до стен добирается. Вслед за шаром устремляются в пространство и голос, и дикция: вы импровизируете из междометий ритмические комбинации.

**Звуковые**

Междометия с обилием гласных звуков округлого характера, то есть «о» и «а». Экспериментируйте произнесение небольших фраз на материале одного-двух междометий. Допустим:

* *вот тебе на - вот тебе раз | вот тебе на, вот тебе на -» вот тебе раз, вот тебе раз \ вот тебе, вот тебе, вот тебе, вот ||| вот тебе на - вот тебе раз \ вот тебе на, вот тебе на вот тебе раз, вот тебе раз \ вот тебе, вот тебе, вот тебе, вот ||| ... и т. д. в несколько заходов;*
* *вот так так вот то-то и оно-то \ вот так так вот то-то и оно- то вот так так \ вот то-то и оно! ||| вот так так вот то-то и оно-то \ вот так так-\* вот то-то и оно-то-\* вот так так \ вот то-то и оно! ||| ... и т. д. в несколько заходов;*
* *ахти, батюшки, боже мой, вот это да \ ахти, батюшки, боже мой, вот это да \ ахти, батюшки, боже мой, вот это да | ... и этот вариант произносить не один раз.*

*Подкину вам еще ряд словечек, не упоминавшихся ранее, но впол­не могущих быть использованными в дикционно-голосовом трена­же: «помилуй», «слава богу», «черта с два», «черт побери», «черт возьми», «что за черт», «поди ж ты», «скажите на милость», «я тебя», «подумаешь», «как бы не так», «однако же».*

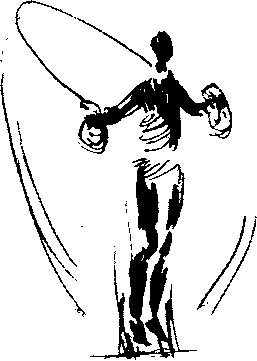
Вначале разгадайте предполагаемую ситуацию, в которой кон­кретное междометие могло бы быть произнесено. Суть междометия оберегает от голословности: важно не крутиться около темы, а по­пасть в самую ее сердцевину.

Шаровращение связано и с объемами движений. Они хоть и не привычны - но полезны. Округлость - это крайность выразительно­сти; вертикаль - предел нейтральности.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О СКАКАЛКАХ**

Прыгалка - предмет из области подвижных игр. Она оживает в действии только при возникновении повторяющегося ритма. Прыжки на скакалке в полной мере относятся к движениям циклического типа. Прыжки на ска­калке немыслимы вне ритмов тела, вне ритмических повторов движения. Физическая жизнь тела полностью подчиняется ритму предмета, ритму, за­ложенному в предмете, затаенному в предмете. Мы можем менять темпы, однако ритм нам даже при желании не разрушить. Мы можем менять спо­собы прыжков, но ритм нам не сокрушить. Он живуч. От перемены способа меняется рисунок ритма, но цикличность продолжает существовать. Это не­обходимое условие: в работе с такими предметами, как мяч и гимнастиче­ская палка, вероятны ациклические ритмы, но скакалка держит их накрепко. Скакалка ценна тем, что являет собой данность ритма времени, и сильна воз­можностью введения тела в процессы активной физической жизни.

Использование скакалок в голосо-речевом тренинге продолжает один из методических приемов, введенных нами в «Вариациях для тренинга», мы назвали его в рабочем порядке приемом «дрожания». Прием «дрожа­ния» - это лишь один из способов тренировки дыхательной мускулатуры, поддерживающий высокий уровень легочной вентиляции, и один из спосо­бов естественного формирования «голосо-речевого рупора», обеспечива­ющего развитие силы звука, резонансного звучания голоса и дикционной выразительности.



**Рис. 51**

Прием «дрожания» не относится к такому эстетическому аспекту звуча­ния голоса, каким является тремоло110. Не связано «дрожание» и с так назы­ваемым «вибрато»111 - особым качеством поставленного певческого голоса, придающим ему теплоту и влияющим на индивидуальный тембр певца. Если приучить речевой аппарат откликаться на малейшие движения тела, то рас­крытие «рупора» по вертикали может быть спровоцировано прыжками-при­землениями, во время которых активно произносится лишь один слог речи и на этот слог подается необходимая порция дыхательной энергии.

**Упражнение 3.4. Скакалка в действии**

1. Тремоло - в перево­де с итальянского (tre­molo) буквально озна­чает - дрожащий. В му­зыке, в пении термином «тремоло» обозначают многократное быстрое повторение одного звука, а также быстрое чередование двух зву­ков, двух созвучий, находящихся друг от друга на расстоянии не менее терции.
2. Вибрато - с итальян­ского (vibrato) и латин­ского (vibratio) значит - колебание. Различают скорость (частоту) виб­рато и его размах (амп­литуду). Вибрато с час­тотой 6-7 колебаний

в секунду делает звук живым, выразительным, певучим. Более частая вибрация воспринима­ется как блеяние, а бо­лее редкая - как кача­ние.

Простые прыжки на скакалке: ритмично, невысоко подпрыгива­ем - верчение веревки вперед. Это самые что ни на есть традици­онные прыжки. В них легко добиться непринужденности, снять лиш­ние физические нагрузки с многих телесных мышц. Добивайтесь с первых мгновений некоей музыкальности, плавности прыжков (рис. 51). Стремитесь к плавности и ритмической цикличности: взлет -приземление - взлет - приземление. Пробуйте проделать подряд не менее двадцати подпрыгиваний.

Не убыстряйте и не замедляйте скорость прыжков. Равномерность как нейтральность. Равномерность как исходная зона ритма. Пере­мены в скорости, даже минимальные, должны являться отражением внутренних перемен.

Мы находимся сейчас в двух зонах-нейтральностях (или в нейт- ральностях двух измерений): нейтральность телесная - простран­ственная. Мы чувствуем ее в движении по вертикали. И нейтраль­ность темпоритмическая - временная. Мы чувствуем ее в одинако­вости темпа. Высота подлетов, темпы движения скакалки не колеб­лются.

В упражнениях настройки специально развивалась маневрен­ность кистей. Заинтересованность в подвижности запястных суста­вов не спадает. Кисти вертят скакалку, совершая широкие кругооб­ращения.

Ощущение вертикали во всем теле - от кончиков пальцев на но­гах до макушки, особенно заботьтесь об ощущении вертикали. Прин­цип зарождения энергии в «центре спины», прочувствованный вами на прошлом уроке, охватывал движения рук и артикуляции. Совер­шая прыжки на скакалке, расширяйте границы вымысла - прочув­ствуйте, что в центре спины возникают не только движения рук, но и движения коленей и ступней. Поведение всего-всего тела «управ­ляется» из центра. Прыжки на скакалке являют собой один из при­емов, оказывающих опосредованное воздействие на развитие рит­мичности тела. Влияет такой принцип ощущений и на избавление от расхлябанности в движениях, от всей той наносной шелухи, кото­рую мы с вами именуем «сопутствующими движениями».

Итак, вы прыгаете, не сбивая темпоритмов. Ступни находятся близко друг к другу, иначе вам сложно сохранять вертикаль. Кисти вправо и влево от тела — пусть локти не прижимаются к бедрам, а «парят» рядом с телом и организуют ритмичную жизнь тела. Вновь кисти подталкивают тело к движению, определяют, что и как телу выполнять, действие кистей задает гармонию прыжков по вертика­ли, кисти - это своеобразные лопасти, отрывающие вертолет от зем­ли, руки словно крылья, подхватывающие вас и уносящие тело в легкость взлетов, речь и голос в полетность (рис. 52). Поэтому не практикуйте дополнительные «полуподпрыгивания» тела в проме­жутках между взлетами скакалки вверх. Некоторые из вас, призем­лившись, совершают дополнительный рывок тела вверх (не отрывая носков от пола), затем небольшое приседание - и лишь после этого конвульсивного «туда-сюда» взлетают по-настоящему. Как бы изба­виться от этих самых «туда-сюда»?

Когда вы овладеете движениями в этом упражнении, попробуйте включить в него слоговые ритмы. Произносятся слоги на приземле­нии. Раскрытие «голосо-речевого рупора» вертикальное, мощное: оно - как результат пластичного мягкого приземления тела после подпрыгивания.

Начните с нескольких ритмических комбинаций со слогом «да». Допустим:

* *да-да-да;*
* *дада-да-да;*

*-да/да/да/дада;*

* *да да да-дада да-дада да-да.*

Комментарии: здесь ударение над слогом означает приземле­ние; вертикальная черта (|) задает ритмическую речевую паузу, при которой прыжки продолжаются, но в речи возникает промежуток; де­фис говорит о беспрерывности произнесения слоговой композиции, при наличии ритмичных прыжков и, стало быть, ритмичных акцен­тов на некоторые слоги.

**Вариации**

**Темпоритмические**

+ Стоит вам хотя бы чуть-чуть изменить темпоритмическую ней­тральность, как вы в тот же миг заметите перемены во внутренних ощущениях. Начните подпрыгивания чуть выше привычного (нейт­рального), что повлечет за собой замедление в темпах верчения ска­калки, и вы сразу же обратите внимание на перемены в объемах и в длительности вдохов/выдохов. Стоит вам немного убыстрйть темп, что приведет к меньшим амплитудам подпрыгиваний, - вы сразу же почувствуете, что объемы вдохов уменьшатся и длительность вдо­хов сократится. Первая перемена потребует от вас больших физи­ческих и дыхательных усилий, вторая перемена - упростит усилия, и дыхание не будет втекать в вас глубоко и объемно.

А если учитывать, что дыхание всегда отражает внутреннее само­чувствие человека, если поразмыслить на тему о том, что посредством дыхания выражаются эмоциональные и чувственные перемены, мы можем прийти к заключению, что все внешние темпоритмические перемены являются прямым отражением внутренних перемен, и на­оборот.

Прыгайте то быстрее, то медленнее. При переменах темпов не пе­ренапрягайте ступни, колени, плечи и кисти. Дыхание свободное.

+ Предпримем быстрые перемены в темпах и амплитудах дви­жений. Пробуем разнообразить ритмы. Ничего пока не произносим, пробуем только телом прочувствовать ритмические перемены.

Совершаем три медленных прыжка и вдруг - неожиданно - один прыжок быстрый. И так несколько раз. Что мы ощущаем теперь? Что происходит с дыханием? Как этот нервный импульс влияет на наше самочувствие? Отвечать мне не следует. Только сами внутренне про­живите, проследите возникающие перемены.

Каким образом ваши дыхательные мышцы реагируют на темпо- ритмические перемены? И нет ли каких излишних мышечных напря­жений?

+ Далее пробуйте сами выискивать различные темпоритмичес- кие перемены в движениях. А внутри себя при таких переменах улав­ливайте и произносите слог «6а». На одно приземление - один слог. Выполните вначале мои комбинации, а затем приступайте к импро­визации своих ритмов.

Примеры:

* один прыжок высокий - второй прыжок невысокий: будем это считать одним ритмическим звеном; проделайте, не останавливаясь, не менее двадцати таких звеньев, то убыстряя темп, то замедляя его;
* два прыжка высоких - один невысокий: ритмическое звено пе­ременилось; вновь, не останавливаясь, проделайте до двадцати та­ких звеньев;
* теперь звучите в голос; совершайте три прыжка высоких - семь прыжков невысоких: усложненное ритмическое звено; приходится напрягать внимание и ориентироваться в подсчете количества вы­полняемых прыжков: вот три высоких подлета, теперь семь невысо­ких, опять три высоких, и так далее; но вы не очень-то задерживай­тесь на счете - лучше запоминайте ритмический пласт, вздох ритма, выплеск ритмического звена, а затем втекайте в следующее звено, за ним в следующее - постепенно счет удалится, и вы почувствуете в ритме особенное дыхание, ощутите музыку ритмического наплыва.

Во всех трех комбинациях у вас происходит потеря энергии при совершении невысоких подскоков. После активного взлета подъем невысокий, осторожный становится необязательным. Но ведь речь не шла о том, что ваши взлеты делятся на активные и пассивные. Не­высокий прыжок совсем не означает исчезновение гласного, а тем более согласного звука. Ритмическая связка из двух, трех или десяти прыжков — проявление одного ритмического звена. Да, в звене ка­кой-то один из прыжков главенствует над другими. Так получается из-за того, что в начальные подпрыгивания вы вкладываете больше физической энергии, но не в одной физической энергии все дело. Ритмическое звено неделимо, неразрываемо.

Еще раз подчеркну: если вы будете вести подсчет прыжков, то кро­ме механических движений, лишающих вас свободы, вы ничего не добьетесь. Улавливайте внутреннюю музыку ритмов. Мы условились, что на каждом приземлении вы внутренне (в третьей пробе — в го­лос) произносите слог «ба». Вот и уловите свойства внутреннего зву­чания слогов на высоких прыжках и отличительные особенности внут­реннего звучания слогов на невысоких прыжках. Интересен и третий вариант, предложенный мной: как моментально уловить ритм силь­ной доли - один высокий прыжок наряду с семью маленькими до­лями - невысокими подпрыгиваниями; одного мощного приземле­ния и семи легких приземлений на пол?

Пробуйте. Импровизируйте новые и новые ритмические звенья. Но каждый вновь создаваемый ритмический рисунок выполняйте не­сколько раз. Чередуя прыжки по высоте подлета, не старайтесь уди­вить окружающих чрезмерными усложнениями. Ваша забота - про­чувствовать ритм и зажить его легкостью. Не теряйте внутреннего звучания слогов.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ВАРИАЦИЯХ «ХАРМС-ШАРДАМ»**

Мы начали работать со скакалками. Пусть пока мы только-только при­учаемся прыгать упруго и ритмично, пусть пока мы еще только организовы­ваем движения кистей, коленей и ступней, пусть мы только приучаемся чув­ствовать ритмы своего дыхания и улавливать их соответствия усилиям дви­гательным, но мы уже хотим звучать, говорить, действовать. Не будем себе в этом отказывать и привлечем в тренинг произведения Даниила Хармса. В конце каждого упражнения со скакалкой мы будем вводить одну игровую вариацию. Назовем ее «Хармс-Шардам». Даниил Иванович Ювачев извес­тен по псевдониму Даниил Хармс. Но были у Хармса — любителя розыгры­шей и театрализации жизни - и другие псевдонимы, среди них и «Шардам». Вот и назовем мы вариации сдвоенным псевдонимом: и Хармс, и Шардам. Шардам - это не только псевдоним поэта, есть у Хармса и Представление в 2-х действиях «Цирк Шардам», забавная история про некоего Вертунова, одержимого идеей выступать на арене цирка. Но что бы Вертунов ни пред­принимал, как бы он ни просился выпустить его с номером, директор ему решительно отказывал. Диалоги Вертунова с директором проходят на фоне многочисленных цирковых номеров (выступают и акробаты, и наездники, и животные, и фокусник, и жонглер, и балерина, и экзотические рыбы), толь­ко Вертунову отказывают. Вертунов изобретателен, чего только он не сочи­няет ради выступления, идет на любые ухищрения. Среди которых и такое очаровательное:

«Директор. Гм... так что же вы умеете?

Вертунов. Я, видите ли, умею летать.

Директор. Летать? Это как же летать?

Вертунов. Ну, как летать. Знаете, просто так, по-обыкновенному: под- /|усь от пола и полечу.

Д и р е к т о р. Ну, вы мне голову не морочьте. Человек летать не может. Вертунов. Нет, может. Директор. Нет, не может. Вертунов.Ая говорю, может! Д и р е к т о р. А ну, полетите! Вертунов. Вот и полечу! Д и р е к т о р. Ну, летите, летите! Вертунов. Вот и полечу!»112

Разумеется, дилетанту Вертунову кажется, что он может все-все-все. Его желание в результате вознаграждается, и он попадает в цирк. Главное - одер­жимость, желание, тогда и оторваться от земли можно с легкостью, и полет в поднебесье реален. Вот и мы вслед за Вертуновым поверим в свои воз­можности и станем импровизировать, играть, резвиться в историях и исто­рийках, которые предлагает нам Даниил Хармс. Прыжки на скакалке - это ведь тоже что-то цирковое, игровое: и детское, наивное и профессиональ­ное, точное. Достигнутые навыки пластические, затем дикционные мы будем реализовывать в творческих вариациях на материале различных стихотворе­ний Хармса.

Методическая последовательность каждого упражнения со скакалкой будет единой: овладеваем новым приемом прыжков со скакалкой исполь­зуем прыжки на скакалке для отработки конкретных дыхательных, голосо­вых и дикционных навыков творчески реализуем наработанные навыки в авторском художественном тексте - театрализуем фрагменты из произве­дений Хармса или небольшие его стихотворения. Раз от раза дикционно- голосовые задания усложняются.

112 Хармс Д. Т. 3. С. 200- 201. Вертунов, кстати говоря, встречается не только в этой пьесе Хармса, но и в «Коме­дии города Петербурга (часть II)», в которой он именуется- комсомолец Вертунов.

Невольно возникает вопрос: а почему именно Хармс, а не какой-то дру­гой поэт? Действительно, не меньше текстов, полезных для дикционной тре­нировки, мы могли бы взять у М. Цветаевой, В. Хлебникова, в «Столбцах» Н. Заболоцкого, в поэзии русского авангарда. Поэтические зарисовки Харм­са, по-моему, как нельзя лучше согласуют разговорный язык и разговорную образность с задачами воспитания сценического произношения. Наблюде­ния Хармса питают и наше воображение, «разгоняют» образное восприятие круговращения будней. Диалогичность поэзии Хармса настраивает нас на важную психологическую последовательность тренинга, заявленную в за­главии книги: «восприятие - воображение - воздействие». Речевое выска­зывание любого из нас в сценических обстоятельствах возникает только пос­ле внутреннего накопления информации, излучаемой партнером. Абсурд­ность многих произведений Хармса порождает неоднозначность восприятия и вариативность их трактовки. Повышенные дикционные нагрузки требуются при речевой реализации любого его стихотворного произведения. Ритмотвор- честву Хармса нет пределов. Разнообразны и речевые стили, предлагаемые поэтом. Поэзия Хармса полна театрализации, действенности, игры: «Бегут за­думчивые люди / Куда бегут? Зачем спешат? / У дам раскачиваются груди /

У кавалеров бороды шуршат» - вполне хармсовская зарисовка - и грустная, и озорная, и умная. Все это и притягивает к Хармсу наше внимание, убеждает в том, что из стихотворных произведений этого поэта мы можем извлечь мак­симальную пользу в тренинге речевой выразительности.

Итак, мы вводим в вариации к упражнению 3.4 (Скакалка в действии) вариацию «Хармс-Шардам»:

**X а р м с-Ш а р д а м**

Условия пластические остаются прежними: вы так же раскованно прыгаете через скакалку, которую сами же и крутите. Выбираем сло­говое звучание. На каждое приземление — один слог. У Хармса най­дется и соответствующий фрагмент из трехчастного заумного стихо­творения 1925 года «Кйка и Кука» (часть III):

*шлёп шляп шлёп шляп шлёп шляп шлёп шляп. ВСЁ*

На каждое приземление - раскрытие «рупора» по вертикали. Гласный звук чуть укрупняется при соприкосновении ноге полом. Тя­нущиеся согласные шипящие звуки «ш» и тянущиеся сонорные перед­неязычные «л» звучат на взлетах, создавая тем самым округлость речевого звучания. Взрывные глухие губные звуки «п» выстрелива­ют вместе с гласными при приземлении. Понятно ли, что ударный гласный звук приходится на момент приземления?

В «Вариациях для тренинга» мы обращались к приему «дрожа­ния», связывая его, прежде всего, с развитием подвижности артику­ляции по вертикали. Это был прием непринужденного ритмического воздействия на артикуляторный аппарат с помощью своеобразного «дрожания» тела и дыхания113. И здесь у нас есть все условия на при­землении прочувствовать реакцию свободной нижней челюсти на со­прикосновение ступней с полом. Да и дыхательные мышцы, получаю­щие дополнительный толчок, подталкивают дополнительную энергию для объемного звучания глухого губного взрывного согласного «п».

**ОТСТУПЛЕНИЕ ОБ ИМПУЛЬСНОМ ИСТОЧНИКЕ ЗВУКА**

**113 Подробнее об этом см.: «Вариации для тренинга». С. 175-185, 189-197.**

Вообще, надо сказать, что взрывным губным согласным не очень-то по­везло с резонансным подкреплением ротового резонатора. Рот, глотка и носо­глотка являются мощными резонаторными полостями, обеспечивающимизвучность и гласных и согласных звуков. Важным признаком согласных зву­ков является способ образования. Обычно источники шума характеризуют­ся как турбулентные (от лат. turbo - вихрь) или импульсные (от лат. im- pulsus - удар, толчок)114. Турбулентный шум образуется при возникновении сужения в каком-либо месте артикуляционного тракта, импульсный источ­ник вызывает звук при образовании таких согласных, как «п», «т», «к» и «п'», «т'», «к'». Губные согласные «п», «п'» характеризуются тем, что при их образовании шумовой источник располагается в самой передней части ар­тикуляционного аппарата, тогда как система резонаторов (полости выше голосовых складок) находится за этим источником. И мы в тренинге вынуж­дены искать возможности усиления глухих взрывных согласных «п» и «п'». Сюда же имеет смысл отнести и губно-зубные глухие согласные «ф» и «ф'», которым также необходимы дополнительные энергетические ресурсы для укрупнения звучания. Такими ресурсами являются дополнительные выды­хательные усилия и налаживание более динамичного по мышечным усили­ям препятствия в губах (для усиления импульсного шума при возникнове­нии «п», «п'» и турбулентного шума при звучании «ф», «ф'»).

s Там же С. 82.

116 Муравьев Б Л О воспитании дыхания

и голоса актера л., 1977. звучания, силе и высоте звука, можно добиться более точной организации

с 22.

При образовании переднеязычных согласных «т» и «т'» между губами и местом переднеязычной смычки образуется небольшой передний резона­тор и достаточно большой резонатор, находящийся за источником шума. При образовании заднеязычных взрывных «к» и «к'» в дело в полной мере всту­пает ртовый резонатор. Лингвистами установлено, что это обстоятельство существенно влияет на акустические свойства вообще всех согласных зву­ков. «Губные согласные характеризуются наиболее слабым шумом и мень­шей длительностью его, заднеязычные - наиболее сильным и низкочастот­ным шумом. Переднеязычные занимают промежуточное положение»115. Все это заставляет нас в тренинге искать и находить приемы, усиливающие воз­действие на слабо и коротко звучащие согласные («п» и «п'», в частности), и выбирать соответствующие ритмические тексты. В этом смысле обнадежи­вающим приемом тренировки можно признать прыжки со скакалкой. Педа­гоги санкт-петербургской (ленинградской) школы сценической речи, вводя в тренинг в начале 1970-х годов упражнения со скакалкой, одну из целей голосо-речевой тренировки видели в объединенной работе двигательного и речедвигательного анализаторов: «Используя движения, тренирующие ды­хательную мускулатуру и одновременно формирующие мышечные чувства, в той или иной степени адекватные представлениям о различных оттенках

звукоречевых движении»

**Упражнение 3.5. Вперед к неустойчивости**

114 Бондарко Л. В. Звуковой строй М , 1977 С 23

Разнообразные прыжки, то на одной ноге 12—15 прыжков, то на другой. Это уже резкие перемены ритмов - отступление от нейтраль­ности. И в теле проявляется дополнительная выразительность, и в дыхании, и в речи она требуется. Уловите естественную приспособ­ленность тела к длительным прыжкам на одной ноге (рис. 53). Тут потребуется и умение балансировать, и внимание к свободе мышц не занятой в прыжках ноги, и корреляция всех частей тела для того, чтобы не сбиться и сохранить темпоритмы движений. Это намерен­ная неустойчивость. Сходу сложно скоординировать верчение ска­калки и прыжки. От этого и дыхание сбивается, и цикличность прыж­ков не получается.

Неуклюжестей достаточно:

* ускользнула от вас легкость движений, которой вы достигли на предыдущем упражнении;
* слишком сильные удары слышны при приземлении - как-то неловко гнется колено, и приземляетесь вы нескладно - на всю стопу;
* никак не могу сообразить, почему так несуразно согнута нога, свободная от прыжков, - что-то в таком сгибе есть нарочитое, будто и не ваша это нога. Поищите более удобное ее положение, да и нуж­но ли искать какое-то там «положение ноги», не лучше ли прочув­ствовать, что и эта нога, хоть она и не касается пола на приземлени­ях, участвует в прыжках, задает некий динамизм взлетам и реагиру­ет на приземления. Вот и почувствуйте, в чем польза свободной от прыжков ноги в тот момент, когда вы прыгаете на другой ноге;
* плечевой пояс часто устремляется вверх - шея вынуждена вы­бираться из плеч, и посему она независимо от вас тянется вперед;
* кисти рук не совершают активных оборотов, к которым вы при­норовились в предыдущем упражнении, и прыгалкой теперь управ­ляют локти, в запястьях наблюдается «зажим».

Пробуйте еще и еще.

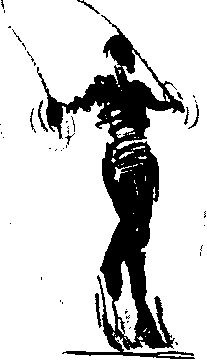
Когда же достигнете легкости и упругости движений, вводите в ритм прыжков дикционные ритмы. Не помешают нам в этом случае междометия. Имеются лексические единицы, именуемые «звукопод­ражаниями». Они представляют собой «условные преднамеренные воспроизведения звучаний, сопровождающих действия, производи­мые человеком, животным или предметом»117. Вот и давайте вспом­ним их.

Ну, кто из вас назовет больше всего таких слов?

*Понимаю и принимаю: «гав-гав», «му-у-у», «мяу», «кря-кря», «ку- ку», «как-кар», «иго-го», «тра-та-та».*

Ну, а еще?

*Прекрасно: «чик-чирик», «тяф-тяф», «хрусть» («хрусть, пополам!» булгаковское вспоминается118), «хлоп», «чмок», «бум», «трах-тах-тах».*



**Рис. 53**

117 Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т. 1 С. 732.

"8 « \_ Трамваем задави­ло? - шепотом спросил Поплавский. - Начисто, - крикнул Коровьев, и слезы побе­жали у него из-под пенсне потоками, - начисто! Я был свидете­лем. Верите - раз! Голо­ва - прочь! Правая нога - хрусть, пополам! Левая - хрусть, попо­лам! Вот до чего эти трамваи доводят!» (M. Булгаков «Мастер и Маргарита»).

Изрядное количество междометий набралось. Но многие зву­коподражания вам не вспомнились. Вслушайтесь, какая мощнаядикционная серия односпоговых слов: «бац», «трах», «бряк», «бух», «грох» — подряд произнося, слету и не выговоришь.

Попробуйте-ка прозвучать, прыгая через скакалку на одной ноге. А в цепочке междометий меняйте последовательность слов - пер­вое слово в следующем заходе относите в конец:

*бац - трах - бряк - бух - грох трах - бряк - бух - грох - бац бряк — бух — грох — бац — трах бух - грох - бац - трах - бряк грох - бац - трах - бряк - бух.*

Масса оговорок. Смешная оговорка в четвертой цепочке: «бац - трац», не менее забавная в пятой комбинации: «грох - бац - трах - бряц...».

Оговорки свидетельствуют, что в вашем воображении цепочка слов не переплавилась в цепочку звукоподражаний. К какому дей­ствию и к каким предметам относится «бух», а к каким «трах»? Не упускайте значения каждого междометия, связывайте его в своей па­мяти со знакомыми вам животными, предметами, звуками, скрипа­ми, звукоизвлечениями.

**Вариации**

**Пластическая**

Перемены ног учащаются. Вы плавно переходите к бегу. В какое-то мгновение у вас получился бег на месте с верчением скакалки. Сни­мать напряжение в непрыгающей ноге и в ступне ноги прыгающей. Разговаривание ногами. Легко летящее тело. «Бегущая артикуляция» - болтовня в теле и в бегущих ногах. Разговорность - равна непринуж­денности. Включайте в произнесение еще два не упоминавшихся ра­нее звукоподражания: «кап» и «ёк». Вот и удачная для тренировки це­почка выстраивается - на конце всех междометий глухие взрывные согласные звуки «к» и «п»\ «чмок -ёк- кап - хлоп». Произнесите-ка несколько раз подряд это сочетание, выполняя бег со скакалкой:

чмок - ёк - кап - хлоп, чмок - ёк - кап - хлоп, чмок - ёк - кап - хлоп, чмок - ёк - кап - хлоп, чмок - ёк - кап - хлоп!

Да тут маленькая историйка выплывает наружу: он ее «чмок» ее сердечко «ёк» от обиды навернулись слезы: «кап» и ответ не заставил себя ждать, раздался звук пощечины: «хлоп!». Вот и пого­ворили [18].

Речевая

Соответственно «болтовне ногами» возникает и речевая «болтов­ня». Мы тем самым отрабатываем подвижность артикуляторных мышц и укрепляем дыхательную мускулатуру. Вводим в тренинг и еще три звукоподражания: «ха-ха-ха», «хи-хи-хи», «хо-хо-хо». Вы уж сами дальше фонтанируйте - о, я неожиданно оговорился: ска­зал «фонтанируйте», а нужно было сказать: «фантазируйте». Но ого­ворка замечательная, есть что извлечь для дикционной тренировки: ну разве не полезна будет ритмическая игра: «фантазировали фон­танируя - фонтанировали фантазируя»?

**X а р м с-Ш а р д а м**

Берем «Считалку» Даниила Хармса и организовываем ее ритмы в сочетании с ритмами быстрых прыжков. Вводим в пластику прыж-

\* Скандовка - способ ритмического произне-

ков-бега со скакалкой маленькое физическое дополнение, подчер- сения детских считалок,

кивающее детскую радость в ходе скандовки119: при беге колени под- необходимый детям для , , ведения счета, подчер-

нимаем высоко. Итак, текст, в котором намеренно расставлены уда-

r г г jr- кивается движением

рения, подчеркивающие приземления: рукИ| отсчитывающей

играющих.

*Дйнь, день,*

, , ™ Хармс Д Т. 3. С. 60-

*Дили-день! 61*

*То ли ночь, А толи день? Что за чудо - Чудеса? Скрыла туча Небеса!*

*Дйнь, дон, Дйли-дон! Отвечает Спйридон: Это по небу Плывёт Наш родной Аэрофлот!'20*

Стихотворный ритм и в данном случае не нарушаем. Для этого между строками проделываем два прыжка без произнесения текста. При произнесении считалок детьми часто одно слово оказывается делящимся на две, а то и на три части, каждая из которых произ­носится отдельно. В нашем тексте также имеются слова, требующие

раздельного произнесения: «чудеса», «небеса», «отвечает», «Спири- дон», «Аэрофлот». Есть и совсем сложное ритмическое сочетание - две строки сливаются в одну и требуют аритмичного деления на час­ти: «это по / небу плывёт» (здесь странным образом выделяется «небу» с ударением на последнем слоге, а в слиянии с «плывет» раз­ворачивается гибрид: «небуплывёт»). Непривычная задача, но вполне решаемая: тело ваше в прыжках продолжает держать ритм скандов- ки, размеренное верчение скакалки этот ритм усиливает, а в речи вы находите способы преодоления аритмии и неблагозвучия, то есть произносите каждое слово целостно, хотя, повторю, с двумя акцен­тами в пластике. Исходя из сказанного, «это по небу плывет», разло­жится на прыжки разной высоты: «это» - невысоко, «по» - высоко, «небу» - чуть отрываясь от земли, два свободных прыжка любой высоты, «плывет» - высоко.

**Упражнение 3.6. В переменах скоростей**

Прыжки на скакалке с блуждающими темпоритмами: изменения глубины вдыхания. Это получается при переменах скорости подпры­гиваний и высоты подлетов - чем медленнее прыгаешь и чем выше подпрыгиваешь - тем глубже вдох. Различия в темпах влияют на из­менения объемов и ритмов дыхания. Соответственно амплитудам и темпам прыжков меняется работа рук и дыхательной мускулатуры.

Один вам совет: если смотреть в пол, то прыгать сложнее. Лучше видеть глазами горизонт или контактировать с партнером. (Ср. у В. Э. Мейерхольда: «Закон. Актер, выходя на сцену, должен держать глаза на линии горизонта, тогда все отклонения будут уже воспри­ниматься как акты, действия - изменения состояний, оттенки их»121.) Это касается всех упражнений со скакалкой.

В темпоритмических вариациях упражнения 3.4 вы уже пробо­вали менять темпы физических движений. Но звучащую речь мы в тех вариациях не использовали, предложенные звукосочетания со слогом «ба» оставались во внутренней речи. В новом упражнении мы выводим их наружу:

121 Мейерхольд. К исто­рии творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 30.

- одно подпрыгивание высокое — второе подпрыгивание невы­сокое: ба \ 6а1 / ба \ 6ai / ба \ 6ai / баТ 6ai / баТ 6ai / баТ 6ai / и т. д. То, что надо прозвучать на приземлении, а не на взлете, за­трудняет вашу координацию. Так и хочется, помня, что прыжок дол­жен быть высоким, одновременно с высоким взлетом сказать слог «ба». Да так оно и получается у некоторых из вас. Это пластический обман. Все слоги нужно произносить только на приземлении, а вотв затакте, на взлете вы и подпрыгиваете то высоко, то низко. Так как нить звучания не рвется, слоги наплывают друг на друга, то меняется активность смычки в губах - на высоких взлетах затвор протяжен­нее, чем на невысоких. От этого ритмично сменяется динамика вы­дыхательных импульсов;

* два прыжка высоких — один невысокий: баТ баТ 6ai /баТ баТ 6ai / баТ баТ ба1 / баТ баТ ба11|| баТ баТ ба1 / баТ баТ ба1 / баТ баТ 6ai / баТ баТ 6ai |||| и т. д. Ритмическое звено переменилось, в нем теперь три слога - два объемных и один скромный, осторож­ный, что соответствует физическим затратам на подлетах; четыре та­ких звена составляют период, между периодами небольшая пауза из трех взлетов, что графически отмечено тремя вертикальными ли­ниями (|||); не останавливаясь, проделайте подряд пять таких перио­дов с постепенным убыстрением темпа: в первом периоде темп мед­ленный-медленный, в пятом периоде темп быстрый-быстрый;
* три прыжка высоких - семь прыжков невысоких: баТ баТ баТ 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai / баТ баТ баТ 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai 6al ЛИ баТ баТ баТ 6al 6al 6al 6al 6al 6al 6ai / баТ баТ баТ 6al 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai 6ai |||| и т. д. Усложненное ритмическое звено из десяти прыжков. Оно делится на две части: в первой слыш­но staccato, во второй - явное legato. Они сменяют друг друга рит­мическими наплывами.

**Вариации**

**X а р м с-Ш а р д а м**

История из «Голубой тетради»:

*Некий Пантелей ударил пяткой Ивана.*

*Некий Иван ударил колесом Наталью.*

*Некая Наталья ударила намордником Семёна.*

*Некий Семён ударил корытом Селифана.*

*Некий Селифан ударил поддёвкой Никиту.*

*Некий Никита ударил доской Романа.*

*Некий Роман ударил лопатой Татьяну.*

*Некая Татьяна ударила кувшином Елену.*

*И началась драка.*

*Елена била Татьяну забором.*

*Татьяна била Романа матрацом.*

*Роман бил Никиту чемоданом.*

*Никита бил Селифана подносом.*

*Селифан бил Семёна руками.*

*Семён плевал Наталье в уши.*

*Наталья кусала Ивана за палец.*

*Иван лягал Пантелея пяткой.*

*Эх, думали мы, дерутся хорошие люди122.*

Все в этом верлибре интересно построено: восемнадцать стихо­творных строк - восемнадцать законченных фраз. Случай узнавае­мый: потасовка в коммуналке, граждане знакомы - все хорошие люди, каких пруд пруди в окружающей жизни, бессмыслица ясна - никакого смысла и никакого повода к революционным действиям нет, но... Разворачиваются поистине вселенские события, неудержимая ла­вина эмоций, азарта, отчаяния - нервно-физические затраты неиз­меримы. Как снежный ком накатываются первые удары, и вырастает неуправляемая «куча-мала», и уже не разобрать в мельканье тел и предметов лица людей, не увидеть человеческие глаза. Исходя из такого понимания зарисовки Хармса, или из ваших наблюдений, или из нафантазированного вами, вы и ведете рассказ.

Все зарисовки компактны: в каждой строке пять слов - пять взле­тов. Взлеты не равноценны по активности, и слова не равноценны по значению. Так получается, что в первой части, до разворота баталии, нам интересно следить за героями - они выдвигаются на передний план. Поэтому ритмические акценты падают на имена. Но вот во вто­рой части, когда «все смешалось в доме...», люди сливаются в один бесящийся ком, и выскакивают из круговерти предметы, и мы ви­дим действия, ими совершаемые - ритмические акценты смещают­ся на физические действия: «била - била - бил - бил - бил - пле­вал - кусала - лягал» и на чем: «забором - матрацом - чемода­ном - подносом - руками - пяткой». Есть еще, правда, «в уши» и «на палец», но нам уже не важно, чьи это уши и чей это палец.

Вот такую историю вы и реализуете дикцией, движениями тела и, разумеется, ритмами. Заботьтесь о смысловой компактности стро­ки - о фокусировке на факте.

Первая часть истории - разворачивающаяся - звучит в замед­ленных темпах; между строками по два дополнительных прыжка. Вто­рая часть - батальная - проносится стремительно, дополнительных прыжков нет.

**Упражнение 3.7. <сПо дороге я бегу...»**

Прыжки с верчением скакалки назад.

125 Хармс Д. Т. 2. С 323- 324.

Вновь обращаем внимание на энергичное круговращение кистей, ритмичность прыжков и пружинистость в работе стоп. Вертикаль в спине. Легкость, музыкальность подпрыгиваний. И артикуляция

вновь реагирует на каждое приземление - дыхание поддерживает голосовые и дикционные затраты.

Текст взят нами из Хармса. Забавная звуковая игра рифмами и ритмами, приводящая в результате к путанице:

*По дороге я бегу - 3 на ногах по сапогу - 2 тут сапог и там сапог - 4 Лучше выдумать не мог - 3*

*Но однако же могу - 3 на ногах по сапогу - 2 не сапожки - чистый хром - 3 Лучше выдумать не мом - 3*

*Но однако же мому - 3 на ногах по самому - 2*

*как же сам то на ногах? - 3*

*Лучше выдумать не мах123 - 3 123 хармс д т. 1. с. 112.*

Путаница случается от бесшабашной импровизации, хочу так риф­мую, хочу сяк рифмую, и не важно, что за смысл выявляется (скорее, смысл куда-то девается), главное, рифмуй да рифмуй. В такой не­принужденной авторской болтовне-рифмовке вдруг вырастает пуш­кинский стих, знакомый с детства по первой строфе «Евгения Онеги­на»: «Он уважать себя заставил И лучше выдумать не мог». Хармс шутливо обыгрывает пушкинский текст: «Лучше выдумать не мом», «Лучше выдумать не мах».

Рядом с каждой строкой указано количество прыжков для этой строки. Между строфами совершайте четыре прыжка без речи, тем самым вы отделите одну строфу от другой, как это и положено при строфическом построении стихотворений. Вам уже знаком и важный ритмический аспект звучащей поэзии - межстиховая пауза. Не бу­дем от нее отказываться и введем в произнесение текста межстихо­вые паузы, разные по длительности: в первой строфе у вас эти паузы очень короткие — они длятся всего одно прокручивание прыгалки, в третьей строфе - они самые долгие, поэтому длятся три прокручи­вания скакалки, серединная строфа и серединная длительность — два прокручивания скакалки. Ритмы, как вы видите, беспрерывно меня­ются. Отсюда перемены в высоте подпрыгиваний, в темпах. Переме­на ритмов создает разговорность - болтай себе да болтай. Но это опасная болтовня. Не заболтать бы разборчивость и не разрушить бы речевые ритмы.

В ритмах речевых здесь немало подвохов:

* проваливаются в беззвучие заударные взрывные глухие «сапог», «выдумать», «не мог»:
* опять-таки в беззвучие оседают щелевые глухие заднеязычные «х», встречающиеся на концах слов «ногах» и «мах»;
* в третьей строке каждой строфы, непонятно, по каким причи­нам (я ведь не хотел бы думать, что у вас говор и вы не совсем точно редуцируете безударные гласные), чрезмерно раскрываются гласные в предлогах «на» и «па»\ «на ногах по сапогу», «на ногах по самому». Предлоги в данном случае являются так называемыми проклитика- ми124 и должны произноситься в крепкой связке с последующим сло­вом. А если так, то на них распространяются и все правила русского литературного произношения, в частности законы редукции безудар­ных гласных;
* частица «же» - она трижды выныривает, и все три раза вы от­носите ее не к предыдущему слову {«однакоже», «какже»), к кото­рому она должна по правилам примыкать, как энклитика125, а преоб­разуете ее в проклитику в сочетании со словом последующим, отче­го слышатся странные новообразования: «жемогу», «жемому», «жесам».

Для исчезновения первых двух указанных дикционных подвохов помощники налицо - упругость прыжков и динамичное вращение кистей, они подтолкнут к резвости и артикуляторные мышцы. Что касается двух других проблем, то используйте динамику взлетов и приземлений: для настройки редукции безударных гласных при про­изнесении соответствующих слогов умерьте напряжение в кистях, держащих ручки скакалки, уменьшение усилий в кистевых мышцах явится психологическим подспорьем физической работе артикуляции.

**Упражнение 3.8. В зависании**

Усложненные прыжки на скакалке: скакалка вертится вперед - на один круг скакалки одно подпрыгивание, и в этот простой ритм вкрапляются двойные верчения скакалки, то есть на одном подпры­гивании успеть провернуть скакалку дважды.

1. Проклитика (от греч. proklino - наклоняю вперед) - безударное слово, стоящее перед словом, имеющим уда­рение, и примыкающее к этому слову в отноше­нии ударения. На столе, подо мной, наш сын, три дня, ты бывал, но он (проклитики на, подо, наш, три, ты, но)
2. Энклитика (греч enklitike из enklino - склоняюсь) - безудар­ное слово, стоящее пос­ле слова, имеющего уда­рение, и примыкающее к этому слову в отноше­нии ударения. Без вести, за ночь, из дому, на сто, по двое, под руки (эн­клитики: вести, ночь, дому, сто, двое, руки).

Часты «сбивы» дыхания, чрезмерно подвздошное напряжение («подвздох» - место на теле, где полукружием кончаются ребра; «подвздошный» — находящийся между ребрами и животом). Исполь­зовать воображение: найти способы «сбрасывания» излишних на­пряжений. Может быть повышенная легкость кистей, «парение» в воздушном пространстве лопаток. Или будто бы прыгающему всего 11 лет и он бравирует перед девчонками.

Колени высоко не задирайте. Чувствуйте перспективу: за двой­ным прокручиванием скакалки последует новое двойное прокручи­вание, а не сброс. Овладеть такими сложными двигательными рит­мами не так-то просто. Обратите внимание, сколько неловкого в ва­ших движениях, какие бесполезные мышечные усилия появляются в солнечном сплетении, в плечах, в ногах. Да и на лице порой отра­жается ваше усердие - брови сближаются, губы поджимаются, гла­за суживаются, нос заостряется. У некоторых лицо меняется до неуз­наваемости.

Проблема исчезает благодаря ощущению «воздушности» в кис­тях. Не сдавливайте ручки скакалки с неимоверной силой — пусть они болтаются внутри кисти: придерживайте ручки слегка; если нет ру­чек, слегка касайтесь пальцами веревки. Не подпрыгивайте высоко. Не в высоте подпрыгиваний таится свобода, а опять-таки в кистях: вертите скакалку непринужденно и эластично - пусть она пролетает дважды под вашими ногами, а вы думайте, что веревка пролетела лишь однажды. Благородный самообман.

Вновь Даниил Хармс.

Темпоритмическим переменам подвергаются серединные строки всех строф стихотворения о трех женщинах, трех грациях. Эти стро­ки уводят нас в детство, в считалки, остальное все «по-взрослому»:

*Ревекка Валентина и Тамара Раз два три четыре пять шесть семь Совсем совсем три грации совсем*

*Толстушка, Коротышка и Худышка Раз два три четыре пять шесть семь Совсем совсем три грации совсем!*

*Ах если б обнялись они, то было б Раз два три четыре пять шесть семь Совсем совсем три грации совсем*

*Но если бы и не обнялись бы они то даже так Раз два три четыре пять шесть семь Совсем совсем три грации совсем126.*

1. Хармс Д. Т. 1 С. 163
2. Там же. С. 378

В действительности все «по-взрослому»: были у Хармсовых гра­ций и прототипы Ревекки, Валентины и Тамары. Можно даже пройти по следам литературных героинь вместе с авторами комментариев к этому стихотворению127. Но следует ли это делать? А мы вот с вамизакроем глаза, и... моментально всплывут в нашем воображении три подружки - три девчушки, три девушки, три дамы. Мы их хорошо знаем, часто видим. Им и прозвища, обнародованные Хармсом, по­дошли бы вполне. О них и шутка, о них и рассказ.

Ритмы прыжков и ритмы «зависаний»: на первых и третьих сти­хах каждой строфы «простые» прыжки (с одним оборотом скакал­ки), на средних стихах строф - «объемные» прыжки (с двумя обо­ротами скакалки на один взлет). После первой строки - перед вто­рой три «объемных» прыжка, после второй строки перед третьей три «простых» прыжка. В первой строке три взлета, во второй - семь, в третьей четыре взлета. Между строфами количество «простых» прыж­ков не регламентировано - все зависит от вашего воображения, от настройки на смысл новой строфы. Для наглядности привожу пер­вую строфу с пометами ритмов движений:

*Ревекка^ / ВалентинаТ / и ТамараТ / ТТ / ТТ / ТТ*

РазТТ /два'ТТ /трйТТ /четыре^ Т /пять\ Т /ше'сгьТТ /се'мьТТ / Т / Т / Т

*Совсем'Г / совсем Г / три грацииТ / совсем"Г*

Комментарии: одна стрелка (Т) указывает на одно прокручива­ние скакалки в один прыжок, две стрелки (ТТ) указывают на два про­кручивания скакалки в один взлет. Стрелки, примыкающие к словам, означают, что данное слово произносится с одним или двумя про­кручиваниями скакалки на одном взлете. Наклонная черта (/) слу­жит для разграничения текста на фрагменты, проговариваемые на одном взлете, или отбивает прыжки после звучания строки.

Средние строки резко меняют систему прыжков, стих словно за­висает, замедляется речь, усиливаются физические затраты, разрас­таются объемы движений. Мир замирает. И так всякий раз - в каж­дой строфе.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ВАРИАТИВНОСТИ ТЕКСТА**

128 Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как ка­тегория текста у Дании­ла Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002. С. 152- 153.

Для этого «замирания» есть творческое объяснение. Оно связано с логи­кой «реальной» поэзии обэриутов, «для которой новое видение мира и по­этического творчества заключается не в разрушении предмета и слова, но в расширении и углублении их смысла. „Литературная и обиходная шелуха" - это в том числе и правила орфографии, придающие словам раз и навсегда определенную, неизменную форму; слово, написанное в соответствии с пра­вилами, есть слово мертвое, неподвижное, универсальное в своей аноним­ности. На уровне высказывания такую же роль играет пунктуация, целью ко­торой является иерархизация бытия, разрезание его на куски, дробление»128. В поэзии Хармса мы встречаемся либо с полным, либо с частичным отсут-

ствием пунктуации. Что наблюдается и в тексте «Ревекка, Валентина и Тама­ра». У нас открываются возможности для вариативного прочтения текста, для балансирования в смыслах и, соответственно, в чувствах, эмоциях и, как их прямом отражении, в интонациях. Что же до считалочного рефрена «раз два три четыре пять шесть семь», то в нем нет запятых, Хармс избавляется от них. И причина в перечислениях. Мы с вами уже говорили раньше, что пе­речислительная интонация - это интонация, убивающая живое начало, ин­тонация опустошающая. Д. В. Токарев, только что цитированный мной, при­водит слова А. Введенского (одного из «чинарей»): «У меня основное ощу­щение бессвязности мира и раздробленности времени» - и расшифровы­вает их следующим, ценным для нашего тренинга, образом: «Время раздроблено, потому что, считая, мы разрезаем его, делим на части. Вооб­ще, счет - это то, что мешает преодолеть власть времени, остановить мгно­вение, пока оно не умерло и не перетекло в следующее, ничем от него не отличающееся. Говоря „прошла минута", „прошло две минуты" и т. д., мы как бы убиваем эти минуты, отсылая их в прошлое; нечто подобное проис­ходит и при расставлении знаков препинания и, особенно, при перечисле­нии: перечисляя предметы, что на письме передается запятыми, мы запус­каем процесс бесконечного развертывания предметного мира и текста, це­лью которого является описание этого мира. Такой текст трудно закончить: запятая, поставленная после слова, свидетельствует, с одной стороны, что это слово уже произнесено, неважно вслух или про себя, и, следовательно, принадлежит прошлому и что, с другой, на смену ему должно прийти следу­ющее слово»129. Хармс же рассчитывает охватить мир во всей его полноте и

. 129 Там же. С. 153. (Вот

не основывается на последовательном накоплении информации. Нам такой

^ г и еще мнение: «Мгнове-

поворот размышлений Хармса и толкование, очищающее предмет от «лите- нье! 0 как прекрасно ты

3 Там же. С 154.

ратурной и обиходной шелухи», и важны, и дороги. К восприятию времени повремени!» (и.-в. Гете в потоке, в бесконечности, в охвате мы и стремимся на сегодняшнем уроке «Фауст»), творческого тренинга. Каждое мгновение видится Хармсу постоянно обнов­ляющимся, «ведь каждое мгновение он воспринимает как автономную еди­ницу, вмещающую в себя весь мир»130. Этим же ощущением бесконечности пропитана и наша с вами забота о речевой кантилене и о континуальности сценической речи в сочетании со сценическим движением драматического актера.

Продолжите пробы по овладению ритмами стихотворения «Ре­векка, Валентина и Тамара». Пересмотрите еще раз ритмические по­меты к строфам. Для трех строф все обозначения ритмов подходят полностью, на десятом стихе {«Но если бы и не обнялись бы они то даже так») полнейший сбой. Обаятельный сбой, приводящий к рас­терянности: и какие же тут ритмы? И сколько прыжков? И на каких словах? Может быть, нам не задаваться всеми этими вопросами, не привязываться к распределению текста по ритму прыжков, а пустить текст и прыжки в этой строке «на самотек»? Или, что так же возмож­но: проживите одиннадцатый стих «в зависании» - не двигайтесь, не прыгайте, не используйте скакалку, зависните «над пропастью»

в предвкушении чего-то нового, неожиданного, каких-то событий и переворотов, но... закончите строфу, а с ней и все стихотворение раздробленным счетом времени: «раз два три четыре пять шесть семь» - и легким эфирным звучанием: «совсем совсем три грации совсем». Эти варианты сродни в какой-то мере «равновесию с не­большой погрешностью» (термин философа Я. Друскина, одного из «чинарей»)131.

Давайте-ка отложим скакалку ненадолго.

Образуйте круг. Два-три раза раскованно подпрыгните, шевель­ните плечами, прочувствуйте, что на приземлениях возникает непри­нужденное «встряхивание» тела. Проделайте такие движения не­сколько раз.

Не выполняйте команды слепо - вот вдруг начали механически прыгать и вмиг обрели зажимы и зажимчики в руках и плечевом по­ясе, голова почему-то откинулась назад.

Еще несколько раз, сбрасывая излишние напряжения, попрыгай­те. Балансируйте в пространстве. И заодно издавайте «дурацкие зву­ки» - будто дразните кого-то: не выговаривайте, а просто «повякай- те» расслабленной артикуляцией, «поболтайте» расслабленной ниж­ней челюстью.

Ну, вот и отлично. В вас проснулось ребячество. Глаза заблестели, улыбки промелькнули на губах, голоса ожили. Ничего нарочитого.

А теперь столь же непринужденно выровняйте ритм круга — рас­положитесь на одинаковом расстоянии друг от друга. Круг, вами со­зданный, замер в ожидании новых заданий.

**Упражнение 3.9. Шаг направо — шаг налево**

Сейчас круг начнет движение, все вы будете ритмично совершать шаги вправо, затем влево: сделайте шаг правой ногой вправо - при­ставьте левую ногу к правой и сейчас же совершайте шаг левой но­гой влево и приставьте правую ногу к левой. Назовем такие движе­ния - приставные шаги. Все просто: шаг направо, приставить ногу -» шаг налево, приставить ногу -» шаг направо, приставить ногу -» шаг налево, приставить ногу и т. д. (рис. 54).

Не «танцуйте» - не выдвигайте с каждым шагом то одно, то дру­гое плечо вперед, не наклоняйте корпус то вправо, то влево, не раз­ворачивайте излишне бедра.

Пробуем еще раз. Приготовились - поехали!

131 Напомню и слова Хармса, разбирающего Балладу Шопена «Не­значительное отклоне­ние.. но гениально правильно найденное и создает драгоценную небольшую погреш­ность» (Неизданный Хармс С. 45)

Стоп.

**Рис. 54**

Да отчего ж некоторые из вас так неестественно вытянулись и на­прягли шею? А у иных приподнялйсь плечи и руки вытянулись по швам, прижавшись к телу? Ну, истинные новобранцы. А если проще себя вести? Что ж тут особенного: шаг направо - шаг налево и еще раз: шаг направо - шаг налево - вот и все. Пробуйте.

Новая крайность: зачем же вы не приставной шаг совершаете, а подшаркиваете ногой?

Возникает странное впечатление: то ли раненые мучаются, то ли чуть подвыпившие старики и старушки пытаются пройти по одной половице в доказательство своей трезвости, то ли гоголевские пер­сонажи повылезали из закоулков?! Вспомните описание ажиотажа в «Мертвых душах»: «Вылезли из нор все тюрюки и байбакй. которые позалеживались в халатах по нескольку лет дома, сваливая вину то на сапожника, сшившего узкие сапоги, то на портного, то на пьяницу кучера. Все те, которые прекратили давно уже всякие знакомства и знались только, как выражаются, с помещиками Завалишиным да По­лежаевым» (тюрюки, байбаки - бездельники, ленивцы).

Если правая нога шагнула в правую сторону отчетливо, то и левая нога должна совершить свой шаг отчетливо. Избавляйтесь от неточ­ного, размазанного ритма в шагах. Каждый шаг - это ритм выска­занного слова или слога - и поэтому держит его жестко и точно. Все до единого люди, находящиеся в круге, обеспечивают единое рит­мическое дыхание круга, пульсацию ритма. Комбинацию шагов: «один шаг направо - один шаг налево» - будем считать одним им­пульсом. «Два шага направо - один шаг налево» - вновь импульс. Другой, но импульс. Или: «один шаг направо - три шага налево» - тоже импульс. Такие импульсы, повторяясь, создают ритм. Они по­рождают и некий внутренний ритм: вправо, предположим, длитель­ный рывок (три шага), влево - короткий, завершающий (один шаг).

Давайте пробовать.

**Вариации**

**Слоговые**

Импровизируем ритмические комбинации. Нам уже привычно стало начинать разгон в пробах ритмических звукосочетаний со сло­га «6а». Не изменяя традиции, попробуем.

+ Ноги выполняют один импульс из двух приставных шагов (один приставной шаг = шаг в сторону + приставить ногу; стало быть, рит­мический импульс = шаг направо -> приставить левую ногу -> шаг левой ногой налево -> приставить к левой правую ногу). Коль мы с этим разобрались, то начинаем:

*6а ббабабаба ба ббаба \ ба ббабабаба ба баба | ба ббабабаба ба баба*

I п m п I •-((

Мы наблюдаем три ритмических импульса (они разграничены вертикальной чертой), в каждом импульсе, как вы помните, четыре движения. На каждое движение мы говорим один сегмент слоговой комбинации - таких сегментов в данном случае у нас четыре, и все они произносятся вслух: «ба / ббабабаба / ба / баба» - сегменты отделены мной наклонной линией, в зарисовке ритмов мы просто даем пропуск между сегментами. Все три импульса являют собой единое (без пауз) произнесение трех слоговых комбинаций кряду.

Испробуйте шагами этот ритмический импульс и введите в него слоговую комбинацию. Руки свободно «висят», колени трудятся, пру­жинят немного, и артикуляция реагирует на каждый шаг. Шаг как элемент разговора - нам важна разговорность: ноги учатся разгова­ривать. Сложно добиться реакции артикуляции на шаг, особенно в момент приставления ноги к ноге, все-таки в момент касания пола ступней тело, артикуляция должны отреагировать, тогда и проявит­ся польза. Хорошо, может быть, совершать небольшой шлепок ступ­ней по полу.

Теперь выполните всю эту зарисовку четыре раза подряд: три рит­мических импульса в единстве со слоговой комбинацией - затем: один ритмический импульс без дикционного звучания - вновь три ритмических импульса в сочетании со слоговыми комбинациями - вновь один ритмический импульс без слогового сочетания - и так четырежды.

+ Такой же ритмический импульс из четырех движений. Добав­ляются шаги, во время которых дикционные комбинации не звучат.

На нотном рисунке эти шаги отмечаются музыкальным знаком пау­зы, в записи слоговой комбинации пропуск в слогах обозначается «галочкой» (V). Итак:

*ба ба У У баба ббаба ба! баба У ба!*

*ба ба У У баба ббаба ба! баба У ба!*

и и/fo П»| fW(4

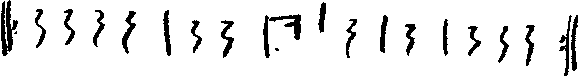
X X \* х л. \* X < X X

Удары ногами также входят в ритмическую комбинацию. Изнут­ри озвучивать движение не надо. Ритмический ход создается рит­мом тела и ритмами дикционными, и одновременно и последова­тельно. Активность ударов стопой в пол сливается с громкостью зву­чания. То есть эмоционально и ритмические импульсы, и слоговые ритмические комбинации проживаются как одно целое - недели­мое и неразрывное. Если же по ходу выполнения этого телесно-ар- тикуляторного высказывания вы ощутите некий чувственный образ, то не игнорируйте его, а используйте как внутреннюю музыку ритма.

Выполните несколько раз.

+ Ритмические импульсы остаются прежними, нарастает число ре­чевых пауз (отбивок ритма ногами):

*V V V V ба V V ба ббаба У ба! У ба/ V V V | У У У У ба У У ба ббаба У ба! У ба! У У У | и т. д.*



/ХХкххЯх XXX^XVk\*

Разговор ногами, разговор слогами. Но разговор. Настройтесь на восприятие партнера. Выполняйте эту ритмическую зарисовку по оче­реди по два раза каждый. То есть: вы остаетесь в круге и ритмиче­ские импульсы совершаете все вместе - всем кругом, но звучание (слоговые комбинации) передаются от одного к другому. Если у кого- то не выходит: он не втекает в общий ритм или не вовремя озвучива­ет слоговую комбинацию - наказывайте его выведением за круг. Пусть вас будет меньше, но останутся самые надежные. А уж «сла­беньких» попозже допустим: им надо тренироваться в ритмических импульсах.

+ И вновь ритмические импульсы без изменений.

*ба-ббаба баба У бабабаба баба баба*

*ба-ббаба баба У бабабаба баба баба |*

*ба-ббаба баба V бабабаба баба баба \ ба-ббаба баба V бабабаба баба баба*

И N Г и- |Т| I м м- Н

*/ + \* \* \* X \* V ч*

После вертикальной паузы, отбивающей графическое заверше­ние дикционной композиции и охватывающей два ритмических дви­гательных импульса, нет паузы, и посему желательно, чтобы следу­ющая дикционная композиция натекала на предыдущую - волна за волной.

**Упражнение 3.10. Больше вправо — меньше влево**

Новый ритмический импульс шагов: «два шага132 направо - один шаг налево». Не заниматься подсчитыванием шагов. Не в счете суть данной серии упражнений. Лучше, если тело само физически и твор­чески будет напитываться нюансами движений в пространстве. Если направо два шага, то лучше прочувствовать широкое движение в правую сторону, и, соответственно, если налево только один шаг, то это движение будет несколько меньшего объема. Так и следует ощутить: направо широко, налево вполовину меньше. И вновь не­вольно вспоминается Хармс, для которого счет являл остановку, смерть живого начала.

В круге - совместно влейтесь в стихию этого ритмического им­пульса.

Но не убыстряйте шаги. Вы начали в небыстром темпе и посте­пенно стали прибавлять в скорости.

Нарушителей ритма прибавилось. То один, смотрю, сбивается с ритма, то другой. Трудно пока вам привыкнуть к ощущениям боль­шого движения вперемежку с малым. Вправо - простор открывает­ся, влево - энергия чуть утихает. Отнеситесь к движению влево как к замаху перед большим поступком.

Самые частые сбои приходятся на шаги налево: так и рвутся не­которые из вас сделать два широких шага, наподобие тех, что вы проделываете, двигаясь вправо. Сбои сойдут на нет, когда вы бу­дете к шагам в обе стороны относиться как к единому ритмическо­му импульсу, прекратите подсчет шагов. В помощь себе прибавьте немного широты в первом шаге (тем самым вы «отобьете» точку начала) и чуть сильнее топните ногой на финальном полушаге, когда приставляете правую ногу к левой (так вы завершите ритмический

импульс точкой конца). Это не акцент, но отчетливое завершение телом ритмического импульса. Следующий импульс начинается ак­тивно, развивается и четко завершается усиленным ударом правой ногой об пол.

**Вариация**

**Ритмическая**

Перемена в ритмическом импульсе: «шаг направо -> два шага налево».

ренный» («убыстрен­ный»).



**Рис. 55**

Ох, как сложно вам перестроиться! Полку ошибающихся прибы­ло. С ритма на ритм переключаться сложно, я понимаю это, но если находить нужный манок, то процесс перехода убыстрится133. Манок этот был только что определен: малое есть замах на большое: вы,

133 Ни в коем случае не произносить «убыст-

делая шаг направо, готовитесь к большому движению круга (не к рить», «убыстрится», подсчету шагов, а к движению круга), вообразите себе, что именно «убыстрюсь», «убыст- вы задаете всем в круге пространственное движение влево.

Не вполне понятно поведение плеч, локтей, кистей в этом ритми­ческом импульсе. Слишком неповоротливо ощущают себя плечи, локти прижимаются к нижним ребрам, кисти отводятся в сторону и приподнимаются. Что-то проступает в этом от старательной барыш­ни, придерживающей подол юбочки (рис. 55).

Нельзя принять и сгибы рук в локтях. Чуть ли не монстр зашеве­лился: плечи приподняты -> локти выдвинуты несколько вперед -> кисти вывернуты -> пальцы растопырены (рис. 56) - и он еще вот- вот заговорит. Краси-и-иво.



**Рис. 56**

Встряхните тело, подпрыгните пару раз, улыбнитесь другим «мон­стрикам», можете пощекотать рядышком кого-то. И в путь. Давайте вновь попробуем.

Получилось. А коль так, пора заговорить. Три ритмические ком­бинации предлагаю вам я, а после меня вы по очереди предлагаете находящимся в круге воспроизвести ваши вариации. Длительность, темпы произнесения ритмических комбинаций - сплошь ваши имп­ровизации. Ничего не выдумывайте специально и не готовьте зара­нее никаких «болванок». Как оно есть - так и есть.

**Слоговые**

Начните с первого варианта ритмических импульсов: «два шага направо - шаг налево» (шаг направо - приставить левую ногу - шаг направо - приставить левую ногу - шаг налево - приставить правую

ногу). Это я пересказал один законченный ритмический импульс. С него вы и начинаете.

*/ ба / ббабабаба / бабаба / ббабаба / бабаба / баба! /*

Комментарии: наклонные линии (/) означают сегменты ритми­ческих импульсов. На первых двух сегментах слоговые конструкции звучат связно - волной наслаиваясь вторая на первую. Звучание на третьем -> четвертом -> пятом шагах плывет сплошным звуковым по­током с выделением некоторых слогов при ударе ногой в пол. По­следний сегмент звучит точкой конца.

После него вы проходите ногами еще один ритмический импульс. На нем вы не звучите, слышны лишь ритмичные удары об пол.

Как только вы поставили точку во внеречевом ритмическом им­пульсе - наплывает новый речевой ритм:

*/ баба / баба / бабаба / бабабабаба \ баба / баба / | / бабаба / бабабабаба \ баба / баба / бабаба / | / бабабабаба \ баба / бабаба / баба /*

Комментарии: в произнесении этого ритма все сливается - толь­ко волны crescendo накатываются, а затем откатываются, переходя в diminuendo. Повторю: на одном выдохе сплошное звучание «баба­ба». Ноги же отбивают положенный им рисунок ритмического им­пульса: два шага направо - один шаг налево, что графически выра­жено вертикальной чертой. Внутри же слоговой композиции триж­ды воспроизводится одна и та же слоговая конструкция (/ баба / баба / бабаба I бабабабаба \), в конце которой косая линия наклонена не вправо, как прочие, а влево (\), что фиксирует окончание слого­вой конструкции. В финале звучит завершение, приводящее всю сло­говую партитуру к логическому концу (/ баба / бабаба / баба /).

Наклонные линии (с наклоном вправо и с наклоном влево) раз­деляют сегменты ритмических импульсов.

По окончании композиции моментально переходите к другому рит­мическому импульсу: «один шаг направо - два шага налево». Выпол­нив его несколько раз, вслушиваетесь в новую слоговую композицию:

*/ бам / V / V / бабам / бабам / V \ V / бабам / бабам / бам! / бам! / бам! \ бам! / V / V / V / | / бам / V \ V / бабам / бабам / V / V / бабам \ бабам / бам! / бам! / бам! / бам! / V \ V / V / | / бам / V / V / бабам \ бабам / V / V / бабам / бабам / бам! \ бам! / бам! / бам! / V / V / V \ | / бам /У /У / бабам / бабам / V \ V / бабам / бабам / бам! / бам/ / бам/ \ бам/ /V/V/V/|ht. д.*

Ритмический рисунок повторяем несколько раз подряд. Интерес­но смещение: завершение речевого рисунка не совпадает с телесным ритмическим импульсом. Происходит так: речевой рисунок завер­шается на первом полушаге пластического импульса, затем еще три полушага вы выполняете без речевого сопровождения, и на остав­шихся двух полушагах ритмического импульса вступает речевая ком­бинация, на следующем переходе вам до совпадения движения и речи не хватит уже четырех полушагов. Но после третьего произне­сения речевой композиции все завершится одновременно: и ритмы шагов, и ритмы слогов.

Объяснение тяжеловесное, конечно же, в живом звучании и дви­жении все выглядело бы куда более понятно, но таковы уж условия изложения материала на страницах книги: приходится все подробно «раскладывать по полочкам» для того, чтобы ваше воображение и пробы помогли вам все-таки выполнить это сложно организованное ритмически упражнение.

Как мы с вами договорились перед началом этой вариации, вслед за мной в круге предлагают свои ритмические комбинации другие участники пробы. Не все будет поначалу получаться - но это же не беда. Кому-то такие круговые ритмические игры дадутся легко, а кому-то придется долго приноравливаться. Это меня не смущает. Результаты ритмической свободы не проявляются сразу, чтобы при­близиться к ним, необходимо время и пробы, пробы, пробы. Дове­римся одной африканской пословице: «Если ты хочешь идти быст­ро - иди сам, если ты хочешь идти далеко - иди сообща». Овладе­ние театральными ритмами - это искусство совместного творчества.

Пора вернуться к скакалкам и обратиться к ритмам вертикали.

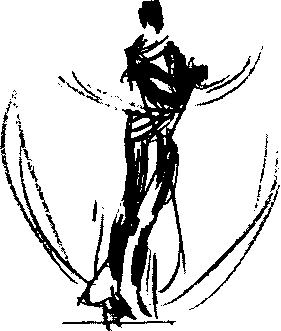
**Упражнение 3.11. В динамичном разлете**

Прыжки на скакалке с перекрестными движениями рук.

Поначалу прием верчения скакалки не отличается от того, что мы проделывали в упражнении 3.4 - прыжки упругие и «простые» (рис. 57). Но вот в какое-то мгновение вы резко сводите кисти пе­ред собой - стремительно их перекрещиваете - и успеваете про­шмыгнуть всем телом в образовавшееся пространство. Затем столь же динамично руки разводите и столь же динамично сводитевновь (рис. 58). Образовывается новый для нас ритм прыжков на скакалке - руки то сводятся, то разводятся. Очень важна в таком рит­ме движений четкость сведения и разведения рук.

Не поднимать плечи. Не закрепощать дыхание.

Staccato - разброс голосового звучания на расстояние в стороны.



**Рис. 59**

Интересны и такие ритмы: перемены в активности сведения - раз­ведения рук. Ведь можно немножко свести руки перед собой и в то же время извернуться и прошмыгнуть в узкое пространство (рис. 59). Но можно и предельно сдвинуть (скрестить) руки, и тогда меньше сложностей для «пролезания» сквозь скакалку. Но это вто­рое таит иные опасности: сильно скрещенные руки «перекрывают» легкость выдыхания.

**Вариация**

**Двигательная**

Прыжки только при верчении скакалки на скрещенных руках. Вот уж где все спасение в свободе плечевого пояса, вот уж когда нас мо­гут подвести излишние напряжения в запястьях, вот уж где ритми­ческие сбои неминуемы.

Не стремитесь сделать вид, что лично для вас сложностей нет ни­каких - что вы и пластичны и легки в таком сложном движении. Мо­жет быть, вам и удастся совершить один - другой - третий прыжок без сбоя в кручении скакалки. Но ведь не это же самое главное: это лишь непременное условие. А вот что происходит с мышцами ног, плечевого пояса, дыхательными мышцами - это сейчас интересно. Проверьте, нет ли в них излишних напряжений.

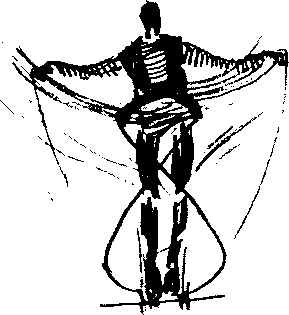
Конечно, есть. Присмотритесь к другим, и вы заметите:

* у кого-то из вас правое плечо заметно потянулось вверх и чуть ли не прижимается к щеке;
* кое у кого излишне поднялись вверх и руки, и плечи - отчего их шеи чрезмерно вытягиваются вперед и головы с мучениями на лицах двигаются где-то рядышком с телом.

Это, конечно, увлекает воспринимающих, но лишает обаяния пры­гающих. Неловкость она и есть неловкость.

Сообразите, что можно предпринять для обретения ловкости, для достижения согласованности движения всех частей тела?

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ссТРУДНОГОВОРКАХ»**



**Рис. 58**

В театральных школах часто и на разных этапах обучения студентам пред­лагаются скороговорки. Иногда сдвижениями, иной раз в группе, времена-

ми из скороговорок выстраивают литературные истории с сюжетом и вкпю- ш сценическая речь чают их в индивидуальную дикционную тренировку. О скороговорках мы Учебник м , 1995. с 415 уже немного говорили на втором уроке и уделим им большое место в тре­нировочных заданиях пятого и шестого уроков. Сейчас же имеет смысл КозакО н Загадки остановиться на текстах, которым вполне подошло бы наименование «труд- ноговорки». К ним следует отнести народные фольклорные тексты или ав­торские сочинения, требующие при произнесении заметного усиления ар- 136 Хармс д. т. 1. с 108 тикуляторных затрат. Вот образцы трудноговорок: «Брит Клим брат, брит Глеб И Разрушение».) брат, брат Игнат бородат»УЪА\ «Брит брат Клим, брит брат Глеб. Оба брата

Там же С 161

*бриты»\* . Или фрагменты авторских текстов, напоминающих трудноговор- (<<Радость>>) ки: «Неделимая неделя для дела дни на доли делит»ш\ «Ну аршины так ар­шины Ну С вершины так С вершины»™. 138 Хлебников В. Творе-*

Более всего неприятностей доставляют трудноговорки, содержащие взрывные согласные в сочетании с переднеязычными («Где пуль гульба, гуль вольба, Воль пальба» у Хлебникова138). Хотя и стечение щелевых согласных 139 Мандельштам о. э. может явить трудности для дикции («И горло греет шелк щекочущего шар- полное собрание фа...» у Мандельштама139). стихотворений. СПб.,

Проникновение в ритмы на уровне звукосочетаний, ритмических пере- 19л97 становок и перебросок.

Что такое для меня скороговорки? Конечно же, тексты, называемые «скороговорками», подразумевают ритмическую путаницу, которая в ре­зультате приведет к оговоркам, новым, порой забавным сочетаниям и даже вновь рожденным словам. Сложности произнесения скороговорок могут возникнуть и при не очень быстром темпе. А уж при быстром или сверхбы­стром темпе оговорки неминуемы даже для того, кто текст скороговорки знает хорошо, наговорил его и он, как иной раз говорится, «сидит на мус­куле языка».

Проблема оживления скороговорок. Как избежать «задалбливания»? Как не увлечься пустым говорением, чтобы скороговорки не превратились в пу- стоговорки? Иначе для чего же тренинг?! Вы уже смекнули и даже, надеюсь, прочувствовали, что без разгоряченных мышечных ощущений и без эмоци­онального насыщения никакой перестройки речи из бытовой в сценическую не совершится. Лучший манок для оживления тренинга и для глубинного овладения речью - это воображение.

Трудноговорки - преодоление медленного темпа за счет активизации усилий при произнесении сложных сочетаний согласных звуков. Это еще не скороговорки, построенные на принципе оговорок, а трудноговорки, напи­танные сложными сочетаниями согласных звуков. Прежде всего, здесь важ­на наработка мышечных усилий для преодоления препятствий, возводимых артикуляторными органами (мышцами) при образовании согласных звуков или группы согласных (стяжения). Темпы постепенно увеличиваются за счет привычки преодолевать артикуляторные препятствия.

и скороговорки СПб , 1997. С 255

ния. М„ 1986 С 156 («Обед».)

женного молчанья не выносим...».)

Мы вступаем в одну из авторских трудноговорок - наш помощ­ник Даниил Хармс.

**Упражнение 3.12. Происшествие**

140 хармсд т 1 с 180- <<Я вам хочу Рассказать °ДН0 происшествие...»[[2]](#footnote-3) - такой преамбу- 183. лой начинается произведение Хармса, из которого мы возьмем не­

речевого тренинга давайте дадим приоритет слову, а в дальнейшем будем разбираться.

Если слово целостно и неделимо по законам сценической речи, то при произнесении строки «Опыт ехал из-под стакана» возникнут четыре прыжка: «Опыт\ ехал \ из-под \ стакана». Что и явится в нашей ритмической игре «небольшой погрешностью» Друскина-Хармса. И это «из-под» живенько вынырнет в виде дополнительного прыж­ка, и после него невольно возникнет ощущение синкопы, за которой последует «стакана».

Высота и скорость прыжков будут зависеть и от целостности сти­хотворной строки. Да, слово - это ценность, оно неделимо как смыс­ловая единица, но ведь смысловые единицы складываются в поня­тия, и каждая стихотворная строка должна быть признана понятием - этот ритмический фрагмент, имеющий и точку начала звучания, и точку звукового финала, обладает единством, он неделим. Его целост­ность принадлежит интонации, его неделимость обеспечивается по­нятием. Поэтому, прыгая на скакалке и произнося стих за стихом труд­ноговорки Хармса, исходите из познания понятий, из парадоксаль­ных образов автора, из собственных вйдений. Между строками сти­хотворения соблюдайте межстиховую паузу, которая по длительности определяется необходимостью: вам ведь нужно и шлейф предыдущего стиха не растерять, и на грядущий стих настроиться.

**Вариации**

Игровые

141 Хармс Д. Т. 1. С. 182 «Маканаш» по-арабски означает отрицание в прошедшем времени, складывающееся по­средством присоедине­ния префикса «ма» и суффикса «ш» к глаголу «няна» («не был»)(под­сказано В. В. Марковым)

Из того же произведения Хармса берем два других фрагмента.

+ «Утверждение» - так именуется первый фрагмент:

*У зайца вместо усов руки. У папы на затылке фазан. У магазина четыре кнопки. У розалии одуванчик. У сабли маканаш. У газеты восемь знаков. У меня хвост. У тебя люлька. У великанов шляпа141.*

Пластика. Прыжки со скрещиванием рук. На каждой из строк пры­жок со сходящимися руками -> затем прыжок с разлетом рук. Все разлеты рук как откровения, как неожиданности.

И если кто-то вдруг услышит утверждения Хармса и ваши# то для него все факты будут внове. К этому и стремитесь и в пластике, и звон­ко «выстреливая» слова, завершающие строки. Ритмы прыжков и ре­чевые ритмы организуются таким образом: на скрещивании рук - зачин строки, на раскрытии - концовка:

*У зайца вместо усов \ руки.*

*У папы на затылке \ фазан.*

*У магазина четыре \ кнопки.*

*У розалии | одуванчик.*

*У сабли | маканаш.*

ит. д.

В зачине не так-то просто будет внятно произнести за короткий промежуток времени несколько слов («У зайца вместо усов...», допу­стим). Да на то она и трудноговорка, что не в темпе дело, а в живости работы артикуляторных мышц, в поворотливости дикционного ап­парата. Не компенсируйте подвижность работы артикуляции добав­лением физических затрат на мышцы ног - высота подпрыгиваний вас не спасет (хотя, если вы будете взлетать высоко без напряжения, это добавит вам немного времени для произнесения речевого сегмента) - не ориентируйтесь на форсирование физических усилий в теле.

Пробуйте.

Я не уловил, почему вы в стихе «У газеты восемь знаков» разво­дите руки в стороны после слова «восемь». «Восемь знаков» - еди­ное понятие из двух слов, и правильнее было бы произнести: «У га­зеты | восемь знаков», раздвигая руками пространство на «восемь знаков».

Обратите внимание на звук «у», с которого начинаются все стро­ки фрагмента. Мне не всегда слышен этот звук - он у вас обессилен­ный какой-то, ему не хватает дыхательной энергии. Уж коли начи­нать строку, то начинать внятно, точка начала — это обоюдный сигнал и говорящему, и воспринимающему. Начиная внятно, мы и партнера настраиваем на внятность восприятия, и не забываем о публике.

+ Следующий фрагмент называется «Соединение»:

*Дом с клювом.*

*Дитя с татарином.*

*Корабельщик в керосине.*

*Тарелка без волос*

*ворона между сквозных чисел.*

*Шуба с треском по имени Фофа.*

*Каля в безвыходном положении.*

*Румын из рукомойника. Ангел Ершов142.*

Руки мы соединили и не разводим их в стороны. Соединяем все со всем. У Хармса несоединимое соединяется, и мы верим в такие сочетания хотя бы потому, что и сами в детстве безгранично верили в невозможное. Ну, как же, вспомните знаменитый стихотворный диа­лог Хармса «Врун». Вот кусочек из него:

А вы знаете, что со?

А вы знаете, что ба?

А вы знаете, что ки?

Что собаки-пустолайки

Научилися летать?

Научились, точно птицы,

(Не как звери,

Не как рыбы)

Точно ястребы летать!

Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!

Ну, как звери,

Ну, как рыбы,

Ну еще туда сюда,

А как ястребы,

Как птицы,

Это просто ерунда!143

1143

Ерунда не ерунда, а воображение подсказывает нам, что все воз­можно. А коль возможно, то мы пробуем.

Весь отрывок, начинающийся с «Дома с клювом», произнесите без остановок - на едином порыве, в едином стремительном фонаци­онном выдохе. Прыжки совершайте на каждое слово (соединяя все проклитики с ударным словом: «без волос», «по имени», «из руко­мойника»). На большинстве строк вам следует совершать по два прыжка, а на каких-то строках три прыжка или четыре. Ориентируй­тесь сами. Поехали.

142 Хармс Д. Т. 1 С 183.

143 Хармс Д Т. 3. С. 33- 34.

Дикция, дикция - вот она проблема. Куда делся «корабельщик»? Вместо него выскочил какой-то «карабели». Переродились и другие слова: «с треском» в «стесо», «в безвыходном» в «убезыходна». Ис­пользуйте упругость ступней и коленей, объемные круговращения кистями, вертящими прыгалку. Кисти - колени - нижняя челюсть взаимосвязаны. Мы достаточно много занимались этим на преды­дущих уроках и очень внимательно относились к этому принципу в упражнениях 1.18, 2.18. Прочувствуйте и сейчас, каким образом кисти и колени могут помочь вам организовать объемную и подвиж­ную работу «голосо-речевого рупора».

**Упражнение 3.13. Взлёт — взлёт — взлёт!**

На скакалке взлеты вверх - на взлетах звучание ударных слогов.

До сих пор все звучания были на приземлениях, и ритм отбивал­ся телом при приземлении. Теперь все меняется. Полеты легкие - легкие звуки. Тренировка легкого летящего звучания голоса, легкого дыхания на произнесении ударного слога при взлете.

Короткие, звонкие, летящие междометия, не имеющие связи ни с одной из знаменательных частей предложения, нам помогут ощу­тить легкость эмоционального взлета, летучесть восклицания: «а», «э», «ага», «ай», «ой», «эй», «ох», «эх», «ха», «хи», «хо», «и», «их», «на», «но», «ну», «ого», «ба», «брр», «у», «уф», «брысь», «ей-ей», «ух», «фи», «фу», «цыц».

