Ю. А. Васильев

Сценическая речь

ритмы и вариации

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ю. А. Васильев

сценическая речь

у ч е б н о е п о с о б и е

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

Издательство
Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства
Санкт-Петербург • 2009

УДК 792
ББК 85.334.076.3
В191

Рецензенты:

заслуженный деятель искусств России,
действительный член Академии гуманитарных наук,
доктор искусствоведения, профессор
Ю. М. Барбой

лауреат Государственной премии России
А. Л. **Баргман**

действительный член Академии гуманитарных наук,
кандидат философских наук,
профессор
Г. А. Праздников

Фотографии
О. Кутейникова

© Ю. А. Васильев, 2009
© О. Кутейников, фотографии, 2009
© Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2009
© Оформление, макет издательства «Чистый лист», 2009

ISBN 978-5-88689-065-5

Памяти Учителей —
Владимира Петрова,
Любови Субботовской,
Льва Гительмана,
творивших вдохновенно нас

КОМПОЗИЦИЯ

В. Галендеев. Читайте и действуйте **6**

пролог · в соприкосновении с ритмом 9

I · в ритмах «тайноречи» **21**

II · в ритмах диалога **133**

III · в ритмах действа **235**

эпилог · в ритмах сопряжения **345**

Комментарии **357**

Ю. Барбой. Об этой трилогии **380**

Г. Праздников. Словно «лента Мёбиуса» **384**

Указатель вариаций **402**

Библиография **405**

При чтении предлагаемой книги можно столкнуться с непредвиденными трудностями. Дело в том, что эта книга - ловушка. Ее нельзя читать в привычном смысле слова, с ней можно работать. Она требует не то чтобы специфического «настроя», но совсем особого «завода». Ее не осилишь, ни разу не покрывшись испариной, проще говоря, не вспотев.

Этот текст нельзя читать ни сидя, ни лежа. Только стоя: на двух ногах с попеременным упором, на одной ноге, приседая, подпрыгивая, подбрасывая к потолку воображаемый или настоящий мяч, вращаясь, играя по-собачьи с собственным хвостом... Книга не пригодна также для чтения про себя. Даже если вы грамотны настолько, что умеете читать, не шевеля губами, — все равно вам предстоит бур- - чать, мурлыкать, гудеть наподобие трансформаторной будки, повизгивать и прочее. Иначе, как сказала бы русская поговорка, «в лоб не вломится». Говоря короче и серьезнее: для адекватного постижения труда Юрия Васильева требуется встречная психофизическая активность, уже не совсем и не только читательская.

По виду и по форме предлагается сборник упражнений (расписанных, прокомментированных и снабженных методическими предостережениями) для развития сценической речи и голоса. По сути вас втягивают в провокацию с далеким прицелом, и мне думается, что за это надо быть благодарными. Поясню мысль.

Работа Юрия Васильева появляется именно тогда, когда процесс аналитического расчленения сценического творчества дошел, наконец, до предельного абсурда* - очевидного для всех, кроме тех, чьими стараниями этот абсурд взлелеян. Энергия автора этой книги направлена на противоположное - на интеграцию, а точнее сказать, на реинтеграцию искусственно разделенной сферы сценического существования.

Герой Шекспира понимал, что движение нужно сообразовывать с речью, а речь с движениями. У нас же эти сообразования приходится производить не иначе, как между двумя солидными суверен-

* Скажем, мне не всегда ловко сообщать нормальным, не театральным людям, что я преподаю какую-то сценическую речь и даже заведую одноименной кафедрой. А как быть тем, кто преподает (иногда всю жизнь) разделы сценической речи: художественное слово, дыхание, «логику»?

ными кафедрами, иногда разобщенными и конфликтующими. Последнее легко объяснимо. Как смириться с тем, что нечто принадлежащее к единой системе творческого жизнеобеспеченья разведено по различным ведомствам, имеет собственную культуру (движения и речи), аппаратуру и номенклатуру? А если быть честным, то и собственную внутриведомственную макулатуру. Типичная картина бюрократически функционирующей системы. Театральные педагоги, то есть все мы, пишущие книги или предисловия к ним, а также исправно их читающие, в какой-то момент проморгали то, как всепожирающее бюрократическое ничто обессмыслило всю систему воспитания молодого артиста и режиссера. Начальству виднее (не важно, кто начальник: министерский чин или Великий Реформатор Сцены) — и вот речь и движение актера разрываются на разные науки, методики, ведомости, зачеты... Нехай их там на сцене синтезируют. Но не синтезируется. Слишком долго и старательно рвали связи у молодого организма.

Вот Юрий Васильев и стремится всколыхнуть генетическую память о Речедвижении как о некогда едином даре природы, эволюции и какой-то прашколы, которую нынче мы можем увидеть в смутных атавистических снах. Спасибо ему за это.

Разумеется, у него были предшественники — великие, которые упоминаются в тексте, и неупомянутые, с менее громкими именами. Есть и такие, кто бок о бок с Юрием Васильевым вели и ведут поиск в указанном, как говорится, направлении. Следует назвать в предисловии хотя бы некоторые имена. Даже если ограничиться локальной фабулой этой книги: роль и использование предмета в воспитании Речедвижения, - это будет не такой уж куцый список. Александр Куницын, Борис Муравьев, Божидар Матанов, Зинаида Савкова, Наталья Латышева, Людмила Фомина, Евгения Кириллова, да и не только они.

Но, конечно, Васильев пошел в своем труде дальше как в практической разработке тренинга, так и в его, если хотите, философском осмыслении.

Пожелаю читателю пороха для встречного труда и, может быть, для посрамления моего неверия в возможность научиться актерскому делу по книгам. Посещайте занятия Юрия Андреевича Васильева, его мастер-классы, смотрите видеозаписи его уроков, читайте его книги.

И тогда, кто знает, вы сможете приобщиться к штурмуемым им тайнам Речедвижения.

В. Н. Галвндеев
заслуженный деятель искусств России,
лауреат Государственной премии России,
доктор искусствоведения, профессор

пролог

в соприкосновении с ритмом

Что такое ритм? - Это штука, которая правит миром.

Бернард Шоу

Произносить слова, даже хорошо произносить их, еще не значит — сказать.

Всеволод Мейерхольд

«Что таков свобода?
Свобода — это не возможность идти одновременно направо и налево, а безграничная возможность идти или направо или налево… с радостью.
Что такое радость ?
Радость - это возможность идти дорогой, которая внутренне к себе привлекает».

Размышления о дороге познания возможностей речи *сценической - театральной - творческой* убеждают нас в необходимости проведения тренинга сценической речи на новых волнах, для чего понадобится установить некие маяки-ориентиры, естественным образом продолжающие начатое в предыдущих пробах. Возрождая в воображении мерцание смыслов голосо-речевого тренинга, мы ощущаем поступательное движение в пространстве внутренней и внешней выразительности *театральной* речи:

- в **«Вариациях для тренинга»**[1] нас вдохновляла триада **«ощущение -» движение -> звучание»;**
- в **«Вариациях для творчества»**[2] мы постигали пространство и время через триаду **«восприятие -» воображение -> воздействие»;**
- дальше - в **«Ритмах и вариациях»** - мы обращаемся к речи *творческой* и идем под парусами триады **«ритм : разум : радость».**

«Какова же дорога радости?
Дорога радости - это дорога познания.

Что такое познание?
Познание - это переживания души».

В 1939 году, выпуская в творческое плавание первых учеников своей Мастерской в стенах Ленинградского театрального института,

[1] *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: Ощущение — движение — звучание. Вариации для тренинга: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2005.
В дальнейшем, ссылаясь на это издание, мы для краткости будем называть его **«Вариации для тренинга»** и давать необходимый номер страницы.

[2] *Васильев Ю. А.* Сценическая речь: Восприятие — воображение — воздействие. Вариации для творчества: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2007.
Обращаясь в дальнейшем к этой книге, мы будем именовать ее **«Вариации для творчества»** и указывать нужный номер страницы.

Леонид Федорович Макарьев **[1]**[3] подарил им поэтические и вместе с тем полные психологизма и деятельного познавания «психовитамины» (определение Макарьева). Перенимаем у него триаду «ритм : разум : радость». «Психовитамины» — это, конечно же, педагогический «прием-подпитка», но это же и истинные знаки стремления Мастера к опосредованному, ненавязчивому влиянию на переживания актерской души. Интеллектуальная пружина игры, изобретенной Макарьевым, заключалась в том, что каждый «витамин» включал в себя три понятия из актерского творчества (понятия, составляющие психофизические особенности актерского творчества), начинающиеся на одну из букв алфавита. До сих пор в Театральной академии на Моховой жива память о **«витамине три „Т"» - «труд, терпение, талант»,** из поколения в поколение передающемся все новым и новым ученикам. Я лично впервые услышал о «трех „Т"» от самого Леонида Федоровича на первом в своей жизни уроке актерского мастерства. Доводилось мне слушать рассказы о «чудо-витамине», со ссылкой на Макарьева, от его учеников В. В. Петрова, И. О. Горбачева, Л. Г. Гавриловой, А. С. Шведерского - известных ленинградских-петербургских театральных педагогов **[2].**

[3] Цифры в квадратных скобках указывают порядковые номера комментариев, сосредоточенных в конце книги. Комментарии содержат развернутые теоретические ответы на вопросы, возникающие при практическом выполнении упражнений, рассказы о педагогах академии прошлых лет, давших мне толчок к разработке тех или иных аспектов тренинга, дополнительный материал по теории стихосложения и по различным параметрам стихотворного ритма.

Макарьев с горячностью, темпераментно дарил студентам и другие формулы актерского искусства:

три «В» - внимание, воображение, вдохновение;
три «И» - интеллигентность, искренность, изящество;
три «С» - сознание, стремление, скромность;
три «Д» - долг, действие, добро;
три «Ф» - форма, фантазия, фанатизм.

Разумеется, «витамины», придуманные Макарьевым, психологическая игра. Может быть, игра наивная, дошкольная. Но, может быть, и недосягаемая для театральных новобранцев. Кому как заблагорассудится воспринимать творческий прием Макарьева, тот так пусть и воспринимает.

Сергей Юрьевич Юрский, вспоминая беседу Макарьева с вновь принятыми в ряды студентов (а было это в 1955 году), упомянул и главный «витамин» учителя:

«Мастер говорил:

— Я хочу, чтобы вы поняли и приняли мою теорию „трех «т»". Искусство созидается тремя „Т" - Терпением, Трудолюбием и, *может быть,* Талантом.

Теория не вдохновляла. Новички верили в свой талант и пришли сюда в надежде, что их научат, как заставить других в него поверить.

Можно терпеть, готовы трудиться (во всяком случае, думали, что готовы), но с полной гарантией конечной победы, с твердой верой в свой талант. Выражение *„может быть"* - ушат холодной воды на голову. Будущие короли и королевы сцены жаждали дела - скорее играть, только дайте *что,* только подскажите как, только допустите до зрителей и помогите иметь у них успех. Ах, мастер, мастер, рассказал бы лучше о приемах, которыми надо пользоваться, ведь сам-то знает»[4].

Теория действительно не должна приниматься «на веру», следует попробовать, да и не раз, не два, а пробовать и пробовать, зондировать почву, на которой взрастет впоследствии творческая техника. Тренинг актерской речи требует неизбывного терпения и нескончаемого приложения труда. Затраченные усилия спровоцируют отклик в душе — заискрят творческие потоки, рождаемые интуицией, и высветятся разнообразнейшие средства выражения в полнейшем сочетании с выражаемым.

«Что такое дорога к переживаниям души?
Искусство».

В описании «психовитаминов» содержится и **«витамин три „Р"»: ритм, разум, радость.** Из этой посылки Макарьева будущим актерам мы с вами и намереваемся исходить в продолжающемся тренинге сценической речи. Однако если на предшествующих фазах упор делался на последовательность ступеней-звеньев **(ощущение — движение — звучание / восприятие — воображение — воздействие),** то в связке **«ритм : разум : радость»** существуют сложные взаимовлияющие и взаимопроникающие отношения. Это единство, образуемое тремя раздельными частями. Но можно почувствовать единство троичности, обратившись к идеалистической философии Гегеля, подразумевающей трехступенчатость, три стадии в развитии явлений действительности - *тезис,'антитезис* и *синтез.* В этом подходе просматривается на глубинном уровне **ритм** - основа любого речевого или пластического поступка, любого творческого создания, будь то произведение живописное, музыкальное, архитектурное или любой элемент, определяющий художественную целостность спектакля. Антитезой ритму выступает **разум.** Гармония ритма и разума, соединение их в речевом искусстве драматического актера порождает **радость.** Большинство макарьевских «витаминов» - понятия философские. Подход к ним не уложится в рамки механического следования постулату. Любой из «витаминов» требует доверия и личной разгадки. Погружение в питательную среду еще не принесет желаемых и быстрых результатов. Познание ритмической структуры сценической речи процесс постепенный.

[4] *Юрский С. Ю.* [Воспоминания] // *Макзрьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 225-226.

Не менее привлекательно в отношении построения «ритм : разум : радость» определение «триада». Испанский искусствовед Хуан Кирло так определяет «триаду»: «Система триады образована появлением третьего (скрытого) элемента, который так видоизменяет бинарную ситуацию, что наделяет ее динамическим равновесием. <...> Единство внутри расщепляется на три „момента": активное, пассивное и их союз (или исход этих двух). Бесспорно, жизненное, человеческое значение числа 3 и триады охватывает множество светских проявлений биологической эволюции. Существование двух (отца и матери) должно бесспорно сопровождаться появлением третьего (сын).

Как заметил Лао-цзы, „один порождает двух, два порождают трех, три порождают все сущее". Следовательно, три обладает властью разрешать конфликт, возникающий в дуализме; оно также обладает свойством гармонического решения и придания единства двойственности»[5].

Для начала представим, как представляют гостей на балу, каждый из элементов триады.

Ритм ценен и выразительным аспектом — чередованием каких-либо элементов (звуковых, двигательных), происходящих с определенной последовательностью, частотой, и творческим аспектом — согласованностью художественных элементов в композиции, построении какого-либо произведения искусства. Именно эти мотивы просматриваются в репликах Мейерхольда и Станиславского:

«Объединяющие принципы — ритм» (запись Мейерхольда накануне открытия студии на Бородинской[6]);

«Ритм тянет за собой переживание, чувство, и кажется, в результате, что вся сцена сыграна, наполнена духовным содержанием» (из записных книжек Станиславского[7]).

Разум можно и нужно толковать как познавательную деятельность человека, его способность логически и творчески мыслить (ср.: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!» - Пушкин, «Вакхическая песня»), а также как ум, интеллект, рассудок (ср.: «Когда б вы знали, как ужасно / Томиться жаждою любви, / Пылать - и разумом всечасно / Смирять волнение в крови...» (Пушкин, «Евгений Онегин»). Столь же глубоко понимают значение «разума» для человека-творца Далай-лама XIV и Мейерхольд:

«Разум - одно из главных человеческих достоинств» (из статьи «Ненависть и борьба не могут принести счастья»[8]);

«Должен только работать мыслительный аппарат. А то всякие повышения, понижения, регистры - чушь» (на репетиции «Ревизора» 29 января 1926 года[9]).

[5] *КирлоХ.* Словарь символов: 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории. М., 2007. С. 435.

[6] Мейерхольдовский сборник, выпуск второй: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. М., 2000. С. 354.

[7] *Станиславский К. С.* Из записных книжек: [В II т.]. М., 1986. Т. II. С. 232.

[8] *Далай-лама* XIV. Ненависть и борьба не могут принести счастья // Петрополь: Альманах. № 9. СПб., 2000. С. 8.

[9] Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 63.

Радость, как чувство удовольствия, удовлетворения, ценна не только личным переживанием этого чувства, но в большей мере тем, что радующийся доставляет удовольствие и дарит счастье другим. И вновь реплики - голоса Таирова, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда:

А. Я. Таиров: «Подлинное произведение искусства, как бы оно ни было трагично по своему существу, должно, исторгнув слезы, все же расцветить душу радостью. Ибо самое произведение искусства как таковое должно всегда взвинчивать зрителя, в конце концов возбуждать радость, чувство наслаждения» (из лекции «Принцесса Брамбилла»[10]).

Вл. И. Немирович-Данченко: «Из всего, что я говорю о заразительности живых актерских нервов, из моих слов о том, что актер посылает мысль или апеллирует к тем нервам, которые должны были бы быть затронуты в жизни, - из этого вовсе не следует, что переживания актера тождественны переживаниям такого-то лица в жизни. <...> Полного тождества все равно не будет, потому что в жизни человек только страдал бы, а когда актер переживает страдание, то он все-таки где-то в мозжечке, что ли, радуется - радуется тому, что он живет в атмосфере искусства, к которой он стремится всю жизнь и которая наполняет его радостью. Эти страдания приносят ему радость - вот почему здесь не может быть тождества» (из стенограммы беседы с молодежью 1 декабря 1936 года[11]).

Е. Б. Вахтангов: «Нет, никаких настроений в театре не должно быть. В театре должна быть одна радость и никаких настроений» (из беседы с учениками 10 апреля 1922 года[12]).

В. Э. Мейерхольд: «Надо весело работать, в приятном расположении духа. Дело пойдет, если вы пыхтеть не будете» (на репетиции «Ревизора» 29 января 1926 года[13]).

Радость творчества, радость тренировочных усилий, радость экспериментов. Этим были окрашены все прежние уроки. На новом витке тренинга ощущение радости надо сохранять, как бы сложны физически и сколь бы трудны психофизически ни были новые тренировочные задания.

Свобода творчества, свобода выбора в искусстве немыслима без радости, но уж если радость и стремление к познанию единятся, то единение это желательно с первого мгновения, с первого шага по дороге искусства, в нашем случае - по дороге тренинга симфонизма сценической речи. Речь сценическая тем и отличается от речи обыденной, что она - речь возвышенная. Уравнивание сценической речи и речи разговорной, обыденной недопустимо. «Театральная речь - праздничная. Даже в бытовых ролях артист использует „полный"

[10] *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 274-275.

" *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие: В 2 т. М., 1952. Т. 1.С. 202.

.[2] Евгений Вахтангов: [Сборник]. М., 1984. С. 430. **[3]**

[13] Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 63.

празднично-полновесный произносительный стиль»[14], - подсказывает нам один из крупнейших лингвистов конца XX века М. В. Панов. Отказываться от праздничности театральной речи в угоду натуральности, с ее тягой к пробросам, ритмическим сбоям, слоговым и звуковым недоговоренностям, фразовой *рваности,* интонационной бесцветности мы не вправе. Перенос на сцену штампов разговорной речи не желателен. Качественный уровень сценической речи — один из принципиальных аспектов творческого отношения актера к роли и, шире, к театральному произведению - спектаклю.

Итак, праздничность в широком смысле, в широком понимании. Нам в тренинге она важна тем, что уводит нас, нашу речь - от разговорной фонетики с ее неотчетливостью произнесения слов. Однако праздничность не отменяет серьезности проблематики, эмоционально-чувственных затрат, заостренности смысла. Вот и Гёте подталкивает нас к тому же в «Прологе в театре»: «Будьте же ловки и умейте показать свое искусство. Пускайте, если хотите, в ход фантазию со всеми ее спутниками: умом, разумом, чувством, страстью, - но не без доли веселого дурачества»[15].

В этом один из мотивов обращения к игре и к предмету. Да еще к предмету, как мне думается, тоже праздничному - мажорному.

Мяч - предмет непривычный, вещь - не бытовая, не каждодневная.

Мяч - предмет радостный и беззаботный. Стало быть, он требует к себе и подхода не каждодневно-привычного, обыкновенного и рядового. Он - предмет игровой, подвижный, прыгающий, ускользающий, выпрыгивающий, скользящий, катящийся, ударяющийся.

Мяч - объект выражающий, проявляющий и высказывающий ритмы цикличные и ритмы ацикличные. Артикуляторные движения цикличны не в полной мере, они в достаточной мере и ацикличны. Цикличность в них слоговая - речь распадается на слоги, являющиеся мельчайшими смыслоразличительными единицами. Но на слухто уж никто из зрителей не будет разбивать речь актера на слоги, ему это в голову не придет. Зритель скорее воспримет слова да реплики, физические движения актера, чем будет складывать-раскладывать речь актера по слогам. Но между тем было бы неверным игнорировать ритмическое чередование слогов в словах, речевых тактах, в потоке речи. Вполне оправданно беспокойство педагогов по речи за крепость слоговых конструкций в речи актера. Слоги создают речевые ритмы, а чередование различных слоговых комбинаций разнообразит и ритмы сценической речи.

Мяч - предмет бесконечности, это шар, никогда не кончающийся, шар, в философски-религиозном сознании ассоциирующийся с божественной формой.

[14] *Панов М. В.* О русской орфоэпии // *Панов М. В.* Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 1. М., 2004. С 471.

[15] *Гёте И.* 8. Фауст: Трагедия / Пер. с нем. А. Л. Соколовского. М., 2007. С. 32.

« Таким образом, искусство отражает и пророчествует дорогу познания.
Таким образом, в сегодняшнем искусстве движение отображено,
свобода пророчествуется».

Л. Ф. Макарьев не выстраивал в теории «витаминов» некую последовательность, где одно вытекает из другого. Изначально каждый «витамин» воспринимался им как совокупная слиянность составляющих. «Ритм : разум : радость» - слагаемые творческого успеха. Слагаемые и процесса, и результата. Автор между тем зачинает свою формулу **ритмом.** Ритм, по его убеждению, является незримой сущностью театральной материи.

В наши дни обращение к ритму вошло в привычку. Чуть что, мы восклицаем: «ритм не тот», «надо *поймать* ритм», «вы не почувствовали ритма автора», «эту фразу следует произносить ритмично», «у каждой сцены свой темпоритм» и пр., и пр. Сценический ритм ныне понятие растиражированное. О нем говорят, к нему благоговейно относятся, им бредят, его добиваются режиссеры в постановках спектаклей. Актеры реже, но тоже задумываются о ритме (порой, правда, путая его с темпом), по крайней мере, не возражают, когда разговор заходит о ритме сцены, о ритмичном жесте, о пластическом ритме, о ритме сценической речи. Когда-то, чуть более столетия назад, ритм в искусстве - в театре, в живописи, в пластике - отказался от роли статиста и стал пробовать себя в главных партиях. Тогда же о ритме заговорили, стали экспериментировать в области темпоритмов, размышлять о сценическом ритме в теоретических работах. Первенство в постижении ритмической природы театра по праву приписывается В. Э. Мейерхольду. 26 марта 1921 года Е. Б. Вахтангов, размышляя о современном ему театре, делает запись в дневнике, относящуюся к сценическому ритму: «Все театры ближайшего будущего будут построены в основном так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает. <...> Я сам за год до того, как Станиславский стал говорить о ритме и пластичности, дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика, что такое внимание публики, что такое сценизм, скульптурность, статуарность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка и пр., и пр. Сегодня перечел книгу Мейерхольда „О театре" и... обомлел. Те же мысли и слова, только прекрасно и понятно сказанные»[16]. Если вчитаться в книгу Мейерхольда, на которую ссылается Вахтангов, то мы можем заключить, что ритм в искусстве пронизывает всё, ритм - и земля, и воздух сценического произведения.

[16] Евгений Вахтангов. С. 334-335.

. На начальных этапах речевого тренинга движения исполняли роль вспомогательного тренировочного средства. Теперь же тема «речь и движение» видится нам в ином ракурсе - в едином комплексе выразительных средств актера. И физические движения, и жесты, и пластика, и дикция, и голос, и дыхание, и интонация, и темпоритмы речи и движений - элементы актерской выразительности. Воспринимать их в иерархической подчиненности не следует. Все вместе они создают гармонию актерской экспрессии - без какого-либо из этих элементов творчество тускнеет.

Как неразрывны речь и движения человека в жизни, даже если на первый взгляд они логически не координируются (только на первый взгляд, ибо движение не может быть иллюстратором речи и наоборот), точно так же и в творчестве актера они являют собою синтез его художественных средств. Речь и движение не могут сводиться механически. Нам всячески следует заботиться о том, чтобы движения не выполняли утилитарные, подчиненные, второстепенные функции, и о том, чтобы речь не превращалась в довесок к жесту, движению или пластике. «Мы должны вести борьбу с обрывами между словом и движением, между движением и словом, так как и в том и в другом *есть движение*[17], - наставлял актеров А. Д. Попов. «Suit the action to the word, the word to the action...» («Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям») - советовал актерам Гамлет.

Главное действующее лицо **«Ритмов и вариаций»** - теннисный мяч. Он превращается в связующее звено между партнерами, в транслятора смыслов и чувств, он возбуждает эмоции, развивает подвижность тела и упругость мышц артикуляторного аппарата, организует энергию высказывания, ритмику слога — слова — фразы — реплики. Теннисные мячи поистине универсальны. Помимо пользы, которую они приносятвтренингтехники и выразительности сценической речи, мячи незаменимы и в тренинге актерской психотехники. Эксперименты с теннистыми мячами, составляющие эту книгу, зарождались и совершенствовались на актерских курсах Ю. М. Красовского, В. Б. Пази, В. М. Фильштинского Санкт-Петербургской академии театрального искусства; студенты мастерской Р. Р. Кудашова придали ритмическим вариациям с мячами драматический характер; они же создали дикционно-голосовые экспромты, выразившиеся в оригинальных вариациях, соединяющих ритмы речи и движения в единый творческий акт. Сложная система реализации речевых и пластических заданий в каждой вариации потребовала объемного фотоматериала, зафиксировавшего вариации, с блеском исполненные студентами этого же курса Марией Батрасовой, Екатериной Белевич, Яниной Буртман, Анной Зязевой, Викторией Коротковой, Викторией

[17] *Попов А. Д.* Творческое наследие. Работа над спектаклем. Письма. М., 1986. С. 139.

Слуцкой, Ириной Чугаевской, Софией Флеш-Балдин, Анатолием Гущиным, Денисом Казачуком, Дмитрием Чупахиным, Михаилом Ложкиным, Ренатом Шавалиевым.

В **«Ритмах и вариациях»** три главы. В этой книге (в отличие от двух предыдущих) нет необходимости делить тренинг на уроки. Ведь творческий тренинг не очень-то согласуется с понятием урока. С первых же минут давайте условимся, что в творчестве вы - каждый из вас - экспериментируете сами, импровизируете согласно своим ощущениям, пробуете овладевать теми или иными элементами культуры сценической речи и выразительностью сценической пластики, согласуясь со своими воззрениями на актерское искусство и продолжая личные поиски в театральном творчестве. Так что наши встречи - это вовсе и не уроки и уж тем более не занятия, а, скорее, совместные пробы.