Вот эти междометия мы и попробуем включить в звуковой ряд, сочетающийся с летящими прыжками. Приведу четыре ритмические вариации, а дальше вы сами изловчитесь в сочинительстве:

+ ой — ой — ой — ай — ай — ай \ ой — ой — ой — ай — ай — ай \ и т. д. (озвучивайте эту комбинацию вслух, а затем — на месте, обо­значенном вертикальной чертой, про себя; когда вы произносите слоги во внутренней речи, то непроизвольно втекает в вас дыхатель­ная энергия, то есть вы совершаете «подготовку к выдоху»);

+ ой! ай! ой! ай! ой! ай! ой! / ой! ай! ой! ай! ой! ай! ой! | и т. д. (staccato - как способ звукоизвлечения; в промежутках между ком­позициями вы воспроизводите этот ритм про себя);

+ нана-нонд - нана-нонд - нана-нонд - фу-у! \ нана-нонд - нана- нонд - нана-нонд - фу-у! \ нана-нонд - нана-нонд - нана-нонд - фу-у! | и т. д. (на шести взлетах вы разгоняете темп, а на седьмом («фу-у») резко замедляете его, затем то же проговариваете на прыж­ках про себя и вновь звучите вслух);

+ ФУ-У ~ брысь! - цыц! - V - V - фу-у - брысь! - цыц! - V - V - и т. д. («галочки» проставлены на моментах взлетов без говорения).

Пробуйте самостоятельно переводить междометия в понятия.

**Вариации**

**Дикционные**

Попробуем взяться за текст, похожий на звучание междометий и позволяющий прочувствовать легкость дыхания и движений. Эти два момента позволят нам прочувствовать воздушность работы ар­тикуляции и создадут своеобразную опору для полета согласных зву­ков. А почему бы и нет? Почему бы не искать такую возможность,чтобы в полет устремлялись не только гласные звуки и с ними заод­но звонкие (голосные) согласные звуки, но и звуки шумовые, обра­зующиеся, как вам уже известно, с помощью импульсного и турбу­лентного источников звука?

Обратимся к стихотворению Ояра Вациетиса «Что у кого внутри?»:

*У одуванчиков белых - взлеталка: взлёт- взлёт- взлёт! У мотоцикла - рычалка:*

*всё-ревёт-и-ревёт!*

*А у часов -*

*спешилка:*

*спех-спех-спех!*

*У девчонок -*

*смешинка:*

*смех-смех-смех!*

*А у солнца -*

*светилка:*

*свет-свет-свет!*

*А у тебя - слезокапка? Говоришь, уже нет?ш*

144 Вациетис О. Поспо- рим! Стихи. М , 1976. С. 9.

Задорное стихотворение. Ритмы его так и подталкивают к полету.

Звонкое стихотворение. Хочется дышать, хочется выкрикивать стих за стихом.

Полезное стихотворение. Глухие согласные звуки тоже просятся в полет. И независимо от того, хотим ли мы этого или не очень-то желаем. И все же согласные взвихряются: «взлёт-взлёт-взлёт», «ре- вёт-и-ревёт», «спех-спех-спех», «смех-смех-смех», «свет-свет-свет». И никуда не деться даже дикционному лентяю от необходимости взлетать-выдыхать-звучать.

Нам повезло со звуковым строем этого упражнения: обратите вни­мание, как оно насыщено свистящими звуками - глухими и звонки­ми. Есть у нас дополнительная возможность усиливать энергетиче­ское звучание щелевых язычных согласных «с», «су», «з», «з'». Чуть шире проводите скакалку над головой и чуть глубже приседайте на начальных звуках в комбинациях: «взлёт-взлёт-взлёт», «спех-спех- спех», «смех-смех-смех», «свет-свет-свет». Такая небольшая физи­ческая задержка спровоцирует дыхание и артикуляцию на разраста­ние свистящих звуков в объеме.

**Упражнение 3.14. С отчаянием!**

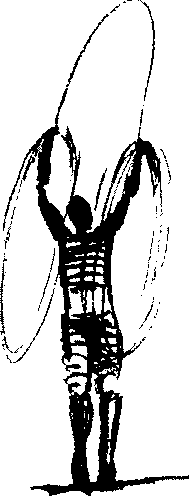
Прыжки со скакалой и с широким круговращением рук: действу­ет вся рука (раньше мы уделяли больше внимания движению кис­тей, теперь же нас интересует вся рука). Руки широко разведены в стороны и совершают по возможности самый широкий оборот: на­зад -> вверх -> вперед -> вниз (рис. 60). От такого движения рук и взлет тела иной - намного выше, и иные ритмы вдохов-выдохов - более объемные. Динамичность движений! Динамичность поведе­ния! Динамичность дыхания!

Даниил Хармс подбрасывает нам тему полета:

*Дни летят, как ласточки А мы летим, как палочки Часы стучат на полочке А я сижу в ермолочке А дни летят, как рюмочки А дни летят, как ласточки Сверкают в небе лампочки, А мы летим, как звездочки45.*

Тема полета часто возникает в поэзии Хармса. И для нас полет - полетность голоса, легкость дикции, музыкальность физических по­ступков — тема, постоянно присутствующая на тренинге. С первых ша­гов, еще познавая балансирование, мы стремились уйти от навязчи­вой устойчивости тела и воображения. Сохраняя равновесие, мы вме­сте с тем сохраняли его в непредсказуемой ситуации, в импровизации, в вариативности мысли и чувства. Полет для Хармса — игра (вспомни­те Мишку из стихотворения «Га - pa - рар!»: «Я теперь уже не Мишка, Я советский самолёт»). Полет для Хармса - мечта (незабываемо сти­хотворение «Уж я бегал бегал бегал...» и строки из него: «Почему я не летаю? Ах как жалко!»). Полет у Хармса - движение души:

*По вторникам над мостовой Воздушный шар летел пустой. Он тихо в воздухе парил; В нем кто-то трубочку курил, Смотрел на площади, сады, Смотрел спокойно до среды, А в среду, лампу потушив, Он говорил: Ну город жив146.*



**Рис. 60**

145 Хармс Д. Т. 1. С. 266. («Ермолка» - малень­кая круглая шапочка без околыша из мягкой материи, плотно прилегающая к голове См.: Большой академи­ческий словарь русского языка. М.; СПб., 2006. Т 5 С. 539.)

5 Хармс Д. Т. 1. С 84

В «Полете в небеса» герой Вася не послушался ни Мать, ни Хор, оторвался от земли и исчез: «Он застрял на небесах». Неудержимо и Васю, и многих других героев Хармса тянет в полет - оторваться

от земли, от быта и взвихриться в небеса. И люди летают, такие про­стые, как Вася, и шарики летают, а люди машут им палками, бул­ками и стульями, и мы с вами устремляемся в полет. Хотя и пре­бываем на тренинге. Но ведь это тренинг творческий. Вспомните упражнение 6.18 («звонитьлететь») в «Вариациях для тренин­га»: и дома, и собаки, и сады, и сны, и мать, и шар, и камень - все устремилось в полет. Лоб летел, грудь летела, живот летел, и ухо, и нос, и рот. Все летело и звенело.

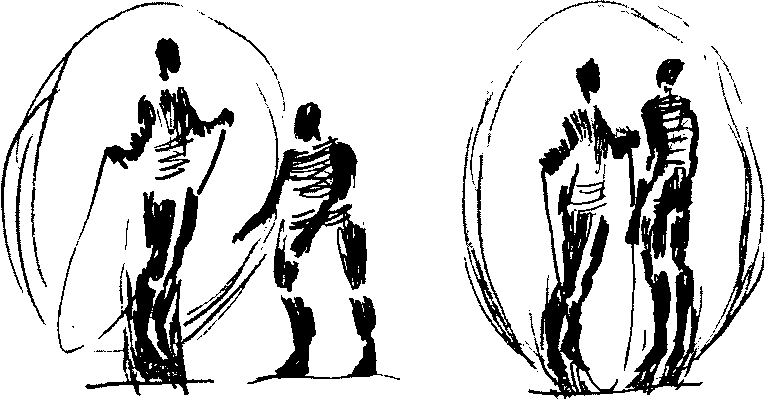
Два текста у вас в работе, две истории, две разные ситуации. Они потребуют разного применения одного движения. Пластический при­ем понятен: кручение скакалки широкими движениями (рис. 60). Но темпы различные, и значение текстов не совпадает. В «Дни летят, как

ласточки» чувствуется неуловимое исчезновение времени, а я сижу

себе и сижу. В «По вторникам над мостовой» - создается ощущение, ш Сажин в н коммен- что «это едва ли не автопортрет самого Хармса - мага, с высоты кон- тарии // хармс д т. 1 тролирующего ход жизни»147. с 359-

**Упражнение 3.15. Впрыгивая — выпрыгивая**

Прыжки на скакалке вдвоем. Один вертит, другой впрыгивает и выпрыгивает: точность взаимодействия — в темпоритмах движе­ния скакалки (рис. 61). Задача сложная: как же приноровиться и не разрушить ритм, заданный партнером? Как впрыгнуть так ловко, что­бы и скакалку не задеть, и партнера с места не «снести»? Ответ один, и вы его знаете: до того как впрыгнуть, надо в воображении своем «влиться» в ритм движений партнера и в воображении же проиграть заранее момент впрыгивания. То есть рассчитать траекторию своего влета в летящую прыгалку. Скорее, не в движение прыгалки, а в ритм.



**Рис. 61**

**Рис. 62**

Получилось. И даже не без ловкости (рис. 62). Ну, а теперь вы­прыгните. Эта задача посложнее. Разгадка ее заключается в движении

скакалки: следите за ней# ощутите траекторию ее полета и выпрыги­вайте в момент ее пролета под вашими ногами.

**Вариации**

**X а р м с-Ш а р д а м**

Парень произносит монолог о своей сокрытой любви# а девушка порхает около него# не очень-то и вслушиваясь. Она впархивает и выпархивает в ритм вертящейся скакалки между строфами его стихотворного монолога:

*моя любовь к тебе секрет не дрогнет бровь и сотни лет.*

*пройдут года пройдёт любовь но никогда не дрогнет бровь.*

*тебя узнав я всё забыл и средь забав я скучен был*

*мне стал чужим и странным свет я каждой даме*

*148 Хармс Д. Т 1. С. 225. МОЛВИЛ'. НеТШ.*

Ценно в этом стихотворении то# что# начинаясь со строчной бук­вы, оно как бы продолжается, словно признание влюбленного зате­ялось давно и вот только что вырвалось наружу. Рифма имеется, дву­стопный ямб налицо, строфы разграничены, строки следуют одна под другой, но стихов вроде бы и нет. Разговорность стихотворения до того проста и так впечатляет, что невозможно использовать в сцени­ческом диалоге никакие наносные штампованные интонации. Нет знаков препинания. Только три точки на четыре строфы и одно дво­еточие. Прекрасно: мы можем не увлекаться интонацией знаков пре­пинания и заниматься напрямую партнером. Только партнером. А уж как сложится интонация высказывания, нам заранее знать не обяза­тельно. Да лучше и вовсе не стремиться к такому ложному знанию. Пока лучше доверять своей интуиции. В дальнейшем, углубляясь

в языковую стихию и постигая интонационно-мелодическую приро­ду русской речи# мы сможем использовать ее законы в сценической речи. Но это приходит с опытом. А сейчас: партнер, партнер, парт­нер - восприятие партнера. А сейчас смысл, смысл, смысл - его вли­яние на партнера. Не демонстрация смысла, но возбуждение очагов смысла-пожара в партнере. Материал, выбранный мной, подталки­вает к балансированию, дозволяет чуточку пофантазировать.

Девушка, приближающаяся к парню и удаляющаяся от него меж­ду строфами, соединившись с парнем в ритме прыжков, иронизиру­ет по поводу его вздохов и страданий. Она повторяет ту строфу, ко­торую только что парень ей декламировал. Но не играйте в иронию и не демонстрируйте насмешливость по заказу, как интонационное клише, а, исходя из того, что восприняли, разговаривайте с парнем. Простор для сценического диалога широкий.

Впечатления. Давно мы не включались в диалоги, не обсуждали упражнения, которые выполняли, и не анализировали поведение друг друга и качество речи партнера. У вас сейчас есть такая возмож­ность.

Прежде всего, встав визави, расскажите партнеру о том, что вы почувствовали в его поведении? Что поняли из его намерений? Что вы прожили, прочувствовали во время его монолога или из ответа девушки?

Затем оцените ситуацию с движениями: насколько сложно было приноравливаться парню, крутившему скакалку, ктемпоритмам речи девушки. Ведь в ее власти было переменить темп говорения и, сле­довательно, темп прыжков.

В финале диалога-обсуждения охарактеризуйте пластику и речь партнера. Не жалейте партнера: отмечайте все сложности и недостат­ки, вами замеченные в его пластике, и все несуразности в его речи. Этим вы оказываете партнеру помощь. Требовательность - вот что необходимо в анализе дикции, голоса и дыхания партнера.

**Возвращаемся к серии упражнений «приставные шаги».**

**Упражнение 3.16. Круг вправо — круг влево**

«Вправо три шага, влево один шаг». Пробуйте все вместе.

И все же многие из вас подсматривают за действиями других. Чув­ство ритма — явление внутреннее. Услышать ритм изнутри, зажить им. Не рассматривать других, не копировать их движения. Не подсмат­ривать. Доверие самому себе в ритмических пробах, в ощущениях ритмических движений - момент существенный. И с первых проб ритмов лучше лишить себя удовольствия ориентироваться на дру­гих и делать как они. Доверие себе# уверенность в том# что резуль­тат будет непременно точным, - с первых же шагов ритмотворче- ства это очень важно. Практический совет: ощутите себя той силой, которая вправе и в состоянии двигать круг в разных направлениях с различным количеством шагов. Будто вам именно сейчас хотелось бы управлять ритмической жизнью людского кольца, и вы понача­лу сдвигаете его направо, затем делаете небольшой откат назад (влево) и вновь объемный трехшаговый путь направо. Иначе гово­ря: долгое движение вправо и коротенькое влево. И если каждый из вас поверит, что именно он задает кругу энергию движений, то все вместе вы выполните это задание четко и не собьетесь в ритме движений.

**Вариация**

Приставные шаги: «шаг направо/три шага налево». Ощущаю за­метную разницу в объемах движений в разные стороны. Направо чуть-чуть — налево огромное передвижение тела в пространстве. После маленького движения - шага - вправо почему-то и налево хочется сделать небольшое движение. И вот тут-то возникает масса ошибок. Тело часто «не дошагивает», не готово сделать последний, третий шаг. То есть ритм движений ног разрушается - нет внутрен­ней программы на законченный ритм. Те, кто ошибаются в ритме ног, — ведут счет, но не чувствуют объема и завершенности ритми­ческой группы шагов.

Поначалу двигайтесь только в ритмах шагов - речи нет. Попро­буйте внутренне избежать счета - отдавайтесь только контрасту: ко­ротко направо - длительно налево / коротко направо - длительно налево. Сливайтесь в таком двигательном контрасте с другими: не в одиночку каждый движется, но группа колеблется: чуть направо - бросок налево.

Возникают несколько коротеньких зарисовок Хармса. Забавные, шуточные, легкомысленные стишки в четыре строки. Высказывания, обращенные к какому-то конкретному лицу. Каждый выберите себе один из стишков, прикиньте, какой из них вам хотелось бы сейчас озвучить. Выберите и партнера - кому из группы вы готовы «проде­кламировать» свои страдания? Не выстраивайте сложных обстоя­тельств, не нагружайте тексты психологией. В секунду решите, кто может явиться героем выбранного вами текста и к какому человекуваш «герой» (ваша «героиня») обращается: кжене# к девушке, к на­чальнику, к приятелю, к незнакомому человеку.

*Ты ночуешь с Даниилом, Но к несчастью Даниил Хоть и в рифму с Михаилом, Но совсем не Михаил149.*

*Легкомысленны речи За столом произносив Я сидел, раскинув плечи, Неподвижен и красив150.*

*Дорогой начальник денег Надо в баню мне сходить. Но, без денег, даже веник Не могу себе купить151.*

*Так я молил твоей любви Смеялся пел и плакал горько, Но ты за все мои мольбы Мне обещала дружбу только152.*

*Эх, голубка, песень ваша Не звучала много лет Эх, голубка! Эх, мамаша! Спели б вы для нас куплет\*53.*

Ритмы движений продолжаются. По очереди вы пробуете произ­нести свое стихотворение, адресуя его выбранному заранее партне­ру. Круг движется, не сбивая ритмов, и пробующий стремится уло­жить все высказывание в ритмы шагов; как только он заканчивает, его партнер (тот, к кому он обращался) моментально вступает и вы­сказывает свой монолог в адрес своего партнера. Так через круг вы и пикируетесь репликами. Тем, кто выбрал хореические стихи, по­сильно уложиться в ритм, тому же, кому приглянулось стихотворе­ние «Так я молил твоей любви», написанное ямбом, - управиться с ритмом будет сложнее.

1. Хармс Д. Цирк Шар­дам: Собрание художе­ственных произведений СПб , 2001 С. 171
2. Хармс Д. Т. 1. С. 184
3. Там же. С 267
4. Там же. С. 111
5. Хармс Д. Цирк Шардам. С. 652.

Условие для нерадивых: если вы разрушили ритм шагов или ре­чевые ритмы - вы выбываете из игры. Интересно будет дождаться того момента, когда в круге останутся три-четыре человека и у них почти не будет времени на подготовку к новому высказыванию. К этому моменту, я думаю, каждый из оставшихся в круге уже сумеет запомнить все пять текстов, ведь их так часто будут пробовать дру­гие. Только не подпадайте под некое единое для всех скандирова­ние, напоминающее счет шагов. Шаги шагами, а речевые ритмы дол­жны быть близки к разговорности.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О «ПРИСТАВНЫХ ШАГАХ»**

Шаги в тренинге можно использовать для исправления говоров. Вне тела это невозможно. Поэтому правы те педагоги, кто ратует за применение пла­стики в организации ритмики неговорной речи [19]. Начиная с говорения, мы все равно не чуем музыкально-ритмических различий между речью го­ворной и неговорной, прочувствовать их, особенно нюансировку, возмож­но только с помощью телесных ритмических нагрузок. Музыка воспринима­ется изначально не разумом, но душой, сердцем. Так и говоры. Это особая стихия речи, и не с разумного отношения к нему следует начинать, а подхо­дить к говору постепенно и, прежде всего, через пластику, с помощью жес­тов, движений ног, ритмов тела. Тогда явится глубина - откроется «простран­ство восприятия». И уж только после того, как отворится «пространство вос­приятия», можно его заполнять новыми ощущениями. Вслед за этим при­бавляется и разумность в понимании основных принципов. В освобождении от говорной речи участвуют: речевой слух, музыкальный слух, чувство рит­ма, артикуляторная память, фонетический слух, мышечная память артику­ляции. Посредством чего можно их объединить? Думаю, что посредством телесности. Тело, чующее особенности ритма, более всего способно повли­ять на слуховые и мышечные механизмы в стремлении перестроить говорные программы на неговорные. Верно ли мы пользуемся понятием «исправление говоров», правы ли мы, называя этот раздел педагогики сценической речи «исправлением говоров»? Может быть, следует не заниматься исправления­ми, а выходить на новый фонетико-ритмический уровень? То есть не ломать говор с первой же секунды, а попробовать воспринять, и услышать, и настро­ить фонетический слух, артикуляцию, жесты, телесное поведение на литера­турное произношение. Имеет смысл, исправляя речевые проблемы такого се­рьезного уровня, как говорное произношение, обращаться к механизмам мышления. Пока такие серьезные шаги мы не предпринимаем, ограничива­емся только областью влияния на сценическое произношение с помощью тела, используя предварительно разработанную систему телесно-жестовых упраж­нений. К таким упражнениям следует отнести «приставные шаги».

В будущем интересно с помощью шагов вживаться в ритмику стиха. Дви­жение правой ногой - ударные слоги, левой - безударные. Предположим:

* двусложная стопа: начинаем направо - ударный слог, приставляем ле­вую ногу - безударный слог - это хорей. Налево безударный, активно при­ставляем правую ногу - ударный слог - это ямб. Ударные слоги всегда только правой ногой. Поэтому хорей начинается шагом вправо, а ямб начинается шагом левой ногой;
* трехсложная стопа: правой ногой - ударный, левой ногой - два без­ударных - попадаем в дактиль. Левой безударный, правой ударный, левой безударный - это амфибрахий. Левой два безударных, правой ногой удар­ный - анапест.

**Упражнение 3.17. В лабиринте шагов и ритмов**

Приставные шаги: «два направо / три налево / три направо / два налево». В этом варианте ритма сильнейшим образом увеличивают­ся сложности, возникшие при выполнении упражнения 3.16. Еще ка­кие сложности! Разобраться в ситуации без ведения внутреннего счета сложно. Координировать ритмы шагов так же сложно. Да еще одно­временно движутся речевые ритмы, динамика которых явно не ор­динарна и все время меняется, возникает неожиданно и спонтанно. И у «создающего» ритмы, и у исполнителей («воспринимающих»). Понятно, что это сложно, но вполне возможно и полезно.

Овладев движениями, вводите трудноговорки. Быстрый темп сей­час не уместен. Речь идет о дикционных нагрузках, требующихся при озвучивании текстов, содержащих трудновыговариваемые сочета­ния звуков.

*Мы начинаем с текста «Брит Клим брат, брит Глеб брат, брат Иг- ""*

1С.7 157 Сценическая речь:

нат бородат» . Поначалу работайте индивидуально. Учебник, м., 1995 с. 415

В тексте насчитывается девять слов. В пластическом импульсе двадцать шагов: отставить правую ногу и приставить к ней левую - это два шага. На каждый шаг произносится одно слово истории о трех братьях. Когда история завершается, вы выполняете один бессловес­ный шаг (в этот момент происходит энергетический замах - вдох), вослед за которым история начинается вновь. Так и раскручивается эта история: одно кольцо текста сменяется другим, между кольцами краткий замах на новый оборот текста: один шаг. Выполняете до тех пор, пока не собьетесь с ритма.

**Вариации**

**Ритмические**

То же выполняете в группе. Каждый сбившийся в тексте или в рит­ме движений сам выходит из круга, группа оставшихся в круге про­должает рассказ.

Исходный текст постепенно меняется: ритмы усложняются разнооб­разными перестановками слов. В дело вступают «создающие». Вы по очереди принимаете на себя эту роль, импровизируете две-три новые ритмические композиции, и вас сменяет следующий «создающий». «Воспринимающие» моментально подхватывают ритмическую партитуру «создающего», для того чтобы настроиться на предложен­ный ритм, у них есть один свободный шаг. Количество слов в ритми­ческих импровизациях не оговаривается, это зависит от «создаю­щего» - хочет из трех слов выдаст композицию, хочет из двадцати,

156 Ванна Архимеда: Сборник. Л., 1991. С 367.

рождается им композиция с паузами между словами, стало быть, пусть рождается. Неожиданности в ритмических композициях нам на руку - это все имеет отношение к речевому балансированию.

Таким образом, мы продолжаем совершенствование навыков, ко­торые отрабатывали с помощью междометий.

**Произносительные**

Далее испробуем несколько текстов, наполненных трудносоче- таемыми стечениями согласных. Насыщаем любой текст обстоятель­ствами, используем жизненные наблюдения. Ничего отвлеченно­го - все чувства героев трудноговорок или тех, кто трудноговорки произносит, - искренние. Неподдельно и наше восприятие героев, о которых мы говорим. Не произносите трудноговорки ради под­черкнутого выговаривания текста. «Излишество артикуляции, - отме­чал когда-то один из крупнейших педагогов техники речи В. К. Се- режников, - есть такой же недостаток, как и слабость артикуля- 155 сережников в к Ции>>155- Поэтому избегайте чрезмерности в речи, но и не говорите техника речи. м„ 1924. впроброс, всуе, относитесь даже к столь крохотным текстам как к се-

с. 94. рьезным и глубоким произведениям. По чувствам это должны быть

поступки тренирующегося, но не игрушки. Используйте одно из се­рьезнейших упражнений актерского мастерства - «наблюдения».

Ряд примеров для этой вариации мы возьмем в литературе. До­статочно мы приложили усилий, чтобы овладеть речевыми ритмами скороговорки «Брит Клим брат...» и уложить эти ритмы в усложнен­ный ритм шагов. У Александра Введенского, поэта и драматурга из компании обэриутов, в пьесе «Потец» трое сыновей по просьбе умед! шего отца «стали гуртом, как скот, и спели всеобщую песню:

*Был брат брит Брут, Римлянин чудесный.*

В какой-то момент, когда отец произнес, восклицая и сверкая бро­вями:

«Сыны, сыны. Мой час приходит. Я умираю. Я умираю. Не ездите на пароходе - Всему конец.

Сыновья, построясь в ряды, сверкая ногами, начинают танцевать кадриль.

Первый сын, или он же первая пара: Что такое есть Потец, Расскажите мне, отец. Второй сын, или он же вторая пара:

Может быть, Потец свинец, И младенец, и венец? Третий сын, или он же третья пара: Не могу понять, отец, Где он? кто же он, Потец? Отец, сверкая очами, грозно стонет: Ох, в подушках я лежу.

Первый сын:

Эх, отец, держу, жужжу. Ты не должен умереть, Ты сначала, клеть, ответь. Второй сын, танцуя, как верноподданный: Ах, Потец, Потец, Потец. Ах, отец, отец, отец. И третий сын, танцуя, как выстрел:

157 Ванна Архимеда: Сборник Л., 1991. С. 364-365.

Кукли всё туша колпак, Я челнок, челнок, челнак.

Сыновья прекращают танцевать - не вечно же веселиться - и са­дятся молча и тихо возле погасшей кровати отца. Они глядят в его увядающие очи. Им хочется все повторить. Отец умирает. Он стано­вится крупным, как гроздь винограда. Нам страшно поглядеть в его, что называется, лицо. Сыновья негласно и бесшумно входят каждый в свою суеверную стену.

Потец - это холодный пот, выступающий на лбу умершего. Это роса смерти, вот что такое Потец»157.

Привел я весь фрагмент для того, чтобы проникнуть в фабулу. В тренировку мы возьмем только стихотворные реплики во времякадрили, прозаические куски остаются в нашем воображении. Итак, в том же лабиринте шагов: «два направо / три налево / три направо / два налево».

Налаживаем разговор братьев с отцом. Один из вас начинает за первого брата и обращается к кому-либо в круге, кто, как ему кажет­ся, приходится ему умирающим отцом. Используйте жесты - выбра­сывание руки в сторону партнера на каждом слове.

Трудная ритмическая координация - приставные шаги: на каж­дый шаг слово и на каждое приставление ноги слово. Те слова, на которые падают шаги, отмечены знаком ударения. Вы заметили, ве­роятно, что количество ударений в строках разное: где-то четыре, где- то три, где-то два. Тот же разброс и в шагах: два в одну сторону, три в другую и пр. Это создает дополнительные трудности, усложняет путь выхода из ритмического лабиринта. Но есть один шаг - один знак, использование которого даст вам возможность не запутаться в рит­ме шагов и не увлечься подсчитыванием количества шагов «напра­во - налево». Совершайте усиленный удар правой ногой на пристав­ном шаге, завершающем ритмический рисунок (импульс): первый шаг направо - приставной шаг - второй шаг направо - приставной шаг / первый шаг налево - приставной шаг - второй шаг налево - приставной шаг - третий шаг налево - приставной шаг / первый шаг направо - приставной шаг - второй шаг направо - приставной шаг - третий шаг направо - приставной шаг / первый шаг налево - при­ставной шаг - второй шаг налево - финальный приставной шаг (четкий удар ногой в пол - будто точку в одном кольце ритма поста­вили) // и здесь начинается новое кольцо ритма.

В звучании не все одинаково: что-то укрупняется, что-то притиха­ет. Зависит «плавающая» энергия от «разговорности» при произне­сении текста.

«Первый сын» все слова реплики, кроме последнего, обращает к «Отцу», последнее слово к кому-то другому в круге - к тому, кому он определяет «роль» «Второго сына». Для того, к кому он направил последний жест, этот поступок является в какой-то мере неожидан­ным, но «прозевать» сигнал нельзя.

«Второй сын» всю свою реплику также обращает к «Отцу». Послед­ний жест и, согласованно с ним, последнее слово он обращает к «Отцу». Так все и продолжается до конца сцены.

Между репликами партнеров пауз нет. Лишь только «Первый сын» завершает высказывание, моментально в еще не законченный рит­мический импульс врезается «Второй сын». Он завершает ритмичес­кий импульс шагов, но продолжает свое высказывание. Его выска­зывание моментально подхватывает «Третий сын» и обращает к отцу свою реплику. Затем без перерыва в разговор врезается отец. И так далее.

Сцена может повторяться несколько раз подряд. Определение «повторяться» в сильной мере условно, так как каждая новая группа участников диалога разыгрывает эту сцену в своем ключе, со своим пониманием фабулы, своим отношением друг к другу.

Важный момент: восприятие ритмических особенностей, рожда­ющихся у «высказывающегося», всеми находящимися в круге. Вос­приятие и физическое соответствие поведению «высказывающе­гося» сливаются воедино.

Есть и дополнительная сторона ритмико-дикционной трениров­ки. Восприятие качественной стороны речи говорящих. После того как этот фрагмент прозвучит несколько раз, имеет смысл остано­виться и всем вместе оценить произносительный аспект звучания. Кто из вас заметил фонетические или ритмические нарушения в речи других?

Нельзя было не заметить, например, слишком резкое звучание согласного «ц» у некоторых из вас. В нем слышался дополнительный призвук, похожий на резкий свист. У других наблюдалось слишком вялое звучание «ц» - глуховато звучал этот звук, то ли не доставало энергетических усилий для произнесения аффрикаты «ц», то ли ар­тикуляция звука «ц» была не совсем точна. Попробуйте определить причину самостоятельно.

Не менее сложный фонетический сбой - произнесение шипящих. Они звучат укороченно, и в них не чувствуется объемности. Попро­буйте в следующей пробе чуть протянуть движение ноги, удлинить шаг, когда вы будете произносить «расскажите мне», «может быть», «в подушках», «я лежу», «держу, жужжу», «туша колпак».

И еще один неловкий сбой: звучание мягких взрывных «ту» в сло­вах «быть», «понять», «умереть», «клеть», «ответь». Кто-то выдает вместо объемного краткого взрывного, несвистящего «г'» тянущий­ся, размазанный свистящий «с», кто-то и вовсе взрывной «f» сводит на нет - взамен вызвучивает жирный «ц». Какие же советы дадите вы друг другу для овладения точным фонетическим звучанием «т'»1 Верно, усилить объемность выдоха и прочувствовать, что отталки­вается воздушная струя от низа позвоночника. Глубокий и объем­ный выдох позволит укрупнить раскрытие «рупора» по вертикали и округлит сам звук, а вместе со звуком и все слово. Это вы понимаете. А то, что вы при исправлении фонетического сбоя исходите из необ­ходимости налаживать прежде энергию выдыхания, - говорит о ва­шем комплексном взгляде на коррекцию «больных» звуков.

Ритмические сбои наблюдаются:

* в стяжении слов: «есьпотец» («есть Потец»), «ктожеон» («кто же он»), «онпотец» («он Потец»);
* в исчезновении или в приглушенности звучания конечных со­гласных звуков и аффрикаты «ц» в словах «поня» («понять»), «дол- жи» («должен»), «оте» («отец»), в словосочетаниях «ее Поте» («есть Потец»), «клее отве» («клеть, ответь») и даже в целых строках, где пропуски создают одно общее зияние: «Може бы, Поте свине» («Мо­жет быть, Потец свинец»), «Я челно, челно, челна» («Я челнок, чел­нок, челнак»). Есть и еще более значительная реплика, в которой каж­дое из восьми слов потеряло свое звуковое ритмическое заверше­ние: «А, Поте, Поте, Поте. А, оте, оте, оте»;
* в исчезновении начального взрывного в словах «Где» и «Кукли».

О способах выхода из полосы ритмических сбоев сами догады­вайтесь. Поразмыслите, какие же способы и приемы -жестовые, пла­стические, дыхательные, артикуляторные - вы могли бы испробо­вать, чтобы отыскать выход из ритмических сбоев.

Кстати говоря, для обрабатывания объемного звучания и фоне­тической точности аффрикаты «ц» возьмите в работу три фрагмента из «Части третьей» пьесы «Потец»:

* 1. *«Все ждёте, что скажет отёц, / Объяснит ли он слово „Потёц"? / Боже, я безутёшный вдовёц, / Я безгрёшный певёц»;*
  2. *«Батюшка, наступает конёц. / Зрю на лбу у тебя венёц. / Зря звонишь в бубенёц. / Ты ужё леденец»;*
  3. *«Когда б я был жрёц / Или мертвёц игрёц, j Я Твой посетил бы дворёц, / О Всесильный Творец»\*8.*

**Упражнение 3.18. Interludio**

**Фантазии для мамы.**

Легонечко встряхните обеими кистями.

Локти не прижимайте к туловищу, не прижимайте. Ощущение лег­кости прочувствуйте и в плечах и в локтях и в кистях и в коле­нях ->ив ступнях. Тело не забывает балансировать - поэтому вы то вправо от себя отводите потряхиваемые кисти, то влево отклоняете тело - потряхивание кистями будет происходить слева от корпуса.

Прекрасно.

Сложите обе кисти горсточками и соедините их «лодочкой». Под­несите ко рту так, словно тело сжимается, собирается и даже локти притягиваются к нижним ребрам. Теплым дыханием согрейте ладо­ни изнутри; несколько раз выдохните. Затем пустите кисти гулять около рта, как им захочется, и со всех сторон согрейте их «теплым выдохом». Вновь медленно встряхните уже согревшиеся кисти, за­несите их над клавиатурой, привстаньте на носки и... ...возьмите первые аккорды:

*мамм - маммм - мам \ мама - ммама - мммамам*

Ударения поставлены на ударных гласных: на этих гласных и про­исходит ваше касание к клавишам. Знак (|) говорит о небольшой па­узе. Она и «дыхательная», и пауза предчувствия одновременно.

*мамм - мамамма - мамамама мамамамама мамамамммм*

В вариации пауз нет. Слоговые фрагменты композиции натекают друг на друга. Проиграйте этот вариант несколько раз. Негромко, только для себя. Почувствуйте теплую струю выдыхаемого воздуха.

Мягко и плавно раскройте кисти и столь же мягко и осторожно коснитесь пальцами клавиатуры. Еще и еще раз притроньтесь к кла­вишам. Притрагивайтесь подушечками пальцев, но вовлекайте в дей­ствие и колени, и локти, и плечи. Всякое касание входит в череду многих касаний.

Получилось. Со стороны ощущаются движения «в рапиде». И ре­чевые ритмы притягивают плавностью и теплотой тембра.

Возникла пауза - вы стоите прямо, руки вдоль тела; в теле чув­ствуете вертикаль. Закройте глаза, утяжелите плечи, подбородок, кисти.

Тишина вокруг вас. Как будто тишина из вашего детства. Помни­те, случались такие моменты, когда вы, оставшись в одиночестве, прислушивались к тишине; страшновато вам было - грезились опас­ности; вы вслушивались и в звуки комнаты, и в звуки квартиры. Вот и сейчас вообразите себе свою детскую комнату: вот кровать, вот стул, вот ящик с игрушками, вот окно, вот дверь, вот стол с карандашами и красками. Вам пять лет. Представьте, что вы стоите посередине ком­наты. Какая одежда на вас? Какая обувь?

Вы слушаете тишину в комнате, за дверью. Вдруг вам вспомнятся голоса родных - мамы, папы, бабушки, сестры или брата. Вслушай­тесь в них, попробуйте различить слова - о чем они там говорят?

Тихо. Вы подходите к окну. И всплывает в памяти вид из окна ва­шего детства. Двор ли серый с окнами напротив, детская ли площад­ка с детворой, скамейка ли с одинокой бабушкой, зелень-зелень

газонов и деревьев, снежная ли дорожка, по которой возвращается домой мама...

Вы спрятались в комнате от мамы - она вас звала, вы не отклика­лись, и слышны мамины шаги, она приближается, а вы юркнули [20] под стол. Тишина. Мама входит, что-то тихо говорит, разыскивает вас. Вы с криком выныриваете из-под стола, пугаете маму, она оха­ет, смеется; вы кидаетесь к ней, обнимаете; мама отбивается от вас, вы выкрикиваете что-то веселое...

Все, что вам вспоминается сейчас, можно назвать «эмоциональ­ным воспоминанием». Оно связано со светом вашего детства, с иг­рой с мамой, с походом за игрушкой в магазин или с покупкой ново­го платья, с добрыми словами бабушки рано утром, когда пора идти в детский сад: «Володюшка, вста-авай!», с взлетом на папины плечи, с первыми слезами мамы, которые вы однажды увидели.

Слезы мамы — она сидит на краешке дивана и плачет, и капают слезы, и слышен плач, звуки негромкие, но такие ранящие. Чтобы мама не плакала, чтобы успокоить ее, вы тихонько открываете крыш­ку рояля, и... вы прямо сейчас играете для мамы, играете осторожно. Глаза ваши закрыты, но во внутреннем зрении ни слезы мамы, ни комната, ни воображаемый рояль не исчезают. Вы начинаете осто­рожно и отвлекаете маму, и завлекаете ее звуками. Звучание рояля передается музыкально-ритмической фантазией из сочетаний «ма- ма-ма», любые паузы, любые импровизации в вашей власти. И так аккорд за аккордом, одна музыкальная фраза за другой: «мама- мама, ма ма мамама»; «мамамамама-мама ма»; «ма - ма - маммм», импульс тепла, дыхание добрых звуков рояля - все это маме, все к маме. (Глаза остаются закрытыми.) Вы замечаете, что мама сидит тихо, ее плечи уже не вздрагивают - хорошо - играете еще. Мама взглянула на вас, сквозь слезы улыбнулась - вы подбегаете к ней, целуете, может быть, вытираете слезу на ее щеке - и опять вы у роя­ля и играете, играете...

А вот цветаевские восклицания: «Универсальность буквы М.

- Матерь - Море - Mip - Мир - Мор - Молния - Монархия - Мария - Музыка - Метель - Москва! И т. д.

*159 Цветаева М. Неиз- ,, \_*

данное Записные ^ ПрОСТО - ПОТОМУ ЧТО Первая буква, КОТОруЮ ГОВОРИТ ребеНОК -

книжки в 2 т. т. 1:1913- первая, губная:

1919. м., 2000. с. 448. \_ Мама!»159

Определением «эмоциональное воспоминание» пользовался на уроках Борис Захава. Он видел в «эмоциональном воспоминании» питательную среду для искреннего сценического чувства и одно из психологических оснований для актерской повторяемости чувств.

Вениамин Смехов, вспоминая о годах учебы, пересказывает и рас­шифровывает мысль Захавы: «Пример: мать, потерявшая маленько­го сына, в день похорон плачет так, что сама может погибнуть от горя. И через много лет, приходя на могилку ребенка, она тоже плачет -

*160 Смехов В. В один*

безутешно и горько. Но эти слезы только очищают душу; никого не прекрасный день: удивит, если на ее лице в тот же час появятся признаки хорошего на- повести и рассказы строения»160. М., 1986 С 237-238.

...Играете, играете - а мама смеется, глядя на вас, радуется, что вы есть, что вы ее любите и жалеете.

Этюд лишь набросан мной. Слоговые композиции обрисовывать не берусь: вариации с «ма-ма-ма» вызревают непредсказуемо - преднамеренных, подсказанных извне ритмических комбинаций быть не может. Воспоминания, подробности, эмоциональные всплес­ки, реакции на случившееся с мамой — ваши, и только ваши личные, глубоко интимные. Нет места вмешательству другого человека. Ин­терпретируйте музыкальные этюды, связанные с воспоминаниями о детских годах, исходя из сегодняшнего отношения к ним.

Обращаясь к подробностям прошлого, восстанавливайте собы­тия во всей их полноте, каждый из этюдов интересен в череде жиз­ненных событий или в пестроте ассоциаций. Допустим, мама поку­пает вам игрушку. В памяти высвечивается не только сама игрушка (или велосипед, плеер, книжка-раскраска), вызвавшая когда-то в вас бурный восторг, одарившая вас волнением и гордостью, что вы вла­деете чудом. Из недр памяти поднимаются предшествующие собы­тия, всплывают счастливые лица бабушки и дедушки, рассматрива­ющих игрушку, зависть в глазах старшего брата, что у него нет ниче­го подобного. И все это связано с мамой. Началось с острого ощуще­ния перехваченного дыхания, как реакции на мамины слезы, и постепенно ассоциации увели вас в область вполне осязаемой радо­сти: мама - внимание бабушки и дедушки - потемневшие глаза бра­та... А так как детство не ограничивается одним, хоть и очень ярким, порой болезненным, порой наирадостнейшим, случаем, а вмещает в себя нескончаемую вереницу дней и событий, каждый музыкаль­ный пассаж наполняйте новыми и новыми «эмоциональными вос­поминаниями».

Возник только что этюд с мамой. Но вы не подумайте, что это все. Выбор различных (контрастных) тем для «эмоциональных воспоми­наний» не ограничен. Наполнены «эмоциональными воспоминани­ями» не только детские и юношеские годы вашей жизни. Ярким, зна­чимым для вас может явиться и день вчерашний. Материалом для творчества служат и наблюдения, и размышления, и желания, и на­дежды.

В сегодняшних пробах темы вызваны музыкой, «игрой на рояле», но они ведь и работы над ролями касаются впрямую. Развертывая мысли об «эмоциональных воспоминаниях», Захава перешел к иг­раемому образу: «Значит, если первое чувство твоего персонажа пережито тобою так же глубоко, как твое собственное, если к точке воспламенения (скажем, к монологу Незнамова о матерях или к мо­литве Короля в „Гамлете") подведена в ходе работы над ролью на­дежная сеть бикфордовых шнуров - взрыв обещает быть настоящим. Но отнюдь не смертельным для организма, ибо его питательная сре­да - „эмоциональные воспоминания"»161.

Поразительное совпадение находим в словах Вл. И. Немирови- ча-Данченко. Известно, что, репетируя неосуществленного «Гам­лета» в 1942-1943 гг., режиссер очень активно вводил в технику актерской игры «теорию эмоционального зерна». Исследуя эту же молитву Клавдия и противоречия, разрывающие убийцу, Немиро­вич-Данченко также обращает внимание на значение внутренних личных воспоминаний актера: «Если направление, в котором я ищу эмоциональное зерно, верно, если оно - в переживаниях послед­ствия преступления, возникнет постоянная тревога. Отсюда - же­лание затуманить себе мозг, отвлечься от этого преступления; от­сюда и потребность прибегать к подчеркиванию. Как человек, ко­торый лжет (мы можем все в себе найти подобное аффективное воспоминание) или когда скрывает»162.

1. Смехов В. В один прекрасный день: Повести и рассказы. С 237-238
2. Немирович-Данченко Вл. И. Незавершенные режиссерские работы. M., 1984. С. 301.
3. Платонов А. П Деревянное растение- Из записных книжек. М., 1990. С. 18.

Таким образом, воспоминания, предчувствия, предположения, ассоциации - все это материал, который подспудно, незаметно, из­нутри влияет на голосовое звучание и выразительность дикции. Од­нако мы с вами уходим от прямого вмешательства в действие меха­низмов дикции и голосоведения. Нам помогают движения, ведут нас «эмоциональные воспоминания», создаем мы музыку общения. Дальше и глубже вы идете самостоятельно, я, как уже говорил, не вправе вмешиваться в сокровенное каждого из вас. Как воскликнул Андрей Платонов: «Все это рассказать нельзя — можно только на скрипке сыграть!»163.

четвертый урок

sol

у

в ритмах пространства

.а\*

Слова должны соскакивать с концов губ как шарики, горошины, бисер и разбрасываться по сценической площадке.

*Всеволод Мейерхольд*

Мысли и чувства должны быть полностью под­чинены развитию действия... даже сами харак­теры должны раскрываться только в движении и через движение.

*Иоганн Вольфганг Гете*

Работая со скакалками, мы прочувствовали и поняли, что движе­ние живет во времени. Хоть это и не новость в области восприятия пластических искусств, но нам был необходим этап соединения дви­жения и речи в ритмах времени. На нынешнем уроке обратимся к еще одному положению тренинга, о котором неоднократно говори­ли и очередь которого наконец-то пришла, — речь может жить в про­странстве. И вновь помощником нам послужит предмет —теперь гим­настическая палка.

С. М. Волконский в книге «Выразительное слово» чуть ли не пер­вым заговорил о единстве категорий пространства и времени в сце­ническом звучании драматического актера: «Голос и речь - централь­ный пункт сценического действия. Существенный признак, отличаю­щий театр от всякого другого искусства, - движение. Но речь разве не движение? Она движение в сочетании со звуком, а звук и сам по себе уже движение. Речь — звуковое телодвижение; это то, в чем со­четается и то, ч т о человек может выразить, и то, ч е м он может вы­разить. По физическому своему происхождению из движения орга­нов речи, речь, как и всякое движение, принадлежит категории про­странства; по звуковому своему составу из сочетания длительностей речь принадлежит категории времени, как всякое звуковое искусст­во. А других возможностей для своего проявления, кроме предо­ставляемых пространством и временем, человек не имеет. Речь, сле­довательно, есть ТО, в чем все выразительные ВОЗМОЖНОСТИ челове- 164 Волконский С. м. ка сливаются, она есть точка излучения всей вообще человеческой выразительное слово. выразительности»164. спб, 1913. с. ю-и.

Тема актуальная: движения живут в пространстве — речь живет во времени. На вопрос: может ли голос жить в пространстве? — мы получили положительный ответ одного из крупнейших специалис­тов в области театральной речи и выразительного движения. Будем теперь на практике овладевать пространственными объемами речи и голоса.

Пространство, в котором живет тело актера, постепенно заполня­ется и речью актера, обычно протекающей только во времени. Для того чтобы тело, руки и ноги актера сумели зажить пространством, заполнить «пустое пространство» сцены (А. Чехов), они должны на­учиться двигаться, то есть движения должны подчиняться актеру. Мы уже использовали скакалку. Она по нашей воле двигалась в верти­кальном пространстве, включала наше тело в ритмы прыжков, мы подчинялись скакалке с неожиданными, непредсказуемыми ее кру- говерчениями в вертикальном пространстве. Теперь мы меняем си­туацию. Вводим в тренинг гимнастические палки.

Однако прежде чем мы обратимся к гимнастическим палкам, про­ведем подготовку к работе с ними.

**Упражнение 4.1. Вворачиваю-вворачиваю!**

Круговращения кистями. Из потягивания вверх постепенно сни­жайтесь к полу. Сжимайтесь. Опускаясь, совершайте круговые движе­ния кистями вовнутрь: через верх на себя -> вниз и от себя (рис. 63). Когда тело дошло до пола, возникает небольшая пауза, переходя­щая во взмывание тела вверх, в исходную позицию. Уходящее вверх тело следует за кистями рук, которые плавно плывут вверх, прорезая воздух. На подъеме в тело «втекает» новая дыхательная энергия. Как только тело добралось до крайней верхней точки, кисти вновь со­вершают круговые движения вовнутрь и тело опускается к полу, сле­дуя за вворачивающимися кистями. И вверх, и вниз тело движется, согласуясь с вертикалью. Компактность движений тела. При вкручи­вании охватывайте пространство кистями, локтями и сжимайте его, сдавливайте. Следите за тем, чтобы и плечи участвовали во вкручи­вании.

Сохраняйте движение кисти по вертикали: при прокручивании не отводите кисти в стороны, не отклоняйтесь ни вправо, ни влево от центральной линии вертикали.

Разминка всегда ценна собранностью, подтянутостью, сосредо­точенностью. В таком случае несложно выйти на настройку звучания и на соединение с партнером, вне контакта с которым тренинг следу­ет признать ограниченным. Вот и сейчас - партнера еще нет, до на­стройки на сценический диалог у нас еще есть время, но сосредото­чивание звука и тела на центре уже занимает наше внимание.

На замахе-зависании вы вбираете в себя дыхательную энергию - готовитесь к выдоху. Вы плавно уходите на замах и в конце подни­маетесь на носки. Почувствовав, что тело прониклось балансирова­нием, вот-вот потеряет равновесие, начинайте плавные движения кистями и одновременно опускания тела к полу — энергия сжимает­ся. Избегайте при этом напряжения в локтях, не тормозите желание локтей присоединиться к округлым движениям кистей. Проделайте такой «пластический вздох» несколько раз.

Когда вы поняли, что плавность в теле наладилась, кисти и локти действуют объемно, на сжатии настраивайте эластичность артику­ляционных мышц. Возникает междометие «ой-ой-ой». Прозвучите так, словно жалеете кого-то, попавшего в сложную ситуацию, или чувствуете утомление спинных мышц. Любой оттенок звучания исхо­дит из мимолетного воспоминания, из первой самопроизвольно воз­никшей ассоциации. Длительность звучания сопряжена с длитель­ностью опускания тела, с продолжительностью вращения кистей.

После третьего звукового захода расширьте звучание голоса по диапазону: в единстве с телом опускаются и звукосочетания. Зарож­даясь где-то над головой (для свободы в шейных мышцах голову луч­ше немного наклонить вниз), высокое звучание плавно стекает вниз, растворяясь к финалу в низах гудения. Звуковысотный ход вполне согласуется с внутренним проживанием жалости, сочувствия, утом­ления, сожаления и пр.

165 На эту произноси­тельную неточность указывают и лингвисты, и специалисты в области сценической речи. См , например- Панов М. В Русская фонетика С. 36, Волконский С М. Выра­зительное слово. С 25



**Рис. 64**

Междометие «ой-ой-ой» звучит по-разному. Опускаясь, вы про­износите его на каждый кругооборот кистей, а количество кругообо­ротов не ограничено; или междометие звучит через один кругообо­рот, а в паузе оно переходит во внутреннее говорение; или одно меж­дометие «ой-ой-ой» растягивается на гласных звуках «о» и на тянущемся гласном «и-и», который звучит на месте буквы «й». На­помню вам совет, данный на первом уроке: не затягивайте финаль­ный «й», чтобы он не превратился в согласный «хь». Этот важный произносительный момент впрямую относится к множеству русских слов, оканчивающихся «й»165.

**Упражнение 4.2. Выворачиваю-выворачиваю!**

Круговращения кистями продолжаются. В исходном положении тело в приседе. Вы поднимаетесь вверх, и кисти, совершая круговые движения через низ на себя -> вверх и от себя, ведут тело от крайней точки внизу к крайней точке наверху (рис. 64). Все как в предшеству­ющем упражнении: за кистями плывут локти, затем плечи и т. д. С тою только разницей, что ритмичные вращения кистями начина­ются от пола и кисти выворачиваются наружу. Вырастание напоми­нает потягивание, круговращения кистей совершаются с небольши­ми усилиями и переменами темпов.

Начальные звуковые пробы - опять-таки для настройки — связа­ны с междометиями. Почти все междометия, как отмечалось на тре­тьем уроке, ярко экспрессивны, они отражают движение эмоций. Порой для повышения экспрессивности используется прием ослож­нения междометия местоимением «ты». Местоимение при слиянии утрачивает свое лексическое значение, превращается в энклитику, то есть интонационно сливается с междометием: «ах ты», «ох ты», «ух ты», «ишь ты», «эх ты», «их ты», «тьфу ты», «фу-ты», «ну-ты», «фу­ты ну-ты». Вот этой группой междометий мы и воспользуемся. Но прежде чем ввести их в обиход, поразмыслите над нюансами их раз­личий. Легко определить различия междометий «ах ты» и «ух ты»: неожиданность заложена в «ах ты», удивление на грани восторга сквозит в «ух ты». Сложнее разобраться с «тьфу ты» и «фу-ты». Вы же все-таки вникните в оттенки, проиграйте ситуации. А затем перехо­дите к слиянию звучания с пластикой.

Всякий раз, как кисти ведут вас сверху к полу, они не вворачива­ются и не выворачиваются. Пока кисти плавно ведут вас вниз по вер­тикали, импровизируйте внутри себя темпоритмические вариации будущего дикционного звучания. Используйте legato, staccato, пау­зы, разнообразные темпоритмические рисунки, динамические нара- ~ стания и замирания голосового звучания. Вы вольны вести себя в со-

166 Данное наречие

следует произносить чинении ритмов свободно и непринужденно: что рождается, то рож- только с ударением на Дается. Добравшись донизу166, разворачивайте кисти в обратном первом слоге: донизу. направлении и моментально задавайте им круговращение: внутрен­ние наработки слоговых ритмов на материале междометий вырыва­ются наружу. Если в ритмических конструкциях появляются «нава­лы» звуковых комбинаций, темпоритмическая несуразица и вы те­ряете власть над ритмическим рисунком - прекращайте упражнение и начинайте импровизации заново.

Вот три комбинации для начала.

* ах ты - ах!/ ах ты - ах!/ах! (на каждый фрагмент, а их пять в этой комбинации, совершайте один кругооборот кисти — ударный слог фиксирует раскрытие обеих кистей);
* ишь ты - ишь ты /... / ишь ты - ишь ты /... / ишь ты - ишь ты (наклонными линиями разделены провороты кистей, их вновь пять: озвучиваемые речью перемежаются с не озвучиваемыми);
* фу-ты фу-ты фу-ты фу-ты - фууу-ты - фу-ты фу-ты футы (быст­рое, почти сливающееся произнесение одного и того же междоме­тия с неожиданным ритмическим сбоем на одном из повторов, ког­да гласный звук вдруг значительно превосходит все прочие по дол­готе: «фууу-ты»).

Обратите внимание, что каждый ритмический рисунок воспро­изводится несколько раз подряд. Многократное воспроизведение спонтанно рожденного ритма позволяет проникнуть в его музыкаль­ность. Воссоздание ритма раз за разом — все глубже и глубже уводит вас в предощущение ситуации, приближает вас к возникновению ас­социаций.

Дальше вы самостоятельно изобретаете ритмические комбинации.

**Вариации**

**Разговорные**

+ Было бы хорошо, если б вы объединялись в пары и партнер разгадывал бы ваши высказывания. Затем вы менялись бы ролями, и уже вы расшифровывали бы значение композиций, проигрывае­мых партнером. И в итоге оба вы попробовали бы сымпровизиро­вать ритмический диалог, пользуясь только указанными междоме­тиями. Опасайтесь вычурности: разговаривайте друг с другом ком­позициями из междометий просто и внятно, не гонитесь за красотами.

167 Радлов Н. Рассказы в картинках Л., 1937. С [8].

+ Теперь соревнование в движениях. Текст — стихотворная исто­рия Д. Хармса в соавторстве с Н. Гернет «Где клубок?» - для обоих участников вариации неизменен. А вот вариации пластические пре­вращаются в состязание между вами. Принцип «вворачивания - вы­ворачивания» прежний, но тело ваше теперь может вынырнуть из вертикали и создавать любые картинки, любую стихию движений, исходя из истории. История — проще не придумаешь:

*Катился, крутился, Крутился, катился, Катился и скрылся клубок. Но я догадался, куда он девался, А кто догадаться не мог167.*

Вы наполняете текст разным значением - история может быть и веселая, и страшная, и про несообразительного партнера, и про вол­шебство раскрутки клубка (ведь действительно немыслимо объяс­нить словами преображение клубка ни во что). Главное — создание двигательной партитуры, соответствующей вашему прочтению сти­хотворения. И в зависимости от игрового хода - от содержания ис­тории — импровизируются движения.

**Упражнение 4.3. В пространстве вертикали**

Теперь объединяем два предшествующих упражнения. Движем­ся без остановки попеременно «вниз — вверх», вслед за кистями. Движетесь вниз - кисти вворачиваются, поднимаетесь - кистираскрываются, выворачиваясь наружу. Вы словно раздвигаете про­странство по вертикали, расширяете объем пространства между по­лом и потолком. Ощущение вертикали и вертикальные движения тела в данном случае важны. Не отклоняйтесь в сторону, устремляйте тело непосредственно по прямой вверх.

Приседая, не размывайте движения тела по вертикали (рис. 65), ищите способ компактного, собранного поведения тела. Отсюда бу­дет польза и артикуляторному аппарату, выражающему заданные ре­чевые комплексы. С целью разогрева артикуляторных мышц и голо­сового аппарата используйте трудноговорку про рабочие будни Вар­вары, сочиненную студентом Александром Корнеевым:

*Варвара выдирала, вырывала, ворошила, воротила валуны.*

Пока кисти ваши, плавно вворачиваясь, движутся к полу, произ­носите на одном выдохе этот крохотный сюжетец про Варвару, обла­дающую богатырской силой. В пальцах и запястьях прочувствуйте усилия. Они помогут вам при произнесении всех слогов, начинаю­щихся на «в», увеличить динамизм движения губ и энергию преодо­ления дыханием артикуляторных препятствий: вар — ва — вы — вы — ва — во — во — ва. Замечательное чередование слогов, начинающих­ся на «в», — вы можете использовать в упражнении. Но при произне­сении только отдельных слогов постарайтесь внутренне (про себя) говорить все слово [21]. Или, по крайней мере, видеть внутренним взором физические действия могучей Варвары.

Итак, вы помните, что, опускаясь к полу, вы произносили всю труд­ноговорку без остановок - на одной волне выдыхания. Но если уж Варвара, словно Илья Муромец, занялась очисткой поля от валунов, то и вы не подкачайте - помогите Варваре увеличением дикцион- ных нагрузок: поднимаясь, вновь произнесите весь текст на одном выдохе, но - каждое слово, отражающее действия Варвары, произ­носите дважды, а слово «валуны» столько раз, насколько хватит вам дыхательной энергии: Варвара выдирала-выдирала, вырывала-вы- рывала, ворошила-ворошила, воротила-воротила валуны-валуны- валуны-валуны...

**Вариации**

**Пластическая**

Небольшие прорывы-рывки вверх.

Поднимайтесь и опускайтесь рывками, но при этом не останав­ливаясь. Кисти ни на мгновение не задерживаются в своем круго­вращении, добавляются лишь небольшие рывки по пространствен­ной вертикали вверх или вниз. Ощущение такое, будто накатывают волны или будто утрамбовывается земля, а затем волевым усили­ем Варвары все утрамбованное взрыхляется, взрывается, взлетает на воздух.

**Звуковая**

*Вновь дикционное усложнение трудноговорки. Ритмические игры с перестановкой слов и их повторами на материале началь­ного текста: «Варвара выдирала, Варвара вырывала, Варвара во­рошила, Варвара воротила валуны», или: «Варвара выдирала-вы­дирала, Варвара вырывала-вырывала, Варвара ворошила-воро­шила, Варвара воротила-воротила валуны», или: «Варвара выди- рала-выдирала валуны, Варвара вырывала-вырывала валуны, Варвара ворошила-ворошила валуны, Варвара воротила-вороти­ла валуны», или: «Варвара валуны выдирала, Варвара валуны вы­рывала, Варвара валуны ворошила, Варвара валуны воротила». Не стесняйтесь и сами импровизировать вариации истории про мощь Варвары.*



**Переходим к гимнастическим палкам. Упражнение 4.4. Разогревая мотор**

Настройка кисти. В правой руке палка. Держите ее посередине перед грудью на пальцах правой руки горизонтально — это исход­ное положение, в котором важно прочувствовать равновесие (ус­тойчивость) предмета, лежащего на ладони (рис. 66). Локоть слег­ка согнут.

Сожмите пальцы вокруг палки, но не сильно и совершите несколь­ко резких активных движений кистью, заворачивая ее то вправо, то влево (рис. 67).

Советы: руку ни вправо, ни влево не отводите, и плечо высоко не поднимайте (рис. 68). Кисть все время перед грудью; поворачи­вайте кисть в обе стороны до предела: находящаяся в кисти палка проделывает круговые движения - от вертикали до вертикали. Вся­кий раз доводите кисть до отказа, до предела возможного - не бе­регите себя. Локоть на месте не стоит, он в противовес кисти совер­шает круговороты то вправо, то влево. На месте находится только запястье.

Упражнение совершайте попеременно разными руками.

168 Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. m , 2002. с. 117.

169

Там же

Дыхательная партитура. В ходе резкого выворачивания кисти вправо происходит «подготовка к выдоху» - в этот момент простран­ство для свободного втекания дыхания в легкие открыто и у вас не возникнут ни спазматические (слышные на расстоянии) вдохи, ни из­лишние напряжения в передней стенке живота. В ходе резкого вво­рачивания кисти влево происходит активный выдох - в этот момент вы легко можете использовать накопившуюся в легких энергию для «разогрева мотора». Достоверность звучания мотора обеспечит вам вибрация в губах. Мотор словно выстреливает энергией объемного выдоха при вкручивании кисти. Голосом не пользуйтесь. Звучание мотора имитируйте лишь вибрированием губ.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О «ВИБРИРОВАНИИ»**

Каждое упражнение с палкой полезнее всего начинать с «вибрирования в губах». Овладение Новым пространством, в котором движется гимнасти­ческая палка, начинается с обновленного ритма дыхания. Я говорю о том, что прежде чем вырвутся наружу смыслы, до того как мы дадим возмож­ность проявиться голосу и дикции, нам следует привыкнуть к неизведан­ному еще механизму движений. Движения с таким предметом, как палка, связаны с зарождением двигательного поступка в пространстве. С. М. Эй­зенштейн подсказывает нам: «Мизансцена (со всеми стадиями своего сво­рачивания: в жест, в мимику, в интонацию) есть как бы графическая проек­ция характера действия. А в частности, в применении к действующей еди­нице, - графический росчерк ее характера в пространстве»168. Всякое непри­вычное движение в пространстве требует вначале ощущения и понимания самого пространства. Вы помните, что одним из условий создания сцени­ческого человека является овладение его дыханием, напрямую связанным с его действиями. «Недаром искусство театрального представления не ограничивается одними мизансценами, как и фильм - одним монтажом. Характер проявляется действиями (и в частном случае действий - в установившемся облике). Частная видимость действий - движения. По движениям мы судим о действиях (по голосу и словам - тоже)»169. Поэто­му-то мы и используем каждое очередное движение как возбудитель ори­гинального ритма дыхания. Но дыхание нам с вами требуется не обыкно­венное (газообменное), а фонационное - ситуативное, пространственное, действенное. Именно действенности экспираторных мышц и способствуют упражнения с «вибрированием в губах». Но ведь «театральное» означает «ситуативное». Стало быть, мы стремимся любое упражнение с гимнасти­ческой палкой превратить в набросок игровой или театральной ситуации. Так и сейчас — разогревая вымышленный мотор, вы, не изменяя себе, слов­но дети, готовитесь к полету. А уж о полетах мы с вами наслышаны иТЗе^раз пробовали преодолеть земное притяжение, вырваться в полет на преды­дущем уроке.

**Вариации**

**Текстовые**

Воспользуемся возможностью настроить помимо движений еще и мягкие взрывные согласные «т'» и «д'». Они своим неверным зву­чанием часто портят благозвучие речи. Вы, конечно же, хорошо зна­ете два условия в работе артикуляции, позволяющие удалить из речи речевые недостатки, именуемые «тсяканьем» и «дзяканьем» (про­исхождение названий понятно: вместо взрывного «ту» мы слышим смазанное «тс», вместо звонкого взрывного переднеязычного «д'» звучит смазанное «дз»). Так вот, эти два условия просты: крепче при­жимать кончик языка к верхним зубам и альвеолам в начальной ста­дии формирования звука - при смычке - и как можно активнее раз­рывать смычку. Я добавлю третье условие, не всегда учитываемое при налаживании верного орфофонического звучания «т'» и «ду»\ в произнесении этих звуков важно добиваться объемности выдоха и за счет активности его, и, что существенно, за счет активизации опо­ры. Выдох должен исходить от нижних ребер, от диафрагмы - в создании фонетического звучания «ту» и «ду» стремитесь укрупнить выдыхаемый воздушный поток и удлинить его прохождение по вы­дыхательному тракту.

После овладения движением палки добавляем произнесение рит­мичных текстов - скороговорок. Два студенческих текста:

+ чистоговорка студента Сергея Бызгу:

*Детям: Вите, Мите, Пете Тетя Дина плетет сети. Дети тихие сидят - Они сетей не разглядят.*

+ чистоговорка студентки Ирины Полянской, сымпровизирован­ная после одного из самых изматывающих уроков по сценической речи, который ей когда-либо приходилось выдерживать. И она вы­держала:

*Расти, расти, лети, лети, ходи, ходи, гуди, дуди, верти-крути, крути-верти, верти - терпи, крути - терпи! Но никуда не уходи.*

*I*

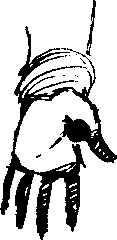
**X а р м с-Ш а р д а м**

Крохотный диалог, который вы пробуете озвучить, применяя те же закручивания и раскручивания гимнастической палки перед собой:

*Жил на свете Мальчик Петя, Мальчик Петя Пинчиков И сказал он: Тётя тётя Дайте тётя Блинчиков*

*Но сказала тётя Пете: Петя Петя Пинчиков! Не люблю я когда дети Очень кпянчут блинчиков170.*

На каждую строку один кругооборот гимнастической палки. Обо­роты: стремительные в первой строфе и неторопливые во второй. Если стремиться к смысловой «компактности» каждой строфы, то вы уловите, что движения различаются упругостью - они не однообраз­ны по физическим затратам, как не однообразны строки и слова в строках. Так что согласуйте движения с говорением.



**Рис. 70**

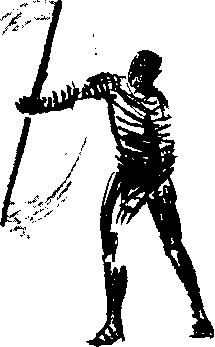
Мы намеренно включаем в тренаж диалог между Петей и тётей, так как и в нем имеется материал для исправления «тсяканья» и «дзя- канья».

**Упражнение 4.5. Разгоняя пропеллер**

Верчение палки двумя кистями по часовой стрелке. Кисти перед грудью. Держите палку посередине. Начинайте правой рукой. Исход­ное положение: вы держите палку правой рукой посередине перед грудью вертикально, кисть резко завернута вовнутрь: тыльная сто­рона кисти вовнутрь, влево; пальцы наружу, направо; большой па­лец книзу (рис. 69).

Поверните палку по часовой стрелке до отказа. Так, чтобы полу­чилась следующая позиция: палка вертикально, открытая кисть пра­вой руки ладонью кверху, палку удерживает лишь большой палец (рис. 70; вид сверху).

**5 Хармс Д** Т 3 С 71



**Рис. 69**

Помните, что все развороты и провороты проделываются перед грудью, следите за тем, чтобы палка не уплыла ни вправо, ни влево.

Итак, палка в правой руке в вертикальном положении. Вы дер­жите ее большим пальцем. Ладонь повернута кверху и раскрыта. Теперь вы перехватываете палку левой рукой под кистью правой руки и берете палку большим пальцем (рис. 71; вид сверху).

Правая рука отводится в сторону, вы проворачиваете палку вновь по часовой стрелке - она опять оказывается в вертикальном поло­жении, но уже кисть левой руки ввернута вовнутрь до отказа: тыль­ная сторона кисти вовнутрь, пальцы наружу, большой палец книзу.

Теперь сверху подведите кисть правой руки и перехватите палку, не останавливая ее движения-верчения по часовой стрелке (рис. 72).

Так и меняйте руки. Для наглядности сверьте предложенное опи­сание движений с рисунками. Перекладывайте палку из кисти в кисть плавно и быстро, чтобы она кружилась без остановок и за­держек.

«Вибрирование в губах». От темпа движения палки зависит ак­тивность выдоха. Для того чтобы в дыхательных путях не возникали излишние напряжения, вообразите, что мотор, который вы до этого разогревали, уже разогрелся и излучает тепло. Тепловая энергия про­ходит сквозь губы, колеблет их и вырывается наружу в виде теплой волны, озвученной «вибрированием в губах».

**Вариации**

**Звуковая**

Резонирующие звукосочетания.

Продолжим дикционный тренаж и обратимся к активному разо­греву передней и средней частей языка. Материалом послужит мяг­кий звонкий сонорный «л'». На круговращении пропеллера по-дет­ски, наивно произнесите на одном выдохе «наплыв» слогов, слива­ющийся в стройное звукосочетание:

*люлюлюлюлюль^лёлёлёлёлёль^ляляляляляль^ лелелелелёль^лилилилилйль [22];*

затем, не останавливая работу кистями, приготовьтесь к новому вы­доху и, почувствовав, что двигатель зарядился новой энергией, за­пускайте следующий «наплыв» слогов:

*люллю люллю^лёллё лёллё-^лялля лялля-»лёлле лёлле-» лйлли лйлли.*

Ясно же, что основное ударение приходится на вторую часть каждого сочетания, но дополнительные ударения в первых частях сочетаний также не следует смазывать. И дополнительное физичес­кое задание: не фиксируйте, на какие именно моменты кручения или перехвата палки выпадает то или иное ударение, это не имеет ника­кого значения - пластичность, безостановочность движений, канти­лена речи - вот это имеет значение. Для того чтобы не заиграться и не крутить-вертеть палку бессмысленно, увязывайте ее стремитель­ное круговращение с ощущениями: то тяжести, то легкости, то мяг­кости, то с восприятием воздушных струй, возникающих от движе­ния гимнастической палки, и пр.

Речевая

Скороговорка с сонорными звуками в сочетании с взрывным со­гласным «п»\

*Пропеллер пел - пропеллер попевал - пропеллер пропевал пел - попевал - пропевал*

**Двигательная**

Перемены в скорости движений предмета и, соответственно, в ско­рости произнесения скороговорки. Пробовать и контрастировать ско­рость верчения гимнастической палки и скорость произнесения скоро­говорки: палка все медленнее — речевой темп ускоряется, палка рас­кручивается все быстрее - речевой темп постепенно замедляется.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О РАБОТЕ С ПРЕДМЕТОМ**

Гимнастическую палку используют для развития пространственного по­ведения тела, пространственного звучания голоса и речи, актерского чув­ства пространства. Пространственный охват: гимнастическая палка в своем перемещении по пространству совершенно не ограничена в сравнении с пры­галкой. Воображение подсказывает нам бессчетное число возможностей включения гимнастической палки в двигательный тренинг:

* по ней можно ходить, стремясь сохранить равновесие;
* или держать ее вертикально, установив одним концом на ладони, - что тоже связано с равновесием, но уже не нашего тела, а гимнастической палки;
* или подбрасывать, отправляя в полет не только предмет, но и слово, фразу, мысль;
* или перебрасывать из руки в руку, раздвигая объемы звучания голоса и одновременно тренируя ловкость рук;
* или вкручивать и выкручивать ее кистью - что, как вы уже почувство­вали в упражнении 4.4, задает повышенную тренировочную нагрузку мыш­цам речевого аппарата;
* или вращать ее, налаживая кантилену речевого звучания;
* или, обхватив ладонями палку за спиной, вывернуть руками ее пе­ред собой, занести ногу за правую руку, просунуть ее между палкой и те­лом и в это же малое отверстие пролезть самому; такое упражнение име­нуется «чертик».

Непредсказуемость и импровизация - вот что объединяет все перечис­ленные мной приемы использования гимнастической палки в тренинге. Тех­нически же, благодаря полету гимнастической палки, мы развиваем объе­мы дыхания — энергию дыхательного замаха, - большие движения требуют и больших замахов, большого накопления энергии («большому кораблю — большое плавание»). Мы развиваем также и объемы звучания: от объема движений к расширению объемов работы артикуляторных органов — и, да­лее, к активизации чувств и эмоций.

Кроме того, если скакалка полностью подчинена организации цикли­ческих движений, то гимнастическая палка может быть применена как пред­мет, с помощью которого создаются цикличные движения, но она же с лег­костью может разрушить цикличность, если это понадобится в тренинге. По утверждению Б. Л. Муравьева, основная нагрузка в тренировке речи с движением падает на цикличные движения, ацикличные движения долж­ны применяться лишь ограниченно [23]. Между тем мне кажется, что твор­ческое начало в едином телесном и голосо-речевом тренинге приходится на ацикличные движения. С ними легче добраться до импровизации, в них есть непредсказуемость, они создают балансирование, а без балансиро­вания, без ощущения «по-над пропастью», как вы уже удостоверились, нам не добиться естественного рождения голосового звука и непринужденно­го говорения.

Сказанное не отрицает значения циклических движений в тренинге. Про-

сто цикличность применительно к сценической речи принадлежит катего- 171 Справедливости ради

рии времени, и с этих позиций использование скакалки плодотворно, ацик- отмечу, что, согласно

личность в сценической речи (и тренинге) выводит нас в область простран- изь,сканиям н- в- ЧеРе\_

„ w мисиной, и русская

ственно-временную. Пространство, создаваемое с помощью гимнастическои 4,пл^агтва

художественная проза

палки, расширяет речевые, дикционные и, в особенности, интонационно- обладает ритмоинтона- мелодические возможности сценической речи. Здесь воспользуюсь неболь- ционной организацией,

шим сравнением: поэзия и проза. Мы наблюдаем цикличность в поэзии (мет- что позволяет выявлять

, . ч i7i . I авторскую интонацию в

рическая система, стопы, рифмы, строфика) и ацикличность в прозе . Но к 7

г- -г г- -г г- художественном тексте

это вовсе не означает, что надо отменять прозу и отдавать предпочтение (черемисина н в. Рус-

поэзии. Так что ацикличность, формируемая на тренинге с помощью гимна- екая интонация: поэзия,

стической палки, дорогого стоит - это еще один шаг актера в творческое проза, разговорная речь

измерение - в пространственное мышление и поведение. М" 1982)-

**Упражнение 4.6. Набирая высоту**

Начало упражнения такое же: пропеллер раскручивается обеими кистями, и мотор набирает обороты.

Разогнавшись, самолетик взлетает. В момент взлета вы мягко под­кидываете вверх палку-пропеллер (рис. 73) и, когда самолет вслед за пропеллером резко набирает высоту, прерываете звучание мото­ра-вибрирования. Как только палка совершила в воздухе один обо­рот и начинает падение, - вы ее подхватывайте правой кистью, по­вернутой ладонью книзу (рис. 74). Но не хватайте палку сверху и не сжимайте ее крепко пальцами. Пусть она попадет на перепонку меж­ду большим и указательным пальцами; продолжайте раскручивать палку в том же темпе, как до ее взлета. Подкидывайте палку-про­пеллер несколько раз: все выше и выше. Постепенно добавляйте и количество оборотов палки в воздухе: начав с одного, перейдите к полутора оборотам, к двум и даже к двум с половиной.

Сложно палку поймать и продолжить ее кручение. Она часто вы­скальзывает из рук, падает. Для того чтобы не прервалась стреми­тельность вращения палки, требуется сноровка. Поэтому: подхваты­вайте папку и продлевайте ее кружение, но не хватайте ее и не ставьте тем самым точку.

Сложности с вибрированием. Мотор даже самого маленького самолета в реальности, в жизни звучит объемно. Гудение мотора растекается в пространстве, разносится окрест. Ваши же моторы зву­чат еле-еле, с присвистами и сипами.

Основные причины натужного вибрирования в губах заключают­ся в закрепощенности кистей, в том, что локти прижимаются к реб­рам и плечи остаются на одном месте.

Не меньшую опасность представляют излишние напряжения в мышцах ног: они у вас словно «ватные» - и не гнутся-то они, и не совершат-то они ни одного шага в пространстве. Ноги «прилипли» к полу, и никакие «сюрпризы» во взаимодействии с палкой на их дви­жениях не отражаются. А коль нет «балансирования», то не возника­ет и живое восприятие ситуации.

И третья проблема - несоответствие двигательных усилий тела полету палки. Непомерные физические затраты не позволяют про­пеллеру крутиться скользя, взлетать непринужденно, входить в каж­дый новый виток стремительно. Неоправданно напряженное тело не обеспечивает свободы в ритмах дыхания, перебрасывает свои «за­жимы» и «зажимчики» на артикуляцию. Да и вообще, зачем вы ста­раетесь? Где же легкость движений, где воздушность вибрационных усилий? Крутите и подбрасывайте палку смёючись! (Есть такое за­дорное русское слово: смеючись! См. у М. Ю. Лермонтова в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»: «А смотрели в калитку соседушки, / Смеючись, на нас пальцем показывали...».)

**Вариации**

**Дикционные**

Произносите на каждом подкидывании палки слова или сочета­ния слов, производных от глагола «бросать». Лучше всего, если та­кие слова будут связаны с призывом к окружающим: «бросай!» Их вы наберете с десяток. Давайте вспомним эти слова: «бросай — под­брасывай - перебрасывай - добрасывай - забрасывай - выбрасы­вай - набрасывай - отбрасывай - разбрасывай - пробрасывай». По значению своему слова разнятся. Иной раз довольно заметно. Пока вы вертите в руках палку-пропеллер, сообразите, к какому фи­зическому действию относится слово, которое сейчас, при взлете палки, прозвучит. Разброс возможностей велик. Каждое слово име­ет свою индивидуальность, свой смысловой и практический оттенок, существует в определенной ситуации. Например, слово «камень». Ситуации разные: «бросай камень», «подбрасывай камень», «вы­брасывай камень». Играть эти ситуации не следует — только наше воображение фиксирует различные оттенки.

Итак, на каждое подбрасывание палки - одно слово.

**Ритмические**

Устроим теперь дикционную игру в произнесение словосочета­ний. Тренируйтесь говорить разборчиво при быстром темпе речи. За­дание сложное: пока «палка-пропеллер» совершает один оборот в воздухе, вам надо быстро произнести словосочетание «бросай-под­брасывай». Не «навал» смазанных речевых звуков, а внятно звуча­щие слова в единой связке. Каждое слово должно быть понятно, хотя звучат они, словно произрастая одно из другого, словно натекая друг на друга. Каждое слово должно обладать ударным слогом, к кото­рому стекаются остальные слоги. Компактность слова - одна из це­лей нашего тренинга. Избегайте перечислительной интонации, не произносите слова однообразно и друг за другом. Еще раз вникните в мой совет: слова будто произрастают друг из друга.

После того как вам удалось внятно, разборчиво произнести соче­тание «бросай-подбрасывай» и не нарушить при этом ритмическое задание - уложить звучание в длительность полета палки, - про­буйте произносить более сложные сочетания:

*бросай - бросай - подбрасывай*

*выбрасывай-отбрасывай разбрасывай-пробрасывай перебрасывай-бросай-добрасывай*

*забрасывай-подбрасывай-набрасывай бросай - под брасывай - под брасывай - бросай*

Некоторые из вас догадались, что палку можно подбрасывать на разную высоту и крутиться она может с различной скоростью.

**Упражнение 4.7. За штурвалом**

«Не выключая мотора», вы летаете по воздушному пространству. Самолет ваш может уходить вниз, взлетать, лететь по прямой, со­вершать развороты и даже некоторые фигуры высшего пилотажа, изобретение которых доверено лично вам. Летайте по комнате сре­ди других самолетов. В ваших руках находится гимнастическая пал­ка, превращенная в пропеллер. И этот пропеллер ведет сейчас за со­бой ваше тело, и оно повинуется ему. Движению пропеллера подчи­нены перемены в «вибрировании» губ. Струя выдыхаемого воздуха «раскручивает» пропеллер. Разогнав пропеллер до скорых-скорых оборотов, воздушная струя обрывается, и пропеллер крутится по инерции. Когда вы завершите «подготовку к выдоху» и тело ваше на­копит дыхательную энергию, вы снова направляете воздушную струю на лопасти пропеллера.

К концу полета тело ваше тяжелеет и постепенно бежит все мед­леннее и медленнее. Пропеллер замедляет вращение и останавли­вается, замирает - замираете и вы. Полет закончен.

**Вариация**

Игровая

Ну все как в стихотворении Юрия Владимирова «Самолет». Поле­тали-полетали вокруг Москвы и приземляемся:

*Загудели три мотора —*

*Три мотора по бокам.*

*Повернул самолет,*

*Опустился к облакам.*

*Ниже, ниже мимо*

*Тучи, мимо*

*Дома*

*Самолет.*

*Замолчали*

*Три мотора,*

*Разбегается народ. Пробежался самолет По песочку по траве, Открывает летчик дверь: «Вылезайте - Вы*

*В Москве»™.*

Если стихотворение Ю. Владимирова так хорошо совпало с на­шим приземлением, попробуем сыграть его. Разгонитесь еще раз, озвучивая полет воздушного лайнера «вибрированием в губах». По­летав немного, приступайте к снижению. На приземлении вы расска­зываете стихотворение, создавая в воображении слушающих вас картинку посадки самолета на травяное поле:

«загудели три мотора» (не понятно, правда, как по бокам могли уместиться три мотора), и загудела ваша речь -»

«повернул самолет» - разворачиваетесь в воздухе и вы -» самолет пошел на снижение: «опустился к облакам...», и вы, стро­ка за строкой, опускаетесь все ниже и ниже по высоте голоса ->

«Пробежался самолет / По песочку по траве» самолет замедляет бег — замедляется и темп вашей речи, голос звучит тише -»

вы широким жестом открываете двери самолета и подзадорива­ете пассажиров, тех, кто вас слушал: «Вылезайте - / Вы/ В Москве».

Три упражнения сегодняшнего урока (4.8; 4.11; 4.14) будут не совсем обычны по форме, непривычны для вас по способу тренинга. Все они касаются важнейшей для нас темы - влияния воображения на резонансные проявления голосового звучания.

Три воображаемые истории, в которые мы попадаем благодаря возможностям своего воображения:

1. современная - предельно реальная;
2. историческая - требующая фантазирования на материале мно­говековой давности;
3. нереальная - сказочная, фантастическая.

Погружаясь в воображаемые истории, мы исключаем физичес­кие движения, вы стоите прямо, «держите» осанку, немного покачи­ваясь для того, чтобы мышцы ног на протяжении всего этюда не за­крепощались и вы не чувствовали излишнего напряжения. Вы работаете с закрытыми глазами.

178 Русская поэзия детям Т. 2 С. 502

На удобной средней ноте тонового диапазона протяжно звучит «м-м-м-м...». Все динамические и звуковысотные вариации протека­ют импровизированно, в зависимости от событий, разворачиваю­щихся в воображаемых историях.

Итак, погружаемся в первую воображаемую ситуацию.