Коль мы увертываемся от «уроков», то должно исчезнуть и традиционное общепринятое понятие «упражнение». Поначалу мне думалось, что для замены подойдет слово «тема», но оно не выдержало содержательной нагрузки и отступило. Затем выдвинулось слово «проба», но оно показалось мне вычурным и тучным. Растворились «эскиз» и «набросок». Прекрасное слово «этюд». Однако применительно к театральной педагогике оно требует очищения от наносного, от излишних напылений бог знает чего. Некоторые мастера подгоняют под понятие «этюд» все творчество актера вообще, радуются сценической неразберихе, красиво именуя беспорядочность этюдностью. Другие называют «этюдом» некий набросок сцены, подчас «поставленный», мизансценически выверенный, но исполняемый не на материале авторского текста, а с использованием студентом-актером «своих» слов, часто жаргонных или заветных, что особенно поощряется. Ясно одно: использовать это полезное слово нельзя в силу его замусоленности. Требуется новое обозначение высшего уровня упражнения - когда мы уже не упражняемся, а творим. Пожалуй, красиво было бы использовать хлебниковское - «творения». Но не очень-то оно применимо для актерской практики.

Перебирая слово за словом (этюд, набросок, эскиз, штрих, взлет, шаг...), я постепенно пришел к пониманию того, что единение этих обозначений лучше и полнее всего может быть передано музыкальным словом-понятием **«вариация».** Словом, обладающим бесконечностью, -личностным, выражающим саму тему, ее изменения и преобразования с помощью гармонических, контрапунктических, ритмических средств. Словом, приоткрывающим тайну свободы творческого выбора. Василий Кандинский, с вопроса которого «Что *такое свобода?»* мы начали соприкосновение с ритмом, предложивший свою версию ответа: *«Свобода - это не возможность идти*

[18] *Kandinsky W.* liber das Theater / Du theatre / О театре. Kbln, 1998. S. 191.

одновременно направо и налево, а безграничная возможность идти или направо или налево… с радостью», - завершает вступление в **«Ритмы и вариации»:**

«Какое же средство необходимо в искусстве для отображения и пророчества?
Неограниченная свобода»™.

От вариации к вариации тренировочные задания усложняются - поэтому время от времени возникает необходимость обращаться к предшествующим или «заглядывать» в последующие вариации, в которых зарождается или развивается конкретная тема. Для оперативности поиска необходимых материалов, с целью систематизации творческих задач на полях даются отсылки к соответствующим вариациям и их интерпретациям по всей книге.

Выражаю глубокую признательность Олегу Кутейникову, создавшему иллюстрации, Томашу Ондрушеку и Дмитрию Лагачеву, направлявшим меня в области музыки и ритма, Нине Снетковой и Татьяне Осиповой, неоднократно читавшим эту работу в рукописи и повлиявшим на ее улучшение.

Валерий Галендеев, Юрий Барбой, Георгий Праздников, сочувственно отнесшиеся к **«Ритмам и вариациям»,** высказали между тем замечания и предположения, важные для осмысления поисков автора в области речевой педагогики. Их статьи, публикуемые в книге, придают автору новые силы для дальнейшей работы и укрепляют его в стремлении углубить научное обоснование практических экспериментов.

Эта книга не явилась бы на свет без усилий, которые вложили в ее создание и издание Елена Миненко, Любовь Киселева, Вера Лошкарева, Татьяна Сыроветник. Мне безмерно дорога их поддержка.

I

в ритмах «таиноречи»

Все пуговки, все блохи, все предметы что-то значат.

Николай Олейников

Предметы в руках актера не должны быть такими, какими их представляет реалистический театр, но сами по себе ценны, как и слово.

Всеволод Мейерхольд

«Тайноречь» - внутренняя жизнь актера в произносимом тексте, нечто сродни «тайнописи». «Произносимый текст» - определение не точное. «Тайноречь» звучит и в зонах молчания, и в речевых паузах, и вовремя реплик партнера. Являет ли собой «тайноречь» нечто бесконечное и необрывное? Как знать, может быть, и являет.

«Тайноречь» - проявляется в ритмах. Не очень-то ясно на первый взгляд. Однако мы с вами могли бы предположить, что это вполне возможно. Ритмы, выражающиеся в построении фразы, в особенностях дыхания, в экспрессивности жестов, в лексическом отборе, и есть тайноречь. Как ритмы колоннад Парфенона влияют на душу и дух смотрящего на них, точно так же и ритмы актерской игры, обнаруживаемые через его поведение, воздействуют на чувства и эмоции, на дух театрального зрителя. Гипотетически мы могли бы допустить, что «тайноречь» - духовные тайные ритмы, становящиеся явью в процессе сценического представления.

«Тайноречь» - скрытый смысл. Смысл потаенный, в какой-то степени проступающий затем в высказывании. Нет смысла - не образуется внутренняя речь и не совершаются смысловые накопления для речи внешней (звучащей). «Наше искусство может быть идентично только поэзии. Оно рождается от вдохновения мыслителя. Оно живо и действенно только в процессе духовного наполнения образа активным напряжением мыспетворчества. Тончайшая внутренняя речь артиста должна проникать сквозь грубую телесную оболочку его духовной природы. Грубому телу не выразить богатства мира, если у актера нет выражаемого...»[19].

«Внутреннее говорение», «внутреннее звучание», «зоны молчания», «паузы речевые», «паузы игровые», «стихотворные паузы», «логические паузы», «внутренняя речь», «внутренний монолог» - термины и определения, бытующие в театральном обиходе. Все это явления, принадлежащие различным аспектам актерского творчества и связанные с различными научными областями — с психологией [4]

[19] *Макарьев Л. Ф.* Театрально-педагогический дневник (фрагменты) // *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М.,1985. С. 95.

или теорией стиха **[5],** предположим. Но почему же мы не можем выбрать один из перечисленных терминов (определений, понятий) и положить в основу той области тренинга, которая представлена в первой главе **«Ритмов и вариаций»?** Я искал такое определение, которое соответствовало бы театральной речи — ее ритмам, ритмической организации. «Тайноречь» — понятие рабочее, ограниченное рамками тренинга. Не могу пока ответить на вопрос о возможности использования «тайноречи» в актерской практике. Допускаю лишь одно: «тайноречь» - особая жизнь речевых ритмов, разгон внутреннего говорения, скрытой артикуляции, голосового звучания, внутреннего высказывания. Это **слышимая неслышимость** внутренних звуков, речевое отражение творческого процесса, внутренних темпоритмов.

«Тайноречь» — в паузах или в зоне молчания во время реплики партнера, при вслушивании и вживании в авторский текст, в интонационно-логических задержках звучащей речи, в паузах на стыках ритмических отрезков потока речи. Предполагаю, что в любом случае «тайноречь» невозможно, да и не следует заучивать, затверживать, запоминать. Внутреннее говорение, скрытые диалоги с самим собой и с адресатами, внутренние монологи актера и образа, звуки речевые и не речевые, музыкальные, вокальные шумы и звукоподражания — не должны поддаваться фиксации внутри актера. Их свободное парение и создает живость актерской речи. Но здесь важно умение сосредоточиться на теме, живущей в тексте, музыкальной ли, смысловой ли. Тема ведет актера, и весь его интеллект, все его импровизации, помыслы, отзывчивость и чувственность направлены на разработку этой темы, или — по Станиславскому — сверх-сверхзадачи.

Вероятно, каждый раз приступая к тренингу, прежде чем войти в контакт с партнером, полезно сосредоточить внимание на себе самом. На ощущениях: *«какя сегодня, именно сейчас, себя чувствую?», «где в моем теле проявляются непривычные или неприятные ощущения?», «легко или с трудом поднимаются мои руки?», «почему с напряжением гнутся колени?».* Эти и разнообразные другие ощущения -боль, усталость, сонливость,, вялость мышц или их чрезмерная напряженность, и прочие, и прочие — становятся объектами вашего внимания. Познав себя нынешнего, прочувствовав сегодняшние ощущения в теле, вы сможете настроиться на восприятие партнера, на контакт с ним, будете более открыты для чувственного впитывания свежих впечатлений о нем.

Благодаря ощущениям, мы изучаем себя, познаем свои возможности: пластические, голосовые, дыхательные, речевые. Мы будоражим свое воображение, фантазию, активизируем свою сенсорную систему, органы чувств. И если это получается, то в результате все наше поведение пронизывается достоверностью, естественностью,

в чем-то, может быть, нам еще не знакомой. Любой звук, любой жест, всякое движение, пластический рисунок мотивируются, осмысляются, получают значение. Познание побудительных причин оправдывает, направляет поведение, влечет за собою волны эмоциональности, бередит наши желания, открывает таящиеся в глубинах души творческие силы.

Ритмы зарождаются в глубинах психики актера. Внутреннее ведение диалога с самим собой порождает прочувствованность темпоритмов будущих речевых поступков. Проговаривание протекает в измерениях неслышимой звучности. Не проброс слов изнутри, не «омузыкаливание» гласных, но динамика внутреннего говорения с опорой на согласные звуки. Согласные словно гудят изнутри, словно кипят, взрываются, тянутся, шуршат. Вообще в тренинге существует опасность увлечения гласными в ущерб согласным. В скрытом артикулировании тем более. Но вы же чувствуете, что костяком речи, ее опорой являются именно согласные звуки. Гласные не следует чрезмерно тянуть и распевать, нет необходимости на них задерживаться, иначе происходит размывание высказывания, компактности слова или словосочетания.

Многократно в дальнейшем я упоминаю довольно привычное, но на самом деле всеми понимаемое по-разному понятие «высказывание». Чтобы не было разночтений и размытости в применении этого понятия, кратко объясню, в чем я вижу его значение для нашего тренинга и откуда проистекают мои взгляды на «высказывание» как важнейший элемент актерского творчества[20].

М. М. Бахтин определяет, что каждое высказывание является звеном в сложноорганизованной цепи других высказываний и возникает только при наличии другого участника диалога, то есть высказывание принадлежит исключительно диалогу. Таков первый момент.

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 его 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)»[21]. Данный - второй - момент важен и для актерской речи, поэтому мы с вами часто пользуемся в тренинге формулировками «точка начала», «точка конца», чтобы избежать размытости произносимого текста.

Третий момент, не менее важный 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.

[20] Развернутый разговор о «высказывании» ведется на страницах **«Вариаций для творчества»** (см. хотя бы начало шестого урока, с. 337-338).

[21] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 263.

Еще одно положение неразрывно с моментом предыдущим: завершенность высказывания влечет за собой смену речевого субъекта. Слушающий явственно ощущает конец высказывания. И особо Бахтин подчеркивает: «Важнейший критерий завершенности высказывания - это *возможность ответить на него,* точнее и шире - занять в отношении его ответную позицию»[22]. Для нас с вами ценность мыслей Бахтина заключается в том, что любое «высказывание» с самого начала должно обладать значением речевого целого. Ни отдельные слова, ни предложение (как принадлежность языка), ни фраза (как принадлежность речи) не придадут сценической речи энергии воздействия. Высказывание становится для нас элементом театрального действия. Высказывание существует как вершина действенной и деятельной речи. Любое высказывание - осмысленный речевой поступок, воздействующий на адресата.

Начинаем с простых ощущений при совершении самых простых физических движений. Мимолетные ощущения в работе с мячом не следует оценивать, достаточно их почуять: они есть, они такие-то. И чем разнообразнее, неожиданнее, тоньше отмеченные вами ощущения в мышцах, в коже, в движениях ног, рук, спины - тем лучше!

Вариация 1.1. Волна за волной

Располагайтесь по пространству беспорядочно. Не выстраивайтесь ни в круг, ни в ряды, ни так называемой «стайкой». Найдите себе местечко, никого не принуждая подстраиваться под вас, — почувствуйте небольшое пространство вокруг себя, в нем-то вы и пробуете прожить первые вариации, вариации пристройки к основным принципам дикционно-голосового тренинга.

Словно в морской воде почувствуйте себя, в колебательных волнениях водной поверхности. Пока вы не шагнули в глубину, ступни ваши ощущают песчаное дно или гальку, вода доходит вам до колен, вот-вот вы ступите дальше, но вам нужны несколько мгновений пристройки, привыкания к воде. Вы активно и с удовольствием растираете кисти, все ваше тело принимает участие в таком негромком движении, как растирание кистей и запястий: и колени чуточку плавают, отзываясь на круговращения кистей, и локоть поспевает за кистью растирающей, и плечо втягивается в действие разогрева. Движутся пальцы рук - они вовлекают в напряженную деятельность запястья - локти - плечи, - движения рук исходят из центра спины, вы наверняка это чувствуете, оттуда же исходит взмах орлиного крыла, шаг тигрицы, жест драматического актера.

[22] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. С. 268-269.

При потираний-растираний кистей прочувствуйте жизнь тела в пространстве. Шагните дальше в море - вода подобралась к вашей груди, локти то и дело окунаются, выныривают, вы слегка погружаетесь в морскую прохладу и затем чуточку зависаете над ней. Вода, слегка колеблющаяся, увлекает в покачивание и ваше тело. Оно стремится удержаться и не потерять равновесие. Возникает вибрирование в губах при выдохе, так, словно вы отфыркиваетесь, попав в воду. Вы балансируете в покачивании воды, то одна нога теряет опору, то другая, и вы грудью ложитесь на воду. Чувствуете дыхание тяжелых водных масс — дыхание водного пространства — и бесконечность пластических перемен в балансировании (рис. 1). **Балансирование — суть творческих вариаций.**

Рис.1

Не сгибайтесь в пояснице (рис. 2). Когда вы ложитесь грудью на воображаемую водную гладь, совершайте движение всем телом, а не только корпусом. И вслед за тем выходите в вертикаль. Вода добралась до вашей шеи, руки действуют в воде, и вы нет-нет, да и поднимаетесь на носки. Растираете круговыми движениями кистей локти - плечи - грудь - бока туловища, тыльной стороной кистей массируете мышцы спины. Как бы вы ни перемещались в воде, ни балансировали, ни меняли движения тела - всегда выходите в вертикаль. **Ощущайте «вертикаль» как отправную струну творчества,** как исходную линию, ломая которую, вы вступаете в иное содержание, выразительность тела вырисовывается за пределами вертикали. Вертикаль - как нейтральность, но и как необходимое условие постоянной готовности к непредсказуемому творческому поступку. В тренинге мы постепенно переходим от вертикали тела — к вертикали «голосо-речевого рупора» — к вертикали «фонационного дыхания» - к вертикали «звучащего тела-струны».

Рис. 2

Вода не дает совершать суетливые движения, притормаживает бездумность движений. Каждый жест, любое круговращение кистей,

рук, корпуса, всякая перемена положения тела связаны с преодолением сопротивления воды, пространства вокруг вас. Движения нашего тела и отдельных его частей сопровождаются специфическим ощущением - *ощущением движения.* Такие ощущения в психологии принято называть *кинестетическими.* Выдающийся грузинский ученый Д. Н. Узнадзе указывал, что основными качественными разновидностями кинестетических ощущений являются ощущения *сопротивления, усилия* и *движения*[23].

Вот и мы с вами, используя воображаемое сопротивление воды, прилагаем усилия для его преодоления, что укрепляет нашу веру в водную стихию, заполняющую пространство вокруг нас, позволяет проникнуться единством движений всего тела при совершении даже небольшого движения одной из его частей. Из воды, благодаря круговым движениям кистей, рождается шар. Вы всё так же балансируете в воде, доходящей вам до ключиц, и круговыми движениями кистей от себя через верх (рис. 3) созидаете воображаемый шар, по-

Рис. 3

рождаемый кистями, поддерживаете шар на весу, на плаву. **Любые наши ощущения продолжают творческую жизнь в нашем воображении.** Ими мы и пользуемся, переходя в пространства событий и обстоятельств жизни сценических образов-персонажей. Ощущения повторные — такие же творческие — живут порой столь же ярко, сколь сочно проживаются ощущения реальные. Психологи, в частности один из самых значительных отечественных психологов второй половины XX века О. К. Тихомиров, отмечают природную возможность человека управлять своими ощущениями. Нам интересно, что человек, обладая возможностью намеренного управления чувствительностью другого (и своей собственной), обладает также возможностью *регулирования уровней* собственной чувствительности[24]. Нет ли в этом свидетельства того, что и мы с вами вправе рассчитывать на активизацию ощущений с помощью работы нашего воображения? М. О. Кнебель приводит слова, адресованные ей М. Чехо-

[23] *Узнадзе Д. Н.* Общая психология. М.; СПб., 2004. С 192.

[24] *Тихомиров О. К.* Психология: Учебник. М., 2006. С. 224-225.

вым после одной из удачных ее сценических проб: «Искусство - удивительно сложная вещь. В жизни не переживали, а воображение, как пчела, собирало мед со всего воспринятого, слышанного, читанного, виденного и сейчас проявило себя в творческом акте»[25].

[25] *Кнебель М. О.* Вся жизнь. М., 1967. С. 55.

Возникает ощущение тяжести, по большей части воображаемое. Конечно, раздражители помогают нам прочувствовать тяжесть и объемность собственных кистей, рук, плеч, однако возникновение воображаемого шара - мяча в пространстве между нашими кистями, восприятие его (мяча — яблока — снежка — цыпленка) понуждают мышцы нашего тела напрягаться в нужной градации и влияют на свободу мышц, на органику ощущений и, конечно, на воображение. Оно же регулирует действие дыхательной системы. Каждый из предметов ощущается в руках по-своему, так же воспринимаются его вес и цвет, фактура и размеры. Предмет тончайшим образом, независимо от нашего сознания, регулирует поведение тела и ритмы дыхания.

Рис. 4

Вы выпускаете шар (мяч) из рук, и он плавно погружается в воду. Вы сопровождаете телом его спуск на дно. Шар замирает, а вы плавно выныриваете из воды. Вновь балансируете, стремясь удержать равновесие. Потяжелевшей правой кистью вы проглаживаете левую руку от локтя до кончиков пальцев, - от плеча до ногтей, - от левой лопатки до пальцев и уводите правую руку после проглаживания в пространство - словно раздвигая пространство продолжением движения. Так же работаете и левой рукой; затем обеими руками с усилием проглаживаете корпус от плеч вниз до коленей, сзади по спине и вниз по ногам, и т. д. (рис. 4); расширяете пространство, двигаясь плавно вслед за кистями, не теряете ощущения плотной морской воды. Так вы проглаживаете бедра - левый бок - правый бок - ногу одну, другую... Уводите руки в пространство все дальше и дальше и прочувствуйте реальное действие одного из принципов тренинга - **вслед за *ведущей точкой тела* в пространство устремляется, утекает и все тело** (рис. 5). Не утеряйте ощущения тяжести в кистях, лучше передавайте эту условную тяжесть другим частям тела. Ощущение тяжелого веса - единственное ощущение, свободно передающееся от кистей другим органам и свободно воспроизводимое воображением. От тяжести в кистях - к тяжести в плечах, в коленях, в подбородке.

Рис. 5

Проще всего уловить возникновение кинестетических ощущений при движении достаточно массивных частей тела - рук, ног, корпуса или всего тела. Но движения совершают и менее массивные органы - в непрерывном движении находятся наши глаза, при речевом

акте совершают движения органы речи, при фонации работают голосовые складки и слизистая оболочка ротовой полости и глотки, дыхательной мускулатурой совершаются активные движения. Широкие проглаживания тела вы продолжайте, все более расширяя амплитуды движений. Но не забывайте, что **каждый физический поступок требует подготовки — замаха.** Прежде чем провести правой кистью вдоль левой руки и далее увести кисть в пространство, необходимо нацелиться на поступок, замахнуться, накопить энергию - дыхательную и физическую, «пристроиться» к поступку, войти в него (рис. 6). Накопление дыхательной энергии, совершаемое на замахе,

Рис. 6

затем реализуется в речевом поступке. Актерская речь - речь пространственная. Голос и дикция актера, преодолевая пространство, воздействуют на других участников сценического диалога и на публику. В пространстве не должен кануть звук голоса актера, не может раствориться его речь. Разборчивость дикции и слышимость голоса в немалой степени зависят от энергии дыхания, накапливающейся в процессе замаха.

Постепенно в дело вводите бормотание, негромкое комментирование совершаемых движений, оценку всплывающих ощущений, тем самым соединяя воедино движение - дыхание - голос. С первого же мгновения тренинга мы на себе исследуем (для себя открываем) единение ритмов речи и пластики. Психологически (не только физически) вы можете прочувствовать, что дыхание - своеобразный замах к началу голосового звучания, а движение — механизм, вывозящий, как на саночках, голос и речь в пространство диалога. Простые, казалось бы, движения разминки на самом деле приносят ощутимую пользу. Вы приучаетесь познавать целостность сценического поступка. Понимание зрителем происходящего на сцене диалога обеспечивает не только речь, но и физическая жизнь тела, а также жесты и движения тела в пространстве. Проникнитесь мыслью, что

во время вариации звук сдерживать в себе нет нужды - **«выплескивайте» свое бормотание в пространство с помощью телесных поступков, объемных движений.**

Замах рук и тела на поступок: потягиваетесь вверх и, «сбрасывая» бесполезные, излишние напряжения, — мягко, но в темпе опускаетесь ко дну (рис. 7). Появляются контрастные ощущения - скорые перемены, переходы от усиленных напряжений (при потягиваниях)

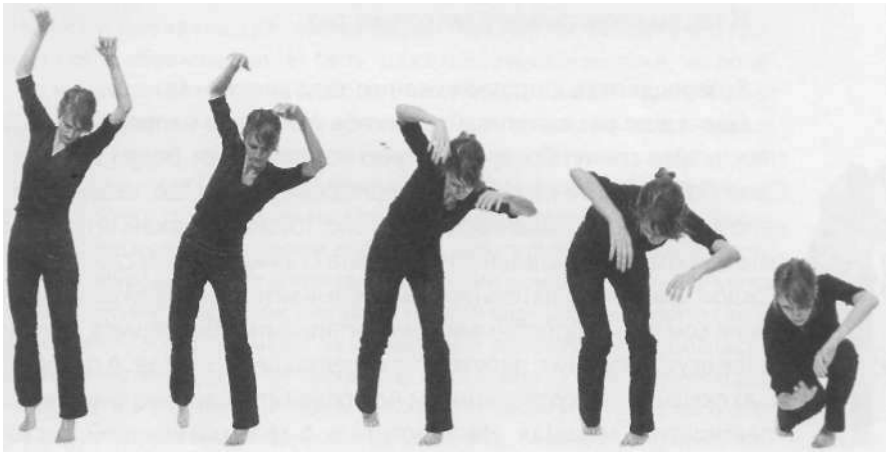


Рис.7

к раскрепощению (при соскальзывании под воду). Погружение в воду сопровождается непреднамеренными восклицаниями. **Непроизвольность голосового звучания зависит от меры естественности телесного поступка.** «Сбросы» - все тело одновременно, не по частям «опадает», сжимается. При освобождении рождаются несложные, естественные сочетания звуков, напоминающие «а-а-ах-х...», «о-о-ох-х..», «э-э-эх-х...». Затем кисти, стремительно прорезая толщу воды, уводят вас вверх, ваше тело перетекает в «замах», накапливает энергию (рис. 8). Вытянуться - сжаться: вот

Рис. 8

простой этюд контрастного поведения. Прочувствуйте *контрастность* всем телом, не обозначайте ее для себя, не иллюстрируйте для других. Принцип контрастности применим не только к поведению тела. Он обнаруживается в ритмах речи: слоговых ритмах, ритмах слова, ритмах фразы. «Элемент контраста один из самых сильных в искусстве»[26] (С. В. Рахманинов). Проявляется контрастность и в ритмах дыхания: при замахе к работе подключаются мышцы-вдыхатели, при опускании под воду, в момент звучания - мышцы-выдыхатели.

[26] *Рахманинов С. В.* Литературное наследие: В 3 т. М.,1978. Т. 1.С. 92.

И так вы проигрываете несколько раз.

Рис. 9

Возвращайтесь к проглаживанию тела кистями (рис. 9).

Еще и еще раз вытягивайте из себя излишние напряжения, проглаживайте спину, бока, икры, всю ногу сзади от бедра до пятки... Сами себе давайте команды на проглаживание мышц, вовлекайте в дело все новые и новые части тела (рис. 10). Распоряжения произносите негромко, чуть слышно. Не спешите с приказаниями самому себе, каждое указание тщательно реализовывайте, сопровождая выполнение команды подробными комментариями. Убедившись в точности ее осуществления, переходите к следующей команде. А после этого включайтесь в потягивания и настраивайтесь на восприятие контрастности в мышцах. Не заботьтесь о грамматической чистоте комментирования, пользуйтесь и обрывками фраз, и намеками, и вырванными из контекста словосочетаниями. Не прихорашивайте свою речь намеренными дикционными красотами. В данном случае бормотание сродни балансированию: первое применимо к речи, второе к движению. **Бормотание, мурчание — тренинговый прием естественного, беспрепятственного проникновения в восприятие собственных ощущений,** но никак не показательная демонстрация своих голосовых и дикционных возможностей.

Рис. 10

Затем, благодаря воображению, перенеситесь на знакомый берег моря. Вот вы на прибрежном песке или на камнях-валунах греетесь на солнце, сушитесь. Здесь-то и удобно опробовать свободу в работе дыхания. Дыхание - незаметное, непроизвольно втекающее в тело, благодаря плавному уходу тела и рук по вертикали вверх. По мере натяжения тела-струны снизу, из земли, втекает в вас энергия. **Прочувствуйте, что в вас «сквозь ступни ног» входит энергия действия, энергия дыхания.** Такое образное понятие связано с воображением, но оно же и продуктивно: тело всевсе наполняется, наливается энергией, которая и преображается при «фонационном (озвученном) выдохе» в действенный голосо-речевой поступок. Действенный - в данном случае направленный на озвучивание пространства - словно в окружающем пространстве

резонирует ваш голос. Высказывание становится деятельным. Высказывание - это и звук «о-о-о-х-х...» при выдохе, и слова-междометия, непроизвольно вырвавшиеся при энергетическом импульсе (к примеру: *«ух-ты», «вот это да», «ой, мамочки»),* при освобождении тела на выдохе от накопленных напряжений...