Последовательность выполнения каждого из трех упражнений такая:

* один раз прочитайте всю историю от начала до конца, не стре­мясь запомнить текст;
* закройте глаза и возьмите звук «ммм», тяните его любыми дли­тельностями, затихайте, вновь звучите после того, как почувствуете, что новое дыхание вошло в вас; не регулируйте ритмы дыхания: как дышится, так дышится;
* проиграйте в воображении всю историю, которую только что прочли: будто все, что в истории написано, случилось именно с вами (когда-то давно или совсем недавно). Одновременно звучит «мммм».

**Упражнение 4.8. Глаза**

Лето. Жаркий полдень. Вы в незнакомой деревне. Здесь вы толь­ко несколько дней, но уже знаете, где речка, откуда лучше виден дальний лес, какие старушки и у каких домов сидят на привычных для них завалинках.

Уже часа полтора вы бродите по окрестным полям. Местность хол­мистая, поэтому, идя по тропинке среди поля, вы то взбираетесь на невысокий холм, то спускаетесь в низину...

(Воображая себе ситуацию летней прогулки, стремитесь восста­новить в памяти хорошо знакомые, запомнившиеся вам картины ва­ших летних прогулок по сельским дорогам, по перелескам, по воз­вышенностям.)

...Вы разглядываете цветы, камни на дороге, их цвет и форму, при­слушиваетесь к звукам - некоторые из них выплывают из вашего детства, - чувствуете тепло мягко обдувающего вас ветерка...

Вы уходите все дальше и дальше, оглядываетесь и замечаете, что деревня пропала из виду... Возвращаться не хочется.

Минуете реденький лесок и вдруг видите, что невдалеке от вас, на небольшом пригорке, «зависла» старенькая церковь.

Вы подходите ближе и замечаете, что в узких оконных проемах нет стекол, на церковном куполе видны черные дыры. Подойдя со­всем близко к церкви, вы начинаете понимать, что она разрушается, погибает. Вплотную к ее стенам прижались высокие заросли крапи­вы, разрастается бурьян, из-под церковной стены там и сям вылеза­ют небольшие кусты.

Вы обходите церковь с левой стороны: входной двери нет, много битого кирпича, осыпавшейся штукатурки...

...В верхних углах дверного проема видна паутина. Войдите в цер­ковь. Прислушайтесь к звукам своих шагов — вы идете по мусору, по битым стеклам, по крошащемуся кирпичу — неприятный шорох и скрежет разносится по церкви от каждого вашего шага.

Вдруг сердце ваше замерло - от неожиданности, от страха - это большая птица пронеслась над вашей головой и вылетела в пустоту высокого окна...

Вы не двигаетесь.

Тишина возникает вокруг вас. Вы не «гудите», стоите молча. Не­ожиданно томительная и плотная тишина...

Чуть слышно вы издаете звук «ммм...». Вслушивайтесь в эхо свое­го голоса.

Вы замолчали, и тишина вернулась. Еще раз «гудите» и опять слу­шайте резонирование звука в пространстве. Еще несколько раз потя­ните и оборвите «ммм...», направляйте звук в разные стороны, будто играете с эхом. Вот вы послали звук в сторону алтарного места и слу­шаете его замирание... звук летит к левому приделу - вы слышите, что он добрался туда и замер... И так попеременно вызвучивайте ку­пол, пространства перед собою и за собой... Вы тянете и отпускаете от себя звуки «ммм...», «ооо...», «ааа...».

Вокруг вас полумрак и чувствуется прохлада. Вы уже привыкли к полумраку и теперь различаете на стенах остатки фресок - они от времени потемнели. Исчезла яркость красок. Но какие-то фрагмен­ты живописи вы успели разглядеть: вот вырисовывается фигура свя­того, одетого в темные одежды... на другой стене видна кисть руки.

Голос ваш звучит уже беспрерывно - рассматриваете фрагменты живописи и звучите - звучание ваше «дотрагивается» до стен, и звук высветляет фрески... Вам чудится, что живописные образы оживают, колеблются, и вы пытаетесь дополнить в своем воображении утра­ченные живописные куски... В вашем воображении церковь оживает в своем первозданном виде - ее стены, опоры, купол покрываются живописью...

И вдруг!

Вы вдруг увидели на одном из фрагментов живые глаза, смотря­щие прямо на вас... (Звучание ваше утихает.)

...И вам не отвести глаз от... Ангел притягивает вас силой очей своих...

У вас в душе таятся мечты, надежды - вам бы хотелось, чтобы они сбылись. И вот вы разговариваете с Ангелом и молите его о да­рении вам счастья, просите у него чуда свершения вашей мечты...

Ваш голос крепнет, льется объемно, звучит сильно: вы озвучива­ете Молитву ангелу-хранителю.

*«Ангеле Божий, хранитель мой святый, на соблюдение мне от Бога с небес данный! Прилежно молю тя: ты мя днесь просвети, и от вся­кого зла сохрани, ко благому деянию настави, и на путь спасения на- прави. Аминь».*

...Вы живете радостью и надеждой...

Звук вашего голоса затихает...

...Вы вслушиваетесь в тишину церкви. Теперь вам кажется, что цер­ковь наполнена звуками и даже дыханием молившихся в ней. Здесь когда-то шли службы, священники произносили проповеди с ам­вона, пели хоры на клиросах...

И вы сейчас вспомнили памятную вам молитву или псалом, зна­комый вам церковный распев и проговорили, пропели их или не­громко пробормотали, чуть слышно прошептали их...

...Перед тем как покинуть церковь, произнесите «Отче наш»:

*Отче наш, иже еси на небесех, да святится имя Твое; да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли. Хлеб наш насущный даждь нам днесь;*

*и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим; и не введи нас во искушение, но избави нас от лукавого.*

(Текст намеренно разбит на «стихи», для того чтобы вам было не­сложно вживаться в каждый фрагмент молитвы.)

Если кто-то из вас не помнит «Отче наш», открывайте на мгнове­ние глаза, запоминайте один стих, вновь погружайтесь в темноту и говорите, говорите...

Но можете вы и свою собственную молитву произнести, перед тем как выйти из церкви. Ничего кощунственного в этом нет. Просто вы лично обращаетесь к Господу или к ангелу-хранителю и разговари­ваете с ним о том, что более всего дорого душе вашей, о своих радо­стях или горестях, о близких вам людях. Примером вам может по­служить Молитва, созданная Даниилом Хармсом. Вслушайтесь в нее:

*Господи пробуди в душе моей пламень Твой Освети меня Господи солнцем Твоим Золотистый песок разбросай у ног Моих Чтобы чистым путём я шёл к Дому Твоему Награди меня Господи Словом Твоим Чтобы гремело оно восхваляя чертог Твой Поверни Господи колесо живота Моего Чтобы двинулся паровоз могущества Моего Отпусти Господи тормоза вдохновения Моего Успокой меня Господи*

*И напои сердце моё источником дивных Слов Твоих.*

Или удивительная, полная горечи и надежд молитва Марины Цветаевой, родившаяся в один из самых отчаянных периодов ее жизни в 1920 году, пусть и она станет для вас путеводной звездой:

*Господи Боже ты мой!*

*Сделай так, чтобы я встретилась с Сережей - здесь на земле.*

*Пошли, Господи, здоровья и долгой жизни Але.*

*Спаси, Господи, Асю, Валю и Андрюшу.*

*Спаси, Господи, Сонечку Голлидэй и Володечку.*

*Прости, Господи, все мои прегрешения.*

*Благодарю тебя, Господи, за всё, если Сережа жив.*

*Дай мне, Господи, умереть раньше Сережи и Али.*

*- Спасибо тебе, Господи, за всё.*

*Аминь.*

...Вы выходите из церкви. Ярко светит солнце. Трещат кузнечики. Вы идете по тропинке к деревне и слышите какое-то доселе неведо­мое вам звучание природы...

**Упражнение 4.9. Равновесие**

Долго (сколько сможете) удерживаете палку в равновесии вер­тикально на безымянном пальце правой руки, используя баланси­рование кисти, руки, тела (рис. 75).

Вновь мы обращаемся к понятию «вертикали». Устремленность гимнастической палки вверх, устремленность тела вверх. Вертикаль­ный взлет ощущений.

Отнеситесь с вниманием к весу палки — это поможет вам пове­рить в то, что палка не будет отклоняться в стороны слишком замет­но - собственный вес будет удерживать ее. Это очередной наш твор­ческий «обман», становящийся деятельным приемом удерживания равновесия. Иной раз верхний конец палки отклоняется от вертика­ли слишком резко и вам приходится искать опору в перемене места в пространстве. Ничего опасного в этом нет - перемещайтесь без су­еты, выравнивайте вертикаль плавно. Не ходьба, не беготня спасут палку от падения - только доверие предмету, восприятие его суще­ствования, словно он одушевленный.

И вот вы уже меньше снуете туда-сюда. Отлично. Чуть усложним задание: займите в пространстве небольшое местечко. Сумеете ли вы удержать палку в равновесии, не сходя с места? Примите удоб­ную позу, поставьте ноги на ширину плеч и пробуйте.

Нелепостей, несуразиц в движении тела появилось предостаточ­но, при свободе передвижения в пространстве такого числа сложно­стей не наблюдалось:

* уж очень старательно некоторые из вас вздымают плечи;
* кое-кто слишком высоко поднимает кисть, регулирующую ба­лансирование палки, и оттого и мышцы предплечья устают, рука ли­шается мобильности, тело не успевает следовать за переменами в движении пальца, на котором держится палка;
* одна милая девушка прикусила нижнюю губу и потешно поса­пывает;
* и зачем же смотреть на палку столь пламенными взорами, буд­то она ваш смертельный одушевленный враг: удав, шмель, рысь. Нет- нет, не задирайте голову, не зажимайте дыхательные пути.

Можно было увидеть в ваших пробах и иные телесные, жесто- вые, дыхательные или мимические курьезности.

Вводите звук «ммм...». Тянущимся «теплым» звуком удерживайте палку. Это еще один из приемов сохранения ее равновесия. Звук не должен прыгать, «качаться», какие бы резкие движения вы ни со­вершали в стремлении удержать палку в вертикальном положении.

**Вариации**

**Пластические**

+ Балансирование в пространстве горизонтали. Вы с палкой, вер­тикально стоящей на среднем пальце, перемещаетесь по всему про­странству в разных направлениях. Изменения направлений движе­ния зависят от неожиданных, незапрограммированных наклонов палки в какую-либо сторону. За отклоняющимся верхним концом палки непроизвольно устремляется и ваше тело. Такое устремление, само собой разумеется, связано с желанием сохранить баланс. Не ходите по полу, «не обытовляйте» свои взаимоотношения с палкой (с театральным предметом). Реагируйте на все, даже на мизерные отклонения палки от вертикали.

+ Балансирование в пространстве вертикали. С палкой на пальце опускаетесь и поднимаетесь. Плавно опускайтесь на пол, садитесь, переворачивайтесь и столь же плавно вставайте. Одновременно зву­чит протяжно звук «ммм...»: тембр вашего голоса и легкость движе­ния тела не должны нарушаться. Задача не из легких: ведь ваше тело балансирует в зависимости от поведения палки. Предмет влияет на ваши движения. Причем центр внимания находится вдали от вашей кисти - я имею в виду балансирование дальнего, верхнего конца палки. А он находится не в соприкосновении с вашей кистью, а выше вашей головы - ваша кисть накрепко спаяна с предметом, и все ваши движения полностью зависят от его движений.

Чаще всего вы выигрываете не чутким реагированием тела на ма­лейшие нюансы поведения палки, а смешными, нервными и дерганы­ми движениями тела. Да и вертикаль выглядит у вас оригинально:

* в нескольких местах ваше тело от усердия преломляется: под­бородок, например, задирается вверх, так как вы стремитесь не упу­стить из внимания верхний конец палки, и в плечевом поясе от этого искривление (одно плечо задирается выше другого);
* в пояснице тоже наблюдается сильный перелом - отчего грудь излишне наклоняется вперед;
* попа элегантно оттягивается назад, оттопыривается, что также добавляет пикантности в ощущении «вертикали».

Речевые

+ Когда вы овладеете пластикой упражнения - ваше дыхание не будет сбиваться, тело поплывет «музыкально» вверх и вниз, «ммм...» обретет объемность на всем протяжении выдоха, - включайте рече­вое звучание. Для этого обратитесь к скороговорке с сонорными зву­ками.

Плавно движетесь вы, и плавно звучит скороговорка, насыщен­ная тянущимися сонорными звуками «л», «л'», «н'», «м»\

*В июне вы юлили, в июле мы юлили! Ни в июне, ни в июле вы и мы не выюлили!*

И так несколько раз подряд.

Из интересов тренировки голосо-речевой плавности произноси­те скороговорку безостановочно. Такой прием традиционно исполь­зуется в театральной школе. Главное, без запинки, без оговорок, без скандирования и замедлений проговорить, прозвучать всю скоро­говорку. Да еще, если получится, если «повезет чуть-чуть», то прого­ворить текст раза два, а то и три без обрывов и дополнительных вдо­хов. В свое время мы говорили про внимание к паузам после произ­несения каждого стиха, но в случае со скороговорками (народными, литературными или сочиненными для уроков по сценической речи самими студентами) этот принцип действует не всегда. Но между тем мы используем графическое написание скороговорок в виде стихо­творений для того, чтобы смысл скороговорки был внятен и чтобы лучше видеть ее ритмическую структуру. Чаще всего скороговорки обладают стихотворным размером или в них какой-либо из стихо­творных размеров можно угадать. Иной раз в текстах скороговорок стихотворные размеры меняются. Нам с вами полезно улавливать все ритмические колебания в скороговорках - балансировать в нюан­сах стихотворных ритмов и размеров. Вот и в предложенном для тре­нинга тексте две начальные строки («В июне вы юлили, в июле мы юлили!..») являются трехстопным ямбом, а две финальные строки («...Ни в июне, ни в июле вы и мы не выюлили!») сочинены в размере четырехстопного хорея.

Хорошо бы приучиться звучанием реагировать на каждое спон­танное движение гимнастической палки. Приучиться так чувствовать палку, воспринимать все ее отклонения от вертикали, чтобы и ско­роговорка звучала словно звуковое покачивание морской волны, покачивание голосового и речевого звучания. Это сродни баланси­рованию тела. Здесь балансирование тела и звучания должны со­впасть. Опасно только контролирование: не следует самого себя под­талкивать к движению вслед за палкой. Голосовые реакции непри­нужденные, речевые реакции непосредственные.

Если вам удастся в результате нескольких проб «оторвать» глаза от палки и вступить в общение с партнером, то считайте, что в плас­тическом балансировании вы приблизились к свободе и предмет, находящийся в ваших руках, удерживается за счет непроизвольно­го, незапрограммированного балансирования всего тела.

+ Тот же самый текст о событиях в июне и в июле в каждой новой пробе несколько видоизменяем. История одна - вариации различ­ные. Цель мы преследуем довольно простую: уметь быстро ориенти­роваться в ритмических переменах стихотворного текста, моменталь­но схватывать ритмические особенности той или иной строки. А в результате приучиться и самому «разговаривать стихами» - непри­нужденно, «на ходу» видоизменяя знакомый («заученный») текст, превращая его в текст узнаваемый, но новый.

Прежде всего испробуйте те же движения с новыми, заданными ритмическими комбинациями (в скобках после каждой строки ука­заны стихотворные размеры, и вы можете почувствовать, как лихо порой строки с различными стихотворными размерами перетекают одна в другую):

В июне юлили вы, (трехстопный дактиль) в июле юлили мы; (трехстопный дактиль) ни в июне, ни в июле - (четырехстопный хорей) юлили, но не выюлили вы, (пятистопный ямб) юлили, но не выюлили мы! (пятистопный ямб)

Вы в июне юлили, (двустопный анапест) мы в июле юлили - (двустопный анапест) вы в июне не выюлили, (трехстопный анапест) мы в июле не выюлили! (трехстопный анапест)

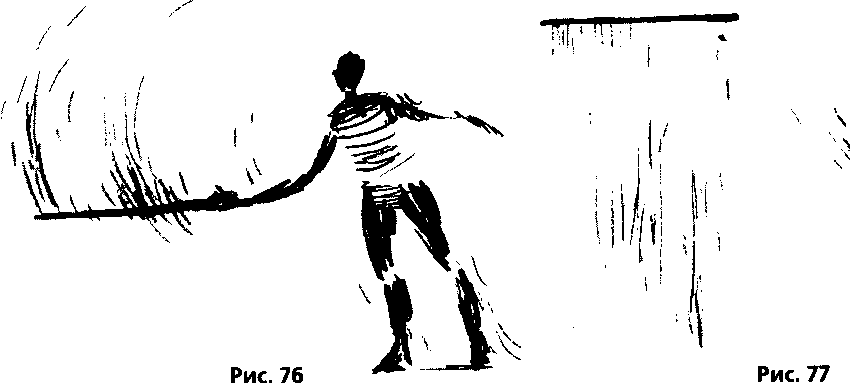
Вы юлйли-юлйли в июне, (трехстопный анапест) Мы юлили-юлили в июле! (трехстопный анапест) Вы не выюлили, ой, не выюлили, (четырехстопный анапест) Мы не выюлили, ой, не выюлили! (четырехстопный анапест)

+ Итак, три вариации вам были предложены, вы их опробовали и овладевали ими в тренинге. Теперь задание усложняется. Вариа­ции скороговорки о том, как вы изворачивались в июне и июле, вы придумываете самостоятельно. Держитесь ближе к стихотворному ритму, непроизвольно родившемуся в первой строке, но не чурай­тесь и ритмических изменений.

**Упражнение 4.10. В двух измерениях**

Движение гимнастической палки осуществляется по вертикали, но сама палка находится в горизонтальном положении. Вы распола­гаетесь лицом к центру круга. Правая нога выдвинута вперед - она является опорной. В правой руке у вас находится один конец палки, второй ее конец далеко перед вами (рис. 76).

Вы чуточку присели и подались вперед. Проверили, насколько беспрепятственно сгибаются и разгибаются колени, особенно пра­вое. Правой рукой подбросьте вверх перед собой гимнастическую палку, находящуюся в горизонтальном положении. Подбросьте не­высоко - надо приловчиться и найти способ сохранения горизонта­ли (рис. 77). При движении палки вниз и вы вместе с ней движетесь,



и в какой-то момент, недалеко от пола, палка соединяется с вашей кистью. Вновь вы подбрасываете палку вверх и сливаетесь с ней вни­зу. И вниз и наверх палка «путешествует» параллельно полу.

Пробуйте.

**Советы для организации точных движений:**

* подбрасывая гимнастическую палку, вы чаще всего делаете это только рукой; нарушается принцип единства тела при выполнении любого, даже самого маленького движения тела или жеста;
* подкидывая палку всем телом, прочувствуйте, что движение ва­шей кисти зарождается в центре спины (рис. 78). Есть нечто магичес­кое в исходе движений рук и движений артикуляторных органов из центра спины - словно вы охватываете, обнимаете пространство, а не втыкаетесь в него руками, будто бы голос ваш выходит за пре­делы привычного, а не звучит для вашей собственной услады;
* держите палку за самый край, не сдвигайте кисть к середине - вам удастся прочувствовать реальный вес предмета и истинную его длину;
* под контролем держите дальний конец палки, а не близкий к вам - в этом также просматривается динамичное восприятие про­странства;
* принимая палку внизу, не наклоняйте тело (рис. 79), а сжимай­тесь, собирайтесь в комок для следующего броска; приседание не ради приседания - это замах.

**Вариации**

**Звуковые**

+ На падении гимнастической палки произносим сочетания глас­ного «а» со взрывным согласным «д»\ всем весом палки, всем гру­зом тела, тяжеловесно приседая, утягиваем вниз подбородок; рож­дается увесистый, резонирующий на низах слог «да»; он наполнен согласием: «да-да!», кипит иронией: «да-да-да!», подсмеивается «да­да-да-да-да-да-да!». Пробуйте разные игровые штрихи - несколь­ко раз выполните одну комбинацию, затем вторую, третью. Очень долго на каждой игровой вариации не задерживайтесь и быстро пе­реключайтесь на другую.

+ Настроив предварительно артикуляторный аппарат на актив­ный взрыв, на импульсное преодоление препятствия и при этом с обя­зательным образованием объемного раствора «голосо-речевого ру­пора», используем предварительные наработки в артикуляционных усилиях при произнесении слитного согласного «ч» [24]. На взлете гимнастической палки — на взлете тела и звука: выстреливающие зву-

косочетания гласного «а» с согласным «ч»\ «ча -ча - ча». На каждый слог одно подкидывание палки.

Не «смазывайте» согласный «ч». Палка из кисти будто выстрели­вает - взлетает, прорывая смычку, и согласный звук. Мы намеренно обращаемся к согласному, произносимому некоторыми из вас с на­рушением орфофонической нормы. Мягкая аффриката «ч» очень ча­сто теряет начальную смычку. Между тем этот согласный обладает двумя источниками звука, в отличие от всех других, кроме второй аффрикаты «ц»\ артикуляция «ч» и «ц» начинается с действия им­пульсного источника шума, а заканчивается турбулентным [25]. И смычка в идеале должна быть внятной, с энергичным разрывом.

Не следует относиться к «ч» как к звуку, состоящему из двух зву-

КОВ - «т'» И «Ш», как советуют некоторые учебные пособия, полезнее 173 Панов М В Русская прислушаться К лингвистам, инструментальными методами доказы- фонетика. С 32. Ср вающим: «Русские слитные согласные (аффрикаты) - не сочетание первая1™"1

взрывного со щелевым (фрикативным), а целостные, единые зву- взрывная часть его ки...»173. Поэтому И тренировка аффрикат «Ч» И «Ц» требует особого артикулируется не там, раскрытия «голосо-речевого рупора» по вертикали, что будет укреп- где о6ычное а выше'

- „ где обычно артикулиру-

лять долженствующую быть сильнои смычку и придаст стремитель- ются [ш Палатали\_ ность разрыву смычки. А какая же стремительность разрыва, если зованность [ч'] меньше, таких возможностей не дает сплюснутый «рупор»? Вот тут-то и помо- чем у № (Панов м. в

*Русская фонетика С 34)*

жет гимнастическая палка - взлетая, она опосредованно провоци- 7 ^ рует расширение раствора рта по вертикали. Но, конечно же, это не m См. словарь фразео- само по себе получается, на это следует смыслово и артикуляционно логических синонимов настраиваться, к содействию гимнастической палки нужно быть го- русского языка м»1987

, С. 366—367

товым и хотеть в итоге получить положительный фонетическии ре-

зультат.

Начинали мы с ритмичного произнесения «ча -ча - ча», продол­жим же эмоциональными восклицаниями, используя междометия. Звукоподражательные «чик-чирик», «чмок» подойдут нам в самый раз. А вот еще: «чу», «чур», «чур чура». И залихватское поминание черта: «черт», «черт-те что», «что за черт», «черта с два», «черт возьми», «черт побери». Все эти междометия хорошо согласуются в нашей памяти с определенными ситуациями или событиями, они моментально вызывают в памяти жизненные зарисовки. Междоме­тия «черта с два», «черта лысого», «ничего подобного», «как бы не так» - синонимы междометий: «вовсе нет», «неправда», «не согла- сен»174. Эти обороты категорического несогласия, возражения, отка­за явно вам знакомы - вот и воспользуйтесь ими при тренинге ор­фофонической точности простенького такого согласного «ч». А раз­ве не знакомы вам «черт тебя возьми», «черт его дери», «черт их побери» - восклицания, выражающие удивление, восхищение или возмущение, негодование? То же и с прочими чертыханьями.

Не переусердствуйте, оставайтесь в рамках наброска, а не демон­страции критической эмоциональной ситуации - сами по себе меж­дометия уже отражают эмоциональность ваших воспоминаний, ва­шего отношения к неким событиям прошлого.

+ Звукосочетания с аффрикатой «ц». Наш подход остается пре­жним: все то, что говорилось про «ч», имеет отношение и к аффри­кате «ц»т. Исследованиями лингвистов установлено, что при арти­куляции «т» кончик языка упирается в верхние резцы, спинка языка не выгнута, а произношение «с»требует, чтобы кончик языка был опу­щен к нижним зубам, спинка языка при этом выгнута. Звук «ц» на всем своем протяжении похож по месту артикуляции на «с», по фор­ме артикулирующего языка - на «т», а полностью не похож ни на тот, ни на другой звук176. Поэтому «ц» принято считать совершенно осо­бой звуковой единицей - не простым слиянием «т» и «с».

1. Попробуй повтори: чистоговорки / Худ. А. Визар. СПб , 1997. С [7].
2. Чихачев В. П. Речевое мастерство лектора.

Л., 1973. С 19.

1. Васильева Т. И. Упражнения по дикции (согласные звуки).

M., 1988. С. 53.

1. Выгодская И. Г., Гегелия Н. А., Кочеров- ская Т. И. Исправление нарушения звукопроиз- ношения у подростков: Из опыта работы.

M., 1977. С. 67.

1. Яковлев Л. Веселый цирк. Калининград, 1996. С 14.
2. Грамолин А. [Чисто­говорка] // Мурзилка. 1980. № 8. С. 30.

И в этом случае обратимся вначале к сочетанию «ца - ца - ца», затем к междометиям: «цып-цып-цып», «творец», «цыц», «цап-ца­рап» (вспомните пушкинское из «Графа Нулина»: «И вдруг бедняжку цап-царап»), «бац» (припомните и блоковское из «Двенадцати»: «По­скользнулась И - и бац - растянулась»).

**Текстовые**

Далее мы выбираем для тренажа тексты чистоговорок по укреп­лению верного звучания «ч».

*+ Тексты чистоговорок со звуком «ч»: «Чайка у причала отчаянно кричала»177; «Черепаха, не скучая, час сидит за чашкой чая»178; «Чук­чи с Чукотки частят чечётку»т; «Чтица чтеца чтила почтеньем»ш. Эти тексты взяты из учебной литературы.*

+ А вот тексты авторские:

*Часто-часто, чётко-чётко, Каблучками грохоча, Бьёт чечёточник чечётку И танцует ча-ча-ча181.*

*Черепаха на челноке Везёт чернику по рекет.*

*Чёрной ночью Чёрный кот Прыгнул*

1. «. [ц] не равно [т + с] Артикуляция первой части у [ц] значительно отличается от [т]; артику­ляция второй, щелевой части у [ц] не тожде­ственна [с]» (Панов М. В. Русская фонетика. С. 32).
2. Скалозуб Л. Г. Паля- тограммы и рентгено­граммы согласных фо­нем русского литератур­ного языка. Киев, 1963 С. 35-40.

*В чёрный дымоход.*

*Чёрные тучи падучи, А белые тучи летучиш.*

Движения с гимнастической палкой те же, что вы только что вы­полняли, произнося «ча - ча - ча». Подкидывать палку на каждое слово, разумеется, учитывая, что иной раз к словам примыкают про­клитики. Одна опасность вас может подстерегать: одинаковость уси­лий при подкидывании палки на все слова без разбора, что спрово­цирует скандирование, некое подобие «декламационности». Не все слова во фразе одинаковы по значению, какие-то выплывают в виде смысловых центров, какие-то тушуются, играют вспомогательную роль. Важно, чтобы в вашем теле настроилась разговорность и что­бы чистоговорки не превращали простую разговорную речь в речь искусственную. Исходите из смысла и из той миниатюрной жизнен­ной зарисовки, какая заключена в тексте чистоговорки. Здесь про­стота не будет хуже воровства - но вы обретете свободу в разгова- ривании тела. А если еще у вас объявится партнер, которому вы и поведаете свою историйку, то это придаст вашему высказыванию значение.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О «ЧИСТОГОВОРКАХ»**

О чистоговорках мы уже говорили и даже дали им предварительное тол­кование. Теперь же особо отметим, что нам важно в понятии «чистоговор­ки» применительно к тренингу сценической речи.

184 Григорьев О. Стихи Проза СПб., 1993. С. 45.

*В дымоходе Чернота. Отыщи-ка там Кота!'83*

183 Измайлов Е. Черная скороговорка // Загадки. Скороговорки СПб., 1997

С. 331.

Чистоговорки подразумевают темп невысокий. Это понятие хоть и по­является у В. Даля как синоним «скороговорок» и «частоговорок», давным- давно изменило свое значение. На трансформацию значения в большой сте­пени повлияли потребности практические. Обучение дошкольников речи, речевая коррекция, проводимая с детьми логопедами, отчасти и исправле­ние индивидуальных речевых недостатков в театральных школах или учи­лищах культуры породили необходимость особого подбора текстов. Такие тексты должны были содержать преувеличенное количество каких-то опре­деленных речевых звуков, например, шипящих или свистящих, «р» или «л». Кое-что можно было взять из скороговорок и использовать их проговари- вание в медленном темпе, что и делали воспитатели, логопеды, педагоги сценической речи. Но свод скороговорок не был велик, а проблемы с плохо выговаривающими были большие. Вот и стали в советской детской литера­туре появляться стихотворения (по большей части небольшие - на четыре-восемь строчек), построенные (именно «построенные») на подборе кон­кретных согласных. Сказать, что в этом проявлялось искусство аллитерации, художественного использования согласных звуков в создании поэтического образа, нельзя. Такие стихи были сродни дидактическому подходу в обуче­нии, и их практическая цель, «сделанность», «построенность», описатель- ность превалировали над действенностью, игрой, забавой, детскостью. Ав­торы таких стихотворений и сами порой определяли их жанр как «чистого- ворки». Так появилось большое число текстов, которые, хоть и назывались иной раз «чистоговорками», а иной раз «скороговорками», были призваны обучать правильному выговариванию согласных звуков. И относиться к та­ким текстам следует только как к чистоговоркам, произносимым медленно и с повышенным вниманием к правильности звучания намеренно подобран­ных согласных.

В театральных школах, на уроках сценической речи с помощью чистого­ворок, конечно же, возможно вживание в орфофоническую чистоту произ­несения согласных звуков. На чистоговорках может вестись отработка ор­фоэпического звучания, если необходимо, то коррекция говорных сложно­стей. На материале чистоговорок можно заниматься развитием объемности голосового и речевого звучания, совмещением дыхательных усилий с дик- ционной внятностью произношения, отработкой звучания стихотворного импульса, стихотворной строки. То есть чистоговорки - полезный материал для орфофонической настройки речи и для выработки верной артикулятор- ной позиции определенных групп согласных звуков. С этих позиций и мы с вами используем чистоговорки в дикционном и голосовом тренаже.

*♦ Тексты чистоговорок со звуком «ц»: «Цыпленок цапли цепко цеп­лялся за цеп»]8Ъ; «Ценит цеп косец по косовице»™6; «Цапля чахла, цап­ля сохла, цапля сдохла»™7.*

Для настройки выполняем невысокие подкидывания гимнастиче­ской палки (палка остается в горизонтальном положении).

Игровые

Далее мы от чистоговорок переходим к скороговоркам, с кото­рыми попробуем ритмически поиграть: суть ритмических проб в пе­рестановке слов, в их повторах, в изобретении новых ритмических построений словосочетаний и, разумеется, фраз. Три текста народ­ных скороговорок со звуком «ч»: «У нас в печурочке золотые чуроч­ки»™8; «Выдерни лычко из-под кочедычка. Лычко из-под кочедыч- ка»™9; «С полавочья да в подлавочье»ш.

В этих пробах вы действуете в парах. И здесь у вас три вариации.

1. Козлянинова И. П. Дикция. M., 1964. С. 36, Германова М. Г. Книга для чтецов. М,1964.

С. 191.

1. Козлянинова И. П. Дикция и орфоэпия. М., 1977 С 138
2. *Саричева Е. Ф. Сценическое слово.*

М., 1963 С. 83; Леонар- ди Е. И. Дикция и орфо­эпия. М , 1967. С. 126.

1. Даль В И. Толковый словарь Т. 3. Ст 272
2. Там же. Т. 2. Ст. 715; Даль В. И Пословицы.. Т. 2 С. 382. «Кочедык» («Кочадык») - лапот­ное шило «Не спеши языком, торопись коче­дыком» - пословица (Даль В. И. Толковый словарь. Т. 3. Ст 462)
3. Там же. Т. 3. Ст 644. «Полавочье» - место, сидение вдоль стен, лавки вокруг избы.

+ У каждого из вас гимнастическая палка. Вы встаете друг напро­тив друга, и один из вас превращается в «предлагающего» ритмы, второй в «воспроизводящего» их. Палки вы подкидываете одно-

временно, причем «воспринимающему» хорошо бы попадать в раз­говорность ритмов.

Допустим, три вариации первой скороговорки могли бы быть та­кими:

*У на ct у нас\ в печурочке1 здло\ здло-тыё\ чурочки1 ЧурочкиТ в печурочкеТ в печурочкеТ у нас\*

*ЧуроТ чуро\ чуро\ чурочки\ у насТ у нас1 у насТ у нас1 у насТ у нас1 в печурочкеТ*

Все орфоэпические правила литературного произношения сохра­няются. Стрелками указаны подкидывания или падения гимнастичес­кой палки. Принципу вертикального взлета гимнастической палки, находящейся в горизонтальном положении, мы не изменяем.

+ Гимнастическая палка одна. Вы располагаетесь рядышком. «Первый» создает ритмическую композицию из скороговорки «Вы­дерни лычко из-под кочедычка. Лычко из-под кочедычка» - «вто­рой» улавливает тот неожиданный момент, когда ему нужно будет палку подхватить и продолжить звучание, создавая свои ритмы. Да- да, именно продолжить импровизацию ритмических композиций. Точнее так: каждый из вас создает свои ритмы, но стыков между ва­шими ритмическими композициями быть не должно — подхватыва­ющий либо продолжает, либо развивает, либо резко видоизменяет ритмы и темпы партнера. Остановка происходит в тот момент, когда кто-то из участников не успеет подхватить палку («прозевает»), или не сумеет продолжить речевое звучание партнера, или собьется, импровизируя новый ритм.

+ Гимнастическая палка одна. Партнеры друг перед другом. Пе­рехватывание палки. Вы ее подкидываете по очереди - каждый под­кидывает только один раз, а ловит и вновь подкидывает палку уже партнер. Но звучание скороговорки «с полавочья да в подлавочье» - точнее, создание ритмической композиции из этого текста, принад­лежит одному играющему. Когда он завершает ритмический рису­нок, вступает партнер, импровизирующий свой ритмический ход.

+ Две гимнастические палки. Вы друг перед другом, и у каждого в правой руке палка. Правой рукой палку подкидываете - левой ру­кой ловите палку, подброшенную вверх партнером. Поймав палку левой рукой, вы ее отправляете в полет и ловите палку уже правой рукой. Так попеременно вы подкидываете вверх то одну палку, то другую. Текст народной скороговорки вы так же раскладываете на 191 Даль в и толковый фрагменты, говорите слова по очереди: словарь..т 4. ст. 850.

«Трубйца» - **хлебное**

*Затеяла кумица трубйцы, а нет ни соли, ни мучицы191. пирожное в трубках.—*

Однако, если вы говорите по очереди, это совсем не означает, что речь дробится и рассыпается. Добейтесь такого слияния слов, чтобы у воспринимающих рождалось ощущение, что вы действуете беспре­дельно слитно.

Вернемся к серии упражнений «воображаемые истории». В пер­вой из историй мы проникали в заброшенную церковь, бродили по ней, прислушивались к звукам и вглядывались в чудом сохранив­шиеся остатки настенных росписей. В новой истории мы переносим­ся в далекое прошлое - во времена Крестовых походов.

Придерживайтесь уже знакомой вам по упражнению 4.8 после­довательности выполнения этюда.

**Упражнение 4.11. Ветер**

Дождливый осенний день. Открытая холмистая местность. Оди­нокое, давно высохшее старое дерево. Оно еще чернее на фоне тем­ного, серого неба, ветви его с трудом раскачивает ветер.

Ветер дует вам в спину, подталкивает вас, помогает вам двигать­ся. Вы устали и чувствуете нечеловеческую тяжесть в ногах, в позво­ночнике, в веках... Вам безумно хочется остановиться, но невозмож­но - вы уже привыкли двигаться механически, помимо вашей воли. Ноги сами медленно переступают. Вы знаете, что если остановитесь хоть на минуточку, то случится непоправимое: вы уже не сумеете под­няться и не вольетесь в ритм общего движения паломников, много месяцев идущих на восток - к Гробу Господню. И придется вам ос­таться здесь, лежать на промёрзлой земле, смотреть на сухое оди­нокое дерево и медленно мучительно умирать. Поэтому, чтобы не случилось беды, вы идете, идете, идете... И несете, несете свои вещи и оружие, кажущиеся вам неимоверно тяжелыми: через плечо пере­кинута сумка с остатками провианта, на другом плече вы держите пику. Обувь у вас прохудилась, штаны из тонкой холстины (они по­чти не согревают ноги), рубаха, куртка из кожи да шапка - вот все, что осталось у вас после того, как пришлось бросить повозку. Тащить ее не было сил, а конь издох много дней назад...

Справа на холме осталось заиндевелое деревце [26] - вы мино­вали его и ищете глазами впереди хоть какой-нибудь предмет, на который можно смотреть, идя по однообразной, липкой дороге. Ни­чего впереди не видно. Только серая дорога, спины ваших спутни­ков и синеватые тучи...

Остается одно - надеяться на чудо, на Бога, из-за которого вы оказались в этом безграничном пространстве, и произносить не­сколько стихов из Псалма Давида:

*2 На тебя, Господи, уповаю, да не постыжусь во­век; по правде Твоей избавь меня;3 приклони ко мне ухо Твое, поспеши избавить меня. Будь мне каменною твердынею, домом прибежища, чтобы спасти меня,4 ибо Ты каменная гора моя и ограда моя; ради имени твоего води меня и управляй мною. 5 Выведи меня из сети, которую тайно по­ставили мне, ибо Ты крепость моя.*

Произносить негромко - более для себя, чем для других. (Заучи­вать наизусть текст не надо: имейте его в руках - на мгновение за­глядывайте в него, запоминайте один стих, закрывайте глаза и об­ращайтесь к богу.) И меньше жестов и движений. Сосредоточен­ность - вот непременное условие проникновения в пространство воображения. Яков Друскин, интереснейший философ-экзистенци­алист, дарит нам свое открытие: «Смысл молитвы: сосредоточиться, поэтому достаточно хотя бы повторение одного бессмысленного сло­ва. Поэтому же, когда молишься, необходимо сохранять одно и то тдрускинЯ с же положение и, по возможности, даже не дышать. Надо застыть в дневники, спб., 1999. том положении, в котором начал молиться»192.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ПОДРОБНОСТЯХ**

Детали, частности, тонкости, мелочи усиливают эмоциональное прожи­вание вами сюжета про «путешествие к Гробу Господню». Заполняйте уп­ражнение подробностями. Голод, промозглая погода, залатанная во многих местах, но кое-где все же дырявая одежда, тяжесть несомой котомки, звуки и запахи людей, шагающих рядом. И усталость глаз, цепляющихся за про­странство, выискивающих, где остановиться на ночлег, нет ли поблизости голодного зверя, нельзя ли поймать какую-нибудь птаху или отбить курицу у крестьян.

193 См. о предпочтении «глаза и зрения» всем прочим элементам восприятия у Леонардо да Винчи в статье: Баюк Д. А. Об искусстве зажмуривать глаза // Леонардода Винчи и культура Возрождения. М„ 2004 С. 143-149

Леонардо да Винчи, поэтизируя глаз и зрение художника, был убежден, что в видимых образах заключается источник творчества. Глаз, накапливая виденное, упорядочивает и оформляет его193. «Разве ты не видишь, что глаз охватывает красоту всего мира? Он является начальником астрономии, он создает космографию, именно он дает советы всем человеческим искусст­вам и направляет их. Он движет человека в различные части мира, он - го­сударь математических наук, его науки - достовернейшие. Глаз измерил высоту и величину светил, он открыл стихии и их расположение. Он дал воз­можность прорицать будущее по движению светил, он породил архитектуру,перспективу и божественную живопись. О превосходнейшая из всех вещей, созданных богом! Какие хвалы могут выразить твое благородство? Какие языки, какие народы способны вполне описать твои подлинные действия? Труды, которые глаз приписывает рукам, — бесчисленны»194 — так поэтиче­ски Леонардо воспел глаз и зрение.

Для актерского творчества накапливание зрительных образов не ме­нее важно, чем для живописца. Только окунувшись в подробности, только увлекшись мелочами, можем мы искренне и нервно, эмоционально и ре­ально познать чувства воина, бредущего на защиту Гроба Господнего. Вспо­минайте, выискивайте в закоулках вашей зрительной памяти и осенние дни, и порывы ветра, и наплывы дождя, и сырость воздуха. Припоминайте ви­денные вами дороги, мерзлую землю, увядающую природу, погибающие де­ревья. Насыщайте подробностями внутренние видения людей, бредущих по скользкой дороге рядом с вами, представьте их одежду, обувь, котомки и мешки.

Зрительные образы повлекут за собой и усиление прочих ощущений, ведь не только зрительные образы разогревают эмоции, не менее значимы и пред­ставления вкусовые, слуховые, тактильные. Так в «путешествии к Гробу Гос­подню» зрительный ряд не самый важный, сильнее него действие голода, холодной осенней погоды, запахи и звуки пространства — не принесет ли ветер откуда-нибудь запах дыма или голоса деревни.

Жизненное, очень реальное и тонкое наблюдение запахов и звуков дает А. Блок в «Записных книжках»: «...Тихая передняя родильного приюта. 3 часа ночи, неперестающий запах. Рядом тихо говорят с Любой, готовят ванну. Акушерка говорит по телефону с доктором. А вдали, наверху, за тишиной и полутьмой - неистовый далекий вопль рождающей женщины. Или это пла­чет ребенок? Потом уже — только в ушах звенит. Кафельные своды, чистота. Запах собрался в воротнике шубы»195. «Звон далекого вопля в ушах», «запах, собравшийся в воротнике шубы» - сколько интенсивных раздражителей, будоражащих воображение, питающих эмоции. А вот не менее напряжен­ный момент. Ю. Олеша в «Зависти» описывает физические проявления вку­совых ощущений: «Шапиро взял у меня брус колбасы, попробовал на вес, покачал на ладони (одновременно качая головой), поднес к носу, понюхал. После этого вышел из-под навеса, положил колбасу на ящик и перочинным ножом осторожно отрезал маленький мягкий ломтик. В полной тишине лом­тик был жеван, прижимаем к небу, посасываем и медленно глотаем. Рука с перочинным ножом была отведена в сторону, подрагивала: обладатель руки прислушивался к ощущениям»196. Острота наблюдений вне юмора не­мыслима, вот и у Олеши от одной искорки: «обладатель руки прислушивал­ся к ощущениям» — всполохнул костер фантазии.

194 БаюкД А. 06 искус­стве зажмуривать глаза // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. С. 146.

1. БлокА. А. Записные книжки. М., 2000.

С. 48-49.

1. Олеша Ю. Избранное М„ 1999. С. 37.
2. Мейерхольд. К исто­рии творческого метода: Публикации. Статьи СПб., 1998. С. 31.

Мы недаром обращаемся во многих упражнениях к наблюдениям. На­блюдения - один из надежнейших способов придания работе над техникой сценической речи творческого начала. Они вовлекают в речевое действие воображение и обогащают речевой тренинг эмоциями. Мейерхольд гово­рил студентам: «Наблюдения. Надо из них иметь свой запасной материал (чтения, путешествий, виденного, etc.), из которого бессознательно черпа­ешь нужное в нужный момент»197.

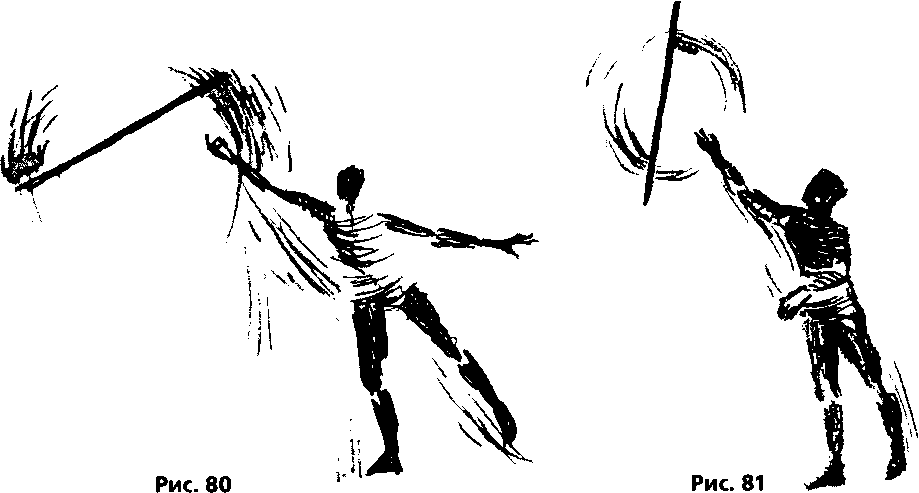
**Упражнение 4.12. Шурша**

Подкидывание гимнастической палки вверх и проворачивание ее дальним концом на себя. В исходном положении вы держите гимна­стическую палку ладонью кверху (см. рис. 76). Подкидываете ее всем телом. При замахе на подкидывание дальний конец гимнастической палки не опускайте к полу (рис. 80). Летящая палка совершает поло­вину оборота, и у вас в руках оказывается противоположный ее ко­нец (рис. 81). Ваша рука подхватывает палку в тот момент, когда она вернулась после переворота в горизонтальное положение, сами вы немного приседаете: и для того, чтобы амортизировать приземле­ние палки, и для того, чтобы совершить замах на новый бросок.

Возникает плавное «вибрирование в губах» - зарождается виб­рирование в момент отрыва гимнастической палки от кисти и пре­рывается при возвращении палки в кисть. Стало быть, пока палка находится в воздухе, вибрирование нарождается усиливается замирает. Высота взлета гимнастической палки зависит от вас. Пере­ворот палки может быть скорым, взлет невысоким, но может быть и очень высоким с замедленным переворотом палки в воздухе. Ва­рьируйте полеты палки и так, и сяк, варьируйте и вибрирование, вся­кий раз в зависимости от особенностей полета палки.

Внимание к невесомости полета палки, к воздушности движений, к легкости звучания вибрации. Полетность движений перетекает в полетность дыхания (легкость выдоха).

И на этот раз мы не упустим случая заняться «речевыми недостат­ками». У нас есть прекрасная возможность настроить верное фонети­ческое звучание щелевых нёбно-зубных согласных «ш» и «ж». В арти­куляции «шипящих» согласных в качестве действующего органа вы­ступает язык, который передней частью поднимается («загибается»)



к нёбу. Палка, разворачивающаяся дальним концом на подкидыва­ющего, воспроизводит «загибание» передней части языка. Действие кисти, совершающей активное движение, сливается с действием зад­ней части языка. Язык вступает в двойную артикуляцию [27], и кисть с гимнастической палкой производят двойное действие. Сказанное подталкивает нас к использованию движения как провокатора ди­намичной работы активного органа артикуляции - языка. Здесь нуж­но еще учитывать и округлую работу губ при формировании «шипя­щих» звуков. И этот момент легко укладывается в нашем воображе­нии при использовании гимнастической палки: дальний конец палки словно притягивает губы к себе, а округлое движение палки, совер­шающей полуоборот, округляет и губы.

Вы догадываетесь, что «ш» и «ж» полезно сочетать с гласными, требующими округлой работы губ: «у», «о», «а». Первые два звука образуют при произнесении так называемую лабиализацию198, что также способствует верному фонетическому звучанию «шипящих».

*Начнем с простого: «шу - шо - ша» - «жу -жо - жа».*

Не тяните долго «ш» - гласный звучит на крайней точке взлета гимнастической палки - пока палка не начинает снижение. Вы также снижаетесь, тело группируется, рука сливается с гимнастической пал­кой — «подготовка к выдоху». При соединении кисти с палкой про­чувствуйте прохладу дерева и его вес. Тут-то подоспеет время вновь подбросить палку - ваше тело вновь следует за ней: оно превраща­ется в струну, опора приходится на одну ногу, ту, которая выставле­на вперед, и кисть устремляется за штоком, и звучание взвивается в пространстве вертикали. Такова механика.

Добавим к ней «живой» текст - чистоговорки, а затем, настроив­шись на верное фонетическое звучание «шипящих», скороговорки.

*Чистоговорки, которые без труда можно найти в учебной лите­ратуре по сценической речи, мы и включаем в настройку199: «В ша­лаше шуршит шелками желтый дервиш из Алжира и, жонглируя но - жами, штуку кушает инжира»200: «Жужжит жужелица, жужжит да не кружится»20\*

1. Лабиализация

(огубление) - от лат. labialis - губной. Арти­куляция звуков, при которой губы вытягива­ются вперед и принима­ют форму округлого отверстия [28].

1. Если я даю ссылку на учебную литературу при упоминании той или иной чистоговорки, скороговорки, трудно­говорки, то привожу первое печатное упоми­нание данного текста То же и с народными текстами.
2. *Козлянинова И. П. Дикция. С. 37*

201

Там же

202 Ульяницкая Л. [Скороговорка] // Мурзилка. 1983. № 9. С 30.

Вы поступаете с этими зарисовками таким же образом, как и со звукосочетаниями: подбрасываете гимнастическую палку на себя - и успеваете произнести на одном полете палки одно слово. Невзи­рая на паузы, которые пока возникают между словами, история не разрушается, перспектива высказывания сохраняется. Подкидывае­те гимнастическую палку только одной рукой.

Вот авторские чистоговорки:

*В ночной тиши у шалаша Чуть слышен шорох камыша202.*

На этом тексте осторожное, но высокое подкидывание палки. Дви­жения мягкие, «шипящие» звуки словно распространяют по гулкому ночному пространству шорох растений. Вы звучите почти без уси­лий - ваша речь растекается благодаря объемному теплому выды­ханию.

*Швыряет Сашка Шапку шавке203.*

Гимнастическая палка азартно взвивается под потолок и совер­шает полный кругооборот - подброшенный вами конец палки к вам же и возвращается. Вы проговариваете стихотворные строки: в один

полет палки укладывается вся строка, благо она коротенькая. Удар-

ные «а» звенят, дразнят собачонку, звуки «ш» радостно врезаются в 203 вахревский в.

вертикаль пространства. [Чистоговорка] //Мур-

Конечно, я понимаю вас - сложно приноровиться к новому рит- зилка 1983 № 5'с 31

му кружения палки, вдруг она стала выскальзывать у вас из рук, при- 2о4 Лунин в в любимые

нимаете вы ее не в горизонтальном положении, а как придется. Не стихи м.,1997 с.40. прилагайте активные усилия для броска, подкидывайте палку так же

*Г ' А 205 Даль В. И. Послови-*

мягко, как и при полуобороте. Азартное подкидывание не отменяет цы с 383. вуче6ной ЛОВКОСТИ. Азарт скорее ОТНОСИТСЯ К поддразниванию собаки, а не К литературе впервые: физическим усилиям в работе с гимнастической палкой. Острогорский в.

Выразительное чтение

М., 1898. С. 98

*Жук жужжит в железной банке —*

*Жук не хочет ЖИТЬ В жестянке. 206 Даль В. И. Там же.*

*Жизнь жука в плену горька. с б9-*

*Жалко бедного жука!20А 207 Даль R и Толковый*

словарь... Т. 1. Ст. 602.

Продолжаем усложнение движений, хотя чистоговорка не так и сложна для дикции. Усложнение будет провоцировать ваши эмо­ции. А ситуация не из приятных - жук в плену, вырваться не может, задыхается. И вы не только речью, но и движениями создавайте кри­тическую ситуацию в жизни плененного насекомого. Бросайте палку попеременно - одной рукой, другой рукой. На три начальных стиха выпадают по четыре броска: половиночка - половиночка - полови­ночка круга - целый круг. На последнем стихе - три броска, и на каждый бросок гимнастическая палка совершает полуторный обо­рот. Трудитесь, задание не из легких. Но не увлекайтесь жонглиро­ванием, не оно на первом месте, а история про погибающего жука.

*Скороговорки: «Шли сорок мышей, несли сорок грошей; две мыши поплоше несли по два гроша»205; «Понимаешь, так понима­ешь, а не понимаешь, так как знаешь»206; «Вороши не вороши, а шиши не хороши»207.*

Коли мы вступаем в произнесение скороговорок, то темп нас под­хватывает - и мы в один полет палки укладываем большее количе­ство слов, чем при произнесении чистоговорок. Палка не замирает ни на мгновение - попав в кисть, она вновь уходит в пространство; так и речь: нет рассуждений, все как на одном дыхании - высказы­вание устремляется к партнеру.

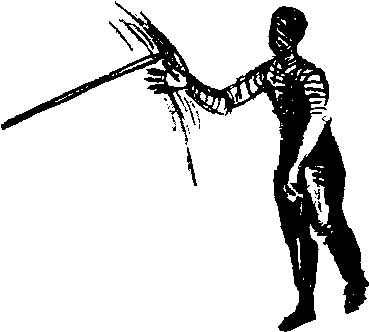
Ритмы:

* *на всех подбросках полный кругооборот гимнастической палки одной кистью: «Шли сорок мышей \ несли сорок грошей \ две мыши поплоше | несли по два гроша»:*
* *полные обороты палки на всех подбросках, руки работают по­переменно: «Вороши не вороши \ а шиши не хороши»: «Вороши не вороши | вороши не вороши | а шиши, шиши, шиши \ не хороши - не хороши»:*
* высокие полуторные обороты палки - рассудительность в теле и в речи: «Понимаешь, так понимаешь \ а не понимаешь | так как зна­ешь». Произнести трижды.

**Вариации**

**Звуковые**

Мы вступаем в другой фонетический лагерь - обращаемся к «сви­стящим» звукам. Забот с ними достаточно: «с», «су», «з», «з'» — зву­ки, не сразу поддающиеся верному орфофоническому звучанию. То их не слышно - они «западают», то они навязчиво сигналят о себе,



**Рис. 82**

Звуковым материалом для настройки слияния движения и звуча­ния послужат вам несколько чистоговорок: «Столку не сбили и сливки не взбили»209] «Сук лил сок, сок лил су/с»210; «Сухие листочки на суч­

*ках-сучочках»211.*

к горизонтальному положению предмета и до начала броска, и при его завершении. Палка может подлетать и высоко и невысоко, лишь бы сохранялся энергетический выплеск. Часто случается, что «свис­тящие» скрадываются вялостью дыхательного импульса. Ближний ко­нец гимнастической палки, тот, который мы подкидываем, отлетая в противоположную сторону, вытягивает из нас энергию выдоха, уно­сит ее в пространство (рис. 82). Когда же отлетевший кс'нщдаЯкм завершает свою половину оборота, то он опосредованно воздействуй ет и на раскрытие «голосо-речевого рупора» по вертикали, без чего звук не выберется в пространство.

Далее принимайтесь за народные скороговорки из собрания В. И. Даля: «Сенька везенька, вези бабу на санках; санки скок, Сень­ку в лоб»212] «Сёмка украл поросёнка, а сказал на гусёнка»213; «Садил­ся - бодрился, а сел - свалился»214; «У сыра дуба, у суха сука, бело­шерста сука»215. 209 ПрянишниковА В., Любой ИЗ вышеприведенных текстов С согласными «С», «с'», «3», Корсакова Е. А. Техника «з'» вы теперь можете произносить, импровизируя движения гим- речи- м«1940 с 22 настической палки: на себя или от себя ее подкидывайте, выше - m Козак0 н загадки ниже, быстрее - медленнее, переменяя руки, не сдвигаясь с места и скороговорки, спб., или перемещаясь в пространстве. 1997 с 255

*211 Германова М. Г. Книга*

Текстовые для чтецов. С. 192;

*Комякова Г. В. Слово в*

Объединитесь В пары И несколько текстов чистоговорок И скоро- драматическом театре.

М., 1974. С. 86.

говорок детских поэтов выполните, перехватывая гимнастическую

Палку Друг у Друга, СОЧИНЯЯ рИТМИЧеСКИе ИМПрОВИЗаЦИИ СТИХОТВОр- ™Даль В. И Толковый

НЫХ строк, используя повторы И перестановки СЛОВ. В игровых И ДВИ- словарь.. Т. 4. Ст. 31;

Даль В. И. Пословицы...

гательных парных импровизациях сохраняйте целостность истории т 2 с 382 и неделимость высказываний: на уровне словесных комплексов, ре­чевых групп. 213 Даль в и■ Толковый

словарь... Т. 1. Ст. 1015.

+ Гимнастическая палка движется легко-легко: выпустив ее из 2м Там же Ст 2oi. рук, первым же движением правой руки придав ей круговращение,

*215 Даль В. И. Толковый*

далее ее уже не ловите, а продлевайте ее полет. Завершая поло- " ь т 1 ст 1240 женную половину оборота, гимнастическая палка приближается Даль в и пословицы' к горизонтали, и в это-то мгновение вы указательным пальцем т. 2. с. 382.

левой руки легонечко подталкиваете ее и она продолжает верчение - так несколько раз:

*Севрюга - сестра осетра, Спина у севрюги острат.*

+ Замедленные круговые движения гимнастической палки: вы подкидываете ее на каждом слове, и, взлетая высоко, она движется в пространстве медленно-медленно; обрывов между словами нет, нет пауз и интонационных провалов - на каждой строке четыре взлета палки все выше и выше. Первая часть отражает тяжелые трудовые будни Сени и чудо, случившееся с ним, - он словил синицу; а во вто­рой - тугодум Сеня впадает в прострацию от счастья и от незнания, как же теперь жить дальше:

1. Ульяницкая Jl. [Севрюга] //Загадки. Скороговорки / Сост.

В Лунин М , 1997 С 349.

1. Демьянов И. Чудеса в решете: Стихотворе­ния, загадки, считалки. Л., 1990. С. 57.
2. *Бирих А. К., Мокиен- ко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразео­логии. С. 192.*
3. Даль В. И. Толковый словарь.. Т. 4. Ст. 159.

*Сеня в сени сено носил, В сенях Сеня синицу словил. Сидит теперь на сене С синицей в сенях Сеня/217*

Невольно напрашивается аналогия с известной русской послови­цей «Лучше синица в руках, чем журавль в небе». Известна она и в диалектных вариациях: «Не сули журавля в небе, а дай синицу в руки»; «Не сули журавля в год, а хоть синичку до ворот»218; «Синица в ру­ках - лучше соловья в лесу»219. Не гонялся Сеня за счастьем, не ловил журавля в небе, а получил крохотную пташку в руку. И даже с такой кро­хотной птичкой не знает мальчонка, как поступить, круто жизнь его из­мен илась^сццит он сиднем, и не чувствуется, что когда-нибудь сиде­нию конец наступит. Бывает же такое, уж лучше б сено носил.

+ Три следующих текста про Сашу содержат в себе и звуки «ши­пящие», и звуки «свистящие», как и само имя Саша. Намеренность такого приема в тренинге понятна: быстрота перемен артикулятор­ных программ согласных звуков. В этом-то и заключается один из уз­ловых принципов построения скороговорок и их отличие от чистого- ворок. Если быстро произносить любой из трех текстов, то без под­готовки, без настройки, без разгона неминуемо совершишь оговорку. Здесь на передний план тренировки выходит темп, ему подчиняется все: и актуальность рассказа о случившихся событиях, и быстрота раз­вития самих событий, и скорость, с которой действуют герои.

Гимнастическая палка быстро-быстро летает в ваших руках. Одна строка проговаривается на одном кругообороте палки:

*Сашкина шавка Укусила Пашку.*

*Бьет Пашка шапкой Саш кину шавку220.*

Теперь вы работаете вдвоем, у каждого в руках палка. История, рассказываемая вами, и забавна поведением старушек, над которы­ми вы посмеиваетесь (откуда у старушек зубы? как же они разделят шесть сушек, если их, старушек, много-много?), и завлекательна, так как никто не может предположить, чем все закончится. У вас есть партнеры, воспринимающие ваш рассказ. Вы действуете рядышком и сообща, каждому достается только одно слово, вы в порыве слов­но сжимаете пространство текста: стыков между словами нет, оста­новки штоков отсутствуют, рассказ летит, спешит, торопится - слова наскакивают друг на друга. Но в результате должна получиться му-

1. *КоычдповСКдЯ Н П*

зыкальная складная история о Саше и старушках. Понятно, что слова Из6ранное. в 2 т вы произносите «по очереди», а палки в ваших руках летают син- м., 1987 т.i.e.из хронно? Если да, то пробуйте:

1. *Волобуев А. Саша // Саша шустро сушит сушки, Мурзилка. 1985 № 3. Саша высушил штук шесть. с за*

*И смешно спешат старушки 222 Демьянов и. 4yAeca Сушек Сашиных П0есть22\ в решете... С. 59*

Вновь вдвоем: теперь и текст и движения совпадают. Не подумайте только, что это хоровое чтение. Взгляд на безумства Саши у каждого из вас, конечно же, свой, да и самого Сашу вы воображаете по-раз- ному. Но нам в тренаже интересно сейчас почувствовать единство содействия с партнером. На нечетных строках вы синхронно подки­дываете палки ближним концом от себя, на четных строках - даль­ним концом на себя. Броски палки на каждое слово. Движения быст­рые, четкие, синхронные. Действуйте:

*Саша бегал нагишом, Шуршал Саша камышом, Бросил Саша камыши, В шалаше заснул в тиши!222*

**Упражнение 4.13. Шелестя**

Вам известен знак бесконечности ©о Попросту говоря, это восьмерка, лежащая на боку. Вот в этой именно траектории восьмерки сейчас будет летать гим­настическая палка.

Вообразите возможный способ работы с палкой - чтобы она лета­ла перед вами по траектории двух кругов, составляющих восьмерку.

**Рис. 84**

Попробуйте самостоятельно изобрести движения. Это несложно. Учитывайте два момента: бросок палки снизу вверх и в сторону - и второй момент - не хватайте палку, а подхватывайте ее и прида­вайте ей новые силы для полета.

Уточним пластику этого упражнения.

Ноги ваши широко расставлены, колени чуть согнуты, ступни пру­жинят так, что вы можете легко приподыматься на носки, опускать­ся, прикасаясь пятками к полу, можете перемещаться по полу в раз­ные стороны - это зависит от амплитуд замахов, высоты и дально­сти подкидываний гимнастической палки в отношении центра вашего тела. Вы подкидываете палку правой рукой в левую сторону и вверх - то есть после взлета палка оказывается в воздухе слева от вас (рис. 83). В момент броска, когда правая рука снизу подкидывает палку по на­правлению влево, ваша левая рука проскальзывает под правую ру­ку - особо подчеркну - под правую руку, не зависает над правой рукой. И пока взлетевшая палка находится в воздухе, обе руки скре­щиваются перед грудью и через верх разлетаются в разные стороны. Вы успеваете подхватить палку левой рукой и направить ее движе­ние снизу вправо (рис. 85). Подкидываете гимнастическую палку левой рукой в правую сторону вверх - то есть палка после взлета оказывается вверху справа от вас. И в тот момент, когда левая рука снизу подкидывает палку по направлению вправо, - ваша правая рука проскальзывает под левую руку. Гимнастическая палка взлета­ет справа от вас, а ваши руки в это время скрещиваются перед гру­дью, поднимаются вверх и расходятся в стороны. Сложно по описа­нию, но просто по восприятию, если вы не упустите из вида принцип полета палки - опрокинутая набок восьмерка.

**Рис. 85**

Я недаром упомянул слово «бесконечность». Сколь бы ни было сложно, попробуйте научиться управлять палкой таким способом, чтобы у смотрящих было впечатление, что она в пространстве «пла­вает» и все ваши движения тоже сродни «парению» в воздухе. Бес-

конечная линия в геометрической фигуре восьмерки. Дальний ко­нец палки все время держите ближе к центру. Нигде нет остановок, обрывов, сбоев на другие темпы. Движения палки и тела текучие. Руки, подбросив палку, плавно скрещиваются перед вами и уходят вверх - разлетаются в стороны. Руки рисуют в воздухе огромный круг. Когда руки оказываются внизу круга, вы подхватываете палку и за­даете ей «парение» с другой стороны вашего тела. И опять руки скре­щиваются перед вами и разлетаются в стороны. Движения рук и гим­настической палки бесконечны и непрерывны.

Вновь мы обращаемся к Хармсу. Прежде мы использовали его тек­сты как трудноговорки. Стечения согласных звуков, трудно сочетаю­щихся при произнесении, позволяли нам в тренинге задавать допол­нительные усилия артикуляторным мышцам и приучали наше дыха­ние и артикуляцию предпринимать попытки для преодоления возникавших препятствий. Тексты Хармса были для этого благодат­ным материалом.

В новом тексте не будет подобных сочетаний. Казалось бы, я пред­лагаю вам текст благозвучный, так и напрашивающийся, чтобы его произнесли текуче, музыкально и пространственно. Так-то так. Но лишить вас тренировочных трудностей мне бы не хотелось. Трудно­сти имеются.

Возьмем для работы удивительное по легкости звучания стихо­творение «Шарики сударики...». Один из вариантов стихотворения печатался в первом серьезном сборнике произведений Д. Хармса, изданном по-русски, «Полет в небеса»223. Стержневая строка этого 2 ^ полёте варианта звучала так: «Летят по небу шарики...». Данной строке, мно- небеСа. стихи проза. ГОКраТНО ПОВТОрЯЮЩеЙСЯ, И ГруСТНОМу МОТИВУ улетающего ДеТСТ- Драмы. Письма Л., 1988.

ва стихотворение обязано широкой популярностью среди детей, сту- с 143~144-Этот же

^ фрагмент публиковался:

дентов театральных ШКОЛ И МОЛОДЫХ актеров. Часто МОЖНО было п^зия-Альманах 14

встретиться с зачином «Летят по небу шарики, / летят они, летят, / м., 1975. с 287 летят по небу шарики, / блестят и шелестят» на зачетах по речи. По­являлись и спектакли по произведениям Хармса, которые озарялись именно этим названием. Но мы обратимся к авторской воле и снача­ла включим в тренинг иной авторский вариант истории про шарики и наивных людей. А затем уж обратимся к варианту «Летят по небу шарики...».

Фонетически в стихотворении привлекательны три момента: пер­вый связан с ритмичным чередованием звуков «с» и «ш», второй - с огромным количеством стихотворных строк, оканчивающихся глу­хим взрывным согласным «т», третий - с ощущением «легкого ды­хания». Действительно, последнее удивительно. Любая строка сти­хотворения словно тает в воздухе, она непринужденно, сама собой

выскальзывает из уст, выпархивает шелестом парящих шариков и свистом ветра. И рождается ощущение, что каждый финальный звук «т» словно отгоняет шарики от смотрящих все дальше и дальше, под­талкивает их к полету все выше и выше.

Шарики сударики блестят шелестят шарики сударики блестят шелестят и люди тоже шелестят и шарики шелестят и люди тоже шелестят блестят шелестят и шарики тоже блестят шелестят и люди блестят шелестят и шарики блестят шелестят и люди стоят и блестят шелестят а шарики летят и блестят шелестят а люди глядят как шарики летят как шарики летят и блестят шелестят и люди тоже блестят шелестят и глядят

как шарики тоже блестят шелестят люди с палками стоят и блестят шелестят и на шарики глядят как шарики летят как шарики летят и блестят шелестят и палки тоже блестят шелестят и люди блестят шелестят и палки блестят шелестят и шарики тоже блестят шелестят а люди стоят

и на шарики глядят и на шарики глядят и блестят шелестят и палки тоже блестят шелестят224.

Вдвоем вы создаете единый образ-противопоставление: летят и летят шарики - стоят и стоят люди, но сообща они «блестят шелес­тят». Они - люди - какие есть, такие открытые, бесхитростные, и сто­ят, задрав головы к небесам, скинув с себя покровы привычного, на­носного. Освободившиеся. И в полете шариков, и в стоянии людей, и в повторах «блестят шелестят» чувствуется бесконечность. Беспре­дельность в движении шариков, в бесконечных повторах Хармса и выбранных нами движениях, означенных бесконечностью восьмер­ки, лежащей на боку

Повторы у Хармса всегда завораживают. Околдовывает людей и летящий предмет - шар. Очаровывает концентрацией на центре, за­таившемся внутри шара. Повторы утягивают и наше воображение в непередаваемую словами глубину стихотворения. «Повтор - это не только процедура скручивания смысла внутрь. Повтор - это посто­янно возобновление присутствия. Повторяемое как бы отказывается уйти в прошлое. Речь как будто замирает в постоянной презентации одного и того же», - пишет М. Ямпольский, анализируя тему шара у Хармса. Далее автор ссылается на Аристотеля, говорящего об осо­бой форме бытия - «апейроне», никогда не приходящем к концу, и ~~

*Ямпольский М.*

особо отмечает: «Это постоянное обновление ТОГО же самого. В ЭТОМ Беспамятство как исток смысле шар и повторение оказываются в какой-то внутренней орга- (читая хармса). м„ 1998

нической связи»225. с 197•

Вдвоем вы добиваетесь бесконечно повторяющегося движения гимнастической палки в траектории восьмерки. Правой рукой палка подкидывается влево -> вынырнувшая снизу левая рука подхваты­вает палку и отправляет ее через низ в полет направо -> палка взле­тает справа от вас, и вынырнувшая правая рука снизу отправляет ее влево -> так постоянно. Бросок сопровождается звучанием одной сти­хотворной строки. Каждый из вас проделывает подряд два броска (произносит две строки) и уступает место партнеру - вместе вы стре­митесь к повторам, повторам, повторам. Повторяются броски, по­вторяются строки Хармса, не прекращается шелест шаров и людей.

229 Хармс Д Т. 1. С. 229- 230.

Царствуют глухие согласные - разливается шелест, проникает во все закоулки пространства. Шелест объёмный, вытягивающий энер­гию из легочных мехов, укрупняющий амплитуды движения речевых органов, раскрывающий внутреннее пространство «голосо-речево- го рупора». Шелест звуков «с», «с'», «ст», «c'f», «ш», «т», сливающий­ся с шелестом палки, которою мы машем, сходящийся с шелестом

шариков, плывущих в поднебесье нашего воображения, соприкаса­ющийся с шелестом наших детских чувств, - этот шелест бесконе­чен, и мы, мы вдвоем его создаем.

Когда-то Иван Петрович Павлов твердо заявлял, что «ничто не остается неподвижным, неподатливым, а все всегда может быть до­стигнуто, изменяться к лучшему, лишь бы были осуществлены соот­ветствующие условия»226. В этом упражнении все условия гармонично завязываются в один узел: и бесконечность авторского воображения, и воздушные шарики, воплощающие наиболее совершенную геомет­рическую фигуру, и чувства наши и авторские, и текучесть движе­ний, и шелест в пространстве, и благозвучие согласных.

Мы возвращаемся к «воображаемым историям». Побывали мы в истории «современной», бродили по дорогам «историческим», вступаем в историю «нереальную», «сказочную».

Сохраняем последовательность выполнения упражнения, кото­рой дважды пользовались: прочитываем всю историю до конца; за­крываем глаза и, стоя на одном месте, слегка «покачиваемся» на про­тяжении всего упражнения; тянется бесконечный звук «ммм...»- дли­тельности мы не определяем, вы вдыхаете по необходимости (ритмы сменяющихся образов и сюжетные повороты истории диктуют рит­мику вдохов/выдохов) - под «бесконечным» имеется в виду звуча­ние «м» и снаружи, и изнутри.

Прежде истории заканчивались произнесением вслух авторских текстов: молитв, псалма. В конце новой истории возникнут речевые импровизации.

**Упражнение 4.14. Зазывая**

Вспомните историю про деревянного мальчишку - Буратино. Вспомните, как много неприятностей и опасностей выпало на его долю, когда попал к нему в руки золотой ключик, подаренный ста­рой черепахой Тортиллой: он воевал с Лисой Алисой и Котом Бази- лио, спасал актеров театра Карабаса Барабаса, тонул в болоте и был спасен лягушатами... Но в конце сказки! О, чудо! Оказалось, что золо­той ключик мог открыть волшебную дверь, спрятанную за холстом с нарисованным очагом в мастерской папы Карло...

226 Павлов И П. Двадцатилетний опыт. М., 1951 С 364.

И вот вы представляете себе, что находитесь в полутемной мас­терской папы Карло. Вы - один из сказочных персонажей кукольно­го театра Карабаса Барабаса. Вы, вместе со своими друзьями, спря­тались в мастерской папы Карло от погони - за вами гонится ваш злой-презлой хозяин...

Вы уже слышите сильный стук в дверь...

Буратино - ваш приятель и спаситель - достает из кармана золо­той ключик, папа Карло срывает со стены холст, и вы видите массив­ную железную дверь в стене. Вы верите, что она волшебная...

Как только Буратино вставляет в замок золотой ключик, раздает­ся таинственная музыка и дверь сама собой раскрывается, издавая волшебные звоны...

...И вы вступаете в пространство за дверью, дверь за вашей спиной закрывается, и вы спускаетесь по крутым ступеням в подземелье. Впе­реди идет с факелом папа Карло, позади - за волшебной дверью - слышны злые крики Карабаса Барабаса и его помощников...

Вы спускаетесь все ниже и ниже, на каменной площадке Бурати­но приподнимает истлевший войлок и вдруг...

...Полился227 голубой свет; из круглого окна на сводчатом потолке

227 Допустимо и устарев-

раЗОШЛИСЬ лучи солнца. Широкие лучи с танцующими в них пылин- шее пр0изношение ками освещают комнату из желтоватого мрамора и стоящий посре- полился, ди нее чудной красоты кукольный театр...

анта ударении как рав­ные.

в коем случае не занялся и занялся.

Представьте себе, что увидели Буратино и его друзья, когда под-

228 Лучше в данном случае сказать поднял-

нялся занавес кукольного театра, - все это увидели и вы: ся. хотя некоторые

...на сцене расцветает яблоневый сад с яблоками не больше гре- современные словари

отдают предпочтение

чишного зерна, на деревьях поют заводные скворцы величинои с но- пр0ИзН0шению поднял- ГОТЬ, а ПОД деревьями прохаживаются павлины... ся, а часть словарей

...расходятся облака, и открывается пустыня; справа и слева на ку- рекомендует оба вари- кольной сцене перевиваются лианы, по которым резво скачут обезь­яны и ползет удав. Африка. По песку пустыни проходят звери: лев,

МеДВеДЬ С ЗОНТИКОМ, КРОКОДИЛ, НОСОРОГ, ЖИраф, СЛОН, Шакал... 229 Только занялся и ни

...солнце гаснет; зажигаются матовые уличные фонарики; видна

городская площадь. Пробегает по площади трамвай, мальчишка

живо прицепился к «колбасе», свистит милиционер. Велосипедист 230 костюмированный -

проехал, пробежал газетчик, мороженщик прокатил коляску... костюмированная -

11 i-i- j костюмированное

Упал Занавес. (не рек.: костюмйрован-

Вы все заголосили от радости, вам захотелось играть в таком ку- ный) костюмировать - кольном театре и навсегда забыть про Карабаса Барабаса. Буратино костюмирую ~к0стюми-

рует - костюмируется

закричал, что он придумает пьесу: «Я напишу эту комедию роскош- (нерек- костюмйро- ными стихами»; Мальвина, волнуясь, проговорила, что будет про- вать - костюмирую - давать мороженое и билеты в театр; Артемону поручили заведовать костюмирует, костюми-

С- . „ .229 РУвТСЯ).

оутафориеи и театральными костюмами. Кто-то из вас занялся му-

зыкой, кто-то театральным освещением. Вы же становитесь куколь­ным артистом театра «Молния», это название возникает потому, что на занавеси чудесного кукольного театра была нарисована золотая молния. Каждая из кукол имеет имя, каждая костюмирована230, и вы знаете имя свое и повадки свои.

Кукольный театр открылся. Перед входом Буратино зазывает пуб­лику: «Первое представление занимательной, увлекательной коме­дии из жизни деревянных человечков. Истинное происшествие о том, как мы победили всех своих врагов при помощи остроумия, смелос­ти и присутствия духа...», и вот тут-то вы тоже включаетесь в пригла­шение публики на представление и так же возглашаете зазывно свои вариации выкриков. Вот здесь вы можете дать волю движениям - подзывайте жестами, веселите народ, рассказывайте про представ­ление, которое начинается, говорите о пережитом231, выкрикивайте так, чтобы была продана куча билетов, чтобы всеобщий праздник победы над Карабасом Барабасом удался.

А рядом с вашим театром сидит в луже обессилевший, потеряв­ший над вами власть Карабас Барабас. И нет у него уже волшебной бороды, и он прячет под платком свою проплешь. и воет, и воет; ря­дом с лужей вьется Дуремар и подвывает бывшему кукольному вла­стелину.

Теперь вы импровизируете свои возгласы, выкрики, дразнилки, надсмехаясь над Карабасиком Барабасиком; одновременно разма­хивайте руками, прыгайте, безоглядно резвитесь...

231 О пережитом, пере­жили - лучше так не говорить.

В упражнениях 4.8; 4.11; 4.14 голосовое звучание «плавало», мы к этому стремились. Диапазон голоса расширялся незаметно даже для вас самих. Я не замечал натужности в звучании голоса, исчезли спазматические вдохи, ритмы дыхания (скорости вдохов, энергия выдохов, перемены в динамике) подчинялись внутренним процессам (яркости и темпам смены картинок в «видениях внутрен­него зрения»; цветовой гамме; слуховым ассоциациям; вашим чув­ственным реакциям на происходящее с вами лично в этих истори­ях). Свобода выбора, я чувствовал это, была вам дорога, и вы ни в чем, надеюсь, не изменяли себе. Чем более разнятся ваши виде­ния, образы, воспламеняющиеся в вас, тем более будут разниться и ваши реакции, и выразительность ваших голосов. Подобного рода упражнения-этюды вы и сами можете «сочинять». В финале любой такой этюд должен выливаться в речевой процесс. Междометия, выкрики, возгласы, песни, дразнилки, авторские тексты - все это можно и должно использовать. Вы обратили внимание на то, что заучивать тексты специально не следует. Речевые импровизации не возбраняются. Используйте фрагменты литературных текстов в виде подспорья к личному высказыванию, но не как основу театральной речи. Театральность не в красивой декламации, не в артикулятор- ной подчеркнутости, примечаемых публикой, а в таком влиянии на

зрителей, что они будто «проваливаются» вместе с вами в глубины переживаний.

**Упражнение 4.15. Бесенок из-за спины**

Из-за спины выскакивает партнер, словно бесенок.

Перебрасывание палки вдвоем с партнером в тех же приемах восьмерки, какие вы выполняли в упражнении 4.13 (Шелестя). Один из вас совершает несколько бросков-подбрасываний палки из стороны в сторону. Затем левой рукой подбрасывает палку вы­соко в правую сторону вверх и отходит влево. Партнер, притаив­шийся за его спиной, справа выступает вперед и правой рукой под­хватывает палку, начавшую падать. Подхватив палку, он продол­жает ее полет в ритме восьмерки. Не забывайте про то, что дальний конец палки постоянно направлен в центр, но не «разбегается» в стороны.

Берем в работу еще одно стихотворение Хармса. Как мне кажет­ся, оно нам сослужит службу своей динамичностью, энергетическим задором, отчаянными выходками ребятни и заколдовывающими действиями Астронома, к которому дети пристают:

*Мы забрались [29] в траву и оттуда кричим: Астроном! Астроном! Астроном! Он стоит на крыльце с телескопом в руках, С телескопом в руках на крыльце. И глядит с удивленьем вперёд и назад, И глядит с удивленьем вперёд и назад, И глядит с удивленьем вперёд.*

*Мы кричим: посмотри! Мы кричим: посмотри! Посмотри, астроном, в телескоп! Он обводит глазами таинственный сад, Телескоп за подставку берет И глядит с удивленьем вперёд и назад*

*И глядит с удивленьем вперёд и назад*

*И глядит с удивленьем вперёд232. 232 хармс д. т. з.*

По уровню сложности этот текст превосходит тексты, включавши­еся в упражнения с палками, проделанные нами ранее. Широта брос­ков - объемы голосо-речевого звучания - дальность полетности го­лоса - все для нас теперь преувеличено до непривычности.

**Упражнение 4.16. Совпадая**

В ритме восьмерки парное упражнение. Работать друг напротив друга: полнейшая синхронность. Каждый из партнеров работает со своим концом палки# и нужно суметь так синхронно выполнять дви­жения, чтобы палка в любое мгновение находилась в горизонталь­ном положении. Зеркально выполняемые движения с одинаковыми усилиями при подбрасывании палки.

Сложно, я думаю, очень сложно создать единство в движении. Недоразумений в ваших первых пробах гораздо больше, чем удач. И палка вываливается из рук ваших, скорее всего, потому, что ваши движения для вас первичны, а поведение партнера вторично. С са­мого начала тренинга, описываемого в этой книге, мы отдавали предпочтение партнеру - восприятие было нашей точкой отсчета. Ничего не меняется в нашем подходе к тренингу и теперь, в этом упражнении.

Пока текст не звучит, пока мы не говорим, а только налаживаем движения в едином ритме, экспериментируйте: пробуйте открыть еще и еще раз законы восприятия поведения партнера. Важно, чтобы это упражнение не свелось к отработке элементов жонглирования.

**Вариация**

**X а р м с-Ш а р д а м**

Обещанный вариант стихотворения Даниила Хармса про шари­ки: «Летят по небу шарики...». Вариант этот располагает к синхронно­сти в произнесении, к организации группового звучания.

*Летят по небу шарики, летят они, летят, летят по небу шарики, блестят и шелестят. Летят по небу шарики, а люди машут им, летят по небу шарики, а люди машут им. Летят по небу шарики, а люди машут шапками, летят по небу шарики, а люди машут палками.*

*Летят по небу шарики, а люди машут булками, летят по небу шарики, а люди машут кошками. Летят по небу шарики, а люди машут стульями, летят по небу шарики, а люди машут лампами. Летят по небу шарики, а люди все стоят, летят по небу шарики, блестят и шелестят. А люди тоже шелестят.*

Не менее интересный вариант стихотворения. Как не оторваться от нескончаемого повторения по кругу «летят - летят - летят - по небу - по небу - по небу - шарики - шарики - шарики», так не оторвать глаз от самих шариков, летящих в нашем воображении под облаками или на фоне голубого неба, среди крон деревьев или меж­ду крышами домов. Непосредственно ведут себя и люди: «а люди машут им...». Чем только не машут люди шарикам! И булками, и кош­ками, и стульями... Встреча людей с шариками, плывущими в подне­бесье, окрашена доброй грустью. Люди, и взрослые и дети, словно радуются шарикам, но и с не меньшей глубиной грустят и тоскуют. Шелест шариков и людей завораживает - это волшебный шелест, он знаком только тем, кто может вот так остановиться и махать, и махать шарикам, и рваться, и рваться в вышину.