ОТСТУПЛЕНИЕ О ДЫХАНИИ

Не пропустите важный для вас прием дыхательной настройки (в нем проступает некое образное, может быть, даже отвлеченное понятие, но понятие, полезное для воспитания свободы ритмического вдоха) - дыхательная энергия приходит в ваши легкие, заполняет ваше тело, впитываясь «сквозь ступни ног». Точнее, происходит принятие энергии из земли - энергии дыхания, воздуха - как силы земли, порождения всего живущего и двигающегося. Откажитесь от установки на вдыхание, не приказывайте себе: «вдыхай»; дождитесь самостоятельной акции тела, дыхательной системы, доверьтесь своей природе, и мышцы вдыхания в нужный момент без специального указания обеспечат вас новой энергией. «Новый вдох должен прийти сам — рефлекторно», — подсказывает нам известный австрийский специалист в области физиологии дыхания профессор Франц Мухар[27]. И нет необходимости прилагать старания, не нужны натужные волевые усилия - воздух втекает в вас легко, словно вы вдыхаете запах цветка, словно невесомый, теплый ветерок проходит сквозь ваше тело. Чжуан-цзы, великий китайский философ и поэт, говорит, что дыхание у настоящих людей исходит из их сокровеннейших глубин, «ибо настоящий человек дышит пятками, а обыкновенные люди дышат горлом»[28]. Воображение подскажет вашему телу приемы легкого вдоха, вы, лишь вытягиваясь вверх, почувствуете, как отрываются от пола пятки, как удлиняются икры, как стрелой взлетает вверх позвоночник, как кончики пальцев слегка касаются воздуха над вашей головой. «Все одушевленные существа, - говорит философ, - живут благодаря дыханию, и если дыхание у них затруднено, так не вина Неба»[29]. При выдохе - непринужденном озвученном «сбросе» дыхания (таком же легком, летящем «сбросе», как и при вдыхании) — уходите вниз, упадайте, сжимайтесь (но без усилий). Выдыхайте в этом случае так же от ступней ног. Упав, прочувствуйте себя на мгновение малышом, плодом в утробе матери. Не играйте и не демонстрируйте «плод в утробе» - лишь на мгновение освободитесь от напряжения. И вновь устремляйтесь вверх.

Вдыхание все время неслышное, неторопливое: прочувствуйте теплоту вдохов и выдохов. С ощущением тепла выдыхаемой струи воздуха настает свобода мышц дыхательной системы. Ощущение теплой воздушной струи выдыхаемого воздуха поможет вам избежать некоторых излишних напряжений в дыхательной мускулатуре при активном вытягивании тела вверх. Пока тянетесь — дышите как дышится, пусть вдохи и выдохи чередуются непроизвольно, без умозрительных команд, без подсказок самому себе, без указаний кого-то извне. Вдохов и выдохов до момента *падения* может случиться и два, и три, и более. Ощущайте лишь приток свежих сил, приход

[27] *Muhar F.* Okonomie der Fonationsatmung // Rollenunterricht, Sprecherziehung, Stimmbildung und Korperarbeit in der Ausbildung zum Schauspieler. Munchen, 2000. S. 59.

[28] *Чжуан-цзы.* Даосские каноны / Новый пер., вступ. ст., комм. В. В. Малявина. М., 2002. С. 23. Чжуан-цзы (учитель Чжуан) - один из крупнейших китайских философов, второй после Лао-цзы основоположник даосизма. Род. ок. 369 до н. э. - ум. ок. 286 до н. э. Создал книгу, носящую его имя, в которой в поэтической форме излагает учение Лао-цзы.

[29] *Чжуан-цзы.* Даосские каноны. С. 105.

дыхания снизу из земли. Выдохи, чередующиеся с вдохами, в процессе потягивания не озвучивайте. Только в момент падения, при опускании дайте простор голосу.

Не увлекайтесь рациональным определением механизмов актерского дыхания: в какое там место лучше вдыхать? Как удлинить выдох? Какие же мышцы лучше задействовать на выдохе? Дыхание необычайно естественный процесс. «Дыхание — драгоценнейшее из проявлений душевной жизни»[30]. Приспосабливание к говорению в быту, различные приобретенные способы усиления громкости голоса или придания ему некоего приятного тембра дезорганизуют природные возможности «энергетической (дыхательной) системы». Наш тренинг с опорой на ощущения, на синтетизм всех выразительных средств актера приводит нас к пониманию, что воспитание дыхания вне дикционно-голосового тренинга, пропитанного эмоциями и насыщенного активной работой воображения, - немыслимо. Л. Ф. Макарьев отмечал: «В процессе верно направленного воспитания организм актера сам ищет дыхание. Без такого дыхания он не может быть творческим, а будет всегда убогим и бедным»[31].

Важен и иной ракурс. Речевой поток разделяется на различные сегменты - фонемы, слоги, слова, словосочетания, простые и сложные предложения (фразы). Существует и членение на особые интонационные единицы. В лингвистике есть такие понятия, как «синтагма», «речевой такт» («речевое звено»), «дыхательная („выдыхательная") группа»[32]. Последнее понятие подразумевает деление речевого потока по физиологическим законам: речь прерывается, так как возникает необходимость вдоха (или, как говорится во множестве пособий по технике речи, - «добора» воздуха). В таком случае на задний план отступают все элементы речевой деятельности: удаляются в тень смысл, цели и задачи высказывания, тушуются ситуация и контекст диалога, растворяются эмоции. Короче говоря, высказывание здесь строится только по законам физиологии.

Ответ на такую нелепость, к счастью, мы находим в исследованиях лингвистов. Вот что заявляет по поводу определения «дыхательная группа» известный санкт-петербургский лингвист Н. Д. Светозарова: отождествление членения речевого потока на дыхательные группы «не выдерживает критики, так как не потребность дыхания определяет членение, а само речевое дыхание подчинено смыслу, и в грамотной, хорошо организованной речи вдох осуществляется только в местах, разрешенных смыслом и строем высказывания, а именно — в местах наиболее слабых смысловых и синтаксических связей между стоящими рядом словами и предложениями (если учесть, что в нормальной речи не только высказывание, но и текст обладает определенной степенью связности)»[33]. Мне кажется, что для нашего тренинга полезнее отдать предпочтение понятию «речевой такт». Прежде всего потому, что оно, с легкой руки К. С. Станиславского, уже прочно вошло в театральный обиход и в речевую педагогику.

Стало быть, актерское дыхание — и смысловое, и понятийное, и действенное—является результатом творческого существования актера в роли, в предлагаемых обстоятельствах, в сценической ситуации. И в таком смысле зна

[30] *Волконский С.* Человек на сцене. СПб., 1912. С. 52.

[31] *Макарьев Л. Ф.* Театрально-педагогический дневник (фрагменты) // *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. С. 127.

[32] Интересна точка зрения Д. Э. Розенталя и М. А. Теленковой, разъясняющих, что эти определения «представляют собой явления разного порядка: речевой такт — понятие интонационное, выдыхательная группа - понятие физиологическое, синтагма — понятие семантико-синтаксическое» *(Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М., 1976. С. 365).

[33] *Светозарова Н. Д.* Интонационная система русского языка. Л., 1982. С. 25-26.

чение рабочего понятия «подготовка к выдоху» напрямую отражает творческие подходы к возникновению ритмов сценического дыхания и отодвигает в сторону механицизм.

Продолжаем ненадолго прерванную вариацию:

...теперь на «сбросах» протяжно звучит *«о-о-о...».* Можно даже заметить, что звучание *«о-о-о...»* начинается на какой-то высокой ноте - при опускании тела к земле опускается и тоновое звучание. Специально не воспроизводите понижение голоса по тону при опускании тела вниз. Я говорю лишь о том, что такие изменения происходят естественно, и вы просто **прочувствуйте естественный импульс голосового звучания.**

Одно замечание: протяжный *«ою-о...»* звучит не очень-то внятно. Скорее, слышится некий смазанный, если не усредненный гласный, не имеющий четких фонетических очертаний, - возникает некая **«аритмия сереньких звуков»,** наречем ее так[34]. Причина кроется в работе губ. При произнесении таких гласных, как «о» и «у», значение имеет так называемая «лабиализация» — округление губ и вытягивание их вперед. Губы в данном случае являются ведущими органами артикуляции, и пренебрегать их округлостью и динамикой вытянутое™ вам не следует.

[34] Ср. у Станиславского: «Когда у некоторых людей от вялости или небрежности слова сливаются в одну бесформенную массу, я вспоминаю мух, попавших в мед» *(Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 70).

Когда же вы отправляетесь вверх, то попробуйте не прерывать звучание *«о-о-о...»,* а переводите его в скрытую жизнь. **Беспрерывность внутреннего говорения, разговаривания с собой, с партнерами, обрывки мыслей, преобразуемых во «внутреннюю речь», восклицания, размытая невнятица спрятанной речи — все это естественные проявления сценического общения.** Изведайте сейчас голосовое звучание снаружи (при опускании) и воображаемое звучание голоса изнутри (при «подготовке к выдоху»).

Постепенно переходите от изолированного звучания голоса на *«о-о-о-о...»* к диалогу с самим собой, к комментированию кинестетических ощущений, рождающихся в вашем теле. Я не оговорился, произнеся слово «диалог». А почему бы не задать себе вопрос и не ответить на него? Постановка вопросов, их разнообразие невольно активизируют ваше внимание к ощущениям, дадут вам возможность проникнуть в нюансы изменений в движениях тела и конечностей, в восприятие усилий, затрачиваемых при движении, в разгадывание плюсов и минусов выполнения пластического рисунка. Разговаривайте без излишнего усердия, лучше негромко, а еще лучше - откликаясь речью и голосом на темпоритмические перемены в движениях тела. Распространяется комментирование и на речь внешнюю, и на внутреннее говорение.

Возвращаемся к проглаживанию тела кистями рук, но уже «находясь на морском берегу». Кисть расслабленная, и в ней ощущается воображаемая тяжесть. Начинайте проглаживания от плеча и проводите кистью по руке, потом по груди и по животу двумя руками , по спине, по ногам - в той же последовательности, в какой вы это проделывали в море. Можно и так, что одна кисть проглаживает другую, будто удлиняя ее. В конце каждого проглаживания-действия-движения кисть действующая продлевает свое путешествие в пространстве. Не забывайте включать в любые действия кисти движения тела, что позволит нацелить вашу деятельность на разогревание мышц всего тела перед новым входом в морскую воду.

Постепенно, разогревшись, обращаемся к рождению звукосочетаний. Берем округлые тянущиеся звуки: «ж» или *«ш»* (поначалу лучше включать в тренаж голосной шипящий согласный *«ж»* - и потому, что он связан с работой голосовых складок, и потому, что из него вырастает гласный звук, и потому, что для его произнесения не требуется повышенная активность дыхательной струи, присущая звуку *«ш»).* Сочетания звучат в последовательности:

согласный + гласный: *«жу...жо...жа...жэ...ж[ы]...»*(многоточиездесь и далее является знаком, отражающим долготу конечного гласного или согласного - скорее даже, их резонансное звучание в пространстве, совпадающее с продлением движения руки и тела);

гласный + согласный + гласный: *«ужу... ожо... ажа... эжэ... иж[ы]...»;*

согласный + гласный + согласный: *«жуш... жош... жат... жэш... ж[ы]ш...».*

В последнем сочетании, как вы заметили, мы переходим на глухой согласный звук *«ш»* - вы ведь помните одно из правил русской орфоэпии[35]: звонкие согласные на конце слов всегда оглушаются, если, конечно, слово с конечным звонким согласным не приходится на конец речевого такта и следующее слово не начинается со звонкого согласного.

Тянущиеся звуки - гласные и тянущиеся голосные согласные мы могли бы использовать в объеме текста, уходя от примитивных звукосочетаний, особенно слогосочетаний. Изберем русские народные скороговорки с сонорными, с дрожащим «р», со звонкими согласными звуками *«ж», «в», «в'», «з», «з'».*

[35] Напомню вам, что специалисты в области русского литературного произношения понимают под **«орфоэпией»** совокупность правил, устанавливающих единообразное произношение, соответствующее принятым в данном языке произносительным нормам. **[6]**

Вариация продолжается - вы возвращаетесь в морскую воду. Идете от кромки берега все глубже и глубже, пока не почувствуете, что вода подбирается к вашим ключицам. Вы уходите под воду и, разыскав оставленный вами на дне воображаемый (вами же созданный) шар — мяч, выныриваете. Пробуете ощутить согласованность дви-

жений тела с движениями артикуляции. Проникнитесь слаженностью в действиях коленей — кистей — нижней челюсти. **От подвижности кистей, от четкости и объемности их работы зависит упругость тела и, как следствие, — упругость артикуляторных мышц.** Мы с вами можем предположить, что ритмичность речи во многом зависит от ритмичности работы рук, кистей. И кисти более всего могут повлиять на ритмическую точность в деятельности артикуляции при произнесении слова, речевого такта, фразы, высказывания. Разминка подготавливает наши кисти к работе с теннисным мячом. Находясь в воде, совершайте круговые движения кистью вокруг воображаемого мяча, который пальцы ваши будто бы слегка придерживают (рис. 11).

Рис. 11

Кисть правой руки начинает: мяч удерживается пальцами, кисть движется над мячом перед грудью влево.

Затем кисть совершает шарообороот:

- заваливается налево вниз (рис. 12);
- движется тыльной стороной перед грудью (рис. 13);
- разворачивается по часовой стрелке, локоть в этот момент опускается и отводится снизу резко влево (рис. 14);

Рис. 12 Рис. 13 Рис. 14

- мяч оказывается на ладони, обращенной вверх (рис. 15);

- кисть движется против часовой стрелки, и локоть оказывается обращенным вправо - мяч лежит на кисти, повернутой ладонью вверх (рис. 16);

- локоть поднимается вверх, кисть завершает шарооборот против часовой стрелки и оказывается в начальной позиции (рис. 17).

Рис. 15 Рис. 16 Рис. 17

Так вы и проделываете правой рукой несколько шарооборотов, включая в действие и локти, и колени, и артикуляцию (рис. 18). Вы

Рис. 18

зазывно произносите фрагменты стихотворения-монолога продавца шариков на ярмарке «Шарики детские» из «Трилистника балаганного» Иннокентия Анненского:

Шарики, шарики!
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!

Или:

Шарики детски.
Красны, лиловы,

Очень дешевы!
Шарики детски![36]

[36] *Анненский И. Ф.* Избранные произведения. *М.*. 1988. С. 100.

Кисть ваша движется то небольшими шарообращениями, словно вокруг маленького шарика, то объемными оборотами вокруг огромного шара. Отсюда и перемены в дикционно-голосовой динамике.

Разумеется, все волны-этюды, совершавшиеся вами в море и на берегу, — лишь игра, творческая провокация для воображения. Но в этих же играх-вариациях мы с вами стремились привыкнуть к исходным принципам нашего тренинга, ощутить их практически, настраивались на работу с мячом. Закончили мы пока еще загадочной триадой «кисти - колени - нижняя челюсть». Если помните, мы посвящали ей время в **«Вариациях для творчества»** в конце каждого урока при импровизациях «сквозного» **упражнения «Interludio».** В чем-то установки совпадают, но в **«Ритмах и вариациях»** мы идем дальше. Мне кажется, что мячи более всего влияют на ритмичную жизнь кистей рук и уже кисти рук гармонизируют деятельность нашей артикуляции, то есть ритмизуют дикцию. Этюды с мячами оказываются также одним из способов исправления «речевых аритмий». **Мячи созидают согласие в деятельности «дыхания — голоса — дикции»,** укрупняют речь, расширяют пространственное звучание - резонирование в пространстве, усиливают динамический диапазон голоса. И здесь вновь важны кисти!

Вот мы и отправляемся вновь на берег, берем в руки настоящий теннисный мяч и...

...заводим с ним близкое знакомство.

Вспомните, сколько радости приносили вам в детстве подвижные игры! С каким беспредельным увлечением вы играли и как непринужденно звучали - перекрикивались, обижались, ругались, подзадоривали друг друга, плакали, смеялись, входили в азарт... Игровая атмосфера, переполненная увлеченностью, спорами и конфликтами, надобна нам и в игре с мячами. Она очень нужна и в вариациях индивидуальной настройки на парный тренинг, и в парном тренинге, и в диалогах. М. А. Чехов на одной из репетиций «Гамлета» (1923 г.) воскликнул: «У актеров радость самодовлеющей игры, игры божественной, очищающей. Каждое малейшее проявление - жест, слово - все приятно, все наполняет эстетической радостью. Они —

романтики. Хотелось бы, чтобы в этой романтике были крупные, глубокие задачи»[37]. Если вы в воображении «перелетите» в свое детство, в годы юности, то без труда припомните игры с мячами. Сколько ловкости и подвижности требовалось от вас в «Лапте»! Вспомните, как играющие разделялись на две партии и игроки одной из партий отбивали лаптой мяч как можно дальше, не давая противникам возможности запятнать их этим же мячом во время перебежки от зоны удара по мячу в зону, не доступную игрокам другой команды[38]. А игра «Вышибала»? Разве не радостно было осознавать, что из всех находящихся между двумя водящими, выбивающими вас мячом из игры, именно вы оказались самым подвижным и увертливым?

Не сегодня, не вчера возникли детские игры с мячом. Жизнь многих из них исчисляется столетиями. Игры с мячами всегда пронизаны состязательностью, всегда динамичны, подвижны, часто стремительны, требуют от играющих сноровки, поворотливости, быстрых реакций. Таковы «Тёс», «Отбивалка», «Свечи», «Все в поле», «Город за городом», «Ножной мяч в круге», «Защита крепости», «Передал - садись!», «Перестрелка».

В юности вы наверняка увлекались настольным теннисом, волейболом, футболом, баскетболом. Закройте на несколько минут глаза и вспоминайте моменты удачных игр с мячами, шарами, шариками; обращайтесь именно к удачным, выигрышным моментам вашего личного участия в играх, к тем случаям, когда вы были победителем, чувствовали себя на гребне славы.

Итак, начинаем работу с предметами с теннисного мяча.

В вашей руке теннисный мяч.

Мячик действующий.

Не существуйте в психологическом отрыве от мяча, не воспринимайте его как забаву или как бытовую вещицу; отнеситесь к нему поначалу как к чему-то новому, особенному и вам не знакомому.

Неизвестность касается мяча как данности - шарообразный предмет, имеющий свой вес, свою фактуру. Вспомните иные предметы, напоминающие форму шара (лимон, яблоко, шарик от подшипника, глобус). Вспоминайте не отвлеченно, не умозрительно, а погружаясь в воспоминания о яблоке, о его запахе, о его вкусе, о том, как оно к вам попало, о человеке, с которым связана какая-то «яблочная» история. Рассмотрите мяч: рисунок на его поверхности-, потертости, выпуклости и впадинки, грязь или чистоту окраски, взвесьте мяч в руке - подкиньте, примите на ладонь, прочувствуйте

[37] Чехов *М. А.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1995. С 405.

[38] Я кратко пересказал правила самой простой «Лапты». Разновидностей этой игры много («Лапта „варить кашу"», «Круговая лапта», «Лапта втроем», «Северная лапта», «Вольная лапта», «Русская лапта», «Лапта с полуконом»). Принципы у них схожие, но нам ценна, прежде всего, подвижность «Лапты», разнообразие использования мяча во время игры. См. подробные описания игр с мячом: *Шангина И. И.* Русские дети и их игры. СПб., 2000. С. 200-206.

его вес. Припомните другие предметы из вашей жизни такого же цвета, как ваш мяч. Как бы вы назвали этот цвет? Лимонный? Апельсиновый? Серый?..

Узнавание связано также с возможностями мяча. Что им — мячом - можно делать? Какие движения и действия вы могли бы производить именно вашим мячом прямо сейчас? Пробуйте.

Проба была простая и одновременно неожиданная.

Действительно, мячом можно ударять об пол. Некоторые из вас открыли, что можно менять силу удара мяча, отчего меняются длительность полета мяча, высота его подлета, сила отскока мяча от пола - темп его движения к полу и отскакивания от него. Открылось и то, что в зависимости от угла удара мяча об пол меняется траектория его полета в пространстве: мяч иной раз летит почти по вертикали вверх, а иной раз отлетает резко в сторону или далеко вперед.

Обратили ли вы внимание и на то, как вы ловили мяч, забирали его себе после удара? Каждый из вас действовал по-своему. Кто-то хватал мяч сразу, как только тот отрывался от пола, тем самым проявляя ловкость и реакцию. Кто-то, предчувствуя траекторию движения мяча, успевал вовремя перехватить его в полете. Кто-то устремлялся в то место пространства, куда отскочил мяч, и успевал подхватить его. А кого-то тело и внимание подвели - мяч убежал-ускакал-ускользнул, - и осталось лишь одно: пытаться быстро добраться до мяча, уже катящегося по полу.

Итак, прежде всего следует познакомиться с мячом -»затем привыкнуть к нему —»и стать его другом. Нейтрального отношения к мячу с первых же мгновений работы с ним избегайте. Мяч предмет хоть и неодушевленный, но в ваших руках может обрести душу. Мяч - словно музыкальный инструмент, словно часть вас самого, он ваш друг, ваше чадо, ваша душа. Во всех вариациях с мячом действуйте, согласуясь с его особенностями.

Вариация 1.2. Круговращения мяча

И вот в правой руке у вас настоящий, не воображаемый теннисный мячик, вы с ним уже немножко познакомились. Проверните его несколько раз вовнутрь (рис. 19): кисть, удерживающая мяч, совершает круговые движения, вовлекая в действие и локоть, и плечо, и колени.

Что же делает в это время левая рука?

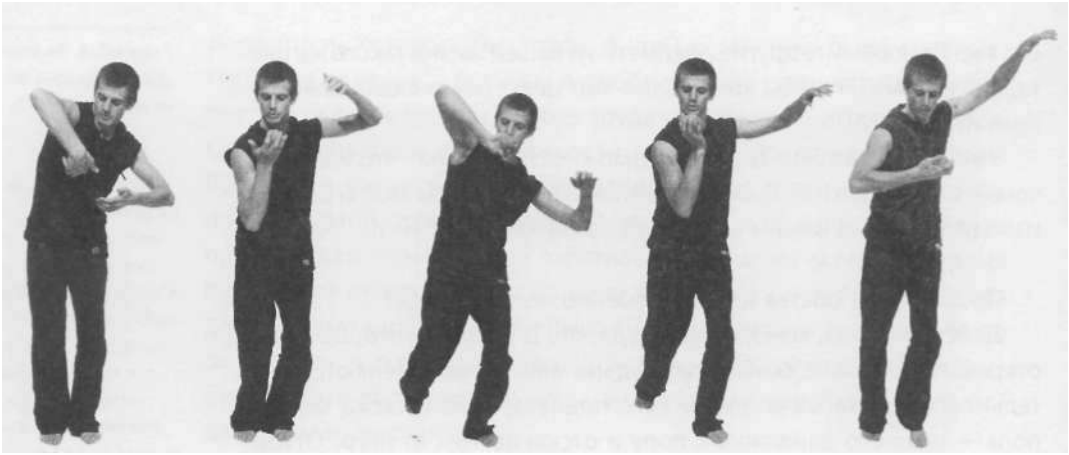


Рис. 19

Да у кого как:

- кто-то прижимает ее локтем к боку (рис. 20);
- у кого-то она согнута в локте (рис. 21);
- пальцы *скрючены,* и воздуха между рукой и телом нет (рис. 22);
- кто-то употребляет руку как опору - при опускании книзу кисть опирается о левое колено (рис. 23);
- чья-то рука висит неприкаянно около тела хозяина (рис. 24)...

Рис. 20 Рис. 21 Рис. 22 Рис. 23 Рис. 24

И почти никто из вас не почувствовал, что левая рука может так же жить в пространстве и уравновешивать тело в его балансировании (см.: рис. 19).

Выполните несколько круговых движений кистью наружу.

Мяч, таким образом, выворачивается наружу и вворачивается вовнутрь. Локоть свободно движется, слегка отнесенный в сторону, в нем ощущается повышенная тяжесть.

В тех же приемах работайте с мячом левой рукой.

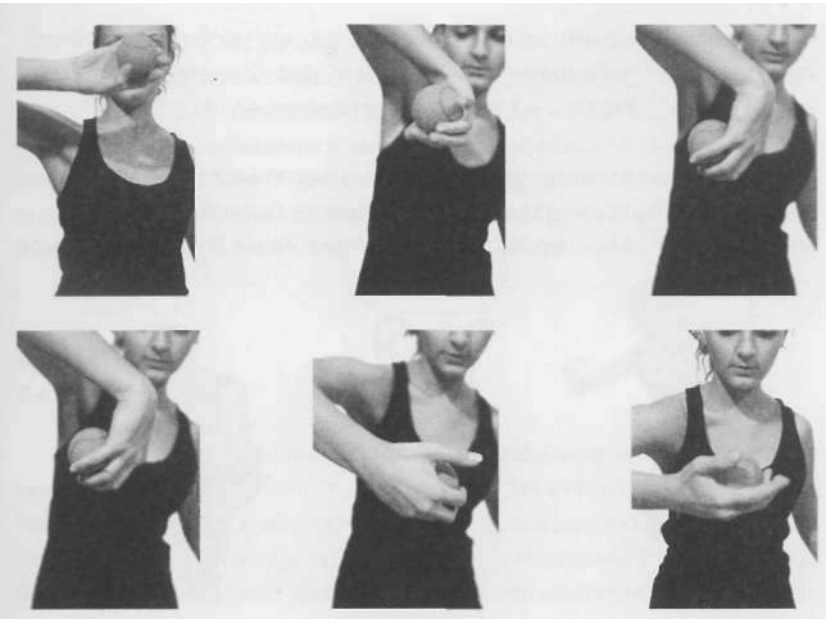


Рис. 25

Совершая движения, прилагайте усилия для активного выворачивания и вворачивания кисти. Кисть не напрягайте, слегка удерживайте мячик пальцами (рис. 25). Вспомните одно из значений слова «винт»: это часть двигательного механизма (самолета или судна) в виде лопастей, укрепленных на вращающемся валу. Ваша кисть действует как одна из лопастей. Развивайте подвижность кисти в запястье.

Дышите без излишнего мышечного напряжения. Проследите за свободой дыхательного ритма. Усилия, направляемые на разминку кистевой мускулатуры, дыхательных мышц не касаются. Обратите внимание и на мышцы артикуляторного аппарата: они также не должны напрягаться, в них следует прочувствовать небольшое расслабление. Лучше, если рот вы слегка приоткроете и в нижней челюсти возникнут ощущения дополнительной тяжести.

Рис. 26

Теперь вновь обратите внимание на поведение тела. Вам несложно заметить, что почти все вы работаете только руками. Ступни, колени, бедра, плечевой пояс и туловище у многих из вас исключены из процесса вворачивания и выворачивания кисти (рис. 26).

Не нарушается ли открытый и прочувствованный вами в предыдущей вариации принцип единого действия (единодействия) тела в любом, даже микроскопическом, движении?

Как реагируют различные зоны, части вашего тела, удаленные от работающей кисти, на поведение руки?

Постоянно задавайте себе подобные вопросы, выполняя эту, казалось бы, несложную вариацию.

Не демонстрируйте телесную экспрессию, нет необходимости крутить плечами или бедрами больше, чем нужно. Старательность сродни кокетству. Предмет - мяч - диктует сейчас вашему телу степень мышечных затрат.