Наша вариация ставит перед нами наряду со сложными пласти­ческими задачами, которыми вы уже пробовали овладеть, задачи голосо-речевого единения. Двадцать пять строк стихотворения дол­жны прозвучать синхронно. Звук в звук - слог в слог - слово в слово. Каждая строка как единение душ и образов, физических и динами­ческих усилий. Опять-таки, не о хоровом чтении я говорю, а о еди­ном порыве. И не о затверженных интонационных рисунках я гово­рю, а о цельности восприятия случившегося и о целостности, неде­лимости рассказа. Каждый из вас, уж это-то я не оспариваю, и видит ситуацию, и чувствует ее по-своему. Процесс же взаимодействия нам тоже интересен и полезен. В таком единении заостряется чувство вос­приятия любого нюанса в физическом поведении партнера, любого звукового и смыслового нюанса.

Итак, пробуем.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ДИНАМИЗМЕ ДИКЦИИ**

Всегда, во все времена российского театра раздавались и раздаются по­ныне страдальческие голоса о падении уровня культуры сценической речи. Более всего сокрушаются по поводу нарушения норм литературного про­изношения (в частности, ударения), дикционной неразборчивости и сла­бой слышимости речи на сцене. Менее достается различным нарушени­ям ритмики слова и фразы, однообразию интонаций и логики речи, но все же нарекания выпадают и на их долю. У педагогики сценической речи образовался большой свод тренировочных текстов, призванных испра­вить положение. Я не ошибаюсь, говоря, что специально подобранные тренировочные примеры (звукосочетания, «порядки слов», пословицы, поговорки, скороговорки, стихи для детей, строфы лирической поэзии и пр.) призваны поправить положение стремительно падающей культуры сценического слова. Тренировочный материал путешествует из учебного пособия в методическую разработку, из одного издания в другое. Некото­рые тексты время от времени заменяются подобными им, порой выныри­вают и удачные замены, но незыблемым остается одно — приемы работы со всем этим масштабным сводом литературных примеров. Приемы эти знакомы всем, но мало кого тревожит их кажущаяся польза. Набрать лите­ратурные примеры для исправления, предположим, тех или иных «боль­ных» звуков не сложно, в любом издании по сценической речи их доста­точно.

Неколебимость приемов работы - вот проблема. Все сводится к тому, что в учебном пособии на картинках показаны артикуляторные уклады глас­ных и согласных звуков, эти рисунки проиллюстрированы словесными опи­саниями и затем предложены сочетания (типа «суки-саки, суки-саки» — лю­бимое слогосочетание профессора А. Н. Петровой), тренировочные тексты (постепенно увеличивающиеся в размерах), и все. Дальше повторяй себе — и все исправится. К живой речи, тем более к живой сценической речи, к твор­ческому процессу коррекции, к процессам динамичного сценического зву­чания такой прием подходит мало. К тому же, и это принципиально, рисун­ки артикуляторных укладов и словесные описания ограничены алфавитом, но не звуковым строем русского литературного языка.

233 Галендеев В. Н., Кириллова Е. И. Группо­вые занятия сцениче­ской речью. Первый актерский курс. Л., 1983 С 14-15.

Еще двадцать пять лет назад В. Н. Галендеев и Е. И. Кириллова, сослав­шись на выдающуюся книгу М. В. Панова «Русская фонетика» (М., 1967), обратили внимание преподавателей театральных школ на то, что в русской речи насчитывается гораздо больше звуков, чем то количество, которым пользуются многие педагоги233. Но их призыв остался не услышанным по сей день. Специально повторю сказанное ими: «В книге „Сценическая речь" от­мечено сорок речевых согласных звуков, а в „Русской фонетике" М. В. Пано­ва их шестьдесят семь. В „Сценической речи" учитываются лишь варианты согласных фонем по твердости-мягкости и аффрикативности. Панов же учи­тывает сложные звуковые явления, которые возникают под действием зако­нов речевой динамики». Вот то определение, которое чрезвычайно важнои в нашем тренинге, - «действие законов речевой динамики». Двадцать пять лет — срок не малый для жизни театра, но если обратиться к упоминаемому Галендеевым и Кирилловой изданию «Сценическая речь», то это бывшее учебное пособие, переквалифицировавшись в «учебник»234, выдержало уже четыре переиздания (1995, 2000, 2002, 2006). А «сорок согласных звуков» остались неизменными до сей поры.

Где же искать эту самую динамичность дикции? Как должны изменяться подходы к тренингу? Прежде всего, должен быть пересмотрен взгляд на принципы тренинга. Одним из существеннейших моментов является отно­шение к жестам и к движениям. Настал такой момент в развитии педагогики сценической речи, когда закрывать глаза на движения как первопричину речи мы не можем. Мы приблизились к черте, за которой необходимы иные ме­тодологические подходы к дикционному обучению студентов. Мои слова не установление истины, сказанное продиктовано практической необходимо­стью. Динамизм дикции всецело связан с динамизмом телесным. Тренировка любых дикционных аспектов совместно с телесной тренировкой - вот необ­ходимость, которую трудно оспорить.

**Упражнение 4.17. Патрулёва круговерть**

Подкидываете пропеллер вдвоем, передавая вертящуюся гимна­стическую палку друг другу. Тот, кто приготовился ловить палку, рас­полагается за спиной крутящего. Подбросив палку, моментально от­клоняйтесь влево, чтобы освободить партнеру место для перехвата летящего предмета. Уйдя влево, тут же занимайте место за спиной партнера - вам нельзя «прозевать» взлет палки. Так вы и сменяете один другого.

Одна из «скрытых» скороговорок Хармса может быть использо­вана в пространственном тренинге. Трехмерное звучание оттого, что возникает пространственная путаница в воображении: кто кому сват, кто кому брат? Знаков препинания, могущих помочь, нет, зато ин­версии235 попадаются:

*Дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь*

*Значит и дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь.*

*Коли так той дочь Патрулёва отца*

*Значит и дочь Патрулёва отца.*

*Вот и дочь, а отец Патрулёв*

*Значит отец Патрулёвой дочери Патрулёв*

*И никто не скажет что он Петухов*

1. К слову сказать, в до­военные времена вышел в свет первый учебник по речи (Саричева Е Ф Техника сценической речи М.; Л., 1939). Упоминаемое издание РАТИ-ГИТИСа является второй и последней книгой по сценической речи в ранге «учебни­ка», что ко многому обязывает.
2. «Инверсия» - от лат. inversio - перестановка. Стилистическая фигура, состоящая в нарушении общепринятой грамма­тической последователь­ности. Перестановка частей фразы придает ей своеобразный выра­зительный оттенок

Ср. у Пушкина: «Швей­цара мимо он стрелой Взлетел по мраморным ступеням».

1. Стихотворный отры­вок, озаглавленный «Выводы», взят из про­изведения Хармса

«Я вам расскажу одно происшествие..» («...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследо­ваниях. В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 111). Мы уже не раз обращались к этому произведению, вспом­ните такие отрывки из него, как: «Утвержде­ние» («Узайца вместо усов руки»), «Побег» («Петух бежал из воды»), «Соединение» («Дом с клювом»).

*Это было бы противоестественно236.*

Для начала каждый самостоятельно расставьте знаки препинания в тексте Хармса. Точки не ставьте. Они там имеются - целых три. В вашей власти запятые, тире, многоточия, восклицательные и во­просительные знаки, скобки. Не занимайтесь грамматическими по­строениями. Не угадывайте, какие знаки куда надо поставить, исходя из правил пунктуации. Автор нам таких разъяснений не дал наме­ренно. Нелепость, бессмыслица сквозит в «Патрулёвой круговерти» - стало быть, это абсурд. Абсурд тем и хорош, что каждый из нас одну и ту же ситуацию понимает по-своему. Разберитесь в этом высказы­вании и вы: откройте в нем те смыслы, которые привидятся вам, а не кому-то другому.

Расставив предполагаемые и единственно возможные на един­ственно возможных местах знаки препинания, реализуйте свое ре­дакторское творчество и озвучьте свой вариант.

У вас в руках гимнастическая палка, она крутится и взлетает в том моменте звучащего текста, в котором вы определили завершение одного логического фрагмента рассказа и начало следующего.

Затем распределитесь по парам и проиграйте текст для партне­ра - и расспросите его: что он понял? А затем версию партнера вы­слушайте и поведайте ему, что вы поняли. После этого проиграйте эту историю для третьего лица. Палка в ваших руках крутится, пока вы произносите одну стихотворную строку, на последнем слове стро­ки палка взлетает, и следующую строку произносит ваш партнер. Так вы и сменяетесь.

«Патрулёва круговерть» перетекает в ритмические игры следую­щего упражнения. Как и во всех восемнадцатых упражнениях пред­шествующих и последующих уроков, вы оказываетесь у воображае­мого рояля. Клавиатура перед вами, вы разогрели кисти, как за­правский пианист, и ритмы закружились.

**Упражнение 4.18 Interludio**

**Игра на рояле в четыре руки. Совместное творчество двух му­зыкантов: «первого» и «второго».**

Пространство пластических и голосовых импровизаций - про­странство диалога-дуэта - пространство интонационных перели­вов - пространство темпоритмических вариаций.

Пластические и голосовые импровизации. Мы продолжаем со­чинение музыкально-ритмических композиций, используя вообра­жаемую клавиатуру. Приемами «игры» на несуществующем музы­кальном инструменте вы уже овладели в совершенстве, и мне нет необходимости контролировать точность ваших движений, единое пластическое взаимодействие «коленей - кистей - речевого аппа­рата». В сегодняшних пробах мы вводим в телесные и голосовые импровизации контрастные пространственные перемены. От объе­мов движений зависят объемы голосового звучания. Используя ам­плитуды замахов, настраивайте ваше дыхание на расширение объе­мов вдохов и выдохов.

Диалог-дуэт. Импровизируйте в два приема. Начните с после­довательного воспроизведения музыкальных фраз. «Первый» сочи­няет музыкальную фразу, в основу которой закладывается только одна стихотворная строка, «второй» выдает свои вариации, сохра­няя литературный текст, но видоизменяя музыкально-ритмическое построение. Сумеет ли «второй» разрушить рисунок «первого»? Сможет ли он по-своему (на контрасте к мнению партнера) передать суть истории? Затем обратитесь к игре в четыре руки. Определите тему и принимайтесь за ее реализацию.

Интонационно-мелодические вариации. Действуя всем телом, увеличивайте амплитуды движений по вертикали, уводите руки на замахи то очень и очень высоко, то слегка отрывайте пальцы от кла­виш. Тем самым движения тела будет влиять на динамику голосово­го звучания. Сильные физические затраты найдут отражение в раз­растании громкости, осторожные движения приблизят вас к тихому- тихому голосовому звуку. Согласовывайте усиление или снижение громкости с усилением или ослаблением выдоха. Почувствуйте, что интенсивность речи зависит и от интенсивности дыхания, и от энер­гетической насыщенности движений тела.

Темпоритмические вариации. Чередуя ударные и безударные слоги, находите им пластическое соответствие: на ударных слогах удары по клавишам потребуют больших затрат относительно без­ударных слогов; слова, принимающие на себя фразовые ударения, также вызовут более активные физические затраты, чем слова без­ударные. Вкрапляйте в ритмические построения паузы. Меняйте тем­пы речи, то есть используйте как чрезвычайно замедленное произ­несение слов и стихотворных строк, так и речевую скороговорку.

Поначалу разогреем кисти, разомнем пальцы и колени. Теплым дыханием со всех сторон обогрейте кисти запястья предпле­чья локти; кистями разотрите колени, одновременно то приседайте немножко, то выпрямляйте колени; порой удерживайте равновесие, стоя на одной ноге, вторую ногу приподняв, растирайте колено икру бедро.

Разогревая руки и тело, готовясь к музыкально-ритмическим им­провизациям, вспоминайте задорную «скороговорку» Д. Хармса «Дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь». Этот рассказ становится те­мой Interludio.

Итак# вы готовы. Встаете рядышком, словно рядом поставлены два рояля. Один из вас создает музыкально-ритмическую импровизацию, наполняя ее речевыми ритмами. «Второй» выполняет ту же самую речевую комбинацию, но музыкально-ритмические импровизации создает свои. Предположим, «первый» играет:

*Дочь! - дочь! - дочь! | Патрулёва отца | отца*

Первые три слова - staccato, первое на середине диапазона, вто­рое - высоко, третье - низко, пауза (|), «Патрулёва отца» - высоко и звонко, пауза (|), «отца» - два ударения и два прикосновения к клавиатуре - высокое голосовое звучание.

«Второй» играет свое:

*Дочь-дочь-дочь! |||| Патрулёва || отцаЦЦ отца!*

Быстрые, почти сливающиеся первые три слова - legato, длинная пауза, на которой тело не замирает, но продолжает двигаться, как бы доиграв предыдущее и готовясь к следующему. «Патрулёва» - протяжно, пауза (||), «отца» - протяжно очень, длительная пауза (|||||), «отца!» - staccato.

Интерпретация касается только музыкальных образов, речевые партитуры остаются неизменными для «второго» - «первый» таким образом проходит всю историю Патрулёвых. Интересно, что именно воспримет «второй» в игре, в музыкальных образах «первого»? В зависимости от того, что ему почудилось в игре партнера, он и дей­ствует - соглашается, отвергает, «подпевает», создает в противовес свои музыкальные образы. Так и протекает ваш музыкально-ритми­ческий «диалог».

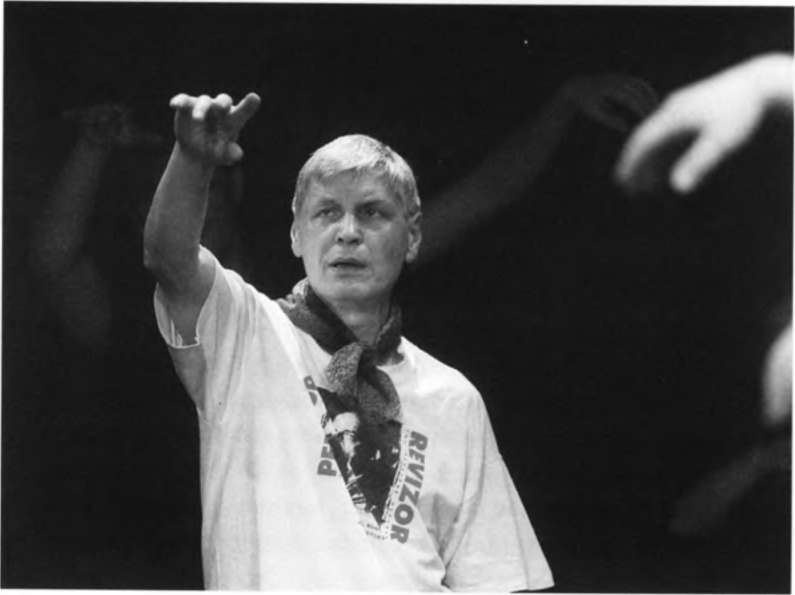
Сыграли все до конца - поменяйтесь ролями. Начинает теперь другой.

Внимание к партнеру. Вот где все удачи в этих музыкальных им­провизациях «в четыре руки». Не соревнуйтесь в ритмических «на­валах», не гонитесь за вычурностью. Слушайте и слышьте партнера - его музыкальные образы, настроения, даже его видения. Осознавать, что там такое играет партнер, смысла нет. Задаваться вопросами: «про что играем?», «что партнер хотел сказать?» - не надо, не тратьте на

пятый урок

la

воздействие



Т. А. [Липавская]: Нельзя ли хоть без свидете­лей, ходить голым, скажем, по лесу? Д. X. [Хармс]: Нет, одному нельзя. Одному ни­чего не сделать. Так же как в совершенном оди­ночестве и стихи не будут писаться.

*Леонид Липавский («Разговоры»)*

В «Вариациях для тренинга» только в последней главе мы об­ратились к резонансной выразительности речевого голоса. В этом термин из ВОКальнои была СВОЯ логика. С ОДНОЙ стороны, резонанс ОДНО ИЗ важнейших педагогики, обозначаю- технических качеств голоса, с его помощью мы можем влиять на под- высоко ценимое

е- свойство голоса озвучи-

вижность тембра речевого голоса и на качественные характеристики с

r г г- г- вать большие концерт-

ЗВуКОВ речи, ОН обеспечивает звучность И полетность голоса238, С дру- ные залы и хорошо слы- гой стороны - резонанс есть категория эстетическая, связанная с ху- шаться на фоне звуков дожественной выразительностью голосового и речевого звучания. музыкального сопр°-

вождения. Это свойство

С первых шагов работы над голосом заниматься резонансом не ГОЛОсав. п морозов

очень-то выгодно. Есть многие технические вопросы, решение кото- и ю. а. Барсов назвали

рых должно предшествовать работе над резонансом. Это и обеспё- термином «полетность»

*^ (См.- Морозов В. П.*

чение телесно-мышечной свободы, и укрепление навыков сценичес- Би0физические основы КОГО дыхания, И развитие ПОДВИЖНОСТИ «ротоглоточного резонато- вокальной речи л ,1977 ра»239, и многие другие аспекты речевой техники. с- 24)

Выразительность голосо-речевого резонанса рассматривается нами в двух измерениях. Во-первых, речь идет о резонаторной сис­теме ГОЛОСОВОГО Органа Человека, расположенной Над ГОЛОСОВЫМИ звукообразующая рече- складками и включающей в себя преддверие гортани, полость рта вая система' состоящая

\_ из трех отдельных резо-

с наружным ротовым отверстием и назальные полости. Эта резона- наторов ГЛОТочного торная система обеспечивает рождение голоса, его усиление и тем- ротового и носового бровые характеристики голоса и звуков речи. Во-вторых, нельзя не принимать во внимание пространство, в котором голос звучит и в котором его воспринимают слушатели.

Таким образом, голосо-речевая тренировка должна осуществ­ляться также в двух направлениях. Первое - усиление голосового звучания в резонаторной системе. Второе - развитие звучания рече­вого голоса в пространстве вокруг актера, то есть в театральном про­странстве.

**«Полётность» -**

**239 «Ротоглоточный резонатор» - единая**

О «грудном» и «головном» резонаторах (понятия, которые ши­роко используются в практике вокальных и театральных педагогов) в данном случае речь идти не может, так как экспериментально

установлено, что «так называемого грудного и головного резонато­ра на практике не существует»240. Исходя из этого, заострять внима­ние во время тренировки на грудном и головном резонировании не приходится. Следует искать иные пути. И самый верный из путей - наше воображение. Оно может помочь нам создать явление «про­странственного резонирования».

«Пространство» в данном случае мы могли бы понимать и как пространство, окружающее актера (сцена, зрительный зал), и как пространство художественного произведения, и как область внутрен­него (чувственного и интеллектуального) мира другого человека. Об­ращаясь к «тренингу пространственного резонирования», мы направ­ляем внимание на резонирование голоса и речи актера в предлагае­мых обстоятельствах, не исключаем из сферы интересов пространство художественного воображения драматурга, писателя, поэта и не из­бегаем контакта с партнером по сценической ситуации или ролевых контактов персонажей.

Выбираем мы для этого сначала скороговорки. Пусть это не пока­жется вам странным. Говорим о пространстве автора, литературного произведения или пьесы, о действии персонажей в пространстве спектакля, а материал выбираем, казалось бы, простенький и хоро­шо известный - какие-то там скороговорки, которыми не одно по­коление актеров баловалось на уроках сценической речи в театраль­ной школе. Между тем скороговорки дадут возможность индивиду­альной импровизации. И позволят решить творческими методами большой объем технических задач.

В предшествующих уроках в ряде упражнений скороговорки уже использовались и были вспомогательным материалом, теперь же они становятся основой тренинга.

Начинаем опять с разминки.

240 Максимов И Фони- атрия М., 1987 С 92. Автор, в частности, от­мечает, что для возник­новения явления резо­нанса в «грудном» и «головном» резонаторах грудная клетка и полость черепа, к ним относящи­еся, должны быть полы­ми Однако эти полости пустыми не являются Кроме того, «в грудной полости, в дыхательном пути явления резонанса практически не могли бы возникнуть ретро­градно от глоттиса к тра­хее и легким, в направ­лении, противополож­ном ходу озвученной воздушной струи»

Словно удары колокола, растекающиеся по окрестностям, наше звучание растекается по широте пространства. Не голосовое звуча­ние, а шире - наше душевно-смысловое звучание. Мы уходим и от привычного и мелкого применения слова «звучание» только как от­ражения некоей звуковой оболочки в работе голосового аппарата, и от понимания речевого звучания как синонима говорения. Звуча­ние - явление психофизическое. Тем оно и дорого нам в тренинге, тем оно и приближает нас к творческому началу, к поступку, к вза­имному соединению актеров в сценической ситуации. Мы уже гово­рили с вами о сплоченности актеров внутри диалога. О том, что акте-

ры сообща формируют тему и ситуации диалога. Создание образа значение связи влия-

не может являться единственной целью актера на сцене. И хоть, по- ние - взаимовлияние -

вторю, предметом актерского творчества является роль (образ), за- взаим°деиствиевпони-

мании взаимовлияний

КОНЫ сценического диалога диктуют нам необходимость совокупных творческих личностей

усилий двух ИЛИ нескольких актеров ДЛЯ раскрытия темы, идеи, подробно освещает в ря-

сверхзадачи сцены и спектакля в целом. де исследований л г Бар-

*\_ - сова. См.: Барсова Л. Г.*

Первой ступенью контактного тренинга будем считать влияние. Роль творческой лично.

Этому были посвящены и многие положения тренинга, и различные сти в формировании

*циклы упражнений: «Говорю не сам для себя, не занимаюсь самой художественной жизни*

- - эпохи (на примере жизни

*по себе свободой голоса и речи, но создаю звучание, влияющее на и творчества н А Рим.*

партнера». Теперь появляется необходимость в следующем этапе ского-Корсакова и его

контактности между партнерами - назовем его взаимовлияние, ближайшего окруже-

ния) Автореф дис....

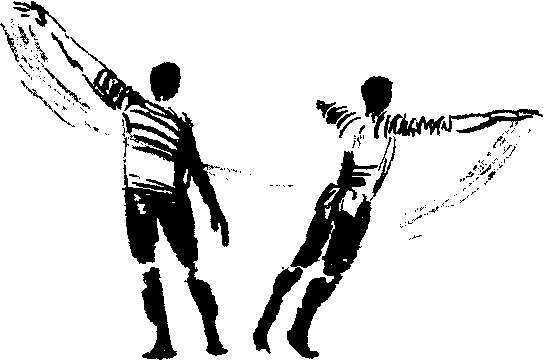
Трудно с точностью провести границу между влиянием и взаимовли- культурологии

янием. Могу лишь предположить, что влияние еще не содержит всех спб, 2007. с 9 признаков диалога, а взаимовлияние их обеспечивает. Театральность же диалога, его зрительный, слуховой, смысловой аспекты требуют еще более действенного поведения актеров на сцене. Воттогда и воз­никнет самый сложный, таинственный и вместе с тем самый притя­гательный способ актерского контакта - взаимодействие. Итак, нам с вами интересны размышления о логической связи понятий влия­ние — взаимовлияние — взаимодействие. Эта логическая цепоч­ка понятий весьма редко используется в научном обиходе театраль­ной педагогики241.

**Упражнение 5.1. Словно колокол**

Раскачивание рукой всего тела. Колени раскачивают руку, дви­жущуюся сбоку тела вперед - назад, вперед - назад. Рука раска­чивается по инерции. Специально опускать и поднимать ее не сле­дует.

Система колокола. Правая рука сродни языку колокола. Каким об­разом укрепляется большой колокол на колокольне? Он подвижен. Вес его не дает возможности раскачать махину до широких ампли­туд, но с каждым ударом языка по телу колокола и сам колокол от­зывается не только звуком, но и движением. С маленькими колоко­лами проще. Звонарь может заставить их звучать, раскачивая тело колокола и не дотрагиваясь до языка. Мы избираем первый путь - тяжелый колокол: раскачать мы можем лишь язык, а за его движе­ниями последуют и движения тела колокола (рука следует за ко­ленями, за рукой следует движение тела). Кисть ударяет в простран­ство перед нами и за нами - будто язык колокола ударяет в его



**Рис. 86**

стенки. Вот тут-то и взрывается воздух - резонирует пространство внутри колокола и пространство вокруг колокола (рис. 86).

Никаких особенных физических усилий при вхождении в этюдное звучание не требуется. Психологически вы сосредоточены на ощуще­ниях тяжести: действительно ли кисть ваша утягивает тело вниз? Дей­ствительно ли вы чувствуете движение воздушных струй вокруг кис­ти, вокруг пальцев? Коли так, то, осторожно вдохнув, проникнитесь энергией дыхательных возможностей - вот-вот рука-язык зазвучит.

Первые отголоски колокольного звона внутри - как предчувствие звуков колокола настоящих. Ни одного удара не допускайте вне вос­поминаний. Пока звуки в вас не созрели, не звучите даже изнутри. Созревание происходит от воспоминаний о звуках церковных коло­колов, таящихся в памяти вашей жизни, в памяти вашего восприя­тия. Нету нас цели проделать все «быстренько-скоренько», обрабо­тать звук ради звука. Наблюдения нам помогут, слуховая память, под­крепленная зрительными картинами места действия, точки, из которой мы воспринимали храм и в которой были врасплох захва­чены звуком.

И пробуйте звучать, ощущая тепло выдоха: «бомм - бомм - бомм». Звук «м» чуть тянется и, удаляясь от вас, растворяется в про­странстве

И еще раз: «боммм - бо-бомм, бобомм - боммм». Небольшое удлинение «м» в начале и в финале: «боммм». Почти незаметное убы­стрение (сбив привычного ритма) в середине: «бо-бомм, бобомм». Не пропустите нюансы в переменах ритмов.

И еще, и еще раз, и еще:

*бом — бомм —» бобобомм —» бобобдмм —» бомбоммм*



Удары сыплются один за другим, на одном выдохе. Стрелка (->) фиксирует перемену направления движения руки: то вперед, то на­зад. Уже слышатся звоны с гласным «а»\

*бабабабабабабаба -> бабабабабабабам \ бабабабабабабаба -> бабабабабабабам*

Голосовое звучание в каждом фрагменте разрастается. В середи­не ритмическая пауза - она отмечена вертикальной чертой (|) - тело ваше замирает, оно повисло перед следующим ударом, и в этот имен - но момент возникает стремительная «подготовка к выдоху».

*бомбомбам -> бобобобобобобам -> бобобобобобобам -> бомбомбомбам*

Комбинация усложнилась. На каждом ударе языка по телу коло­кола возникает неповторимая капель речевых ритмов:

*блямбамбам —» блямбамбам —» бляммм —» бляммм —» бляммм —» блямбаммм*



И в этом звоне, и в последующих ударах колокола движение и речевая ритмическая композиция вступают в согласие. Ударный слог каждого отрезка ритмической композиции совпадает с падени­ем руки вниз. Звукосочетания, следующие за ударным слогом и за­вершающие отрезок ритмической композиции («...бамбам», «...ммм», «...баммм»), звучат как эхо, рука, словно шлейф движения, взлета­ет - подается вперед или оттягивается назад (см. рис. 86). Вся рит­мическая композиция произносится на одном выдохе, так, чтобы связь слогов не порвалась.

*бабабам-бабабаммм -> бабабам-бабабаммм -> блямблямблям - блямблямбляммм —» блямблямблям - блямблямбляммм*

В этом звоне заударные фрагменты всех четырех отрезков рит­мической композиции («..бабабаммм», «...блямблямбляммм») за­метно удлиняются, что требует дополнительных энергетических (ды­хательных) усилий и повышенной дикционной активности. В графи­ческом воспроизведении ритмической композиции вы видите знаки дополнительных ударений («...бабабаммм»). В звуке ударный слогчуточку отличается от слогов безударных: то есть эхо отражает все акцентные, ритмические, интонационные особенности основного звучания.

*бибибам-бибибам —» бибибам-бибибам —» бибибибибибибам бибибибибибибам —» бибибибибибибам бибибибибибибам*

Колокол то гудит, разнося по окрестностям мощные призывы, то слегка позванивает. А то слышится россыпь мелких ударов по колоколам меньшего размера. Особенное воздействие колокола на чувства и эмоции при каждом новом ритмическом высказывании колоколов.

*бабабам -> бабабам -> бам бабаба -> бабаба-баба | бабабам -> бабабам -> бам бабаба -> бабаба-баба \ бабабам -> бабабам -> бам бабаба -> бабаба-баба \ <и так далее много-много раз>.*

Теперь я намеренно предложил вам ритм слегка путанный, не со­всем, казалось бы, логичный и музыкальный, в нем даже к финалу попадается что-то вроде синкопы. На самом деле суть в следующем: вы испробовали ритм не отвлеченный, гипотетически напоминаю­щий речевые ритмы, а самый что ни на есть речевой ритм. Мы с вами преобразовали в ритмическую композицию текст народной русской скороговорки:

*Колокол, колокол — кот на окне молоко лакал242.*

Вот и используйте теперь прием двойного звучания: вначале на­стройте дикционно-голосовое звучание ритмического рисунка, за­тем сопровождайте удары колокола скороговоркой.

*бабабам -> бабабам -> бам бабаба -> бабаба-баба*

*Колокол —> колокол —» кот на окне —» молоко лакал*

1. На Буяне, славном острове: Сборник русского фольклора / Составила и обработала Н. Колпакова. Л., 1976. С. 123
2. Я не оговорился, про­изнеся вместо слова «скороговорка» слово «частоговорка». Для

Вл. И. Даля эти слова были синонимами' в «Толковом словаре живого великорусского языка» он расшифровы­вает слово «частоговор­ка» как «скороговорка» (Т 4. Ст. 1289). Приво­димые в разных статьях скороговорки нередко сопровождаются поме­той составителя- «часто­говорка».

Артикуляторные и фонетические сложности подстерегают вас чуть ли не на каждом слоге частоговорки243. Имею в виду: вялость языка на произнесении твердого переднеязычного сонорного звука «л» и заднеязычного взрывного глухого «к», слабое давление воздушной струи при воспроизведении конечных «л» в словах «колокол» и «ла­кал»', нарушение фонетической вариативности при звучании заудар-

ных редуцированных гласных «о» («колокол») и редуцированного безударного «о» в слове «молоко»', «смазанность» гласных «а» и «о» в первом предударном слоге в словах «окне», «молоко», «лакал». Особо обратите внимание на точное фонетическое произнесение зуб­ного щелчкового «тн», образующегося на стыке существительного «кот» и предлога «на»: «кот на окне».

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ««СКОРОГОВОРКАХ»**

Вам для этой игры досталась шутливая непритязательная историйка. При чем тут колокол? При чем тут кот? Сумеете ли вы сами придумать игровые импровизации? Надеюсь, да. Только помните: важна мера влияния на «вос­принимающего» любых ваших движений, текста, звука голоса, дикцион- ной разборчивости. Это может быть связано только с шутливым рассказом про зеваку, заслушавшегося колокольного звона и прозевавшего момент, когда кот запрыгнул на подоконник и вылакал все молоко из крынки. А по­просту - не зевай, рот не разевай.

Не надо изобретать ничего особенного, не стоит вкладывать в тексты ско­роговорок какие-то глубокомысленные подтексты и накручивать пышные обстоятельства. Мысль - один из непременных элементов многих произве­дений малых жанров фольклора (пословиц, поговорок, приговорок, зага­док, прибауток). Может быть, для кого-то, забавляющегося скороговорка­ми в бытовой беседе или на вечеринке, произнесение текста без запинки будет единственно интересным, но для нас, из всего в тренинге извлекаю­щих творческую выгоду, будет небезынтересно, помимо звукописи скоро­говорки, обратиться и к ее смыслу. Послушайте определение скороговорки, данное В. И.Далем: «Скороговорка, чистоговорка - слагается для упражнения в скором и чистом произношении, почему в ней сталкиваются звуки, затрудняющие быстрый говор; но многие чистобайки заключают в себе также пословицу: „Нашего пономаря не перепономаривать стать", человека не переделаешь; „Рапортовал, да не дорапортовал, а стал дорапортовывать, зарапортовался", все невпопад, неудачно; „Стоит поп на копне, колпак на попе, копна под попом, поп под колпаком", то есть все одно и то же»244. По­лезное для нас определение скороговорок. Из слов Даля можно вывести

пользу и для тренинга: нам следует выводить тексты скороговорок из обла- 244 Даль в■ и■ Послови-

сти механического их проговаривания, превращать любое высказывание в ЦЬ| ■т-с 15 Имеется

^ и еще одно толкование

осмысленный речевой поступок, воздействующий на партнера. Это имеет Даля ^ частоговорка

*прямое отношение и к тексту «Колокол, колокол — кот на окне молоко ла- чистоговорка, род*

кал», и ко всем другим скороговоркам, к которым мы будем обращаться в складной речи, с повто-

дальнейшем. Еще обращу ваше внимание на то, что скороговорки почти все- Реньем и перестановкой

гда организованы по законам стихотворного ритма или близки к нему, име- одних и тех же букв или

слогов, сбивчивых или

ются в них и рифмы. Так, в тексте «Колокол, колокол - кот на окне молоко труДНЫХ д^ Произно- лакал» наблюдается точная рифма, то есть созвучие, в котором совпадают шения.» {Даль в и. все звуки. К тому же при содействии с рифмующимся словом двух или бо- Толковый словарь., т. 4 лее слов возникает составная рифма («колокол - молоко лакал»). Ст- 208^

**Вариации**

Влияний

Выбираем народные скороговорки и создаем на их ритмическом материале слоговые ритмы, а затем вводим в дело тексты. На рит­мических слоговых группах разогреваем артикуляцию, внутренне настраиваемся на смысл чистобайки. Подготавливаем партнера к восприятию смысла, на бессловесном уровне даем ему понять, что все, что сейчас будет сказано, имеет к нему самое непосредственное отношение. Разумеется, и сами вы не вправе быть голословными, вы конкретно определите, что вы имеете в виду, относя смысл высказы­вания к характеру и поведению своего партнера. Стремитесь к тому, чтобы партнер искренне почувствовал, что речь идет именно о нем.

Движения остаются прежними: рука раскачивающаяся.

Я привожу сначала текст скороговорки, а вслед за ним вариации слоговых ритмических групп. Вы же импровизируйте, как мы и усло­вились, - в обратной последовательности: ритмы слоговые -> чис- тобайка -> ритмы слоговые -> чистобайка ->... Такое кольцо (ритмы слоговые -> чистобайка) проигрывайте столько раз, сколько пона­добится для настройки голосового звучания, полетности голоса, дик- ционной разборчивости и фонетической точности звучащего текста. Количество проб зависит и от восприятия партнера.

**Кому чин, кому блин, а кому и клин245.**

*бом-бйн -> бом-бйн -> бамбомбдм -> бинбйн (Кому чин —» кому блин —» а кому —» и клин)*

**Балтывалось, не ворачивалось. Болтнётся, не воротится246.**

*блавлавлавла —» влавлаблавлавлавла | влоблдвло —» вловлоблдвловло (балтывалось —> не ворачивалось | болтнётся —» не воротится)*

**Болтай, болтай, недалеко Валдай!247.**

*бол бал -> болбал -> болболбдл-балбал (болтай -> болтай -> недалеко Валдай)*

1. Даль В. И Толковый словарь... Т 1. Ст 239.
2. Там же. Ст 271
3. Там же

До сего момента в вариациях ритмические группы по количеству слогов совпадали со слоговыми конструкциями текстов. Далее идут перемены: слоговые композиции будут превосходить по численнос­ти слогов исходный текст. Это даст нам возможность усиливать объемность звучания голоса, улучшать его полетность на звуковых комбинациях и переносить приобретенные качества в звучание фра­зовое.

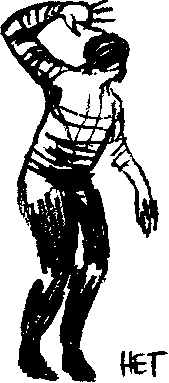
**Иван-болван молоко болтал, да не выболтал248.**

*бабабамбабабам-бабабабабабабам -> бобобдмбобобдм- бобобобобобобом -> ба б а ба ба б а б а ба б а б а б а бам бам бам бобобобобобобобобобобдмбомбом (Иван-болван -> молоко болтал —> да не выболтал -> да не выболтал)*

**Ушёл Вавило по мотовило, да, видно, лесом задавило249.**

*Бумбли-вомвли —» вбмвли-вомвли-вбмвли-вомвли —» бумбли-бомбли -> вдмвли-вомвли-бумбли-бомбли (ушёл Вавило —» по мотовило -> да, видно —»лесом задавило)*

Несколько слов о движениях: каждый из вас по-своему воспри­нял рисунок движений и выполняет его в свойственной ему манере. В индивидуальные нюансы движений я не вмешиваюсь. Скажу о не­оправданном и о неточном.



**Рис. 87**

Не производите удары, однообразные по силовым затратам и по объему. Амплитуды размахов колеблются: чуть дальше вперед и чуть дальше назад, чуть выше и чуть ниже. На такие чуть-чуть отзывается тело: и оно от ступней до плеч, от ноги, отрывающейся от пола, до кончиков пальцев устремленной вперед кисти обретает полет. Ведь и исходные тексты у вас различные, и высказываемые мысли раз­ные. У колокола звучащего пределов звучания в пространстве нет. Есть только пределы возможностей тела и руки. Расплывчатости в движениях не допускайте: рука, взлетая, не «болтается» как придет­ся, а замирает в идеальном горизонтальном положении относительно плоскости пола. Рука направляется непосредственно на партнера, когда вы кисть выбрасываете вперед, а не улетает бесцельно вверх, да еще со сгибанием в локтевом суставе (рис. 87), и отводит ваше тело назад также без «расхлябанности» и болтания в пространстве. Рука, словно крыло, удерживает ваше тело, оберегая его от паде­ния, - то есть принцип балансирования не отменяется. Балансирует рука - балансирует тело - балансирует мысль - балансирует вооб­ражение и ваше, и воспринимающего.

**Упражнение 5.2. Звучание балансирующее**

Взлеты тела с помощью круговращений одной рукой. На взлетах звукосочетание с опорой на слоги «да», «дам», «ба», «бам». Пробы импровизаций в звукосочетаниях. На этих звуках и творить разминку.

1. Там же Т 2 Ст 892. Даль В И. Пословицы Т. 2 С 382
2. Даль В. И Толковый словарь.. Т. 2. Ст 217. «Мотовило» - вилка, моталка, рогулька - снаряд для размотки мотов пряжи в клубки Напоминает костыль с развилиной на другом конце для намота пряжи с веретена

Балансирование тела - балансирование звука. Качание в плечах. Удержаться, удержаться надо в таком качании тела, в такой волнев движении плеч. Правое плечо утягивается вниз направо - колени подгибаются, кисть тяжело свисает книзу, голова чуть наклонена на­право (рис. 88). Такой пластический затакт к последующим движе­ниям напоминает балансирование тела и звучания в предыдущем уп­ражнении. Деятельность колена превыше всего - его движение по вертикали и стремление совершать амплитуды чуть вперед / чуть назад «раскачивают» и все тело, особенно правую руку, точнее, кисть правой руки. Опорной является правая нога, нога левая почти отры­вается от пола - ну, по крайней мере, вот-вот она оторвется от пола. Действительно, похоже на упражнение предыдущее. Но внутренняя перспектива движения иная, иной образ движения. Если в упраж- нении-этюде «Словно колокол звучащий» вы в движении «язы­ка» колокола, то есть руки, были ограничены телом (стенками) ко­локола и удары языка о стенки порождали объемность и значение звучания, то в новом упражнении-этюде возникает ощущение бес­конечности. Нет препятствий - рука, совершающая круг, не знает точек, вы лишаетесь обрывов, столь свойственных молодым акте­рам, обретаете бесконечность, текучесть звучания и имеете возмож­ность настроить еще одно ощущение - ощущение звучания балан­сирующего. Не определяйте количество кругов заранее. Какова дли­тельность, каковы темповые и динамические балансирования звука, предсказать заранее невозможно. Что ощущаете, то и ощущайте, ка­кие ритмы дыхания возникают, такие и возникают.

Варианты звучания:

*дамдамдам / дадада мдам дам*

*дамдамдам / дадада мдам дам*

*дамдамдам / дададада, дададада, дададада, дададам*

До начала первой композиции и между первой и второй, второй и третьей композициями тело зависает в воздухе: чуть поднимитесь на носки и оттяните кисть правой руки назад - она висит в воздуш­ном пространстве и вот-вот упадет, начнет движение (см. рис. 86). Это затакт, замах. И это же положение тела и руки возникает перед каждым новым отрезком композиции. Все зависания-затакты поме­чены стрелкой (-»). В этом затакте рождается и дыхательная энер­гия, вы совершаете «подготовку к выдоху». Если в предыдущем уп­ражнении спадание руки задавало акцент и центр звучания был вни­зу, отчего интересно было ваше грудное резонирование (гудение колокола), то в этом упражнении акцент приходится на верхнюю точку взлета руки (рис. 89). Всего таких подлетов оказывается шесть. С пя­тью идущими вначале вам несложно разобраться, а вот последний вызовет затруднение в реализации. На конечном взлете проговари­ваются четыре одинаковых ритмических фрагмента из четырех сло­гов каждый и с ударением на третьем слоге. Все это вы поймете из графика. Вершина взлета приходится на третий ритмический фраг­мент - это графически помечено знаком основного ударения («да»), прочие слоги несут на себе ударение вспомогательное («да»). В сле­дующих примерах мы будем использовать те же функции знаков.

*дам-бы, дам-бы, дам-бы, дам-бы -дам-бы, дам-бы, дам-бы, дам-бы - дам-бы, дам-бы, дам-бы, дам-бы — дам-бы, дам-бы, дам-бы, да!*

Вся ритмическая композиция произносится на одном выдохе. В ней четыре одинаковых фрагмента, в последнем только укорочен­ный финал. Композиция предусматривает постепенное убыстрение речевого темпа и повышение высоты взлетов (четвертый взлет са­мый высокий). Убыстряющийся темп снижает подвижность дикции. Стремитесь преодолеть оговорки и сбои речевого ритма усилением внимания к кругооборотам кисти. Ощущение преодолеваемого со­противления воздушных масс поможет вам почуять увеличение объе­мов движений руки и тела, а заодно и увеличение объемов движе­ния артикуляции.

*дам | бам | дам \ бам \ дамдам \ бамбам | дадам \ бамбам \ дамдамдам — бамбамбам — дамдамдам — бамбамбам бамбамбамбам!*

Вертикальная черта (|) обозначает паузу, момент «подготовки к выдоху», момент тишины в ритме. Во второй части композиции пау­зы исчезают и все звучит, наплывая друг на друга, перед последним сегментом долгое зависание (-»).

*бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам дам-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам, бам-дам да м-бам...*

Бесконечные повторы одного и того же фрагмента бам-дам дам­бам, бам-дам дам-бам... Темпы движений, их физические объемы, затихание и развитие динамики звучания и прочие и прочие изме­нения в поведении и голосовом, и пластическом вы выбираете сами. Пробуете выразить радостное кружение ритмов.

*бабабабабабабаба - дададададададада - бабабабабабабаба - дададададададада \ бабабабабабабаба - дададададададада - ба­бабабабабабаба - дададададададада...*

Всякий раз с нарастанием к ударному слогу (нарастание по энер­гии, по динамике) затем озвучивайте финальные три слога, слов­но эхо, и очередной заход на композицию начинайте из тишины.

Рука всегда совершает кругообороты: снизу вперед -> вверх назад и вниз. Но некоторые из вас почему-то иной раз проделы­вают круг в обратную сторону. Это нелогично. Мы стремимся к рас­крытию звука, к выплеску дыхания, к открытости. Получается же сжато и скомканно.

**Вариации**

Игровые

+ Вы разбиваетесь на пары: юноша и девушка. Юноша зазывает девушку к себе, девушка приход к юноше оттягивает, хотя и согла­шается.

Используйте текст народной приговорки, записанный В. Бахти­ным в Ленинградской области250. Суть его в том, что по двум сторо­нам широкой реки звонят колокола двух монастырей - мужского и женского. Мы обращаемся к тем же приемам движения, какие были у нас в упражнении 5.1: раскачивание рукой, имитирующее удары языка по стенкам колокола, и круговые движения рукой, словно за­зывающие партнера к себе.

*К нам, к нам, к нам, к нам, к нам, сиротам, к нам! К нам, к нам, к нам, к нам, к нам, сиротам, к нам! К нам! Девки мимо, бабы к нам! К нам! К нам! Девки мимо, бабы к нам! К нам! К нам! Бабы мимо, девки к нам! К нам! К нам! Бабы мимо, девки к нам! К нам! Колокола мужского монастыря:*

*К нам! Приходите в гости к нам! К нам! К нам! Приходите в гости к нам! К нам! Колокола женского монастыря (на другом берегу): К вам! Как отслужим, так и к вам! К вам! К вам! Как отслужим, так и к вам! К вам!*

Каждая пара без труда сможет придумать свой диалог, по-свое­му распределить реплики и задать повороты разговора. Я привожу некий гипотетический вариант.

250 Сказки, песни, час­тушки, присловья Ле­нинградской области / Сост. В. Бахтин. Л., 1982. С 464-465

Парень совершает четыре замедленных удара - произносит че­тырежды «к нам» — зачинный удар сзади вперед (стало быть, на за­махе для первого удара - рука отводится назад) - после четвертого удара кисть отведена назад и тело устремилось за кистью - ожида­ние: что будет? Затем парень совершает большое круговое движе­ние рукой, произнося объемно, плавно, звонко: «к нам, сиротам, к нам!» - так звучат и первая строка, и вторая. После каждого удара и после финальных круговых оборотов руки «зависание». «Зависа­ния» и творчески интересны - как призыв, как желание сблизиться с девушкой, как о многом говорящее молчание.

Девушка не бежит навстречу, не кидается на шею парню. И тогда парень предпринимает темпераментную попытку разрушить ее стес­нительность и вовлечь в игру: рука спереди через низ оттягивается назад - это еще один зазывный удар колокола «К нам!» -> быстрый, очень широкий, пространственный кругооборот руки: «Девки мимо, бабы к нам!» вновь душевное «зависание», после чего грустный, проникающий в сердце девушки удар колокола: «К нам!» поэтому принципу проигрываете четыре строки. Ритм вовлечет и вас и парт­нера в таинство общения. Вовлечь партнера важно. Ведь ритм - это не только то, что ты проживешь и прочувствуешь, создашь и выра­зишь, ритм - это то, что другие почувствуют, то, что проживут они.

Девушка и в этом случае не реагирует. Тогда парень срывается: зазывные круговые движения руки убыстряются - ее не разглядеть - ощущение такое, что парень уже в небо взвивается от желанной встречи: слова и фразы наступают друг на друга, звучание наплыва­ет, убыстряется темп: «Кнам!-> Приходите в гости к нам!К нам/-» К нам! Приходите в гости к нам! К нам!».

И девушка соглашается, да ей и деваться некуда от такого напо­ра, от такой звучности колокольного звона. Девушка отвечает мягко и лирично (движения небольшие, будто бьет небольшой колокол: «К вам! Как отслужим так и к вам! К вам! К вам! Как отслужим так и к вам! —> К вам!».

Впечатления. Обменяйтесь впечатлениями о диалоге.

Что вы чувствовали, когда партнер вас зазывал? Каким вам пока­зался его голос? Почему вы согласились на встречу?

Что вы чувствовали, когда девушка не отзывалась на ваши пер­вые призывы? Бывало ли что-то подобное в вашей жизни? Что по­чувствовали вы, когда наконец-то услышали голос девушки? Что в вас отозвалось, какие воспоминания всколыхнулись?

+ Текст тот же, ситуация меняется. Образовываем группу деву­шек («монахинь») и группу юношей («монахов»). Движения остают­ся прежними: перемежаются раскачивания руки и круговые пролеты ее сбоку тела.

Группа выстраивается в две шеренги. Те самые пары, в которых вы делали этюды предыдущей вариации, располагаются визави. Ведь не можем же мы желать встречи вообще с монахиней. А повидаться с девушкой знакомой, близкой хотелось бы. Вот и пробуем мы зво­нить в этюде, обращаясь к девушке, приглянувшейся нам.

Колокольные звоны ритмичны и музыкальны. Звучание несколь­ких колоколов создает гармоничный перезвон. Ритмичность захва­тывает всех монахов вместе и каждого в отдельности. Повторю: мы в этюде. Этюд не подразумевает законченности и бесповоротного за­крепления темпов и ритмов движений.

Используем прием подголоска. Одни из вас бьют в колокол силь­но и мощно, звучно и резонансно. Вторая часть работает на подзво- нах, бьет в малые колокола - продлевает гудение основных колоко­лов. Если вдруг вам удастся разложить звучание на два-три голоса и голоса ваши будут создавать аккорд, то хорошо, пробуйте. Сами же сговоритесь о силе ударов и об их мощи.

Двигаются обе группы - и те, кто бьют в основные колокола, и те, кто подзванивают, - одновременно, звучат же группы по очереди: «К нам -> к нам к нам к нам к нам сиротам к нам! и т. д., пока не вступят девки да бабы.

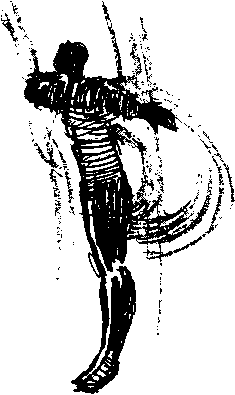
**Упражнение 5.3. Зависая**

Круговращения обеими руками одновременно перед собой. Рас­ширение пространства.

Вначале «взлететь» - приподняться на носки и руки раскинуть в стороны. Чуть податься плечами вперед - «зависание над пропа­стью» - это ощущение вам уже знакомо (рис. 90).

Плавно, мягко «приходит» дыхательная энергия. Такое поведе­ние тела опосредованно влияет на «подготовку к выдоху». Здесь даже не требуется каких-то особых усилий для вдыхания. Нет надобности заботиться о насыщении легких новой энергией. Процесс вдыхания протекает независимо от вашей воли, вашего внимания, ваших на­рочитых команд.

\ \



**Рис. 90**

Дальше - партнер. Именно он определяет нюансы вашего после­дующего поведения, вашей просьбы, или укора, или надежды на про­должение взаимоотношений, или требования вернуться, или при­знания, что вам грустно без него. Я привел лишь вариации этюдных образов, чувственно-смысловые ситуации. Дальше фантазируйте сами, извлекайте вариации не из головы, а исходя из своего воспри­ятия партнера, из сиюминутных душевных импульсов.

Итак, вы вступаете телом и звуком:

*На мелй2Ъ} мы лениво налима ловили, И меняли налима мы вам на линя; О любви не меня ли вы мило молили И в туманы лимана манили меня.*

Вы озвучиваете строку за строкой, уводите воображение и чув ства партнера в прошлое, в воспоминания о случившемся, вы вовле каете партнера в свои переживания, основанные на фактах, нафан тазированных вами.

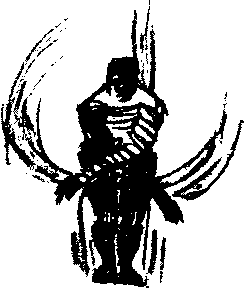
В пластике - перед каждой строкой, каждой долькой высказыва­ния - вы зависаете, обретая новые физические силы, новую дыха­тельную энергию и улавливая в партнере реакцию на только что со­вершенное вами.

Поступок-высказывание сопровождается движением кистей рук коленей ступней - короче, всего тела. Круговращение рук: кисти упадают, колени слегка сгибаются, голова слегка наклоняется вперед внизу перед вами руки сходятся и перекрестно расходятся в противоположные стороны (рис. 91) руки взлетают вверх и рас­ходятся в стороны, тем самым довершая кругообращение (рис. 92). Завершая строку252, прочувствуйте, что некая сила ваших желаний будто бы разрывает вас - руки, кисти устремляются в стороны. За­виснув, вы словно открываете партнеру свои объятия или выплески­ваете свои чувства. Такой разлет рук - явление не физическое, это ваш душевный порыв, это поступок, одновременно это и ощущение объема (расширение пространства телом и звуком). Приучайтесь раз­двигать пространство круга, прочерчивать круг все шире в стороны, и все выше, и все глубже. На зависаниях впитывается новая энер­гия - зарождается дыхание для следующего фонационного выдоха.

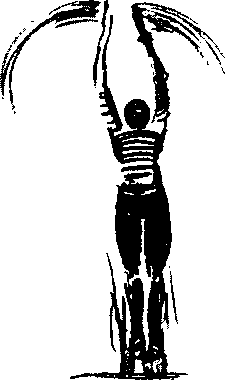
Принцип вертикали. Не упустите его из виду. Он и здесь важен и полезен. Не наклоняйтесь умышленно и нарочито. Не теряйте из виду реакцию партнера на любое ваше движение, на любые повороты ва­шей мысли.

Закончив пробу, обменяйтесь впечатлениями.

1. Мель - мели, о мели, на мели, мн. мели, мелей
2. В современных сло­варях предлагаются два варианта произнесения этого слова: строку, строку (строках, стро­ках). Для литературного произношения предпоч­тительнее произнести- строку, строках



**Рис. 91**



**Рис. 92**

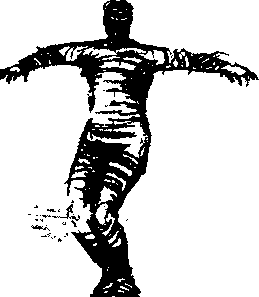
Впечатления. Партнер, находившийся во время вашего выска­зывания недалеко от вас, рассказывает, что он воспринял. Что ото­звалось в нем, в его душе и в его чувствах. Что подсказало ему его воображение. Что он уловил и прожил во время вашего обращения к нему. Не о словах, произнесенных вами, рассказывает вам парт­нер, а о своих догадках, родившихся в момент вашей пробы.

Не упускайте при обмене впечатлениями те сложности, которые вы заметили в пластике партнера, в чередовании вдохов и выдохов, в соответствии движений и высказывания, в нарушениях разборчи­вости произносимого текста и в его орфоэпической чистоте. Любой из этих параметров может содержать недочеты.

Материал сегодняшнего урока охватывает три серии упраж­нений.

Все они объединены с вашим самостоятельным сочинительством.

Первая серия упражнений связана с текстом «На мели мы ле­ниво налима ловили...». Только что вы отработали «канонический» текст скороговорки, а далее будем основывать наш дикционно-го- лосовой тренинг на бесчисленных его вариациях.



**Рис. 93**

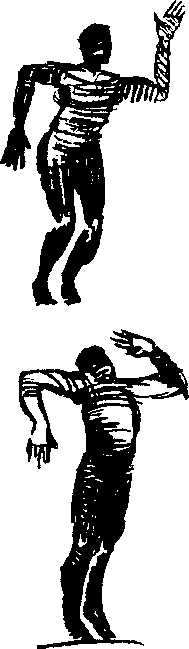
Этот текст хорошо известен в педагогике сценической речи, он предлагается в учебных пособиях в нескольких вариантах [30]. На занятиях по речи практикуются иные варианты первой строки («На мели мы налима лениво ловили»), второй строки («Для меня вы ловили линя» или «На мели мы ловили линя»). Я предлагаю исполь­зовать вариант второй строки, кажущийся мне наиболее ритмич­ным, «музыкальным» и действенно-игровым: «И меняли налима мы вам на линя» - здесь, как и в остальных строках скороговорки, сти­хотворным размером является четырехстопный анапест. В вариан­тах, предлагаемых в пособиях по сценической речи, эта строка вы­бивается из общего ритма - ее размером является трехстопный анапест.

**Упражнение 5.4. Не совпадая**

Стоите прямо, колени чуть согнуты. Вы совершаете коленями рит­мические отклонения то вправо, то влево: колени ваши, а с ними и тело точно танцуют-пританцовывают, словно вы вернулись в уп­ражнение 2.4 (Колени «танцующие») (рис. 93).

Контактность в такой легкой пробе-импровизации обязательна. Кто он, ваш партнер, в этой пробе? И что бы вам хотелось, чтобы он прожил, прочувствовал, воспринял? С затакта налаживается взаимо­влияние. И звучание, идущее от вас к партнеру через расстояние, - непременное условие взаимовлияния, то есть звук не ради звука, слова не ради четкости их выговаривания, но и звуки, и слова, и вся фраза в целом - несут в себе предощущение будущего поведения партнера.

В тексте просматривается некое противопоставление интересов и желаний:



**Рис. 94**

253 См.: Михайлова А. А. и др. Мейерхольд и ху­дожники. Альбом. M , 1995. С. 209 Или тот же момент показа, но с другого ракурса Мей­ерхольд репетирует: В 2 т. М, 1993. Т 1 С 90. Об истории создания портрета Мейерхольда Б. Д. Григорьевым подробно рассказано: Панкратова Е. А Три театральных портрета // Записки о театре. Сб трудов. Л , 1974 С 239- 258.

Мы налима ловили, мы налима меняли! О любви вы молили и в туманы манили!

Действуйте коленями пластично, произносите текст мягко. На каждом полустишии одно движение коленей. Второе полустишие каждой строки, будто морская волна, накатывается на первое, на­крывает его. Между строками есть поэтический затакт, перерыв в речи. Этот затакт перестраивает вас на новую волну высказыва­ния, переключает внимание вашего партнера с вашего поведения на его поведение, увиденное вашими глазами. В голосе слышится шлейф звучания - резонанс растекается по пространству благода­ря широте движений, мягкости, плавности «подготовки к выдоху» и теплоте высказывания.

**Вариация**

**Текстовая**

История сочинена студентом Дмитрием Андреевым:

*Мы ловили — вы молили, Мы меняли — вы манили!*

Движение используйте прежнее: колени направо - колени нале­во. Текст, как вы видите, требует резкой, отчетливой дикции. Посему в дикции реализуется staccato. По два слова в каждом полустишии звучат отрывисто. Никакой растянутости, никаких ненужных напев- ностей: все четко, резко и сжато по мысли - мы действовали, вы наслаждались, мы трудились, вы страдали. Движения тела так же остры, законченны - в них на этот раз нет шлейфа, а есть только мо­ментальная остановка. В теле острые углы - колени, локти, пле­чи (рис. 94). Вспомните портрет В. Э. Мейерхольда 1916 г. работы Б. Д. Григорьева: обе руки режиссера в белых перчатках вскинуты - левая развернута вверх, правая повернута вниз, цилиндр и фрак чер­ные, манжеты, сорочка, жилет, бабочка белые, лицо в профиль, вся фигура заваливается направо. Или известная фотография «Показ Мейерхольда и Гарина для „Немой сцены"»253, где Э. П. Гарин очень точно выражает ту степень заостренности фигуры, которая нам не­обходима в этой вариации. Текст в итоге влияет на пластическое по­ведение, пронзительность мысли выражается в остроте движений.

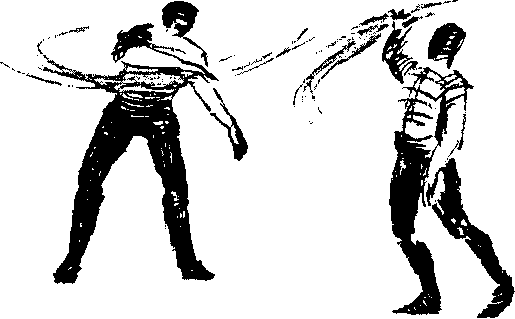
**Упражнение 5.5. Нескончаемо**

Обращаемся к сюжету, в котором виток за витком повторяется мо­тив несовпадения. Что бы вы ни предпринимали, как бы нас ни молили и куда бы нас ни заманивали - мы от дела ни на шаг, мы одержимы желанием выловить рыбку, поймать на крючок счастье. И по проше­ствии времени мы могли бы сказать, что находились в беспрерыв­ном процессе, а вы стремились вырвать нас из него. Итак, вот текст:

*Вы молили — мы ловили, вы манили — мы ловили, вы молили — мы ловили, вы манили — мы ловили, вы молили — мы ловили, вы мани­ли — мы ловили, вы молили — мы ловили, вы манили — мы ловили...*

Конечно же, текст не так и прост. Нет-нет, да и промелькнет при его произнесении неоправданный интонационный повтор, замаячит перечислительная интонация. Хуже бесчувственных перечислений и не придумать ничего. Повторы вне изменения ситуации, повторы вне улавливания нюансировки в поведении партнера, повторы с меха­ническими усилениями или, как иногда слышится в студенческой среде, «со стремлением к развитию» - не принесут желаемого ис­креннего, насыщенного эмоцией голосового звучания, не вдохнут в дикцию энергию. Такие перечисления быстро утомят слушающих. Повторы, иллюстрирующие события или пересказывающие их, не создадут драматической ситуации. Мы все время будем прогуливать­ся рядом с темой и не попадем в нее ни разу, и не вовлечем в нее нервы и чувства партнера. Из чего же исходить?

Однообразие, перечислительную интонацию без труда разрушат движения, только надо найти такие, чтобы изначально в них не была заложена обязательность - делай только так и никак иначе. Лучше всего подходят те, которые создают в поведении тела (а следователь­но, и речи) непредсказуемость. Предположим, мы широко расстав­ляем ноги и позволяем кисти правой руки вести нас в любых направ­лениях - хоть вверх, хоть вниз, хоть направо, хоть налево, можно кругом, можно змейкой, «так и сяк». Конечно, не бессмысленно, не гонясь за чудесами. Нелогичности и неоправданности быть не мо­жет и не должно. В чем же логика таких движений? В деятельности кисти. Тело наше, отдаваясь ощущению балансирования, движется за кистью. Кисть же плывет в пространстве вокруг нас, «разрезая» плотный воздух и создавая разнообразные воздушные потоки. И вот мы следуем за кистью: не ходим за кистью, а следуем за ней. Точка опоры нашего тела, наше местоположение в пространстве бесконеч­но меняются. Возникает замечательная в своей непринужденности и импровизации «текучесть» (рис. 95).



**Рис. 95**

Голос еще не звучит, но вы уже устремились за кистью. Прочув­ствуйте возможности подобного балансирования тела, помните при этом, что движение кисти первично - все тело ваше от глаз до ступ­ней выражает желания кисти, подчинено ей.

Я недаром сказал про хождения. Некоторые из вас ходят и носят свою кисть, некоторые же сближают ступни, замирают на месте, и ноги в общем движении тела практически не участвуют. Проявляется в по­добном подходе неестественность, и поверить в легкость тела и ды­хания, в легкость восприятия происходящего с вами стороннему на­блюдателю сложно. Кроме натужности в мышцах да нарочитости в движениях, ничего иного уловить нельзя (рис. 96). Но есть и другая крайность: некая «танцевальность» движений - такое впечатление (опять же со стороны), что движение принадлежит не пробующему - это не его натура, не его стихия, - движение являет собой вымысел, граничащий с демонстрацией красот и пластичности (рис. 97).

Мы же вели речь о доверии своему телу, о подчинении всего тела одному замыслу, одному поступку, одной ведущей силе, како­вую и следует видеть в деятельности кисти. Когда же мы сумеем добраться до истинного погружения в ощущение движения, то по­чувствуем и свободу в теле, и свободу в восприятии пространства и собственных ощущений, и воздушные потоки, создаваемые на­шим деятельным движением, и даже волны (разумеется, вообра­жаемые), которые мы накатываем на других. Так появляется энер­гия, способная придать волнообразность и нашей речи, и нашим высказываниям. Дыхание, голос и дикция в такой «волнообразно- сти» сродни балансированию чувств внутри нас и балансированию нашего тела в пространстве.

И речь наша вступает в пространство, нами же организованное, она втекает в живую природу общения с партнером. Нам нужен, очень нужен в тренинге партнер - к кому же потекут слова и мысли наши? Кому же мы сумеем передать свои впечатления о случившемся? Кому поведаем о происходившем или происходящем в настоящую минуту?

Наши движения и наша речь сливаются в едином поступке, направ­ленном на партнера, они обретают единое значение. И все наше по­ведение становится значимым и необходимым.

Многое мы домысливаем, позволяем воображению эксперимен­тировать. Мы пробуем вообразить, что, где и сколько времени мы ловили? Чего хотел от нас партнер своими молениями и приманива­ниями? Мы вспоминаем случаи из жизни, ощущения, которые мы испытывали, оказываясь в подобных ситуациях. Мы вспоминаем наши разрывы с любимыми, или наши потери любимых из-за глупо­го слова, нами же и произнесенного, или странные несоответствия в желаниях. Постепенно напитываясь ассоциациями, мы начинаем высказывать партнеру свои мысли, свои доказательства. И делаем мы это, взращивая в его воображении и в его памяти чувств наши ас­социации. Волны ассоциаций и чувств накатываются на партнера. Зву­чание наше обретает спонтанность, оно варьируется в непредсказуе­мом числе вариаций тембровых, голосовых, темпоритмических, ди­намических, мелодических. Перечислительной интонации нет как нет.

**Вариация**

**Текстовая**

*Мы ловили, да не выловили, Вы молили, да не вымолили, Мы меняли, да не выменяли, Вы манили, да не выманили!*

Вы в опоре на одной ноге, вторая нога, корпус, все тело, руки па­рят в пространстве. Ведет вас правая кисть на первом произнесении всего текста от начала до конца, затем левая кисть на втором произ­несении всего текста. Разные повороты и развороты и различные ритмы. Стремление в любом положении устоять, в любом зависании сохранить равновесие, «провисеть» в воздушном пространстве хоть несколько секунд.

**Упражнение 5.6. Нет, этого не было!**

*Не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели, не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели, не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели, не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели...*

Бессчетное число раз вы можете повторять один и тот же текст, один и тот же факт: «Не ловили мы налима, не меняли мы налима на мели», отрицающий ваше участие в неких манипуляциях по поимке и обмену рыбы.

Новая ситуация, новые движения - хотя ощущение бесконечнос­ти, беспрерывности остается прежним. Расширяйте объемы движе­ния и голосового звучания, увеличивайте амплитуды движений. Принцип движений и принцип ваших взаимоотношений таковы: вы с партнером располагаетесь лицом к лицу на расстоянии примерно в один метр. Вы берете на себя роль «высказывающегося», ваш парт­нер становится бессловесным «воспринимающим» (вы можете счи­тать его другом, обвинителем, подозревающим вас, хотящим вам помочь и пр.). Он ничего не говорит, только слушает вас, и по его поведению, по его реакциям вы можете судить о мере его доверия вам. Вы движетесь в пространстве произвольно, ваши плечи ведут вас - вы подаетесь чуть вперед или назад, в любую сторону, вверх или вниз, вы разворачиваетесь и поворачиваетесь, непременно на­ходясь в колебаниях тела. Плечи ведут ваше тело - ноги не позволя­ют ему потерять равновесие. Прием тот же, что был, когда ваше тело подчинялось действию кисти.

Задание для «воспринимающего»: он не вправе вас потерять, он должен совпасть с вами во всех ваших покачиваниях, балансиро­ваниях, переходах в пространстве. В действительности задание, пред­лагаемое «воспринимающему», не из легких. Нечто подобное вы испытывали в упражнениях 1.8; 1.10; 1.12. Но там все же была неко­торая мера пассивности и односторонности в вашем общении. Те­перь же от «воспринимающего» зависит судьба «высказывающе­гося». И не только искренность говорящего может повлиять на его решение, но и доверие движениям, которые совершает «высказы­вающийся».

Советы «высказывающемуся»: несчетное число повторений - есть свидетельство вашей категоричности: «нет, этого не было, да и быть не могло!». Но речь не идет о вашем упрямстве - вы должны убедить непритворностью, что вы не могли принимать участия в не­благовидных, недобрых поступках, что вы не были в сговоре с дру­гими участниками поимки и обмена налима, что вы чисты в своей правоте. «Высказывающийся» произносит имеющееся в его распо­ряжении словесное доказательство насколько получится плавно и по нескольку раз кряду. Возникающая необходимость обретения дыха­тельной энергии не должна походить на дыхательную паузу. В момент «подготовки к вдоху» воздействие на партнера не прерывается - вы продолжаете внутреннее голосовое и дикционное звучание. Я даже предполагаю, что в момент «подготовки к выдоху» ваша внутренняяречь должна усиливаться. Воздействие вашего тела на движения партнера в пространстве не прекращается ни на мгновение.

**Впечатления. Интересен рассказ «воспринимающего».**

Проанализируйте весь этюд. Что происходило вначале: с первых ли мгновений вы почувствовали желание партнера или он долго не мог к вам подобраться? Какие события случились в этом упражне­нии-этюде? В какие моменты к вам пришло проживание ситуации? Какие чувства рождались в вас: вы сочувствовали партнеру? Вам было неловко? К вам пришла грусть? Вы где-то в глубине своих чувств про­никлись стыдом? Вам хотелось отвернуться или не терпелось отве­тить партнеру? Обо всех своих ощущениях рассказывайте партнеру, так же плавно двигаясь по пространству и ведя за собой партнера, как водил вас он. Втягивайте его воображение в ваши воспоминания об этюде, погружайте его в проживание вами прожитого. Обращай­тесь к его чувствам и нервам.

**Упражнение 5.7. Вы — вы — вы!**

*Меня ли, линя ли, налима ли вы ловили, вы манили, вы молили, вы меняли?*

*И меня, и линя, и налима вы выловили, вы выманили, вы вымо­лили, вы выменяли!*

Достаточно сложные дикционные нагрузки в вариации текста о налиме, придуманной актером Русланом Барабановым. Губно-зуб­ные «в», «в'», переднеязычные «л», «л'» буквально взрывают дикци- онный покой, приходится все время быть начеку - и выстраивать пре­пятствия, и без излишних дыхательных напряжений преодолевать воздвигнутое. Опасности подстерегают нас: активизация усилий в губах вызывает порой неоправданное напряжение в мышцах сол­нечного сплетения и передней стенки живота, форсированные уси­лия по прижатию кончика языка к альвеолам, необходимые, в прин­ципе, для развития языковой упругости, вызывают спазматическое сжатие мышц глотки, излишнее старание в выговаривании текста провоцирует «зажимы» в дыхательных путях.



**Рис. 98**

254 Локоть, локтя, мн. локти, локтей. Локтевой.

Любым издержкам в дыхательной и артикуляторной мускулату­ре будет препятствовать движение, обеспечивающее артикулятор- ную легкость и невесомость озвученного выдоха. Такими движения­ми становятся попеременные взлеты тела вслед за локтями254 вверх и немного в сторону (рис. 98). Чуть присесть, представить себе, что тело висит на ниточках, как тело куклы-марионетки, прочувствоватьтяжесть и весомость висящего тела. Затем вообразить, что кукловод приводит вас (куклу) в движение, придает вашим движениям лег­кость, ведет мягко вверх то одно, то другое ваше плечо, отчего и лок­ти ваши отлетают в сторону и вверх. Но это только ассоциативное ощущение - играть, тем более изображать марионетку не следует (рис. 99).

Взлеты совершайте неспешно:

*Меня ли || линя ли || налима ли || вы ловили / вы манили / вы мо­лили / вы меняли?*

*И меня || и линя || и налима || вы выловили || вы выманили || вы вымолили || вы выменяли!*

Комментарии: все промежуточные знаки между словами отме­чают ритмы приземлений после взлетов, затакты к новым полетам вслед за локтями. Две вертикальные черты (||) фиксируют длитель­ную паузу для замаха и необходимое время для «подготовки к выдо­ху». Наклонной линией (/) отмечается приземление и отсутствие ды­хательной паузы - весь отрезок «выловили/вы манили/вы моли­ли / вы меняли» произносится на одной волне энергии, хотя и с непроизвольно рождающимися импульсами звучания. Вы обратили внимание, что второе полустишие финальной строки произносится с внедрением пауз. Это для начала, для разгона. Скороговорка трудна для дикции особенно в этой части (вы выловили, вы выманили, вы вымолили, вы выменяли!), и сходу трудности такой категории не пре­одолеваются. Поэтому предварительно требуется разгон в трениров­ке, а уж затем вы испробуйте на этом отрезке текста единый выдох.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О РЕЗОНАНСЕ**

Плохо, мелко у вас действуют локти. Если воспринимать со стороны, то такое ощущение, что локти провисают и в растягивании кистей участия не принимают. Они будто бы и не часть руки. Нет в них «дыхания», полета, лег­кости. Отсюда и тембровые ограничения в звучании голоса. Нет-нет, не по­думайте, что именно локти отвечают за тембр, что именно они его порожда­ют. Но для того, чтобы дать тембру раскрыться, чтобы и вам самим, и вос­принимающим удалось почувствовать объем вашего голосового звучания, мы и ищем помощь на стороне. Действия локтей опосредованно влияют на организацию звучания. Здесь в большой мере нам помогает воображение. Во-первых, локти, отодвигаясь от тела, будто увеличивают объемы грудного резонанса, так называемый «грудной резонатор» обретает дополнительные пространственные объемы. И хоть мы понимаем, что низы голоса, обертоны (или, как их еще называют, гармоники [31]) зависят в основном от строениягортани, глотки и функционирования голосовых складок, работающих на низах всей своей массой, - совершая движение локтями в стороны, мы опо­средованно влияем на усиление грудного резонанса. Предположительно мы можем говорить о том, что резонанс как эстетическая категория выходит за границы тела звучащего человека и заполняет пространство вокруг него. Од­ним из методических приемов расширения резонансного пространства ста­новятся действия локтей.

**Вариация**

255 Понятие «импеданс» широко использовалось французским ученым Раулем Юссоном: Юссон Р. Певческий го­лос М., 1974. См. также: Максимов И. Фониат- рия С. 71-72, 154-155.

**Ритмическая**

Используйте перемены темпоритма. Подвижки темпа в сторону убыстрения рождают дикционные трудности: снижается разборчи­вость текста, речевые органы не успевают накопить мышечную энер­гию для воздвижения препятствий, дыхательные мышцы не поспе­вают за разрывом препятствия в речевых органах, что разрушает рав­новесие между надсвязочным и подсвязочным давлением. Выдыхаемый воздух, пройдя сквозь гортань, преодолев вибрирую­щие голосовые складки, преобразуется в звук. Звуковая энергия, прежде чем перевоплотиться в голос, преодолевает множество пре­пятствий в постоянно изменяющейся конфигурации резонаторной системы. Совокупность всех препятствий, с которыми встречается звуковая энергия, «импеданс проходимости» всей надсвязочной ре­зонаторной системы. Уже покидая ротовое отверстие, звуковая энер­гия опять преодолевает препятствия: теперь уже внешняя среда со своими акустическими параметрами оказывает сопротивление про­хождению голоса. Тут вновь возникает сопротивление давления внешнего силе акустической энергии. Возникает «возвратный импе­данс»255. Поэтому нам приходится в работе над артикуляцией выис­кивать способы, позволяющие уравновешивать встречающиеся силы давления.

Вот и пробуйте применить разнообразие темпоритмов высказы­вания. Вы вправе по-новому организовать речевые паузы, ускорять или замедлять произнесение текста, удваивать или утраивать слова (то есть произносить отдельные слова по два или по три раза). Рас­ширяйте или сужайте объемы голосового звучания в пространстве, используйте перемены в динамическом и тоновом диапазоне.

Темпоритмические вариации требуют вариативности в обстоя­тельствах и, как следствие, в смыслах. Перед каждой пробой вам следует немного поразвлечься - использовать воображение для при­дания высказыванию новых оттенков. Голословность хотя бы в од­ном поступке на тренинге сведет на нет все наши предварительные

усилия. Перемены в воображаемых обстоятельствах повлекут за со­бой изменения в темпоритмах движения.

**Упражнение 5.8. Узнавая**

Музыкальность - вот притягательная сила следующего текста. От­сюда и подвижность, стремительность каждой из четырех фраз, и надобность в напевности движений.

*Вы или не вы ловили на мели налима на мели ловили вы или не вы? Вы или не вы меняли на линя налима на линя меняли вы или не вы? Вы или не вы молили о любви меня молили о любви вы или не вы? Вы или не вы манили на лиманы в туманы на лиманы манили вы или не вы?*

Действительно, текст сымпровизирован студентом Романом Да- даевым таким образом, что центральное слово каждой строки явля­ется завершающим словом первой части фразы и одновременно на­чальным словом финальной части фразы. Одно слово играет две роли. Если использовать знакомый нам принцип волны - накатыва­ния последующего сегмента высказывания на предыдущий, то в дан­ном тексте центральное слово высказывания выполняет две функ­ции: продлевает жизнь волны предыдущей, являет собой шлейф ее энергии и тут же обновляет высказывание, зачинает новую волну. Такой ход подспудно, но действенно влияет на воспитание чувства речевой перспективы. Вслушайтесь в две части фразы, напластовы­вающиеся одна на другую: я специально центральное слово дубли­рую, чтобы был понятен принцип напластования:

*вы или не вы ловили на мели налима ->*

*-> налима на мели ловили вы или не вы*

При произнесении подряд двух этих текстов движение всего вы­сказывания моментально замирает, но стоит одного налима выбро­сить, уходит грамматическое построение речи и накатывает морская волна. На волне звучать и действовать интереснее, чем держаться руками и ногами за грамматику (которой, конечно же, не следует пре­небрегать) и декламировать текст, опираясь на грамматические пра­вила. Грамматическое построение, логика речи и выразительное чте­ние - остатки стародавнего формирования звучащей актерской речи. Они сродни древнему построению мира, согласно которому земля покоится на трех китах. Так мы частенько и относимся к воспитанию

живой сценической речи - взгромождаем ее на трех китов, сами уста­навливаем правила выковывания дикции, голоса и логики речи и затем сами же им следуем. Однако построение мира на трех китах уже выглядит сказочкой. Почему же в методике сценической речи нам никак не удается соскочить с китов и окунуться в морские про­сторы творческого, вариативного, балансирующего ее понимания?

О движениях в этом упражнении-этюде: парень бравый, насу­против него девушка, оба они по колено в озерной воде; парень на­пускает, накатывает на девушку волну за волной (что напрямую со­гласуется с «накатыванием» одного сегмента звучания на другой), девушка в волнах (на волнах) балансирует. Движения парня замед­лены: руки поочередно совершают круговые обороты: снизу в сторо­ну девушки -> наверх -> замах назад -> вниз, для зачерпывания во­ды -> и к девушке - направляя волну. Тело обязательно участвует в круговращениях руки: если правая кисть тянется к девушке, то и кор­пус и правое плечо устремляются за кистью, если кисть откатывается назад, то и туловище, и локоть, и плечо не чужды замаху кисти на поступок, если кисть погружается в воду и с усилием движется в ней, а затем выныривает и вновь устремляется к девушке, поднимая вол­ну и фейерверк брызг, то и тело не отстает: и приседает, и напрягает­ся, борясь с сопротивлением воды, и выныривает вслед за рукой.

**Упражнение 5.9. Ловили не налима**

Из двух скороговорок мы создаем диалоги. Тексты немного ме­няются и по-разному распределяются по репликам. Первая скорого­ворка сочинена студенткой Олесей Бережной, второй текст сымпро­визирован студентом Максимом Сухановым. Итак, сначала «кано­нические» тексты, затем вариации диалогов.

*Девушка: Ловили не налима, налима не ловили,*

*Меняли не налима, налима не меняли!*

*Не меня ли вы манили? Не меня ли вы ловили?*

*Не меня ли вы любили? И меняли не меня ли?*

*Юноша: Мы налима не ловили, мы налима не ловили!*

*Мы налима не меняли, мы налима не меняли!*

*О любви мы не молили, о любви мы не молили!*

*Мы в туманы не манили, мы в туманы не манили!*

Двигательные программы для разных текстовых вариаций оста­ются одни и те же: ноги широко расставлены - сжатие воздушного пространства из широкого размаха рук по диагонали к полу: напо­добие того, как вы это делали в упражнении 2.13 (Пространство сжимающееся). До начала звучания возникает пристройка к парт­неру и одновременно [32] замах (рис. 100). На звучании каждой стро­ки кисть движется по диагонали к полу (рис. 101) - движется плавно, медленно. Тело в финале собирается «в комок», после чего следует новый замах и рождается продолжение мысли, являются новые и но­вые доказательства. Руки действуют попеременно - зачинает пра­вая кисть, подхватывает левая кисть. В переходе от действия одной кисти к действию другой кисти тело взлетает вверх и замирает в вос­приятии: вы словно прочитываете мысли партнера и разгадываете его реакции на только что высказанное вами. Тело не стоит устойчи­во - оно норовит утерять равновесие, но вы балансируете и неотрыв­но изучаете впечатления партнера от ваших действий.

**Вариации**

**Диалогов**

*+ Юноша: Мы налима не ловили, мы налима не ловили!*

*Мы налима не меняли, мы налима не меняли! Девушка: Ловили не налима, налима не ловили, Меняли не налима, налима не меняли! Юноша: О любви мы не молили, о любви мы не молили!*

*Мы в туманы не манили, мы в туманы не манили! Девушка: Не меня ли вы манили? Не меня ли вы ловили?*

*Не меня ли вы любили? И меняли, не меня ли?*

*Юноша: Мы налима не ловили, мы налима не ловили! Девушка:Ловили вы налима, налима выловили! Юноша: Мы налима не меняли, мы налима не меняли! Девушка: Меняли вы налима, налима вы меняли! Юноша: О любви мы не молили, о любви мы не молили! Девушка: Не меня ли вы манили? Не меня ли вы ловили? Юноша: Мы в туманы не манили, мы в туманы не манили! Девушка: Не меня ли вы любили? И меняли, не меня ли?*

*+ Девушка: Ловили не налима, налима не ловили!*

*Меняли не налима, налима не меняли! Юноша: Вы налима не ловили? Вы налима не ловили?*

*Вы налима не меняли? Вы налима не меняли? Девушка: Не меня ли манили вы? Не меня ли ловили вы?*

*Не меня ли любили вы? Не меня ли меняли вы?*

*Юноша: О любви мы не молили, о любви мы не молили!*

*Мы в туманы не манили, мы в туманы не манили!*

Три вариации, предложенные вам для парных этюдов, содержат совершенно разные ситуации. Прежде чем вы приступите к пробам, и зазвучите, и задвигаетесь, поразмыслите с партнером, что каждо­му из вас видится в этих вариациях? В чем их ситуативные особенно­сти? И только определив суть диалога, его зерно, пробуйте.