Не допускайте ничего обыденного и «простенького» в работе с мячом! Ваше тело, ваши устремления в тренинге подчиняются объекту - мячу (рис. 27). Мяч переводит вас из привычных бытовых приемов

Рис. 27

взаимодействия с предметами в область образных движений тела и выразительного звучания голоса. Мяч исполняет роль двигателя, увлекающего за собой ваше тело, управляющего вашей речью. В начале тренинга не предмет подчинен актеру, а актер следует за предметом. По мнению Вс. Мейерхольда, взятому нами эпиграфом к **Главе I,** «предметы в руках актера не должны быть такими, какими их представляет реалистический театр, но сами по себе ценны, как и слово»[39].

[39] *Мейерхольд Вс. Э.* Лекции: 1918-1919. М., 2001. С. 97.

Вариация 1.3. Мяч вибрирующий

Ваши физические действия остаются прежними: мяч в вашей власти, но и вы повинуетесь его прихотям - согласованность ваших кистей в кружении вокруг мяча. Из тишины рождается звук вибрирования - зарождается вибрация в губах при выдохе. «Вибрация» ощущение не новое в нашем тренинге **[7].**

Прием «вибрирования» напоминает одну из знакомых вам детских звуковых игр: выдохи озвучиваются вибрированием губ. Губы сомкнуты неплотно, воздух сквозь них выдувается так, чтобы задавать губам частые колебательные движения. Подобными звуками вибрации с включением голоса или без него мальчишки обычно изображают работу автомобильных моторов. Мы пока обойдемся без голосового звучания. Будем с помощью вибрации развивать упругость, эластичность экспираторных мышц (мышц, обеспечивающих активный выдох). Для краткости мы называем такой тренировочный прием - **«вибрационным».**

Итак: выдох с вибрацией в губах.

На одном долгом выдохе — движения кистью в одном направлении. Начинайте с маленького круговращения кисти, постепенно увеличивайте круги вращения и звучность (силу, объемность, громкость) вибрирования. Между одним выдохом и другим - делайте небольшую паузу, во время которой «сбрасывайте» руки вниз и готовьтесь к новому выдоху.

Версии

Темповая

Вводите в круговращение кисти темповые перемены. Они непременно отразятся и на качестве вибрирования в губах. С убыстрением темпа вам захочется чуть активнее выдувать воздух сквозь губы - не сопротивляйтесь своему желанию; при замедлении же темпа, особенно когда мяч станет двигаться медленно-медленно, вы вдруг почувствуете, что теряется звучность вибрирования, - такому повороту в звучании вибрации не поддавайтесь, изгоняйте вялость работы выдыхательной мускулатуры, не теряйте ощущения звуковой объемности и интероцептивных ощущений динамичного выдыхания. Ускорения и притормаживания темпа кружения мяча наверняка отражаются в пластике всего вашего тела - момент замечательный, только не увлекайтесь чрезмерными убыстрениями темпа, чтобы «не сбить» ритмы дыхания и не лишить тело свободы. 1.8

Игровая

Работайте с ощущением, будто в вашей кисти не теннисный мяч, а горячий, чуть шершавый и вкусно пахнущий небольшой круглый хлебец - колобок. Воздушная струя и звук вибрации направлены на колобок: он горячий, и вы его остужаете. Достоверность в том, что вы остужаете горячий колобок одновременно двумя способами — кружением в пространстве обволакивающего вас свежего воздуха и направляемой на колобок прохладной выдыхательной струей.

Вариация 1.4. Цыпленок на ладони

Невысокое подкидывание мяча вверх мягкой кистью: разминка упругости в кисти и в запястье. Одновременно с кистью упругие пружинящие движения совершает и все тело, особенно колени. Локоть к телу не прижимайте (рис. 28). 1.13

Прочувствуйте вес мяча, его фактуру, рассмотрите его цвет, рисунок на поверхности; выполняйте задания, не останавливая работу с мячом - не прерывая его подкидывания (рис. 29).

Рис. 28

Рис. 29

Принимайте мяч на ладонь мягко, будто он теплый и пушистый цыпленок. Прислушайтесь, не возникает ли в момент соединения мяча с кистью звучный шлепок. Если вы его улавливаете, то приноровитесь так подхватывать мяч кистью, чтобы никаких звуков и призвуков не было. В этом вам поможет и мягкое, «кошачье» поведение вашего тела, и единое движение сверху вниз по вертикали мяча и кисти — движение на одной скорости, движение, при котором мяч незаметно сливается с кистью (рис. 30).

Не роняйте цыпленка на пол - он еще крохотный, неловкий, незащищенный.

Почувствовав, что пластика вам удается, что все в движениях у вас «вытанцовывается» мягко и эластично, соединяйте движения со звуками. Лучше всего подходит междометие *«о-па!».*

Пока мяч в кисти - слышится *«о»,* при взлете мяча - кверху по вертикали устремляется и слог *«па».* После *«па»* возникает короткая звуковая пауза, во время которой вы вполне могли бы успеть приготовиться к следующему циклу звучания (подготовиться к выдоху, к речевому поступку, к высказыванию, то есть «замахнуться» на действенный фонационный выдох), и вновь: как только мяч коснется ладони, возникает тянущийся звук *«о».*

Напомню еще раз, что соприкосновение ладони с мячом не следует делать грубо: кисть и мяч соединяются мягко, даже неслышно, то есть никто вокруг вас не должен уловить момент соединения мяча с кистью, от этого и звук голоса будет рождаться негромкий, мягкий

и объемный. Работа губ упругая, однако специально, более, чем необходимо для произнесения взрывного губного согласного *«п»,* губы не сжимайте. Интереснее обратить внимание на разрыв в губах в момент рождения звука, а не на чрезмерное напряжение губ в стадии подготовки к разрыву. Часто от излишнего старания вместо естественного рождения *«п»* слышится странный натужный «щелчок-шлепок»: выдыхательный толчок происходит в области глотки, а не от диафрагмы. Не позволяйте себе такой подмены.

Рис. 30

ОТСТУПЛЕНИЕ О ДЫХАНИИ ДЕЙСТВЕННОМ

«Постановка голоса», «постановка дыхания», «постановка звуков речи» - старинные понятия, до сей поры встречающиеся в обиходе педагогики сценической речи. Конечно, они стали привычными, разумеется, в них нет ничего сомнительного — кроме одного момента: слишком утилитарным выглядит подход к творческой речи, если оперировать терминами, опирающимися на глагол «поставить». Живая речь не поддается шаблонным установкам, намертво закрепленное — «поставленное» — дыхание немыслимо в отношении непредсказуемого, *балансирующего* творчества драматического актера. Требуется некий иной взгляд на воспитание речевого дыхания — прежде всего, понимаемого как дыхание действенное, отзывающееся на множество внешних раздражителей, реагирующее на процессы восприятия действий партнера и ситуации. Само по себе дыхание человека - явление интимное, скрытое от всех. Тайна актерского дыхания заключается в том, что ни партнеры, ни зрители не должны наблюдать физиологические механизмы вдыхания/выдыхания. Для партнеров и публики дыхание актера является дыханием творческим, дыханием образа. Ритмы такого дыхания всецело зависят от внутреннего самочувствия актера в роли, от целей высказывания, от обстоятельств, которыми окружены актер и его сценический образ. Неизменная и постоянная готовность актера к поступку, к деятельности создает и необрывную готовность к речевому действию. Дыхание актера - своеобразная «жизнь на вдохе», пронизанная моментальной отзывчивостью актера и персонажа на происходящее с ними или с их окружением. Поэтому мечтается найти определение, способное заменить общепринятое физиологическое «вдох» на понятие, максимально приближенное к условиям творчества. В некоторой степени таким задачам соответствует впервые примененное нами еще в «Вариациях для тренинга» определение «подготовка к выдоху»[40].

«Подготовка к выдоху» - рабочее понятие, заменяющее привычное, бытовое «вдох», которое, как мне кажется, абсолютно не подходит для творческого актерского тренинга. Часто в руководствах по речи при описании дыхательных упражнений встречаются указания (восходящие, кстати сказать, к старинным методикам воспитания дыхания) на то, что полезны и даже необходимы три стадии тренировки профессионального дыхания: вдох — задержка - выдох, причем задержке дыхания определяются специальные упражнения, построенные на постепенном ее удлинении. Называются

[40] См. «Отступление о настройке дыхания» в **«Вариациях для тренинга» (с. 98).**

и апологеты такой установки: К. Скрауп, О. Дэбэ, П. Гарно, К. Херман и др. Такие приемы давно потеряли актуальность в силу слишком сильного увлечения механическими приспособлениями при воспитании живого действенного актерского дыхания, дыхания в роли. Актерского дыхания вне чувства, вне эмоций, вне воображения быть не может. «Подготовка к выдоху» отражает, прежде всего, установку на перспективу фразы, на высказывание. «Подготовка к выдоху» настраивает на поступок, на воздействие.

«Подготовка к выдоху» - понятие, неоднократно используемое в нашем тренинге для обозначения момента, предшествующего речевому поступку. Мы намеренно заменяем в процессе тренинга общепринятое и мало на что творчески влияющее понятие из области физиологии — «вдох». С точки зрения ритмики дыхания, смены дыхательных фаз - вдох/выдох — понятие «вдох» более чем оправданно, в творческом тренинге оно отвлекает от сути речевого поступка. Чрезвычайно ценно прочувствовать, что любой речевой поступок не возникает ниоткуда, ему обязательно предшествуют восприятие поведения партнера, впитывание обстоятельств, ситуации, познание содержания высказывания партнера и, что не менее важно, накапливание разнообразной энергии, в том числе и дыхательной. Так что «подготовка к выдоху» - как рабочий термин - обнаруживает возможности творческого подхода к ритмам сценического дыхания.

На заключительных этапах творческого тренажа сценической речи определение «подготовка к выдоху» закономерно перетекает на новый уровень, и имеет смысл переход к понятиям «подготовка к высказыванию» или «подготовка к речевому поступку».

Особо подчеркну, что я не против общепринятого употребления слова «вдох» применительно к ритму физиологического дыхания. Но, учитывая, что это слово не отражает сути ритмов творческой профессиональной речи, мы и вводим на время тренинга рабочее понятие «подготовка к выдоху», относящееся к ритмам дыхания актерского, ролевого. Вполне допустима и психофизиологическая последовательность тренинга дыхания драматического актера: «подготовка к выдоху» — «подготовка к высказыванию» — «подготовка к воздействию».

Вариация 1.5. Звуки на ладони

1.6; 1.7; 1.14; 1.15; 1.16; 1.19

Короткие, упругие удары снизу кистью по мячу. Одновременно совершайте упругие, пружинящие движения тела: на замахе колени чуть-чуть сгибаются, в момент удара все тело слегка подается вверх (рис.31).

Первоначально действуйте только правой кистью; если вы левша — то кистью левой. Обретя легкость и свободу, действуйте другой кистью.

Удары кисти по мячу естественно сопровождаются звуками. Прислушайтесь к ним: у кого-то они резкие, плоские, а кому-то удаются звуки ударов объемные, чуть гудящие, можно назвать их «полновес-

ными шлепками». Вот и *пошлепайте* по мячу несколько раз кряду, стараясь совершать удары, одинаковые по усилиям.

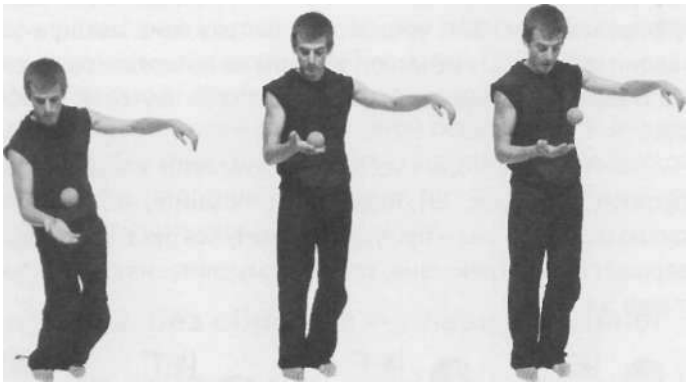


Рис. 31

Как бы вы ни стремились к звуковой одинаковости ударов, вы все равно не достигнете однообразного звучания - звук одного удара никогда не совпадет со звуками ударов предыдущих и последующих. Что-то вариативное проступает в любом нашем движении, в любом поступке, в произнесении одной и той же реплики на разных спектаклях. За это и ухватимся: совершая удары, вслушивайтесь в их звуковые нюансы и отмечайте про себя их качественные характеристики. Лучше всего использовать для этого так называемые «семантически противоположные пары»: сильный/слабый, теплый/холодный, жесткий/мягкий, плавный/резкий, звучный/мелкий, объемный/куцый, низкий/высокий (потону).

При каждом из ударов сходятся воедино *слуховое восприятие* и *ощущение прикосновения.* Проявляется интермодальное единство ощущений. Ощущение прикосновения связывают обычно с такими видами переживаний, как простое *осязание* и *давление,* переживание *крепкого* и *мягкого,* переживание *острого* и *тупого,* переживание *сухости и сырости.* По мнению Д. Н. Узнадзе, «в становлении данных переживаний некоторое участие принимают и двигательные ощущения», то есть *кинестетические*[41]. Кроме того, наше стремление добиться в вариации точного центра подлетов мяча при небольшом телесном балансировании дает нам право предположить, что и *ощущение равновесия* играет не последнюю роль в проявлении интермодального единства ощущений. Такова комплексная картина ощущений, задействованных в данной вариации.

При ударах по мячу возникают разнообразные сложности:

- кое-кто из вас не ударяет по мячу, а плавно принимает его на ладонь и потом подкидывает вверх; не путайте новый прием обращения с мячом и задания предыдущей вариации;

[41] *Узнадзе Д. Н.* Общая психология. С. 191.

- когда вы подбиваете мяч, чувствуется излишнее напряжение в запястье, да и сама кисть излишне напряжена - пальцы не гнутся, после удара напряжение в них не исчезает, ладонь застыла словно фарфоровая (рис. 32); чрезмерное напряжение мышц в запястье, в ладони и в пальцах исчезнет, если вы не потеряете ощущение веса мяча и всякий раз будете отмечать для себя звуковые особенности удара;

- локоть у некоторых из вас прижимается к корпусу, теряется округлость руки (рис. 33); надеюсь, вы помните, что любой жест исходит из центра спины - при ударе по мячу вся рука, а нетолько кисть, совершает единое действие; так что осмыслите: из какой точки исходит ваш жест? ..

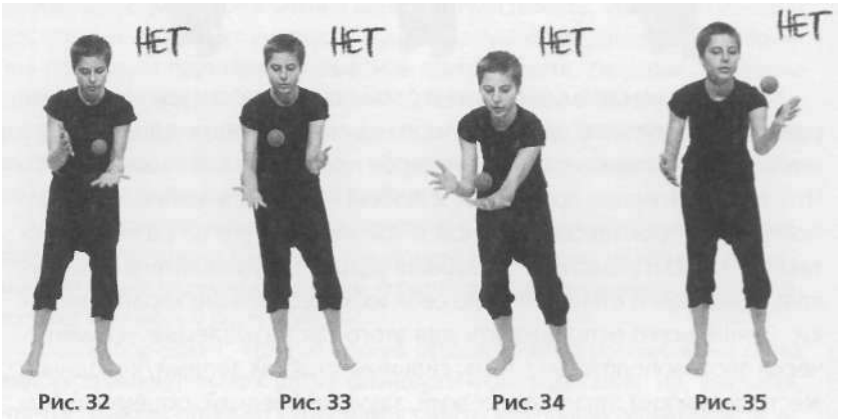


Рис. 32 Рис. 33 Рис. 34 Рис. 35

- исследуйте и поведение руки - часто она неоправданно вытянута вперед (рис. 34), отчего теряется округлость жеста, объемность замахов и ударов; подбивайте мяч неторопливо и с ощущением «тяжелой кисти»; чем «солиднее» поведет себя рука, тем менее мяч будет отклоняться от вертикали; тогда исчезнут суматошливые «шныряньа» мяча то туда, то сюда;

— часто мяч вопреки вашим намерениям резво отскакивает в сторону, падает на пол - и вот вы бежите за ним, наклоняетесь, поднимаете его и начинаете вариацию с начала; проблема мне понятна, вы же никак не уловите причину: она состоит в том, что вы ударяете по мячу чаще всего ладонью (рис. 35), а было бы правильнее подбивать его пальцами.

Выслушав мои замечания и советы, примерив, какие из них относятся именно к вам, вновь принимайтесь за дело и теперь уж непременно добейтесь точности в движениях тела.

Как только поймете, что мяч вас слушается, переходите к ритмическим вариациям:

- выполните серию из нескольких ударов, совершая каждый последующий удар чуть активнее предыдущего, - перемены в силе ударов отразятся на их громкости;

- выполните серию ударов, раз от разу ослабевающих: первый сильный и звучный - последний слабый и чуть слышный;

- чередуйте ритмические композиции ударов: «сильный - слабый», «два сильных - один слабый», «три осторожных - два отчаянных», «четыре быстрых-быстрых - два медленных - два быстрых-быстрых - четыре медленных» и прочие; выполняйте каждую ритмическую комбинацию несколько раз кряду.

Вариация 1.6. Без обрывов — плавно-плавно!

Ритмические задания: кистью правой руки вы несильно и равномерно ударяете снизу по мячу, поддерживая тем самым ощущение мяча, танцующего на ладони; привыкайте подбивать мяч пальцами, не ладонью - надеюсь, вам удастся «приручить» мяч, уговориться с ним на согласованное ритмическое поведение; проделывайте к ряду пять-шесть несильных ударов по мячу, объединяя цепочку ударов в некий ритмический рисунок, который вами же самими может быть с легкостью воспроизведен и во второй, и в третий раз, - пусть ритмическая комбинация ударов будет для вас явственной, отчетливой. Воспроизведите спонтанно рожденную ритмическую комбинацию четыре-пять раз с двумя затактовыми ударами по мячу, предшествующими самой комбинации и ее повторам.

1.5; 1.14; 1.15; 1.16; 1.19

Речевые задания: сопровождайте ритмическую комбинацию ударов внутренним произнесением слогов, содержащих губной глухой взрывной согласный *«п»* и лабиализованный гласный *«о»,* — то есть беззвучно и без внешней демонстрации выполняйте ритмическую слоговую комбинацию с опорой на слог *«по»;* используйте скрытое артикулирование.

Пластическое задание: одновременно с игрой в мячик и с тренингом полетного, объемного и четкого произнесения слоговых комбинаций выполняйте широкие движения телом: совершайте глубокие приседания, возвращайтесь наверх, поворачивайтесь, разворачивайтесь, наклоняйтесь, прогибайтесь, но не суетитесь, не спешите, дабы не уронить мячик, - прочувствуйте элегантность движений и речи.

Вариация 1.7. Слоги на ладони

Удары кистью снизу по мячу.

1.1; 1.5; 1.14

Мяч лежит на ладони, он приготовился к ритмам, он предчувствует, что ритмы, в которые вы его втянете, ему понравятся музы-

кальностью и четкостью. Мяч чуть-чуть покачивается в вашей руке - он в ней как в колыбели, вы же чувствуете, что мяч еще дитя, он еще не знаком с речевыми ритмами, со звучанием вашего голоса. Вы ощущаете, какой он легкий и несмышленый. Его разумная жизнь, ритмы его деятельности зависят от вас - он доверился вам и притаился в ожидании событий.

И вот вы невысоко подкидываете его, подбрасываете, словно «крошку сына», - он взлетает, охраняемый вашей рукой; когда же он плавно опускается вниз - вы легонько кистью снизу ударяете по нему, и он с восторгом взлетает вновь; и так несколько раз вы, мягко пошлепывая мяч, отправляете его в вертикальный взлет. Ему уже и самому хочется-повторений полета, хочется взлетов, деятельности. И тут вместе с ритмами ангельских касаний рождаются ритмы теплого звучания вашей речи; три-четыре касания - три-четыре слога *«по»* в связной комбинации слогов. Мяч наконец-то услышал ваш теплый голос, произнесший *«по по по по»,* и даже догадался, что означали эти четыре слога, смекнул, какие слова, внутренне вами произнесенные, сложились в мысль: *«лети, лети, дружок, лети»* - «ты уже подрастаешь, ты у меня ловкий, бесстрашный». Опять вы совершаете несколько ударов по мячу, чувствуете, что мяч с удовольствием подпрыгивает вверх по вертикали (рис. 36); вы, обретя новую дыхательную энергию и сообразив, что бы вам еще хотелось сказать вашему «дружку», вновь пронизываете его фразой: *«по по по»* - «ты храбрый парень», говорите вы про себя, даря мячу возможность поверить в собственное бесстрашие.

Рис. 36

Оказалось, к нашей общей радости, что вы не действуете беспорядочно, но и не ударяете по мячу с одинаковыми усилиями. С первых же мгновений звучания вашего голоса мяч улавливает за, казалось бы, одинаковыми *«по по* по»совсем не одинаковое содержание. Смыслы образуют ритмы. Тело и речь действуют согласованно - мячу такая ваша деятельность по нраву, и он доверяется вам.

Обратитесь к ритмическим рисункам, наподобие тех, которые вы создавали в финале **вариации 1.5.** Меняйте темпы речи и уровни голосовой громкости: быстро произносите пять *«по»* подряд, успевая сопроводить каждый из них ударом по мячу; совершив несколько ударов без речевых ритмов, подготовьтесь к новой речевой комбинации и воспроизведите ее; затем вновь настройка на новый ритм - и его воспроизведение. И так раз десять подряд. До тех пор пока не почувствуете, что комбинации рождаются легко и непринужденно, вам не надо специально к ним готовиться и выдумывать их, потому что ваше тело и ваша речь не просто механически подбивают мяч, но находятся с ним в диалоге.

Меняйте гласные в подлетающих слогах согласно ритмическому построению «линейки гласных звуков»: «у—о—а—э—и—ы»: *«пу!по!па! пэ! пи! пы!».*

«Линейка гласных звуков» - условное наименование последовательности гласных, для удобства используемой в голосо-речевом тренинге как один из приемов ритмической организации слоговых комбинаций и звукосочетаний. Чаще всего в речевой педагогике практикуются две «линейки гласных» - одну я только что вам предложил, а вторая звучит так: «и-э-а-о-у-ы». Вокальные педагоги во время «распевки» часто пользуются еще одной последовательностью гласных: «а-э-и-о-у». Вариант последовательности гласных «у-о-а-э-и-ы» впервые был предложен М. М. Бродовским еще в начале прошлого века. Автор мотивировал этот порядок звуков постепенным подъемом гортани от «у» до «и» и связанным с этим постепенным повышением тона: «Тон „і" выше, а тон „у" ниже тона всех остальных гласных»[42].

Удобство такой очередности гласных связано, кроме того, с округлостью формирования и постепенным раскрытием артикуляции в начальной стадии: «у-о-а» и усложнением ее работы при формировании трех финальных гласных комбинации: «э-и-ы», когда губы несколько растягиваются в стороны и часто порождают так называемый открытый звук.

[42] *Бродовский М. М.* Руководство к выразительному чтению. СПб., 1904. С. 43-44. О втором варианте «линейки гласных» выдающийся театральный педагог, профессор Школы-студии МХАТТ. И. Васильева писала следующее: «В слоговых упражнениях мы будем использовать шесть основных гласных звуков несколько в иной последовательности, привычной и удобной для тренировки: и—э—а-о-у-ы. Такую цепочку гласных будем называть „основной таблицей гласных"» *(Васильева Т. И.* Упражнения по дикции: согласные звуки. М., 1988. С. 6).

Версии

Ритмическая

Сочетания: *«пу-по, по-па, па-пэ, пэ-пи, пи-пы, пы-пу, пу-по, по-па…»* - длительность пауз между слогосочетаниями меняется в зависимости от высоты подлета мячика, поэтому ритмических вариаций может быть множество. **1.19; 2.5**

Корректируйте точность работы артикуляции: оформление гласных губами должно быть четким, то есть каждый гласный звук обретает свою индивидуальность. Иногда же у профессиональных актеров (часто и у студентов) из-за неподвижности губ наблюдается «смазанность» гласных, порой гласные звуки совершенно теряют свои фонетические особенности (вспомните про **«аритмию серебряных звуков»),** и вся речь напоминает один бесконечно тянущийся гласный звук, перебивающийся грубым «побрякиванием» согласных. Ваше стремление к естественности голосового звучания и к свободе в движениях тела в данной вариации не должно становиться препятствием артикуляторной точности. Не уводите тело в расслабленность. Настраивайтесь на тело «говорящее» в единстве с речевыми

импульсами. При каждом ударе по мячу тело «звучит» столь же динамично, как речь, - на любое действие кисти отзываются и тело, и дыхание, и дикция. Слоговая ритмика обретает вполне внятные очертания. Действия кисти с мячом помогают корректировать непроизвольные двигательные акты на уровне слогов. Н. И. Жинкин разграничиваеттакие явления, как произвольность и непроизвольность. *Произвольным управлением* он называет такое действие, которое человек может осуществлять согласно своему замыслу или словесному указанию, например: закрой глаза, сделай шаг вперед, покажи язык. К *непроизвольно управляемым* Жинкин относит действия, которые человек не может реализовывать по собственному замыслу или желанию, например: опусти надгортанник, подними диафрагму и пр. «Но человек способен осуществить очень тонкие артикуляторные движения и диафрагмой, и языком, и надгортанником, и т. д. после того, как сформируется навык непроизвольного системного регулирования»[43]. Применительно к выразительности сценической речи такие навыки формируются через интегрированное единство движения и речи, посредством предмета - мяча, - объединяющего их в согласованном ритмическом действии.

[43] *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. М., 1982. С. 73.

Метрические

+ Следующий ритм слогов: *«пу-па, по-па, па-па, пэ-па, пи-па, пы-па»* - с акцентом на втором слоге каждой связки из двух слогов - напоминает скандированную подчеркнутость ямба, двусложного стихотворного метра, ударение в котором приходится на второй слог **[8];** на первом слоге удар по мячу несильный, мяч взлетает вверх чуть-чуть, на втором слоге мяч летит выше, и работа «голосо-речевого рупора» укрупняется.
+ Та же комбинация слогов: *«пу-па, по-па, па-па, гв-па, пй-па, пы-па»* — однако с ударением на первом слоге, что напоминает другой двусложный стихотворный размер - хорей, в котором ударение приходится на начальный слог **[9];** в этой вариации вырабатывается индивидуальное звучание гласных в первых слогах каждого сочетания: *«у—о—а-э-и—ы».* Не менее полезно отрабатывать звучание гласных и в заударных слогах - вы, вероятно, помните, что в заударном положении гласные *«а»* и *«о»* редуцируются. У нас с вами есть возможность потренировать редуцированное их звучание.
+ Создавайте звуковые ритмы, используя стихотворные метры - ритмическое урегулированное чередование сильных и слабых (ударных и безударных) слогов. Воспользуйтесь двусложными размерами - ямбом и хореем. Проиграйте ударами по мячу различные

стихотворные размеры: 2-стопный ямб - 3-стопный - 4-стопный - 5-стопный - 6-стопный ямб **[10];** и то же с хореическими размерами **[11].** На ударных слогах удары по мячу совершайте сильные, на безударных - слабые. Для того чтобы вжиться в ритмику определенного стихотворного размера, воспроизводите его несколько раз кряду (допустим, четыре или восемь).