**Упражнение 5.10. Вы ли ли не любили?**

*Вы ли ли не манили, вы ли ли не ловили, вы ли ли не меняли, вы ли ли не любили?*

Упругий текст, сочиненный студентом Никитой Костюкевичем, - упругие движения артикуляторных органов и, соответственно, упру­гая пластика тела. Сжатие тела по вертикали: на замахе - правая кисть заведена вверх в левую сторону и зависла в ожидании; на звучании - кисть опускается к полу вертикально, не смещаясь ни вправо, ни вле­во. Подобные движения использовались в пластической вариации упражнения 2.13.

Напоминаю вам один из важных принципов тренинга: единство в работе кистей - коленей - нижней челюсти. Он в полной мере мо­жет проявиться и принести пользу в этом упражнении. А кое-кто из вас вместо стремления к единству в действии кистей - коленей - артикуляции демонстрирует экономию мышечной энергии: корпус наклоняется, колени же при таком простеньком наклоне остаются не­подвижными. Есть и еще потери в логике поведения тела: действие кисти не у всех согласовано с рукой, со стороны создается впечатле­ние, что кисть опускается сама по себе и вы не заботитесь о рожде­нии движения кисти от центра спины. В таком случае нет смысла го­ворить о действенности дикции и о внутренней динамике высказы­вания. Даже технически: движение артикуляторных органов, как мы договорились ранее, также зарождается в центре спины. Понимаю, что это один из «расплывчатых образов», используемых нами в тре­нинге, но нельзя отрицать значение этого образа для внутренних ощущений и для формирования таких обязательных для вырази­тельной речи навыков, как динамичность «голосо-речевого рупо­ра» и система воздвижения препятствий для активного рождения согласных звуков.

Но не упустите и другой принцип тренинга: вне восприятия партне­ра, вне влияния на него нет продуктивности в наших пробах. Отсту­пайте от понимания тренинга только как набора упражнений, улуч­шающих тот или иной аспект техники речи. Не заживет никакая техни­ка без эмоций, в обход живого начала, вне балансирования чувств, мыслей, предположений. Не проявится в дальнейшем никакая отра­ботанная до великолепия техника вне партнерского начала, вне сце­нической ситуации. Запоминаются, закрепляются на уровне подсо­знания только навыки, вырабатываемые при участии воображения и даже вызываемые воображением, - остальное все проживает рядыш­ком. Пробуя, с первого же мгновения обратитесь к партнеру, ищите в нем опору и для тренинга техники речи, и для творческого контакта.

В четыре приема произнесите предложенный текст. Но не «дро­бите» его: все четыре сегмента текста являют собой одно бурно раз­вивающееся, усугубляющее волнение партнера высказывание. Усу­губляющее напоминанием о событиях прошедших, вскрывающее обман, совершенный «воспринимающим» по отношению к вам, скорее даже, к вашим чувствам, к вашему доверию ему. От этого и усиление, использование повторяющейся дважды подряд частицы «ли». Не голосовое усиление, но укрупнение ошибки, допущенной партнером, обострение ситуации, возникшей между вами как резуль­тат его поведения. Вдруг да дойдет до сердца «воспринимающего» то, что вы пережили, вся обида, какую он нанес вам своими необду­манными действиями.

Если же вам удастся высказать свою мысль, передать партнеру ваши ощущения и все это вы уложите в один выдох, в один возглас, то тем самым вы преодолеете (хотя бы внутри одного этюда) тради­ционную студенческую привычку говорить отдельными словами, но не понятиями, звучать фрагментами фразы, но не высказываниями.

**Вариация**

**Стихотворная**

*Вы ли ли не манили - не манили ли вы, вы ли ли не ловили - не ловили ли вы, вы ли ли не меняли - не меняли ли вы, вы ли ли не любили - не любили ли вы?*

Начните с дикционного овладения этим текстом. Не двигаясь, об­ратитесь к партнеру с укором, напомните ему реалии вашего недав­него диалога. Текст звучит теперь фрагментарно - строка за стро­кой. Ритмически этот текст походит на крохотное стихотворение. А коли так, то по законам произнесения драматического стиха вам следует подумать о возникновении так называемых межстиховых пауз. Такие паузы - непременное условие воссоздания стихотвор­ного ритма при произнесении поэтического произведения. Оправ­дание межстиховых пауз - непременная забота актера в процессе постижения речевых ритмов стихотворной драматургии. Неимовер­ная сложность для нас, живущих ритмами современного общения, - приблизить поэтический диалог к законам произнесения текста, на­писанного стихами. Я не говорю сейчас о поэзии и обо всех особен­ностях произнесения стиха на сцене, обо всех необходимых вам навыках ведения стихотворного диалога. Я лишь обращаю ваше вни­мание на одно из непременных условий возникновения стихотвор­ного ритма — о межстиховой паузе. А то, что мы с вами концентриру­емся на ней, произнося несложный тренировочный текст, значения не имеет. Напротив, приблизимся к открытию механизмов стихо­творного ритма в простом высказывании. Что нам может открыться в поиске ритма межстиховой паузы? Мое предположение может по­казаться донельзя простым, но только на первый взгляд. Речь я вновь веду о «восприятии». Да, именно восприятие поддерживает внутрен­ний ритм зарождения и временную протяженность паузы между дву­мя стихами.

Скажу более, восприятие определяет ритм произнесения драма­тического стиха актером. Не о восприятии «воспринимающего» веду я речь, а о восприятии «высказывающегося», произносящего сти­хотворную реплику на сцене. Важна своеобразная «обратная связь» между актером, произнесшим стихотворную строку, и актером, ее воспринявшим. Стих, оживший в устах актера, обретает дыхание в воображении его партнера. Стихотворная строка - любая - продол­жает свое звучание и в не утихающих ощущениях произнесшего ее актера, и в нарождающихся ощущениях воспринявшего ее. Шлейф от прозвучавшей строки связывает обоих. Дальше протекает необъяс­нимый, не подвластный разуму актеров процесс познавания. И в за­висимости от совершаемых (совершенных) обоими участниками диалога открытий наступает момент зарождения новой строки.

Этот прием вы и используйте в предложенной стихотворной ва­риации. Напоминаю, не вовлекайте в поступок движения - только звучание. Если же развивать в воображении образы вашего поведе­ния в прошлом, то стремитесь увидеть все, о чем вы говорите парт­неру, во внутреннем движении.

Впечатления. После первых проб расскажите друг другу, что вы поняли и что почувствовали в ходе звучания стихотворных строк и в моменты пауз. Никакой науки нам сейчас не нужно. Меньше фило­софствований и заумных разговоров, меньше вводных слов и не к месту произносимых междометий.

«Высказывающиеся»: сосредоточьтесь на воспоминаниях: вспомните реакции партнера, восстановите в памяти его лицо и пе­ремены в его настроениях, когда вы передавали ему свои волнения, ощущения, мысли, чувственные образы.

«Воспринимающие»: найдите слова, чтобы передать партнеру ваши внутренние переживания и открытия.

По окончании обмена впечатлениями еще раз проживите случив­шуюся историю: произносите высказывание в движении. Те же са­мые движения используйте, какие вы опробовали, произнося пер­вый вариант текста — не стихотворный. Теперь и ваше тело вступает в стихотворные ритмы. Простые, самые простые. И не поэзия во всем ее блеске важна нам сейчас, только подступы к поэтическим ритмам мы осваиваем. На этих подступах межстиховые паузы оказываются оборонительными сооружениями, оберегающими стихотворные рит­мы, не дозволяющими низводить поэзию до прозы, не дающими добро на слияние стихотворных строк.

Тело актера соучаствует в рождении драматического стиха: сти­хотворные ритмы - это ритмы тела. И для того чтобы вам овладеть умениями чувствовать и создавать в речевом звучании стихотвор­ные ритмы, для того чтобы мастерски применять обретенное в теат­ральной школе умение пользоваться стихотворными ритмами в по­этической драматургии, следует приучиться познавать, постигать, со­здавать ритмы стиха телом и вовлекать в них партнера с помощью и при участии тела. Думаю, что тело в познании стихотворных ритмов идет впереди голосо-речевого и интонационно-логического произ­несения стихов. Чувство ритма - это чувство восприятия поэзии те­лом (слухом, осязанием, обонянием) и воображением (воспомина­ниями, образами, ассоциациями, чувственной памятью).

Сказанное мной вовсе не отрицает поэтических смыслов, союза «звуков, чувств и дум». Хвататься за все сразу не следует: поэтому-то мы и обратили внимание пока только на стихотворный ритм, на один из его элементов - на межстиховую паузу.

**Упражнение 5.11. Отчаянно**

*Вы молили не меня ли - не меня ли вы молили?*

*Вы манили не меня ли - не меня ли вы манили?*

*Не в лиманы ль вы манили — не манили ль вы в туманы?*

*Не в туманы ль вы манили — не манили ль вы в лиманы?*

Зажигательно и азартно может быть произнесен этот текст, сым­провизированный студенткой Ириной Чугаевской, в дикционномтренинге. В какой-то мере он напоминает дразнилку. Вот, мол, какой ты - мне проходу не давал, зазывая в лиманы - в туманы, а теперь пасуешь, увертываешься. Так не тут-то было, ничего-то у тебя не вый­дет, от меня не скроешься. Ну, держись!

Движения вторят озорству текста. В движениях чувствуется воз­глас: «Как ты был красноречив, заманивая меня в лиманы! И лишь только я согласилась, ты в сторону, бочком-бочком в кусты!». В ис­ходной позиции тело сжимается, сжимаясь, вы отворачиваетесь от партнера. Ноги расставлены широко, корпус резко закручен влево, п ра ва я ру ка дотя ги вается до носка туфел ьки (рис.102а).В та кой стре - мительной позе - «подготовка к выдоху» и затем выплеск энер­гии кистью на застенчивого паренька, тело и звук раскрываются в полном объеме (рис. 102 б, в). Подробнее этот пластический рису­нок описан в упражнении 2.15 (Воспламеняющаяся энергия). Но не суетиться, а высказать пареньку все, что вы о нем, о его робости думаете: в процессе выпрямления и звучит вся строка. А так как каж­дая из строк скороговорки делится на полустишия, являющие собой своеобразные противопоставления и усиления смыслов путем инвер­сии слов, то вы в одно движение вплетайте две звуковые волны. Вто­рое полустишие пусть буквально «накатывается» на первое. Ни се­кунды покоя не давайте своему конфузливому приятелю, накатывайте не только полустишие на полустишие, но и строку на строку. Пони­маю, конечно же, что сходу такую сложность дикционного звуча­ния вам не преодолеть, но попробуйте разок-другой-третий — и все получится. А силы вам придаст ваше доброе отношение к парень­ку. Ну, кто же виноват, что он такой стыдливый, кто предполагал, что он оробеет!

6

а

**Рис. 102**

Вообще для активизации дикционной подвижности и для разви­тия мышечной упругости скороговорка полезная. Хорошие мышеч­ные нагрузки приходятся на произнесение переднеязычных соглас-

ных: кончик языка только и успевает поворачиваться, прижиматься к альвеолам и отскакивать от них.

О, сколько же в этой импровизации переднеязычных звуков «лЧ «н», «н'»?! Порядочно: 4 твердых согласных «н», 20 мягких соглас­ных «лЧ 18 мягких согласных «нЧ

Помимо того, что переднеязычные согласные создают широкое поле деятельности для ведущего артикуляторного органа, каковым при их произнесении является кончик языка, мягкие сонорные дают серьезную работу и спинке языка, благодаря которой образуется так называемая палатализация согласных, при которой спинка языка несколько про­гибается, придавая такой дополнительной артикуляцией мягкость со­гласному звуку. Таким образом, и для дыхательных, и для артикуля­торных мышц этот текст является жестким материалом для тренинга.

**Упражнение 5.12. Осторожно**

Хороший ответ для паренька, которого девушка уличает в робос­ти, сымпровизировал студент Александр Корнеев:

*На лиманах, -манах, -манах, манах-манах-манах-манах!*

*На мели, мели, мели - на мели, мели, мели*

*Мы - ловили, мы - меняли, мы - меняли, мы - ловили!*

*Вы - молили о любви! О любви молили вы!*

Повторы, повторы, и ничего конкретного. Паренек увиливает, по­рой не находит слов, чтобы объяснить девушке, что ей многое мере­щится и не он ее увлекал в любовь и лиманы, а она его. Экзальтиро­ванная и восторженная, она возомнила, что паренек сходит по ней с ума. Ей кажется, что так оно и было, как ей привиделось. Но ведь ей привиделось, говорит паренек. Вот примерно таково значение его слов. И понимаем мы это, чувствуем по поведению паренька, по тому, как он разговаривает с девушкой, что дает ей прожить и прочувствовать.

Да еще движения, жесты объясняют нам происходящее. Внятен лишь жест воздействующий, так же как и звук - воздействующий. Использует для доказательства паренек те же движения, которыми пользовалась девушка. Он как бы объясняет, внушает ей, что было вовсе не так, как ей привиделось, все было скромнее и мягче. Жесты парень использует плавные, чуть замедленные, отчего в звучании голоса появляется тембровая теплота, резонанс растекается и охва­тывает и девушку, и всю комнату, отзывается во всех уголках про­странства. Плавность кисти, плавность коленей, плавность тела, те­кучесть голосового звучания и эластичность артикуляции объединя­ются в процессе воздействия на воображение партнера.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О СТУДЕНЧЕСКИХ «СКОРОГОВОРКАХ»**

Задание по импровизированию скороговорок с различными согласны­ми звуками направлено, прежде всего, на развитие подвижности артикуля- торного аппарата.

Скороговорки часто ошибочно используют для исправления речевых недостатков, о чем говорилось на прошлом уроке. Для этого полезнее обра­щаться к чистоговоркам - текстам, аллитерированным на звуки, подлежа­щие исправлению, и не претендующим на быстрое скороговорение. Только на последнем этапе корректировки индивидуального речевого недостатка, предположим, звуков «с» или «л», возможно обращение к скороговоркам. И то лишь с целью закрепления конкретного «чистого» произнесения звука в речевом потоке, да еще в быстром темповом режиме.

Цель предлагаемого задания - сочинение таких текстов, которые помо­гали бы развитию общей подвижности речевого аппарата и активизации мышечной активности речевых органов. Отсюда и ориентир на звуки, могу­щие быть использованными в подобных тренировочных текстах: губные - «п», «б», «п'», «б'», губно-зубные - «в», «в'», «ф», «ф'», переднеязычные - «л», «л'», «т», «т'», «д», «д'», «р», «р'». Отсюда же и звукосочетания, предла­гаемые для импровизирования. Среди этих звукосочетаний наибольшей популярностью пользовались сочетания «пр» и «бр».

При сочинении текстов многие студенты пытались сочинить скороговор­ку «в голове». Умозрительность, отсутствие практического ощущения арти­куляционных препятствий при возникновении звуков и отсутствие реальных мышечных нагрузок на речевой аппарат рождали, как правило, тексты бес­цветные, неуклюжие и не очень-то походившие на скороговорки. Такие тек­сты не учитывали двух непременных правил, присущих истинным скорого­воркам: в них не содержались ритмические игры со звуками и они не прово­цировали появление оговорок. Но именно оговорки в детских, да и во взрос­лых пробах быстрого произнесения текста вызывают радостные реакции окружающих и подталкивают произносящего к точному проговариванию. По­чуять же такие оговорки, «заложить» их в текст скороговорки возможно, только «сочиняя вслух». Вот к этому-то и стремитесь, ни одного ритма ско­роговорки не сочиняйте вхолостую - деятельность артикуляции, живое про- говаривание прежде всего.

Второе задание при сочинении скороговорок связано с созданием не­большой зарисовки, с наличием события или истории в крохотном тексте. Народные тексты скороговорок редко напоминают законченную историю. Они скорее констатируют некий факт или сильно описательны. И при актер­ском тренинге в них приходится выискивать возможность хоть какого-то оправдания необходимости произнесения этого текста или хоть какого-то представления в воображении описываемого факта. Ну что можно выжать в этом смысле из текста «Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа»? Не очень-то и много. Поэтому часто на уроках по сценической речи этот текст произносится автоматически, если не сказать - механиче­ски. Ну что студентам до какого-то там быка-бычка с белой и тупой губой.

Использовать этот текст образно также проблемно. Иносказание возможно, но притянуто. Напичкать такой текст подтекстами вполне допустимо, но не продуктивно.

Поэтому на уроках сценической речи возникают скороговорки, специ­ально сочиненные для речевого тренинга или с логопедической целью, то есть для исправления речевых недостатков. И в этой области есть несомнен­ные удачи. Можно назвать немало текстов скороговорок из практики педа­гогов многих театральных школ. Сейчас никто даже и не вспомнит авторов того или иного текста или педагога, введшего этот текст в обиход (напри­мер, кто возьмется отыскать автора скороговорки «Тридцать три корабля лавировали, лавировали, да не вылавировали» [33]), но сами тексты живут на уроках по сценической речи.

В нашем тренинге мне очень не хотелось бы использовать ни одного ил­люстративного движения, ни одного изображенного ощущения, никакого механического произнесения текста. Уверен, что лучше каждому из вас са­мому попытаться «сочинять» скороговорочные истории.

**Импровизации**

Приведу пятнадцать скороговорок, «вынырнувших» в процессе тренинга. Одни из них моментально вырвались наружу с первой же пробы, большинство историй рождались долго, порой мучительно трудно. Мешали желание сочинить скороговорку как-то поориги­нальнее или акцент на литературное сочинительство без соучастия двигательных импровизаций. В процессе рождения вариаций на тему «На мели мы лениво...» некоторых студентов подводило отсутствие чувства звучания сонорных звуков - они как-то не пели, не форми­ровались в их воображении, в их внутреннем звуковом поле. Неко­торые не воспринимали первичность сюжетного наброска истории. У других сразу же проявились нелады с ритмами - не давалась им «стихотворная» стихия.

Каждый из текстов сопровождается комментарием, суть которо­го в объяснении возможностей включения импровизаций в каждо­дневный тренинг, в разъяснении ритмико-звуковых особенностей скороговорок, в предполагаемой вариативности движений.

**(1) импровизация студентки Екатерины Белевич:**

*О любви молила мило-мило-мило и в туман лимана вас манила я -*

*Налима выловили мило-мило, но выловили мило-мило вы линя,*

*Налима вы меняли мило-мило, но выменяли мило-мило вы меня.*

Комментарии: плавный, музыкальный текст. История взаимоот­ношений так прозрачна, тоска девушки так явна, что мы сочувствуем ей. Но играть в сам текст будет глупо. Он настолько насыщен чув­ством грусти, что демонстрировать свою личную грусть девушке не надо. Разрушится все обаяние ситуации, и текст прозвучит слезливо. Как же поступить? Как повлиять на чувства партнера? Как высказать ему свое отчаяние? Воспользуйтесь ощущениями потерь из своей жизни, ощущениями обмана, хранящимися в памяти ваших чувств. И передайте, подарите их партнеру, проживите возникшие ощуще­ния, воспоминания сообща. Дорога отзывчивость партнера на ваши воспоминания, на ваши чувства, на вашу грусть. Не навязывайте парт­неру себя, не учите его жизни, не командуйте им — доверьте ему свои образы, вместе импровизируйте ваше поведение в складывающей­ся ситуации.

Движение - руки раскинуты в стороны, и вы легко кружитесь-вер­титесь, словно в вальсе на школьном балу. На вас легкое платье (вы еще не успели забыть, как оно вам нравилось), чуть призавйтые во­лоски на висках, легонькие туфли. Вы движетесь по всей комнате, а потом все ближе к партнеру. Музыкальность вашей речи, звучность голоса, мелодичность высказывания полностью зависят от нюансов вашего кружения. И темпы, и динамика, и замирания в звучании, и тембровые переходы, и активность, эмоциональность говорения зависят от ощущений в теле и, разумеется, от доверительности, с ко­торой вы открываете свои чувства партнеру. Движение увлечет вас, поплывет голова, но ничего страшного - улетучатся последние поту­ги контролировать свою речь и пластику.

Дикция - полностью подчиняется кружению. Важно почувство­вать свободу в поведении ступней и коленей и не упустить сопротив­ление воздуха кистям. Ступни и колени - верные помощники в вос­питании дикционной упругости, они сродни упругости кончика язы­ка на бесконечных «л'», которые можно признать «опорными» звуками в этой скороговорке.

**(2) импровизация студента Дмитрия Чупахина:**

*Не вы линя ловили на мели, Не вы налима выменяли на линя, Не вы меня на мели навели, Не вы любви молили у меня.*

Комментарии: парный этюд - парень и девушка. Парень издали ласкает волосы девушки, притягивает девушку к себе. Он признается ей, что девчонок, льнущих к нему, много, но душа его верна только ей. И ни с кем он так сильно не желается общаться, как с ней. Одна строка - одно притягивающее девушку движение.

О движениях, притягивающих, приманивающих девушку, скажу несколько слов. Они появились в пробе в момент зарождения диа­лога. Задолго до рождения первого слова «высказывающийся» предпринял этюдную попытку привлечь девушку к себе. Нескольки­ми движениями рук и беспрерывным внутренним говорением-мо­лением он почти достиг этого и в последний момент, уже чувствуя, что она доверяет ему, заговорил вслух: «Как жаль, что не ты сотво­рила со мной чудо любви, не ты увлекаешь меня в таинственные ли­маны. Я готов, я хочу быть с тобой», — и после этого произнес свою импровизацию. Она возникла как продолжение прозаического вы­сказывания. Я убежден, что определяющую роль в свободном рож­дении ритмизованного текста сыграла осмысленность движений, их насыщенность внутренним говорением. Начиналось привлечение де­вушки с мягкого ненавязчивого выпада, когда все тело с опорой на правую ногу устремляется вперед и правая рука сквозь пространство в воображении парня дотрагивается до волос девушки (рис. 103). За­тем пальцы осторожно ласкали волосы девушки, а потом уходили от нее с намерением увлечь ее за собой (рис. 104). Кисть проходила так же плавно около головы юноши и уходила назад, тело юноши тоже подавалось немного назад (рис. 105), и в это мгновение левая рука сменяла правую руку - парень совершал ненавязчивый выпад впе ред левой ногой, и левая рука устремлялась к девушке (рис. 106). Простая комбинация из четырех выпадов-откатов — и девушка в объятиях парня.

**(3) импровизация студента Павла Хмилевского:**

*Ловили — не выловили, меняли — не выменяли,*

*Молили — не вымолили, манили — не выманили!*

*Вы не выловили меня! Вы не выменяли меня!*

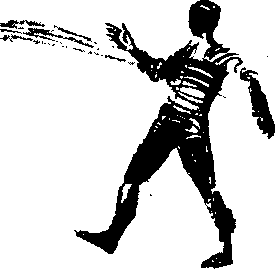
*Вы не вымолили меня! Вы не выманили меня!256*

Комментарии: быстро сменяющиеся действия партнера «лови­ли - меняли - молили - манили» требуют столь же оперативной работы воображения. Прежде чем высказаться о «ловили - меня­ли - молили - манили», проиграйте в своем воображении вариан­ты поведения партнера: что значит - он вас ловил? Какие были у него физические и психологические способы поймать вас? На что могло бы походить его моление? Как можно приманивать? Варианты, ва­рианты, очень нужны варианты. И уж только после понимания и про- ЗТ

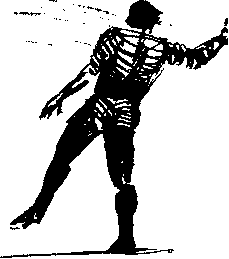
г 3 г 3 г 256 вариация этого текста



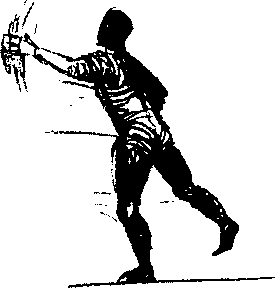
**Рис. 103**



**Рис. 104**



**Рис. 105**



**Рис. 106**

чувствования вариантов МОЖНО предугадать, какими именно вари- Павла Хмилевского еще антами «ЛОВЛИ - обменивания - моления - выманивания» ПОЛЬЗО- будет использоваться вался ваш партнер. Соответственно приемам воздействия на вас нами в упражнении 6.2

партнера вы и избираете пластическую комбинацию, отражающую суть его поведения, но не иллюстрирующую физические приемы.

1. **импровизация студентки Виктории Коротковой:**

*На лилово-милой мели лимана мы милого лен но ловили линя. Вы мило манили меня в лиманы, но, милый, любили вы уху из линя!*

Комментарии: текст с подвохом в финале - любовь любовью, а уха дороже меня. Из этого и движения вытекают: кистями плавно, слегка заигрывая с партнером, двигаем колени немного в одну сто­рону - немного в другую, рука свободная и создает ощущение паре­ния (см. рис. к упражнению 2.1). Так проходит на всей первой стро­ке - при погружении партнера в чудесные дружественные игры: «На лилово-милой / мели лимана / мы милого ленно / ловили линя». Наклонные линии отражают сегменты звучания, укладывающегося в одно движение. Общее ощущение кантилены не теряется - создайте в душе партнера воспоминание об идиллии, о вашем бесконечном доверии ему. Начало второй строки («Вы мило манили меня в лима­ны») усиливает идиллические мотивы. Но финал - но милый люби­ли вы уху из линя! - все разрушает, ломает, взрывает. Шокируйте партнера своим открытием — пусть оно больно ранит его. Движения столь же резко меняются: вы проделываете три широких круга рука­ми перед собой, словно разрушая идиллию, разрушая кантилену: совершайте движения объемно, но резко: «но милый/любили вы / уху из линя!»

1. **вновь импровизация студентки Виктории Коротковой:**

*Милый мой, вы лениво ловили налима, Милый мой, вы лениво ловили линя, О любви вы, мой милый, меня не молили, На налима, мой милый, меняя линя!*

Комментарии: эта импровизация с первого же мгновения гово­рит о противоречии между влюбленными: все сразу понятно и внят­но - тебе со мной было скучно, и интересовала тебя только рыбалка. Зачем же нужно было брать на рыбалку меня? Зачем же вводить меня в заблуждение?

Используйте движения из предыдущей импровизации - но со­здавайте двигательные поступки, исходя из новой, достаточно груст­ной и обидной для девушки ситуации. На зачинных строках проде­лайте восемь резких, сильных движений кистями: «Милый мой, /

вы лениво /ловили / налима, / милый мой, / вы лениво /ловили / линя». На строках финала выполняйте широкие круговые движения руками, но замедляйте темп все более и более. Лишайте партнера возможности оправдаться, не давайте ему говорить и объяснять вам, какой он хороший и честный, сколь он чист в отношениях с вами. Наступайте, веря в свои доказательства.

**(6) импровизация студента Анатолия Гущина:**

*Вы ловили-ловили налима на мели - налима на мели выловили мы, Вы варили-варили налима на мели - налима на мели выварили мы!*

Комментарии: в тексте просматриваются своеобразные накаты и откаты информации: «да, действительно, вы старались выловить налима, но... вам это не удалось, хоть вы и серьезно подошли к про­цессу отлова, а у нас получилось»; «да, вы на самом деле прилагали массу усилий для того, чтобы сварить налима на мели, а мы вот не старались, превратили варку налима в игру, в радость и без особых усилий налима сварили». Вот и тема замечательная: не старайся в тренинге выполнить хорошо все задания педагога, не старайся быть лучшим и правильным! Освободи свое внимание для творчества и увлекайся партнером, не импровизируй для педагога, а создавай радость сценического общения - в этом случае успех будет тебе со­путствовать и твоя интуиция многое сделает за тебя!

Отсюда и природа движений: старательные, продуманные и выве­ренные движения на произнесении первого полустишия и безалабер­ные, балансирующие на грани неточности, но воздействующие на парт­нера движения, рождающиеся при произнесении второго полустишия. Допустим: перемены ног с попаданием в выбранную точку на полу. Старательно попадая на точку И усердно выговаривая каждое СЛОВО, 25? Балованный Бало- выполните полустишие: «Вы \ ловили \ ловили \ налима \ на мели». На Вать, балует, балуют

словах «налима / на мели / ВЫЛОВИЛИ / МЫ» отбросьте все условности Баловаться, балуются,

Баловство, баловства,

и непринужденно совершите четыре перемены ног - живо и легко с ,

г г г о баловстве Не балуйся,

балансируя на грани падения. О, вы не оступились и не упали! Отмен- не 6ал^й валовнйк, но! Также поступите И СО второй строкой текста: проявите истовое при- баловнйца, баловника, лежание, а затем проворно выстрелите мыслью: «удача сопутствует баловники- и баловень,

, -,с7 \_ баловня. Следует заме-

творческому баловству» . Слово и движение - пули, проникающие тить что в <<Словаре

в оцепеневшего, одержимого старанием партнера. правильной русской

речи» H В Соловьева

**(7) импровизация студента Ивана Комарова: (м"2004 с 33) даны**

# варианты произнесения

слов балованный и

*На мели лениво мы ловили, на мели лениво мы меняли, на мели баловать с пометой лениво МЫ МОЛИЛИ, на мели лениво МЫ манили. разговорное.*

Комментарии: при произнесении этого текста обычно возника­ют оговорки, и чем быстрее темп ее проговаривания, тем больше рит­мических сбоев. Стремясь к плавности, пробуйте постепенно, раз за разом произнося скороговорку, немного убыстрять темп. Доведите темп до самого быстрого. Как только вам удастся проговорить текст быстро, без дикционных сбоев, разборчиво и плавно - введите до­полнительный фрагмент в каждую строку: «с вами». Образуется текст с небольшим сбоем в движении артикуляции в середине каждой строки: «на мели лениво с вами мы ловили, на мели лениво с вами мы мечтали, на мели лениво с вами мы молили, на мели лениво с вами мы манили» - замедление движения артикуляции связано с возникновением неожиданного препятствия - «с ва». Появляется небольшое «проседание» в речевом звучании, в волне выдоха. Это- то «проседание» и следует нам преодолеть усилением давления вы­дыхаемой струи на звукосочетании «св». В противовес быстрому тем­пу речи, применяйте плавное, чуть замедленное движение: ноги на ширине плеч, колени согнуты, кисть правой реки движется плавно по горизонтали перед вами, разворачиваясь, поворачиваясь, вво­рачиваясь, выворачиваясь. Немного в одну сторону, немного в дру­гую. Кисть ведет за собой и ваше тело, но вы с места не сходите — только переносите тяжесть тела с ноги на ногу. Кисть словно «разли­вает» звучание голоса в воздушном пространстве вокруг вас: голос резонирует вне вас. Резонанс плавающий - где кисть, там и звук. Ощущение бесконечной лени - лениво двигается кисть, лениво она втягивает в движение тело, лениво перетекает тяжесть с ноги на ногу. И только артикуляция на контрасте с жизнью тела ломает лень, со­противляется ленивости тела.

**(8) импровизация студентки Екатерины Белевич:**

*Меня ли, линя ли, налима ли Вы манили, манили, выманили? Налима ль, линя ли, меня ли Вы меняли, меняли, меняли?*

Комментарии: в некоторых импровизациях, напоминающих сти­хотворные построения, интересны совпадения окончаний в строках. Иной раз удается наладить рифмы, иной раз окончания совпадают с ритмами. Вот и в этом тексте: первые две строки объединяются рит­мами окончаний, финальные строки - рифмуются. Такая рифма именуется «каламбурной»: слова разные, а звучание одинаковое. В упражнении 5.1 мы с вами обратили внимание на «точную риф­му» («колокол - молоко лакал») и выяснили, что здесь же присут­ствует «составная рифма» (она возникает при взаимодействии с рифмующимся словом двух или более слов). В тексте Екатерины Бе- левич также возникает «составная рифма» {«меняли — меняли»), но в данном случае это один из видов «составной рифмы» - здесь при­сутствует неожиданное сочетание слов, которое и позволяет имено­вать такую рифму «каламбурной». Но при таком равном звучании узнаются окончания благодаря контексту - то есть содержанию всей строки. Имеется различие и в дикции при произнесении «меняли» и «меняли».

Пластика этой импровизации была предложена следующая. Парт­неры располагаются лицом к лицу на расстоянии полутора метров. Ноги расставлены немного шире плеч у «воспринимающего», у «высказывающегося» полная свобода в передвижении по про­странству, ограничение касается только расстояния в полтора мет­ра - ближе подаваться к партнеру нельзя. «Высказывающийся» на­носит партнеру удары издали в плечи, он стремится сдвинуть парт­нера с места, лишить его устойчивости. Ударять надлежит по диагонали: правой рукой в правое плечо, левой рукой в левое пле­чо. Кисть при ударе тяжелая. «Воспринимающий» от ударов укло­няется, не дает партнеру возможности нанести точный удар. «Вы­сказывающийся» нападает. Замахи использует широкие, удары-вы­пады резкие. На каждом ударе он произносит небольшой фрагмент текста. Каждая строка звучит на одном выдохе - без пауз между сло­вами и между ударами. Перед каждой последующей строкой он ме­няет местоположение в пространстве. Удары «сыплются» на партне­ра, вместе с ударами преодолевает пространство звучащее слово: «Меняли, линяли, налима ли / вы манили, манили, выманили? / Налима ль, линяли, меняли / вы меняли, меняли, меняли?»

**(9) импровизация студента Эдуарда Жолнина:**

*Не налима ли в иле ловили вы, в иле ловили вы —*

*Или в иле ловили вы, в иле ловили линя?*

*Не молили ли вы о любви, о любви не молили ли в иле вы -*

*И не вы ли в туманы лимана из ила манили меня?*

Комментарии: очень много звуковых подвохов в этом тексте, от­чего при произнесении у воспринимающего не совсем точно скла­дывается звуковой образ текста, разборчивость в первых двух стро­ках равна практически нулю: сочетание «в иле» слышится либо как «выли» (от слова «выть»), либо как «вы ли» (присоединение к «вы» частицы «ли»). Вот и разберись попробуй, что именно было произ­несено: «в иле», «выли», «вы ли»? Каким образом приблизить зву­чание первых двух строк к желаемой разборчивости? Что следует выполнить в артикуляторных программах для четкого и внятного произнесения «в иле»7

Опробуйте произнесение всех трех вариантов. С произнесением «выли» у вас не будет сложностей - в этом слове один слог ударный и один безударный, и если вы проговорите слово как должно (то есть целостно, без «растрепывания» его на отдельные слоги), то вам бу­дет сопутствовать удача - слово будет узнаваемо не только в кон­тексте с другими словами, но и в изолированном звучании.

Чуть больше проблем возникнет с произнесением «вы ли», но и эту комбинацию вы осилите без труда. Здесь легко нащупать акцен­тировку на «вы» с последующим резким затуханием артикуляторной энергии на частице «ли» - частица хоть и дозвучивается, но произ­носится с меньшими мышечными усилиями и словно растворяется, сходит на нет. Иной раз можно даже услышать, что конечный соглас­ный «и» полностью стирается, место частицы «ли» занимает частица «ль», что вполне допустимо.

Проблемы вам обеспечены при произнесении сочетания «в иле».

**(10) импровизация студентки Янины Буртман:**

*Не вы ли ловили-ловили налима — а выловили-выловили линя не вы ли? Не вы ли меня манили-манили в туманы - и выманили - выманили меня не вы ли?*

Комментарии: безобрывное звучание - невзирая на противо­поставление первой и второй части каждого вопросительного пред­ложения и наличие тире, в тексте чувствуется некая энергия, подтал­кивающая к произнесению всей скороговорки без пауз, замедлений, остановок и обрывов. Партнер будто бы обволакивается доказатель­ствами. Замечательны концовки каждого предложения, являющие собой эмоциональное усиление доказательств: «не вы ли». В каж­дом случае даже запятые исключены автором из текста. Вырастают одна за одной волны доказательств (попробую стрелками выразить наплыв последующего фрагмента фразы на предыдущий):

*«Не вы ли ловили-ловили налима а выловили-выловили линя не вы ли? Не вы ли меня манили-манили в туманы и выманили-выманили меня не вы ли?»*

Как вы догадались, дело не в произнесении всего текста на одной выдыхательной струе (хотя, если у кого-то из вас это получится, хо­рошо), дело в том, что даже при наличии энергетических (дыхатель­ных) пауз внутренне ситуация не остывает, жар высказывания разго­рается с новой и новой силой при «наплыве» новых сегментов текста.

1. **импровизация студентки Татьяны Фельдман:**

*Не вы ли, милые, не вы ли меня, ловя линя, молили?*

*Не вы ли, милые, меняли линя, в туман меня маня?*

Комментарии: основная сложность в произнесении этого текста и текста следующего заключается в смысловой внятности. Если по­пробовать произнести «Не вы ли милые не вы ли меня ловя линя мо­лили?» (я намеренно убрал сейчас запятые) с нейтральной интона­цией - никакой вразумительности не выйдет. Но и специально искать интонацию, исходя из грамматического построения этой строки, столь же неразумно. Каким же образом преодолевать зыбучие пески бес­смыслицы? Одним из возможных ходов познавания смысла и ожив­ления произносимого текста может явиться стремление вызвать в душе партнера конкретное ощущение, волнение или предчувствие волне­ния. Для этого необходимо собственное внутреннее проживание слу­чившейся истории. А оно рождается благодаря прочувствованности выдуманных обстоятельств. Выдуманных, но подкрепленных личны­ми воспоминаниями, случаями и наблюдениями. И вот мы не гово­рим текст, расписывая его интонационно, не демонстрируем смысл текста, нами же сочиненного, а образами, намеками, вйдениями, вы­зываем в партнере некое проживание, необходимую нам реакцию. Это первично. И лишь когда в результате нескольких проб вы почув­ствуете в партнере отзыв, вы можете обратиться к грамматическому построению высказывания, вами же созданного. Тогда-то вы и рас­кройте для себя обращение «милые», «ловялиня», дикционную слож­ность произнесения второй строки, сильно запутанной логически.

1. **импровизация студента Михаила Гришина:**

*Не вы ли выловили налима на мели не вы ли выловили? Налима на линя не вы ли выменяли не вы ли выменяли? Не вы ли вымолили млынь [34] любви - любви не вы ли вымолили?*

Комментарии: две звуковые волны накатывают на «восприни­мающего» в каждой строке этой скороговорки. Повторы (не вы ли выловили: не вы ли выменяли: любви не вы ли вымолили) усили­вают отчаяние говорящего, отражают его волнение, его желание вернуть гармонию взаимоотношений, ныне утраченную. Движения: как будто волны воспоминаний накатывает «высказывающий» на

«воспринимающего», умоляет его вспомнить о радостном про­шлом. Это отражается и в пластике: «высказывающий» совершает небольшой откат тела с переносом тяжести на отставленную назад ногу и одновременно совершает кругообращение обеих рук (снизу вперед и вверх назад и вниз), большую морскую волну «нагоня­ет» он на партнера (рис. 107). Пока руки совершают кругооборот и в финале вместе с брызгами «летят» к партнеру, произносится пер­вая волна стихотворной строки. И вдогонку ей руки от груди говоря­щего движутся вперед и накатывают на «воспринимающего» вто­рую волну. Тело, как вы понимаете, на зарождении волн замахива­ется, на накатывании волн устремляется вперед к партнеру. То же и с дыхательным ритмом, и со звучанием мысли.

**(13—14) две импровизации студентки Марии Батрасовой:**

*Вы линя ли меняли на налима?*

*Вы налима ли меняли на линя?*

*О любви ли вы, меня ли вы молили?*

*На лиманы ли, меня ли вы манили?*

Комментарии: некая ленца проглядывает в импровизации, за­медленность и нежелание вспоминать о прошлых событиях. И дви­жения соответствуют лености ощущений. Потянуться вверх с напо­минанием: «да, что-то там у нас было», но так скучно и так неохота вспоминать об этом «было», - и отражается неохота к воспомина­ниям медленным и плавным приседанием с ленцой — постанывание растекается по всей озвучиваемой строке. А коли постанывание бу­дет сродни отказу, то разборчивость текста не пострадает и он про­звучит динамично, бесчисленные частицы «ли» будут ввинчиваться в партнера, будет усиливаться активность переднеязычного «л'». Оправдается и движение интонации от верхнего участка диапазона к нижнему, что свойственно постаныванию. Так незаметно и есте­ственным путем мы предпримем еще одну попытку влиять на выра­зительность речи и голоса.

На этом же принципе «постанывания» может прозвучать и вторая импровизация Марии Батрасовой:

*Не налим, а линь о любви вымолил,*

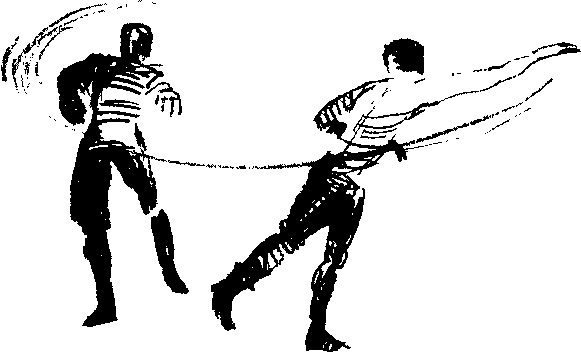
*Не налим, а линь вам меня выманил.*

**(15) импровизация студента Дениса Казачука:**

*Мы ловили-вылавливали — вы ловили-вылавливали, Мы молили-вымаливали - вы молили-вымаливали.*

*Мы ловили — не выловили, вы ловили — не выловили, Мы молили - не вымолили, вы молили - не вымолили.*

Комментарии: в скороговорке так и слышится неудача во всем, какие бы кто-то из нас двоих ни прилагал усилия - результата нет. Хоть и грустно заканчивается история разобщенности - желание сблизиться, соединиться, совершить единое действо все же просмат­ривается в этом высказывании. Смыслу слов соответствует движе­ние: вовлекаю партнера в единое кружение, утягиваю его в иное про­странство мышления и общения. На небольшом расстоянии от парт­нера тянусь к нему правой рукой, но не дотягиваюсь, не удается мне до него дотронуться, прижать его к себе, поэтому я словно притяги­ваю его кистью и в финале, продолжая движение, совершаю по инер­ции круг на месте вслед за кистью, разворачивающей меня и про­должающей уже круговое движение (рис. 108). Затем действую дру­гой рукой - принцип тот же. И так четыре раза на двух начальных строках: замах и решительный поворот партнера (рука резко к себе) от начала звучания полустишия до последнего ударного слога полу­стишия: «мы ловили-выла в...», «вы ловили-вылав...», «мы молили- выма...», «вы молили выма...». На разворотах звучат безударные окон­чания — «ливали» — с редукцией на срединном слоге («ва»). Звуч­ность слогов сохраняется, но и литературное произношение сберегается. Произнесение окончаний с раскруткой тела придает зву­чанию округлость, объемность, «лёт». На следующих двух строках пластика, оставаясь столь же динамичной, обретает иной смысл из- за перемены ритмов. Мы используем противопоставление: «мы — вы». На первой части противопоставления рука в надежде тянется к партнеру, на второй части рука издали разворачивает партнера, и вы оба совершаете кругооборот, выражая тем самым упрямство парт­нера и свое. Движение и в этом случае, помимо влияния на голосо­вое звучание и на звучность сонорных согласных, позволяет активно раскрыть первый предударный слог в словах «ловили» и «молили»



**Рис. 108**

и поддерживают редукцию в словах «выловили» и «вымолили». Рас­четливо отнеситесь к таким возможностям движений и вначале не­сколько раз испробуйте движения в действии, направленном на рож­дение верного (нормированного) дикционно-голосового звучания. А затем обратитесь к партнеру и проиграйте ситуацию с ним в диалоге.

**ОТСТУПЛЕНИЕ ОБ ИМПРОВИЗАЦИЯХ**

Не ради примера привел я эти тексты. Конечно, прочитав скоро­говорки подряд, невольно убеждаешься в обилии смысловых вари­антов. Скороговорка «На мели мы лениво налима ловили...», каза­лось бы, такая простая по фактам, в результате игровых импровиза­ций и сюжетного комбинирования обретает множество нюансов. Я уверен, что представленными выше текстами варианты не исчер­пались. Попробуйте и вы создать свою версию скороговорки, отда­вая приоритет звучанию сонорных согласных «м», «н», «л», «му», «ну», «л'» и звучанию губно-зубных звонких согласных звуков «в», «в'».

Вообще сочинение скороговорок (именно скороговорок, не чис- тоговорок) процесс увлекательный. В нем и фонематический слух на­каляется, и внутреннее артикулирование работает на предельной активности, и варьируется бессчетное число слоговых, словесных, ритмических комбинаций. Заостряется и чувство музыкальности - ритмика скороговорок часто напоминает музыкальные фразы, корот­кие ритмико-музыкальные композиции. Ну и, конечно же, юмор. А как же без юмора можно сочинить скороговорку. Пусть скороговор­ка и серьезная, и есть в ней оттенок грусти, но само сочинительство без юмора ущербно. Виктор Шкловский написал когда-то: «На дне искусства, как гнездо брожения, лежит веселость»258. В сочинитель­стве балансируешь в неизведанном. И чтоб страшно или скучно не было, чтоб не закрадывалась гаденькая мысль «я этого не сумею при­думать» - улыбнитесь, взгляните на партнера лукаво и... скороговорка закружйтся («Ах, как кружится голова, как голова кружится», - вспо­минается песня «Три вальса» из репертуара Клавдии Шульженко).

Чтоб «голос лиры вдохновенной» (А. Пушкин) в вас пробудился, привожу пародию А. Измайлова259 на поэтический стиль Константи­на Бальмонта.

Я плавал по Нилу, Я видел Ирбит.

Верзилу Вавилу бревном придавило, Вавила у виллы лежит.

1. Шкловский В. За 60 лет: Работы о кино М„ 1985 С. 33.
2. Александр Алексее­вич Измайлов (1873— 1921) - поэт, беллетрист и литературный критик. Особенно известен сво­ими пародиями в сбор­никах «Кривое зеркало» и «Осиновый кол»

Мне сладко блеск копий И шлемов следить.

Слуга мой Прокопий про копи, про опий, Про кофий любил говорить.

Вознес свою длань я В небесную высь.

Немые желанья, пойми, о Маланья! - Не лань я, не вепрь и не рысь!..

О щель Термопилы, О, Леда, о, рок!

В перила вперила свой взор Неонилла, Мандрилла же рыла песок...260

Что же следует вам учитывать в импровизации своего сюжета, своей версии текста? Диалогический характер высказывания. Его адресная направленность обязательна. Не вообразив себе адресата, вы не сможете высказаться, не будете открыты для фантазирования. Сложности подстерегают вас и в том случае, если вы не прочувствуе­те внутренне ситуацию, если эта ситуация не родная вам, не близкая, не горячая, не волнующая. Воспоминания в таких пробах первичны, а рождение текста вторично. Все как у искренних и глубоких поэтов: вначале предчувствие, предощущение и лишь затем ритмические этюды — процесс сочинительства. Не менее значимы жесты, движе­ния, пластические рисунки. Их согласованность с высказыванием невозможно выдумать - они либо рождаются одновременно, выпол­няя единую воздействующую роль, либо движение предшествует высказыванию. Поэтому, думаю, предпочтительнее вначале пофан­тазировать движения, а затем уж вплетать в них речевые ритмы.

Что касается текстов, представленных выше, то попробуйте и их включать периодически в свой дикционно-голосовой тренаж. Не за­держивайтесь долго на каком-либо одном.

Все тексты - обращения к партнеру. Это важное условие для их со­чинения и для их использования в тренаже. Вне партнера не сложится высказывание, вне партнера будет неуловимой ситуация. Для рече­вого тренинга партнерское взаимовлияние и взаимодействие - пита­тельная среда. Осуществляется необходимое условие драматическо­го творчества: диалог по существу - не диалог текстов, а диалог сути, диалог значений, диалог образов, диалог устремлений, диалог харак­теров и воль, диалог предчувствий и предощущения смыслов.

**Вторая серия упражнений.**

260 Измайлов А А К. Бальмонт. Пародия // Мелочи жизни Русская сатира и юмор второй половины XIX - начала XX в. М., 1988. С. 214

Теперь несколько упражнений-импровизаций, возникших во вре­мя студенческих экспериментов со словом. Вновь сонорные звуки,но темы свободные. Скороговорки, которые получились, не могут претендовать на завершенность и художественность. Но есть в них непринужденность, свобода высказывания, игровая легкость.

**Упражнение 5.13. На мели не юли**

Иной раз доводится нам наблюдать жест, зримо передающий осо­бенности психологического поведения беспокойного, егозливого, вертлявого человека. Да и сами мы, нет-нет, а пользуемся таким зна­ком, который отражает хитрое поведение лебезящего, заискиваю­щего перед кем-либо нашего знакомого. Рассказывая какой-то слу­чай, мы кистью перед собой проделываем увертливое движение, напоминающее движение змеи. Бег «змейкой» тоже знаком вам со школьных времен.

Переберите в памяти разнообразные случаи, когда вам хотелось бы воспользоваться описанным жестом или когда вы в действитель­ности употребляли его. Вспомните своего непоседливого приятеля и выразите жестом свое отношение к его излюбленным приемам об­щения. Не хотелось бы вам попридержать суетливость в ком-либо из однокурсников? Обернитесь к нему и проделайте для него змее­видное движение кистью - проговорите «про себя»: «не суетись, дружок, не тарахти так много!» (рис. 109; вид сверху). Очень конк­ретные примеры и случаи из его поведения имейте в виду, выполняя движение кистью. Ничего поверхностного, не вообще о человеке, а только о тех моментах его поведения, которые оставили след в ва­шей памяти, в ваших чувствах.

И лишь после подготовки к этюду пробуйте воздействовать на партнера, вводя в общение строку за строкой текст-призыв:

*На мели не юли - на мели не юли -*

*не юли на мели — не юли на мели,*

*о любви не моли - о любви не моли -*

*не моли о любви — не моли о любви*

*и в лиман не мани -ив лиман не мани -*

*и менять, и линять, и вилять не вели,*

*не вели - не вели - не вели - не вели - не вели - не вели...*

История придумана студентом Ренатом Шавалиевым. Он же пред­ложил и двигательную партитуру этюда. В этом тексте, как вы заме­тили, речь идет не только о вертлявости или не только о хитрости вашего партнера. В середине вдруг вырастает тема моления любви. А вам не хочется слышать мольбы о любви, вы не желаете удаляться с моляшим в укромное местечко. И вы отнекиваетесь, вы все более решительно отказываетесь. Последние две строки еще круче разо­гревают ситуацию: партнер желает управлять вами, отдает вам не­выполнимые приказы, подчиняет вас себе - вы всей душой сопро­тивляетесь. И жестом, и дыханием, и голосом, и телом, и активиза­цией дикции отказывайтесь от навязываемых способов поведения, от общения с пристающим.

Теперь о проблемах.

В движениях у вас много суеты. Кистью вы не разрезаете воздух, не ощущаете течение воздушных струй вокруг кисти. Жест у вас не плавный, а какой-то обрывчатый. Кисть не плывет, а дергается. Мяг­кость движения и текучесть поворотов кисти достигаются не сразу. Но стремиться к ним необходимо. Тогда вы точнее передадите от­тенки психологического поведения того, к кому обращаетесь. Вы упу­стили из виду одно из условий тренинга: любой, даже крохотный жест пальцем является поступком всего тела, а не только какой-то его ча­сти. Плечи спина колени -»ступни сейчас явно не устремляются за движением кисти. Со стороны наблюдается глуповатое физичес­кое действие: тело застыло и наслаждается своей неповоротливос­тью, а кисть юлит себе и юлит где-то в стороне от вашего тела и от ваших желаний. Отсюда и некоторые голосовые и дикционные про­счеты.

В речи у вас также слышны неполадки.

Часть из них связана с неточностью и несвободой в работе тела:

* из-за уже указанного дисбаланса в усилиях тела и кисти теря­ется пространственное звучание голоса;
* излишняя напряженность в разворотах кисти (немузыкальность жеста) придает тембру голоса оттенок «сдавленности»;
* отсутствие ощущения балансирования в теле (а предложенный жест ярко отражает балансирование в общении) разрушает дыха­тельные ритмы;
* отсутствие текучести в теле, особенно в ногах, лишает эластич­ности мышцы артикуляции - отсюда наше восприятие неестествен­ности, деланности в произнесении речевого сегмента.

Другая часть дикционно-голосовых проблем отражает недоработ­ки предыдущих уроков:

* кое-кто из вас не обращает внимания на ритмические неточно­сти произнесения первого предударного слога в словосочетании «на мели»', отсутствует необходимая редукция гласного «а» — и возника­ет оттенок говора;
* в сочетании согласных «бву» в слове «любви» почти у всех либо полностью выпадает, либо затушевывается звук «б» - это проблема воздвижения артикуляторных препятствий для последующего их пре­одоления;
* растворение звучности конечных глухих «т'» в словах «менять» и «линять»: выявляется старая ритмическая «болезнь» - недогово­ренность слова;
* а вот в словосочетании «и влиять не вели» иная проблема: вы упустили из виду особенность произнесения звука «тн», произноси­мого, согласно традиции литературного произношения, с сильным слиянием артикуляции «т» и «н» [35].

Что же предпринять, чтобы преодолеть все эти вдруг и разом навалившиеся сложности? С первой группой проблем вы управи­тесь легко: стоит только наладить единство воздействия всего ва­шего тела на партнера. Со второй группой проблем управиться сложнее: вы привыкли к своим дикционно-голосовым недостаткам, сроднились с ними. Здесь требуется более глубокое влияние на ваши привычки, нужна длительная работа. Надо пробовать и про­бовать еще и еще раз. Отдавать предпочтение в каждой пробе од­ной конкретной проблеме и не успокаиваться, если что-то вышло, получилось. Но какое бы число раз вы ни произносили этот текст, ни на секунду не выходите из ситуации, не теряйте партнера. Па­раллельная работа вашего актерского внимания к дикции и вовле­чение партнера в ваши творческие поступки - вот задачка хоть и трудная, но вполне разрешимая.

**Вариации**

Игровые

+ Текстовая перемена, принцип движений сохраняется, хотя они немного меняются. Текстовая перемена, как вы догадываетесь, вле­чет за собой и перемену в обстоятельствах. Вчитайтесь, вникнете в текст. Сквозь его крохотность проглядывают и сюжет, и возможные предполагаемые обстоятельства, и диалогичность.

*В июне вы юлили, В июле мы юлили! Не в июне, не в июле Вы и мы не выюлили!*

«Принцип движений сохраняется», отметил я. Однако мы не по­вторяем движения из предыдущих проб, мы видоизменяем их. К скольжению «змейкой» кисти одной руки добавляется скольже­ние второй кисти. Правая рука создает образ действия вашего парт­нера в июне месяце (вы даже вполне можете строку о партнере про­изнести не один, а два-три-четыре раза подряд, но только избегая перечислительной интонации) -> левая рука воссоздает ваше пове­дение в июле, а к финалу -> обе кисти действуют одновременно и перекрестно: вот руки свились, затем развились и вновь свились, и так на протяжении всего высказывания (рис. 110; вид сверху). У вос­принимающего складывается ощущение, что, как оба вы ни стара­лись сблизиться, ничего не получилось, все ваши усилия, к сожале­нию, оказались тщетными.

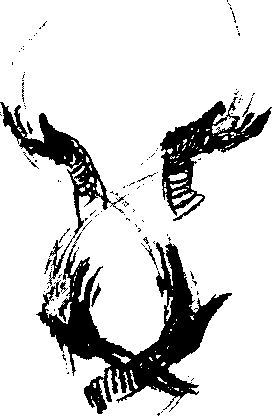
*261 Текст сочинен студент­кой Анной Алейнико­вой. Она же предложила и более сложный вари­ант:* «Юлию, Юлию выюлило-выюлило - выюлило-выюлило Юлию, Юлию! Олю, Олю выолило-выолило - выолило-выолило Олю, Олю!»

+ Еще одна текстовая перемена, влекущая за собой ситуативные перемены. Словно вы рассказываете кому-то из приятелей о казусе, случившемся с Юлией и Ольгой:

*Юлию вы юл-лило, вы юл-лило Юлию, Олю выол-лило, выол-лило Олю26\*

Не смущайтесь появлением новых словообразований: «выолило», «выюлило». Их значение понятно. Введение дополнительного звука «л» («выюл-лило», «выол-лило») связано с тренировкой активиза­ции подвижности и упругости кончика языка.

Слышится «оговорка»: «выолило Олию» вместо «выолило Олю» возникает у вас как аналог окончания предыдущей строки: «выюли­ло Юлию». Это происходит «на автомате». Вы стараетесь «выгово­рить» текст, а не повлиять на воображение партнера, отстраненно рассказать (пересказать) историю, а не втянуть партнера в диалог. Это и приводит вас к такому неожиданному ритмическому сбою, ка­ким является «оговорка».



**Рис. 110**

+ Движения с укрупнением «змейки». Правую руку со стороны правого бока вы вводите влево в «змейку» —> заведя насколько воз­можно правую руку влево, вы разворачиваете кисть и продолжаете движение до крайней правой точки в пространстве —> добравшись до нее, вы разворачиваете кисть для продолжения «змейки» вдруг неожиданно со стороны левого бока выныривает левая рука и пода­ется резко вправо, тем самым начиная движение новой «змейки» -> когда левая кисть доходит до крайней точки в пространстве слева и уже выворачивается, чтобы продолжить свой змеевидный путь -> ей навстречу выныривает правая рука, и вновь «змейка» наслаивается на «змейку». С началом каждой «змейки» возникает звучание ново­го сегмента текста: «Юлию выюл-лило,/ выюл-лило Юлию,/ Олю выол-лило, / выол-лило Олю».

**Советы к движениям:**

* не поднимайте плечи высоко, нарушая тем самым свободу шей­ных мышц;
* вводя новую «змейку», не торопитесь, не «дергайтесь» - про­делывайте движение плавно-плавно;
* с места не сходите - используйте гибкость корпуса, упругость ног - балансируя, старайтесь удерживать равновесие;
* движение кисти, кончиков пальцев зарождается в центре спи­ны - не забывайте об этом - это косвенно повлияет и на движения вашей артикуляции, на укрупнение движений артикуляторных мышц;
* используйте движения для расширения объемности звучания, охватывайте резонансом пространство справа и слева от себя.

**Упражнение 5.14. Лиля да Лия**

*До Эмилии милю плыли Лиля да Лия!*

*Плыли Лиля да Лия милю до Эмилии, до Эмилии милю.*

Текст, сочиненный студенткой Олесей Ромашовой, сложный для объемной работы артикуляции. При его произнесении не так-то про­сто организовать вертикальное движение артикуляторных органов. Артикуляция постоянно «растекается» по горизонтали, и тембр го­лоса теряет низкие обертоны. Слышится нечто сладковатое, манер­ное. Так что целесообразно находить такие движения тела, такие жесты, которые помогали бы удерживать артикуляцию в ощущении вертикали и одновременно увеличивали бы объемы движений ар­тикуляторных мышц. Мне видится польза в рисовании больших- больших кругов перед вами: вначале правая рука охватывает огром­ное пространство, двигаясь по кругу справа -> вниз -> далеко влево -> высоко вверх -> как можно дальше вправо (рис. 111). И вот когда правая рука свое движение окончила и тело ваше зависло, устремив­шись вправо, и даже левая нога оторвалась от пола и вы словно рас­пластались по глади воды, в дело вступает левая рука - она пере­хватывает инициативу и стремительно скатывается вниз, теперь она ведет ваше тело и совершает кругооборот перед вами. Этот круго­оборот столь же динамичен, как и при усилиях правой руки. Так руки, сменяя друг друга, «разрывают» ваше тело, утягивают его то в одном направлении, то в другом. Динамизм телесных затрат обязательно повлияет на затраты дикционные.

Не меньшая сложность таится в угадывании имен девушек, плы­вущих в этой истории. Кто они такие, Лиля да Лия? У вас чаще слы­шится имя некоей Далии («ДаЛия»), но никак не Лии. Слышится по­рой и имя какой-то Лиляды («Лиля да...»). Как же умудриться, из­ловчиться и проговорить имена Лиля и Лия вразумительно, разбор­чиво? Благозвучность в данном случае требует неординарного ре­шения в речевом ритме.

**Вариация**

**Темпоритмическая**

Используем движение плавания стилем «брасс». Кисти от груди выплывают вперед, прорезая пространство воды, -> руки расходят­ся, словно раздвигают воду, -> тело зависает над водой -> затем вновь группируется для рывка -> и руки совершают очередной гребок. На­чинаем с небольших движений, и постепенно, с усилением тексто­вых нагрузок, увеличивается и объемность кругов. Темпоритмиче- ские перемены будут касаться прежде всего количественного расши­рения словесной ткани.

Звучит история о гибели лилий: кому-то вздумалось их лелеять, вот и вышел плачевный результат.

*Лилии лелеяли, да не вылелеяли лилии.*

Напоминает жизненные истории: возятся, носятся, заигрывают и сюсюкают бабушки и дедушки, мамочки и папочки с ребеночком, и он им за это сторицею платит. Попустительствуют педагоги тому или другому «таланту», не требуют от него того, что спрашивают с дру­гих, и вырастает «талант» в непризнанного гения. Текст предложен студенткой Оксаной Сырцовой.

В первый раз звучит дважды подряд (на двух кругах) текст: «ли­лии лелеяли, да не вылелеяли лилии».

На втором заходе каждое слово проговаривается дважды: «ли­лии-лили и лелеяли-лелеяли, да не вылелеяли, да не вылелеяли ли­лии-лилии». Вновь дважды подряд, укладываясь в один выдох.

В следующий заход каждое слово утраивается: «лилии-лилии-ли- лии лелеяли-лелеяли-лелеяли, да не вылелеяли, да не вылелеяли, да не вылелеяли лилии-лилии-лилии». Распределить дыхание на такое число слов ой как трудно. Понимаю это. Да и редко когда в те­атре понадобится произносить столь длительный период на одном выдохе (это требуется, конечно, в постмодернистских спектаклях, ибо там сверхбыстрый темп является одним из главных компонентов те­атрального произведения), но не для этого мы с вами беремся за решение почти невыполнимой задачи. Наш интерес устремлен на подготовку «мышц-выдыхателей» к реализации любых дикционных заданий, даже самых сложных речевых темпоритмов.

**Импровизации**

* 1. **импровизация студента Алексея Красноцветова:**

*На мели и Лилия лелеяла налима и линя, На мели и Лидия лелеяла налима и линя! На мели налим и линь Лилию лелеяли, На мели налим и линь Лидию лелеяли!*

Комментарии: движения кистей вокруг шара бесконечные; на­чинать движение кистей наружу из приседа, снизу - кисти обе од­новременно обволакивают воображаемый шар, словно боятся рас­терять энергию, возникшую между ладоней; начав снизу, постепен­но подниматься, вырастать к финалу зарисовки в полный рост.

Голосовое звучание также разрастается - резонанс охватывает пространство по вертикали - ведь руки и тело движутся снизу вверх. Голос начинает рассказывать историю на низах и плавно, по мере плавного поднимания кистей, меняет высоту по диапазону - плавно и незаметно голос все повышается и повышается. Так как кисти по­стоянно вращаются вокруг горячего шара, наполненного энергией теплого выдоха, вы не собьете объемы резонирования, не возник­нет натужность в тембре голоса на крайних нижнем и верхнем участ­ках диапазона речевого голоса.

* 1. **импровизация студента Александра Матвеева:**

*Манилов налимов лениво ловил - Налимы манили Манилова в ил. Манилов ловил — налимы манили: Лениво Манилов с налимами в ил УХОДИЛ.*

Комментарии: этот текст потенциально можно использовать для развития звуковысотного диапазона речевого голоса. Разумеется, речь не идет о механических повышениях и понижениях тона - диа­пазон речевого голоса величина колеблющаяся, не обремененная стремлением придерживаться того или иного музыкального тона. Это - величина творческая, увязываемая не с заданными тонами, а с деятельностью воображения. Поэтому путешествия в пространстве высотности звука речевого голоса напрямую провоцируются ощуще­ниями ситуации, видениями, образами и смысловыми ходами. Вот и в этой импровизации о Манилове в воображении всплывает гого­левский герой: чувствительный, сладкий, восторженный. Он встре-

тился Чичикову в губернском городе, и оба они в теплую летнюю пору тащили на плечах медведей, крытых коричневым сукном, и оба были в теплых картузах с ушами. И они «заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице в таком положении. По­целуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы. У Манилова от радости остались только нос да губы на лице, глаза совершенно исчезли». Этот-то именно поме­щик и отправляется в нашем воображении ловить налимов. Вот он раздевается на берегу, снимает и медведя, и картуз и в чем мать ро­дила в присутствии своей милой женушки забавляется ловлей нали­мов для последующего их размножения. Погружение Манилова в ил сопровождается плавным погружением вашего голоса в глуби­ну низов. Движения же подбирайте соответствующие чувствам и пла­стике своего героя.

* 1. **импровизация студентки Юлии Ковалевой:**

*Лини262 в мели лимана млели, в плену тумана млела лень. В ту­манной лени на мели мило-ленные лини лиманной лени намели.*

Комментарии: в этом, при первом небыстром произнесении, ка- ~~ ; ~

262 Линь - лини, линя,

залось бы, не сложном для дикции тексте - на самом деле не так все линёй и просто. Чуть только набирается темп произнесения, возникают ого- ворки, тормозящие плавность и текучесть речи. Первый же фраг­мент - «лини в мели лимана млели», первые же чередования началь­ных согласных «ли - вми - ли - мли» вводят путаницу, и темп ру­шится, какие-то слова-уродцы выскакивают, вроде «в нелй», вместо в «в мели».

Старание приведет вас и к еще одной странности: дыхательная опора, по мере приближения к финалу высказывания, растворит­ся, исчезнет вовсе - диафрагма, мышцы передней стенки живо­та, межреберные мышцы нижних ребер выключатся из действия - тон голоса завысится, и выйдет в пространство какой-то завышен­ный по позиции, писклявый звук. Чтобы такая проблема не объя­вилась, погружаясь в историю, отдайтесь ощущению лени, неги, тепла, вообразите себя нежащимся в золотистом песочке на реч­ном бережку.

* 1. **импровизация студента Романа Дадаева:**

*Мы лениво на мели налима мыли — мылом мылили,*

*Налима мылили — лениво мылом мыли мы налима на мели!*

*Налима мылили - лениво мылили налима на мели мы?*

*Или не мыли мы налима на мели - не мыли мылом мы?*

Комментарии: текст вязкий, с ускользающей логикой, запутан­ный по грамматическому построению. Не понять в таком тексте, кто кому брат, кто кому сват. Задача говорящего сделать текст прозрач­ным по фактам, ясным по мысли.

* 1. **импровизация студента Сергея Беспалова:**

*Луна наливалась и лениво линяла, Мы на лимане ловили линя и налима, На мели о любви не меня вы молили И меняли любовь на нули и обманы?*

Комментарии: привожу этот текст как подтверждение того, что возможны и неудачи. Здесь нарушено главное условие - не вводить в импровизацию новую лексику, ограничивать сочинение вариации несколькими словами и ловко использовать поэтические и дикци­онные ритмы. Для текстов со словами, насыщенными сонорными звуками, для импровизации без лексических ограничений - этоттекст также слабо подходит. Он описателен, на поверхности лежит только изложение фактов, внутреннего импульса не чувствуется, и ситуа­ция не увлекательная. Кроме того, в тексте нет рифмовки, разруша­ются ритмы, да и дикционные нагрузки оставляют желать лучшего. Если нет зерна предчувствия, то механическим путем текст не родит­ся, не сформируется в динамичную историю. Скука - вот суть этой импровизации. Столь же расплывчаты были и движения, хотя пред­лагался не один их вариант. Но в движениях опять-таки преоблада­ла описательность, и оживить их было немыслимо, так как не опре­делены были чувства и эмоции.

* 1. **импровизация студента Артема Петрова:**

*Моли - не моли, мани - не мани, мямли - не мямли - налима лови!*

263 См.: Аникин В. П., Круглое Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. М., 1983. С. 311; Шангина И. И. Русские дети и их игры. СПб., 2000. С. 129

Комментарии: произнесение этого текста сходу не получается гладким. И если задаться целью произнести весь текст быстро и без оговорок несколько раз (именно эта цель обычно преследовалась в соревновании между детьми: кто сумеет больше всего раз без за­пинки произнести скороговорку - тот и выигрывает263), то оговорки- то как раз и посыплются, и плавности текста не получится. Эту осо­бенность данного текста нам и следует использовать.

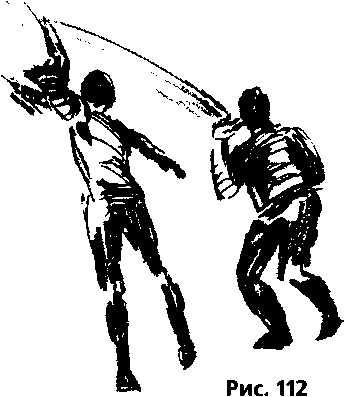
Далее идут крохотные «диалоги»: диалоги движений - диалоги высказываний. Это лишь этюды, небольшие наброски мимолетных диалогов, содержащие определенные предлагаемые обстоятельства.

**(22) импровизация-диалог студента Владимира Голева:**

* *Мель на милю ли?*
* *На милю мель!*
* *На милю ли мель ?*
* *Мель на милю!*

Комментарии: диалог с группой - кто первый ошибется, запнет­ся, кто не сумеет удержать темпоритма переброски репликами, ко­торый задает «ведущий», находящийся в центре круга. «Ведущий» внезапно оборачивается то к одному, то к другому (для находящих­ся в круге повороты-обращения «ведущего» полная неожиданность) и задает вопрос: «Миль на мелю?». «Отвечающий» должен успеть моментально отреагировать на вопрос. Во-первых, ему необходимо «отыграть» движение партнера, отодвинуться от него и, во-вторых, после вопроса вмиг ответить и телом и звуком: «На милю мель!». Не успевает «отвечающий» договорить, а «ведущий» уже бросает сле­дующий вопрос кому-то другому. Логики в выборе «других» нет - в том-то и условия игры, что предугадать, кто будет следующим «от­вечающим», невозможно.

Пластика тела: правая кисть, обращенная ладонью вверх, нахо­дится около правого плеча, локоть выдвинут вперед; рука, вслед за кистью, совершает около плеча широкий кругооборот и затем резко выдвигается вперед - к неожиданно выбранному партнеру - тем самым кругооборот завершается (рис. 112). Пока партнер отвечает - а на это требуется мгновение, - «ведущий» уже готов совершить жест левой рукой и резко выполняет его.



Вопросы и ответы пролетают мельком. Скороговорка повторяет­ся до того момента, пока кто-то из «отвечающих» не допускает про­маха. Оплошавший выбывает, круг сужается. Но и «ведущему» не­сладко, попробуй-ка вести за собой в такой стремительной переклич­ке реплик всю группу.

1. **импровизация-диалог студентки Натальи Гулиной:**

* *Маланья млела от волненья, ловя налима на мели...*
* *В налиме не было волненья - он посылал ее на «Вы»!..*
* *Маланья млела от волненья, ловя налима на мели...*
* *В налиме не было волненья - он посылал ее на «ты»!..*

Комментарии: диалог с партнером; движение по спирали: го­лова пошла на первый круг -> плечи следуют за головой во втором круге -> затем туловище на третьем круге также присоединяется к вращению. На каждой строке происходят три оборота. Звук разра­стается.

В финале третьего оборота партнер перехватывает инициативу и продолжает движение по сжимающейся спирали: с огромного по диапазону движения - такого широкого, каким заканчивает вопрос «задающий», и приходит к концу третьего круга к самой маленькой амплитуде движения головы. Таким образом, пластика начинается с небольшого движения головы у первого партнера - разрастается - и затем затихает по амплитуде у второго партнера. Перетекание тек­ста, перетекание звука - вот проблема, вот наша цель.

1. **импровизация-диалог студента Александра Богатова:**

* *Вы любили ли налима, не меняя на линя?*
* *Не любили мы налима, на мели ловя линя!*

Комментарии: столь же неудачный текст, как и импровизация 19-я. Есть в тексте некая музыкальность, но она не может затмить бес­смыслицу. Примитивные вопрос и ответ. Никаких ассоциаций этот текст не вызывает и не дает никакого простора фантазии. Иной раз в самом тексте заложены такие трудности для дикции, что его хочет­ся использовать в тренинге хотя бы для того, чтобы преодолеть их. И в таком случае мы акцентируем внимание на мышечных ощущени­ях, жестах и движениях, на технических элементах голоса и речи. И в этом нам помогает использование движения как образа, как праро­дителя речи. И в этом уже есть осмысленность. Но данный текст и к такому аспекту тренинга нас не может подвигнуть.

**(25) импровизация-диалог студента Игоря Стахеева:**

* *Налим не линь ли и линь не налим ли?*
* *Линь не налим и налим не линь!*

Комментарии: и здесь имеются возможности использовать ско­ростное произнесение текста. Как только вы войдете в быстрое проговаривание текста, и вы сами и «воспринимающий» замети­те резкое снижение разборчивости. Вместо сколько-нибудь разли­чимых звуковых очертаний слов польется и-образное завывание. «Ли», быстро сменяющие друг друга, «придавливают» иные звуки, особенно согласный «н» (который и сам по себе не очень внятен по причине неразмыкающейся артикуляции). Речь нейтрализуется, дикция «смазывается», и говорение становится нечленораздель­ным. Приходится искать приемы, активизирующие работу артику­ляторных органов, приближающие речь к границам разборчиво­сти. Выбирая движения, учитывайте два момента: плавность гово­рения и длительность выдоха, исходящую из длительности выска­зывания.

Одним из движений, с пользой могущих быть использованными при укреплении разборчивости текста, становится «кружение кисти вокруг шара» (см. упражнение 3.2). В любых сложных дикционных случаях этот двигательный прием позволяет сконцентрировать вни­мание на плавности и упругости работы артикуляции. А переменчи­вые объемы воображаемого шара расширяют пространство «голо- со-речевого рупора», подчеркивают слоговую пульсацию речевых программ, активизируют энергию выдоха. Звучание не топчется на месте, а выбирается в пространство. Артикуляция губ по усилиям под­тягивается к динамике жеста. Кисть и особенно пальцы принимают на себя роль «разогревающего» артикуляторные мышцы. Образ движения - шарообразность - от руки переходит и на речь. Образ движения всегда связан и с ощущениями, и с образом чувственным. Округлость переводит артикуляторные движения в иные объемы, по крайней мере, уводит их из плоскостного, горизонтального действия артикуляторных органов.

Временная протяженность беспрерывного высказывания зависит от темпов говорения. Количественную протяженность высказывания (сколько раз подряд вы могли бы произнести «налим не линь ли и линь не налим ли») вы определяйте сами.

**Третья серия упражнений: упражнения групповые.**

Одним из наиболее удачных текстов для тренинга является сти­хотворение Олега Бундура «О Емелях»:

Строки:

* 1. *Как за тридевять земель*
  2. *Жили тридевять Емель:*
  3. *Три Емели всё умели,*
  4. *Три Емели так сидели,*
  5. *Три Емели спать хотели,*
  6. *Три Емели заболели,*
  7. *Три стелили им постели,*
  8. *Три Емели пили-ели,*
  9. *Три Емели песни пели,*
  10. *Три играли на свирели,*
  11. *Три Емели мыли мели*
  12. *Мыли мели на мели.*
  13. *Вы бы дома не сидели-*

1. Бундур О. Для чего бывает день? Стихи. Л., 1987. С. 29.
2. Виноградов Г. С. Детские игровые прелю­дии // Виноградов Г. С. «Страна детей»: Избран ные труды по этногра­фии детства. СПб., 1998. С. 201-210.
   1. *Помогать бы им пошли?6\**

Это произведение построено по классической схеме фольклорных считалок «полного развития», в которых имеются начин (зачин) — ход — выход (концовка)265. Вот и в «Емелях» имеются зачин в две строки, ход (рассказ, история) объемом в десять стихотворных стро­чек и выход (концовка), состоящий из двух финальных стихов.

По наличию счета - числительные присутствуют в 11-ти стихах из 14-ти - этот текст соотносим со считалками-числовками [36]. Меж­ду тем ведение счета не последовательное: 1, 2, 3 и т. д., а усложнен­ное. Оно требует сообразительности. Первая строка - «Как за три­девять земель...» - сродни фольклорным зачинам (ср.: «В тридевя­том царстве, в тридесятом государстве жили-были...»). Слово «тридевять» звучит донельзя сказочно, нереально. И эта его особен­ность проговорена и во второй строке, и здесь «тридевять» воспри­нимается скорее в ореоле таинственности, волшебства, но не какчис- лительное. И все же во второй строке «тридевять» вполне реальное число 27. Мгновенно не сообразишь, что в рассказе говорится о кон­кретном числе Емель, и не каждый догадается осведомиться, сколь­ко же всего троек, чтобы убедиться, что троек действительно девять. Думается, что автор обратился к такой завуалированной системе под­счета Емель в надежде разбередить воображение и сообразитель­ность детей, произносящих считалку.

При обращении к акустическому строю стихотворения раскрыва­ется много интересного. Вот лишь несколько примечательных момен­тов, придающих особенную мелодичность всему произведению.

Первое, что завораживает, - звук «л'». Заметьте, что ни одного твердого «л» в стихотворении нет; зато «л'» повторяется тридцать раз. И звучит он на удивление симметрично: в последнем слоге всех че­тырнадцати стихов; в сочетании с гласным «и» он слышен 27 раз, при­чем слог «ли» завершает все строки, кроме двух зачинных; рифма с женским окончанием «ели» охватывает не только десять поэтиче­ских строк, но восемь раз расположена еше в конце полустиший цент­ральной части стихотворения.

Звучность стихотворению наряду с «л'» придают сонорные «м», «м'», «р'»\ мягкость согласных и здесь главенствует: на 13 «м'» (все они звучат только в слоге «ме») и 12 «pf» (11 из них в слоге «ри») встречаются лишь шесть твердых «м» и один «р». Всего же на 55 слов произведения приходятся 66 сонорных звуков, а среди них мяг­ких - 56!

Певучесть усиливается гласными звуками «е» и «и». Звук «е» под ударением встречается 20 раз, а «и» в подобной позиции - 46 раз. Промежуточное их звучание (редуцированное в различной степени «е») встречается 15 раз. В общей сложности ударная «и» и безудар­ное «е» звучат 81 раз! При общем числе слогов сто десять - 81 «и»-образный гласный - это много.

Таким образом, звуковые, слоговые, словесные повторы прони­зывают все стихотворение, и их невозможно не услышать, не почув­ствовать. Звуковые игры поэта естественным образом перетекают в наши произносительные штудии. Благо для этого имеется широ­кий простор.

Особая артикуляционная нагрузка достается языку - язычные со­гласные обильно представлены в тексте: «л'», «р», «р'», «т», «т'», «д», «д'», «к», «г», «j», «с», «с'», «з», «з'», «ш», «ж». Более ста согласных звуков, в образовании которых участвует язык, встречаются в раз­личных фонетических позициях: иногда, что полезно для тренинга, они ритмично повторяются («три», «ли»), иногда появляются в един­ственном числе («как», «до»), но также требуют внимания.

Тянущиеся язычные сонорные согласные «л'», «р», «р'», «н», «н'» в сочетании с губными сонорными «м», «м'» и свистящими придают артикуляции при напевном произнесении текста своеобразную эла­стичность, которая не прерывается, не перебивается даже заметным числом взрывных согласных. Это способствует тренингу языковой эластичности: язык и губы буквально «плавают» в процессе артику­лирования. Благодаря плавности артикуляция обретает подвижность, и каждая строка оживлена хорошей звуковой кантиленой.

Гибкость языка достигается и ритмичным повторением «j» в на­чале слова «Емели». Невозможно встретить другой такой трениро­вочный текст, в котором бы столь часто звучал «j».

Легкость, порой даже «воздушность» перетекания артикуляции из одной звуковой программы в другую в какой-то момент вдруг рож­дает стремительность:

*Три Емели мыли мели, Мыли мели на мели...*

Однако есть в этом стихотворении сочетания слов, изначаль­но провоцирующие ритмические сбои. И часто можно услышать: «девятимель», «таксидели», «импостели», «импошли». Связано такое произношение с нарушением ритмики слов и стихотворного ритма.

Все стихотворение «О Емелях» представляет собой одну фразу. И произнесение ее требует интонационной сметливости266 и вирту­озности. Не так-то легко нащупать механизмы, позволяющие произ­нести ее без точек или избегая навязчивой перечислительной инто­нации. Первый студенческий порыв при соприкосновении с длитель­ными фразовыми отрезками в стихотворных текстах - механический поиск интонационного рисунка. Обратившись к содержанию, заме­тим, что тяга к перечислениям может возникнуть в начальных словах девяти строк основного рассказа: «Три Емели...», но если вспомнить, что на самом-то деле ведется подсчет резвящихся Емель и движется этот подсчет к уже означенному результату 27, то интонация пере­числения сама собой исчезнет, а при воссоздании истории в вооб­ражении рассказывающих и слушающих будет рождаться картина счастливой жизни дружной семейки Емель. Яркость образов усили­вается конкретностью видения реального поведения Емель: кто что желает, тот то и делает, чем хотим - тем и занимаемся! Не должны ускользать из внимания и две последние строки: «Вы бы дома не си­дели - Помогать бы им пошли!». Оказывается, это не просто рассказ о дружных Емелях, не элементарный их пересчет, но это высказыва­ние с прицелом: «будьте такими же, дышите свободно и раскрепо- щенно, вырвитесь из заплесневелого догмата, мчитесь тотчас к ве­зучим Емелям!».