ОТСТУПЛЕНИЕ О ФОНЕТИКЕ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

Использование на тренинге ритмизованных текстов (к каковым отнесем скороговорки) и стихотворной речи уводит нас от разговорной фонетики в пространство действия закона поэтической фонетики, о котором писал в свое время Л. П. Якубинский: «...звуки речи в"стихотворном языке всплывают в светлое поле'сознания, и... внимание сосредоточено на них»[44]. Обратите внимание на «светлое поле сознания», о котором говорит Якубинский. Оно явно имеет источником гипотезу И. П. Павлова о «светлом пятне сознания» в коре больших полушарий головного мозга. Напомню вам краткое описание данной гипотезы академиком П. В. Симоновым (оно было приведено мной в Эпилоге **«Вариаций для творчества»):** «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 реакции организма, оказавшиеся в сфере „светлого пятна", получают отражение во второй (речевой) сигнальной системе человека, осознаются им»[45]. Вот как в более ранней статье использует «светлое поле (пятно) сознания» Л. П. Якубинский: «В стих[отворном] яз[ыковом] мышлении **звуки всплывают в светлое поле сознания;** в связи с этим **возникает эмоциональное к ним отношение,** которое в свою очередь **влечет установление известной зависимости между „содержанием" стихотворения и его звуками;** последнему способствуют также **выразительные движения органов речи»[46].** Станиславский, живо интересовавшийся современными ему экспериментами в области русского стихосложения, в заметке «Обзор русской поэзии» фиксирует для себя: «Проблемы формы. Звук, ритм, сила звука, композиция, образ»[47], вознося тем самым звук в стихотворном языке на вершину поэтического творчества. И страницей ниже у него же читаем: «Якубинский, Поливанов в теоретических и научных работах идут от Маяковского»[48]. Стало быть, Станиславскому были интересны изыскания современных ему поэтов и лингвистов, и он не проходил мимо уровневого значения звука в практическом языке (нахождение звука на периферии внимания говорящего) и в стихотворном языке (становление звуков предметом внимания).

Исследуя фонетический портрет Б. Л. Пастернака, Е. В. Крисанова приходит к сходному предположению, весьма небезынтересному и для нас. Она

[44] *Якубинский Л,* Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3. Пг., 1919. С. 38.

[45] *Симонов П.* 6. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962. С. 28.

[46] *Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 30.

[47] *Станиславский К.* С. Из записных книжек: [В II т.]. М., 1986. Т. II. С. 244.

[48] Там же. С. 245.

сравнивает орфоэпию поэта в прозаическом тексте, анализируя аудиозапись чтения Пастернаком фрагментов перевода шекспировского «Генриха IV», в частности сцену в трактире из 2 акта, и фонетические особенности речи Пастернака при исполнении им своих стихотворений. Исследователь отмечает, что в поэтических текстах у Пастернака наблюдается резкое сокращение компрессии (исчезновение согласных звуков и, порой, слогов при неотчетливости речи, связанной с разговорной фонетикой), свойственное его прозаической речи[49].

Сказанное наводит на мысль, что в первые стадии речевого обучения (и особенно при столь сложных ритмических заданиях, которые предлагаются в **«Ритмах и вариациях»)** обращение к стихотворным текстам не только полезно с точки зрения фонетики (напомню мысль М. В. Панова о праздничности речи на сцене), но и дает возможность налаживать ритмическую структуру сценической речи, уводить ее от фонетики речи разговорной. С. М. Волконский был убежден, что неясности произношения и искажения слов у профессиональных актеров не «следствие ложных, технических приемов, от которых бы следовало отстать, — они являются результатом технической недоделанности... это ошибки, из жизни пересаженные на сцену»[50]. Для того-то мы и опираемся в тренинге на ритмы стихотворной речи, чтобы четче, яснее прочувствовать законы сценических ритмов, выявляемые в процессе творчества актера через его пластику и его речь.

[49] *Крисанова Е. В.* Фонетические портреты А. Ахматовой и Б. Пастернака (консонантизм) // Philologica. 1998. № 5. С. 164. В результате исследования Крисанова утверждает: «Наибольший интерес, на мой взгляд, представляют наблюдения, сопряженные с разницей в чтении стихотворных и прозаических текстов: первые произносятся с повышенной отчетливостью *VI* в большей мере насыщены звуками, образованными при участии голоса» (с. 165).

[50] *Волконский С.* Человек на сцене. С. 51.

Вариация 1.8. Без погрешностей — точно-точно!

117- 2 24- 2 25- 2 26- **2.27-** 3 21 Сейчас пробуем подбивать мяч двумя кистями попеременно. Встаньте удобно, ноги чуть шире плеч, но к полу ступнями «не приклеивайтесь», чувствуйте себя раскованно. Стремитесь к точности управления мячом, но не отказывайтесь и от непринужденности (рис. 37).

Рис. 37

Итак, мяч перед вами, кисти подбивают его поочередно, подныривая одна под другую (рис. 38). Чувствуйте вертикаль и в теле, не наклоняйтесь слишком сильно вперед-вниз, не делите тело на две

части в области поясницы (рис. 39) - пусть уж тело ваше, согласованно с мячом, также устремляется чуточку вверх, вытягивается, проживает вертикаль.

Рис. 38 Рис. 39

Ощущение центра - вот чего вам сейчас в ударах по мячу недостает, центра как некоей точки внимания и стержня вертикали. Сосредоточенность на воображаемой линии вертикали, по которой мяч снует вверх и вниз, выльется в дальнейшем в сосредоточенность на предмете, на объекте, на партнере. От вертикали, напомню вам, начинается выразительность, то есть выход из нейтральности, выражающий изменения содержания и позволяющий телом, речью, интонацией, жестом, динамикой голоса передать сиюминутные перемены во внутреннем самочувствии актера и персонажа, оттенки мыслей и чувств. Так что стремитесь к работе с мячом перед собой - по центру, в одном пространстве вертикали. Пусть кисти ваши успевают поднырнуть одна под другую (рис. 40), а не вылетают на центр откуда-то со стороны и не располагаются параллельно, отчего мяч не устремляется вверх по центру, а перепархивает с кисти на кисть (рис. 41).

Рис. 40

Рис. 41

Тяготение к центру вовсе не означает отказа от объема движений. Руки несколько округлы в локтях, плечи свободно действуют, не замирают в одном измерении, бедра балансируют, ноги, при необходимости, легко перетекают в пространстве чуть вправо, чуть влево, немножко вперед, отступают чуточку назад. Только действия кистей сконцентрированы в одной точке - на центре, - тело же ваше вольно существовать в пространстве импровизационно, отзываясь на любые неожиданности в поведении мяча, постоянно норовящего от центра удалиться, - таков уж характер у этого феноменально гармоничного предмета, подстать норову «кошки, гуляющей сама по себе».

Рис. 42

Версии

Пластические

+ Мяч движется в центре, над некоей точкой на полу, - вы же кружитесь вокруг него произвольно по внешнему большому кругу, - ритмичные удары по мячу не прерываются, размеренность слышится в чередовании ударов, кисти работают четко, но без чрезмерных усилий. Дыхательные мышцы - проконтролируйте - не напрягаются при различных поворотах, разворотах, перетеканиях тела в пространстве. Испробуйте и нарезание кругов окрест мяча, и движения то в одну, то в другую сторону, и подступайте к мячу близко-близко, и отстраняйтесь от него сколь возможно далеко. Центр незыблем. Не перемещайтесь «дробным, мелким шагом», не «семените ножками, как обыкновенно делают маленькие старички-щеголи на высоких каблуках, называемые мышиными жеребчиками, забегающие весьма проворно около дам» (Н. В. Гоголь «Мертвые души», глава VIII), - плавно перетекайте в пространстве, используя принцип балансирования, а не подобострастное прилипание к мячу.
+ Мяч движется по одной вертикали вверх и вниз (как можно ниже и сколь доступно выше), вы же с места не сходите (рис. 42) и плавно-плавно следуете за мячом.
+ Вы остаетесь на месте, а мяч с помощью ваших рук путешествует в пространстве вокруг вас. Перемещается он не быстро, но успевает побывать и сбоку от вас, и за вашей спиной (настолько, насколько возможно вам изогнуться, управляя мячом двумя руками), и выше ваших плеч, и ниже ваших коленей. Взлетает мяч точно по вертикали, от избранного закона вертикального центра не отклоняйтесь.
+ Мяч и вы пластично двигаетесь в пространстве в разных направлениях. Не за мячом, а то за одной, то за другой частью вашего

тела, которая на какое-то время превращается в ведущую точку. Так вы движетесь за левым плечом влево и подаетесь за ним же назад; за правым плечом вправо и подаетесь за ним же вперед; левое колено уводит вас вниз; правое бедро в правый бок. Мяч всегда перед вами - по центру груди.

Темповые

Вновь испробуйте те же пластические вариации и в той же последовательности, в какой их сейчас выполняли, но с разнообразными переменами темпов перемещения в пространстве мяча или вашего тела. Припомните когда, в каких ситуациях вы попадали в неожиданные темпы, отличные от привычного темпа вашей жизни. Вспомните два-три случая и подберите эпитет темпу каждого воспоминания. Эпитетов наберется много, они будут отражать либо скорость движения, либо интенсивность развития чего-то, либо ощущения от темповых особенностей, либо варианты психологического восприятия. Но не слова важны, а подлинность воспоминаний и воспроизведение внутри себя истинных ощущений переживаемого темпа. Назову ряд эпитетов: неторопливый, опережающий, решительный, стремительный, переменчивый, умопомрачительный, умеренный, замедленный, лихорадочный, бешеный, бойкий, нарастающий, напряженный, бурный, быстрый, невиданный, спокойный, невысокий, учащенный, черепаший, форсированный, добрый, горячий, искрометный. **1.3**

Как только воспоминания возникнут в вас и вы придадите темпу, прочувствованному вами в воображении, только ему подходящий эпитет - опробуйте выбранный темп в движении с мячом по пространству - здесь, возможно, и темпы подбивания мяча будут плавающими, переменчивыми.

Выполняя вариации, откликайтесь так же на поведение мяча. Порой и мяч управляет нами, а не только мы им распоряжаемся. Мяч непредсказуем. В этом одна из ценностей мяча в тренинге: он импровизатор. Улавливайте любые его *выкрутасы,* любые неожиданности в полете, в подлете, в падении, в трехмерных перемещениях.

Вариация 1.9. Разговоры на ладони

Подбивайте мяч тыльной стороной кисти, как ракеткой. **1.1; 1.18**

Не бейте по мячу с силой, действуйте осторожно - он для вас словно одушевленный. С ним лучше вступать в своеобразный пластический диалог: хорошо бы прочувствовать особенности поведения мяча,

понять, сколько усилий следует потратить для того, чтобы он долетел до потолка, и сколько усилий для его взлета вверх лишь на несколько сантиметров. Проверьте вес мяча и его упругость при сжатии кистью.

И вступайте в диалоге мячом посредством непринужденной «болтовни», именуемой нами применительно к тренингу сценической речи **«мурчанием»**[51]**.** Вступать в диалог с предметом? А почему бы и нет? Мог же Гаев разговаривать со шкафом! Почему бы и нам не поговорить с мячом.

Во время пробы первого этюда отмечалось, что наше внутреннее говорение пестрит законченными или незаконченными высказываниями, мыслями, обрывками фраз или слов, междометиями, отдельными звуками или их подобиями, не связанными между собою речевыми образами, ассоциациями. Все, что нас волнует, привлекает наше внимание, реализуется через несчетное разнообразие видов внутреннего звучания и артикулирования. В прозаических произведениях мы часто встречаемся с описанием внутренних размышлений героев, в поэзии лирические раздумья и переживания поэтов облекаются в стихотворную форму, в драматургии внутреннее говорение действующих лиц выражается монологами, репликами *в сторону.* Таковы многообразные формы выражения беспрерывной внутренней речевой, звуковой деятельности людей, то есть самого естественного состояния человека.

[51] См о **«мурчании» в «Вариациях для тренинга»,** с. 77-79 и в **«Вариациях для творчества»,** с. 30.

ОТСТУПЛЕНИЕ О «МУРЧАНИИ»

Такие разговоры напоминают комментарии к вашим физическим движениям, бормотания, использовавшиеся нами в зачинном этюде. Начинайте с бурчания и постепенно переводите его в предметный диалог с мячом. Внутреннее говорение вырывается наружу. Комментарии к вашим физическим движениям охватывают ощущения, последовательность движений, мышечную свободу различных частей тела, ваше физическое самочувствие. Во время диалогов с мячом изучаете его, управляете им, ориентируете его движения в нужное направление, оцениваете физические движения кистей рук, свободу в плечах и в ногах, подвижность своего тела **[12].** В повседневной жизни люди, находясь в одиночестве, порой разговаривают. Ничего от психической болезни здесь нет — скорее, происходит эмоциональное выплескивание наружу внутренних импульсов, что-то вроде «звуковых жестов». Так герой набоковского рассказа «Случай из жизни» Павел Романович в возбуждении, перечитывая письма бросившей его жены, бодро приговаривает: «так-с», «отлично-с», «вот, изволите видеть»[52].

Согласуйте «мурчание» с перспективой: не разговаривайте бесцельно и торопливо, не мямлите. «Большое вяканье доводит до бяканья»[53], - кон-

[52] *Набоков В. В.* Русский период: Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 549.

[53] *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994. Т. 1. Ст. 829.

статирует русская пословица. Внутренняя речь актера, предполагаю, так же имеет перспективу, как и внешняя его речь. Понятие «перспектива» (актера и образа), введенное Станиславским в театральную практику[54], сильнейшим образом сцеплено с мотивами поведения человека, с его заинтересованностью конечным результатом совершаемых им поступков. Перспектива внутренней речи: ее зарождение и перетекание во внутренний речевой поток - обеспечивает динамизм внутреннего разговора о чем-то конкретном. Это желаемое конкретное выражается в выгоде, в материализации. К. С. Станиславский подсказывает нам: «Не следует забывать еще об одном очень важном свойстве перспективы для нашего творчества. Она дает широкий простор, размах, инерцию нашим внутренним переживаниям и внешним действиям...»[55].

Пространственная перспектива внутренней речи сродни перспективе в живописи. Станиславский, вновь обратимся к нему, и уподобляет перспективу сценической игры разным планам в живописи. Он, в частности, пишет: «Одни, большие задачи, хотения, внутренние действия и проч. выносятся на первый план и становятся основными, другие же, средние и малые, - подсобными, второстепенными»[5] .

Невольно вспоминается «воздушная перспектива» Леонардо да Винчи - изменения цвета пейзажа в зависимости от глубины изображения, затуманенного атмосферой, и его «техника сфумато», основанная на неуловимой градации оттенков, приводящей к размыву контуров и приданию картинам некой таинственности. Резонанс, расходящийся по пространству, - также связан с пространственной перспективой, с «воздушной перспективой», в нем, благодаря множественности обертонов, возникают оттенки, а основной тон обретает объемность. «Этим и обусловлено своеобразное звучание тона, его так называемый *тембр,* представляющий собой~совокупность основного тона и обертонов»[57], - полагал Д. Н. Узнадзе, ссылаясь на Гельмгольца. Звучание не только на переднем плане, но и в глубину картины. Внутренний резонанс / голосо-речевой резонанс: чувствую, что звук разрастается и, завершившись в физическом выражении, еще живет в виде шлейфа, послезвучия (послевкусия), в качестве атмосферы.

Вступать в сложные диалоги, тем более диалоги театральные, с одним или несколькими партнерами, пока невозможно, но входить в спонтанный диалог с самим собою и легко, и полезно, и забавно.

Для начала входите в диалог с помощью «мурчания». Приручаете мячик, чтобы он вам подчинялся, вас слушался - словно мяч одушевленный предмет. Корректируете свои действия и движения для более продуктивного обращения с мячом. Что и говорить, задание подбивать мяч тыльной стороной кисти - не так-то и элементарно по координации действий руки. Как же приноровиться и выбрать из возможных вариантов взаимодействия с мячом (вами же самими и найденных) один-единственный: самый простой по физическим затратам, естественный по подбиванию мяча и радостный от возможности выдержать как можно большее количество ударов подряд без падения мяча на пол? Сам себе порадуешься и станешь себя уважать, если *вытащишь* до тридцати ударов без потери мяча. Свобода тела, легкость

[54] «Условимся называть словом „перспектива" расчетливое *гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли...»* (*Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 3. С. 135).

[55] Там же. С. 139.

[56] Там же. С. 135.

[57] *Узнадзе Д. Н.* Общая психология. С. 187.

передвижения по пространству комнаты также подпадают под цели, к которым вы стремитесь. И одна из главных целей — сохранение вертикали, подлеты мяча в некоем центре перед вами, кружение около мяча без отклонений от середины: сосредоточенность на центре, сфокусированность на нем физических и волевых усилий, а впоследствии и устремление к центру речевых и голосовых усилий. Вот краткое разъяснение далеко идущих целей тренировки подбивания мяча кистью в этой вариации и использования одного из наиболее действенных приемов голосо-речевой тренировки — «мурчания». Есть здесь и затаенные моменты: вовлечение внутреннего говорения в активизацию работы воображения и диалогизация внутренней речи. «Тайноречь» и здесь нам подспорье.

Но внутренняя речь актера, судя по всему, не то же самое, что внутренняя речь человека в бытовом общении. Как, вероятно, и внутренняя речь математика при обдумывании какой-то гипотезы не сродни процессам внутренней речи обывателя, обдумывающего, как ему скорее добраться до катка. Внутренняя речь актера не раскладывается по полочкам, не затверживается для той или иной роли: не поддаются объяснению механизмы накопления, разогрева, активизации, разгона, оживления, очеловечивания внутренней речи в роли, в спектакле, в образе. Каждый из вас выбирает во внутреннем речевом процессе свои приоритеты и свои пути. Думаю, что не стоит доводить наш разговор до некоего победного завершения. «Только глупым людям можно объяснить все словами», — записывал для себя Станиславский[58]. Оставим все как есть. Доверьтесь себе, своим ощущениям и раскрывайте свои приемы диалогического характера внутренней речи на сцене.

[58] *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. II. С. 148.

Используйте поначалу негромкое «мурчание», разгадайте загадку взаимодействия с мячом, влияния на мяч вашей руки и вашего тела. В «мурчании» изобретайте речевой диалог — диалог, в котором вы разговариваете с движущимся (прыгающим, подлетающим) и даже не молчащим, издающим тональные звуки мячом. Например: *«Вот ты у меня в руке — прекрасно. Легкий, немного теплый оттого, что я с тобой проделал уже несколько вариаций. Вот ты лежишь на ладони, готовый по моей команде ожить и прыгать. Ну, раз ты готов -ияуже приготовился: правая моя нога чуть впереди, опора тела на правой ноге, правая рука и правое плечо тоже немного подались вперед - начинаем. Давай-ка я тебя подкину - так. Я буду подбивать тебя обратной стороной ладони — так, так, так, так, — ну, что же — получается. Ах, нет - ты выскользнул из ритма, вероятно, я слишком неловко подтолкнул тебя вверх и ты резко свернул в сторону, шлепнулся на пол, катишься… — Не торопись, не торопись, далеко от меня не укатишься. Я прав: ты остановился. Попробуем с тобой еще раз. Так-так, уже кое-что получается. Вероятно, мне помогло освобождение кисти от напряжения. Да еще я вспомнил, что локоть не следует прижимать к телу, полезнее прочувствовать ощущение,*

что локоть вместе с мячом „парит" в пространстве около моего тела. Ну, что же - теперь ловчее мы с тобой работаем, и ты не падаешь и слушаешься меня... ~ Ты уже легко поддаешься ударам моей кисти. Нет, я не точен - я не только кистью действую. Ты заметил? - Действует вся моя рука, даже плечо подпрыгивает, да и тело помогает. Кажется, получается у нас с тобой ловко и без лишних напряжений».

Версии

Пластические

4- Когда почувствуете, уловите, что мяч подчиняется вам, вы не роняете его, свободно и непринужденно им управляете, - добавьте широкие движения тела в пространстве. На контрасте работают рука и все тело: кисть руки совершает короткие движения на *staccato,* а все тело движется плавно, медленно - *legato.*

\+ К поворотам, разворотам, приседаниям и подъемам добавляйте движения на полу: не прекращая удары тыльной стороной кисти руки по мячу, опускаетесь к полу, ложитесь на пол животом, переворачиваетесь на спину, «перетекаете» на бок; проделывайте все, не останавливая движений - создавая «текучую пластику». Подбивания мяча снизу не прерываются ни на мгновение.

Ритмические

Переходите к произнесению слоговых композиций. Продолжая «мурчание», на одном выдохе проговаривайте вслух по слогам вашу мысль: вопрос мячу, его ответ, размышление по конкретному поводу и пр., во время «подготовки к выдоху» проделывайте такую же слоговую процедуру во «внутренней речи». На один удар кистью по мячу - один слог произносимой фразы. Не дробите речь на слоги - не произносите каждый слог изолированно, прочувствуйте, что слоги при таком сложном ритмическом задании все же могут сливаться в слова, а слова втекать во фразы.

Казалось бы, все элементарно, однако пластическое задание становится препятствием для внятного произнесения слогов: не так-то просто, оказывается, удержать мяч в вертикальном «курсировании» вверх и вниз (он все время норовит ускользнуть, увильнуть в сторону, вы его порой роняете) и одновременно добиваться разборчивого звучания слогов. Ваше внимание будто троится, разрывается между плавными движениями тела — вертикальными, резкими движениями кисти - и фонетической точностью произнесения слоговых

комбинаций. Не отчаивайтесь и проделывайте этюд еще и еще раз, меняя пластические рисунки при каждой новой пробе.

Вариация 1.10. Из кисти в кисть

2.4- 2.5- 2.6- 2.7- 2.8 Перекидывайте (перебрасывайте) мяч перед собой из кисти в кисть и обратно. Ноги постоянно в движении, то одна нога впереди, то другая, то одна нога является опорой тела, то другая; кисти действуют упруго (рис. 43).

Рис. 43

Броски из кисти в кисть объемные, не укороченные. Не хватайте мяч, не задерживайте его движение в момент соединения с кистью: достигните того, чтобы кисть, соединяясь с мячом, немного «отлетала» в сторону (рис. 44).

Вы уловили принцип движений, но пока теряете округлость в отведении кисти в сторону. У некоторых из вас локоть застывает на месте, в сторону не отводится, а вот кисть чрезмерно отодвигается, вы даже заносите ее сильно вбок (рис. 45). Возникает размазанное дви-

Рис. 44

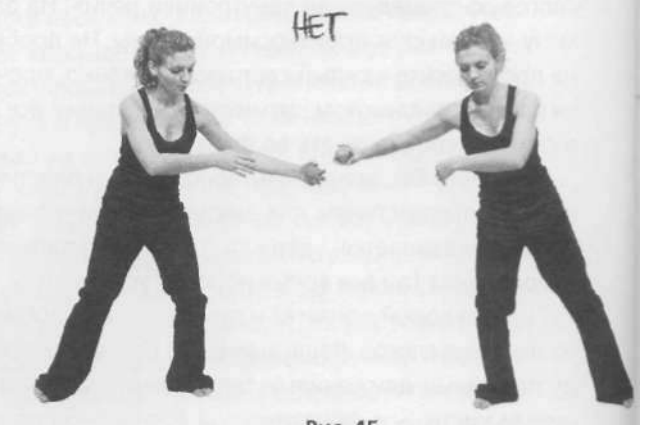


Рис. 45

жение, в нем нет волевого усилия, кисть уже не сможет действовать упруго. Перебрасывайте мяч в другую кисть сильно, ловко и динамично. Излишнее размахивание руками, «забрасывание» кистей вбок за спину - приводит вас к потере энергии. Еще раз испробуйте: откройте оптимальный прием переброски мяча из кисти в кисть. Учтите, что обе кисти перед вами, а не где-то в стороне. Кисть упруго действует - в ее работе следует опасаться невнятности (рис. 46). Четкость в работе кисти - одно из условий влияния на упругость мышц артикуляторного аппарата, а через это и на разборчивость и звучность вашей речи. Предполагаю, что энергия активно работающей кисти отзывается в дикционной энергии, а дикционная энергия, в свой черед, возбуждает ваши эмоции, нервы, мыслительные процессы.

Рис. 46

Версии

Речевая

Вступайте в озвученный диалог с мячом. Насыщайте его комментированием ваших физических действий, оценками работы ваших кистей, разговорами с мячом на тему усовершенствования точности его перелета из кисти в кисть и даже обсуждением моментов неожиданного выскальзывания мяча из ваших рук, «откатываний» его от вас в даль комнаты и прочих непредсказуемых ситуаций. Не выполняйте тренировочный прием «мурчания» механически. «Мурчание», как мы уже говорили, является помощником, разрыхляющим, активизирующим процессы «внутреннего говорения» актера в обстоятельствах сцены, спектакля, при восприятии партнеров. Избегайте иллюстративного применения устойчивой общепринятой системы терминов. Сценическая педагогика оперирует в основном понятиями образными. Порой для более тонкого воздействия на сложнейшие психофизические процессы творчества, на глубоко сокрытые механизмы функционирования биомеханических средств актера полезно обращаться именно к «расплывчатым образам»[59]. Так и с «мурчанием». Используем «мурчание» как один из «расплывчатых образов». «Мурчание» для нас сейчас - озвучивание фрагментов скрытой речи, в будущем — звуковое выражение (отражение) внутренней речи актера или действующего лица. Не рассуждать, но «говорить, говорить, говорить...», создавая беспрерывное течение внутренней звуковой жизни. «Мурчание» как один из специфических приемов тренинга. «Мурчание» совпадает с жизнью тела актера: оно не должно застаиваться, надолго замирать, лишаться энергии, «брожения», чувства балансирования. В один из сложнейших моментов одного дня своей жизни Леопольд Блум у Дж. Джойса в «Улиссе» подсказывает себе:

[59] *Шапиро Д. И.* Об использовании «расплывчатых образов» как средства изучения неосознаваемой психической деятельности // Бессознательное: Природа, функции. Методы. Исследования. Тбилиси, 1978. Т. 3. С. 668.

«Говорить. Говорить» - и чуть позже: «Ходить, ходить, ходить»[60]. В безобрывном движении видится Блуму спасительное освобождение от накатывающих волна за волной обстоятельств измены Молли, его жены. Или у А. Чехова в «Вишневом саде» Раневская, ожидающая возвращения Гаева с торгов, на которых решается судьба имения, говорит Пете Трофимову: «Я могу сейчас крикнуть... могу глупость сделать. Спасите меня, Петя. Говорите же что-нибудь, говорите...» - желание слышать другого, чтобы заглушить волнение, боязнь несчастья. Не добившись от Пети вразумительных слов, Раневская сама начинает говорить, говорить... Она долго ругает Петю, современную молодежь, ее черствость, бездушие.

[60] *Джойс Дж.* Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса и С Хоружего. СПб., 2000. С 270, 276.

[61] *Джойс Дж.* Улисс. С 272.

Рис. 47

Ритмические

Включайте звуки при вбрасывании мяча в кисть противоположной руки: *«бо! - бо! - бо! - бо!..»*или *«ба! - ба! - ба! - ба!..».* Звучание не напряженное, несмотря на дополнительные усилия в губах при произнесении губного взрывного звонкого согласного звука *«б».* С каждой новой серией бросков изобретайте и новые сочетания со слогом *«ба!»,* я вам подсказал самые что ни на есть простые комбинации, а далее вы уж самостоятельно импровизируйте.

Меняйте и качество бросков - посылка мяча из кисти в кисть может чередоваться в градациях: мягко/резко, слабо/сильно, широко/сжато, *staccato/legato,* разрастаясь по амплитуде/сокращаясь по амплитуде. Все перемены в градациях переносятся и на дикционно-голосовое звучание.

Во всем важна объемность, какие бы перекидки мяча вы ни предпринимали. Подумайте о чувстве объемности, ощутите объемность в поведении рук, перебрасывающих мяч (рис. 47). Объемность в бросках мяча, в теле, в движении, в звуке, в общении с партнером, в работе речевого аппарата, в дыхании. Объемность сродни округлости. Ощутите шершавую круглоту теннисного мяча и почувствуйте, что кисть ваша округляется, охватывая мяч ладонью и пальцами.

Дикционные

\+ Воспользуйтесь знакомым вам приемом слогового звучания и произнесите трудноговорку из того же романа Дж. Джойса:

Глянь: глянь-глянь-глянь-глянь-глянь: погляди на нас[6]\

Все слова, кроме *«погляди»,* односложные, поэтому вам не составит труда произнести текст в ощущении кантилены. Фраза Джой-

са делится на три фрагмента - речевых такта, между тактами по ритму напрашивается маленькая задержка, передышка, паузочка, оттяжка, словно возникает шлейф звучания «речевого такта». Финальный фрагмент тоже произносите по слогам: *«по — тля — ди - на - нас»,* но так, чтобы слоги сливались в слова, несмотря на нарочитое (хотя и временное, тренинговое) деление речи. Слоги слова *«погляди»,* таким образом, будут сливаться благодаря убыстрению темпа, а *«на нас»* прозвучит как два слова, но как одно понятие. Вот и попробуйте несколько раз проделать этюд, играя ритмами движений и речи.

+ Еще одна джойсовская фраза:

В дверь тук-тук, в дверь стук, то петух потоптать кукареку проорать[61].

Этот текст ставит дикционно-пластические проблемы посложнее. Условие произнесения текста по слогам остается.

+ В третьей фразе мы изменим задание - произносите текст по словам:

Питер Пай пер с перепою пересыпал персики каперсами[63].

Только не нагружайте эти «дурацкие» тексты серьезным содержанием. Их значимость — в игре. Шутите на тему, которая привидится вам при прочтении выбранной фразы.

[62] *Джойс Дж.* Улисс. С. 247.

[63] *Джойс Дж.* Улисс. С. 183. **Каперсы** - род растений семейства каперсовых, распространенных в Средиземноморье, Индии, в Крыму, на Кавказе, в Ср. Азии; маринованные бутоны (цветочные почки), реже соленые недозрелые плоды одного из видов употребляют в пищу как приправу.

Вариация 1.11. Вворачиваю — выворачиваю!

Подбросьте мяч пальцами правой руки с вворачиванием его во- 1 2- 2 16
внутрь (рис. 48). Мяч взлетает, очень быстро крутясь, и летит вверх

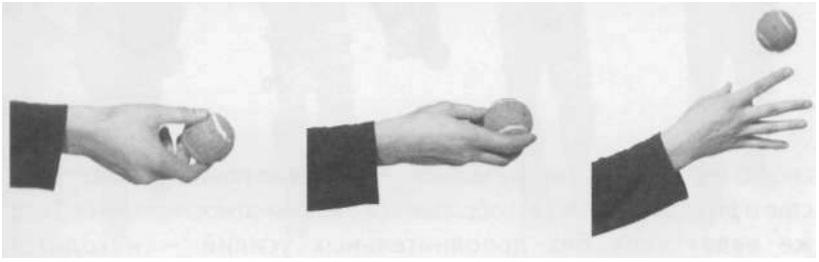


Рис. 48

по вертикали. Рассчитать усилия в пальцах сложно - нужно приноровиться, прочувствовать механику вворачивания мяча с одновременным его подкидыванием. Происходит разминка пальцев,

отрабатывается точность и упругость их движений. Работа пальцев сопрягается с работой губ.

Мышечные усилия на речевые органы постепенно увеличиваются:

- *«ва-ва-ва-ва...»* или *«во-во-во-во...»* - эластичность в пальцах сочетается с эластичным отрывом верхней губы от нижних зубов;

- *«ву-во-ва-вэ, ву-во-ва-вэ, ву-во-ва-вэ...»* — всё более объемное раскрытие раствора рта из положения лабиализации (вытянутости и собранности губ) на *«у»* — до положения вертикальной и горизонтальной объемности рта на *«э»;* не напоминает ли это контрастность, о которой мы говорили в начале главы?

- *«ву-во-ва-ва-во-ву, ву-во-ва-ва-во-ву...»* - раствор рта то увеличивается, то уменьшается, губы то раздвигаются, то сужаются и вытягиваются вперед.

Версия

Жестовая

Подбрасывайте мяч, резко выворачивая его пальцами правой руки наружу (рис. 49). Работайте только пальцами, не используйте руку как рычаг, подкидывающий мяч (рис. 50); локоть, запястье

Рис. 49

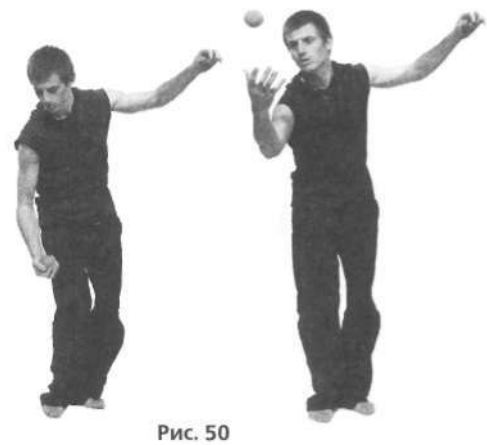


Рис. 50

своего местоположения не меняют - они легко повисли в пространстве и дозволяют пальцам обращаться с мячом самостоятельно. Тело же ведет себя без дополнительных усилий - находится в равновесии, и левая рука равновесие поддерживает.

Речевые задания при выполнении этой версии те же.

Вариация 1.12. Обволакиваешь — обволакивай!

Кисти охватывают мяч и кружат его, и кружат (рис. 51). Движение мяча начинается из такого положения правой кисти, когда она ввер-

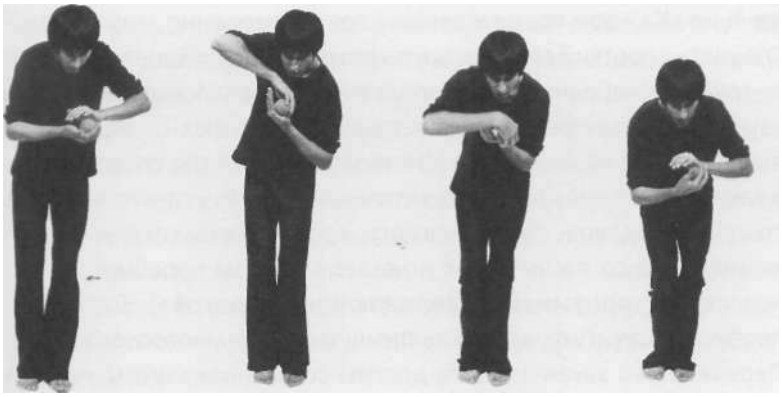


Рис. 51

нута перед грудью вовнутрь: кисть совершает круговой оборот с мячом, доводится до предельно вывернутого положения, и здесь мяч перехватывает кисть левой руки, находящаяся в положении ввернутости перед грудью. Таким образом, кисти выворачиваются наружу. Плавные, беспрерывные движения - они словно обволакивают мяч, а он втягивается в беспрерывное движение. Кантилена движений и речи: руки работают от лопаток, ноги «плавают» в пространстве - все время меняется точка опоры (рис. 52). Не сутультесь, держите

Рис. 52

вертикаль. Звучание при обволакивании пронизывается мыслью: *«Если ты начинаешь каков-то дело - принимайся за него с полной отдачей, будь энергичен, не жалей потраченных усилий, доводи дело*

до конца». Действуйте согласно пословице: «Держись сохи плотнее, так будет прибыльнее»[64].

[64] Русские народные пословицы и притчи, изданные И. Снегиревым. М., 1848. С. 90.

Словесных высказываний для тренировки подвижности речевого аппарата достаточно. Какие-то фразы для начала предлагаю вам я, а затем сочиняйте и придумывайте фразы-высказывания самостоятельно. Каждое предлагаемое слово намеренно многосложно. Озвучить короткий слог, насытить его дыхательной энергией не так-то трудно, особенно если слог заканчивается гласным звуком. Вызвучивать «длинное» слово, состоящее из четырех-семи слогов, да еще закрытое на конце согласным звуком, гораздо сложнее. Часто в таких случаях не хватает дыхательной энергии, отчего некоторые слоги «выпадают», «выскакивают», «обесцвечиваются» и замыкающий слово согласный звук исчезает (назовем подобный речевой недостаток **«аритмией вываливающихся слогов»).** Давайте попробуем озвучить фразу, составленную из двух многосложных слов. Первое слово заканчивается долгим согласным звуком *«ш»,* второе - слогом *«вай»,* в котором после упругого «в»звучит *«аии»* (не пропустите: звук *«а»* редуцируется, то есть произносится с некоторым сокращением длительности и с заметным фонетическим изменением, слышится что-то наподобие *«ы/э»):*

Обволакиваешь — обволакивай!
Закручиваешь - закручивай!
Вызвучиваешь - вызвучивай!
Вворачиваешь - вворачивай!
Подбрасываешь - подбрасывай!
Заворачиваешь ~ заворачивай!
Вкручиваешь — вкручивай!
Перекручиваешь - перекручивай!
Переламываешь - переламывай!

Вы почувствовали, как порой сложно договорить слово до конца, сделать «выпуклым», объемным его ритмическое завершение?

Усложним задание: в финале обоих слов высказывания возникает суффикс *«ся»,* и вам придется искать энергетические резервы для договаривания удлиненных окончаний:

Изворачиваешься — изворачивайся!
Ввинчиваешься — ввинчивайся!
Увлекаешься - увлекайся!
Перестраховываешься — перестраховывайся!
Переворачиваешься - переворачивайся!

Перераспределяешься - перераспределяйся!
Трансформируешься - трансформируйся!

Еще раз советую вам не упускать из виду ритмические изменения в произнесении безударного гласного звука *«а»,* завершающего все слова. Он редуцируется, в сравнении с ударной позицией в слове, сокращается длительность его произнесения, уменьшаются артикуляторные усилия, энергия звука будто затухает, однако он должен быть слышен.

Большое поле для деятельности по исправлению индивидуальных недостатков произношения. Исправление речевых недостатков в ситуации действенного высказывания глубже проникает в двигательную память артикуляторных мышц. Насыщенное эмоциями и точное по смыслу, верное фонетическое звучание шипящих оседает в памяти артикуляторных движений с помощью обратной спухоречедвигательной связи.

Вариация 1.13. Опаньки-папа!

Подкидывания мяча высокие, чуть ли не до потолка. В момент подхватывания падающего с высоты мяча соответственно рождаются и глубокие приседания. Когда мяч достигает высшей точки высоты — ваше тело вытягивается в струнку, устремляется к нему: вы чуть приподнимаетесь на носки, и рука, подбросившая мяч, будто продолжает им управлять, подталкивая снизу. После краткого зависания под потолком мяч плавно опускается — ваше тело совершает движение вниз, синхронно падению мяча: чем ниже падает мяч, тем глубже вы приседаете (рис. 53). Подхватывайте мяч внизу, почти у самого пола (рис. 54). И вновь запускайте его ввысь, включая в действие все тело, - вновь ваше тело взлетает вверх одновременно с мячом и достигает высшей точки вертикального взлета в то же мгновение, когда мяч «зависает» у потолка и вот-вот начнется его падение. Возникает ваше слияние с мячом. Разумеется, такое слияние не случается мгновенно — требуется время, нужна сноровка. Попробуйте воспользоваться «опережающим ощущением»: вы только совершаете замах, а в воображении уже прочувствовали, предположили, на какую высоту взлетит ваш мяч, — и во время броска вы воспроизводите задуманное в реальной пластике, подбрасываете мяч на заданную самому себе в воображении высоту. Конечно, здесь замах выражен в несложном виде, но отработка столь простого элемента приучает вас к точности физического действия в любых

1.4

Рис. 53

Рис. 54

сценических ситуациях, даже находящихся на пределе психофизических затрат (рис. 55).

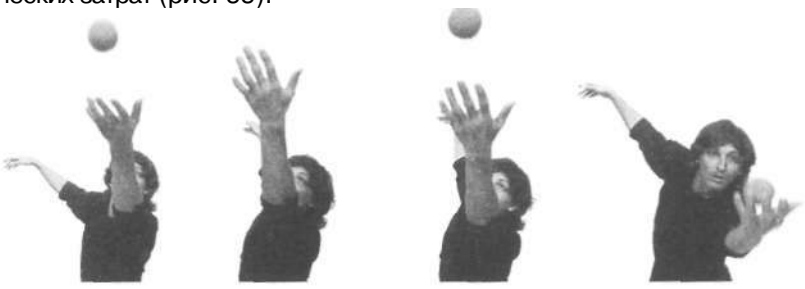


Рис. 55

Версии

Речевая

Ваши физические действия сопровождаются действиями речевыми.

В затакте к началу звучания вы приседаете, создавая тем самым замах к броску: происходит подготовка к броску, совпадающая с «подготовкой к выдоху», - накапливается физическая и дыхательная энергия. Затем вы подбрасываете мяч высоко к потолку, тело уходит вверх - «подготовка к выдоху» завершается, и с началом падения мяча возникает междометие *«дпаньки»,* длящееся до последнего момента приседания. Находясь внизу, вы свою речь не прерываете, и междометие *«дпаньки»* перетекает в восклицание *«па-па!»,* на котором мяч стремительно взлетает. Таким образом, вы произносите на падении мяча *«дпаньки»* — при подкидывании мяча восклицаете *«па-па!».* Между *«па-па!»* (подбросом) и *«дпаньки»* (падением) успейте приготовиться к новому выдоху, - если тело устремляется вертикально вверх и нет напряжений в плечевом поясе, то воздух без вашего специального контроля легко заполнит пространство легких и вы в короткое мгновение совершите *«подготовку к выдоху».*

Пластическая

Выполняйте броски попеременно то правой, то левой рукой. Опускаясь, прочувствуйте вес мяча - раз за разом, приседание за приседанием все более увеличивайте в ощущениях тяжесть мяча. Нарастающая тяжесть предмета потянет за собой и ощущение тяжести в мышцах артикуляторного аппарата, потяжелеет нижняя челюсть, и даже в дыхательные мышцы постепенно проникнет ощущение тяжести, что подарит вам еще одну возможность опосредствованно

управлять процессами плавного освобождения мышц-вдыхателей по окончании вдоха и, мышц-выдыхателей по завершении выдоха.

Не забудьте, что заударный гласный *«а»* в слове *«дпаньки»* редуцируется. Как вы помните, звучание заударных гласных *«а»* и *«о»,* как правило, качественно и количественно сильно отличается от звучания тех же гласных под ударением или в слоге, предшествующем ударению.

Вариация 1.14. Ритмы на ладони

1.5; 1.6; 1.7; 1.15; 1.16

Мы продолжаем дикционно-голосовую настройку, используя ритмические и пластические комбинации, опробованные в **вариации «Звуки на ладони».** Движения несложные: кистью, как лопаткой, вы подбиваете мяч снизу - каждый удар короткий, упругий (рис. 56). В выплеске энергии на мяч вам помогают и движения тела, напомню - в выполнении даже мизерного движения или жеста участвует все тело. Михаил Чехов был убежден, что соблюдение этого принципа «пробудит в актере способность играть **все всем телом»**[65]**.**

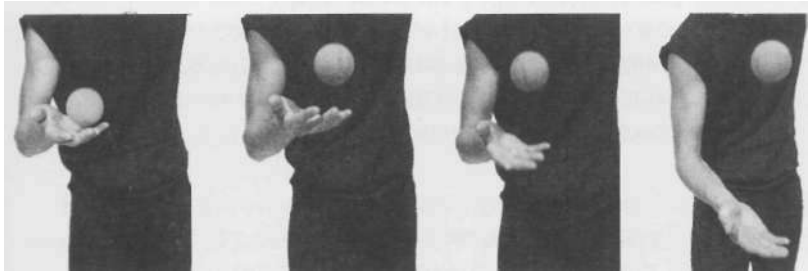


Рис. 56

Каждый удар кистью по мячу озвучивается слогом *«па!».*

Еще разок вспомним: русское стихосложение - силлабо-тоническое (от греческого syllabe - слог и tonos - ударение), в его основе - упорядоченное чередование ударных и неударных слогов. Комбинация ударных и безударных слогов, повторяющаяся в стихотворной строке, называется - **стопа.** Стопа может состоять из двух слогов, один из которых ударный, другой безударный, но может и терять ударение (такая стопа именуется - пиррихий) или получать дополнительный ударный слог (в таком случае она называется — спондей). Стопа может включать в себя: три слога (один из них ударный, два - безударных); четыре слога (один ударный, прочие безударные); и даже пять слогов, лишь один из которых ударный. Ритмическое урегулирование чередования сильных и слабых слогов в стихотворной строке именуется - **метр.**

[65] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 82.

В вариации «Слоги на ладони» мы с вами занимались стихотворными размерами, в основе которых находились двусложные стопы — ямб и хорей. Припомните, мы подбивали мяч кистью и одновременно «подкидывали» вверх сочетания слогов: *«пу-па, по-па, па-па, пэ-па, пи-па, пы-па»* (в метре ямба), то же - с переносом ударения-подкидывания на первый слог (в метре хорея).

Сейчас усложним задание: применим в этюде трехсложные и четырехсложные метры. Будем действовать, последовательно меняя стихотворные ритмы, постепенно усложняя тренировочные задания.

Единство движения и речи обеспечивается ритмом. Прочувствованность ритма в движениях тела, в жестах повлечет за собой и активизацию ощущений речевых ритмов, прежде всего в нюансировке артикулирования. Первоначально мы избираем устойчивые метрические рисунки, каковыми можно считать классические стихотворные метры. В дальнейшем же на некоторое время откажемся от цикличных ритмов и поимпровизируем с «гуляющими» ритмическими трупами и комплексами, близкими к ритмическому многообразию прозы. Но это позже. Сейчас наша опора в дикционных заданиях — точное воспроизведение структуры того или иного метра.

Комбинирование ударных и безударных слогов в слогосочетаниях все время варьируется, и вам всякий раз следует соображать: по какому принципу формируется ритмический рисунок. Итак, стихотворные метры трехсложные: дактиль, амфибрахий и анапест.

Приведу стихотворные примеры:

Дактиль:

Тучки небесные, вечные странники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.
(М. Ю. Лермонтов «Тучи»)

Амфибрахий:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.
(А. С. Пушкин «Туча»)

Анапест:

Если пасмурен день, если ночь не светла,
Если ветер осенний бушует,
Над душой воцаряется мгла,
Ум, бездействуя, вяло тоскует.
(Н. А. Некрасов «Рыцарь на час»)

В этюды мы включаем шестистопные стихотворные размеры — ритмическую длину стиха из **шести стоп.**

Помимо стихотворных ритмов, импровизации основываются еще и на разнообразных ритмических переменах привычной «линейки гласных» — «у—о—а—э—и—ы». В каждой пробе — свои ритмические построения.

Прежде чем осуществлять ритмические комбинации, разгадайте принцип их построения. Так, в дактилическом порядке каждый фрагмент из трех слогов последовательно начинается с одного из ударных звуков «линейки гласных», а к нему прибавляются два следующих звука: ***«у** — о — а/**о** — а—э/**а** —э- и / **э** - и — ы / **и** — ы — у / **ы** - у - о».*

Подсказка моя относится только к ритмическим играм с дактилем, об анапесте и амфибрахии сами позаботьтесь.

- *«Пу-по-па, пд-па-пэ, па-пэ-пи, пэ-пи-пы, пй-пы-пу, пы-пу-по...»* - в дактиле, как вы поняли, ударение падает на первый слог, стало быть, акцентный удар по мячу также приходится на первый слог;

- *«Пу-па-пу, по-па-по, па-па-па, пэ-па-пэ, пи-па-пи, пы-па-пы...»* - исходя из того, что в амфибрахии ударным является средний слог, акцентное ударение по мячу производите именно на нем;

- *«Па-пу-па, па-по-па, па-па-па, па-пэ-па, па-пи-па, па-пы-па...»* - анапест отличается от дактиля и амфибрахия тем, что ударение находится на последнем слоге, - посему и наиболее сильный удар по мячу делайте на третьем слоге каждого сочетания.

Небольшое уточнение, касающееся дикции: произношение взрывных согласных (в данном случае *«п»)* требует, чтобы при прохождении экспираторного потока воздуха включались в работу мышцы живота и большинство межреберных мышц. Эти мышцы становятся активными только при форсированном дыхании. Нам важно прочувствовать, что выдыхательная опора для взрывных согласных звуков формируется не в области глотки, не в плечевом поясе или в грудной клетке, а в зоне расположения мышц-экспираторов (мышц-выдыхателей). Эту зону назовем «дыхательным поясом», используя такое понятие как рабочее.

Версии

Ритмические

+ Создавайте ритмические высказывания, беря в основу различные стихотворные ритмы. Предположим, вы разрабатываете ритмические композиции, исходя из дактиля. Вот и пробуйте озвучивать

последовательно 1-стопные размеры, 2-стопные,3-стопные,4-стопные, 5-стопные, б-стопные **[13],** выполняя каждый четыре раза, будто вы произносите **строфу** из четырех стихов. Строфа, как отмечено в «Поэтической речи» Б. П. Иванюка, являет собой содержательную форму и структурное единство нескольких стихов. «Основным фактором объединения стихов в строфу является порядок чередования рифм, факультативными признаками строфы как художественного единства могут быть ее интонационно-синтаксическая и интонационная завершенность. Строфа представляет собой макроединицу поэтической речи, и повтор однотипной строфы участвует в ритмической организации художественного высказывания»[66]. .Учитывая столь серьезное значение строфы в поэтическом высказывании, стремитесь прочувствовать в этюде некие музыкальные особенности строфы одного стихотворного размера на контрасте со строфами иных дактилических стихотворных размеров.

+ Переходите к композициям амфибрахическим **[14].** Действуйте по той же схеме и в той же методической последовательности, что и с дактилическими стихотворными размерами.
+ Испробуйте ритмические игры и на материале анапеста **[15].**

Поэтические

После того как вам удастся осилить ритмические вариации, возьмите в работу фрагменты поэтических текстов. Произнесите строфу 1-стопного дактиля; затем прочитайте строфу 2-стопного дактиля и т. д. до б-стопного дактиля. Строфические примеры данных стихотворных размеров вы разыщете в комментариях.

Отнеситесь к выполнению вариации творчески. Не занимайтесь скандовкой стихов, подчеркивая их метрическую организацию. Произносите стихи, проживая особенности их ритмического звучания. В те моменты, когда стопы теряют ритмические ударения (что в трехсложных размерах, по наблюдениям М. Л. Гаспарова, бывает очень редко - гораздо реже, чем в двусложных размерах - в ямбических и хореических стихах[67]), избегайте активного удара по мячу, подчеркивающего наличие ударения: раз обязательное ударение исчезло, стало быть, проступает некое особенное ощущение стихотворного ритма.

Не воспринимайте метрическую организацию поэтического текста как некий к чему-то обязывающий прием декламации. Стихи всегда связаны с живой речью, и ритмическая организация речи стихотворной проступаеттолько из закономерностей разговорной речи, речи прозаической. При работе над стихотворной драматургией или

[66] *Иванюк Б. П.* Поэтическая речь: Словарь терминов. М., 2007. С 254. Ср. с определением строфы у В. М. Жирмунского: «Мы можем определить строфу как единицу метрической композиции, состоящую из ряда стихов, расположенных по известному закону и повторяющихся в том же порядке» *{Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 444).

[67] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 189 [16].

поэзией ощущайте, что поэзия зиждется не только на внешней форме. Теория стихосложения, столь детально разработанная литературоведением и лингвистикой, не является для нас с вами единственным критерием познания поэтического произведения. Но и без чувства ритма, ритмо-мелодического восприятия поэзии нам не осилить стих драматический, не озвучить ни одного стихотворения. Познание ритмов поэзии, прочувствование их телом и дикцией организуют, систематизируют наше познавание ритмики сценической речи, опосредованно устраняют явления «аритмии» из дикционно-ритмического звучания на сцене, усиливают интонационно-мелодические аспекты высказывания. А что до теории, то знать ее полезно. Вслушайтесь для разнообразия, в голоса поэтов:

«Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело...»[68] (В. В. Маяковский).

«Живя стихами с... да, с тех пор, как родилась! - только этим летом узнала от своего издателя. Геликона, что такое хорей и что такое дактиль. (Ямб знала по названию блоковской книги, но стих определяла как „пушкинский размер" и „брюсовский размер".) Я живу - и, следовательно, пишу по слуху, то есть на веру, и это меня никогда не обманывало»[69] (М. И. Цветаева).