В этом стишке многое взято из фольклора: традиционный сказоч­ный зачин, песенная интонация, классическое считалочное построе­ние. И, конечно же, разудалая жизнь Емели-дурака, да не одного, а сразу двадцати семи.

266 Двадцать лет назад произношение сметли­вый признавалось раз­говорным, ныне оба акцентных варианта (сметливость, сметли­вость) равнозначны.

Неторопливый, но энергичный зачин, характерный для эпических фольклорных произведений (былин, сказок), настраивает на воспри­ятие обширного повествования. Между тем срединная часть (исто­рия) - катится к финалу легко, набирая темпы от строки к строке, и

завершается молниеносно артикулируемой скороговоркой: «Три w славянская мифоло-

*Емели мыли мели, Мыли мели на мели». гия. энциклопедический*

История о 27-ми Емелях уходит своими корнями к персонажам словаРь- м- 1995-с 199-

русских волшебных сказок - Иванушке-дурачку (Ивану-дураку) и 268 михельсонм.и.

Емеле-Дураку (СМ. СКаЗКу «Про ЕмеЛЮ Дурака» В Сборнике РУССКИХ Русская мысль и речь,

народных сказок А. Н. Афанасьева). Емеля-дурак (как и другой «удач- Свое и чужое- °пыт

. русской фразеологии-

ник» Иван-дурак) искони «воплощает особую сказочную стратегию, в 2т сп6 igo2 т 1

исходящую не из стандартных постулатов практического разума, но с. 545.

опирающегося на поиск собственных решений, часто противореча­щих здравому смыслу, но в конечном счете приносящих успех...»267. Вам тут же вспомнится и поговорка: «Мели, Емеля, твоя неделя» - с такими словами обращаются к болтуну, который мелет вздор («Тут намек на обычай распределять домашние труды между членами се­мьи - поочередно - на неделю, - кто стряпает, кто мелет зерно и проч.»268). Действительно, герои Олега Бундура, казалось бы, ни­чего особенного не делают, а живут припеваючи, несмотря на то, что есть среди них и заболевшие, и спать хотящие. Обаяние их жизни - в отсутствии однообразия: все Емели разделились по тройкам, каж­дая троица занята чем-то вполне конкретным, чему с азартом посвя­щает свое время. Одна тройка дружно хворает, вторая с воодушев­лением ухаживает за больными, в третьей все наедаются досыта и напиваются допьяна, четвертая компания - согласно поет песни, еще трое по-братски сидят просто так и т. д. Во всем их бытии прогляды­вает особая философия: живем так, как желается! Отсюда и песен­ное настроение, и музыкальность поведения, и поэтическая рит­мичность Емелиной жизни. Отсюда и отсутствие растиражированного однообразного Емели, похожего на всех прочих Емель; отсюда и ши­рокая интонационная гамма вместо клишированной перечислитель­ной интонации.

Отмечу попутно, что Емеля не такой уж редкий герой народного детского фольклора, он появляется среди прочих популярных пер­сонажей считалок - Радивона, Дадона, Вани, Ванюши и пр.:

Теля, меля, Ты Емеля, Третий бас Поводи-ка ты за нас!

или:

Меля, Емеля, Дура кривая, В лужу попала, Водить у нас стала.

Упоминается Емеля и в народных скороговорках:

269 Тридцать три Егорки Русские народные скороговорки / Сост Г. Науменко. M., 1989. С. 21.

Неделю Емеле Прясть короб кудели, А Емелиной дочке - Прясть одну ночку269.

История «О Емелях» может быть раскрыта по-разному. Вполне до­пустимо видеть в развеселой жизни Емель бессмысленную трату энергии на пустяковые дела. Оправданно прозвучит рассказ о друж­ной компанийке, зазывающей к себе всех желающих. И столь же оправданно явится тема несогласованности, развала общего дела: «Когда в товарищах согласья нет, / На лад их дело не пойдет, / И вый­дет из него не дело, только мука» (И. А. Крылов). Возможны и иные интерпретации содержания.

Ниже приводятся три вариации театрализованного исполнения стихотворения «О Емелях». Каждая вариация зависит от конкретной темы, от смысла, выражаемого участниками упражнения.

**Упражнение 5.15. Тридевять Емель**

История про Емель в этом варианте - история о дружной семей­ной компанийке. Весело и задорно распеваете про забавных «дурач­ков», всем занимающихся с необыкновенным удовольствием, во всем, чем бы ни увлекались, видящих игру: поют ли Емели, болеют ли, просто так сидят - во всем праздник! Атмосферой праздника, доброго расположения духа захвачены все до единого герои стихо­творения. Рождается атмосфера шутливой игровой импровизации, исходящей от яркости и живости видений, смысловых оттенков и пер­спективы.

Ощущение компанейской дружности возникает благодаря вашей общей технической согласованности. Музыкально-речевой ансамбль должен чувствоваться в тембровом звучании голосов, в синхронно­сти темпоритмов, в напевности звучания, в орфоэпическом и орфо- фоническом единстве, в контакте с музыкальным сопровождением. С первого звука до последнего восклицания необходимо стремле­ние к особому звучанию музыкально-речевого ансамбля, но не к зву­чанию каждого из вас в отдельности.

Пластический рисунок достаточно прост. Опуститесь на колени, сядьте на пятки, расположившись стайкой - близко друг к другу, но не плотно. Руки свободно на коленях, плечи опущены: во время все­го упражнения не включайте руки и плечи в систему движений без необходимости. Избегайте любой жестикуляции, любых сопутству­ющих движений плечами, головой, корпусом, ступнями. Важно, что­бы в позе «сидя на пятках» у всех была прямая спина.

Мелодия к стихотворению «О Емелях» для этого упражнения со­чинена студентами Дмитрием Лагачёвым и Егором Дружининым.

**Исполнение:**

1. Негромкое музыкальное вступление, оканчивающееся неболь­шой паузой.
2. После паузы вступаете, не сговариваясь, все одновременно. На­чинается зачин legato, распевно:

Am Dm Е7 Am

Ш

Am

A

ш

Как за три- де- вять зе- мель Жи-ли три- де- вять Е- мель:

3. Цезура. И вновь синхронное вступление. Начинайте рассказ о Емелях staccato, ритмично, ускоряя:

Dm

**|е!**

£

J JI Jy> AJ> J\* J>

> >

¥

Три Е- ме- ли всё у- ме-ли, Три Е- ме- ли так си- де- ли, Три Е-

Ат

b b Ji J> J) t

ме- ли спать xo- те- ли, Три Е- ме- ли за- 6о- ле- ли,

Вот зрители услышали об одной тройке героев, о другой тройке, о следующей троице, о заболевших Емелях, и... вдруг недоговорен­ный рассказ резко обрывается.

Проговаривайте факты про Емель staccato, но сохраняйте при этом перспективу рассказа. Звучите негромко, с небольшим убыстрением к финалу, создавая ощущение, что последует чрезвычайно активное продолжение, и вдруг - пауза! На этих четырех строках не совер­шайте никаких движений.

* 1. Повтор музыкального вступления, оканчивающийся паузой.
  2. Опять зачин. Но звучите шире, объемнее. Может быть, даже чуть громче. Широкое legato. После двух строк - как и в предыду­щий раз - цезура.
  3. Вновь после паузы синхронно вступайте. Рассказ о Емелях об­рывается на 10-й строке (не на 6-й, как в предыдущий раз).

Постепенное убыстрение темпа. Группа чуть-чуть пританцовы­вает, слегка «плавая» (плавно двигаясь) в пространстве. Амплиту­да пританцовок небольшая. Уловите общее, единое, синхронное движение всех тел (всей группы) - «колышемся, как пшеничное поле».

* 1. Завершающее музыкальное вступление с паузой в финале.
  2. Широкий, нарастающий по громкости зачин.
  3. Звонко рассказывайте историю с 3-й строки до финала стихо­творения. Звучите на одном выдохе, ритмично ускоряя и доводя темп до возможно быстрого. Пританцовывайте все активнее и шире, но синхронно, чуть раскачиваясь. Можно, если это будет оправдано, включать в пританцовки кисти рук, а на строках 13-14 вводите до­полнительно к пению возгласы и ритмичные прихлопывания кистя­ми по бедрам.

В финале упражнения резко оборвите музыкальное сопровожде­ние и пение, все замрите во внезапных позах. Пауза!

**Упражнение 5.16. Мели на мели**

Здесь история про разухабистых и вольных Емель. Компания яр­кая: что ни Емеля - «бедовая голова» - все рисковые, отчаянно сме­лые, озорные.

Песенка на два голоса сочинена студентами Александром Барг- маном, Ольгой Бобровой, Александром Лушиным.

Итак, звучит инструментальное вступление.

Теперь звучат - зачин (строки 1, 2) и две стихотворные строки о Емелиных проделках (строки 3, 4):

Как за три- де- вять зе- мель Жи- ли три- де- вять Е-

мель: Три Е- ме- ли всё у- ме-ли,Три Е- ме-ли так си- де-ли,

После этого: вновь инструментальный проигрыш; вновь зачин (строки 1, 2) и две стихотворные строки, но теперь уже история дви­жется дальше, возникают новые проделки Емель - звучат строки 5-я и 6-я:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| ***Li i u—*** | **! m i** | Ч S Ч ч | **=г=Ич** |  |
|  | Как за тр] | *ё 'ё ф \**  я-де-вять зе-ме. | *W W*  *-0*  **ЛЬ** Жи**-ли Т]**  **Л к к к** | *ё'.ё'ё'ё'*  [>и-де-вять Е-  **к к > 1** |
| Ift \* Г EE |  |  | ' лм | S>S> \* 11 |

мель: Три Е- ме-ли спать хо- те-ли, Три Е- ме-ли за-бо- ле- ли,

И подобное кольцо - проигрыш, зачин, две строки о забавах Емель - повторяйте пять раз. Строки о забавах во всех пяти кольцах разные. В сочетании со стихами 1 и 2 уже прозвучали строки: 3\л4,5 и 6. Теперь очередь за строками 7 и 8, 9 и 10, 11 и 12. Каждый раз пойте на полтона выше: первое кольцо, допустим, - ми бемоль ма­жор, пятое - соль мажор. Значит, строки 11 и 12 звучат так:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  |  |  |  | J) b J) j) | | | | |  |  | | **f—|** |  |  | |  | **>Р** | |  |
| **ffi 4** | *4*  *Ki*  —*fh* | **ж за** | **i** | **тр** | **>и- д** | **te- ]** | **зять 36**  ч— |  | *-0*  *мел* | **[Ь** | **Ж** | **И- Л1** | **и**  — | **три- де-вять**  **Г—** | **Е-**  **у-** | **ме**  ..... s | **!ЛЬ**  *у* | **:Т]** | **)и Е- —h** |
|  | *A-* | —*t—* | | | *h-* |  |  |  | |  | | *h-* |  | )**—JJ-J** |  | *■0-* | у— | *—ш* | —*i-* |

ме- ли мы- ли ме- ли, Мы- ли ме- ли на ме- ли,

Изменяйте темпы: от moderato до allegro, и динамику: от piano до forte.

При исполнении каждого кольца возможно звучание второго го­лоса, третьего голоса, подголосков.

Последние две строки пойте forte широко и быстро:

Вы бы до- ма не си- де- ли - По- мо- гать бы им по- шли

В этом варианте стремитесь к буффонаде. Шутовство исполне­ния в пении и в импровизированной пластике наподобие площад­ного народного представления, «театра скоморохов». Вообще, в за­висимости от оттенков смысла, движения в этом упражнении могут быть и ироничными, и резко преувеличенными, доведенными до грубого комизма.

**Упражнение 5.17. Топотушки**

В этом случае авторский текст расширен студенческими импро­визациями: к каждой строке о трех Емелях добавлены подробности из бодрой жизни героев. Получается: одна авторская строка и к ней две студенческие. В прибавлениях сохраняются стихотворные рит­мы, звуковые повторы, рифмы, мелодика, заданные автором; вы и свои слова и словечки добавляете:

**Зачин**

*Как за тридевять земель Жили тридевять Емель:*

* + 1. **вариация**

*Три Емели все умели - все умнели, все посмели, все поспели, все сумели,*

* + 1. **вариация**

*Три Емели так сидели — осовели, округлели, одурели, обалдели,*

* + 1. **вариация**

*7ри Емели спать хотели - закряхтели, запыхтели, зазудели, заревели,*

* + 1. **вариация**

*7ри Емели заболели - ух, хрипели, ох, сипели, ах, шипели, эх, хилели,*

* + 1. **вариация**

*7ри стелили им постели - их качали в колыбели, на веревках из кудели,*

* + 1. **вариация**

*Три Емели пили-ели - и хмелели, и полнели, и пьянели, и толстели,*

* + 1. **вариация**

*Три Емели песни пели - выли трели, свиристели, распевали соловьем,*

* + 1. **вариация**

*7ри играли на свирели, ла сопели на сопели, да звенели на капели,*

* + 1. **вариация**

7ри Емели мыли мели, мели мь/ли, мь/ли мели, мь/ли мели на мели,

**Кончин**

*Вы бы дома не сидели - Помогать бы им пошли!*

В отличие от двух предшествующих упражнений здесь нет музы­кального сопровождения. Зато усиливаются темпоритмические кон­трасты, что требует особой дыхательной, голосовой и дикционной виртуозности. v

Зачин и кон4ин произносите всей группой: синхронно. Девять ва­риаций о девяти компаниях Емель рассказывайте различными трой­ками студентов.

По темпу каждая троица начинает медленно, а заканчивает на­сколько возможно быстро. Наряду с темпом развивайте умение пользоваться звуковысотным диапазоном: на нечетных вариациях - повышение (движение от низкого тона до высокого), на четных ва­риациях - опускание тона (движение от высокого тона до низкого).

Не оставляйте без внимания и динамический диапазон голоса. Было бы интересно, чтобы от троицы к троице общее звучание сти­хотворения по громкости нарастало. Не следует считать, что увели­чение или уменьшение громкости исключительно техническая зада­ча. Скорее, это один из важнейших элементов голосо-речевой выра­зительности ансамбля. Стало быть, если это элемент выразительно­сти, то он требует непременной поддержки воображения. И поиском внутреннего хода, определяемого ситуацией, не следует пренебре­гать. Попробуем предположить, почему именно наши Емели меняют голосовой динамизм? Вариантов (а мы с вами уже привыкли к поиску вариантов, относя их к «этюдам для воображения») хотелось бы на­брать не менее пяти-шести. Фантазирование вариаций раздвигает границы воображения, втягивает в стихию игры задолго до того, как игра началась. Самое простое посчитать, что каждая троица Емель убеждена в значительности того, чем она занимается, и высказыва­ния всех предшествующих троек для нее ничего не означают - «наше дело боевое, ваше дело бредовое!» - декларируют Емели. А новая тройка Емель влюбленностью в свои забавы так же перекрывает пред­шествующих топотунов. Отсюда и постепенное нарастание динамики.

Изменения в темпах, выполнение голосовых тренировочных за­даний может нарушить эластичную работу артикуляционного аппа­рата, что, в свой черед, вполне может привести к снижению разбор­чивости, к орфоэпической и орфофонической «смазанности» речи, к несогласованности произнесения текста в каждой троице. Поэтому не следует спешить с соединением голосо-речевого звучания и пла­стических импровизаций. Необходима такая последовательность работы: вначале придумывание содержательного решения упраж­нения, затем подробная отработка в группе девяти вариаций, после этого вы делитесь на тройки и уже в тройках фантазируете особен­ности рассказа о трех Емелях, и только вслед за этим возможно со­единение всех частей стихотворения в единую композицию.

О пластике. Пластическая идея вынесена в заглавие упражнения - «топотушки». К топотушкам можно добавить и другие фигуры рус­ского перепляса, известные под названием «дробушки». Топотушки - это различные длительные ритмические рисунки, отбиваемые подо­швами, носками или каблуками сапог, дробушки - законченные рит­мические фигуры, разнообразящие основной ритм топотушек, но не разрушающие его (подсказано доцентом кафедры пластического воспитания СПГАТИ Ю. X. Васильковым).

Так и в данном упражнении. Общий ритм: топотание - ритмичес­кую фигуру топотушек - создаете вместе. А каждая из девяти троек сочиняет и выполняет индивидуальные дробушки, согласуемые с со­держанием рассказываемого текста. Отбивать дробушки, как и вы­полнять речевое действие, каждая троица должна синхронно. Не сле­дует стремиться к сверхсложным ритмическим фигурам, используй­те то, что знакомо вам по урокам характерного танца, на которых специально изучаются элементы русского народного танца.

**Упражнение 5.18. Interludio**

**Эмоционально! Бравурно!**

Игра на рояле. Коллективная. Создание «музыки».

Звучание голоса по пространству тоновых высот и по динамичес­ким пространствам.

Группа в круге. Раздвиньтесь так, чтобы соседям справа - слева не мешать. Встряхните кистями, покачайтесь на ступнях, широко рас­ставьте ноги и подвигайтесь, переводя точку опоры с ноги на ногу; плечами двигайте, задайте и корпусу балансирование в простран­стве. Ну, что же, вы готовы? Надеюсь, чувствуете пружинки в теле, видите пространство вокруг себя? Вот партнеры ваши в круге, вот и они приготовились.

Играете по очереди. Кто-то первый задает нечто свое, выражае­мое ритмами движений и слоговыми композициями, - группа вос­производит. Так каждый имеет возможность трижды проиграть одну музыкальную тему - один образ воспоминаний и настроений. Один образ - три импровизации. Затем вступает следующий по кругу «пи­анист», и он создает образы свои. Только свои; ничего не вымучива­ет, ничего не приукрашивает. У него также три вариации одного об­раза, одной жизненной зарисовки. Постепенно все в круге побыва­ли в облике «пианиста», создающего музыкальный образ.

Речевые импровизации создаются на материале сонорных соглас­ных: «м», «му», «н», «ну», «л», «лу» и звонких «в», «ву», «д», «д'», «j». Выбирайте любой из названных звуков и пробуйте. Звуки находите по своему усмотрению - как вам почудится, что вам померещится относительно образа воспоминаний. Принцип тот же, что мы исполь­зовали в скороговорках, которые вы сочиняли: не задумывать зара­нее, но отдаться наитию. Чувственный образ грусти возникает в вас, вам видятся какие-то моменты жизни вашей, или чувствуется какая- то грустная песенная мелодия, «Дороженька» например, или видят­ся печальные глаза Рембрандта на автопортрете, и мягкими движе­ниями вы проигрываете первую музыкальную фразу; согласный звук всплывает в ощущениях сам - допустим, «j», а за ним выплывает глас­ный «о». У другого человека зазвучат иные звуки - и нет мерила, определяющего, что именно должно прозвучать при грусти.

Конечно, мы могли бы отдаться открытиям Рудольфа Штайнера и вместе с Андреем Белым распределить по звукам, какой что озна­чает: «„Н" - глубина и вода...»; «В голубеющем „д" есть поверхность растительной ткани; „д" - форма растений; росты сил становятся яв-

нозримыми - „д"; и „д" - ставшее становление; оно - всякая форма

(предметов, растений и мысли)...»; «„М" - жидкое, теплое, что при- 270 БелыйА глоссола-

\_ лия: Поэма о звуке

суще животным: живая вода, излиянная в нас, или - кровь: Элик- с 100\_101 сир, река жизни, животная мудрость...»270. Мы могли бы обратиться к

футуристам, кубофутуристам, эгофутуристам И у НИХ заимствовать 271 Гнедов В. Глас о со-

их заумный язык и отражать их «звукоколышащееся» (Василиск Гне- ™асе и 3^огласе Н

Русскии футуризм: Тео-

дов) . Мы МОГЛИ бы пристраститься К поиску настроений И цветопи- рИЯ Практика Критика, си гласных и согласных и согласиться с Виктором Шкловским, заяв- воспоминания, м, 2000. ляющим: «Так или не так, но одно несомненно: заумная звукоречь с 139-

хочет быть языком»272. Конечно же, могли бы. Но это не наша епар­хия. Мы в таких измерениях закопаемся! Нам ценнее всего отдаться интуиции и личному началу в рождении речи - своему собственно­му, ни под кого не подлаживающемуся. Такой прием «игры на роя­ле» с группой дороже прочих.

1. Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Русский футуризм: Тео­рия. Практика Критика. Воспоминания М , 2000 С 264
2. Эйзенштейн С. М Психологические вопросы искусства.

М., 2002. С. 142.

Управление группой: каким образом группа почувствует задава­емый ритм как нечто компактное, законченное? Первый признак того, что группа восприняла - поняла - прочувствовала, - это единство в выполнении. Единство во вступлении в воссоздание принятого рит­ма. Единство в проживании и выполнении принятого ритма. Задаю­щий ритм только тогда сумеет воздействовать на группу, управлять ею, когда его ритм будет «окрашен» внутренним чувством, будет ярок, будет пронизан «чувственным образом». Этот-то образ и вос­принимает группа. Это в какой-то мере образ музыкальный, но не следует его уподоблять музыке. Иллюстрировать натуральную игру на рояле нет смысла, галлюцинации в этом случае не помощники. И тело наше движется не так, как у пианиста, и руки работают не так, как у пианиста. Да и клавиш под рукой нет, есть лишь музыкальная вертикаль. Дорого «движение не фактическое, но образ движения» и «чувство не фактическое, а особое чувство правды, чувство сцени­ческой правды», - подсказывает нам С. Эйзенштейн273.

шестой урок

si

высказывая



Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач - и пси­хологических и пластических.

*Вл. И. Немирович-Данченко*

Слова, утверждают диалектики, сами по себе ничего не значат, им можно придать какой угод­но смысл. Все это я вам говорю не зря.

*Пантагрюэль, сын Гаргантюа*

Не ОДИН раз упоминалось на уроках СЛОВО «высказывание». 274 Бахтин М.М. Эстети- Определим его значение как ПОНЯТИЯ, которое МОЖНО было бы при- ка словесного творче- менить в методике сценической речи в противовес традиционному ства- м •1986-с 258~ понятию «фраза». Это позволит придать диалогической речи на сце­не большую действенность. В наибольшей степени задачам тренин- 275 Там

же. С. 263

га, поставленным в «Вариациях для творчества», соответствует по­нимание «высказывания», раскрытое в работах М. М. Бахтина. Так, например, в книге «Эстетика словесного творчества» есть раздел «Проблема речевых жанров», а в нем глава «Высказывание как еди­ница речевого общения. Отличие этой единицы от единиц языка (сло­ва и предложения)»274. Обратимся к нескольким положениям, вы­сказанным Бахтиным.

Прежде всего, Бахтин определяет, что каждое высказывание яв­ляется звеном в сложно организованной цепи других высказываний. Возникает любое высказывание только при наличии другого участ­ника диалога, то есть высказывание принадлежит только диалогу. Высказывание является также реальной единицей общения и имеет свои четкие границы, определяющиеся сменой речевых субъектов. «Всякое высказывание, - говорит Бахтин, - от короткой (однослов­ной) реплики бытового диалога и до большого романа или научного трактата — имеет, так сказать, абсолютное начало и абсолютный ко­нец: до начала - высказывания других, после его окончания - от­ветные высказывания других (или хотя бы молчаливое активно от­ветное понимание другого, или, наконец, ответное действие, осно­ванное на таком понимании)»275. Это принципиально важно и для актерской речи, поэтому мы с вами в тренинге часто пользовались формулировкой «точка начала», «точка конца», чтобы избежать раз­мытости произносимого текста.

Не менее важно для нас утверждение Бахтина, что любая репли­ка, независимо от объема, обладает завершенностью, выражает по­зицию говорящего, на которую можно ответить если не словами, то

внутренней позицией. Второй момент неразрывен с моментом пер­вым: завершенность высказывания влечет за собой смену речевого субъекта. Слушающий явственно ощущает конец высказывания. И особо в этом месте размышлений Бахтин подчеркивает: «Первый и важнейший критерий завершенности высказывания - это возмож­ность ответить на него - занять в отношении его ответную пози­цию»276. Все это ценно для нас тем, что любое наше высказывание с самого начала должно обладать ощущением речевого целого. И ни отдельные слова, ни предложение (как принадлежность языка), ни фраза (как принадлежность речи) не придадут воздействующего на­чала нашей речи. Высказывание становится для нас элементом теат­рального действия.

Высказывание, помимо прочего, актуализирует интонацию. Об этом достаточно прозрачно написано у А. А. Реформатского. В статье «Пролегомены к изучению интонации»277 четко прослеживается мысль об отделении понятия интонация от грамматики и отнесении ударения и интонации к суперсегментным просодическим явлени­ям. Обратим внимание на два авторских вывода, завершающих ста­тью: «Необходимо строго различать план предложения (граммати­ческий) и план фразы (фонетический). Само предложение как грам­матическая единица не имеет и не может иметь интонации. Оно актуализируется в коммуникативное явление - высказывание через фразу, которую организует в целое интонация»; «Интонация - это суперсегментное фонологическое явление, которое накладывается на высказывание в целом (будь то предложение или его какая-либо часть)»278.

Вот этих-то подходов к высказыванию и будем мы с вами придер­живаться на сегодняшнем уроке. Таковые установки на высказывание интересны в сценической ситуации и в сценическом конфликте.

Разминка. Как и прежде, начинаем урок с нее. Выполняем уп­ражнения-этюды, в которых тело, голос и дикция соучаствуют в еди­ном творческом поступке.

**Упражнение 6.1. Не надоело ли?!**

1. Бахтин М М. Эстети­ка словесного творче­ства С 268.
2. См Реформат­ский А А Пролегомены к изучению интонации // Реформатский А А Фонологические этюды М , 1973 С 5-73
3. Там же С 72

«Кистью вокруг шара» - вы, я надеюсь, помните это движение из третьего урока. Мы создаем и в своем воображении, и реальными движениями шаровую энергию. Вращением кисти вокруг вообража­емого шара мы в воображении воспринимающего рисуем очерта­ния предмета. У каждого из вас своя поверхность шара: кто-то чув­ствует гладкую отполированную поверхность, кому-то представля­ется шероховатость шаровой оболочки, пальцы третьего разминают пластилин и ощущают поверхность липкую... Не гонитесь за ориги­нальностью - «вот я придумаю сейчас нечто такое, до чего никто про­чий додуматься не сможет» - не в этом наш интерес. Добейтесь бес­конечности и текучести движения кисти вокруг воображаемого шара, поверьте в реальность поверхности шара (рис. 113). Прочувствуйте свободные ритмы дыхания - легкие вдохи, охватывающие изнутри воображаемое пространство всего тела, и незаметные, незатруднен­ные выдохи, при которых воздушная струя выдыхаемого воздуха об­волакивает массу шара.

Вслед за этими психофизическими действиями пробуйте менять объемы шара. При «втекании» в вас новой дыхательной энергии шар постепенно разрастается, равномерно расширяется во все стороны (если, конечно, у него есть стороны!). При направлении вами теплой воздушной струи на шар — он плавно-плавно сжимается, уменьша­ется. Когда вы заканчиваете выдох, шар напоминает своими разме­рами небольшой снежок или теннисный мячик. И так несколько раз. До тех пор, пока вы не достигнете единения в движениях кисти и всего тела, пока не почуете вы, что энергия дыхательных ритмов и пере­менчивость объемов шара не просто дополняют друг друга, но явля­ют собою единый взаимозависимый процесс.

И вот когда все это станет для вас естественным и привычным: округлость и текучесть движений, воображаемая пульсация шара, реальность воображаемой поверхности шара - тогда вводите в этюд голосо-речевое звучание. Тема простая: «надоело участвовать бес­конечно в том, что уже неинтересно, что уже отошло в прошлое». Ва­риаций масса, импровизируйте: вы умоляете когда-то дорогого вам человека оставить вас в покое, вы насмехаетесь над привычками и над привязанностью к вам какой-то девчонки, вы отталкиваете пар­ня, пристающего к вам, вы успокаиваете одержимого влюбленнос­тью в вас, вы дразните любимую, тем самым еще более привязывая ее к себе. Я набросал лишь некоторые вариации, а вы уж сами поста­райтесь открыть какие-то новые, неожиданные ситуации. Ситуации из копилки ваших наблюдений, из вашей жизни или из жизни ва­ших друзей. Никаких домыслов. Только пробы, связанные с подлин­ными событиями, сохраненными вашей памятью. Память ощущений, память виденного и пережитого.

Звучит скороговорка:

*Не надоело ли ловить налима на мели?*

*Не надоело ли менять налима на линя?*

*Не надоело ли молить меня вам о любви?*

*Манить в туманные лиманы вам меня?*

Первоначально вы используете этот текст как поэтический, име­ющий стихотворные ритмы и рифмовку. Каждая из четырех строк - законченное, самоценное высказывание, провоцирующее партнера к проживанию некоего чувственного образа. В душе, в воображении партнера возникает образ ваших желаний, произрастают зерна того, что переживаете вы сами, рождается эмоциональный импульс вос­приятия ваших желаний. Так вы поступаете с каждой строкой. Меж­ду строками важны реакции партнера - именно они подталкивают вас к продолжению, к новым и новым переменам в высказываниях. Вы исходите только из того, что понимает партнер, что он чувствует, насколько глубоко вас воспринимает.

**Вариация**

**Интонационно-мелодическая**

Вся скороговорка звучит на одном выдохе, без обрывов и оста­новок. Единое высказывание - импульс за импульсом, волна за вол­ной: «Не надоело ли ловить налима на мели — не надоело ли ме­нять налима на линя — не надоело ли молить меня вам о любви — манить в туманные лиманы вам меня?» Насыщенность «высказы­вания» значением зависит от каждого из вас - импровизируйте, им­провизируйте... Но не отказывайтесь от действительности. Выска­зывание дышит реальностью. Никаких поверхностных придумок. Ни капли приблизительности. Не пользуйтесь звучанием ради зву­чания.

В зависимости от поведения партнера, от особенностей вашего восприятия и неожиданностей в его поведении шар может менять свои объемы (рис. 114,115). Вслед за переменой объемов шара ме­няются и объемы звучания. Иначе говоря, доверительность, с кото­рой вы обращаетесь к партнеру, не требует грандиозности движе­ний, напротив, ваши движения мягки и осторожны, шар небольшой и гудящий. Но этот мой совет не понимайте прямолинейно. Вообра­жение подскажет вам все динамические, звуковысотные, темповые, тембровые, резонансные перемены. Восприятие реакций партнера будет влиять на вашу эмоциональность. Ни мгновения вне восприя­тия. Ни мгновения вне воображения. Ни мгновения вне направлен­ного высказывания.

**Упражнение 6.2. Жаль, не выманили вы меня!**

В свободном парении кисть - лист, оторвавшийся от ветки и тер­заемый ветром, падающий на землю. Одинокий грустный лист. Лист носимый - кисть, носимая ветром, за кистью «парит» ваше тело. Вы сопричастны умиранию, гибели листа. Оторвавшийся от ветки лист желает продолжения жизни и мнит, что в движении его спасение. Он то плавно опускается, то скользит чуть в сторону, потом в другую. То, подхватываемый воздушным потоком, лист уносится далеко вбок и даже воспаряет ввысь. Балансирование листа в воздушных пото­ках, балансирование вашего тела в пространстве, балансирование образа умирания в вашем воображении:

*Ловили — не выловили, меняли — не выменяли,*

*Молили - не вымолили, манили - не выманили!*

*Жаль, не выловили вы меня! Жаль, не выменяли вы меня!*

*Жаль, не вымолили вы меня! Жаль, не выманили вы меня!*

И в этой скороговорке, придуманной студентом Павлом Хмилев- ским, мы внимательны к стихотворным ритмам. Создавайте единое речевое звучание стихотворной строки. Не выпячивайте каждое сло­во, не вырывайте его из общего «наплыва» строки. От «точки нача­ла» до «точки конца» пусть строка летит, охваченная внутренним це­лым. Это целое в значении, сгустке смысла. Если имеется значение и смысл сжат, то допустимы любые ритмические приемы реализации

стиха. Слово и с точки зрения узнавания смыслов, и с точки зрения

высказывания, и с точки зрения стихотворного ритма ценно своими 279 гр°мов п• п•напи"

„ ^ санное и ненаписанное.

связями. «Да и всякое слово должно быть осмыслено не само по себе, с 225 а в стыках...» - подсказывает нам П. П. Громов279. Поэтому нам важно сейчас в пробах не только почувствовать целое и им напитаться, но и найти дикционные приемы, обеспечивающие реализацию целого в человеке, нас воспринимающем.

Важна достоверность ощущения кистью воздушного потока. Кис­тью прочувствуйте прикасания воздуха к коже, пусть кисть насыща­ется познаванием плотности воздушной массы. Кисть покачивается на воздухе, ее заносит чуть вправо, чуть влево, и постепенно она опус­кается все ниже и ниже к земле. Тело ваше следует за балансирую­щей кистью - не теряйте это из виду. Иные ведут кисть, но не от­даются ее движениям. Проникнитесь наплывами волн — второе полустишие так и натекает на первое, и, слившись, они втекают в про­странство, разливаются по нему, подхватывают следующие полусти­шия. Полустишия, стихи отдаются порывам ветра, и движения волны,

и движение кисти накрывают движения предшествующие. Умирание преодолевается, жажда жизни, надежда вырываются из груди вашей, и звучание разносится по пространству, разносится на крыльях вет­ра - уходит все дальше и дальше от вас, заполняет пространство и вокруг вас, и вокруг воспринимающих вас. Разрывающая сердце тос­ка. Умирание звука, замирание эха.

**Вариация**

**Интонационно-мелодическая**

Опять усложнение в разминке. Разрастаются дыхательные затра­ты, усиливаются нагрузки на выдыхательные мышцы. Но трениро­вочные нагрузки становятся посильными благодаря затратам твор­ческим. Два выкрика, два вопля, два возгласа листа умирающего, зверя раненого, человека отчаявшегося: «Ловили - не выловили, меняли - не выменяли, молили - не вымолили, манили - не выма­нили!» / «Жаль, не выловили вы меня! Жаль, не выменяли вы меня! Жаль, не вымолили вы меня! Жаль, не выманили вы меня!». Каждый возглас одновременно и надежда, и прощание с жизнью.

Движения те же. Но какие движения! Они тоже кричащие, в них чувствуются вопли, движения как вскрик, как возглас.

**Упражнение 6.3. Ломаными линиями...**

Перед вами озеро - вспомните гладь озерной воды, припомни­те, где затаилось то озерцо, на котором растут памятные вам лилии, кувшинки, где вдоль берега местами тянутся заросли осоки. Вы ког­да-то подбирались к этому озерцу, вступали в воду, с вами рядом кто-то был, вы будоражили водную гладь, может быть, плавали, брызгались, били по воде ладонями, широким жестом поднимали волну - вы резвились и наверняка замечали движение цветов на воде, в которое они приходили по вашей воле. Не могли не заме­тить. В памяти вашей сохранились и сами цветы - белые лилии, жел­тые кувшинки. Иной раз кто-то из ваших друзей или вы сами доплы­вали до них, с трудом выдергивали их из воды. Иной раз в ваших руках оказывался букет лилий, как-то по-особенному пахнущих. Стебли и коротенькие, и длинные - как уж удалось их выхватить из воды - висят мокрым пучком.

Памятны вам, надеюсь, и время дня, и теплота воздуха, и пока­тость берега, и прохлада воды, и скользкость дна, и расстояние до

лилий... Все это подсказывает вам сейчас ваше воображение. Вы оку­наетесь в воспоминания (можете закрыть глаза, можете не закры­вать) и проигрываете в воображении историю ваших взаимоотно­шений с цветами на воде. Выберите вечернее время (но не сумер­ки), оторвитесь от своих друзей и один на один с вечерней тишиной, плывущей над водой, войдите в озеро. Старайтесь не расплескать зеркальность поверхности. Рассмотрите лилии - они замерли - они будто бы в каком-то ином измерении повисли между водой и не­бом. Закат придает цветам особенный лиловый оттенок.

В живописи, которая создается в вашем воображении, не может быть законченности, нет одинаковости, переведенных на бумагу от­тисков офорта. Живопись создается вашим воображением, оживает природная зарисовка, но вы сейчас вправе дополнить ее какими- то новыми штрихами, мазками, цветовыми пятнами. И никто не по­мешает вам в этом. Никто не потребует от вас завершенности. Пре­красно вас поддержит в ваших эскизах Поль Сезанн: «Мне надо еще много работать, но не для того, чтобы добиться той законченности, которая восхищает глупцов. Эта столь высоко ценимая закончен­ность - результат только ремесленного мастерства и делает про­изведение нехудожественным и пошлым. Я должен совершенство­ваться, чтобы писать все более правдиво и умело. Поверьте, что для каждого художника приходит час признания, а его привержен­цы будут более искренни и более ревностны, чем те, которых при­влекает только пустая видимость»280. Удаляйтесь от видимости, от ~~

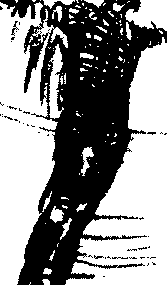
280 Сезанн П. *Переписка,*

галлюцинаций. Шевельните поверхность воды, и вы увидите, что ВОСпоминания совре- ваши лилии выплыли с эскиза и затрепетали на колеблющемся про- менников м , 1972

странстве озерца. И еще совершите правой рукой широкий круго-

вой жест по поверхности воды (рис. 116) - круг волн покатится к лилиям, и они закачаются. То же сделайте левой рукой - и новые круги волн накатят на лилии.

А



**Рис. 116**

И так проделайте шесть раз, все шире и шире раздвигая простран­ство. И голос ваш несет над гладью вод скороговорку про лилии.

*Наплывали лилии ломаными линиями - Наплывали лилии намалёванными линиями, Ломаными линиями наплывали лилии - Намалёванными линиями наплывали лилии, Плыли линии малиново-лиловые, Плыли лилии малиново-лиловые!*

**Вариации**

**Воображаемая**

Воссоздайте в своем воображении все, что только что прожили, проделали, прозвучали. Закройте глаза и, не производя никаких дви­жений, проиграйте еще раз все от начала до конца. Услышьте и свой голос, и свою дикцию. Легко ли вам звучалось? Не было ли чего лиш­него или чего-то вам не хватило?

Отнеситесь к своей дикции с должной требовательностью. Мне не удалось услышать почти ни у кого из вас беспрерывную линию звучания. Почему-то вдруг промелькнули в слове «ломаными» вме­сто одного звука «н» два звука - «ломанными». Не возникли ли ка­кие-нибудь другие дикционные сложности?

После проведенного в воображении «самоанализа» совершите еще одну пробу: заново проживите этюд с лилиями. Оставайтесь с закрытыми глазами и не используйте движения. Только ваша речь будет слышна, а импровизируемые вами движения воплощаются в воображении.

Игровые

+ Пробуем в парах создавать единое движение речи, единое дви­жение волн и речевого звучания. Каждое последующее высказыва­ние словно выплывает из предшествующего. Наплывы высказываний напоминают накатывание волн. Тело совершает такие же мягкие дви­жения, какие свойственны большим волнам. Выплескиваясь на бе­рег, волна не исчезает, не растворяется моментально. Волна, про­катившись по пологому берегу, на какое-то едва заметное мгнове­ние замирает и плавно откатывается. Уходящую волну накрывает волна вослед идущая. И так волна за волной - и строка за строкой. Вечерний свет, заходящее солнце, и волны растекаются по знакомо­му пространству заводи, в котором распластались по воде листья и цветки лилий и желтеют в сумерках кувшинки.

Один из вас задает волну движением и звуком, произнося пер­вую строку, второй врывается в движение первой волны - воспро­изводит высказывание партнера. Воспроизводит ровно настолько, насколько он это высказывание воспринял и прочувствовал-прожил в воображении. Не только диапазоны выразительности услышал и воспроизвел (тихо/громко, высоко/низко, медленно/быстро, за­таенно/звучно - это все элементы не механические и не выполняе­мые в изоляции один от другого, это, как мы уже не раз говорили, только маячки, отголоски телесно-образных наплывов), но прожил весь образ, выраженный в накате первой волны.

«Задающий» накатывает третью волну по поверхности воды - еще более раскачивает лилии, ломает их мирное зависание над вод­ной гладью. Его партнер стремится не отстать, не сломать возник­ший образ, но развить его. Развить движениями, ощущениями. Он произносит вторую строку вслед за партнером, и у каждого из них звучание голоса словно стелется по поверхности воды.

Вариантов накатывания волны в сторону лилий и кувшинок мо­жет быть несколько. Любой пластический вариант импровизируется «задающим». Но не разрушайте природные условия, среду вашего обитания: не относитесь пренебрежительно к скользкому и одновре­менно вязкому дну, балансируйте, передвигаясь по такому дну, чув­ствуйте и массу воды, вас окружающей, - вода может быть вам и по колено, и по пояс, и по грудь. От глубины воды зависят и ваши дви­жения, и усилия, которые вы затрачиваете на разгон волны.

Зависит от глубины воды, в которой вы находитесь, и ваша плас­тика в конце разгона волны.

Если вода вам по колени, то из сжатия, связанного с необходи­мостью наклониться к поверхности воды, вы вырастаете и, вырас­тая, устремляетесь телом вперед над поверхностью. Вы следуете за руками, за кистями, создающими волну. Руки к финалу движения уст­ремляются вперед - в сторону цветов, вы зависаете над водой, да так, что вот-вот можете упасть вперед лицом. Но падение не случа­ется, вы ловко выворачиваетесь из такого экстремального положе­ния и уступаете место партнеру - он накатывает свою волну вослед вашей волне.

Если волна вам по пояс, то уже нет необходимости сжиматься. Вы лишь слегка приседаете, захватываете руками как можно большее пространство водной глади и создаете тяжелую, грузную волну. На­талкиваете эту волну на цветы и чувствуете, что цветы и листья, ле­жащие на поверхности воды, приходят в сильное колебание - не столько горизонтальное, сколько вертикальное. Отсюда и оправда­ние образа «намалеванных линий» - рвущихся, аляповатых. Соот­ветствует вашему движению и голосовое звучание - от физических усилий и от широты движений рук разрастается объем голосового звучания. Столь динамичная пластика взбадривает и вашу дыхатель­ную энергию: на замахе дыхание проникает в вас всего, оно запол­няет энергией не только ваши легкие, вы ощущаете (разумеется, это лишь воображаемое ощущение), что обновленная энергия охваты­вает изнутри все-все ваше тело, - вы легчаете, и при выдохе звучит- ся вам легко: строка «Наплывали лилии намалёванными линиями», как волна, выкатывается из вас и устремляется к цветам. В самом кон­це вы грудью опускаетесь на воображаемую водную поверхность - тело ваше распластывается по воде, и последние звуки («...линиями»), распластавшись, текут волнообразно вперед.

Если же вы отошли от берега далеко и забрались в воду достаточ­но глубоко, то и поведение, и дикционно-голосовое звучание ваше будут подчиняться условиям глубоководья. Допустим, вода вам по горло - вы с трудом удерживаетесь на поверхности, касаетесь дна только пальцами, и двигать руками вам не так-то просто - требуют­ся усилия и для того, чтобы устоять на скользком дне, и для того, что­бы поднять грандиозную тяжелую-тяжелую волну. Но как же при этом не поскользнуться и не уйти под воду с головой? Вот вы и ищете спо­соб удержаться, улавливает ваши поиски партнер, и он так же не хо­тел бы уйти в воду. Тело словно висит в воде вертикально, но при этом руки и корпус умудряются раскачать волну и накатить ее на ли­лии. Голосовое звучание еще более усиливается, увеличиваются вол­ны резонанса. «Голосо-речевой рупор» еще более укрупняется: глас­ные и сонорные звуки разрастаются.

Еще одно условие упражнения. Нигде голосо-речевое высказы­вание не прерывается. Не только повторы строк накатываются на ли­лии, но и строки накатываются друг на друга без пауз, без обрывов, провисаний, без ощущения точек. В жизни волн точек нет, нет их и в вашем парном высказывании. Графически мы могли бы поставить лигу над всем высказыванием. Внутренне вам обоим следует стре­миться к единству высказывания, к финальной точке - к беспоря­дочному мельканию лилий и листьев по поверхности воды. Поэтому важно не только звучание внешнее, но и внутреннее ощущение зву­чания партнера, даже внутреннее артикулирование в момент внеш­него говорения партнера. Только восприятие речи и движений парт­нера как высказывания, как поступка спровоцирует и вас звучать и действовать на уровне высказывания, а не на уровне текста.

+ Создаем волну высказывания в группе.

Не скажу, что это сразу даст интересный результат. Но попро­буем. Вы поняли, что группа в круге. Движения те же: широкие раз­воды рук либо слева направо, либо справа налево: в исходном по­ложении - замах - занести правую руку далеко влево, при звуча­нии вести руку широко перед собой. Я сейчас говорю о движениях описательно, на самом деле вы уже пробовали - и удачно - их осуществлять, работая индивидуально, - когда входили в началь­ные этюды.

Каждый последовательно в круге проживает зарисовку, дважды произнеся одну строку. Так, начинающий, замахнувшись, вступает: «наплывали лилии ломаными линиями — наплывали лилии лома­ными линиями». В его поведении чувствуются две звуковые волны, два движения, подымающие на озере две волны. И не успевает он завершить свое высказывание, как следующий в круге человек на­ступает со своими волнами: звучит вторая строка - и так, волна за волной, вы продолжаете друг друга. Озеро вскипает, лилии качают­ся на высоких волнах.

Я оказался прав - непопаданий больше, чем единения. Либо вы говорите по очереди, либо опаздываете к своевременному вступле­нию в общий ритм, либо возникает логическая последовательность текста и вы переставляете строки, слова, либо вы не в образах вечер­него озера и ваше воображение совершенно не поддерживает вас.

Пробуйте еще и еще раз. Если в круге находятся более шести че­ловек, то седьмой начинает текст сначала, но движение волны по кругу не затушевывает.

Первая группа упражнений включает в себя тексты с разнооб­разными звуками. На прошлом уроке проблемы резонансного зву­чания мы решали при помощи студенческих скороговорок, состав­ленных с опорой на сонорные звуки. И поведение тела мы выбирали тянущееся, соответствующее ощущениям, рождающимся при стече­нии многих сонорных звуков. Теперь иная ситуация. В новых текстах много взрывных сонорных. Много и глухих звуков, которые никак не подходят к понятию резонанса. И все же мы с вами идем на экспери­мент и пробуем создать резонанс глухих (не голосных) согласных. Это именно эксперимент. А вдруг наша с вами идея резонанса в про­странстве окажется продуктивной не только для голосных согласных и гласных звуков, но поможет решить и проблему «провалов», «ти- шений» безголосных согласных. Резервы, предполагаю, отыщутся в пространственном звучании. Но прежде чем продолжить практичес­кий разговор и испробовать несколько упражнений, обратимся не­надолго к теории вопроса, попробуем разобраться в акустических возможностях глухих согласных звуков.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ГЛУХИХ СОГЛАСНЫХ**

О важности резонирующих полостей не только для гласных и сонорных согласных, но также и для «шумных» звуков писал еще В. А. Богородицкий, на что обратил особое внимание А. А. Реформатский в докладе «Русская фонетика в трудах В. А. Богородицкого»281. Для нас важные наблюдения Бо- городицкого представляют практический интерес. Настройка на резонанс­ные возможности шумных согласных позволяет, в конечном счете, урав­нивать в своем значении голосные согласные и согласные, образуемые без участия голоса. Педагоги сценической речи много внимания уделяют «про­валам» шумных согласных в речи студентов. Особенную сложность пред­ставляют глухие взрывные согласные. Если же эти звуки выпадают на конец слова или сегмента речи или образуется некое стечение глухих согласных внутри и на стыках слов, то преодолеть их исчезновение в речи учащихся практически невозможно. Требуются титанические усилия педагогов для того, чтобы изжить этот недостаток речевого ритма (один из видов речевой арит­мии). Звучность речевых сегментов - вот единственный путь, который ви­дится мне при изживании указанного недостатка речи. Учитывая резонанс­ные возможности глухих согласных звуков, мы можем с вами приучиться к более объемному резонансному звучанию глухих согласных и в простран­стве ротоглоточного резонатора, и в пространстве аудитории, репетицион­ного зала, сцены.

Два примера из опыта К. С. Станиславского:

«В. И. Качалов. Почему не могут читать Пушкина?

К. С. Станиславский. Потому что там нужна отличная постановка голоса не только на гласных. Но и на согласных, которые ненатренированный язык не может произнести. Потом нужен особый темпо-ритм, которого у многих нет»282.

*«Самый же главный результат работы состоял в том, что у меня появи­лась в речи такая же непрерывная линия звучания, какая выработалась в пении и без которой не может быть подлинного искусства слова.*

1. Реформатский А А Русская фонетика в трудах В. А. Богородиц- кого (Тезисы доклада).

(Вступл., публ и примеч. О. В Никитина) // Проб­лемы фонетики. IV- Сб статей М„ 2002. С. 304

1. Станиславский К С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953 С 673.
2. Станиславский К С Работа актера над собой. Часть II М , 1951. С. 488

Это то, что я долго искал... что дает красоту и музыкальность как простой, так и особенно возвышенной, декламационной речи.

Теперь я познал на самой практике, что такая линия создается в речи толь­ко в том случае, когда гласные и согласные сами по себе поют, как и в во­кальном искусстве. Если же одни звуки гласные тянутся, а следом идущие согласные только стучат, то от этого образуется прорыв, провал, пустота, и в результате получается не бесконечная линия, а звуковые обрывки, клочки, восклицания. Вскоре я понял еще, что не только звонкие, но и другие - шум­ные, шипящие, свистящие, звенящие, цыкающие, хакающие, рыкающие - согласные должны также участвовать как своим гудением, так и шумами в создании непрерывной линии»283.

Вот и мы испробуем идею пространственного усиления глухих звуков. Подчеркну особо (это вы уже чувствовали на упражнениях со скороговорка­ми, наполненными сонорными звуками и тянущимися голосными соглас­ными), что обеспечивается звучание согласных в пространстве не только эс­тетическими (объемность, звучность голосо-речевого звучания) или профес­сиональными задачами (слышимость произносимого текста). Обеспечива­ется резонирование глухих согласных некоторыми условиями технического характера. Дыханием, допустим. Объемность и вертикальность выдоха. Вы­дох из глубины - психологически и физически это мы можем прочувство­вать - от низа позвоночника. Рупором - раскрытием и свободой артикуля­торных органов при произнесении глухих согласных.

Теперь тексты и упражнения. Движениями мы будем овладевать посте­пенно и только после достижения легкости выполнения движения будем входить в высказывание. Движения по сути своей действуют мощно, удар­но. В них необходима стремительность. Нужна и точность попадания дви­жения в объект на расстоянии.

Начнем с текстов «переходных». В них уже нет (или почти нет, или не так много) сонорных, но зато в достаточной мере присутствуют взрывные го- лосные согласные. Да-да, используем пока взрывные голосные.

**Упражнение 6.4. Колокололитейщики**

Пластические задания: раскачивание руки и затем ее круговые пролеты около тела наподобие того, как вы проделывали это в уп­ражнениях 5.1 и 5.2. Пружинят колени, направляюттелоточуть впе­ред, то чуть назад - постепенно оно совершает все большие ампли­туды раскачивания. Руку вы не ведите, дозвольте ей по инерции са­мой покачиваться. Нарастание амплитуды раскачивания в результате приведет вас к взлету руки - качели раскачивались, раскачивались, взлетали все выше и выше и совершили полный оборот: страшно, но приятно. Так и рука, которой мы помогали ногами, усилиями всего тела (без чего и качели не взовьются), поднялась высоко сама и нас утянула за собой и... совершила наконец-то полный оборот. А уж да­лее она накручивает и накручивает обороты (см. рис. к упражне­нию 5.2).

Не забывайте про уже привычное для вас ощущение балансиро­вания, с него начинайте любое упражнение настройки, любую при­стройку к новому пластическому заданию.

В вариациях к упражнению 5.1 мы проводили эксперименты по соединению слоговых ритмических построений и текстов скорого­ворок. Голосо-речевое звучание на материале слоговых ритмичес­ких комплексов подготавливало звучность речевых отрезков. Добить­ся звучности голоса, объемности резонансного проявления, голосо­вой полетности всегда проще с помощью специально подобранных ритмических комбинаций. Предположим:

*бобобобобобабобо - бобобобобабо - бабабабабабобо - бабобобо.*

Сознаюсь, что эти ритмические фигуры я заимствовал у В. В. На­бокова в «Других берегах». Писатель выразил их забавной скорого­воркой, с детства хранившейся в его памяти: «Колокололитейщики переколотили выкарабкивавшихся выхухолей»284.

1. Набоков В. В. Другие берега // Дружба наро­дов. 1988. № 6. С. 102. Выхухоль - небольшое водяное животное

из семейства кротов.

1. **«Тарталетка» -**

корзиночка из сдобного, пресного или слоеного теста, выпеченная в ребристой форме. Готовую тарталетку наполняют икрой, фар­шем, паштетами, сала­тами или фруктами

Почувствовав, что полетность голоса на звонких взрывных соглас­ных и на гласных «о» и «а» у вас наладилась, введите в звоны-звене- нья рассказ про злых колокололитейщиков. На один удар уклады­вайте одно слово. Вся историйка звучит на одном выдохе. Пробуйте:

*Колокололитейщики / переколотили / выкарабкивавшихся /*

*выхухолей*

Сложностей масса. Если взрывные звонкие «б» помогали вашему голосу разрастись и расшириться в пространственном звучании, то глухие звуки «к», «к'», «т'», «х» таким подспорьем стать не сумели. Звучание сжалось, уплощилось. Проделайте эту вариацию таким образом: настройте звучание на одном сегменте слогового ритма («бобобобобобабобо») и затем вызвучите слово («Колокололитей­щики»), второй сегмент слогового ритма («бобобобобабо») - и вто­рое слово («переколотили»). И так перемежайте ритмы, держащие­ся на звонком взрывном согласном «б», со словами про колоколо­литейщиков.

**Вариация**

**Текстовая**

На той же странице воспоминаний В. В. Набокова встречается фрагмент текста, не менее сложный для дикционной подвижности речи: «Синим блеском отливают тарталетки с черничным варень­ем»285. Используйте в тренинге и эту зарисовку.

Вы обратили внимание на неожиданную ритмическую перемену в середине скороговорки: вначале идет двусложный стихотворный размер - четырехстопный хорей («Синим блеском отливают»), за­тем возникает трехсложный размер - трехстопный анапест («тарта­летки с черничным вареньем»). Специально в пластике не реализуй­те, не демонстрируйте стихотворные размеры, да и непонятно, как это можно выполнить и нужно ли выполнять. Прожить в ощущениях различные движения ритма - можно, только для себя. Нужно про­чувствовать и не пропустить стык между двумя стихотворными рит­мами - этот стык потребует от вас внутренней перестройки, поэтому сбросьте руку вниз и заново «разгоните» ее в предвкушении иного ритма.

**Упражнение 6.5. Портной Пато**

Зарисовка «Портной Пато играл в лото...»: оповещаю звоном, ка­кой он глупый и доверчивый, этот Пато, и какая она прыткая, хит­рая - жена его.

Вот описание взаимоотношений четы Пато:

*Портной Пато играл в лото, И портниха Пато играла в лото, Но портной Пато не знал про то, Что портниха Пато играет в лото286.*

Незатейливое описание. Что уж тут можно выжать для серьезно- „ ^ , „

J J ^ ^ 286 Вербовая Н. П., Голо-

го театрального рассказа, для передачи перипетий, охвативших се- вина 0 м Урнова в. в. мейку Пато. Чета Пато живет только игрой, одержима игрой. Глава искусство речи 2-е изд. семейства настолько вошел в игру, что ничего вокруг не замечает, 1977-с 65- даже того, что и жена его пристрастилась к игре. Игра, игра - игра 287 «объегоривать» - ДЛЯ портного значит все. Эти факты, эта МЫСЛЬ становятся ОДНИМ ИЗ означает обманывать. вариантов колокольного звона. Другой вариант: ротозей Пато игра­ет себе в лото и не замечает, что жена его втайне от него тоже пова­дилась бегать играть в лото. Пентюх Пато - другого о нем ничего и не скажешь. А жена-то какова - объегорила287 мужа и счастлива в игре.

Два варианта у нас есть. Коли кто придумает третий или четвер­тый вариант, то честь ему и хвала: пробуйте. Проиграйте на колоко­лах первую ритмическую вариацию - про азартного Пато, затем вто­рую - про доверчивого портного и смышленую портниху. Звоны, я надеюсь, не будут одинаковыми.

И испробуйте новые движения - совершенно иные приемы со­здания музыкального звона. Вообразите, что вокруг вас развешаны на разной высоте разновеликие колокола и колокольчики: и необы­чайно маленькие, и просто малые, и средние, и большие. Очень уж больших нет - вы их и качнуть-то не сможете. А те колокола да ко­локольчики, что развешаны вокруг вас, легко покачнутся, они подда­ются колебанию без физических усилий с вашей стороны. Да, веревки вам тянуть не надо, и толкать языки колоколов не нужно - вы лишь колокола раскачиваете, а их языки уже сами внутри колокола ударя­ются о его стенки. Вы стоите в центре, ноги расставлены широко: по­чувствуйте опору, вспомните про упругость коленей и, замахнувшись, качните один из колоколов - получилось удачно: он даже прогудел объемно: «портной». И резонанс разошелся к стенам комнаты.

Ну, коль все так удачно складывается, начинайте вызванивать пер­вую историю: «Портной -> Пато -> играл -> в лото \ и портниха ->

*Пато -> играла -> в лото / но портной -> Пато -> не знал -> про то / что портниха -> Пато -> играет -> в лото».*

Колокола-то не только перед вами, они и справа, и слева — так что, не сходя с места, и разворачивайтесь, и поворачивайтесь. По колоколам не бейте. Дотрагивайтесь до колокола мягко и, дотронув­шись, с небольшим усилием качните его. Усилия, разумеется, разные понадобятся для малого колокольчика и для колокола большого.

Еще одна проба, вторая история: «Порт-ной -> Па-то -> иг-рал -> в ло-то I и портниха -> Пато -> играла -> в лото / но -> порт-ной -> Па­то^ не- знал -> про - тоI что портниха -> Пато -> играете в лото». Маленькие колокола вызванивают каждый слог истории. Слова, од­нако же, не должны рассыпаться, поэтому между слогами внутри сло­ва поставлен дефис, слоги звоном-звененьем своим накатываются друг на друга: «порт-ной». Стрелки означают, что и слова волнами находят друг на друга. Вертикальная линия (финал стихотворной строки, межстиховая пауза) — время подготовки к новому ритмичес­кому сегменту.

Глухие взрывные согласные, находящиеся в начале слов, звучат в «рупоре»: «портной», «Паю», «портниха, «про то». Звук «п» - раз­рывает пространство и «выстреливает» всем словом, не только сло­гом [37].

288 На Буяне славном острове: Сборник рус­ского фольклора / Со­ставила и обработала Н. Колпакова Л ,1976 С. 124 [38].

Заодно, на контрасте, в том же пластическом приеме проиграйте еще одну историю: «Пришел Прокоп - кипит укроп, ушел Прокоп - кипит укроп. Как при Прокопе кипит укроп, так и без Прокопа кипит укроп»288. Имею в виду контраст в местоположении глухих взрывных согласных. В «Портном...» они зачинали слово, в «Прокопе» — и на­чинают, и завершают слова: «пришел», «Прокоп», «кипит», «укроп», «как», «так».

**Вариация**

**Текстовая**

Еще один текст о портном (уже не о Пато). О его ловкости, об уме­нии из ничего создавать произведение искусства:

*Портной клин с приподкпинком выкроил и перекроил, перекро­ил и выкроил289.*

Не всегда жизненные наблюдения оказываются «под рукой». Ког-

да мы говорили о портном Пато, то нам и не обязательно было ду-

289 тридцать три Егорки, мать о его профессиональных умениях. В нашей памяти легко могли возникнуть знакомые нам люди, одержимые игрой, увлеченные кар­тами или игровыми автоматами, не замечающие своих жен, отдаю­щие своим увлечениям и время, и деньги. Но вот попадается нам текст, в котором профессиональные умения героя обойти невозмож­но. Что же делать? Много ли мы в своей жизни встречали портных? И о ком из них мы могли бы сказать что-то особенное? Профессио­нальное? Не могли бы. Но вот ассоциации нам оказались бы подспо­рьем. И чаще всего именно ассоциации приходят на выручку актеру в моменты, когда недостает ему жизненного опыта, наблюдений, вос­поминаний. Так и об умениях портного говоря, мы обращаемся к из­вестным нам литературным произведениям, фильмам, картинам.

Первым в памяти всплывает гоголевский Петрович из «Шинели». Вот и Акакий Акакиевич, увидевши, что у шинели его на спине и на плечах «сделалась точная серпянка: сукно до того истерлось, что скво­зило и подкладка расползлась», решил, что «шинель нужно будет снести к Петровичу, портному, жившему где-то в четвертом этаже по черной лестнице, который, несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков, разумеется, когда бывал в трез­вом состоянии и не питал в голове какого-нибудь другого предприя­тия». Чем Петрович не герой нашего коротенького рассказа об умель­це: «Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то, нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда. Сначала он назывался просто Григорий и был крепостным че­ловеком у какого-то барина; Петровичем он начал называться с тех пор, как получил отпускную и стал попивать довольно сильно по вся­ким праздникам, сначала по большим, а потом, без разбору, по всем церковным, где только стоял в календаре крестик. С этой стороны он был верен дедовским обычаям и, споря с женой, называл ее мир­скою женщиной и немкой».

Еще вспоминаются приключения молодого парня - незатейливо­го портного Пети Петелькина из комедийного немого фильма «За­кройщик из Торжка»290, сыгранного Игорем Ильинским, его милые и наивные страдания и объяснения в любви с подружкой, неудавше­еся самоубийство, когда Петя ожидает поезда, положив голову на рельсы, и в тот миг, когда кажется, что паровоз накроет Петю, Он вдруг вскакивает и в обалдении бежит перед мчащимся за ним парово­зом. Конечно, мало кто из вас мог видеть этот старый фильм. Но со­хранились обаятельные воспоминания великого артиста о своем ге­рое: «Я играл его бесшабашным простецким малым, не без хвастли­вости, не без показного геройства — тип этот был несколько условно

кинематографический, и я не преследовал цели сделать из него 290 Фильм 1925 г., режис- какую-то бытовую, достоверную фигуру. Ходил ОН у меня ЛОВКОЙ сер я а- Протазанов

291 Ильинский и в. сам походкой на кривых ногах, в невысоких сапожках, в брюках галифе, о себе 2-е изд. м , 1973. в шляпе канотье, в детском галстучке. Шевелюра была несколько не- с 253 покорная. О нем не без лихости писали в рекламных листовках: „Кра­сив и юн, не чужд культуры, диктатор в девичьих сердцах, есть что- то властное в натуре и мудрость скрытая в глазах"»291. Ну чем не ге­рой и для наших проб? Отовсюду берем материал - а уж актерские рассказы, воспоминания, оценки грешно упускать из виду.

292 Некоторые современ­ные словари допускают и устарелое произнесе­ние: вился (Орфоэпи­ческий словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматиче­ские формы. М., 1983. С. 69).

Ниже приводятся упражнения, возникшие на голосо-речевом тре­нинге. Тексты скороговорок сочинены студентами. Фоновым мате­риалом скороговорок служат сонорные звуки. Темы скороговорок вольные. Принципы зарождения историй остаются прежними.

**Упражнение 6.6. Била баба бобыля!**

Рука — словно язык колокола. Мы уже не один раз пробовали при­менять в тренинге прием раскачивания руки около тела: снизу кисть уходит чуть вперед — зависает — падает и отлетает чуть назад — за­тем опять вперед - вновь назад. Тяжелая кисть утягивает запястье за собой, запястье вовлекает в небольшие падения-подлеты плечо - плечо раскачивает корпус — корпус дает работу коленям и ступням. Амплитуды движений разрастаются, язык колокола (рука) действу­ет все более мощно. Прием колокола помогал нам в настройке на упражнение 5.1 (Словно колокол звучащий).

Не сдерживайте себя - если вас отнесет вправо-влево, ничего опасного, наоборот, хорошо, что вы звоните во всю ширь простран­ства. А если вы попробуете не одним колоколом управлять, а несколь­кими, воспроизводить движения не одного большого языка могучего колокола, но прихватите еще и звоны небольших, а то и маленьких колоколов! Отсюда и изменения движений и перемены в ощуще­ниях: одно дело грузный язык колокола, другие ощущения в кисти, в теле на пролете маленького языка.

Пробуйте.

Вы робеете двигаться по пространству. Такими скромными дви­жениями рук, ног и корпуса вам не создать игрового азарта. Послу- шайте-ка, как описывает герой повести Ю. Олеши «Зависть» искус­ство звонаря: «В пролетах арки открывалась внутренность колоколь­ни. Там, в копотной темноте, какая бывает на чердаках, среди чердачных, окутанных паутиной балок, бесился звонарь. Двадцать колоколов раздирали его. Как ямщик, он откидывался, нагибал го­лову, может быть гикал. Он вился292 в серединной точке, в центре мрачной паутины веревок, то замирал, повисая на распростертых

руках, то бросался в угол, перекашивая весь чертеж паутины, - та- 2эз 0леша ю избранное, инственный музыкант, неразличимый, черный, может быть безоб- м,1999. с. 52 разный, как Квазимодо»293.

**. . \_ , , 294 «Бобылка, бобыль-**

Надеюсь, вам знакомо слово: «бобыль»? Ну, конечно, вы не пра- ка>> \_ согласно еще вы, говоря, что это мужчина, проживающий без жены. Без жены про- одному толкованию до­живает И вдовец, у бобыля порой бывает И жена - бобылйха294. ва у Даля, бездомная и В чем же суть слова «бобыль»? бедная вдова' °6blKH0'

венно живущая в людях.

«Толковый словарь» Даля подсказывает нам: «„Бобыль" - про­летарий; крестьянин, не владеющий землею, не потому чтобы зани- 295 Даль в. и толковый мался промыслами или торговлей, а по бедности, калечеству, оди- словарь... т. 1. ст 249. ночеству, небрежению; одинокий, бездомок, бесприютный; бобыль живет в людях захребетником или в батраках, сторожах, пастухах; бобылем зовут и такого крестьянина, у которого нет сына, хотя бы и были дочери»295. В подтверждение слов своих Даль приводит ско­роговорку: «Бары наши бобыли, а мы подбобыльнички»296.

Ну, что же, начинаем озвучивать движения «языка колокола»:

*Била баба бобыля,*

*Брила баба бобыля!*

*Бранила баба бобыля,*

*Била - бранила, брила - бранила,*

*Била - бранила, брила - бранила,*

*Била - бранила, брила - бранила,*

*Била - бранила, брила - бранила,*

*Била - бранила, брила - бранила...*

Обратите внимание, зачинные слова первых трех строк скорого­ворки, придуманной студентом Дмитрием Андреевым, увеличива­ются по объему: во второй строке добавляется один согласный («р'»), в третьей строке зачин увеличивается на один слог. Такое разраста­ние наращивает энергию вхождения в ритмическую строку, активи­зирует выдыхательный импульс. Важно сохранить энергию выдыха­тельного импульса до конца строки, не утихать после произнесения зачинного слова.

6 Даль В И *Там же*

Если придерживаться уточненного нами толкования слова «бо­быль», то какая же баба принялась «бить — брить — бранить» наше­го бобыля? Он же одинокий, живет на отшибе, и никого-то у него из родных нет. Вот и пофантазируйте: что это за баба? И за что она насела на бобыля? И в чем же виноват бедный бобыль, что баба принялась его «бранить - бить - брить»? А почему «побиваемый - ругаемый - выбриваемый» не сопротивляется? Только после уточнения, только после возникновения предположений к ситуации мы можем про­бовать озвучивать этот текст и использовать ту или иную партитуру

движений. Сама же партитура движений будет создаваться нами не по прихоти - «а попробую-ка я вот так», - но обязательно исходя из игровой ситуации и с учетом возможности пластикой помогать укреплению резонансного звучания голоса и речи.

**Вариации**

**Текстовая**

*Била баба бобыля - брила баба бобыля - бранила баба бобыля - Била - бранила, брила - бранила, бранила - била, бранила - брила, Била - бранила, брила - бранила, бранила - била, бранила - брила, Била - бранила, брила - бранила, бранила - била, бранила - брила, Била - бранила, брила - бранила, бранила - била, бранила - брила, Била - бранила, брила - бранила, бранила - била, бранила - брила...*

Для сочинения этого высказывания неплохим пластическим ма­териалом послужили «шаги». Вспомните несколько упражнений, свя­занных названием «шаги», и соедините текстовую вариацию с вари­ацией пластической.

**Пластическая**

Избираем ритм шагов, опробованный вами в упражнении 3.17 (В лабиринте шагов и ритмов). Вы даже скороговорку «Брит Клим брат, брит Глеб брат, брат Игнат бородат» пытались проговорить в ритме шагов: два направо -> три налево -> три направо -> два нале­во. И вот в этой вариации из десяти шагов (2 + 3 + 3 + 2) вы и расска­зываете о бесконечном торжестве бабы над бобылем.

**Упражнение 6.7. При похоронах Прохора**

*При похоронах [39] Прохора хохотали братки Прохоровы,*

*А сестренки Хлиповы при хохоте всхлипывали,*

*А кумовья Кузякины при всхлипываньях вскрякивали!*

Завлекательная история - довольно буйные похороны: здесь тебе и слезы, здесь тебе и хохот, и несдержанные возгласы, чуть ли не хулиганские выходки.

В пластике используется разнообразная полетность рук и тела — три вида движений, выражающих смысл и помогающих настроить голос летящий.

На первой строке - обеими кистями от груди звук выводится впе­ред — голос, звучащий на низах, объемный, как у братков Прохо­ровых.

Вдруг его перекрывают всхлипывания сестренок Хлиповых, голо­сящих на высоких нотах, - руки в это время, словно в капризной не­рвности, так же кричат: прекратите, прекратите - кисти мелко-мел- ко на уровне рта делают движения, как будто платочком успокаива­ют расшумевшихся нахалов.

Кузякиным понравились нервные вскрики Хлиповых, и они гру­бо тычут в Хлиповых пальцами - вот, мол, смотрите, говорят они, вскрякивая, - такое «вскрякивание» только в междометиях выра­жается: «хэ», «их», «эк», «эка», «эва», «тю», «фрр».

**Вариации**

**Дикционная**

Чистейшей воды трудноговорка, задающая артикуляторному ап­парату, казалось бы, невыполнимую работу:

*Хромого Прохора крутые похороны: Хохотал и-гоготал и братки Прохоровы, От хохота всхлипывали сестренки Хлиповы, От всхлипыванья вскрякивали кумовья Кузякины!*

Но разве не интересно преодоление дикционных трудностей та­кого уровня? Да - много препятствий на взрывных согласных, да - стремительно чередуются переднеязычные с заднеязычными, да - губам приходится из растянутой артикуляции «и» одним махом вы­скакивать на лабиализованные «у», «о», да — немало слов с дакти­лическими и гипердактилическими окончаниями, да - выдоха с тру­дом хватает на обеспечение дыхательной энергией дрожащего «р» и глухих взрывных «п», «к», «т». Но разве мы не тщеславны и не хо­телось бы нам, опередив других, высказать этот дикционный комп­лекс на одном выдохе? Хотелось бы. Пробуем.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ВЫБОРЕ СЛОВЕСНОГО УДАРЕНИЯ**

По ходу тренинга постоянно возникают вопросы выбора словесного уда­рения. Для каких-то слов, как вы заметили, такая проблема не стоит, но в ряде случаев мы встаем перед дилеммой: какому варианту отдать предпочтение. Свод проблемных ударений довольно значителен; для того чтобы в нем ори­ентироваться без проблем, любой из нас обращается к соответствую-

щим справочным изданиям. Интуитивно каждый педагог выбирает для себя (в меру своего жизненного опыта, отношения к культуре слова, орфоэпи­ческих особенностей собственной речи) «свои» словари (толковые или ор­фоэпические) и придерживается норм произношения, рекомендуемых в по­любившихся ему изданиях. Когда-то (в 1950-е - 1970-е годы) чаще всего педагоги обращались за справками по ударениям к однотомному «Словарю русского языка» С. И. Ожегова и к четырехтомному «Толковому словарю рус­ского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова. В начале 1980-х годов появился «Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грам­матические формы» под редакцией Р. И. Аванесова297. До настоящего вре­мени он остается самым популярным среди преподавателей сценической речи, несмотря на то, что в последнее десятилетие появились еще несколько полезных справочных изданий.

в предисловии указы- Единственным словарем, к которому педагоги сценической речи отно- валось, что этот Словарь

был подготовлен на сятся наст0Р0женн0' можно считать «Словарь ударении для работников ра-

основе словаря-спра- Дио и телевидения» под редакцией Д. Э. Розенталя [40]. В нем категориче-

вочника «Русское лите- ски определялся единственно возможный вариант постановки словесного

ратурное произношение ударения, и почти всегда этот вариант подкреплялся аргументом количества

и ударение» под редак- - г

цией р и Аванесова и носителеи языка, отдающих ему предпочтение. Для работников радио, теле-

с. и. Ожегова (м„ 1959). видения такой указательный момент (говори только так и не иначе) оправ- дан. Для сценической речи он не всегда допустим. Сценическая практика сви­детельствует, что в разных случаях одно и то же слово может произноситься под разными ударениями. Более всего это зависит от пьесы, от литературного материала, от театральной традиции. И давящий подход порой опасен.

Мне, в бытность актером, довелось играть Тихона в спектакле «Гроза» по пьесе А. Н. Островского (Ленинградский Учебный театр, 1971-1972 гг., ре­жиссеры J1. Ф. Макарьев и И. А. Гриншпун). В сцене с Кулигиным в 5 дей­ствии есть у Тихона такая фраза про изменившую ему Катерину: «Вот ма­менька говорит - ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась!» И вот, казалось бы, все слова на месте и все ударения привычны: «Вот маменька говорит - ее надо живую в землю закопать, чтоб она казнилась!» Так бы произнес и любой на месте актера. Но оказалось, что слово «казни­лась» точнее звучало бы с ударением на первом слоге, а не на втором. Эту подсказку я услышал от преподавателя по речи С. Ш. Иртлач. Стронгилла Шаббетаевна в начале 1950-х годов играла Кабаниху в спектакле Ленин­градского ТЮЗа и помнила все ударения спектакля двадцатилетней давнос­ти. Передвижка ударения мне интуитивно понравилась. Я почувствовал в «казнилась» какой-то особенный оттенок в страданиях Тихона. От одного ударения стала по-особенному в душе моей звучать и вся роль, и привидел­ся мне человек иного мира, иного трепета. Через три года довелось мне еще раз сыграть роль Тихона в спектакле «Гроза» на ленинградском телевиде­нии (режиссер В. Н. Карпов). В те годы был популярен цикл передач о рус­ской классической литературе, который вел профессор Н. Н. Скатов, извест­ный ученый, впоследствии директор «Пушкинского дома». Николай Нико­лаевич рассказывал зрителям об авторе, о произведении, а актеры испол­няли сцены из пьесы. Как филолог, Николай Николаевич ревностно следил за расстановкой актерами ударений, порой поправлял произношение. Так было и с В. Н. Вельяминовой, игравшей Кабанову, и с В. В. Паниной, играв­шей Катерину. Я радовался - мою речь профессор не корректировал, я во всех словах был точен. Но дошла и до меня очередь. Именно на приведен­ной фразе Николай Николаевич мягко поправил меня: «казни-и-илась», - негромко произнес он, своеобразно растянув звук «и». Я отчаянно возразил и вновь услышал мягкое «казни-и-илась». Спорить было неприлично, и в фильм вошел вариант произнесения слова, предложенный Н. Н. Скато- вым. После съемок я обратился к С. Ш. Иртлач за разъяснением, но в ответ она лишь таинственно улыбнулась: «Пусть будет так». Почти 20 лет я мечтал найти подтверждение правоте своего учителя по речи. Да все никак не попа­дались мне словари, растолковывающие произнесение этого слова в пьесах

Островского. И лишь в 1993 году подтверждение объявилось в виде реп- 298 АшУкин н- с> 0же~

^ А .. л гов С. И., Филиппов В А.

ринтного издания «Словаря к пьесам А. Н. Островского», созданного выда- „ „

словарь к пьесам

ющимися учеными Н. С. Ашукиным, С. И. Ожеговым, В. А. Филипповым еще д н. Островского:

в 1940-е годы298, но впервые опубликованного лишь в начале 1990-х [41]. Справочник для актеров,

Первое, что я сделал, - бросился искать слово «казниться» и на странице 81 режиссеров, переводчи- п л- in .и - г» - ков / Под общей редак-

нашел его. Рекомендация С. Ш. Иртлач оказалась верной. В словарной ста- ' ^

r г г циеи Вл филиппова.

тье «КАЗНИТЬ» читаем следующее: «Казнйться ив просторечии м 1д93 казниться - терзаться, раскаиваясь сознавать свою вину». Конечно же, гуманному Тихону, любящему и жалеющему Катерину, страшна даже мысль о ее смерти. Об этом же свидетельствует его поведение после того, как Кате­рина пропала, и особенно после смерти Катерины. Поэтому оттенок в сло­вах «казнйть/казнйлась» - карать, наказывать неприемлем. Просторечное же произнесение слова «казнилась» с ударением на первом слоге в боль­шей степени отражает желание Тихона, чтобы Катерина мучалась, страда­ла оттого, что обременила страданиями его самого и дала ненавистной ему маменьке безграничную возможность ругать его, обвинять его в мягкоте­лости, в глупости, в потакании Катерине. Ценно и то, что в той же словар­ной статье даны еще несколько примеров употребления слова «казниться» в пьесах А. Н. Островского «Комик XVII столетия», «Шутники», «Горячее сердце», «Тяжелые дни». Стало быть, в окончательном выборе произноси­тельной нормы на театре немаловажную роль играет интуиция актера (и консультирующего его специалиста), а словари дают возможность увидеть вариативность расстановки ударений или применения того или иного от­тенка произношения. Именно вариативность нормы ценна для определе­ния, в какой драматургии как предпочтительнее произносить то или иное слово. Как было бы замечательно, если бы лингвистам совместно со спе­циалистами по сценической речи удалось создать «Орфоэпический сло­варь для драматического театра: произношение, ударение, стилистичес­кие оттенки». Создав такой словарь (что в принципе чрезвычайно сложно и трудоемко), можно было бы каждое десятилетие вносить в него коррек­тивы. Но пока, подозреваю, вопрос о создании подобного словаря не об­суждается.

**Упражнение 6.8. Oxff Варвара!**

*Варвара выдирала, вырывала, ворошила, воротила валуны!*

*Скороговорка и пластика к ней придуманы студентом Александ­ром Корнеевым. Одну из вариаций этого текста мы опробовали в упражнении 4.3: «Варвара выдирала-выдирала, вырывала-выры- вала, ворошила-ворошила, воротила-воротила валуны-валуны-ва­луны-валуны...».*

Движение с «выплеском» рук по направлению к партнеру.

Ноги чуть шире плеч, руки разлетелись в сторону — сильная Вар­вара «вдыхает полной грудью» - силы в девушке полно. Так вы при­готовились к рассказу, и последовала история с воссозданием фи­зического поведения девушки: на слове «Варвара» правая рука ши­роко и грузно опускается к носку левой ноги, опора переходит на левую ногу, вы сжимаетесь, глубоко приседаете. Это был замах Вар­вары, пристройка к валунам. Сжавшись, сил набравшись, Варвара вгрызается в физический труд и отбрасывает в стороны один камень за другим. Бросает мощно, сильно, размашисто: правая рука проле­тает в темпе мимо живота и резко кидает камень далеко вправо; не успел этот камень упасть на землю, как Варвара уже оказывается вни­зу и левой рукой подхватывает новый камень. Отшвырнув второй ка­мень, принимается за третий и так же легко с ним управляется. Три камня — три глагола: «выдирала», «вырывала», «ворошила» — звуки «в», являющие собой препятствие в артикуляции, разрываются, и слова уносятся в пространство. Выдохи мощные, звучание объемное и гудящее. И вот Варвара охватывает обеими руками самый боль­шой валун и, подняв его, с опорой на две ноги отправляет вперед - «воротила валуны». И еще этот четвертый валун не упал на землю, Варвара вновь «вдыхает полной грудью», и рассказ о ее ловкости, силе и азарте повторяется.

Опускаясь книзу, вы можете еще и выкручивать кисть наружу, как будто что-то прихватываете пальцами, - выходит сильное круговое движение кисти от центра.

Многочисленные «р»усиливают выдыхательные нагрузки и укруп­няют образ Варвары, женщины узнаваемой, волевой, не отлынива­ющей от физического труда.

**Упражнение 6.9. Кот крутанул крота**

Пластическая партитура. Движения мы уже опробовали в упраж­нении 2.11 («Звучание вразлет!»). Принцип попадания (призем­ления) ногами в одну точку связан с концентрированием. Целена­правленность речевого звучания и голосового посыла. Используем также движения ногами в стороны для расширения объемов дикци- онного и голосового звучания: и руки вразлет широко-широко, и нога, поднимающаяся («отлетающая») в сторону, словно совершает удар в стену. Итак, пробуем скороговорку студента Владимира Голева:

*Кот крутанул крота, Крот крутанул кота. Кот крут - крот крут, Крут кот - крут крот! Крот крут - кот крут, Крут крот - крут кот!*

**Вариации**

Игровые

+ Дикционные «спешилки». Перемены темповые. Здесь нам не­обходимы тексты, в которых изначально, еще автором заложены тем­повые перемены.

+ Дикционные «игрища». Работаете в паре, друг напротив друга. Пластический прием: вы вновь подбиваете одной ногой другую и при­земляетесь все время в одну точку (см. рис. 40 на с. 102). Руки ведут себя исходя из необходимости попасть в одну точку на полу и не по­терять при этом равновесия. Но в пол не смотрите постоянно, лишь изредка проверяйте, не отклонились ли вы в сторону. Ведь вы всту­паете в соревнование, в игрище: кто кого переиграет в сочинении новых и новых вариаций скороговорки «Кот крутанул крота». Сочи­няете свои вариации по очереди и не прерывая движений.

Проговорите, прежде чем сами начнете фантазировать, три ва­риации, придуманные по ходу ритмических движений. Вариация сту­дентов Максима Суханова и Андрея Петрова:

*И кот крут, как крот, И крот крут, как кот, И ты крут, как я, И я крут, как ты. Мы круты [42], как коты, Мы круты, как кроты.*

Вариация Руслана Барабанова:

*Крутые коты крутили кутилу крота, Крутые кроты крутили кутилу кота.*

Вариация Дмитрия Андреева:

*Ты крут, как крот, кот крут, как ты.*

*Я крут, как кот, кот крут, как крот.*

*Кот крут, крот крут, ты крут, я крут.*

*Крут кот, крут крот, крут я, крут ты.*

Законченный, серьезный текст - хоть в книжках детских публи­куй. Однако в момент «сочинительства» законы импровизирования нарушены не были. Просто надо всегда пробовать и пробовать - дик­цией прочувствовать возникающие речевые ритмы и отдаться им. «Актер непременно должен быть импровизатором. Это и есть та- 299 Вахтангов е. б. лант» - убежден Е. Б. Вахтангов299.

[Сборник], м., 1984. «Лабиализация» гласных звуков - вот сложность, с которой не с 276- так-то просто управиться в произнесении текстов, подобных этому.

**Импровизации**

То, что мы уже проделали со скороговорками с сонорными зву­ками, пробуем сотворить и с текстами, в которых отдается пред­почтение другим группам согласных: взрывным, щелевым, дрожа­щим.

Используя эти тексты, вы и сами могли бы придумать пластику, отражающую историю, и отработать звучание согласных в резонан­се. К каждому тексту дается комментарий.

**(26) импровизация студентки Натальи Гулиной:**

*Верный кавалер неверной королевы караулил каравеллу!*

*Каравеллу караулил, короля прокараулил!*

Комментарии: упругое движение помогает выводить согласные звуки - вкручивающееся движение - вкручивает согласные. У нас подобное движение было в упражнении 2.13 (Пространство сжи­мающееся!). Исходное положение - руки широко, ноги широко - правая рука уводит тело на скручивание к левой ноге, затем движет­ся левая рука и проделывает то же самое.

В этом упражнении применены движения, позволяющие преодо­левать дикционные проблемы и способствующие улучшению каче­ства литературного произношения.

Вкручивание кисти очень помогает активизации работы губных мышц на «в» - поначалу хорошо бы пробовать сосредоточиться толь­ко на «в», затем только на «р», затем на «л».

**(27—28) две импровизации студентки Олеси Бережной:**

*Мы ломали день делами - день делами мы ломали, Мы ломали пень ломами - пень ломами мы ломали, Мы ломали тень телами — тень телами мы ломали, Мы ломали лень плетями - лень плетями мы ломали.*

*Мы ломали день делами - день делами мы ломали, делами - день! Мы ломали пень ломами - пень ломами мы ломали, ломами - пень! Мы ломали тень телами - тень телами мы ломали, телами - тень! Мы ломали лень плетями-лень плетями мы ломали, плетями-лень!*

Комментарии: звененье мягких глухих взрывных «ту», «ду» явля­ет собой звукопись этих скороговорок. Пренебречь возможностью и дальше укреплять орфофоническую точность согласных «ту», «ду» было бы неразумно. Поэтому, используя движение, только что вклю­ченное в тренировку импровизации про королеву и кавалера, созда­дим жизненную зарисовку активности, подвижности, оптимизма. Волны радости растекаются по строкам скороговорки (тоже подхо­дящий зачин для сочинения скороговорки: «радости растекаются»),

пульсирует энергия в полустишиях, «звукастней, звончатней, звенёль-

ней»300 бьются взрывные согласные. В первой импровизации выпол- 300 стихотв°рная стр°ка

из брюсовского «Взвод -

НЯЮТСЯ два сжатия пространства ПО вертикали, ВО второй импрови- нязвонов» (Брюсов в зации ИХ три. Темпоритмы замахов И сжатий - ваши импровизации, Литературное наслед- амплитуды движений на замахах и глубина сжатия - опять-таки ваши ство. м., 1976. с. 58-60). придумки. Как чувствуете, так и поступайте. Нет и не может быть твер­дых указаний, как и что делать. Принцип движений понятен, задач­ки с мягкими взрывными «f», «д'» ясны [43] - осталось трудиться и трудиться — «ломать лень».

Звучность взрывных глухих мягких «ту», «д'» может быть подкреп­лена звонностьюсонатов (сонорных согласных): «л», «л1», «м», «му», «ну», благо их достаточно и они часто соседствуют с «ту», «ду».

**(29) импровизация студентов Александра Шпилько и Андрея Крыщука:**

*Выли лирики — были клирики, Были клирики - были лирики. Были ли лирики? Были ли клирики? Были ли клирики? Были ли лирики?*

Комментарии: дрожащий звук и здесь не в тени находится - «ру» звучит и звучит в сочетании с мягким переднеязычным сонорным «лу».

Однако физическая сила улетучилась, ей на смену пришел лиризм. Поэтичность, мягкость, душевность. Но и тема трепетная: не будет клириков, исчезнут и лирики, а без лиризма нет жизни и клирикам.

(Напомню, что клиром в христианской церкви именуют совокуп­ность священнослужителей и церковнослужителей, а клирик - член клира, церковнослужитель.)

Четыре финальные импровизации студентов свяжем с гимнасти­ческой палкой. Благодаря движениям палки, мы ранее укрупняли ар­тикуляцию, выводили звучание согласных в окружающее нас про­странство. Теперь же, продолжая работу над звучностью согласных, мы используем такие движения гимнастической палки, в которых есть полет и которые дают кисти и, следовательно, артикуляторным орга­нам упругость.

**(30) импровизация студентки Динары Кутуевой:**

*Хлоп - клоп сдох, сдох клоп - вздох!*

Комментарии: полет палки в двух измерениях. Горизонтальное ее положение в точке начала и на соприкосновении с кистью в конце полета, вертикальное - взлет под потолок. В полете, как вы помните по упражнению 4.10, палка может по вашей воле совершать пол­оборота, оборот и полтора оборота. В импровизации «Гибель кло­па» на междометии «хлоп» и на финальном освобождении «вздох!» - полный оборот гимнастической палки; на серединном словесном перевертыше «клоп сдох, сдох клоп» - палка лихо совершает поло­винные обороты.

Замечательное чередование глухих смычных «п» и глухого щеле­вого «х» не пропустите: в этом есть полезные переключения артику­ляции с передней части на заднюю. Но, как вы помните, при образо­вании согласного «п» шумовой источник находится перед системой резонаторов, а при образовании согласного «х» источник шума рас­положен за ротовым резонатором. И вот тут-то вам придется балан­сировать, чтобы уравновесить резонаторное звучание обоих глухих согласных. Два конца гимнастической палки в этом уравновешива­нии резонанса будут вам косвенными помощниками.

**(31—32) две импровизация студентки Олеси Ромашовой:**

*Сух куст - куц сук! Сук сух - куст куц!*

Комментарии: не разберешься, кто тут сух, а кто куц. Спасение в видениях - когда «сук» и «куст» займут свое место в вашем воображе­нии, тогда и разглядеть вы сумеете кто тут куц, а кто тут сух (тоже удач­ная комбинация: «Кто тут сух, а кто тут куц? Кто тут куц, а кто тут сух?»).

Движения палки по тому же принципу - подброс дальним кон­цом через верх на себя. Во все четыре подброса вы проговариваете по два слова, а палка совершает пролет в полный оборот.

*Вбил Глеб вглубь гвоздь - вбил Глеб вкось гвоздь!*

Комментарии: скорее, это трудноговорка - много здесь работы для «заржавевших» артикуляторных органов, тут уж не сэкономишь мышечную энергию, что свойственно носителям русской речи. Здесь и ошибка произносительная вас подстерегает: звонкие конечные со­гласные «б», «з'д'» следует оглушать. Обратите внимание, в этой фразе опять чередуются переходы в артикуляции с передней части на заднюю, но не в конце слов, как было в «Гибели клопа», а в начале слов: «в - г - в - г - в - г - в - г», еще точнее (оно же сложнее): «вб - гл - вгл - гв - вб - гл - вк - гв». Стало быть, поработать артикуляции придется изрядно.

Гимнастическая палка совершает те же движения с полуторным оборотом. Произнести за это время половину фразы.

**(33) импровизация студента Станислава Белозёрова:**

*Жорж, зря ржёшь, Жорж, зря жрёшь!*

*Не жри, Жорж, не ржи, Жорж!*

Комментарии: еще одна трудноговорка. (Как-то так получилось, что мы начинали на третьем уроке с трудноговорок, обращались на четвертом уроке к чистоговоркам, на пятом уроке и в начале шестого радовались скороговоркам и - вновь вернулись ктрудноговоркам.)

Используйте объемные подкидывания палки ближним концом от себя через верх.

Вторую группу упражнений мы условно могли бы назвать «тридцать три корабля» - в ней используются тексты с речевым зачином «тридцать три». Родилась эта серия из текста «тридцать три корабля лавировали, да не вылавировали» [44]. Наш интерес направ­лен на воспитание внутреннего голосового звучания и внутреннего артикулирования. Мы обращались к этому приему тренинга не один раз (см. упражнения: 1.16; 2.8; 2.14; 3.2; 3.4; 3.13; 4.1; 5.6). И вот теперь мы пробуем создать изнутри резонанс. Не просто работу внут­ренней артикуляции, а именно резонанс, слышимый внутренним слухом и порождаемый при внутренней речи. Деятельный внутрен­ний резонанс. Важным моментом при таком приеме работы остается резонанс не внутри звучащего, но в пространстве вокруг него. Резо­нанс в пространстве не только голоса, но всей речи звучащего, не толь­ко гласных и голосных согласных звуков, но и резонанс звуков глухих.

**Упражнение 6.10. Лавируя**

«Тридцать три корабля лавировали, лавировали, лавировали, ла­вировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылави­ровали, да не вылавировали» - текст скороговорки незамысловатый, и история тривиальная. Какие-то там корабли по какой-то неясной причине длительное время лавировали, но не смогли вылавировать, и с ними случилась беда: то ли столкнулись, то ли затонули, то ли попали в какое-то странное и таинственное пространство, выбрать­ся из которого не сумели. Сюжет, как видим, прост. Прост-то он прост, но толкование его так и подталкивает к вариантам событий и связан­ных с ними обстоятельств.

И здесь проступает сюжетно-смысловой пласт, который каждый из вас волен толковать по-своему. Значенье его зависит от вашего воображения, от памяти, хранящей сюжеты, связанные с воспоми­наниями о воде. Запахи моря, качание воды, бултыхание в озере с приятелями, катания на лодках, на плотах... водная стихия - это одно марево воспоминаний.

Другое марево воспоминаний - корабли. Утлые ли суденышки, виденные вами недавно в мурманском порту, корабль ли детства ва­шего, на котором вы с родителями спускались вниз по Волге, буксир ли, волокущий за собой длинный хвост плотов из бревен, двухве­сельная ли резиновая лодочка, в которой вы лавируете по быстринё горной реки. Или движение «Queen Магу» по Эльбе из гамбургского порта к морю, а вокруг этого самого большого и необычайно вели­чественного круизного корабля армада кораблей поменьше, совре­менных и приплывших из глубокой давности, ритмичное движение корабликов и кораблей, судов и посудин всех видимых и невиди­мых расцветок и размеров. О, как восторженно все они сопровож­дают величественную королеву кораблей. И какими только голоса­ми не «поют», приветствуя громадину, под бочком которой и они вы­плывают в море.

И еще дымка воспоминаний - фильмы, романы и повести, пес­ни, стихи. Чего только не привелось вам видеть на экране (и «Волга- Волга», и «Титаник», и «Полосатый рейс»), о чем только не довелось читать («Фрегат „Паллада"», «Моби Дик, или Белый Кит», морские истории Виктора Конецкого, «Море» Велемира Хлебникова, пушкин­ское: «Ветер на море гуляет и кораблик подгоняет; он бежит себе в волнах на раздутых парусах»). Стоит только напрячь память, как вол­шебным образом ворвутся в воображение ваше морские стихии, и водные глади, и цунами, и корабли, корабли, корабли...

Чу, пушки грянули! крылатых кораблей Покрылась облаком станица боевая, Корабль вбежал в Неву - и вот среди зыбей Качаясь плавает, как лебедь молодая.

Ликует русский флот. Широкая Нева

Без ветра, в ясный день глубоко взволновалась,

Широкая волна плеснула в острова

Неоконченная зарисовка Пушкина 1833 года воспроизводит один из счастливейших моментов русской истории - в Неву вплывает флаг­манский корабль русского флота. Столько слышится в этой стихо­творной зарисовке мужественного величия и красоты, что невольно проникаешься теми же чувствами, какие охватывали Пушкина и про­чих, видевших триумф корабля-красавца. Текст не так и сложен, мы и его могли бы назвать простым - вошел флагманский корабль в дельту Невы, и его приветствуют корабли Российского флота. Все, казалось бы. Но! Видятся зримо и корабли приветствующие, и нев­ские берега, и белоснежный флагманский корабль, чуется радость матросов, и гордость царя, и волненье горожан. Живость этой кар­тинки неоспорима.

Как пропитана игрой синего цвета картина Сезанна «Гавань в Мар­селе»! Нерв синевы охватывает пространство многих картин велико­го художника. Райнер Мариа Рильке в «Письмах о Сезанне» поража­ется мощным цветовым откровениям Сезанна: «Здесь вся правда действительности на его стороне: в этой густой, как бы ватной сине­ве, свойственной лишь ему одному, в этих красных и в этих лишен­ных оттенков зеленых тонах, и в рыжеватой черноте его винных бу­тылок» [45].

Как притягательны три сонаты моря Чурлёниса (Аллегро - с чай­кой и жемчужинами в желтовато-зеленоватых сказочных волнах, на фоне коричневых гор, покрытых ровными рядами сосен; Анданте - с двумя солнцами у горизонта и парусником на ладони; Финал - с четырьмя крохотными чернеющими яхтами среди гигантских свет­лых волн, возвышающихся над ними)! Как волшебны облака в виде двух фантастических кораблей, проплывающие над кораблем, за­стывшим на морской глади, на его же картине «Корабль»! Все они насыщены значеньем.

Как же обойтись нам без поэтического отношения к воде и к ко­раблям?! Возможно ли не замечать цветовую гамму, игру оттенков?! Вправе ли мы не насыщать слово значением?! В историях о «тридца­ти трех кораблях» и то, и другое, и третье - суть творчества.

302 Подробнее об этой картине: Хаген Р.-М, Хаген Р. Питер Брейгель Старший: Крестьяне, дураки и демоны Кёльн, 2002 (на русском языке).

И вот мы приступаем к «значенью», понятию, превозносимому М а н дел ь шта мом301.

**Вариации**

**Воображаемые**

Самое большое внимание уделяйте содержанию. Нет места зву­чанию без истории. История у каждого своя. Центральное событие - активное, азартное лавирование кораблей. Главное событие - ко­раблям не удалось вылавировать, и случилась катастрофа, либо не­удача, либо забавный случай.

Корабельные истории придумывайте сами. Не перегружайте пси­хологией описываемые ситуации, не драматизируйте их специаль­но. Воссоздавайте в своем воображении ощущение истории. Транс­лируйте высказывание, в котором важна суть событий, разворачи­вающихся в истории про тридцать три корабля.

Какие же это могут быть истории? Ну, например:

-детская - игрушечная, забавная и наивная (воспоминания о бу­мажных корабликах);

* военная - морские баталии (описания какого-то морского боя - гибель Большой Армады, сражение подводных лодок);
* спортивная - парусники, борющиеся на соревнованиях с силь­ным ветром;
* крушение на море (допустим, кому-то сразу вспоминается «Де­вятый вал» Айвазовского, а кому-то воображение подсказывает разбушевавшуюся стихию на картине Питера Брейгеля-старшего «Буря на море», на которой видно, что моряки одного судна выли­ли за борт масло, чтобы успокоить море, с другого выбросили в море бочку, чтобы отвлечь гигантского кита, но усилия обоих эки­пажей кажутся тщетными: человек не может противостоять силам природы302).

301 В стихотворении «Мы напряженного вниманья не выносим» Мандель­штам, выступая против увлечения звукописью ради звукописи, заявля­ет, что порой у иных авторов «Значенье - суета, и слово - только шум, Когда фонетика - служанка серафима» (Мандельштам О. Э. Полное собрание сти­хотворений. СПб., 1997. С 111; см об этом там же в комментариях А. Г Ме- ца: с. 532-533).

Еще раз повторю: важны видения не ради видений, не описывай­те происходящее обыденными приемами звучания и движения. Не в изложении частностей дело, а в людях, участвующих в событиях каж­дой истории: в детях, запускающих кораблики, в матросах, гибну­щих в грохоте боя, в спортсменах, из последних сил старающихся удержать парусник на плаву. Наконец, в вашем сопереживании лю­дям, попавшим в безвыходную ситуацию. Не всегда возможно пе­редать словами содержание истории. Но почувствовать ситуацию, осмыслить ее вполне возможно.

**Дикционно-голосовые**

+ В этой вариации мы идем на усложнение текста, добавляя ар­тикуляционные трудности.

*Тридцать три трехмачтовых корабля лавировали, лавировали, лавировали, лавировали, лавировали, лавировали! Да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали тридцать три трехмачтовых корабля.*

Ощущение воды. Тело погружается в воду - поначалу рука под­нята. затем рука и тело опускаются к полу: «Тридцать три трехмачто­вых корабля...» - в результате тело находится в приседе, оно собра­но, сжато. Круговые движения кисти, закручивание кисти вовнутрь. Кисть перед собой. Текст: «...лавировали, лавировали, лавировали, лавировали, лавировали, лавировали...». Постепенно двигаться на­верх, с движением поднимается и резонанс. Кисть взмывает выше головы, круговые движения не прекращаются.

*На словах: «да не вылавировали, да не вылавировали, да не вы­лавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не выла­вировали...» (6 раз) рука опускается вместе с телом вниз. Резонанс делает то же самое. И уже сжавшись глубоко внизу, произнести: «...тридцать три трехмачтовых корабля, тридцать три трехмачтовых корабля».*

+ Предпринимаем еще большее усложнение текста.

*Тридцать три тридцатитрехмачтовых корабля*

*в лабиринте лавировали - лавировали в лабиринте,*

*в лабиринте лавировали - лавировали в лабиринте,*

*в лабиринте лавировали - лавировали в лабиринте,*

*да не вылавировали в лабиринте*

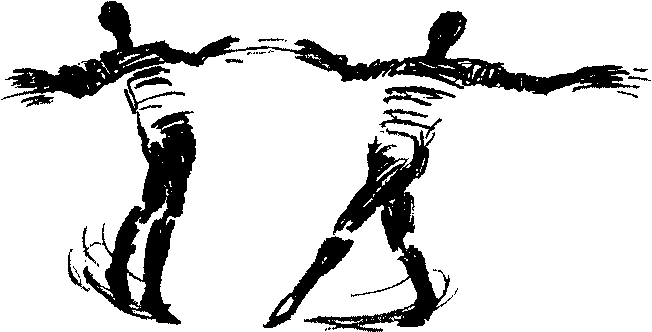
*тридцать три тридцатитрехмачтовых корабля,*

*да не вылавировали в лабиринте*

*тридцать три тридцатитрехмачтовых корабля,*

*да не вылавировали в лабиринте*

*тридцать три тридцатитрехмачтовых корабля.*



**Рис. 117**

Распространим усложнения и на телесные движения. Баланси­ровать, перенося опору с одной ноги на другую; одна нога заходит за другую вперед - как бы накрест, но другая нога сразу вырывает­ся в сторону, она на весу. Тело все время балансирует на одной ноге. Руки удерживают вас в пространстве на весу: раскрытые руки и пле­чи «не гуляют» - получается так, что туловище почти не качается, а ноги сноровисто уносят вас то туда, то сюда (рис. 117). Пластическая комбинация для этой вариации придумана студенткой Екатериной Грачевой.

Объем и в руках и в ногах; тело как корабль на волнах; ноги как нос корабля, разрезающий волну, руки как паруса этого корабля.

Самое сложное в произнесении этого текста - ускользнуть от не­навистной перечислительной интонации. Так и напрашивается, само вылезает проговаривание текста по кусочкам. И хоть вы произно­сите текст без пауз, все равно слышатся перечисления; «в лабирин­те лавировали, / лавировали в лабиринте, / в лабиринте лавиро­вали, /лавировали в лабиринте...». Или еще одно активно прояв­ляющееся перечисление: «да не вылавировали в лабиринте, / тридцать три, тридцатитрехмачтовых корабля, / да не вылавиро­вали в лабиринте, / тридцать три, тридцатитрехмачтовых кораб­ля...» - я намеренно проставил сейчас добавочные запятые и раз­делительную черту, чтобы вы услышали, прочувствовали перечис­лительную интонацию.

Пластика в этой вариации невольно провоцирует к звучанию staccato, к звучанию обрывочному, к перечислительной интонации. Стало быть, проблема в движениях. Если мы в пластике добьемся текучести, то тогда эта текучесть распространится и на нашу арти­куляцию, и на стремительность течения истории. Таким образом мы сможем преодолеть описательность и перечислительную интона­цию. Сможем войти в историю длительной борьбы моряков за вы­живание.

303 «И[н'т']енданта» (Ор­фоэпический словарь

**Упражнение 6.11. Экипируя**

*Тридцать три интенданта*

*экипировали, экипировали,*

*экипировали, экипировали,*

*экипировали, экипировали...*

*Да не выэкипировали, да не выэкипировали,*

*да не выэкипировали, да не выэкипировали,*

русского языка произ­ношение, ударение,

грамматические формы М., 1983 С 192)

*да не выэкипировали, да не выэкипировали...*

Плавно - кантилена обвивает вас и опутывает вашу речь - долой перечислительную интонацию, прочь неуклюжие движения руками и туловищем, обратимся к пластической вариации, спонтанно при­думанной студентом Александром Матвеевым.

Из сжавшегося тела на текст: «тридцать три интенданта» - вы вы­растаете, раздвигая руками пространство, - ощущение предстояще­го действия - экипирования войск.

На «экипировали, экипировали» - руки вплывают в обволакива­ющие ваше тело движения (начиная с головы и кончая ступнями) - тело уходит книзу - сжимается. При этом вы постоянно балансируе­те. Резонанс окутывает тело, разрастается, усиливается. Следует про­чувствовать объемность в кистях и не терять ощущения, что любое движение зарождается «из центра спины». Повторю еще раз: любое движение, не только связанное с жестами, с движением рук вокруг тела и сопровождаемое балансированием корпуса и коленей. Лю­бое движение подразумевает и движение артикуляторных мышц, то есть движение артикуляторных органов.

Переход на текст: «да не выэкипировали» - только тогда, когда тело сожмется и кисти дойдут до ступней.

На текст: «да не выэкипировали» - тело вырастает, руки раздви­гаются в стороны (ощущение: раздвижение мехов), совершаете шаги назад и на них два-три раза проговариваете «да не выэкипи­ровали».

**Вариация**

**Текстовая**

*Тридцать три эскадронных интенданта экипировали эскадрон, экипировали эскадрон, эскадрон экипировали, эскадрон экипировали, экипировали эскадрон, экипировали эскадрон эскадрон экипировали, эскадрон экипировали...*

*Да не выэкипировали, да не выэкипировали эскадрон, да не выэкипировали, да не выэкипировали эскадрон, да не выэкипировали, да не выэкипировали эскадрон...*

Пластическая партитура сохраняется - перемены в ощущениях - тяжесть в руках, замедленность в темпе. Голосовое движение от вер­хов до низов, когда вы движетесь книзу, и от низов до верхов по зву- ковысотному диапазону, когда вы вырастаете.

**Упражнение 6.12. Обмундировывая**

Тридцать три коменданта снабжают новым обмундированием своих подчиненных, да подчиненные не подчиняются и от комендан­тов отбиваются. Скороговорка делится на две части: вначале вступа­ют в дело коменданты, и вы создаете их деятельность, затем «пере­воплощаетесь» в солдатиков, молоденьких офицеров и скидываете с себя форму (пластическую партитуру упражнения изобрела студен­тка Наталья Гулина). Итак пробуйте:

*Тридцать три коменданта обмундировывали, обмундировывали, обмундировывали, обмундировывали, обмундировывали, обмундировывали, да не обмундировали - да не вьюбмундировали, да не обмундировали - да не вьюбмундировали, да не обмундировали - да не вьюбмундировали, да не обмундировали - да не вьюбмундировали, да не обмундировали — да не вьюбмундировали, да не обмундировали — да не вьюбмундировали!*

«Тридцать три коменданта» — «завал» на правую ногу -> в это вре­мя приходит дыхание. Руки словно сгребают в одну охапку обмун­дирование -> тяжелое -> чтобы после все раздать.

«Обмундировывали» - правая рука летит вперед, в конкретного партнера, словно выдает ему часть обмундирования. Одновремен­но все тело балансирует на правой ноге - левая рука прижимает одежду, левая нога - «отлетает» назад и в сторону. На следующем «обмундировывали» - протягиваете одежду солдатику левой рукой, и тело балансирует на левой ноге. Таким приемом и раздаете всю одежду до последней вещички.

«Да не обмундировали —да не вьюбмундировали» — поперемен­но разными руками скидываете с себя поочередно разные части одежды, выкидываете с отлетом, со скручиванием тела: сжались, схватились за левый погон и, распрямляясь, сорвали его с плеча и швырнули коменданту под ноги. И так поступаете со всеми частями формы, надетой на вас: с пуговицами, погонами, орденами, с рем­нями, с портупеей, с аксельбантами. Затем улетает фуражка, китель или гимнастерка.

**Упражнение 6.13. Мундирами обмундировывая**

Тридцать три коменданта предпринимают еще одну попытку при­одеть свои гарнизоны хотя бы в новенькие мундиры. Но и на сей раз попытка проваливается:

*Тридцать три коменданта, тридцать три коменданта мундирами обмундировывали, мундирами обмундировывали, мундирами обмундировывали, мундирами обмундировывали, мундирами обмундировывали, мундирами обмундировывали, да не обмундировали мундирами, да не обмундировали мундирами, да не обмундировали мундирами, да не обмундировали мундирами, да не обмундировали мундирами, да не обмундировали мундирами!*

Руки взлетают над головой, все тело вытягивается вверх, прихо­дит дыхание - коменданты воодушевлены: верят в успех своего пред­приятия.

На словах «Тридцать три коменданта» руки опускаются вниз по телу, словно говорят: «вот я комендант, вот какое у меня значимое тело», колени сгибаются, «значимое тело» сжимается, готовясь к ре­шительным действиям.

Внизу, когда все тело сжато, кисти образуют небольшой воздуш­ный шар, который на словах «обмундировывали...» начинает увели­чиваться и разрастаться, как будто мы звуком надуваем воображае­мый шар.

Перед нами огромный воздушный шар, коменданты удовлетво­рены - успех гарантирован: руки разведены широко в стороны, эф­фект зависания. Но не тут-то было - шарик сдувается: на словах «да не вьюбмундировали» мы вращением кистей вокруг шара уменьша­ем его до первоначальных размеров. Все движения идут слитно, ни­где нет точек.

Проблемы в произношении:

- звукосочетание «бм». Это один из сложных звуков русской речи. Он, по мнению лингвистов, не делится на два звука [46] (некоторые же из вас стараются произнести на месте «бм» именно два звука «6» и «м»). Это две части одного согласного, называемого щелчковым, так как задний язычок, щелкнув, открывает проход в носовую полость и дает возможность прозвучать второй части звука - носовому со­гласному «м». К губным щелчковым согласным относятся, помимо «6м», еще и «пм», «п'м'», «б'м'»',

- нарушение ритма при проговаривании сочетания «да не вьюб- мундировали» (ударение падает на слог «вы», и все последующие слоги музыкально и плавно вытекают в пространство, переливаясь в результате в следующее сочетание «да не вьюбмундировали»). У вас же сейчас слышится: «да не вьюбмундировали, да не вы обмундиро­вали». Выявляются два ударения, слово «вьюбмундировали» дробит­ся на два слова «вы обмундировали», а у некоторых из вас и на три: «да не вы обмун дйровали». Конечно же, понятно, что это сложное сочетание слов и звуков, конечно же, понятно, что произнести соче­тание «да не вьюбмундировали» целостно, слитно чрезвычайно слож­но. Но стремиться к этому необходимо. Главным помощником в та­ком стремлении выступает движение руки и тела. Слитность движе­ний, отсутствие в них обрывов и остановок - вот чего следует достигать прежде всего.

**Вариация**

**Текстовая**

*Тридцать три коменданта, тридцать три коменданта обмундировывали новобранцев, новобранцев обмундировывали, обмундировывали новобранцев, новобранцев обмундировывали, обмундировывали новобранцев, новобранцев обмундировывали, да не обмундировали коменданты мундирами новобранцев, да не обмундировали коменданты мундирами новобранцев, да не обмундировали коменданты мундирами новобранцев, да не обмундировали коменданты мундирами новобранцев, да не обмундировали коменданты мундирами новобранцев, да не обмундировали коменданты мундирами новобранцев...*

Движения используйте те же. Шаровращение поможет вам раз­двинуть пространство, усилить резонансное звучание голоса в про­странстве комнаты.

**Звуковые**

+ Коли уж мы затронули губные щелчковые согласные «бм», «пм», «п'м'», «б'м'», то не хотелось бы пройти мимо зубных щелчковых со-

гласных «тн», «дн», «т'н'», «д'н'». Они ведь тоже существуют в рус­ской речи и так же требуют внимания [47]. Они есть, например, в сло­вах «плотный», «пятно», «дно», «одни», «однодневный». Подска­жу вам и скороговорку для тренировки, придуманную студентом Алексеем Красноцветовым:

*Днем на дно Днепра на дно Днепра днем темным пятном на дно, Тонным бревном на дно медленным томным сном утоп во тьму плот.*

Или используйте текст народной скороговорки:

*Плутни плутнями крыть, поплутни попутают304.*

+ Произнося скороговорку про дно Днепра, вы не могли не об- 304 аль в и толковый ратить внимания еще на один звук: «д'л'». Вы догадались, что это еще ^qb^ т> 3. Ст. 783. один звук русского языка, но не сочетание двух звуков «д'+л'». Сло- во «медленным» является одним из примеров того, что существует еще группа звуков русского языка, именуемых лингвистами «взрыв- но-боковыми» [48]: «дп», «д'л'», «тл», «т'л'». Вспомните слова с та­кими звуками: «дятлы», «петли», «подлый», «длина», «для длани» [49]; вспомнив, произнесите каждое слово несколько раз, прочув­ствуйте сжатость в работе артикуляции при формировании взрыв- но-боковых согласных. А затем включите в тренаж скороговорку, при­думанную студентом Сергеем Маховиковым:

*Тридцать три тли - тля тлёю - подлетали к атласу - тля тлёю!*

*К атласу подлетали - тля тлёю - тридцать три тли - тля тлёю!*

*Тридцать три тли - тля тлёю - от атласа не отлетали - тля тлёю!*

*От атласа не отлетали - тля тлёю - тридцать три тли - тля тлёю!*

**Упражнение 6.14. Лоботрясы**

К взрывным глухим губным согласным «п», «п'» мы не раз обра­щались в тренинге. И звукосочетания использовали, и трудноговор­ки, и скороговорки. Так что звук привычный в качестве объекта го- лосо-речевой тренировки.

«Пофигизм» - в нем суть жизни тридцати трех лоботрясов, апа­тичных и ко всему безразличных (текст и движения придуманы сту­денткой Юлией Ковалевой):

*Тридцать три лоботряса плевались-переплёвывались,*

*плевались-переплевывались, плевались-переплёвывались, поплёвывали-выплёвывали-приплёвывали, приплёвывали-поплёвывали-выплёвывали.*

305 Елистраюв в с «Пофигизм» расшифровывается лингвистами вполне определен-

словарь русского арго: но: «отсутствие интереса к окружающему миру, равнодушие; презре- материалы 1980-1990 гг. Ние к внешним условностям»305. Удобный взгляд на окружающих, сам

m., 2000 с. 362.

— взгляд уже плевок в сторону одержимых творчеством, горящих жаж­дой открытий, волнующихся за близких, помогающих нуждающим­ся, попавшим «в переплет». Плевки самый удобный способ выразить естество «пофигиста». От этого и пластика родилась соответствую­щая: легкие выбросы кисти ото рта вперед - словно рука легким плев­ком отшвыривает все проблемы. И плевки эти улетают все дальше и дальше. Тело же на плевках раскачивается с носка на пятку, с пятки на носок.

**Вариация**

**Текстовая**

*Тридцать три лоботряса поплёвывали-поплёвывали-поплёвывали!*

*Тридцать три лоботряса подплёвывали, подплёвывали, подплёвывали!*

*Тридцать три лоботряса подприплёвывали, подприплёвывали,*

*подприплёвывали!*

*Тридцать три лоботряса*

*плевались да переплёвывались,*

*плевались да переплёвывались,*

*плевались да переплёвывались...*

Движения: на длинных строках-высказываниях - удары руками перед собой и выкидывание кисти в сторону партнера, когда рука выкидывается - подпрыгнуть невысоко и тело развернуть за рукой, то есть слегка повернуться боком в сторону партнера. Ударные сло­ги, на которые приходится выпад кисти в сторону партнера, во всем тексте выделены знаком ударения.

На коротких строках - легкие движения кистями вверх, словно шарики подбиваем воздушные, чтобы они летели, — и на каждый удар тоже подпрыгнуть. Лоботрясы в движениях много усилий не за­тратят, поэтому все движения вяловатые, но целенаправленные.

**Импровизации**

Зачин «Тридцать три», как вы видите, лег в основу нескольких тре­нировочных текстов.

*Тридцать три автомобиля выруливали-выруливали... да не вырулили, да не вырулили, да не вырулили...*

*Тридцать три альпиниста выкарабкивались-выкарабкивались... да не выкарабкались, да не выкарабкались, да не выкарабкались...*

*Тридцать три скомороха скоморошничали-скоморошничали... да не выскоморошничали, да не выскоморошничали...*

*Тридцать три шифровалыцицы зашифровывали-зашифровывали... да не зашифровали, да не зашифровали, да не зашифровали...*

*Тридцать три стенографистки стенографировали, стенографирова­ли, стенографировали...*

*да не застенографировали, да не застенографировали, да не засте­нографировали...*

*Тридцать три гравировальщика гравировали-гравировали... да не выгравировали, да не выгравировали, да не выгравировали...*

*Тридцать три артиста кочевряжились-кочевряжились... да не выкочевряжились, да не выкочевряжились...*

*Тридцать три кастрюли кипели-выкипали, кипели-выкипали... да не выкипели, да не выкипели, да не выкипели...*

*Тридцать три кастрюли бурлили-выбурливали... да не выбурлили, да не выбурлили, да не выбурлили...*

*Тридцать три кастрюли плескали-выплёскивали...*

*да не выплеснулись, да не выплеснулись, да не выплеснулись...*

*Тридцать три кастрюли кипели-выкипали,*

*бурлили-выбурливали,*

*плескали-выплёскивали,*

*да не выкипели, да не выбурлили, да не выплеснулись, да не выкипели, да не выбурлили, да не выплеснулись.*

*Тридцать три вестибулярных аппарата вестибулировали, вестибулировали... да не вывестибулировали, да не вывестибулировали, да не вывестибулировали...306*

**ОТСТУПЛЕНИЕ О ВЫСКАЗЫВАНИИ**

В современной художественной литературе не так часто, как в литерату­ре прошлого, встречаются фразы большого объема. Мы обратимся к таким фразам как к особому приему ритмической организации художественного текста.

В русской, да и в переводной литературе прошлого длинные предложе­ния встречаются часто. И даже предложения выдающиеся (ср. хотя бы XVIII главу романа Дж. Джойса «Улисс»). Действительно, сейчас этот довольно распространенный в прошлом стилистический прием редок. Но между тем в современной художественной литературе он порой встречается. Один уди­вительный пример можно отметить: роман Леонида Цыпкина «Лето в Баде­не»307, написанный в России, впервые изданный в Англии и названный за­падной критикой «затерянным шедевром», «последним русским романом XX века», «самым неизвестным гениальным произведением, напечатанным в Америке за последние 50 лет». В завораживающем ритме романа спле­лись путешествие рассказчика из Москвы 1970-х годов в Ленинград и путе­шествие Достоевского с женой Анной Григорьевной из Петербурга в Европу в 1867 году; вымысел в нем трудно отличить от реальности. Роман написан объемными предложениями, часто простирающимися на многие и многие страницы. Это, казалось бы, невозможно, но «Цыпкин шлифует свои предло­жения, которые бережно наполняет выпуклыми словами, качающимися внут­ри этих предложений, как чудесная жидкость в сосуде филигранной выделки. Авторский жест Цыпкина - жест мастера, который подгоняет свои предложе­ния одно под другое с мастерством составителя трехмерных загадок. Его гла­зомер в этих построениях поддерживается владением материалом»308.

Стремление к «долгому дыханию» в роли, в сцене, в реплике - одна из наших творческих задач. В рамках тренинга мы лишены возможности орга­низовать полномерное сценическое пространство и условия для театраль­ного диалога. Обстоятельства пьесы и роли на занятиях не воспроизводи­мы. Обращение к фразам, охватывающим не менее десяти строк прозаичес­кого текста, один из приемов приближения речевого тренинга к ситуациям сценического диалога309. Работа над продолжительными фразами может по­мочь в развитии ощущения объемного говорения, в активизации динамики «высказывания».

зов все эти вариа|дии от исходного текста «Три­дцать три корабля...» были сочинены студен­тами актерского курса А Д Андреева (выпуск 1993 г.) на занятиях по сценической речи.

307 Цыпкин Л. Лето в Бадене: Роман. М., 2003.

зов Устинов А. Путеше­ствие из Петербурга в Ленинград // Цыпкин Л. Лето в Бадене: Роман. М , 2003. С 210

309 Имеет смысл разли­чать два типа диалогов в театральном искусст­ве. В этой связи примем точку зрения выдающе­гося этнографа, фоль­клориста и литературо­веда П. Г. Богатырева «В театре следует разли­чать диалог сцениче­ский, то есть диалог, который ведут между собой отдельные дейст­вующие лица, и диалог театральный, то есть диалог между актером и публикой». (Богаты­рев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С 148.)

Не будем обращаться к текстам «описательным». Близость к сценическому поступку привлекательнее. Диалогичность просматривается, например, в «По­священиях», предшествующих некоторым литературным или драматургичес­ким произведениям. Выберем для тренинга несколько «Посвящений».

Вы пробуете, но не иллюстрируете предлагаемый мною процесс работы, вы говорите, но не рассматриваете текст как некую «валентинку», поднесен­ную вам в День всех влюбленных. В каждом из текстов узнаваема судьба творца, завершившего свое произведение. Вспомните пушкинское: «Миг вожделенный настал, окончен мой труд многолетний...» («Труд»). Разве это не сродни и нашим творческим потугам, и нашим взлетам вдохновения!

**Упражнение 6.15. «Покорно прошу вас»**

Первые главы романа йоркширского пастора Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» поступили в про­дажу 1 января 1760 года в Лондоне, и спустя несколько недель весь тираж был распродан. Приехав в Лондон, Стерн обнаружил, что стал знаменитостью. Бывает-бывает.И каждый из вас может стать знаме­нитостью вдруг. Не «медийным лицом», но знаменитым своим ис­кусством. Поверьте в такое чудо. Епископы и лорды, актеры и писа­тели присылали Стерну поздравления. Он подружился с великим ак­тером Гарриком, известный живописец Рейнольде написал портрет Стерна, Хогарт взялся иллюстрировать следующие тома «Тристрама Шенди». Роман добрался и до Франции: Дидро, восхищенный сати­рой, выраженной в романе, назвал Стерна английским Рабле. Воль­тер поставил Стерна-художника выше Рембрандта и Калло. Могла ли быть большая похвала.

Авторское Посвящение, открывающее роман, обращено ктогдаш- нему военному министру Англии и главному организатору англий­ских сил в Семилетней войне Вильяму Питу Старшему.

Первую же пробу текста начинайте сразу с партнером.

Пусть ваша проба превратится в эксперимент, станет деятельным погружением в ситуацию; вы вдруг оказались автором сатирическо­го романа, а ваш партнер превратился в одного из «сильных мира сего». Если вам хоть чуточку памятны герои романа (выразительные братья Шенди или доктор Слоп), радуйтесь тому, что вы их приклю­чения дарите другим, чтобы и другие узнали о них и радовались вме­сте с вами гротескным зарисовкам романа. Если вы подзабыли собы­тия романа, то перечитайте несколько глав и приступайте к этому уп­ражнению. Если же романа нет под рукой, то припоминайте гротескные истории про своих знакомых, вспоминайте то, чему вы сами были сви­детелем, и то, что готовы рассказать вслед за Посвящением.

Предварю вашу первую пробу советом.

Эта импровизация - один из приемов «этюдности».

Первое чтение не на уровне текста, а сразу же на уровне пробы - погружение в ситуацию, в обстоятельства. Не определяйте ситуацию «из головы», аналитически, а попробуйте прочувствовать обстоятель­ства и погрузиться в тему в ходе всего первого произнесения текста вслух.

«Читать текст» - выражение не актерское. Удаление оттекста с пер­вого же мгновения - перевод внимания с текста (как «партнера» для общения) на воспринимающего. Запоминайте более или менее объем­ный фрагмент текста, фразы (кто как сумеет - но в погоню за объе­мом не бросайтесь) и обращайте этот фрагмент к партнеру. Что вы чувствуете в том, что произносите, то и передавайте партнеру, то и вживляйте в партнера. Вперед выступает не контакт на уровне текста (при котором слушающие либо будущие сценические партнеры пас­сивны), а контакт на уровне прочувствованных значений, предполо­жений. Перечитайте еще раз высказывание Пантагрюэля, ставшее эпи­графом к этому уроку, и не теряйте его из виду во все время пробы.

Если поначалу входить в общение с партнером на уровне предпо­ложений, прикидок, домыслов, то сразу же возникают реальные кон­такты. Они выводят «читающего» за рамки бытового чтения, вы мо­ментально переноситесь в воображаемый мир.

Если при чтении текста (на первых читках) глаза отрывать от чи­таемого, от букв, то сразу же возникают проблески видений. Этюд - это живое видение, казалось бы, уже застывшей и давно описанной ситуации. Если раз за разом отрываться оттекста - все более нала­живается поток «видений внутреннего зрения». Для творческой жизни видений необходим партнер. В работе с партнером на сцене - виде­ния пульсировать сами по себе не могут. Трансляция видений - один из аспектов психофизического действия актера.

Отрывайтесь от текста, выходите за его рамки. Не считайте текст основой, пределом, последней инстанцией - из него нужно выужи­вать лишь темы, близкие вам по духу, а дальше воображением раз­вивать зрительно-звуковое содержание текста и прилаживать ваши мысли, ощущения, открытия к партнеру. Искать элемент воздействия мысли и видений на партнера, предчувствовать результат зритель­но-звукового воздействия. Можно вывести даже «закон опережения написанного» - «закон опережения читаемого».

Улавливайте, постигайте:

* что из звучащего Посвящения с интересом воспринимает партнер?
* как именно партнер реагирует на содержание текста, произно­симого вами?
* какие повороты авторской мысли (и вам-то самому совершен­но незнакомые, так как вы впервые просматриваете этот текст, и ва­шему партнеру неизвестные) вызывают в партнере реакцию?
* чует ли ваш партнер ваш интерес к пробе, ваши реакции на та­инственное неизведанное в тексте?

**Пробуйте.**

Мельком взглядывайте в текст, моментально «выхватывайте» из текста последовательно фрагмент за фрагментом и тут же обращай­те свой интерес к партнеру и вовлекайте его в высказывание. Отрез­ки «выхватываемого» текста меняются по длительности, исходя из ваших привычек, из вашего опыта восприятия читаемого текста. Это могут быть и небольшие отрезки, графически выделенные автором («Досточтимому Мистеру Питту» или «Сэр»), отрезки высказывания более длительные («улыбка наша и смех кое-что прибавляют к недолгой нашей жизни»; «или можно будет предположить, что в тя­желую минуту она вас развлекла»). Постепенно вы «вольетесь» в си­туацию, и текст превратится лишь в подсказку к продолжению вы­сказываемого содержания. Но зато от момента улавливания, мол­ниеносного «выхватывания» какого-то фрагмента мысли - текста - высказывания до момента начала звучания вы успеете вжиться в текст (точнее вчувствоваться в те предположения и предчувствия, которые скрыты за текстом). Итак:

*Досточтимому Мистеру Питту*

*Сэр,*

*Никогда еще бедняга-писатель не возлагал меньше надежд на свое посвящение, чем возлагаю я; ведь оно написано в глухом углу нашего королевства, в уединенном доме под соломенной крышей, где я живу в постоянных усилиях веселостью оградить себя от недо­моганий, причиняемых плохим здоровьем, и других жизненных зол, будучи твердо убежден, что каждый раз, когда мы улыбаемся, а тем более когда смеемся, - улыбка наша и смех кое-что прибавляют к недолгой нашей жизни.*

*Покорно прошу вас, сэр, оказать этой книге честь, взяв ее (не под защиту свою, она сама за себя постоит, но) с собой в деревню, и если мне когда-нибудь доведется услышать, что там она вызвала у вас улыбку, или можно будет предположить, что в тяжелую минуту она вас развлекла, я буду считать себя столь же счастливым, как министр, или, может быть, даже счастливее всех министров (за одним только исключением), о которых я когда-либо читал или слышал.*

*Пребываю, великий муж*

*и (что более к вашей чести) добрый человек,*

*вашим благожелателем и почтительнейшим*

*соотечественником, АВТОР.*

Обращаясь к партнеру, не задумывайтесь над тем, как вы произ­носите текст. Ваш интерес к партнеру не прерывается. Угадайте, что воспринял, что понял партнер. Вспомните его реакции на те или иные повороты, отрезки высказывания. Восстановите в памяти динамику интереса партнера к вашему поступку-обращению.

Впечатления. Вслед за этим пусть партнер расскажет вам, что он понял, а что осталось для него окутанным туманом неясности. Глав­ное, что он «уловил» в общем тоне, в общем настрое высказывания. Не в тексте автора, а в вашем постижении текста, в вашем предполо­жении ситуации. Это, мне кажется, предпочтительнее литературно­го анализа текста.

Затем и вы поведайте партнеру свои предположения. Что вы по­чувствовали в первой пробе высказывания? Что увлекло вас? Как вли­яли на ваше произнесение «Посвящения» непредсказуемые, мимо­летные реакции партнера?

И только после такого обмена впечатлениями обратитесь к тексту и расскажите партнеру, чего сами вы не поняли. Пусть и партнер от­кроет вам свои впечатления о том, о чем вы не догадались, что упус­тили. И обязательно пусть партнер расскажет про смысловые неяс­ности в вашей пробе.

Мы могли бы пойти иным путем овладения ситуацией, путем, ко­торый в последние десятилетия опробован многими педагогами сце­нической речи и который часто берут на вооружение приверженцы этюдного метода обучения студентов и этюдной работы с професси­ональными актерами над пьесой. Речь идет о пробах текста «своими словами» [50]. Часто бывает, что актер без предварительного анали­за пробегает глазами текст и, что запомнилось, то запомнилось - вступает в этюд. Иные режиссеры (педагоги) поступают еще суровее, не дают актеру ознакомиться с текстом сцены, а только набрасывают ситуацию (например, объявляют: «Разговор Лира с дочерьми») и вы­пускают актеров в заплыв на десять тысяч метров. Я ни в коей мере не отрицаю пробы ситуации «своими словами». Однако надежнее не успокаиваться и искать иные пути. Не может же вести в Рим одна дорога (или даром говорится, что «все пути ведут в Рим»). Сергей Юрский, к примеру, начинает работу над ролью, зная наизусть всю пьесу, уже вжившись в ее лабиринты, проиграв в воображении мно­гие и многие этюды и «предэтюды», наброски и зарисовки, задав себе «четыре тысячи семьсот одиннадцать вопросов» (опять вспомнился Map Владимирович Сулимов).

Обсудив с партнером вашу первую пробу, принимайтесь за вто­рую. Теперь у вас больше возможностей: автор уже в вашей власти, вы уже прочувствовали его иронию, поддевки при обращении к адре-

сату. В Посвящении явно чувствуется гротескный затакт к роману. Одно то, что роман посвящается военному министру, сэру, явно не расположенному читать эту книгу в деревне, уж какая тут деревня для полководца, возглавляющего армию и флот, находящиеся в бес­прерывных боях. Или пассаж про то, что автор будет считать себя «счастливее всех министров (за одним только исключением)» — и опять для автора военный министр самый счастливый министр на свете. Сомнительно, что это так. Выискивайте юмор и парадоксы, проводите аналогии с современной жизнью.

В третьей пробе сближайтесь с автором. Принимайте на себя его роль, фантазируйте, что вы сами сочинитель гротескового произве­дения, стихотворения ли, рассказа, анекдота, а то и романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

**Упражнение 6.16. «Молю Вас принять...»**

Не говорю слов, предваряющих Посвящение. Вы «по ходу» пер­вой пробы сами во многом разберетесь. Взаимоотношения с текстом по тому же принципу.

*Посвящение герцогу Бёхарскому, маркизу Хибралебнскому, графу Беналькасарскому и Баньяресскому, виконту Алькосёрскому, сеньору Капйльясскому, Курьёльскому и Бургйльосскому Ввиду того, что Вы, Ваша Светлость, принадлежа к числу вель­мож, столь склонных поощрять изящные искусства, оказываете ра­душный и почетный прием всякого рода книгам, наипаче же таким, которые по своему благородству не унижаются до своекорыстного угождения черни, положил я выдать в свет Хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского под защитой достославного имени Вашей Светлости и ныне, с тою почтительностью, какую внушает мне Ваше величие, молю Вас принять его под милостивое свое покровитель­ство, дабы, хотя и лишенный драгоценных украшений изящества и учености, обычно составляющих убранство произведений, выходя­щих из-под пера людей просвещенных, дерзнул он под сенью Вашей*

*Светлости бесстрашно предстать на суд тех, кто, выходя за пределы м ^^ро^иыТ^ собственного невежества, имеет обыкновение при разборе чужих Идалыо дон кихот ла- трудов ВЫНОСИТЬ не СТОЛЬКО справедливый, СКОЛЬКО суровый приго- манчский. Часть первая вор, - Вы же, Ваша Светлость, вперив очи мудрости своей в мои бла- м •1970 с 29 (БВЛ)*

^ Перевод Н. Любимова.

*гие намерения, надеюсь, не отвергнете столь слабого изъявления ни- Пр0изношение имени*

*жайшей моей преданности. автора- Мигель [дэ]*

*Мигёль де Сервантес Саавёдразю. серван[тэ]с саа[вэ]дра.*

Кто же такой герцог де Бёхар? Словарь Брокгауза и Эфрона под­сказывает нам:

«Бёхар (Bejar) - укрепленный город в испанской провинции Са- ламанка, живописно расположенный на отвесно спускающемся пла­то при реке Куэрпо де Гомбро, с развалинами родового замка гер­цогов Бёхар. Кроме значительной торговли шерстью, жители зани­маются фабрикацией сукна, доставляющей вместе с мастерскими в окрестных селениях работу 5000 чел. Город Бехар также славится своей ветчиной, считающейся лучшей в Испании».

Герцог де Бехар, которому посвящает «Дон Кихота» Сервантес, был богатейшим человеком Испании той поры. Сколь богатым он был, столь же тупым и взбалмошным он слыл. И вот к такой фигуре обстоятельства вынуждают Сервантеса обращаться; нужны деньги на издание романа и покровительство, чтобы издатели взялись за его печатание. Стилистическая выспренность, с которой написано Посвя­щение, завихрения мысли, логическое «разжевывание» каждого факта, само построение Посвящения как неделимого речевого по­рыва к адресату - демонстрируют двойную игру Сервантеса: на по­верхности - гимн умнейшему и величественнейшему, в глубине - обращение к тупейшему и неприятнейшему. Попробуй-ка все это ухватить, все рифы обойти и выразить тонкости авторской ситуации.

Предположительные этапы работы над текстом «Посвящения Гер­цогу Бёхарскому».

*1 этап - первые пробы от своего имени: «Если бы я попал в соот­ветствующие обстоятельства или кто-то из моих друзей-знакомых вынужден был когда-то стать просителем, защищать свой труд, от­стаивать свои идеи, то как бы я себя вел в такой ситуации, (и - по воспоминаниям — а как же на самом деле я вел себя в подобной си­туации)».*

Прежде чем начать пробовать, приступать к погружению в текст, - интересно восстановить в своем воображении события прошлого, место действия, время действия, участников давнишних событий. Полезным помощником в таком погружении является знакомое нам по ряду предыдущих уроков «мурчание» - проговаривание на точ­ную, конкретно чувствуемую и понимаемую тему.

Однако вам важно не поддаться «художественному чтению», тем более «декламации». Ничего наносного. Ничего отжившего свой век. Поэтому вы «втекаете» в диалог. Диалогический характер общения, конечно же, нащупывается порой и при художественном чтении, и при рассказывании [51]. Но мы с вами уже настроились на высказы­вание и отходить от этого принципа не будем.

Ваше высказывание обращено к партнеру, находящемуся метрах в трех от вас. «Пробующий» движется по пространству в различных направлениях, «воспринимающий» не отстает ни на шаг. Как бы ни перемещался «пробующий», «потеряться» «воспринимающий» не должен: никакие темповые переходы, изменения в широте шагов «пробующего» и в их направлении не могут нарушить изначальное расстояние между партнерами.

Шаги не ради самих шагов, ваше обращение не фокусничанье и не клоунада: «Бубенцами звякай. / Бубном грохочи, / Шут, перед зевакой / Громче хохочи»311 (Ф. Сологуб) - ни выкрики, ни забавные штучки не спасут вас. Это ваша судьба, которая сейчас сродни судь­бе Сервантеса. Ни много, ни мало.

Доверительно обращайтесь к партнеру, водите его, уговаривай­те его речевым высказыванием, жестами и движениями в простран­стве. Вообразите, что в результате вашего обращения к партнеру он - тот, от кого зависит ваша судьба, - совершит нечто вам необходи­мое, то, о чем именно вы и просите. Высчитать реакцию партнера вы, разумеется, не сможете, но предчувствовать, предвидеть надо обязательно. И «воспринимающий» совершает такой поступок, на словах ли, в некоем физическом действии, не важно - интересна его реакция, что конкретно с ним случится, как именно он отреагирует.

Первая же ваша проба, с одной стороны, удачна, с другой сторо­ны, выявила проблемы речевые. Удача сопутствовала вам в «приру­чении» партнера, «засыпались» вы в дикции. Послушав несколько человек, могу отметить рифы, на которые напоролась ваша дикция. Перечисляю дикционные проблемы, наиболее режущие слух:

* оговорка: «герцогу Бехармскому» вместо «бехарскому» (Хармс здесь ни при чем);
* оговорка: «герцогу Бухарскому» (и Бухара здесь ни при чем);
* слышится «сенёру Баняресскому», но не «сеньёру Баньяресско- му» - дважды согласный «j» исчезает.
* «Виконту Алькосэрскому» (английское «сэр» выглядит странно в испанском тексте);
* провалы в произнесении сдвоенных звуков «с»: «Баньярес- сому», «Капильясскому», «Бургильосскому», «искусства», «бес­страшно»;
* звучит «виду» вместо «в виду»;
* аритмия: «Вываша» (а то и «Вывашасветло») - трудно пове­рить, что у переводчика так написано. На самом деле все крупнее и внятнее: «Вы, Ваша Светлость»;
* «изячные искусства» вместо «изящные»;

311 Сологуб Ф Стихотво­рения СПб , 2000 С 475 (Новая библиотека поэта )

* слово «поощрять» теряет один из двух гласных «о»\ «пощрять»;
* «с тою почтительностью» воспринимается слушающим как «с тою посительносю»;
* ускользает предлог «в» в сочетании слов «выдать в свет»;
* в тексте этом много свистящих звуков - они требуют большей динамики при выдохе;
* «сосавляющих» вместо: «составляющих»;
* вдруг является литовец Малювас: «молю Вас»;
* и некий Нулон вышел на поклон: «дерзнул он».

Эти примеры - первое, что ранит слух при восприятии вашего вы­сказывания.

2 этап - основанный на наблюдениях. Кто бы мог произнести текст и в каких обстоятельствах. Текст теперь совсем уж не первичен, он только материал, используемый в некоей ситуации, от имени како­го-то лица. Диапазон выбора широк. Могут быть обстоятельства из хорошо знакомых пьес или прозаических произведений, из мате­риалов репетируемых ролей, из наблюдений жизни. Но здесь ни­чего нельзя придумывать - реальности, глубокое знакомство с ними, чувственно-эмоциональное знание их превыше всего. Ника­кой приблизительности! Бомж или спитой человек, притулйвшийся в уголке; оскорбленный мушкетер, ворвавшийся в апартаменты к обидчику, отбивающийся от охраны и все ближе подбирающийся к противнику с намерением убить его; девица легкого поведения, мо­лоденькая, симпатичная, пользующаяся своим обескураживающим обаянием, пристающая к подвыпившему богатенькому мужичку; один из учителей ваших, откашливающийся, запинающийся, мно­гократно повторяющий одни и те же обрывки фраз, утирающий рот платком и одновременно ругающий вас, студентов; Жанна д'Арк, связанная по рукам и ногам веревками, отстаивающая свою право­ту перед судом инквизиции.

Вы вольны фантазировать любые ситуации, создавать любых лю­дей, любые образы и видеть в своих партнерах любых противников. Помогут вам и наблюдения. Наверняка подобные диалоги (с совер­шенно иными репликами) вы наблюдали. Но даже если и не наблю­дали нечто похожее, то память сохранила каких-то ярких людей, ко­торых вы и пробуете сейчас оживить, - вымысел поможет вам. Будьте достоверны, не изменяйте правде своих наблюдений. Если уж никто не всплывает в вашей памяти и вы ничего не сможете вообразить, то, стало быть, это о вас говорил Даниил Хармс: «Ненавижу нена-

блюдательных людей»312. А коли так, то отправляйтесь на поиски, и

312 хармс д. записные пусть удача сопутствует вам. Только не копируйте людей и ситуации книжки, кн. 2 с. 5. (Ср у п Сезанна: «Писать с натуры означает вовсе не копировать

внешний мир, НО воплощать СВОИ ощущения»313), а ищите моменты 313 Сезанн П. Переписка, обобщений И юмор, дофантазируйте драматизм конфликта, отчаян- воспоминания современ­ность иных положений.

3 этап - от имени Сервантеса, в обстоятельствах его жизни. Ро­ман написан, герой стал близким человеком, его судьба - для вас уже неотрывна от личной судьбы. Роман должен увидеть свет, вам не терпится вкусить реакцию «людей просвещенных», хочется, что­бы «Хитроумный идальго» встретился лицом к лицу с теми, кто «обыкновенно выносят суровый приговор», если произведение на­писано не ими. Для того чтобы третья проба была плодотворной, вы «сближаетесь» с суровой жизнью Сервантеса, воображаете участие в военных походах, в морских сражениях, нахождение в долгом пле­ну, в тюрьме, надежду на освобождение, появление первого рома­на - «Галатея», долгие годы работы над «Дон Кихотом» и... обраще­ние к Герцогу де Бехар.

**ОТСТУПЛЕНИЕ О СЦЕНИЧЕСКОЙ СКОРОГОВОРКЕ**

Каждому из нас известны слова К. С. Станиславского о том, что на сцене приходится редко слышать хорошую скороговорку, «выдержанную в тем­пе, четкую по ритму, ясную по дикции, по произнесению и по передаче мыс­ли... Она у нас выходит не четкой, а смазанной, тяжелой, путаной. Это не ско­роговорка, а болтание, выплевывание или просыпание слов»314. К этим сло­вам не раз обращались и педагоги по речи, в частности Е. Ф. Саричева не­пременно цитировала их в своих книгах в разделе «скороговорки»315. Вот что далее мы читаем у К. С. Станиславского: «Скороговорку надо вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. От долгого и много­кратного повторения одних и тех же слов речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обходиться без скороговорок»316. Предложен­ные Станиславским методические приемы учитывала Саричева, и до сей поры придерживаются их в своих рекомендациях ее последователи, пред­ставители московского направления в преподавании сценической речи [52].

1. Станиславский К. С. Собр соч.. В 8 т М , 1955. Т. 3 С 174.
2. См , например Саричева Е. Ф Сцени­ческая речь М., 1955.

С 138-139; Саричева Е Ф Сценическое слово. М , 1963 С. 80.

1. Станиславский К С. *Собр соч. Т. 3 С 174*
2. Саричева Е Ф. Сценическая речь. С. 139
3. Там же

В скороговорке видится только один ракурс ее использования: трени­ровка быстрого темпа речи. Исходя из этой установки, педагоги предлагают некую методическую последовательность тренировки. Поначалу произно­сить скороговорку медленно, преодолевая в тексте все трудные звукосоче­тания; если звукосочетания не поддаются тренировке в рамках слова, то сле­дует произносить трудное слово по слогам, «до тех пор, пока оно не зазву­чит хотя и в медленном темпе, но гладко, без запинок и торможений»317; за­тем предлагается фразу артикулировать «несколько раз беззвучно, с особой яркой артикуляцией соответствующих гласных и согласных»318 (последнее

крайне сложно понять по смыслу); потом произносить звуки шепотом; за­тем выговаривать скороговорку вслух и громко, но опять-таки медленно; и, наконец, стремиться к слитному, гладкому произнесению текста. «Произно­сить скороговорки нужно как можно проще и разнообразнее, но переходить к произношению текста в определенном темпе рекомендуется только после основательной ее проработки и усвоения наизусть»319. Я пересказал и про­цитировал рекомендации Е. Ф. Саричевой. У большинства поздних авторов не наблюдается отступлений от приведенных рекомендаций.

Вникая в сказанное Станиславским про «сценическую скороговорку», не следует между тем путать «скороговорку сценическую» со скороговорками как литературным материалом (народным или авторским), бытование ко­торого связано с произносительными играми. Тексты скороговорок вполне уместны в тренинге быстрого говорения на первых этапах работы над рече­выми скоростями. Художественный текст не может быть механически убыс­трён320 или замедлен. Это вопрос творческий, и только на уровне творчес­кой необходимости и полной внутренней оправданности скорости произне­сения текста могут меняться. Не обязательно в сторону убыстрения, но и в сторону замедления, что также следовало бы считать одним из приемов выразительности. Быстрое говорение на сцене чревато (о чем, в частности, и говорит Станиславский) потерей разборчивости и отступлением от нор­мативности произносимого текста. Сюда же относится высказывание Ю. М. Юрьева: «...сценическая скороговорка не должна иметь ничего обще­го с той скороговоркой, какую мы часто применяем в жизни, иначе она не дойдет до слуха зрителя»321. С мнением Станиславского и Юрьева нельзя не согласиться и нельзя его не учитывать в размышлениях о «сценической ско­роговорке». Между тем механическое повторение скороговорок с все убыст­ряющимся темпом и ограничение работы над произносительными темпами только скороговорками решает задачу «сценической скороговорки» лишь отчасти. Особенно в нынешние времена, когда предельно убыстрённый темп признается одним из обязательных элементов постановок постмодерна.

1. Саричева Е. Ф. Сценическая речь С 140.
2. Не убыстрен, убыст­рена, убыстрены.
3. Юрьев Ю. М. Записки. М , Л., 1948. С. 176.

В работе над скороговорками, которая проводилась на прошлом и ны­нешнем уроках, мы намеренно избегали механического проговаривания тек­стов. В любой пробе первичной оказывалась сценическая ситуация, созда­вавшая предпосылки для оправданного возникновения темповых перемен. Скороговорки становились тренировочным материалом не только для дик- ционной техники, но с их помощью мы воспитывали и дыхание, и голос, и интонацию. Скороговорка как материал театральный, творческий рождалась только в результате психофизического поступка, была «вмонтирована» в кон­кретное физическое движение, была в связке с пластическим содержанием. И взаимодействие с партнером являлось обязательнейшим условием про­изнесения скороговорки. Мало того, мы с вами, по возможности, обраща­лись к импровизации: сами сочиняли тексты, исходя из определенных ощу­щений и учитывая случаи и истории из своей жизни. Превращение скорого­ворок в «высказывание» с ожидаемыми последствиями в действиях партне­ра — это тот важный этап, к которому мы постепенно подобрались и который усложняется в следующем упражнении.

**Упражнение 6.17. «...со всей почтительностью...»**

Имеется еще один перевод романа Сервантеса, выполненный в 1920-е годы. Живостью языка, разговорностью, мелодичностью он превосходит официальный перевод Н. Любимова, главного перевод­чика с испанского языка в социалистические времена. Текст Посвя­щения выглядит не столь тяжеловесным, как тот, работа над кото­рым была только что описана. И вот после овладения текстом труд­ным мы с вами обращаемся к тексту разговорному. Ситуация та же, но речевой материал, ритмы его, слог обращения совершенно иные:

*Посвящение Герцогуде Бёхар, Маркизу де Хибралебн, графу де Беналькасар и Баньярес, виконту города Алькосёра,*

*властителю селений Капйлья, Курьёль и Бургйльос Зная, что Ваша светлость оказывает благосклонный и почетный прием всякому роду книг, как это подобает князю, столь располо­женному поощрять добрые искусства, особенно же те из них, кои по благородству своему не унижаются до корыстного служения черни, я решил выпустить в свет «Хитроумного идальго дон Кихота Ламанч- ского» под защитой славнейшего имени Вашей светлости и прошу Вас со всей почтительностью, которой заслуживает Ваше величие, милостиво принять его под свое покровительство, дабы - хоть и лишенный украшений изящества и образованности, коими обычно облекаются произведения, написанные в домах ученых людей - он все же под сенью Вашего имени посмел уверенно выступить на суд тех, кто, преступая пределы собственного невежества, привыкли осуждать чужие труды более сурово, чем справедливо: от мудрого ока Вашей светлости не скроются мои благие намерения, и я уповаю, что Вы не презрйте этого ничтожного знака моей смиреной предан­ности*

*Мигель де Сервантес Саавёдра322*

**Первая проба.**

Темп специально не определяйте. Так же как вы работали с пре­дыдущим переводом Посвящения «Дон Кихота», в первой пробе в текст лишь «заглядывайте». Привыкаете к новым словесным оборо­там передачи тех же смыслов. Внимание к партнеру: что он воспри­нимает? Что он понимает? Что он запоминает? И каков результат ва­шего обращения?

322 Сервантес Саавёд­ра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Часть первая / Под ред. и со вступит, статьями Б. А Кржевского и А. А Смирнова. Введе­ние П.И. Новицкого М.; Л Akademia, 1932. С. [1]. Благодарю за со­вет обратиться к этому замечательному перево­ду романа Н П. Снеткову.

Внимание «воспринимающего» двоится. Ничего опасного в этом нет. «Воспринимающему» надо вчувствоваться в высказывание партнера и в итоге ответить ему согласием или несогласием (это одна

задача) и не пропустить ни одной технической ошибки в речи «вы­сказывающегося» (в этом заключается вторая задача).

Когда вы завершите Посвящение, - «воспринимающий» рас­скажет вам о своих наблюдениях за качеством вашей речи. Выслу­шав партнера, не приступайте тотчас к точечному корректированию ошибок. Определите их систему, причины их возникновения. Хотя я не думаю, что вы допустите многоцветие нарушений; тренинг, кото­рый был вами пройден в «Вариациях для творчества», достаточен для того, чтобы не допускать дикционных срывов, орфофонических или орфоэпических погрешностей. Если же ошибки все-таки прояви­лись, то важно определить их причину, а не хвататься за «выговари- вание» слогов и слов.

**Вторая проба.**

Распределите текст на пять фрагментов - ритмически эти части представляют законченность (но не завершенность всего высказы­вания).

Первый фрагмент: обращение, произнесение титулов;

*второй фрагмент: от «Зная, что Ваша светлость...» до «...корыстно­го служения черни...»;*

*третий фрагмент: от «...я решил выпустить в свет...» до «...под свое покровитель ство...»;*

*четвертый фрагмент: от «..дабы — хоть и лишенный...» до «...более сурово, чем справедливо...»;*

*финальный фрагмент: «...от мудрого ока Вашей светлости...» до «...Мигель де Сервантес Сааведра».*

«Пробормочите» в темпе каждый фрагмент. Пробурчите все По­священие, избегая излишнего усердия в достижении «дикционной выразительности». Создание быстрого темпа, подхлестнутое ограни­чением времени, подразумевает и потери в речевой разборчивости. Я не вижу в этом опасности.

Не снижая темпа, пробуйте еще и еще раз «выпаливать» Посвя­щение, условно поделенное на части, все более заботясь о том, что успевает разобрать и понять «воспринимающий» и чего он не схва­тывает. «Быстрый темп, - подчеркивает Мейерхольд, - не есть ско­роговорка. Темп - нанизывание в динамике интересной группиров­ки слов, курсивной (существенной по стержню) части текста. Скоро­говорка несет вас, и вы не управляете»323.

После каждого захода «воспринимающий» вовлекает вас в ощу-

323 цит. по: Эйзенштейн щения, которые он испытывал, воспринимая ваше высказывание, о Мейерхольде, 1919- После этого «воспринимающий» отмечает ваши дикционные уда- 1948. М., 2005. С. 105. чи и неудаЧИ.

Вот в такой игре вы и пребываете до той поры, пока «восприни­мающий» не произнесет заветное: «есть!» и не пожмет вам руку.

Опасение не уложйться в отведенное время из-за снижения тем­па провоцирует вас к поиску иных путей корректирования речевой неразборчивости. Пути эти намечаются и нащупываются интуитив­но, и незаметно для себя вы говорите с все большей внятностью и значимостью. Такой ход явно отличается от «наговаривания» тек­ста в медленном темпе с последующим постепенным темповым убы­стрением. Но мы к этому шли в нашем тренинге с первых упражне­ний, смомента использования «до-звука». Ребенок, совершающий первые шаги, - идет к рукам матери, он идет! Падает, но идет! Движется к маме любыми способами. И никто не собирается его обучать постановке стопы, сгибанию коленей, переносу тяжести тела с одной ноги на другую, приемам сохранения равновесия и прочей «белиберде». Так и вы: не снижая темпа, не теряя обстоятельства цейтнота, пробуйте раз за разом осилить вершину темпа. И не ду­майте про разборчивость - она придет, отчетливость - дело на­живное. Была бы воспринимаема партнером и зрителями суть ва­шего обращения, была бы проживаема вместе с вами и вашими партнерами страстность выражения мысли, воспринималось бы

ваше высказывание как сгусток единого желания, зов о поддерж-

ке, а не текст, разобранный на части И ДОЛЬКИ ДЛЯ мотивированных 324 Станиславский «рабов». Разумеется, «должна быть полнозвучность звуковая»324 - репетирует.. С 236. и она уже близка.

**Упражнение 6.18. Interludio**

**Заключительный аккорд «Вариаций для творчества»: от «do» до «do».**

Коллективные пробы. Вы в круге. Чувствуете круг как единый орга­низм - ансамбль двигающийся, дышащий, балансирующий, рож­дающий «музыку» словно по волшебству.

Ритмические импровизации. Идеи музыкальной темы, настрое­ний, темпов и динамики исходят от того, кто начинает первым. На­зовем его «зачинающим». Он переменяет темповые, речевые, зву- ковысотные задания по ходу общей импровизации, и каждый в ан­самбле моментально должен отреагировать на предложенные им перемены.

Музыкальные высказывания. Не навалы звуков, но гармония зву­чания ансамбля, не игра ради игры или для самого себя, но стрем­ление к созданию единой атмосферы, одного оттенка настроения, одного музыкального сюжета. Общее высказывание на заданную тему, одна тональность чувств.

«Зачинающий» держит ключевой ритм, ну, скажем, на четыре четверти, остальные поочередно вступают со своими индивидуаль­ными ритмическими фразами. Допустим, вас 10 человек, а больше и не нужно, так как сложно будет расслушать при общем звучании го­лоса каждого из вас. Вступая по одному, вы присоединяетесь к рит­мам, зазвучавшим до вас. Вживайтесь в музыку ритмов ваших парт­неров, вслушайтесь в ритмы их игры. Будьте открытым, открытость одна из черт профессионализма. Впитывая «музыку» других, почув­ствуйте, каким образом ваши импровизации расширят звучание ан­самбля. Почуяв настроение, тепло, стиль импровизации, вносите в нее свои ритмы. Так постепенно все в круге включаются в коллектив­ное музыкальное высказывание. Группа ожила.

Свободно распоряжайтесь ритмами:

* балансируйте по клавиатуре: используйте контрасты высотнос­ти голосового звучания, от середины разлетайтесь и в низы, и в вер­ха; понятно ведь, что хоть мы и играем на рояле особенном и при­емы игры у нас вымышленные, но принципы расположения клавиа­туры мы сохраняем. От центра влево уходим в низы, от центра впра­во - повышаем голосовое звучание;
* контраст охватывает и динамические перемены в голосе: выхо­дя за середину громкости, затихайте, словно вы «подыгрываете» дру­гим, звучащим мощно, вы их подголосок; или, наоборот, усиливай­те звучания, захватывая инициативу и увлекая за собой всю группу; перемены динамические согласуйте с движениями кистей, рук, кор­пуса, коленей по вертикали: амплитуды замахов и следующих за ними ударов по клавишам отражаются в громкости произнесения музы- кально-ритмических фраз;
* в контраст попадает и способ произнесения речевых импрови­заций: staccato и legato - две крайности, использование которых за­висит и от того, кто начинал музыкальную тему, и от вашего желания контрастировать с общим звучанием темы; но контрастируйте в рам­ках творческой, чувственной, образной темы, не игнорируйте ее;
* играйте целыми нотами, половинками, четвертушками, вось­мыми, даже шестнадцатыми, если удастся;
* ритмы зависят и от пауз: у вас нет ограничений в паузах, сыг­райте три четверти и на одну четверть пауза, или сыграйте одну чет­верть и тяните паузу целых три четверти, сымпровизируйте один квадрат, а на следующем звучите только изнутри; все это поможет налаживанию ритмов дыхания;
* выбор речевых ритмов (сочетания гласных и согласных; под­бор согласных одной группы, по способу образования, допустим, или по месту образования) не ограничен; если тема возникла легкая, ли­рическая, то вы допускайте в игру звуки, кажущиеся лично вам воз­душными, лирическими; если тема игривая, дразнящая, то звуки явно понадобятся иные; на теме грустной вновь иной подбор звуков; за­хотелось вам баловаться - балуйтесь в полное удовольствие, толь­ко вам придется валять дурака на иных речевых комбинациях;
* постоянно вслушивайтесь в ритмические импровизации, созда­ваемые партнерами рядом с вами, если возможно, то постарайтесь впускать в себя и ритмы прочих участников общего действа; если, сыграв один ритм несколько раз, вы вдруг уловите, что тема пошла в развитие или утихает, а ей на смену проступает новая тема (ее появ­ление исходит от задающего основной ритм на четыре четверти), перетекайте в новую тему, отдавайтесь ей, развивайте ее; случилось событие - импровизации вошли в новое русло - не упускайте такие перемены.

Клавиатура перед каждым из вас своя, уже привычная. Она раз­летается, как два крыла, вправо и влево от вас. В клавиатуре затаены звуки; насколько музыкально вы коснетесь пальцами клавиатуры - настолько музыкой и отзовется ваш инструмент. В разлете крыльев клавиатуры - все звуки музыки. От «до» до «до». И даже ниже «до», и даже выше «до». Предела нет воображаемой вашей клавиатуре. Сегодня все согласные в вашей власти - тянущиеся, взрывающиеся, рычащие, поющие, свистящие и шелестящие... Их обрамляют глас­ные звуки, они выносят существо музыкального высказывания в про­странство. Увлекательно включение в импровизацию всех-всех зву­ков; любопытно, как речевые звуки, не оформляясь в речевой поток, охватывают пространство, резонируют в пространстве, заинтересо­вывают, вовлекают слушающих ваши импровизации в выражаемое «музыкой» содержание. «Как сильно действие звуков», - восклица­ет Пушкин в «Путешествии в Арзрум». Конечно же, интересно услы­шать неожиданное, объемное, замирающее и воспламеняющееся звучание голоса и дикции.

Ключ ко всему новому - в оригинальных, нестандартизирован- ных контекстах для всех звуков вместе и для каждого в отдельности, для всей вашей сценической речи. Да что там речь со всеми ее выра­зительными средствами, если не воспринято хотя бы одним из игра­ющих то целое, что заставляет весь ансамбль мучаться и страдать, радоваться и восхищаться. Грусть слышится в словах Немировича- Данченко, произнесшего: «Но если не совсем верно захвачено с са- мого начала нечто самое существенное в самочувствии, то и дикции,

325 Немирович-Данченко „с

вл и незавершенные и неРва не расслышишь как следует» . Так и в нашем с вами заклю-

режиссерские работы.. чительном аккорде, будем надеяться, сольются воедино восприя-

**с 223 тие, воображение и воздействие.**

postludio

do

прерывая вариации...

Упражнения значат очень многое в жизни теат­ра: для многих актеров тренинг стал дорогой в творчестве.

*Питер Брук*

Вернейшая порука мастерства - Не признавать свое же совершенство.

*Уильям Шекспир*

Верхнее «до» подступило незаметно: только вы испытали балан­сирование в неустойчивости, как уже вошли в развернутое выска­зывание, только-только исполнили на вымышленном рояле «do» малой октавы, как уже прозвучали импровизации театрального ан­самбля «от „do" до „do"». Темы «preludio» сменились мотивами «postludio».

Путь вы преодолели трудный. Что ни урок - непривычные твор­ческие задания, что ни упражнение - мини-спектакль с завязкой - событиями - развязкой, с внутренней речью, с диалогами, с пере­мещением в пространстве и во времени, что ни вариация - новый прием усвоения телесных и голосовых умений. Все это потребовало от вас - читающего книгу и тем более действующего - физических усилий и эмоциональных напряжений. Не потому, что вы не в курсе того, о чем говорится на страницах этой книги, но в силу того, что овладение различными навыками, тем более навыками пластичес- 326 сологуб ф. стихотво- кими и речевыми - в совокупности, немыслимо без опробования, рения спб., 2000. не плодотворно, если происходит урывками, вразвалочку, с сомне- с 486 нием и бесчувственно. Я признателен тем, кто преодолел - в чтении 327 Станиславский репе. или на практике - все ступени тренинга и, прочувствовав нижнее тирует... с. 288. ср у «do», взлетел К «do» верхнему «на пламенных крыльях стремле- Станиславского же: ний»326 (Ф. Сологуб), кто обрел «все промежуточные тона»327 (К. Ста- <<Автор дает вам возмож-

. ность развернуть всю

ниславский). По образному определению В. Мейерхольда, обере- гаМму чувств, прежде гавшего учеников от разлада между жизнью и фантазией, «актер - чем перейти к верхнему птица, - одним крылом чертящая землю, другим - в небе. Приме- do>а вь| сразу хватаете

г- г-, на ^ - do, минуя промежуточ-

ром - вся жизнь и работы Пикассо» . Осилить тренинг деиствитель- ные ступени» (Там же но нелегко, и я это понимаю. Но снижать физические и психические с. 285.) нагрузки в угоду голой дикционно-голосовой технике не хочу.

«Вариации для творчества» - не учебник. Уповаю на то, что и 3 меиерх0льд- к ист°-

рии творческого метода

397

читатель искушенный, и доверчивый студент услышали голос Пабло публикации статьи. Пикассо в эпиграфе к книге и раскрыли загадку его откровения: «Сна- спб, 1998. с 31 (под­чала я нахожу, потом я ищу». И если так, то вы не вслепую двигались черкнуто мною. - ю. в)

postludio • do • не прерывая вариации

от урока к уроку, а жили открытиями - не столько моими, сколько собственными. Я же лишь пробовал фантазировать вместе с вами, искать ответы на актуальные вопросы, меня тревожащие, и реализо­вать предположения, витающие в воздухе театральной педагогики. Я не старался продемонстрировать некие заготовки, представлять от­работанные ранее уроки, не стремился афишировать мифические ус­пехи и не зазывал вас на показательные занятия. Мы, соединившись в нашей творческой заинтересованности, предались экспериментам: я - в роли «заводилы», вы - в ролях «одержимых» и «ищущих».

Наш с вами мастер-класс не был аттракционом для зрителей, как это часто случается в последнее время с иными мастер-классами. Демонстрация умений, приобретенных в течение пяти лет, не может именоваться мастер-классом, даже если сбегается публика и пора­жается успехам демонстрантов. Скорее всего, подобные уроки на­показ - это красование в угоду тщеславию. Для меня мастер-классы, также как и импровизированные уроки этой книги - всякий раз яв­ляют собой нырки в предполагаемое, заплывы со многими неизвест­ными в направлении к познаванию. Мне в таких заплывах видится единение, компасом служит не мое «эго», не желание выплыть са­мому, но откровение, явившееся всем. Откровение немыслимо вне удивления. Эмоция удивления укрепляет в человеке страсть к позна­нию. Не прожив эмоционально и деятельно этапы творческого тре­нинга, не обретешь никакие навыки, не совершишь открытия, оста­нешься созерцателем, отстраняющимся от процессов совершенст­вования внутренней и внешней актерской техники. Глубоко прав А. А. Ухтомский: «Эмоциональное волнение подчеркивает и укреп­ляет то возбуждение (восприятие или действие), по поводу которо­го оно возникает. Оно помогает восприятию или навыку закрепиться в душе и занять место самостоятельно деятеля в памяти. То впечат­ление, которое не связано с эмоциональным тоном в душе, обрече­но на более или менее скорое изглаживание из душевной жизни!»329. Поэтому-то мне и дороги наши с вами пробы в течение воображае­мых уроков этой книги. Пробы, в которых восприятие являлось на­чальным «do», а взаимодействие подняло нас к «do» верхнему, явившемуся всем добравшимся до него без суеты и торопливости от­кровением.