Кроме техники есть еще и некая внутренняя музыка, ритмические импульсы поэтов, которые направляют их перо, являются знаками того, что муза здесь, рядышком. «Не имею ни малейшего представления о том, как это мне удается сочинять музыку», - теперь уже слышится голос американского композитора Сэмюэля Барбера[70]. Наши знания о разнообразии, о нюансах и оттенках стихотворных ритмов, рифм, строф, о композиции лирических стихотворений, о законах произнесения драматического стиха, о «лирическом герое» поэтического произведения (термин, введенный в литературоведение Ю. Н. Тыняновым, прижился и в работе над стихотворными произведениями на уроках сценической речи) укажут нам кратчайшие пути к овладению стихотворной формой и проникновению в душу поэтического текста.

[68] *Маяковский В. В.* Как делать стихи. М., 1940. С. 9.

[69] Цит. по: *Сарнов Б.* Маяковский. Самоубийство. М., 2006. С. 202.

[70] Цит. по: Словарь искусств. М., 1996. С. 39.

Вариация 1.15. Слова на ладони

Все речевые вариации повторяют ритмические и, соответственно, двигательные задания, выполнявшиеся вами на уровне слогов. Сейчас мы будем заменять слоговые комбинации словами, что в принципе несложно: каждый из вас без труда отыщет трехсложные

1.5; 1.6; 1.14; 1.16; 1.19

слова с ударением на первом, на втором или на последнем слоге; сложнее со словами из четырех слогов, но и их вы сможете вспомнить без особых усилий.

Используем вначале слова из трех слогов. В зависимости от места ударения в слове - оно будет напоминать ритм дактиля, амфибрахия или анапеста.

Удары по мячу производите на каждом слоге, ударные слоги акцентируйте более высоким взлетом мяча. Действуйте только правой рукой; когда появятся ощущения легкой усталости мышц, переключайтесь на левую руку.

Во всех предлагаемых мною словах и в словах, выбираемых вами, преобладать должны сонорные звуки: *«м», «м'»*[7] (Знак ['] здесь и далее означает мягкость согласного звука.), *«н», «н'», «л», «л'», «р», «р'»*, *«j»* **[17].** Возможно звучание в словах согласных *«в», «в'», «з», «з'»,* помогающих работе грудного резонатора. Итак:

— **дактиль:** *«марево - марлевый - мараный - минимум - мирровый — мальвовый — зарево — наняли — мазала — вынули — мумия ~ лилия — к дьяволу — с дьяконом — разное — молния — ёрзанье…»;*

— **амфибрахий:** *«мимоза — мазила — манера — меняла — мерило - мизерный - заноза - варенье - лимоны - ванильный - валяльный — лиловый — ливрея — лилейный — линялый — мирянин — молельня — подъёмный — подъятый — подьячий — заёмный…»;*

— **анапест:** *«мировой — мумиё — меломан — меловой — маловер - мурава - мезонин - наливной - ланолин - левизна - лимузин - ломовой - разъярён - разъяснить…».*

Запомнив несколько слов, предложенных мной, проделайте этюд с ними, а уж потом, попривыкнув к ритмике дактилических слов, рискните озвучивать слова, памятные вам. Если слово не появляется, не напрягайте память, начните с какого-либо произвольного слога, да хоть с самого привычного: *«ма».* Ударяйте по мячу, как и определено, трижды: первый слог уже ясен - *«ма»* - его и озвучивайте, а два других пока не произносите, коль их нет, коль не выстраиваются они в лексическую единицу - в слово. И вот, глядишь, слово и родится: *«ма —» — «ма——» — «ма —» — «мамочка»; «ма——» — «ма —» — «матушка»; «ма——» — «маленький».* Заодно вспомнится вам, что гласные *«а»* и *«о»* в позиции после ударения редуцируются. Если же длительность заударных гласных не сокращается, такое явление следует признать нарушением ритма, его сбивкой, одной из разновидностей аритмии. Такое стремление гласных *«а»* и *«о»* в заударных слогах пыжиться, выпячивать себя назовем — **«аритмией раздуваю-**

щихся гласных» (что-то напоминающее героиню басни И. А. Крылова «Лягушка и Вол» Лягушку, которая затеяла тягаться в дородстве с Волом и кончила «затейница на том, / Что не сравнявшися с Волом, / С натуги лопнула и - околела»).

Если же мы обратимся к трехсложным словам, ударение в которых приходится на последний слог (метр анапеста), то и в этих словах всегда наготове ритмические сбои. Здесь нарушения длительности гласных «а» и «о» полностью зависят от близости к ударному слогу - чем гласный ближе, тем он шире открывается, больше походит на ударный гласный «а» (именно «а», так как согласно орфоэпическим законам русской речи гласные «а» и «о» превращаются в гласный «а»); стоит ему отодвинуться от ударного, он, согласно ритму, со своею длительностью, похожестью на гласный «а» ударный должен расстаться. Но, ой, как часто такая расстановка сил переворачивается: гласный, приближенный к ударному слогу, тушуется, гласный, далекий от ударного слога, вспухает. Возьмите слово «золотой» и увидите, что все прозрачно: длительность гласного в слоге «ло» должна быть значительнее длительности гласного в слоге «зо».

Но так ли это на самом деле? Ответьте сами себе на возникший вопрос. Если слух вас подводит, то не подведут движения руки, ударяющей по мячу. Вновь проявляется интермодальное единство ощущений: используя мяч, вы сможете наладить дыхательные пропорции (каждый слог русской речи требует своих выдыхательных усилий) и соразмерить дикционные усилия с помощью единения кинестетических ощущений, слуховых ощущений, ощущений прикосновения.

Ритмические нарушения длительности и качества гласных «а» и «о» в доударных слогах (исключая слог, предшествующий ударному) квалифицируем также как **«аритмию раздувающихся гласных».**

Не забудем и гласные «а» или «о» первого предударного слога, которые часто теряют необходимую длительность, - назовем такой ритмический сбой **«аритмией ушмыгивающих гласных»** (исходя из выражения Станиславского «шмыгнувшие в подворотню»[71], часто употреблявшегося в случаях потери гласного первого предударного слога моим учителем по сценической речи Стронгиллой Шаббетаевной Иртлач **[18]).**

[71] Приведу высказывание Станиславского о речевой аритмии: «Аритмия речи, при которой слово или фраза начинается медленно,а в середине вдруг ускоряется, для того чтоб в конце неожиданно точно шмыгнуть в подворотню, напоминает мне пьяного, а скороговорка — пляску святого Витта» *(Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М.,1990. Т. 3. С. 59).

Версия

Пластическая

Одновременно с овладением верным фонетическим звучанием слогов и слов с использованием приема подбивания мяча включайте в этюд перемещение тела по пространству. Используйте

«балансирование» - то в одну сторону мяч, бьющийся на ладони, вас уведет, то в другую. Не сопротивляйтесь, доверьтесь мячу и раскачивайтесь в пространстве, как на волнах. Голос ваш, в этом я уверен, постепенно будет привыкать к неглубоким провалам тела по волне вниз, к взлету тела на волне вверх- вот и балансируйте, периодически возвращаясь в вертикаль.

Вариация 1.16. Стихи на ладони

1.5; 1.6; 1.14; 1.15; 1.19

Теперь обратимся в тренинге к текстам скороговорок и чистоговорок, своими ритмами приближающихся к дактилю, амфибрахию и анапесту:

Дактиль:

Солнце садится, струится водица,
Птица-синица в водицу глядится.
Чистой водицы синица напьётся -
Славно сегодня звенится-поется!
(М. Бородицкая)[72]

Амфибрахий:

Малина манила Марину и Милу,
Марине и Миле малина мила.
(Ник. Голь)[73]

Анапест:

Закатил Игорёк
В уголок уголёк!
(И.Демьянов)[74]

На Корове Ворона,
На Вороне корона.
Сбрось Ворону, Корова!
Сбрось корону, Ворона!
(В.Лифшиц)[75]

Вы, вероятно, обратили внимание, что во всех предложенных текстах имеется возможность тренировать помимо чувства речевого ритма еще и фонетическую точность речи. Свистящие звуки *«с»* и *«с'»,* аффриката *«ц»* обильно захватывают звуковое пространство первой чистоговорки. Сонорные *«м», «м'», «н», «н'», «л», «л'», «р'»* — создают гудение в скороговорке про Марину и Милу. Взрывные *«к»,*

[72] Загадки. Скороговорки: Любимые стихи / Сост. В. Лунин. М., 1997. С. 322.

[73] Мурзилка. 1983. № 8. С. 25.

[74] *Демьянов И.* Чудеса в решете: Стихотворения, загадки, считалки. Л., 1990. С. 58.

[75] Загадки. Скороговорки: Любимые стихи. С. 336.

«г» - составляют звуковое зерно третьего текста. В последнем тексте, помимо звуков *«в», «р», «к»,* вылезающих чуть ли не из каждого слова, возникает возможность наладить фонетическое звучание редуцированных гласных *«а»* и *«о»* в предударных и заударных слогах (ср. **«аритмию раздувающихся гласных»)** и тех же гласных *«а»* и *«о»* в первом предударном слоге, где они в говорной речи часто звучат укороченно (ср. **«аритмию ушмыгивающих гласных»).**

Как же мы работаем с мячом? Все четыре детских стихотворения написаны четкими размерами — ударные гласные все на своих местах. Лишних ударений также не наблюдается, таким образом, ритмика стихотворного метра выдерживается стойко, и мы вправе не задерживаться на каждом слоге, а сразу же приняться за слова, то есть на один удар по мячу выпадает одно слово. Если попадаются слова, именуемые «проклитиками» (в данном случае предлог *«на»,* не имеющий собственного ударения[76]), то они присоединяются к слову, которому предшествуют. Работаете только одной рукой.

Стихотворная строка — иначе стих, являющийся ритмической единицей, обеспеченный четким ритмом ряд слов, объединенный некоторой единой интонационной мелодией, — произносится вами как нечто целое, неделимое по произнесению, хотя границы слов, словосочетания не нарушаются. Интонационно, если говорить о звучании стиха, основанного на законах русской речи[77], стих движется к своему финалу. Выразительность же произносимого стиха всецело зависит от обстоятельств его произнесения, от целей говорящего, от эмоционально-чувственной насыщенности и, разумеется, от смысловой содержательности. Как когда-то в начале главы мы отмечали особое значение вертикали в поведении тела в пространстве - говорили о вертикали как о струне, о такой сконцентрированной нейтральности, выход за рамки которой рождает выразительность, - так и в произнесении стиха имеется некая изначальная нейтральность, обеспечивающая стремление стиха быть собранным и способным двигаться к финалу, а если принимать во внимание, что стих, как правило, завершается рифмой, то к рифме. А рифма, в свой черед, «завязана» на звуковых повторах стихотворных строк в рамках строфы и всего произведения. Вы, вероятно, помните, что стихотворный ритм осуществляется речевыми повторами. Мы уже касались одного из признаков стихотворного ритма - чередования ударных и безударных слогов в стихе. Но не менее существенными признаками являются, по мнению стиховедов, чередование стихов в стихотворении, строфическая организация речи и то, что нам важно сейчас, - звуковые повторы, в особенности рифма[78].

[76] **Проклитика** (от греч. proklino — наклоняю вперед) - безударное слово, стоящее перед словом, имеющим ударение, и примыкающее к этому слову в отношении ударения. На столё, подо мной, наш сын, три дня, ты бывал, но он (проклитики на, подо, наш, три, ты, но).

[77] Речь, как мы уже говорили, членится на отдельные фрагменты — **«синтагмы»,** или **«речевые такты»** (состоящие и из одного слова, и из группы слов, и из целой фразы). По мнению одного из крупнейших специалистов в области речевой интонации Н. Д. Светозаровой: «Одно из слов синтагмы (обычно последнее) характеризуется наиболее сильным ударением (так называемым синтагматическим)» *(Светозарова Н. Д.* Синтагма // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990. С. 447) **[19].**

[78] *Иванюк Б. П.* Поэтическая речь. С. 254. К факторам, определяющим ритм стихотворных произведений, петербургский теоретик стиха В. Е. Холшевников причислял также: систему пауз(концевых и в середине стиха - **цезур),** характер **клаузул,** расположение словоразделов *(Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1962. С. 37-43) **[20]**

Таким образом, движение вразвалочку по стиху недопустимо. И'пробуя сейчас соединить ритм ударов с ритмами слов, вы все время прицеливайтесь к рифме, именно она завершает высказывание в рамках стиха. Не пользуйтесь никакими дополнительными приемами выделения слов, особенно это касается необъяснимой привычки подчеркивать в речи прозаической предпоследнее слово речевого такта. Обыкновение «нажимать» на предпоследнее слово фразы перетекает в стихотворную речь, и часто-часто вы могли слышать, как произносящие ту или иную стихотворную строку не дотягивают до рифмы и тратят отчаянные физические усилия на «подчеркивание» второго слова от конца.

Последний удар по мячу при произнесении каждой из строк, вероятно, будет чуть сильнее предыдущих - он сопровождает рождение рифмы и выпускает рифму в полет.

Вариация 1.17. Слова пульсирующие

Не только ритмы стихотворной речи привлекают наше внимание. Не стоит думать, что у речи прозаической ритмы вовсе отсутствуют, или имеются лишь в наметках, или, согласно К. С. Станиславскому, «в прозе темпоритм путаный: один такт произносится в одном ритме, а следующий - совсем в другом»[79]. Мы с вами обратимся сейчас к прозе, но все-таки к прозе, имеющей повторы - звуковые повторы. У Велимира Хлебникова в мистерии «Скуфья скифа» есть фрагмент, в котором почти 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 пучинной пятки перинных пальцев прыжок прожег пружинистую пасть пены у пещер. О, певче-пегие племена!»[30].

Вполне возможно этому фрагменту найти в речевом тренинге удачное применение: предположим, использовать его для активизации упругости губных мышц, для воспитания полетности голоса на основе легкого звучания целого слова, спровоцированного, во-первых, взрывностью *«п»* и, во-вторых, полетом подкинутого кверху мяча. Но это, скорее, второстепенные задания. И они не ускользнут от нашего внимания при ритмическом этюде с мячом, озвученном текстом Хлебникова. Поэт, разрабатывая общечеловеческую азбуку

[79] *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 3. С 174.

[80] *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 541.

[81] *Хлебников* б. Творения. С. 621.

[82] В начале XX века разгадка души звуков речи через придание им философского оттенка, через цвет, через музыку, была одной из самым притягательных забот людей искусства. Хлебников выстраивал свои миры, и мы касаемся лишь одного фрагмента его постро-

(ср.: «На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных, единиц мысли, - из них строится здание слова»[81]), выводит постулаты, утверждающие магическую суть каждого звука[82]. В шестом из девятнадцати постулатов, относящемся к выбранному нами для тренинга звуку «п», утверждается: «Что *П* означает рост по прямой пустоты между двумя точками, движение по прямому пути одной точки прочь от другой и, как итог, для точечного множества, бурный рост объема, занимаемого некоторым числом точек»[83]. Может быть, совпадение и кажущееся, но сквозь постулат Хлебникова проступают и некоторые контуры нашего тренинга. В отношении звука «п» и только — об этом сейчас разговор. Мне видятся в звучании «п»: его пространственные возможности, заполнение пространства движением звука, но не его остановка - так, что звук, будучи взрывным и глухим согласным, казалось бы, не обладающий полетностью, - именно такой звук обретает в пространстве жизнь, выражаемую расширением объемности резонанса. Притягательное построение. Используем его в работе над текстом Хлебникова. Точки звуков *«п»* и *«п'»,* взлетая по вертикали, осваивая пространство, окружающее вас, увлекут за собой и слова, которые ими зачинаются.

[83] *Хлебников В.* Творения. С. 621.

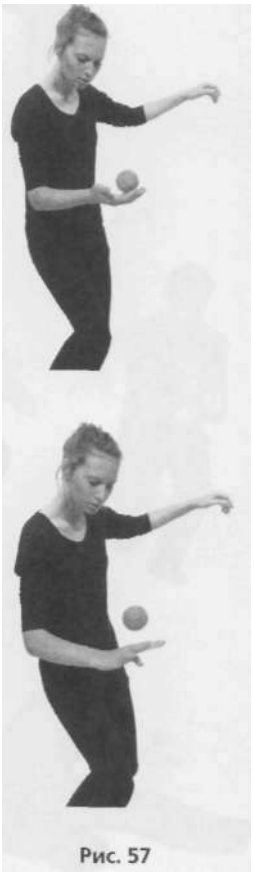


Рис. 57

Пластическое задание: удары по мячу обеими сторонами кисти поочередно. Вы уже овладели ударами внутренней стороной кисти, достаточно потрудились, привыкая подбивать мяч внешней стороной кисти, - воттеперь соедините оба приема в один (рис. 57). Кисть говорящая, точнее - пальцы разговаривающие. Ударяйте по мячу только пальцами, какой бы стороной кисть ни поворачивалась. Если вам удастся легкое, свободное управление мячиком, то возникнет и непринужденное разговаривание движением. В разговаривание движением вплетайте историю про пленных палачей: на каждое слово один удар по мячу; на все слова - и на односложные *«их»* и *«пуз»,* и на предлоги *«и», «на», «у».*

Выбирайте небольшие фрагменты текста и работайте над ними, а уже потом сольете все фрагменты в единый текст. Фрагменты отделить друг от друга несложно. У Хлебникова они разделяются знаками препинания: точкой или тире. Таких фрагментов всего семь.

Версии

Пластическая

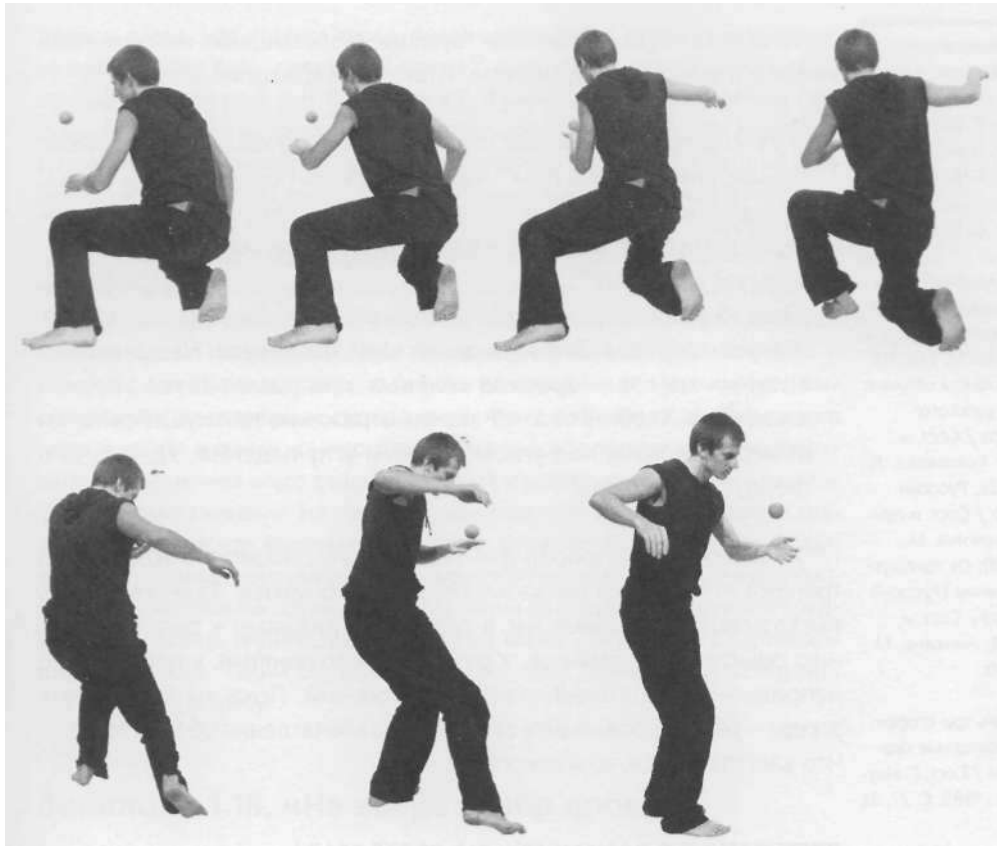
Ударяя по мячу на каждом слове текста, дополнительно к тем заданиям, которые уже у вас получаются, вы добавляете новое: подбивая мяч правой кистью (поочередно то ладонью, то тыльной стороной), мягко, выдерживая вертикаль, опуститесь к полу —¥ сядьте

1.8; 2.24; 3.21; 3.22

на пол -> перевернитесь через правое плечо -> подхватите мяч левой рукой -» столь же плавно, опять-таки выдерживая вертикаль, поднимитесь (рис. 58). И так три раза кряду. Длительность одного цикла всякий раз меняется в зависимости от темпа вашей речи и от длительности речевого фрагмента. На первом заходе вы произносите текст от начала до первой точки, то есть три начальных фрагмента. Во второй раз только одну фразу - один фрагмент: *«Пищали пены пестро-пегой пастью и пули пузырей пучины печи пламенеющей».* На третьем заходе - три финальных фрагмента.

Кисть тяжелая. Прочувствуйте ее объемность и повышенный вес. Не вытягивайте пальцы, проще, проще ударяйте по мячу. В вашем жестовом диалоге с мячом участвует все тело, не только кисть. Тело, ноги, особенно ступни и колени устремляются за кистью. Кисть увле-

Рис. 58



кает ваше тело и вниз/ввысь, и вперед, к мячу. Кисть завершает стремительный порыв тела в желании точнее ударить по мячу. Не разделяйте удары, почувствуйте их множественность. Ваш подвижный диалог с мячом не ограничивается одним ударом, их может быть сколько вам угодно.

Речевые

Возьмем в этюд еще два небольших речевых фрагмента. Они извлечены из того же абзаца мистерии В. Хлебникова. Еще раз прочувствуйте и соразмерьте единство движений всего тела и речевого аппарата. Вам нельзя ослаблять стремление к настройке кантилены в движениях тела и артикуляции. Плавность движений тела обеспечивает речевую кантилену. Одновременно продолжается настройка дыхательной мускулатуры: дыхательные мышцы работают в сложном физическом режиме, да и всему телу не так-то легко осваивать пластическую комбинацию (опуститься к полу — сесть — перевернуться — подняться), однако в тембре вашего голоса не должны проступать

скрежетания звука, свидетельствующие о чрезмерных напряжениях в теле и в дыхательной системе. Итак, две вариации:

+ *«Гуж гор гудел голосами грохота гроз в глухом глупце. Глыбы, гальки, глины, гуд и гул»*[ЭЛ]. Добавлю лишь постулат Хлебникова: «Гзначит небольшие колебания, вышина которых направлена поперек движения, вытянутые вдоль луча движения. Движения предельной вышины»[85];
+ *«Зелено-звонкий. Змей зыби - зверь зеркал - зой зема - зоя звезд. И звука зов и зев. Зев зорь зияет зоем зова звезд. Над зеркалом зеленых злаков - зрачков зеленых зема, змея звука звонких звезд»*[№]. У Хлебникова: «З значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость»[87].

Я намеренно подобрал для творческого дикционно-голосового тренажа «туманные» высказывания В. Хлебникова. Таинственность высказываний втягивает нас в разгадку, призывает к балансированию смысловых вариантов, к разгадыванию понятий, к постижению непривычных интеллектуальных построений. Пока вы выполняете этюды - расшифровывайте свои личные впечатления об этих текстах. Что вам откроется, то и откроется.

ОТСТУПЛЕНИЕ О ВАРИАЦИЯХ «НА ДВОРЕ ТРАВА...»

Некоторые упражнения нашего тренинга не могут ограничиться одной пробой. Они охватывают длительный тренировочный период. С такой судьбой упражнений мы с вами встречались в **«Вариациях для тренинга»** (упражнения с **«вибрацией в губах»** или по принципу **«дрожания», «Диалоги»)** и в **«Вариациях для творчества» (вариации «Хармс-Шардам»** и **упражнение «Игра на рояле»,** перетекающее из урока в урок). Введем такую «сквозную» вариацию и в эту книгу. Текст вам хорошо знаком — скороговорка «На дворе трава, на траве дрова»[88]. Ее фольклорные варианты редки. Мне удалось разыскать только четыре: «На дворе трава, / На траве дрова: / Раз дрова, два дрова, три дрова. / Отвори, Варвара, ворота, / У двора на траве коли дрова»; «На дворе дрова, / За двором дрова, / Дрова в ширь двора. / Не вместит дров двор. / Выходи, дроворуб Дрон. / Надо дрова выдворить, / На дровяной двор выставить»[89]; «На дворе — трава, / На траве - дрова, / Не руби дрова / На траве двора»[90]; «На дворе растет трава, / На траве стоят дрова»[91]). Однако немало вариантов и вариаций текста с основой «дрова - трава» предлагаются в литературе по технике речи[92]. В книге В. К. Сережникова, где история про «дрова на дворе» появляется задолго до ее упоминаний в фольклорной литературе, автор предлагает такое произнесение скороговорки: «На дворе дрова, по двору дрова, за двором дрова, под

[84] *Хлебников В.* Творения. С. 541.

[85] Там же. С. 622.

[86] Там же. С. 541.

[87] Там же. С. 621.

[88] В фольклорной литературе чаще всего представлен именно этот вариант текста. См.: На Буяне, славном острове: Сборник русского фольклора / Сост. и обраб. Н. Колпакова. Л., 1976. С. 123; Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. М., 1985. С. 30; От прибаутки до былины (Русский фольклор) / Сост. и примеч. В. Аникина. М., 1991. С. 40.

[89] Тридцать три Егорки: Русские народные скороговорки / Сост. Г. Науменко. М., 1989. С. 27, 31.

[90] *Мельников М. Н.* Русский детский фольклор. М., 1987. С 215; Литература и фантазия / Сост. Л. Е. Стрельцова. М., 1992. С. 256.

[91] Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А. Н. Мартынова. СПб., 1997. С. 395.

[92] См., напр.: *Прянишников А. В., Корсакова Е. А.* Техника речи. 3-е изд. М., 1940. С. 22; *Саричева £ Ф.* Сценическая речь: Учебник. М., 1939. С. 63; *Козлянинова И. П.* Дикция. М., 1964. С. 34; *Ферман М. Г.* Дикция и орфоэпия. М., 1964. С. 77; *Леонарди Е. И.* Дикция и орфоэпия. М., 1967. С. 126, и мн. др.

двором дрова, над двором дрова, дрова вдоль двора, дрова вширь двора, не вместит двор дров, дрова выдворить»[93], а известные петербургские педагоги сценической речи В. Н. Галендеев и Е. И Кириллова вводят в тренинг следующий вариант: «на дворе трава-на траве дрова-раз дрова- два дрова-три дрова-над двором дрова-под двором дрова-дрова вдоль двора-дрова вширь двора-не вместит двор дров-надо дрова выдворить на дровяной двор»[94].