329 Ухтомский А А. Интуиция совести- Пись­ма Записные книжки. Заметки на полях. СПб., 1996. С 368

Вариативность - вот основа продуктивного тренинга. Разумеет­ся, возможен тренаж, в основании которого бесконечные однооб­разные повторения, порой подкрепленные привнесенной эмоцией (допустим, эмоцией страха, что не угожу преподавателю), но в ситу­ативном тренаже, наполненном вариациями, мне видится больше живых возможностей. В нем реализуется замечательная гипотеза И. П. Павлова о «светлом пятне сознания» в коре больших полуша-

рий головного мозга. Вот как раскрывает суть этой гипотезы П. В. Си­монов: «И. П. Павлову принадлежат представления об участке коры полушарий, обладающем в каждый данный момент оптимальным уровнем возбудимости. Это „светлое пятно сознания", „творческий отдел мозга" непрерывно перемещается в соответствии с текущей деятельностью организма. „Светлым пятном сознания", как лучом прожектора, „высвечиваются" именно те явления в окружающем мире, которые в данный момент представляют наибольшее значе­ние для организма. В „творческом отделе" особенно быстро и совер­шенно замыкаются новые условные связи. Внешние раздражители и ззо Симонов п в метод реакции организма, оказавшиеся В сфере „светлого пятна", получа- к с Станиславского ют отражение во второй (речевой) сигнальной системе человека, и физиология эмоций.

осознаются им»330. Исходя из этой гипотезы, можно найти основания м >1962-с28-

для большинства положений творческого тренинга.

Отдавая предпочтение мобильности в тренинге, мы с вами на протяжении всех проб - от зачинного «do» до «do» финального - не теряли из вида воображение. Каждый звук голоса, любой жест, вся­кий поступок подчиняли деятельному воображению.

Воспоминания, образы, ассоциации, предчувствия и предполо­жения, вопросы и ответы на них в пробах - вот что позволяло балан­сировать нашему воображению на протяжении всего тренинга, вот что не давало ни вам, ни мне застаиваться и пробуждало в нас все новые и новые чувства, впечатления, мнения, реакции. «Нужно креп­ко держаться основы - анализа и наблюдения, нужно уметь забыть творения уже осуществленные, дабы создать неожиданные, извле­ченные из недр божьего мира»331. В таком подходе просматривается перспектива, есть надежда, что вы не замкнетесь в рамках этого или 331 Сезанн п Переписка

какого-либо ДРУГОГО ПОСОбиЯ ПО СЦеНИЧеСКОЙ речи, а будете ВИДеТЬ воспоминания современ-

мир во всем его многообразии, не перестанете удивляться и радо- ников. м., 1972. с. 190. ваться новым открытиям. И пусть сопутствует вам высказывание Сер­вантеса:

*В моей груди надежда так тверда И с волею дружна так неразрывно, Что мне до цели ветер супротивный Доплыть не помешает никогда.*

ДОЛГИЙ ПУТЬ К СЛОВУ

Эта «несолидная» книга совсем не похожа на те сухие наукооб­разные издания, которые «допущены министерством... для студентов... по специальности...» (хотя она допущена), не похожа внешне и по су­ществу. Не похожа потому, что по характеру своего текста, в своем повествовательном движении она не застывшая, живая и как будто не содержит окончательных правил, четких определений и конт­рольных требований. Она погружает в творческий процесс, показы­вает множество дальнейших путей в нем, нацелена на продолжение работы педагогов и студентов в своем учебном предмете - «Сцени­ческая речь», и в «Мастерстве актера», и в репетициях. Она фикси­рует опыт мастера преподавания сценической речи, тот опыт, кото­рый он накопил за тридцать лет в Санкт-Петербургской академии театрального искусства, в Школе Русской драмы, в Лейпцигской выс­шей школе музыки и театра... Дальше можно было бы перечислить многочисленные актерские школы Европы и Азии, где Юрий Васильев опробовал свой метод в мастер-классах, и заполнить журнальную страницу именами известных актеров ленинградской-петербургской сцены, его учеников.

Форма книги - вариации уроков, разговор со студентами, с от­ступлениями и объяснениями. Такое повествование убедительнее учебника: ощущаешь живой процесс обучения конкретных людей (автор пользуется записями, сделанными на занятиях, и приводит вариации его упражнений, которые сочинили ученики). Видимо, можно читать эту книгу как практическое руководство или почерп­нуть из нее массу полезных упражнений. Но в лукаво «простом» мо­нологе мастера гораздо больше того «внутреннего» текста, который, конечно же, на настоящих занятиях не произносится и на самом деле представляет собой методологическое, теоретическое и часто поле­мическое обоснование педагогического метода, это монолог, обра­щенный к специалистам. В нем четко прописана идеология педагога. И она тоже неожиданна, она может показаться парадоксальной.

Новая исследовательская, методологическая и методическая ра­бота Ю. А. Васильева развивает идеи его книги «Сценическая речь. Ощущение — движение — звучание. Вариации для тренинга»

(СПб., 2005). Педагогическая методика Ю. А. Васильева основыва­ется на том, что органичная сценическая речь подготавливается жиз­нью всего человеческого организма, в первую очередь жизнью тела, организацией физической активности, попутна ей и глубоко зависи­ма от сознательных и бессознательных физических факторов. В этой концепции глубоко учтен опыт русской и европейской режиссуры XX века, в частности - режиссуры, создающей сложные симфоничес­кие системы спектакля, а значит, ставящей актера в разнообразные творческие, смысловые и формальные связи внутри таких систем. Здесь - современность метода Васильева, здесь его соотношение с сегодняшним пониманием актерского существования как естест­венной, многообразной в физических проявлениях жизни на сцене в условиях театрального пространства и театрального времени, - в условиях, которые могут быть жизнеподобными, а чаще бывают пре­дельно условными. Можно назвать это естественным существовани­ем в условных, или игровых, обстоятельствах. Стремясь подготовить речевое действие, педагог все время заботится о движении, о физи­ческой активности студентов, к произнесению слова ведет далекий путь, который начинается с телесных ощущений и идет через физи­ческую жизнь, через правду телесной активности, включение созна­тельных и бессознательных творческих импульсов, через общение звуками, дыханием. Эта «пра-речь» (дыхание, вибрация, мычание, «мурчание», бормотание), эти подготовительные этапы звуковой выразительности опираются на природу человека, понятую широко, в совокупности и взаимосвязях физических и психологических ас­пектов, а также - на многообразие форм игры в жизни и в театре. Тонкость, разумеется, в том, что это не прямая иллюстрация одной формы сценической активности в другой, а их координация и кон­трапункт. Суть школы Васильева - естественное рождение эмоцио­нального действия и звучащего содержания (я назвал бы это именно так) в физическом существе актера.

Педагогическую формулу предыдущей книги («Вариации для тре­нинга») «ощущение - движение - звучание» автор усложняет, вво­дя в нее новые элементы - «восприятие - воображение - воздей­ствие». У Васильева тут прочная опора на предшественников. Ока­зывается, сходную мысль высказывал еще С. М. Волконский: «Хорошенько проникнитесь всем разнообразием физического, те­лесного динамизма, - из него все разнообразие речи». Ну, и безус­ловно, тут возрождаются главные идеи мейерхольдовской «Био­механики», в которой именно фазы движения и пространственно- ритмическая сценическая партитура становились «предыгрой» для живой речи актера. Оттуда же родом и целостность, синтетичность понимания актерского существа. Перефразируя Мейерхольда (и не нарушая его логики), можно сказать: работают голосовые связки - значит, работает все тело, хотя обычно это незаметно зрителю. По­нятно, что на разных этапах воспитания актера различаются относи­тельно простая фактура движения и более сложная материя действия, и, соответственно, усложняется уровень речевого выражения. Конеч­но, попутно уделяется внимание всему тому, что связано с техникой речи, дикцией, артикуляцией и т. д. Но это дается не вначале, не как само­цель, не специально, не отдельно, да и вообще, почти скрыто от созна­ния студента. Техника приходит как бы сама собой, вместе с умением выразительно жить, общаться, двигаться и - звучать на сцене.

В новой книге, как когда-то в Мастерских Мейерхольда, обосно­вывается идея сознательного творчества актера, значительных воз­можностей его самоконтроля, необходимости «комментирования» своих ощущений. Воспитание «умного актера» невозможно без того, чтобы он учился координировать все механизмы действия, вырази­тельности, все формы сценической жизни, которые нам известны. Из той же традиции, безусловно возобладавшей в мировом театре последних десятилетий, - музыкальная природа драматического действия, а значит, и музыкальное «звучание» актера во всех фор­мах его сценического существования.

Мне кажется важным понятие, которым Ю. Васильев определяет то, чем он учит заниматься своих учеников: «речевое творчество». Это понятие емкое, системное, содержательное. «Сценическая речь» не может больше считаться «вспомогательным предметом». Педа­гог не занимается лишь тем, что входит в область техники. Новая кни­га убедительно развивает перспективы такого подхода. Васильев продолжает педагогическую традицию «содержательной» техники актера, которая заботила классиков нашей режиссуры. Мейерхольд об этом в свое время говорил (здесь, в Ленинграде, в 1925 году): «Если мозг актера совсем не участвовал в этом, то вы ни на одну ми­нуту не сможете с актером слиться, как не сможете слиться со скри­пачом, который ни о чем не думает, кроме того, как бы добиться вир­туозности в расположении пальцев. Когда он стал виртуозом, он стал и мыслителем. Когда берет какой-нибудь трудный пассаж, вы чув­ствуете, что он вдруг задумал через музыкальную конструкцию по­казать вам, как он смотрит на мир». (Кстати, и сам автор сопоставля­ет предлагаемые им актеру вариации с творчеством пианиста, а в музыке искусство неотделимо от математики формы.)

Тренинги, предлагаемые Ю. Васильевым в новой книге, представ­ляют собой собственно подготовительное творчество актера, твор­чество в полном объеме вовлеченности, когда вместе с мышцами и резонаторами работают и мысль, и движение, и эмоция, и вообра­жение, и память, когда включены механизмы импровизации. Педа­гог предлагает актерам в их самостоятельном творчестве постоянно усложняющуюся игру воображения, и тогда они, наедине или с парт­нерами, идут к образам в создаваемой ими совместно новой реаль­ности. Так же на репетициях в Первой Студии МХТ, отказываясь от привычной формы поверхностного действия и поверхностного по­нимания речи, артисты, например, перебрасывались мячами как «смыслами», как «образами», не выговаривая никаких конкретных реплик (об этом писал Михаил Чехов). Отношение к сценическому слову у Васильева по преимуществу поэтическое, для него важно, что кроется не столько в самом слове, сколько за его звучащей формой, и какие корни у него, какие мотивы его вызвали к жизни. В методе педагога всегда есть индивидуальные черты. К ним можно отнести акцент на легкости, плывучести, льющемся, перетекающем звуке и движении, которых постоянно добивается Ю. Васильев. «Кантилен- ность» - марка его педагогического стиля.

Способ работы, который соответствует та кому пониманию разви­тия речевых способностей, конечно - игровой. Васильев полагается на естественное, отчасти детское, отчасти специфически-профессио­нальное актерское сознание, и с другой стороны, такое сознание он своими уроками развивает. Методологически оснащенный педагог выступает в роли азартного капитана команды, управляющего ее иг­рой. В условиях этюдности и импровизации нужно добиваться, по его словам, «непринужденности и непосредственности рождения звука голоса», и это непременное условие всех дальнейших творчес­ких сложностей. Таким методом можно подходить и к психологи­ческому реализму, и к поэзии русского футуризма, к абсурдизму, к словесности и бессловесности обэриутов. Книга содержит свое­образный разбор текстов этого типа, не филологический, а имен­но актерский, помогающий понять и выразить феномен звучащей «беспредметной» речи. Вообще, это, конечно, сложнее - учить ак­тера владеть разнообразными, самостоятельными, нежизнеподоб- ными языками сцены, чем ограничиться развитием навыков копи­рования внешнего мира и построения сценического действия из жизненных наблюдений в жизнеподобных формах. Ю. Васильев ставит перед собой и своими учениками сложные задачи. И это, соб­ственно, он постоянно подтверждает своей собственной режиссер­ской и педагогической практикой. В то самое время, когда он писал свои книги, со своими учениками он ставил моноспектакли по тек­стам таких разных авторов XX века, как Владимир Набоков, Алек­сандр Блок, Джеймс Джойс, Анна Ахматова, Даниил Хармс, Льюис

Кэрролл, Ярослав Могутин - все совершенно разные по театраль­ной фактуре.

Книга Васильева полемична в том смысле, что, глубоко связывая «Сценическую речь» со всеми аспектами физической жизни актера, она соединяет «отдельную» учебную дисциплину - с «Мастерством», а также со «Сценическим движением» и даже с «Акробатикой» и «Танцем». (В свою очередь, многие современные преподаватели танца в драматической школе видят свою задачу не в том, чтобы на­учить студента выделывать предустановленные пластические фигу­ры, нет, они воспитывают артиста так, чтобы он мог самостоятельно свободно мыслить всем своим физическим существом, выражать внутренний импульс, художественную задачу — телесно и, кстати, не обязательно беззвучно.) Автор понимает, что педагог речи при та­ком подходе берет ответственность за всю систему выразительных средств — дыхательных, голосовых, речевых, пластических, танце­вальных, музыкальных, интонационно-мелодических, эмоциональ­ных. В новой книге Ю. Васильев проникает в содержательность, в семантику выразительных средств. Скажем, ему важно овладение со­держательностью дыхания, семантикой ритма сценического суще­ствования, его музыкальности, физической фактуры. Выразитель­ность актера изучена в ее соотношении со сценическим временем и сценическим пространством, значит, овладение выразительностью впрямую связано с изначальным развитием отношений актерского действия с этими измерениями театра. Актер сам может создавать, менять - варьировать! - временные и пространственные обстоятель­ства, в которых он действует. Материалом, из которого актер строит театральное время и пространство, могут быть и движение, и звуки, и выкрики, и слова, речь в разнообразности ее форм.

По сравнению с «Вариациями для тренинга», «Вариации для твор­чества» предполагают развитие таких сложных уровней актерского действия, как процессуальное восприятие партнера, согласование игры с партнером. Импровизация становится частью каждого урока, любая модель тренинга должна перерастать в создание собственных вариаций действия, сценического текста (в широком понимании форм этого текста - игровых, звуковых, речевых, прежде всего). Ока­зывается, хрестоматийную скороговорку про налима можно развер­нуть в десятки мини-спектаклей, имеющих свои театральные формы и свои вариации человеческих отношений.

В технике, разработанной Ю. А. Васильевым, большое значение имеют разные формы мышления актера (то, что Мейерхольд отно­сил к сфере А1, т. е. актера как творца, как создателя образа А2, дру­гой его же ипостаси). Самоанализ понимается как часть творчества. Активность выразительных средств педагог связывает с феноменом

восприятия всего, что и кто вокруг актера, и воздействия на всё это и всех этих. Педагог приводит своих учеников к понятию речевого целого как высказывания. В свою очередь каждое высказывание на­ходится в цепи других высказываний. Вариации, предлагаемые Ва­сильевым, позволяют вырастить из первоначального импульса и зву­кового проявления развитую драматургию сценических отношений.

Каждый из шести основных разделов книги включает разверну­тые методологические обоснования соответствующего этапа обуче­ния. Они обобщают то, что и так есть в самой сущности подхода пе­дагога к рождению слова на современной сцене: понимание искус­ства театра. Книга определенно авторская, оригинальная, но, обра­щаясь к сознанию актера, к его профессиональному мировоззрению, она позволяет осмыслять творчество в широком смысле, в понима­нии людей разных эпох и искусств, мысли которых представлены в работе: Рахманинов и Сезанн, Олеша, Бахтин, Высоцкий... Ю. Васи­льев глубоко оригинален, но не одинок в своем пафосе синтетичес­кого понимания искусства, и его книга будет осознана читателем в системе истории идей в современной культуре. Опыт многих педа­гогов русских театральных школ учтен, их мысли, их термины, экс­перименты здесь широко представлены. Так что «вариации» Юрия Васильева попутно оказались и Словом в честь этого уникального со­общества - педагогов сценической речи, которые будут продолжать спорить о разных путях к слову.

*Николай Песочинский*

КОММЕНТАРИИ

1. В дальнейшем, обращаясь к текстам Хармса, я чаще всего буду цитиро­вать их по полному собранию сочинений. Поэтому имеет смысл ввести сокращенный вариант отсылок к конкретным томам и страницам указан­ного издания.

Полное собрание сочинений. Тома 1-3: Т. 1: Стихотворения. СПб., 1997; Т. 2:чПроза. Драматические произведения. Авторские сборники. Неза­вершенное. СПб., 1997; Т. 3: Произведения для детей. СПб., 1997 - ука­зывается: Номер тома. Страница. (См., напр.: Хармс Д. Т. 3. С. 16.) Неизданный Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошед­шее в т. 1-3. СПб., 2001 - указывается: Неизданный Хармс. Номер стра­ницы.

Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб., 2002 - указывается: Хармс Д. Записные книжки. Номер книги. Номер страницы. Ссылки на прочие издания сочинений Хармса оговариваются в соответ­ствующих местах.

1. Опираясь на многолетний опыт работы и всевозможные эксперименты в тренировке ритмов дыхания, известные европейские специалисты в об­ласти воспитания голоса и речи X. Кобленцер и Ф. Мухар пришли к вы­воду: «Чувство ритмичного напряжения и расслабления совершенству­ется постепенно» (Кобленцер X., Мухар Ф. Дыхание и голос / Перевод и послесловие Т.В. Тарасовой // Искусство и искусствоведение: теория и опыт (Сценическая педагогика): Сб. науч. трудов. Вып. 1. Кемерово, 2002. С. 118).
2. Ср. также: «У актера не один голос, у актера сто голосов, у актера тысяча граней. Надо только знать, какой гранью повернуться в данном случае» (МихоэлсС. М. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 226); «Голосом занимаюсь я регулярно, считаю, что для каждой роли надо ставить голос» (Хмелев Н. П. Творческие анкеты // Ежегодник МХТ. 1945. Т. 2. С. 373).
3. Map Владимирович Сулимов (1913-1994), режиссер и театральный пе­дагог, народный артист Казахской ССР, профессор. В 1963-1968, 1975- 1994 гг. вел класс режиссуры в Ленинградском государственном инсти­туте театра, музыки и кинематографии. Автор нескольких книг по мето­дике преподавания режиссуры драматического театра в театральной школе. После смерти Мастера основные его научные и научно-методи­ческие труды были изданы отдельной книгой: Сулимов М. В. Посвяще­ние в режиссуру. СПб., 2004. Художественное кредо Сулимова выража­ется в высказывании, очерчивающем все его театральное и педагогичес­кое творчество: «Если принять, что реализм бесконечно емкое понятие, включающее в себя беспредельную множественность форм, стилей и т. д., и что он вовсе не ограничивается изображением или отражением „жиз­ни в формах самой жизни", то пока ни одна попытка создания нереа­листического театра не оказалась жизнеспособной. Все они проживали более или менее короткую жизнь и исчезали, умирали естественной смертью, не создав основополагающих и универсальных законов теат­ра. Умирали бесследно? Нет. Все или многие из этих попыток, не стано­вясь „другими законами", обогащали реализм новыми гранями, рас­ширяли его смыслы, возбуждали к новым формам» (Посвящение в ре­жиссуру, с. 558).
4. Панов М. В. Русская фонетика. М., 1967. С. 36. На этот же произноситель­ный недостаток указывают и другие специалисты по сценической речи: «...звук й давать возможно тише и короче, чтобы в концах не втирался глухой хь» (Прянишников А. В. Речевой тренаж в клубе: Основы произ­носительной техники. [Л.], 1930. С. 55); «Не затягивайте конечных соглас­ных: мой (х)...» (Суренский В. В. Ясность речи. Воронеж, 1922. С. 9).
5. В нормативных словарях начала 1980-х годов предлагалось в любых слу­чаях произносить мизёрный, а произнесение мизерный сопровождалось пометой допустимо или разговорный (Орфоэпический словарь русско­го языка: Произношение, ударение, грамматические формы. М., 1983. С. 258; Розенталь Д. В., Теленкова М. А. Словарь трудностей русского языка. М., 1981. С. 275). В словарях начала нового тысячелетия мнения авторов разделяются: где-то предлагается говорить мизёрный, а ударе­ние мизерный имеет помету новое (Соловьев Н. В. Словарь правильной русской речи. М., 2004. С. 322), где-то этому слову даются два значения: а) количественное - и в этом случае произнесение мизёрный даже не упоминается и предлагается всегда говорить мизер, мизерно, мизерный, мизерность; б) обязательство игрока в преферанс - в данном контексте предлагается произносить только мизёр (Зарва М. В. Русское словесное ударение: Словарь. М., 2001. С. 266).
6. Болгарский фониатр И. Максимов, суммируя данные, полученные рядом исследователей, определяет, что в основе психического осознания свое­го тела и его положения в окружающей среде лежат сенситивные зоны, разделенные по уровням, соответствующим различным частям тела. Сен­ситивные зоны формируют в сознании человека целостное представле­ние о его теле, называемое «телесной схемой». «Участвуя в осуществле­нии фонаторной функции, „телесная схема", образованная за счет раз­личных органов, обусловливающих голосообразование, в сочетании со слуховым восприятием получила название „вокальной телесной схемы". Вокальная телесная схема подобно контрольному табло получает в лю­бой момент информацию с периферии и производит оценку функцио­нирования всех анатомических компонентов сложного понятия, каким является голосовой орган, позволяя произвести также и слуховую оцен­ку конечного продукта - голоса» (Максимов И. Фониатрия. М., 1987. С. 61). Внутренние ощущения, формирующие «вокальную телесную схе­му», распределяются по девяти зонам. И хоть это впрямую относится к голосу певческому, голос драматического актера при фонации также по­рождает у говорящего кинестетические ощущения. К зонам и областям внутренних голосовых ощущений при фонации Максимов, вслед за Р. Юссоном, относит: передненёбную, задненёбную, заднюю глоточную, ларингеальную, носолицевую, трахеальную, торакальную (грудную), брюшного пресса и области таза.
7. Заимствуем прием использования кисти в дикционно-голосовой трени­ровке для опосредованного воздействия на артикуляторный аппарат у специалистов речевого обучения актеров-кукольников Е. И. Кирилловой и Н. А. Латышевой. Они предложили применять «способность рук созда­вать, „творить" различного рода выразительные объемы, пластические конфигурации, в одно и то же время устойчиво определенные и дина­мичные, варьирующиеся» (Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Речь актера и маска куклы // В профессиональной школе кукольника. Л., 1979. С. 118). В другом месте эти же авторы дают конкретные рекомендации для уси­ления артикуляторной динамики кисти и, соответственно, артикулятор- ного аппарата: «Выполняя упражнение „Назойливая муха", предлагаем студентам следить за „полетом мухи" рукой-маской. В другом упражне­нии, предельно отводя вниз большой палец, как нижнюю челюсть, рука „произносит": А! А теперь произнесем всю линейку гласных. Вот пальцы сложены в шепоть - губы студента вытянуты в трубочку - УУУУУ! Вытя­нутые пальцы расходятся, как бы растягивая воображаемую резинку- кольцо, - губы студента все еще вытянуты немного вперед и округле­ны - ООООО! Пальцы указательный - мизинец, соединившись, пред­ставляют собой верхнюю челюсть и губу, большой палец пошел вниз - студент широко открывает рот - ААААА! „Нижняя челюсть" - большой палец — медленно подтягивается вверх — так же медленно поднимается и закрывается рот студента, поочередно произнося - ЭЭЭЭЭ - ИИИИИ - ЫЫЫЫЫ» (Кириллова Е. И., Латышева Н. А. Речевое обучение актера- кукольника. Л., 1989. С. 31-32). (Подчеркнуто мною. - Ю. В.)
8. В театральной педагогике термином «кантилена» обозначают особое ка­чество техники голосообразования и голосоведения, когда при перехо­де от звука к звуку тембровая окраска голоса не меняется. В основе тако­го звучания находится, прежде всего, принцип legato (связно, слитно). Для санкт-петербургской школы сценической речи отправным условием голосо-речевого тренинга является единство в деятельности двигатель­ного и речедвигательного анализаторов, стало быть, кантилена движе­ний тела в тренинге вполне может предшествовать воспитанию речевой кантилены. См. Отступление о значении кантилены в сценической речи в «Вариациях для тренинга» (с. 144).
9. Адам Павлович Руппе (1909-1973) - один из интереснейших педаго­гов ленинградской кафедры сценического движения, тех времен, ког­да ее возглавлял легендарный Иван Эдмундович Кох. В1930 году окон­чил Ленинградскую консерваторию. В 1946—1951 годах был ассистен­том Коха и писал музыку для создаваемых им упражнений по сцени­ческому движению. В 1962—1973 годах вел класс ритмики и придумал оригинальную систему ритмической подготовки драматических акте­ров. Нам, студентам той поры, было весело на уроках Адама Павлови­ча. И потому, что сам учитель обожал озорство и, демонстрируя ритмы движений, легко, как пушинка, двигался, несмотря на то, что обладал фигурой кругленькой, и потому, что все упражнения, предлагаемые им, превращались в игру музыкальную, ритмическую, творческую. Взгля­ды А. П. Руппе на ритмическое воспитание актера и его методические идеи изложены в статьях: Руппе А. П. Музыкально-ритмическое вос­питание актера // Записки о театре: Сб. трудов. Л., 1974. С. 47-63; Руп­пе А. П. Музыкально-ритмическое воспитание в ЛГИТМиК (из диссер­тации) // Сценическая педагогика: Сб. трудов. Л., 1973. С. 87-111.
10. «Музыка речи» (не путать со «словесной музыкой») как понятие имеет отношение к концертному слову или, реже, к слову театральному, то есть к сценической речи в самом широком ее понимании. Данной теме посвящен ряд специальных работ, среди которых: Озаровский Ю. 3. Му­зыка живого слова. СПб., 1914; Сережников В. Музыка слова. М.; Пг., 1923. Разговор в них идет о звучащей речи. Что касается взаимодей­ствия музыки со словесным искусством и влечения слова к музыке, то этому посвящена интересная книга: Махов А. Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. В ней автор выска­зывает мнение, что феномен словесной музыки был возможен вовсе не потому, что словесное «подобно» музыке, а благодаря сложной, ди­намичной и вольной игре взаимодействий между музыкальным и сло­весным, которая разворачивалась в области трансмузыкального. «Сло­весное искусство, заходя в эту область и черпая из нее идеи, получало возможность осмыслить себя в музыкальных категориях, почувствовать себя музыкой» (с. 181).
11. У слова «феномен» есть три оттенка значения, влияющие на постанов­ку ударения либо на среднем, либо на последнем слоге слова. Так, если речь идет о явлении, в котором обнаруживается сущность чего-либо (философский ракурс), то следует произносить феномен. Если же речь идет о необычном, редком, исключительном явлении или слово в пе­реносном значении характеризует выдающегося, исключительного в каком-либо отношении человека, то возможны оба варианта постанов­ки ударения: и феномен, и феномен. Полезное разъяснение к поста­новке ударения в слове феномен дает Н. В. Соловьев: «Знаете ли вы, что... в отличие от слов типа бизнесмен, спортсмен, супермен, яхтсмен, и т. п., в состав которых входит словообразовательный элемент -мен, восходящий к английскому man - 'человек, мужчина', слово фено­мен заимствовано из греческого языка со свойственным этому языку ударением, т. е. феномен? Именно такое ударение признавалось пра­вильным. Однако в последние десятилетия по аналогии со словами, в состав которых входит английское -мен, его стали произносить также с ударением на последнем слоге, т. е. феномен, в результате чего неко­торыми изданиями по культуре речи такое произношение признается в качестве допустимого» (Соловьев Н. В. Словарь... С. 259).
12. Поучительный пример высокой степени владения динамическим диа­пазоном голоса приводит известный эстонский режиссер В. Пансо, рас­сказывающий об актере Антее Лаутере: «Лаутер вернулся с первой ми­ровой войны с хриплым голосом. Ему так и не удалось полностью вос­становить его. Это наложило отпечаток и на стиль игры Лаутера. Он должен был умно и точно рассчитывать свои голосовые возможности, чтобы „придержанный" голос достиг цели. Поэтому его стиль игры был скупым, под „сурдинку"... Но в моменты кульминаций, взрывов он на­правлял голосовой поток точно и экономно на ударное слово или фра­зу, заставляя ее звучать сильно и страстно» (Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. М., 1972. С. 34).
13. На то, что перерывами фонации являются не только акустические пау­зы на стыках синтагматических единиц, но и участки смычных глухих взрывных согласных, обращают внимание и лингвисты. См. об этом: Венцов А. В., Фужерон И. Сегментация французского звучащего текста при его восприятии // Проблемы фонетики. IV: Сб. статей. М., 2002. С. 130. Исследователи отмечают, что в действительности при смычке, предшествующей проявлению глухого взрывного согласного звука, воз­никают микропаузы.
14. Четверть века назад в орфографических словарях рекомендовалось только одно произношение этого слова: кулинария, и указывалось с по­метами допустимо или разговорный стиль произношение кулинария (ср., например: Орфоэпический словарь русского языка. С. 231; Сло­варь трудностей русского языка. М., 1981. С. 244). Ныне же часть слова­рей указывают на равноценность обоих ударений (см., к примеру: Со­ловьев Н. В. Словарь... С. 293); в ряде изданий произношению кулина­рия отдается предпочтение (см.: Штудинер М. А. Словарь образцового русского ударения. М., 2005. С. 190); в некоторых словарях и вообще дается лишь один вариант: кулинария (см.: Зарва М. В. Русское словес­ное ударение. С. 227).
15. Применительно к сценической речи методом «семантически противо­положных пар» занимались в семидесятые годы прошлого века ленин­градские педагоги А. Н. Куницын и В. И. Тарасов. Их исследования были частично опубликованы. См.: Куницын А. И., Тарасов В. И. Использова­ние метода СПП в оценке профессиональных качеств голоса драмати­ческого артиста // Речь, эмоции и личность: Материалы и сообщения Всесоюзного симпозиума 27-28 февраля 1978 г. Л., 1978. С. 125-128. Подробнее об этом см. : Васильев Ю. А. Страницы научно-педагогиче- скоготворчества А. Н. Куницына //Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2007. С. 27-31.
16. Частая ошибка: «надеть»/«одеть». Надеть - означает натянуть, надви­нуть (одежду, обувь, чехлы — надеть платок, надевай на Машу пере­дник); приладить или прикрепить (какой-либо предмет к чему-либо - надеть очки, надеть коньки, «он надел все свои знаки отличия» - А. Чехов «Лев и солнце»). Одеть - значит облечь в какую-то одежду (одеть бабушку); снабдить, обеспечить одеждой (надо бы троих детей одеть, обуть); покрыть («Опрятней модного паркета Блистает речка, льдом одета» - А. Пушкин «Евгений Онегин»).
17. К слову сказать, студенты на тренинге время от времени получают за­дание импровизировать скороговорки или чистоговорки. Об этом мы подробнее будем говорить на пятом и шестом уроках. Сейчас же при­веду одну из студенческих скороговорок (придумана Романом Яро- славцевым), составленную только из междометий:

Хрюм-рюм... Хрясь, хрясь:

Тук-тук.

Скрип.

Шлёп.

-Ох!

-Ах!

Топ-топ

Бряк, Звяк! Скрип. Шлёп.

Гость в грязь.

1. См.: Масалова В. Г. Специфика преподавания сценической речи в окружении региональных говоров (на материале пермских говоров): Автореф. дис.... канд. иск. М., 1979; Латышева Н. А. О закреплении пра­вильного ритмического соотношения длины слогов в речевом потоке (Исправление говоров на актерских курсах) // Теория и практика сце­нической речи: Коллективная монография. СПб., 2005. С. 93-109; Бе- лоногова Ф. М. Об устранении раз новел и кости в речи студентов // Сце­ническая речь в театральном вузе. М., 2007. С. 86-95.

Хрум-хрум...

1. Это один из немногих случаев, когда в орфоэпических словарях поста­новка одного из вариантов ударения (в данном случае юркнуть) сопро­вождается пометой уходящее. На практике все обстоит сложнее. Люди, которым уже за сорок, согласно небольшому опросу, мною проведен­ному, в большинстве своем склоняются к этому уходящему варианту произнесения слова. Мне же самому как-то привычнее произносить вариант уходящий и слышать его же в рассказе В. В. Набокова «Коро­лек»: «...не успел юркнуть к себе». Когда же я попробовал внедрить со­временное произношение этого слова на сцене (в моноспектакле «Ду- шекружение» Александринекого театра, в котором Александр Баргман играет именно этот рассказ Набокова), то выдающийся театральный критик и театровед Е. С. Калмановский обсмеял мой порыв, назвав его «неприличным щекотанием нервов приличным людям». Через двенад­цать лет, выпуская моноспектакль «Пикник с Алисой» («Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла) в театре Ленсовета (в котором играет Алена Бар­кова), я несколько раз выслушивал советы актеров и помощника ре­жиссера, что надо обязательно произносить юркнул в тексте: «Сгораяот любопытства, она [Алиса] побежала за ним по полю и только-только успела заметить, что он [Кролик] юркнул в нору под зеленой изгоро­дью. В тот же миг Алиса юркнула за ним следом». На этот раз я не изменил традиции, памятуя смешки Е. С. Калмановского.
2. Вообще-то прием внутреннего проговаривания слов не нов. В. К. Се- режников называл такой прием методом «мысленных» упражнений по ясности речи: «Всякое упражнение на произношение, возьмем хотя бы чистоговорки, можно проделать мысленно, без сокращения соответ­ствующих мышц. Я беру трудные сочетания звуков - «раз-нерв-ни-ча- вше-го-ся кон-сти-ту-ци-о-на-ли-ста на-шли ак-кли-ма-ти-зи-ро-ва- вшим-ся в Кон-стан-ти-но-по-ле» и повторяю его мысленно несколько раз подряд, сначала медленно, затем быстро-быстро. После известного числа таких повторений про себя данную чистоговорку легко и свободно можно сказать вслух» (Сережников В. К. Техника речи. М., 1924. С. 93).
3. Зукосочетание «люлюлюлюлюль-лёлёлёлёлёль-ляляляляляль...» в преж­ние годы часто использовалось педагогами ленинградской кафедры сценической речи. Мне лично памятно упражнение, предлагавшееся нам, студентам, на первом году обучения замечательным театральным педагогом Стронгиллой Шаббетаевной Иртлач (1902-1983): оно име­новалось «Жонглирование». Мы крутили воображаемые «китайские тарелочки» на вымышленных прутиках и произносили это звукосочета­ние с повышением тона при разгоне темпа и с понижением тона на замедлении вращения «тарелочки». К слову сказать, С. Ш. Иртлач в 1930-е - 1960-е годы была известной драматической актрисой и не менее известной исполнительницей цыганских песен и романсов, с 1925 года преподавала сценическую речь в различных театральных учебных заведениях Ленинграда, работала и в Ленинградском театральном ин­ституте (в 1936-1939 и в 1963-1983 годах). Среди ее учеников много прекрасных актеров: Л. Жукова, Б. Хотянов, Д. Барков, И. Соколова, Н. Иванов, Г. Тараторкин, М. Боярский, А. Толубеев, А. Марков, Е. Ти- личеев, Е. Полосина, В. Кособуцкая, В. Лосьянов, А. Радостев, А. Чече- лев, В. Макатерский, В. Агафонов и др.
4. Ср.: «Характерное для ациклических движений чередование различ­ных по времени и силе статических и динамических нагрузок, наличие разнообразных сочетаний в движениях туловища и конечностей приво­дит к неравномерности дыхания, к элементам задержки, а в некоторых случаях к натуживанию. В результате этого дыхательная мускулатура пе­риодически вынуждена работать с перегрузкой или недогрузкой, так как отдельные ее группы могут временно выключаться из работы, а другие испытывать повышенную нагрузку» (Муравьев Б. Л. От дыхания - к го­лосу: Работа над речевым дыханием актера. Л., 1982. С. 40-41).
5. Для нас очень важно понимание того, что аффрикаты являются не со­ставными звуками (т + ш = ч, т + с = ц), в которых артикуляция первого звука переходит в артикуляцию последующего звука, а представляют собой звуки со слитной артикуляцией. На этом настаивают лингвисты: «Слитные согласные (или аффрикаты) - такие, выдержка кото­рых включает три момента: во-первых, органы речи образуют полную смычку; во-вторых, струя воздуха ее преодолевает, так что образуется щель; в-третьих, воздух просачивается (с трением) сквозь эту щель» (Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С. 22).
6. «Аффрикаты характеризуются, с одной стороны, наличием глухой смычки, как взрывные согласные (акустически глухая смычка характери­зуется как пауза), и наличием щелевой фазы после смычки...» (Бондар- ко Л. В. Звуковой строй современного русского языка. М., 1977. С. 71-72).
7. В конце семидесятых годов прошлого века в справочниках рекомендо­валось на равных произношение заиндевелый и заиндевелый, но вме­сте с тем настаивалось на произнесении заиндеветь, а постановка уда­рения на последнем слоге (заиндеветь) давалась с пометой допустимо (Орфоэпический словарь русского языка... С. 156). Учебная литература по сценической речи указывала только на один вариант ударения: заиндевевший, заиндевелый, заиндеветь (Козлянинова И. П. Произ­ношение и дикция. М., 1977. С. 46). В ряде современных изданий отме­чается равнозначность обоих вариантов, но есть и издания, настаива­ющие на одном варианте: заиндевелый, заиндевевший, заиндеветь (Зарва М. В. Русское словесное ударение... С. 153). Мне кажется, что столь редкое в бытовом употреблении слово может быть произнесено в любом из двух вариантов, но в сценическом его звучании лучше при­держиваться варианта традиционного - заиндевелый.
8. Ср.: «Если для большинства русских согласных характерно то, что при их произнесении образуется один шумовой источник (такие согласные называются однофокусными),то для согласных ш и ж характер­но, наоборот, наличие двух шумовых источников при их образовании - в качестве активного органа при этом выступает не только передняя часть языка, но и задняя его часть (эти согласные называются двух­фокусными)» (Бондарко Л. В. Звуковой строй... С. 82).
9. Ср.: «Губы при артикуляции гласных могут принимать два положения. В одном случае губы не вытягиваются вперед, а могут даже растяги­ваться и открывать зубы. Так образуются неогубленные (нелабиализо­ванные) гласные. В другом случае губы сближены, округлены и вытя­нуты вперед. При этом образуются огубленные (лабиализованные) глас­ные. Степень растяжения губ, как и их округления и вытягивания вперед, может быть различной» (Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Гордина М. В. Основы общей фонетики. СПб., 2000. С. 21-22).
10. У Хармса - согласно стихотворному ритму - два слога безударных, один ударный - ударение приходится на второй слог, а по современ­ным произносительным нормам словесное ударение должно падать в данном случае на последний слог: забрались. Вы же придерживайтесь авторского ритма. Но учитывайте, что это, вероятнее всего, своеобраз­ный стилистический прием Хармса, приближающий нас к бытовому раз­говорному детскому (да и не только детскому) произнесению таких слов, как взялись, собрались, забрались, набрались, пробрались.
11. См., например: Комякова Г. В. Слово в драматическом театре. М., 1974. С. 88; Моисеев Ч. Дыхание и голос драматического актера. М., 1974.

С. 149; Выгодская И. Г., Гегелич Н. А, Кочеровская Т. И. Исправление нарушения звукопроизношения у подростков. М., 1977.

1. Голосовые складки совершают не только колебания с основной часто­той, но и с частотой в два, три и т. д. раз более высокой, чем основная частота. «Образующиеся в результате этих колебаний тоны называются обертонами, или гармониками основного тона; их основное свойство заключается в том, что частота их всегда в кратное число раз выше час­тоты основного тона, а интенсивность тем слабее, чем выше частота. Голосовые связки человека, которые можно сравнить с колеблющими­ся струнами, совершают именно такие сложные колебания» (Бондар- коЛ. В. Звуковой строй... С. 19-20).
2. Одновременный и одновременный. Два равноправных варианта уда­рения предлагают современные нормативные словари русского языка. См.: Орфоэпический словарь русского языка... С. 330; Соловьев Н. В. Словарь... С. 412; Словарь образцового русского ударения... С. 282-283 (в этом справочном издании дается предпочтительный вариант с по­метой для эфира: одновременный). Отмечу, кстати, что равноправность двух вариантов произнесения слов «одновременный», «одно­временно», «одновременность» не является тенденцией нового време­ни. Подобные рекомендации даются и в некоторых словарях начала прошлого века. Ср.: Зелинский А. В. Подробный орфографический сло­варь. 2-е изд. М., 1914. С. 338. Из моих личных воспоминаний и наблю­дений приведу два мнения. В начале 1983 года замечательный актер и мастер художественного слова, как тогда говорили, Яков Михайлович Смоленский, услышав в моей речи «одновременно», загорелся ра­достью и с мягкой улыбкой и хитроватым прищуром глаз прожурчал: «Я рад, Юрочка, что вы произносите „одновременно", когда слышу иное ударение в этом слове, мне становится грустно». Через двадцать лет, в 2003 году Евгений Гришковец в спектакле «Одновременно» поставил перед зрителями вопрос, как же надо произносить это слово? И затем сам же и ответил: «одновременно».
3. Очень известная скороговорка. Часто применяется на занятиях по сце­нической речи в театральных школах и часто рекомендуется в различ­ных вариациях в учебных пособиях. См., например: Козлянинова И. П. Дикция. М., 1964. С. 34; Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия. М., 1967. С. 126; Комякова Г. В. Слово в драматическом театре. М., 1974. С. 76; Вербовая Н. П., Головина О. М., Урнова В. В. Искусство речи. М., 1977. С. 63; Галендеев В. Н. Голосо-речевая тренировка на старших курсах // Теория и практика сценической речи. Л., 1985. С. 103-104.
4. Слово «млынь» извлечено из стихотворения Даниила Хармса «Месть». Хармс, пользуясь теорией Велемира Хлебникова о семантической зна­чимости согласных фонем, создает бурный диалог о Творчестве между Писателями и Богом, посредниками в этом диалоге являются Апосто­лы. О тайнах Творчества Апостолы говорят «заумным» языком:

Ласки век маски рек

баски бег человек.

Это ров это мров это кров

наших пастбищ и коров.

Это лынь это млынь это кпынь это полынь.

1. О существовании в русской речи звуковых явлений, возникающих под действием законов звуковой динамики, известно давно. М. В. Панов в книге «Русская фонетика» подробно рассматривает артикуляцию двух групп таких сложных согласных: щелчковые (или фаукальные) - «пм», «бм», «п'м'», «б'м'» «тн», «дн», «т'н'», «д'н'» и взрывно-боковые - «тл», «дл», «т'л'», «д'л'» (Панов М. В. Русская фонетика. М., 1967. С. 31-39). В литературе по сценической речи на необходимость внимания к произнесению таких звуков впервые указано: Галендеев В. И., Кирилло­ва Е. И. Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. Л., 1983. С. 14-15.
2. Обычно считалочные детские тексты подразделяются на три группы: считалки-числовки (содержащие в себе счетные слова), заумные считалки (целиком или частично наполненные заумными словами), считалки-заменки (тексты, не содержащие ни обычного счета, ни за­умных слов, напоминающих имена числительные, но походящие по своей структуре и по своему назначению на «классические» считалки). Вино­градов Г. С. Детские игровые прелюдии // Виноградов Г. С. «Страна де­тей»: Избранные труды по этнографии детства. СПб., 1998. С. 199-201.
3. См. у Хлебникова в мистерии «Скуфья скифа» интересный фрагмент, в котором все слова начинаются на «п»: «...плавал плот пленных палачей на пламени полого поля - пустыне пузыристых пазух и пуз на пенистом пазе пещерного прага пустот - пружинистой пяткой полуночных песен и плясок. Пищали пены пестро-пегой пастью и пули пузырей пучины печи пламенеющей. Их пестует опаска праздных прагов - еще прыжок пучиной пятки перинных пальцев прыжок прожег пружинистую пасть пены у пещер. О, певче-пегие племена!» (Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 541). Вполне возможно и этому фрагменту найти в тренинге удачное применение: предположим, использовать его для активиза­ции упругости губных мышц, для формирования полетности на основе легкого звучания целого слова и пр. варианты.
4. Эта скороговорка в разных вариациях встречается во многих сборни­ках детского фольклора (см.: Детский быт и фольклор: Сборник пер­вый / Под. ред. О. И. Капицы. Л., 1930). Скороговорка о Прокопе одна из самых популярных в учебной литературе по сценической речи. С легкой руки В. К. Сережникова она с 1920-х годов входит практически во все руководства по технике сценической речи. См.: Сережников В. К. Тех­ника речи. М.; Пг., 1924; Корсакова £., Розенберг Э. Художественное слово в чтении и на сцене. М., 1927. С. 39; С. 91; Саричева Е. Ф. Техника сценической речи. М.; Л., 1939. С. 63; ПрянишниковА. В., Корсакова Е. А. Техника речи. М., 1940. С. 22.
5. Похороны - похорон, похоронам, похоронить, похороненный. Не рек. устарелое: похоронённый, похоронён, похоронена. Не рек. похорон, похоронам. По ритму скороговорки, сымпровизированной студентом Максимом Сухановым, напрашивается произнесение: «При похоронах Прохора...». Мы используем это произнесение как просторечное, но бу­дем иметь в виду, что литературное произношение требует ударения на последнем слоге: «При похоронах...».
6. В 1951 году был издан справочник «В помощь диктору», в 1954 году он был переиздан в усовершенствованном виде под названием «Словарь ударений. В помощь диктору», а в последующие десятилетия, начиная с 1960 года, стал выходить под названием «Словарь ударений для ра­ботников радио и телевидения». См., напр.: Агеенко Ф. Л., Зарва М. В. Словарь ударений для работников радио и телевидения: Ок. 75 ООО сло­варных единиц / Под ред. Д. Э. Розенталя. б-е изд., стереотип. М., 1985. В 2001 году был опубликован этот же словарь в новой редакции (с но­вым авторством): Зарва М. В. Русское словесное ударение: Словарь. М., 2001. Основные принципы этого «Словаря» не изменились.
7. Этот словарь увидел свет чудом. В 1949 году, уже набранный в типо­графии, «Словарь» был запрещен к изданию указанием ЦК КПСС. Со­хранились лишь несколько оттисков «Словаря», пролежавшие в недрах книжных шкафов до конца 1980-х годов: в 1990 году «Словарь» дол­жен был быть напечатан, но... вновь по таинственным причинам свет не увидел. В результате в 1993 году сыну одного из авторов «Словаря» - С. С. Ожегову - удалось издать его репринтным способом.
8. Разнообразные словари ударений рекомендуют произнесение краткой формы множественного числа от слова «крутой» только с ударением на первый слог: круты (см., в частности: РозентальД. Э., Теленкова М. А. Словарь трудностей... С. 242; Зарва М. В. Русское словесное ударение... С. 225). Литературное произношение между тем допускает ударение и на последнем слоге: круты. Вот, к примеру, расширительная рекомен­дация одного из лучших, на мой взгляд, нормативных словарей: «кру­той, -ая, ое, кратк. ф. крут, крута, круто, круты и круты, сравн. ст. круче» (Орфоэпический словарь русского языка... С. 230).
9. Три десятилетия назад произношение ясны сопровождалось пометой допускается. Большинство современных словарей оба ударения счита­ют равноценными. Однако можно встретить и рекомендацию произно­сить только ясны (Зарва М. В. Русское словесное ударение... С. 295) или предпочтение варианту ясны (Штудинер М. А. Словарь... С. 566).
10. Напомню, что впервые этот текст был приведен не в фольклорной ли­тературе, а в методическом пособии по сценической речи: Козляни- нова И. П. Дикция. М., 1964. С. 34. Театрально-педагогическое проис­хождение текста о «тридцати трех кораблях» кажется мне и занима­тельным, и знаковым. Сочинение подобных текстов студентами на первых этапах обучения сценической речи полезно свободой импро­визации, открывающей возможности более глубокого интуитивного проникновения в звуки, нуждающиеся в фонетической коррекции. Создавая ритмические тексты с опорой на аллитерацию, сочиняющие втягиваются в эмоциональное звуко-ритмическое пространство, увле­ченно экспериментируют со звуками и словами, в них вызревает по­требность в познании внутренней сущности звука (слова, насыщен­ного звуками одного порядка) и, разумеется, в выразительной сторо­не звука.

Все сказанное возможно только при творческом подходе к процес­су импровизации и сочинительства. Любое умозрительное, «слухачес- кое» отношение к созданию чистоговорок и скороговорок не прибли­зит сочиняющего к речевой жизненности ни на йоту.

1. Рильке Р.-М. Ворпсведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. М., 1971. С. 218. Или у него же взгляд на синий цвет сквозь всю историю искусства, от античности до начала XX века: «Можно представить себе, что кто-ни­будь напишет монографию о синем цвете: от густой восковой синевы помпейских фресок до Шардена и далее до Сезанна, - какой путь раз­вития! Ведь синий цвет Сезанна, очень своеобразный, именно такого происхождения, он родился из синевы XVIII столетия, которая у Шар­дена оголена от всех ее претензий, а у Сезанна окончательно потеряла всякое иносказательное значение». (Там же. С. 219.)
2. «В словах нэпман, обман, обмен нет звуков [п, б]; можно увидеть в зер­кале, что губы не размыкаются при произношении этих ложных пи б. <...> Это не губной взрыв. Он образуется щелчком заднего язычка — уву- лы. Обычно, когда произносят неносовые звуки, увула приподнимает­ся и закрывает носовую полость. Артикуляция же [пм, бм] состоит в том, что увула, энергично щелкая, открывает проход в носовую полость...» (Панов М. В. Русская фонетика. М., 1967. С. 36-37).
3. В доказательство сказанному приведу только часть слов, которые мы уже использовали с вами на сегодняшнем уроке. Они прошли для вас незаметно - внимание на них не задерживалось, но это вовсе не зна­чит, что таких слов мало в русском языке. Достаточно. Вот примеры с «тн», «т'н'»: воротничков, смертников, отнесение, суперсегментным, бесповоротно, крохотной, партнёр, незаметных, звуковысотные, плотности, памятные, взаимоотношения, пятнами, заметное, приятно, полётности, портной и портниха, бесприютный, захребетником, не­внятных, сюжетные, трепетная, многократного, слитному, контактно­сти, конкретного, относятся, понятно.
4. Ср.: «Щелчок образуется резким отрывом боковой части языка от зу­бов; после этого воздух протекает сбоку языка, поэтому после щелчка слышится [л']. Такие звуки называются взрывно-боковыми (точнее сле­довало бы их назвать щелчково-боковыми: ведь шум образуется не про­рывом воздушной струи, а боковым щелчком языка)» (Панов М. В. Рус­ская фонетика. М., 1967. С. 38).
5. И щелчково-боковые на сегодняшнем уроке уже мелькали. Вспомните хотя бы слова: отличается, отлично, отливают, отлетает, отлынивают, неповоротливых, отложилось, запечатлелись, утлые, светлых; предло­жения, для, подлинного, длинные, медленно, предлагаемые, подле­ты, длительное, замедленность.
6. Вот, к примеру, объяснение Немировича-Данченко актерам, работаю­щим под его руководством над «Гамлетом»: «Я говорил о двух возмож­ностях работы. Первая: сначала наметить пути, этапы переживаний; ког­да наживете это своими словами, но верно, - придут шекспировские слова. Потом - нужно в стихах. Потом - в костюмах. Потом - в гриме. Потом - жесты и манеры от какой-то эпохи получить.

Вторая: я не прочь был бы сыграть перед вами какой-то кусок сло­вами Шекспира. „А ну-ка, Владимир Иванович, заговорите стихами!" Я буду говорить стихами. Я не буду в костюме, молодым не буду. Но я буду говорить в стихах. Может быть, мне понадобится полчаса, и я заговорю стихами. Потому что крепко нажито. Я буду говорить с пло­хой дикцией, не с такой, как у Гамлета. Но это будет нажито» (Немиро­вич-Данченко Вл. И. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Го­дунов», «Гамлет». М., 1984. С. 220).

1. Рассказывание - один из способов, вошедших в педагогику сценичес­кой речи в 1950-е - 1960-е годы и практикующихся поныне. Этому по­священа книга А. Н. Куницына «Работа актера-рассказчика над текстом» (М., 1957) и его же кандидатская диссертация «К вопросу воплощения литературного произведения в устный рассказ» (1959). Над этим во­просом в последние десятилетия продуктивно работают педагоги РАТИ (ГИТИСа): Промптова И. Ю. Рассказ от первого лица // Сценическая речь: Учебник. 3-е изд. М., 2003. С. 39-56; Серова С. П. Коллективный рас­сказ // Там же. С. 57-77. Согласно идее А. Н. Куницына, рассказывание позволяет оторваться от приемов художественного чтения, втянуть мыш­ление и образность студента в незавуалированную контактность.
2. Вениамин Смехов так описывает работу со студентами над скороговор­ками Татьяны Ивановны Запорожец, заведующей кафедрой сценичес­кой речи Театрального училища им. Б. Щукина: «Беспощадная муштра согласных и гласных. На первых курсах она „заездила" нас своими ско­роговорками, распевками, упражнениями на дыхание и этим бессмерт­ным, общесоюзноактерским „Бык тупогуб, тупогубенький бычок; у быка бела губа была тупа". Попробуйте-ка это произнести со скорос­тью пистолетной пули. Не выйдет. И у нас не выходило, и мы недолюб­ливали придиру учителя. Но когда вдруг вышло...» (Смехов В. В один прекрасный день: Повести и рассказы. М., 1986. С. 238-239.)

УКАЗАТЕЛЬ УПРАЖНЕНИЙ

**первый урок • re • балансируя**

1. Потягиваясь • 14
2. Балансируя • 18
3. Покачиваясь • 19
4. Разлетаясь • 22
5. Разбегаясь и взлетая • 24
6. Держась за воздух • 25
7. С болтовней • 28
8. Совпадая в «болтовне» • 31
9. Взлетая и падая • 34
10. Покачиваясь в восприятии • 36
11. В ритмах восприятия • 37
12. В ритмах прикосновений • 39
13. Балансирование с «ведомыми» • 40
14. Предпочитая • 42
15. Увлекаясь • 49
16. Речь перетекающая • 52
17. В окружении звуков • 55
18. Interludio • 56

второй урок • itii • в ритмах восприятия

1. Ух-ты! Ах-ты! • 66
2. Кисти действующие • 67
3. Колени действующие • 69
4. Колени «танцующие» • 74
5. Тютелька в тютельку • 77
6. Абсолютно точно • 81
7. Между взлетом и падением • 87
8. Между падением и взлетом • 95
9. С замиранием! • 96
10. Перехватывая ритмы • 101
11. Звучание вразлет • 102
12. Пространство качающееся! • 105
13. Пространство сжимающееся! • 111
14. Ритмы пунктиром • 114
15. Воспламеняющаяся энергия • 118
16. Два звучания • 124
17. Локти летящие • 131
18. Interludio • 133

третий урок • fa • в ритмах времени

1. Разгоняя энергию • 141
2. Кистью вокруг шара • 145
3. Шаровращение • 149
4. Скакалка в действии • 151
5. Вперед к неустойчивости • 158
6. В переменах скоростей • 162
7. «По дороге я бегу...» • 164
8. В зависании • 166
9. Шаг направо - шаг налево • 170
10. Больше вправо - меньше влево • 174
11. В динамичном разлете • 177
12. Происшествие • 180
13. Взлёт - взлёт - взлёт! • 184
14. С отчаянием! • 186
15. Впрыгивая - выпрыгивая • 187
16. Круг вправо - круг влево • 189
17. В лабиринте шагов и ритмов • 193
18. Interludio • 198 четвертый урок • sol • в ритмах пространства
19. Вворачиваю-вворачиваю! • 206
20. Выворачиваю-выворачиваю! • 207
21. В пространстве вертикали • 209
22. Разогревая мотор • 211
23. Разгоняя пропеллер • 214
24. Набирая высоту • 217
25. За штурвалом • 220
26. Глаза • 222
27. Равновесие • 225
28. В двух измерениях • 229
29. Ветер • 236
30. Шурша • 239
31. Шелестя • 245
32. Зазывая • 250
33. Бесенок из-за спины • 253
34. Совпадая • 254
35. Патрулёва круговерть • 257
36. Interludio • 258

пятый урок • 1а • в ритмах воздействия

1. Словно колокол • 265
2. Звучание балансирующее • 271
3. Зависая • 276
4. Не совпадая • 278
5. Нескончаемо • 280
6. Нет, этого не было! • 282
7. Вы - вы - вы! • 284
8. Узнавая • 287
9. Ловили не налима • 288
10. Вы ли ли не любили? • 290
11. Отчаянно • 293
12. Осторожно • 295
13. На мели не юли • 310
14. Пиля да Лия • 314
15. Тридевять Емель • 326
16. Мели на мели • 328
17. Топотушки • 330
18. Interludio • 332

**шестой урок • si • высказывая**

1. Не надоело ли?! • 338
2. Жаль, не выманили вы меня! • 341
3. Ломаными линиями... • 342
4. Колокололитейщики • 349
5. Портной Пато • 351
6. Била баба бобыля! • 354
7. При похоронах Прохора • 356
8. Ох, Варвара! • 360
9. Кот крутанул крота • 360
10. Лавируя • 366
11. Экипируя • 371
12. Обмундировывая • 372
13. Мундирами обмундировывая • 373
14. Лоботрясы • 375
15. «Покорно прошу вас» • 379
16. «Молю Вас принять...» • 383
17. «...со всей почтительностью...» • 389
18. Interludio • 391

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Аванесов Р. И. Русское литературное произношение: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. Издание 5-е, переработанное и дополненное. М., 1972.

Ананьев Б. Г. Опыт психологической трактовки системы К.С. Станиславского // Записки Ленинградского театрального института. Л.; М.: Искусство, 1941. С. 22-39.

Ананьев Б. Г. Теория ощущений. СПб., 2002.

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.

Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.

Белый А. Глоссолалия: Поэма о звуке. М., 2002.

Берхин Н. Б. Проблема общения в работах К.С. Станиславского // Психоло­гические исследования общения. М., 1985. С. 94-102.

Бернштейн Н. А. О построении движений. М., 1967.

Бернштейн Н. А. Очерки о физиологии движений и физиологии активности. М., 1966.

Беседы о Вахтангове / Записаны X. Н. Херсонским. М.; Л., 1940.

БирихА. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии: Историко-этимологический справочник. СПб., 1998.

БондаркоЛ. В. Звуковой строй современного русского языка. М., 1977.

Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Гордина М. В. Основы общей фонетики. 3-е изд. СПб., 2000.

*Бреслав И. С., Глебовский В. Д. Регуляция дыхания. Л., 1981.*

Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг: Учебное пособие. СПб., 1996.

Васильев Ю. А. Тренинг сценической дикции: На материале детских счита­лок: Учебное пособие. СПб., 1997.

Васильев Ю. А Сценическая речь: ощущение - движение - звучание. Вари­ации для тренинга. СПб., 2005.

Васильева Т. И. Упражнения по дикции (согласные звуки). М., 1988.

Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М., 1939.

Вахтангов Евг. Материалы и статьи. М., 1959.

Вербицкая Л. А. Русская орфоэпия. Л., 1976.

Вербовая Н. П., Головина О.М., Урнова В.В. Искусство речи: Учебное посо­бие. 2-е изд. М., 1977.

Виноградов Г. С. Детский игровой фольклор // Виноградов Г. С. «Страна детей»: Избранные труды по этнографии детства. СПб., 1998.

Волконский С. М. Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб., 1913.

Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: Монография. СПб., 2006.

*Герасимова О. И., Колосовская Н. И., Куницын А. Н., Куракина К. В., Рыжу- хина В. И., СавковаЗ. В. Речь на сцене: Учебное пособие. Л.; М., 1961.*

Граудина Л. К., Ицкович В. К., Катлинская Л. П. Грамматическая правиль­ность русской речи: Стилистический словарь вариантов. М., 2001.

Грачев М. А. Словарь тысячелетнего русского арго. М., 2003.

Громов П. П. Написанное и ненаписанное / Сост. и авт. предисловия Н. Тар- шис. М., 1994.

Дажина В. Д. Слово и образ в творчестве Леонардо да Винчи // Леонардо да Винчи и культура Возрождения. М., 2004. С. 16-37.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994.

Евреи нов Н. Н. Театр как таковой. Одесса, 2003.

Елистратов В. С. Словарь русского арго: Материалы 1980-1990 гг. М., 2000.

Жинкин И. И. Механизмы речи. М., 1958.

Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.

Жуковский В. А. О слоге простом и слоге украшенном // Эстетика и критика. М., 1985. С. 279-283.

Зарва М. В. Русское словесное ударение: Словарь. М., 2001.

Зелинский В. А. Подробный орфографический словарь. М., 1914.

ИртлачС. И. Интонационно-мелодическая природа сценической речи: Учеб­ное пособие. Л., 1990.

Искусство и искусствоведение: теория и опыт (Сценическая педагогика): Сборник / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемерово, 2002. Вып. 1.

Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театр в зеркале конфликта: Сборник / Под ред. Г. А. Жерновой. Кемеровог 2003. Вып. 2.

Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Театральное пространство Сибири: Сб. науч. трудов. Кемерово, 2004. Вып. 3.

Искусство и искусствоведение: теория и опыт: К новому синкретизму: Сб. науч. трудов. Кемерово, 2005. Вып. 4.

Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства: Сб. науч. трудов. Кемерово, 2007. Вып. 5.

Калмановский Е. С. Вопросы театральной терминологии. Л., 1984.

Кнебель М. О. О Михаиле Чехове и его творческом наследии // Чехов М. А. Творческое наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 9-42.

Козлянинова И. П. Дикция. М., 1964.

Козлянинова И. П. Произношение и дикция. М., 1977.

Комякова Г. В. Слово в драматическом театре: Приемы, упражнения для ра­боты над дикцией. М., 1974.

Костелянец Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. М., 2007.

КрэгЭ. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988.

Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М., 2003.

Куницын А. Н. О сценической речи // Ленинградский государственный ин­ститут театра, музыки и кинематографии: Сб. статей. Л., 1971. С. 135-144.

КуницынА. Н. Первая встреча со словом // Сценическая педагогика: Сб. тру­дов. Л., 1976. Вып. 2. С. 130-141.

Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К.С. Станиславского. М., 1959.

Латышева Н. А. О закреплении правильного ритмического соотношения дли­ны слогов в речевом потоке (Исправление говоров на актерских курсах) // Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2005. С. 93-109.

Латышева Н. А. Воображение актера на уроках сценической речи // Сцени­ческая речь в театральном вузе: Сб. статей. М., 2006. Вып. 1. С. 47-81.

Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия. М., 1967.

Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2001.

Макарьев Л. Ф. Творческое наследие. Статьи и воспоминания. М., 1985.

Максимов И. Фониатрия / Пер. с болг. В. Д. Сухарева. М., 1987.

МахЭ. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М., 2005.

Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998.

Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918-1919. М., 2000.

Мейерхольд репетирует: В 2-х т. М., 1993.

МихоэлсС. М. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. М., 1981.

Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л., 1967.

Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977.

Морозов В. П. Искусство резонансного пения: Основы резонансной теории и техники. М., 2002.

Мультатули В. М. Стиходействие. Действие в стихотворной драматургии: Учебное пособие. СПб., 1991.

Муравьев Б. Л. О воспитании дыхания и голоса актера. Л., 1977.

Муравьев Б. Л. От дыхания - к голосу. Работа над речевым дыханием акте­ра: Учебное пособие. Л., 1982.

Немирович-Данченко Вл. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877-1942. М., 1980.

Немирович-Данченко Вл. И. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов», «Гамлет». М., 1984.

Немировский А. Б. Пластическая выразительность актера. М., 1988.

Общая психология. Словарь / Под. ред. А. В. Петровского. М., 2005.

Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамма­тические формы / С. Н. Борунова, В. Л. Воронцова, Н. А. Еськова; Под ред. Р. И. Аванесова. М., 1983.

Огиенко И. И. Русское литературное ударение: Правила и словарь русского ударения. Киев, 1914.

Панов М. В. Русская фонетика. М., 1967.

Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.

Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 2. М., 2007.

Покровский Н. Б. Расчет и измерение разборчивости речи. М., 1962.

Попов А. Д. Из режиссерских записей. М., 1967.

Порошина Г. М. Пластика в работе актера над образом (по школе А. Б. Не- мировского). М., 2004.

Потемкина О. Ф., Потемкина Е. В. Психологический анализ рисунка и текста. СПб., 2005.

Проблемы сценической речи: Сб. науч. тр. Л., 1979.

Прокопова Н. Л. Основы технологий совершенствования сценической речи: Учебное пособие. Кемерово, 1999.

Прокопова Н. Л. На пути к голосоречевой выразительности. От самораскры­тия к гротеску: Учебное пособие. Кемерово, 2002.

Промптова И. Ю. Речевая культура русского театра. М., 1989.

*Прянишников А. В., Корсакова Е. А. Техника речи. 3-е изд. М., 1940.*

Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. М., 1978.

Реформатский А. А. Фонологические этюды. М., 1975.

Розенталь Д. В., Теленкова М. А. Словарь трудностей русского языка. Изд. 3-е. М., 1981.

Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб., 2007.

Руппе А. П. Музыкально-ритмическое воспитание актера // Записки о теат­ре: Сб. трудов. Л., 1974. С. 47-63.

Савкова 3. В. Как сделать голос сценическим: Теория, методика и практика развития речевого голоса. Изд. 2-е. М., 1975.

Саричева Е. Ф. Техника сценической речи: Учебник. М.; Л., 1939.

Саричева Е. Ф. Сценическая речь: Учебно-методическое пособие. М., 1955.

Саричева Е. Ф. Сценическое слово. М., 1963.

«Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В. Н. Сажин: В 2 т. М., 2000.

Сережников В. К. Техника речи. М.; Пг., 1924.

Сладкопевцев В. В. Искусство декламации. СПб., 1910.

Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евге- ньевой. М., 1985-1988.

Соловьев Н. В. Словарь правильной русской речи. М., 2004.

Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953.

Станиславский К. С. Работа актера над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения // Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3.

Станиславский К. С. Из записных книжек: [В 2 т]. М., 1986.

Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М., 1987.

Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб., 2004.

Сценическая речь: Учебное пособие / Под ред. И. П. Козляниновой. М., 1976.

Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промпто- вой. 4-е изд. М., 2006.

Сценическая речь в театральном вузе. М., 2006. Вып. 1.

Сценическая речь в театральном вузе. М., 2007. Вып. 2.

Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис. Вып. I. СПб., 2005.

Теория и практика сценической речи: Сб. науч. тр. Л., 1985.

Теория и практика сценической речи: Сб. науч. тр. СПб., 1992. Вып. 2.

Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2005. [Вып. 1.]

Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2007. Вып. 2.

Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002.

Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М., 1935-1940.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Узнадзе Д. Н. Общая психология. М.; СПб., 2004.

Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л., 1991.

Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения, переводы. СПб., 1997.

Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения. СПб., 1997.

Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 3: Произведения для детей. СПб., 1997.

Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки: В 2 т. СПб., 2002.

Хармс Д. Цирк Шардам: Собрание художественных произведений. СПб., 2001.

Чайка О. М., Руднева Е. Е. Художественное чтение: Методическое пособие для чтецов художественной самодеятельности. М., 1953.

Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986.

Черная Е. И. Курс тренинга фонационного дыхания и фонации на основе упражнений Востока: Учебное пособие. СПб., 1997.

Штудинер М. А. Словарь образцового русского произношения. 3-е изд. М., 2005.

Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Васи­на. М., 2002.

Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919-1948 / Составление, подготовка текста, статьи и комментарии В. В. Забродина. М., 2005.

Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж, 1985.

Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб., 2001.

Юссон Р. Певческий голос. М., 1974.

Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.

Bernchard В. M. Sprechubungen: Eine Sammlung fur Theatergruppen. Wien, 2004.

Coblenzer H., MuharF. Atem und Stimme: Anleitung zum guten Sprechen. Wien, 1976.

Das Phanomen Stimme: in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft / 4. Stuttgarter Stim- mtage 2002. Akademie fur desprochenes Wort. St. Ingbert, 2004.

Das Phanomen Stimme: Imitation und Inentitat / 5. Stuttgarter Stimmtage 2004. St. Ingbert, 2006.

Integration von Sprecherziehung, Liedgestaltung und Korpertraining in der Ausbildung zum Schauspieler. Munchen, 1998.

Rollenunterricht, Sprecherziehung und Korperarbeit in der Ausbildung zum Schauspieler. Munchen, 2000.

Schwaiger H. Sprecherzieherische Ubungsliteratur. Analyse ausgewahlter Ubungsliteratur zur Sprecherziehung in der Schauspielausbildung // sprechen. 2004. Haft 41. S. 44-65.

Stimmen horen / 2. Stuttgarter Stimmtage 1998. Akademie fur desprochenes Wort. Stuttgart, 2000.

Stimmkulturen / 3. Stuttgarter Stimmtage 2000. St. Ingbert, 2002. Vasiljev J. Imagination - Bewegung - Stimme. Variationen fur ein Training. Tirschenreuth, 2000.

Vasiljev J. Dir "richtige" Methode. Zu aktuellen Diskussionen uber Sprecherziehung fur Schauspieler // sprechen. 2004. Haft 41. S. 66-68.

ОБ АВТОРЕ

Юрий А. Васильев - актер, режиссер и театральный педагог, за­служенный деятель искусств России, действительный член Петров­ской Академии наук и искусств, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и Театрального института «Школа русской драмы им. И. О. Горбачева» в Санкт-Пе­тербурге. Ученик профессора Л. Ф. Макарьева. Закончил аспиран­туру по кафедре сценической речи под руководством профессора А. Н. Куницына. За тридцать лет педагогической работы препода­вал сценическую речь на курсах И. О. Горбачева, М. В. Сулимова, Г. А. Товстоногова, Д. И. Тимофеева, И. Р. Штокбанта, А. Д. Андрее­ва, И. Б. Малочевской, Ю. М. Красовского, В. Б. Пази, М. А. Хусида, Т. С. Казаковой, Г. Т. Карелиной, В. М. Фильштинского. Автор ори­гинальной методики совершенствования голоса и речи драматичес­кого актера, основанной на сенсорной активизации голосовых, ре­чевых и двигательных функций организма. Исходя из системного по­нимания актерского творчества, Ю. А. Васильев создал своеобраз­ный тренинг техники и выразительности сценической речи.

Основные положения теоретических и практических поисков Юрия А. Васильева содержатся в шести десятках опубликованных им статей и в нескольких книгах и учебных пособиях, изданных в Рос­сии, Германии и Швейцарии. Среди них: «Воспитание диапазона го­лоса драматического актера» (1981), «Голосоречевой тренинг» (1996), «Тренинг сценической дикции» (1997), «Imagination - Bewegung - Stimme: Variationen fur ein Training» (2000), Estimme = mBewegung • VAtem: Training fur Stimmenergie und Kommunikation // «Еголос = тдвижение • удыхание. jpeHMHr голосовой энергии в ритмах общения» (2002) - по- немецки и по-русски, «Ритмы сценической речи» (2003), «Голос, дей­ствующий в ритмах диалога» (2004), «Голос, действующий в ритмах ансамбля» (2005). «Сценическая речь: ощущение - движение - зву­чание. Вариации для тренинга» (2005).

Юрий А. Васильев двадцать лет проводит мастер-классы в раз­личных театрах и театральных школах Европы, Азии и России. Мно­гие годы ведет постоянные тренинги для студентов и специальные семинары для педагогов в театраль­ных школах Штуттгарта, Мюнхена, Бонна, Берлина, Гамбурга, Лейпцига, Цюриха, Вены, Граца, Шанхая, Праги, Хельсинки, Стокгольма.

Юрий А. Васильев поставил около шестидесяти драматических спектаклей в театрах и театральных школах России, Чехии, Германии, Швейцарии, Ки­тая, Южной Кореи. Спектакли, созданные им со сту­дентами Санкт-Петербургской академии театраль­ного искусства по сказкам А. С. Пушкина: «Что за прелесть эти сказки!» (1989), «Царь Салтан» (1992, 1993), «Руслан и Людмила» (1994,1995), «Царь Да- дон» (2000, 2001), многократно гастролировали в Германии, Швейцарии и Чехии.



Одним из направлений режиссерской работы Юрия А. Васильева является создание монопредставлений. Среди них: «Душекружение» по рассказам В. Набокова (актер Александр Баргман) - Александринский театр (1994), «Жажда» по роману А. Платонова «Ювенильное море» (актриса Ханна Линде), Франк- фурт-на-Майне, Германия - независимый театральный проект (1996), «Свой круг» Л. Петрушевской (актриса Сюзан Эренток), Кёльн, Германия - независимый театральный проект (1996), «ВЬтеръ» по произведениям А. Пушкина «Медный всадник» и А. Блока «Двенад­цать» (актер Илья Носков) - Александринский театр (2001), «За- блумшая душа. Episodes» по роману Дж. Джойса «Улисс» (актер Дмитрий Готсдинер) - Петербургский музей В. Набокова (2002), «Ва­силиса Мелентьева» А. Островского (актриса Анна Фомичева) - «Пе­тербург-концерт» (2003), «XVIII эпизод» по роману Дж. Джойса «Улисс» (актриса Марина Солопченко) - Литературно-мемориаль- ный музей Ф. М. Достоевского (2004), «Пикник с Алисой» по книге Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (актриса Алёна Баркова) - Театр имени Ленсовета (2006), «Маскар ад» по произведениям А. Ахматовой (актриса Театра на Литейном Ася Ширшина) - неза­висимый театральный проект (2006), «Яр. Mo. Contra et pro» по про­изведениям Я. Могутина (актер Апександринского театра Андрей Ма- тюков) - независимый театральный проект (2006).

**Юрий Андреевич Васильев**

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ:

**восприятие -** воображение - воздействие

ВАРИАЦИИ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА Учебное пособие

*Фотограф Олег Кутейников*

*Фотография на с. 431 Константина Синявского*

Редактор и корректор Елена Миненко

*Оформление и макет Любовь Киселева, Вера Лошкарева*

*Компьютерная верстка Любовь Киселева, Татьяна Сыроветник*

*Технолог Валентина Белова*

ISBN 978-5-88689-034-1

9785886890341

9

Подписано в печать 18.11.2007. Формат 70x100/16. Гарнитура FreeSetC. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 35,1. Тираж 1000 экз. Зак. 1912.

Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34

Отпечатано в ООО «Типография «Береста» 196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28

**По поводу приобретения книг обращаться по адресу:**

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 35. Интер-Мастер-Класс

Тел. (812) 273-12-54, (812) 273-10-72

**Для приобретения книг по безналичному расчету заявки направляйте по адресу:**

191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., д. 34. Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства

Тел. (812)579-80-96, факс (812) 272-24-79

**E-mail:** [izdat@tart.spb.ru](mailto:izdat@tart.spb.ru)

95 сулимов м. в. посвя- бом сюжете ничто не может быть НЕИСКУССТВОМ. Надо научать

щение в режиссуру. себя превращать быт, бытовую правдоподобность в искусство и его СПб., 2004. С. 558-559. Ппдпп\/ »95

Несколько советов:

* некоторые из вас так стараются, что на лице возникают грима­сы. Боже мой, к чему стараться! Ни в физических затратах не пере­барщивайте, ни в психологическом погружении в ситуацию рожде­ния эмоционального звукового отклика;
* говорите негромко - это ведь мы делаем пока для себя, да и вообще междометия - весьма интимные отголоски внутренних ре­акций, они словно знаки вашего восприятия. Порой они, конечно, напоминают ожившие вулканы, и наружу вырываются страстные вос­клицания, вопли, нервы. Но это, если случится, то позже. Сейчас мы

*Все врут. Все мрур>156.*

Не правда ли, эта песенка отдаленно напоминает скороговорку «БритКлим брат...»? Возьмем ее в тренинг - нам ведь не сложно про­никнуть в обстоятельства, породившие эту песенку: петь мы не бу­дем, но ритмами воспользуемся. Рисунок шагов прежний: «два на­право / три налево / три направо / два налево».

Так как нам помогают обстоятельства пьесы Введенского, то вклю­чим в дикционно-ритмическую тренировку еще один ее фрагмент. Фабула такова: сыновья интересуются у отца: «Что такое Потец?» - отец не дает однозначного ответа. Сыновья возбуждены - им непре­менно надо понять это странное слово «Потец».

208 Пронина м. п. по-соловьиному высвистывают. Им посвящается немало страниц исправление сигматиз- в книгах по сценической речи, иной раз они становятся героями учеб­на-Л., 1979. ных пособий208.

Пройти мимо группы щелевых зубных согласных и мы не можем. Разрушать привычные способы корректировки артикуляционно-аку- стических характеристик «свистящих» не будем. Специфическими причинами неверного звучания «свистящих» обычно принято считать плохо развитый фонематический слух, неточное расстояние между зубами, неверное положение языка. Вот с этими-то проблемами и борется театральная школа, вплотную занимаясь артикуляторной гимнастикой и артикуляторным уложением конкретных звуков. До­бавим лишь некоторые элементы физических движений, в какой-то мере помогающие укрепить наработанные навыки.

Мы отправляем гимнастическую палку вспять: она подхватывает­ся через низ и летит в обратную сторону. Движение сильное, реши­тельное. В исходном положении держать палку ладонью книзу. Под­кидывая палку от себя, стремиться и в этой вариации движений

237 крэгэ. г. воспомина- эт0 усилия. Гордон Крэг подсказывает нам в этих импровизациях для ния. статьи письма. воспринимающего: «Тщетным было бы думать, слушая музыку... ее м., 1988 с 295 над0 Пр0сто впускать в свою душу с помощью чувств» 237.

1. что и позволяет привлекать их в наш тренинг. Они ведь обаятельны, эти слова. Стоит произнести для пробы какое-либо междометие, моментально возникает чувственная реакция, отголосок знакомой, хоть и не сразу всплывающей в памяти жизненной ситуации. Выдох­ните хотя бы «ах», «ой» или «помилуйте» — и моментально забрез­жит в вас реальный чувственный образ. Воскликните «ага», «черт», «с ума сойти» - и в вас забьется жилка нерва.

   Ну, что ж! Возьмемся за междометия.

   Потирая кисти, с усилием разминая мышцы рук до локтя, доби­раясь в этом процессе и до плеч101 и до шеи, растирая и их, вы нет- нет, да и произносите различные междометия: «так-так» (в смысле «сейчас-сейчас, поработаем»), «ну и ну», «нуда», «вот то-то», «то- то и оно-то», «эх», «эхма», «вот это да», «эх-ма». Все примеры про­износите не раз, не два, а более, до тех пор пока не вспомнится, не почуется ситуация, в какой они могли бы родиться. Ответ про ситуа­цию ни у кого не выспрашивайте - как сами чуете, в каком случае сами воскликнули бы, то и считайте самым надежным ответом для себя. Ваша интуиция вам подскажет, ваши чувства дополнят ситуа­цию необходимыми предчувствиями и предположениями. [↑](#footnote-ref-2)
2. большой фрагмент, имеющий подзаголовок «Побег»:

   *Петух бежал из воды Жан бежал из бороды. Гвоздь бежал из парафина, кнутик прыгал из графина, меч бежал из таракана. Опыт ехал из-под стакана. Астроном бежал из ваты ключ лежал продолговатый.*

   Вначале расскажите эту сумбурную историю в первом варианте кручения скакалки: руки сводятся и разводятся. Когда вы будете сво­бодно и без напряжений «пробалтывать» эту историю, и дикция не будет вас подводить, и дыхание не собьется, и звук голоса будет охватывать все пространство, то перейдите к усложненному вариан­ту движений: скакалка крутится постоянно скрещенными руками.

   И в том и в другом пластическом варианте вам придется побо­роться со сложностями, если не «сбоями», стихотворного ритма. Уло­вить, в каких случаях (на каких словах) возникает прыжок, непрос­то. Так, первые два стиха укладываются в три подскока каждый: «Пе­тух | бежал | из воды», «Жан \ бежал \ из бороды». Но с приходом третьего стиха наваливается катавасия: словосочетание «из парафи­на» по ритму звучания следовало бы разделить на два фрагмента - «из пара | фина», только это уж слишком грубо по произношению получается. Речь разваливается. Вслед за «паром от финнов» тут же последуют новообразования: «изгра | фина», «бежалыз | тара | кана», «продолго | ватый». Строка же «Опыт ехал из-под стакана» ритмам прыжков и вовсе не поддается. Как быть?

   В этом и подобных случаях возникновения речевой аритмии или сбоя стихотворного ритма предпочтение отдадим сохранению рит­мики слова (я не имею в виду сейчас те случаи авторской воли, когда поэт специально разрывает слово на части). Слово, его фонетичес­кий строй определяет разборчивость речи, и поэтому мы будем стре­миться подчинить ритмике слова жесты и движения. Пока речь идет о конкретной трудноговорке Хармса, но смею предположить, что рит­мике слова (и если думать шире - о стихотворной драматургии, - то ритмике стиха) должна подчиняться ритмика движений, или, по крайней мере, они должны соответствовать друг другу. Это лишь мое предположение. Я и сам вижу его спорность. Но для данного этапа [↑](#footnote-ref-3)