Короткие слова скороговорки - в основном двуслоговые - настраивают нас на компактную, собранную, сконцентрированную в нескольких звуках полетность слова. Сжатые выплескивания слов одного за другим (в вариациях серии «про дрова») приучают к целостному звучанию и ритмической точности слова. Конечно же, вы не забываете, что связный фрагмент речи — речевой такт - не может звучать (в речи разговорной и в сценическом высказывании) по отдельным словам, вне связки с прочими словами речевого такта: ведь так и смысл, да и просто грамматическое построение речи разрушится. Мне ценнее всего ваше стремление к целостности речевого такта — фразы - высказывания. На том и порешим: вереница ударов по мячу складывается в телесное высказывание, сутью которого является мысль (факт, образ), а внешним звуковым (голосо-речевым) выразителем - речевой такт.

В каждой главе мы обращаемся к вариации дважды: в середине вам предлагается работать индивидуально, в конце главы - в диалоге с партнером или в ансамбле. Таким образом, вариации «про дрова» будут завершать каждую нашу встречу.

[93] *Сервжников В. К.* Техника речи. М., 1924. С. 91.

[94] *Галендеев В. Н., Кириллова Е. И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. Л., 1983. С. 49. (Оставляю написание скороговорки как у авторов. - Ю. *В.)*

Вариация 1.18. «Не вберёт двор дров...»

Скороговорка на ладони.

1.28; 2.9; 2.28; 3.10; 3.28

Для начала включим в тренинг текст, составленный из нескольких вариантов скороговорки, обнаруженных нами в различных изданиях. Наш интерес в насыщенности текста дикционными сложностями, речевыми подвохами, запрограммированными оговорками, логической путаницей, вязью дровяных нагромождений проявится чуть позже - в сложных вариациях текста, а пока все несложно. Итак: *«На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова, не вместит двор дров, надо дрова выдворить на дровяной двор».*

О сочетаниях из двух согласных звуков. Их комбинации и создают фонетическое зерно скороговорки. Игра сочетаний согласных, их перемены, перестановки приводят к оговоркам при быстром произнесении. Последовательность возникновения сочетаний согласных такова:

дв-тр- тр -др -др -дв -др - тр -др - вм -дв -др -др-дв -др-дв.

Как вы заметили, из последовательности звукосочетаний исключено сочетание из двух глухих согласных звуков в слове *«вместит»: «ст».* Во всех прочих сочетаниях обязательно наличествует звонкий

согласный звук. Круг же таких звонких согласных резко ограничен и включает лишь звуки *«д», «в», «р»,* попадающие соответственно 12, 6,10 раз. Звуки эти чаще всего сочетаются между собой: *«дв»* (5 раз), *«др»* (7 раз), а если учитывать, что звонкий переднеязычный *«д»* иной раз произносится с парным ему глухим переднеязычным *«т»,* то взрывной переднеязычный звук с дрожащим *(«р»)* присутствует в десяти сочетаниях. Таким образом, из 16 сочетаний на указанные мной сочетания: переднеязычный взрывной + губно-зубной *(«дв»)* и переднеязычный взрывной + дрожащий *(«др», «тр»)* приходится пятнадцать. К тому же мне вдруг подумалось: а не заменить ли нам несколько аморфное по сочетаниям звуков слово *«вместит»* (проигрывающее всем прочим словам скороговорки) на слово *«вберёт»,* что, уверен, усилит нагрузки на артикуляцию, добавит динамичное сочетание *«а»* (вместо растянутого *«вм»),* изымет из текста глухое сочетание *«ст»,* дополнит текст еще одним дрожащим звуком. Так что вводим в текст *«не вберёт двор дров».* И получится у нас довольно сложная для произнесения скороговорка:

На дворе трава, на траве дрова,	(4 удара по мячу)
раз дрова, два дрова, три дрова,	(б уда ров)
не вберёт двор дров, не вберёт дров двор,	(8 ударов)
надо дрова выдворить на дровяной двор.	(6 ударов по мячу)

Текст разделен на четыре вполне законченных фрагмента общего содержания высказывания - такое его деление вызвано внутренним синтаксическим членением на речевые такты. Стремитесь, произнося каждый речевой такт, соблюсти его целостность: не дробите текст на отдельные слова-удары, не скандируйте с нажимом слово за словом, достигайте ритмичного единства слов в речевом такте. Не нужны нам в речи ни многоударность, ни перечислительная интонация, ни подчеркивание какого-то одного слова речевого такта во вред внятности, разборчивости, ритмической верности других слов и их значимых сочетаний.

Заметили вы, вероятно, и то, что несколько расширился третий фрагмент. В нем появились две части, одна - как мы и договорились прежде - *«не вберёт двор дров»,* вторая - с перестановкой двух последних слов - *«не вберёт дров двор».* От такой перемены в сочетании *«двор дров»* возникли дополнительные неожиданности при произнесении, появились оговорки. На то и рассчитана была предложенная перепутка. На *«не вберёт»* оба раза приходятся к тому же два удара по мячу.

К слову, попробуйте-ка чуть быстрее, чем обычно, произнести *«не вберёт двор дров, не вберёт дров двор»* несколько раз кряду. Мало

кто из вас проговорит фразу без запинки. Гарантирую оговорки почти всем. Если уж и не оговорки, то заметное замедление темпа речи. С ходу с такого рода заданиями управиться не так-то легко. Но, озвучивая текст, не пробегайте его глазами; произносите строку несколько раз подряд по памяти - не столь уж и сложно запомнить такой незатейливый по логике и по подбору слов фрагмент.

Ну, что же, попробуем овладеть ритмами скороговорки и ритмами ударов. Подбиваете мяч ладонью правой руки - произносите скороговорку по одному слову. Подбивания мяча совершайте на ударных гласных каждого слова. Словосочетания *«на дворе», «на траве»* произносите слитно, пусть проклитика сливается с последующим словом. Не декламируйте, не теряйте разговорность - естественно звучите, подбрасывая слова одно за другим, - история, содержащаяся в скороговорке, не должна «разваливаться».

Доверьтесь Вл. И. Немировичу-Данченко, решительно отрицавшему речевую и пластическую нарочитость как одну из крайностей в поведении актера на сцене, и не принимавшему упрощенность, потерю сущности сценического диалога - как другую крайность актерской выразительности. Рецензируя игру Томмазо Сальвини в «Отелло» и «Гамлете», он отмечает, что «простота в игре г. Сальвини, составляя именно *естественность* разговорной речи и непринужденность всех приемов, в то же время не нарушает *яркости красок»*[95]. С. 114.

Подбивая мяч, добивайтесь «разговорности» тела, естественности «диалога» кисти с мячом. Не отделяйте слова друг от друга - стремитесь к целостности речевого такта; подбивайте мяч, не разделяя удары, а совершая серию ударов. Объединяйте эту серию ударов со слитным произнесением текста.

Оценивая ваши первые пробы, отмечу сложности на уровне ритмики слова. Исчезновение ряда согласных звуков - вот проблема первая. Такая же участь постигла большинство согласных, замыкающих слово. Вместо *«раз дрова»* слышится *«ра дрова».* Неоправданные обрывы слов наблюдаются в третьей строке - пока она звучит странно: *«не **вберё** двор **дро,** не **вберё** дров **дво»*** (разрушенные слова выделены полужирным шрифтом). Чаще всего ритмические нарушения слова происходят у тех из вас, кто дробит речевой такт, кто не соединяет слова в единый тактовый импульс. Те же из вас, кто стремился к слитности звучания речевого такта, справились с заданиями успешнее. Они вдруг прочувствовали, что, оказывается, в тексте третьей строки ценность представляют не стечения двух согласных, а соединение в едином бурлении трех согласных звуков подряд. Проверяйте:

не вберётдвордров, не вберётдровдвор.

Неожиданно, не правда ли? Четыре звонких звукосочетания, причем сочетания ***«тдв», «тдр»*** требуют «переквалификации» глухого переднеязычного взрывного *«т»* в родственный ему звонкий *«д»* с последующим образованием сдвоенного согласного *«дд»,* произносимого с одним затвором с достаточно долгой задержкой и одним разрывом-взрывом. В произношении кое-кого из вас этот аспект не учитывается, что приводит к нарушению речевого ритма.

Отмечу заодно и иные ритмические сбои.

В той же строке в слове *«вберёт»,* произносимом дважды, звук *«в»* (звонкий губно-зубной) перед звонким губным взрывным *«б»* напоминает скорее гласный звук *«у»,* чем самого себя. Нарушение артикуляторной точности связано, вероятно, с предварительной подготовкой к произнесению губного импульсного согласного *«б»,* требующего гораздо больших усилий при формировании, чем губно-зубной турбулентный *«в»*[96].

Во втором фрагменте сочетание слов *«раз дрова»* произносится вами двояко: одни из вас *«выбрасывают»* звук *«з»,* стремясь быстренько-скоренько добраться до звука *«д»,* начинающего следующее слово; другие - понятие *«раз дрова»* дробят на два слова и, согласно правилам орфоэпии, оглушают конечный согласный в слове *«раз».* Ритмика же фразы требует соединения данных слов: *«раздрова».*

Между тем невозможно останавливаться на каждой из указанных проблем, да я еще и не все ритмические нарушения привел. Взявшись за подробную отработку отдельных звуков и звукосочетаний (даже на уровне слова), мы умертвим речь, нам не оживить впоследствии непреднамеренные речевые интонации, не наполнить речь содержанием. Игра исчезнет моментально, воцарится *натаскивание.* Мы погрузимся во тьму механистичности, в данном случае «повторенье - мать ученья» нас не выручит. В подтвержденье такой установки обратимся к размышлениям Питера Брука, воспринимающего «повторение» в творчестве драматического актера как отражение механической стороны процесса и утверждающего, что «повторение - слово без ореола. Это понятие без тепла. Непосредственная ассоциация от него всегда беспощадна. Повторение - это уроки музыки, которые нам запомнились с детства, это проигрывание гамм. Повторение - это путешествующая музыкальная труппа, играющая уже автоматически с пятнадцатым составом, действия потеряли смысл и аромат. Повторение - это то, что приводит к бессмыслице: спектакль, идущий слишком долго и выматывающий душу, ввод дублеров, - словом, все то, чего боятся восприимчивые актеры. Эта

[96] Важным признаком согласных звуков является способ образования. Обычно источники шума характеризуются, как турбулентные (от лат. turbo - вихрь) или импульсные (от лат. impulsus - удар, толчок). 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'» (см.: *ВондаркоЛ. В.* Звуковой строй современного русского языка. М., 1977. С. 23).

имитация под копирку безжизненна» [97]. Для того-то мы и обратились к мячам, чтобы испробовать способ опосредованного влияния на ритмы слова, фразы и сценической речи в целом. Летит мяч - летит слово. Прилагая усилия в деятельности кисти, мы тем самым вносим дополнительные усилия в артикулирование. Пока мяч в полете - в полете же существует и слово. На взлеты мяча влияют не только движения кисти, но и энергия дыхания. Энергию же дыхания в немалой степени питает воображение. Важна не описательность ситуации с дровами на дворе, а воздействие мыслью, фактом, высказыванием, - за которыми должно последовать, обязательно последует действие-ответ воспринимающего. Даже если тренировку вы проводите в одиночестве, укрывшись от посторонних глаз, ваше воображение подскажет вам и партнера, вспомнятся его привычки, интересы, желания и нежелания. Возникнут симпатии и антипатии. Вот тут-то вы и обращайтесь к партнеру (партнерам) из воображаемого вами мира. А коли партнеры с вами рядом, то в секунду сообразите, кого именно интересно вам сейчас включить в игру, в сей летучий диалог. «Дрова» могут стать и иносказанием. Не обязательно заниматься дровами. Хотя для первых проб, для единого тренинга ощущений -движений - дикции в сочетании с воображением реалии двора, дров не помешают вам, не будут ограничивать вашу свободу, а, скорее, подогреют динамику дикции и голосового звучания. Переход от несценической дикции к дикции сценической невозможен без творческой душевности; какие бы технические (физические) усилия ни прилагались - вне осмысленности и вне прочувствованное™ душевной речь не выявится, не запоет. Дикция сценическая, речь на сцене - это ведь почти песенные выразители значения, содержания. «Рабочий человек должен глубоко понимать, что ведер и паровозов можно наделать сколько угодно, а песню и волнение сделать нельзя. Песня дороже вещей, она человека к человеку приближает. А это трудней и нужнее всего...» [98].

[97] *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 209.

[98] *Платонов А.* Деревянное растение: Из записных книжек. М., 1990. С. 43.

Версия

Пластическая

19

Подбивайте мяч то ладонью, то тыльной стороной ладони правой руки. Ступни устойчиво застыли на месте - рука, подбивающая мяч, плавает в пространстве вокруг вас - она и перед вами, и то с одного бока, то с другого, и позади вас, - насколько тело ваше сможет завернуться, настолько и заворачивайте его, почувствуйте, что рука будто говорит.

Текст остается прежним. Плавные движения тела в какой-то мере создают препятствия для взаимодействия с мячом и для легкого и свободного звучания голоса, а в какой-то мере косвенно влияют на плавность речи.

Вариация 1.19. Пеоны на ладони

[99] **Пеон** (от греч. paian) - гимн богу Аполлону. В тренинге нам интересно прочувствовать ритмические особенности звучания различных пеонов и приучиться к быстрым внутренним переключениям с одного ритма на другой.

Существует в русской поэзии и четырехсложная стихотворная стопа с одним сильным слогом, то есть ударным и тремя безударными. В античной метрике такие стопы назывались **«пеонами»**[99] и состояли из трех кратких и одного долгого слога в различных комбинациях. Порой и в русской поэзии встречаются стихи с четырехсложными стопами ***(«Убив на*** поединке друга...», ***«До двадцати*** восьми годов...», ***«Слушать так душе*** отрадно», ***«Пирогами*** *да* вином»), А порой поэтам удается, разумеется в силу творческой необходимости, исходя из особой музыкальности и напевности пеонов, создавать на их метрической основе законченные стихотворения. Вслушайтесь в звучание пеонов:

Пеон I

Ирисы печальные, задумчивые, бледные.
Сказки полусонные неведомой страны!
Слышите ль дыхание ликующе-победное
Снова возвратившейся, неснившейся весны?
(Н.Львова «***»)

Пеон II

От полюса до полюса я Землю обошел,
Я плыл путями водными, и счастья не нашел.

Я шел один пустынями, я шел во тьме лесов,
Я всюду слышал возгласы мятежных голосов.
(К. Бальмонт «От полюса до полюса»)

Пеон III

И, закрыв лицо руками, я внимал жестокой речи,
Утирая фраком слезы, слезы боли и стыда.
А высоко в синем небе догорали Божьи свечи
И печальный желтый Ангел тихо таял без следа.
(А. Вертинский «Желтый ангел»)

Пеон IV

Из-за чего, из-за кого в солдаты взяты
Все милоюноши в расцвете вешних лет?

Из-за чего, из-за кого все нивы смяты
И поразвеян нежных яблонь белоцвет?
Из-за чего, из-за кого взят я в солдаты,
Я, ваш изысканный, изнеженный поэт?
(И. Северянин «Из-за чего? Из-за кого»)

Мы не будем декламировать приведенные фрагменты стихотворений - наша цель использовать метрическую организацию пеонов для дальнейшего углубления в ощущения поэтических ритмов. В тренинге нам интересно почувствовать ритмическое своеобразие, интонационные особенности различных стихотворных метров. Если мы вчувствуемся в стихотворные ритмы, то уже свободнее сможем прочувствовать многообразие ритма прозаической речи. Вспомните: «Четкий ритм речи помогает четкому и ритмичному переживанию и наоборот: ритм переживания - четкой речи». Но не упустим из внимания и вторую часть высказывания Станиславского, для нас не менее значимую: «Конечно, все это помогает, если эта четкость хорошо оправдана изнутри предлагаемыми обстоятельствами или магическим „если б"»[100].

[100] *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 3. С. 174.

[101] Для удобства восприятия используем графическую запись, соответствующую метрическому исполнению стиха.

Итак, мы стремимся прочувствовать ритмические комбинации из четырех слогов. Поначалу осуществляем метрические комбинации только с помощью ударов по мячу. Вы несколько раз повторяете ритмическое сочетание, активно ударяя снизу по мячу на сильной доле и осторожно подталкивая мяч вверх на трех остальных ударах:

1.5; 1.6; 1.14; 1.15; 1.16

с акцентом на первой доле:
–UUU –UUU –UUU –UUU[101]

с акцентом на второй доле:
U–UU U–UU U–UU U–UU

с акцентом на третьей доле:
UU–U UU–U UU–U UU–U

с акцентом на четвертой доле:
UUU– UUU– UUU– UUU–

Избегайте ведения счета «про себя». Если уж и отбивать внутренним голосом метрический размер (-UUU, допустим), то сопровождайте удары по мячу внутренним произнесением слогов: *«ба»* или *«па».* Тот же **пеон I,** таким образом, будет артикулироваться изнутри в виде *«ба ба ба бак* с ударением на первом слоге. Тело и внутреннее

говорение, в своих усилиях реализовать метрическую схему **пеона I,** соединятся. Ударяйте по мячу снизу правой рукой. Не стойте на параллельно поставленных и «прилипших» к полу ступнях. Чувствуйте себя в пространстве непринужденно. Тело устремлено к мячу: опора на правую ногу, левая нога может даже порой и отрываться от пола, и вы оказываетесь словно в полете. Возникнет одна из возможностей балансирования. Балансирующее тело скорее отреагирует на всевозможные отклонения мяча от вертикали. Стремительность тела и устремленность внутренне произносимых слогов по направлению к мячу создадут динамику реализации метрической схемы, превращающейся в ритмическое построение.

Но и это еще не все ваши возможности. Кому-то из вас интереснее *омузыкаливать* внутреннее звучание, не слоги комбинировать, а напевать про себя незамысловатую, вами же изобретенную, неожиданно возникшую мелодию или намек на мелодию. Что же, и музыка допустима. Не менее заманчиво услышать звуки ударов пальцами по мячу. Они так же могут быть разными: и плоскими, нелетящими, и звучными, объемными. Удары по мячу тоже создают резонанс. Мяч ведь пуст, а пустующее пространство способно резонировать. Способность мяча резонировать при каждом ударе тем явственнее реализуется, чем более бьющая кисть будет свободна. По моим наблюдениям, если пальцы в момент удара по мячу не вытянуты в напряжении и не сомкнуты, а ладонь представляет собой небольшую лодочку и пальцы чуть изогнуты вверх, то при ударе.непременно возникнет звук, резонирующий в пространстве. И вы, благодаря резонированию мяча, сможете улавливать слухом различное «гудение» мяча на ударных (сильных) и на безударных (слабых) долях.

Так и пробуйте последовательно овладевать всеми четырьмя метрическими схемами пеонов. Уверен, что вы невольно обратите внимание на некие музыкальные, или чувственные, или эмоциональные нюансы, возникающие в вас при воспроизведении той или иной метрической схемы. Вернитесь к примерам различных пеонов в русской поэзии, в которые мы с вами только что вслушивались. Не декламируя, не стараясь быть выразительным, не для кого-то, а только для себя, для своей души произнесите негромко каждый из примеров, сохраняя ритмическое деление фрагментов на стихотворные строки и отмечая слоговые удары. Вживитесь в авторский смысл, угадайте поэтический образ, проговорите отрывки так, словно это ваши мысли, ваши идеи и образы. Проделав такие этюды со стихами, пробуйте ответить самому себе, в чем внутренняя ритмическая особенность каждой из метрических схем. Не столько различия выискивайте, сколько впитывайте суть каждого из примеров.

Версии

Слоговые

+ Сопровождайте удары по мячу слогом *«по!»:* **1.6; 1.7; 2.5**

с акцентом на первом слоге: *«по-по-по-по, пд-по-по-по...»;*
с акцентом на втором слоге: *«по-по-по-по, по-по-по-по...»;*
с акцентом на третьем слоге: *«по-по-по-по, по-по-по-по...»;*
с акцентом на четвертом слоге: *«по-по-по-по, по-по-по-по...».*

+ Та же пластика, то же действие с мячом, но меняется чередование слогов: в ударном слоге вместо гласного *«о»* произносится гласный *«а»і*

при ударении на первом слоге: *«па-по-по-по, па-по-по-по...»;*
при ударении на втором слоге: *«по-па-по-по, по-па-по-по...»;*
при ударении на третьем слоге: *«по-по-па-по, по-по-па-по...»;*
при ударении на четвертом слоге: *«по-по-по-па, по-по-по-па...».*

+ Безударные слоги остаются прежними - *«по»;* ударные гласные меняются в последовательности расположения звуков в «линейке гласных»:

пу-по-по-по, по-по-по-по, по-по-па-по, по-по-по-пэ; пи-по-по-по, по-пы-по-по, по-по-пу-по, по-по-по-по; па-по-по-по, по-пэ-по-по, по-по-пи-по, по-по-по-пы; пу-по-по-по, по-по-по-по, по-по-па-по, по-по-по-пэ...

Вы заметили, что теперь вам приходится произносить попеременно все четыре стихотворных метра сразу. Только отзвучал **пеон I,** как уже следует **пеон II,** и т. д.

Удары производите только одной рукой, то есть подбивайте мяч кистью одной руки.

+ Слоговые комбинации остаются прежними, изменения затрагивают ритм чередования кистей рук, ударяющих по мячу: на все безударные слоги - подбивать мяч правой рукой, на ударных слогах - в дело вступает левая рука.

+ Акцентировка касается только произнесения слогов (их звучания), в движениях все удары производятся ровно, с одинаковыми усилиями, и мяч на акцентном слоге не взлетает выше, как это было

ранее. Перемены гласных - от стопы к стопе, согласно «линейке гласных»:

пу-пу-пу-пу, по-по-по-по, па-па-па-па, пэ-пэ-пэ-пэ, пи-пи-пи-пи, пы-пы-пы-пы...

Словесные

Прочувствуйте ритмы слов, состоящих из четырех и более слогов, уловите ритмические особенности их звучания. Важны: и озвученность каждого слога, и разборчивость всех слов, и нормированность в произнесении гласных звуков, артикулируемых по-разному, в зависимости от удаленности от ударного гласного, как вы помните.

Несколько примеров для слов, состоящих из четырех слогов (здесь вновь, по возможности, доминируют сонорные согласные звуки, создающие условия для настройки объемного голосового звучания):

+ Слова, ударение в которых приходится на первый слог: *«маревые - мараное — ломаные — выровненный — вырезанный — вымазанный - впутывали - свёрстывали - слизывали...».*
+ Слова, ударение в которых приходится на второй слог: *«моление — манёвренный — миндалина — мальвазия — линолеум — нарезанный...».*
+ Слова, ударение в которых приходится на третий слог: *«малярия - милованье — меломаны - малеванье - маневровый - кринолины...».*
+ Слова, ударение в которых приходится на четвертый слог: *«мемориал — забинтовал — возликовать...».*
+ И, в дополнение, слова с количеством слогов больше четырех: *«маневрировали — заземление — маневрирую — заживление — мановение — мановением — меломания — мемориальный — минирование — мирволение - завуалированный - распространённый - намолоченный — переадресованный — нашёптывали — утаптывали — перетаптывали — завёртывали — пересвистывались — ухлёстывали — выплясывали - омеблировывали - перештемпелёвывать — перештемпелёвывали — переорганизовывали - прикомандированный - перемежёванное...».*

Вы произносите эти слова, используя те же движения мяча: подбиваете мяч кистью снизу на каждом слоге; если произносите ударный слог, то мяч летит чуть выше.

Вариация 1.20. В кружении восьмерки

Вам известен символ бесконечности:

∞

Попросту говоря, вы видите восьмерку, лежащую на боку. Воспроизводя фигуру восьмерки, и будет сейчас летать мяч.

Вообразите возможный способ работы с мячом - да так, чтобы мяч кружил перед вами по траектории двух кругов, составляющих восьмерку. Попробуйте самостоятельно изобрести движения. Учитывайте два момента: бросок мяча снизу вверх и в сторону; не хватайте мяч, а подхватывайте его и придавайте ему свежие силы для полета.

Рис. 59

Уточним пластику вариации.

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 - в зависимости от амплитуд замахов, высоты и дальности подкидываний мяча в отношении центра вашего тела.

Я недаром сказал - «бесконечность». Сколь бы ни было сложно, попробуйте научиться управлять мячом таким способом, чтобы у смотрящих было впечатление, что мяч в пространстве «парит» и все ваши движения тоже сродни «парению» в воздухе. Вы подкидываете мяч правой рукой в левую сторону и вверх (рис. 59) - то есть после подброса мяча правой рукой он оказывается в воздухе слева от вас. В момент броска, когда правая рука снизу подкидывает мяч по направлению влево, - ваша левая рука проскальзывает под правую руку (рис. 60), особо подчеркну - под правую руку. И пока взлетевший мяч находится в воздухе, обе руки скрещиваются перед грудью (рис. 61)

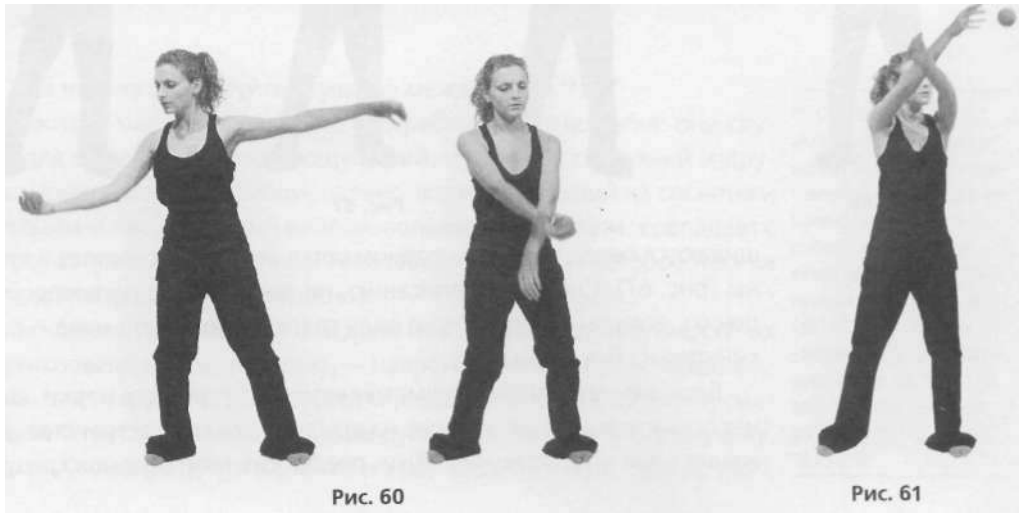


Рис. 60 Рис. 61

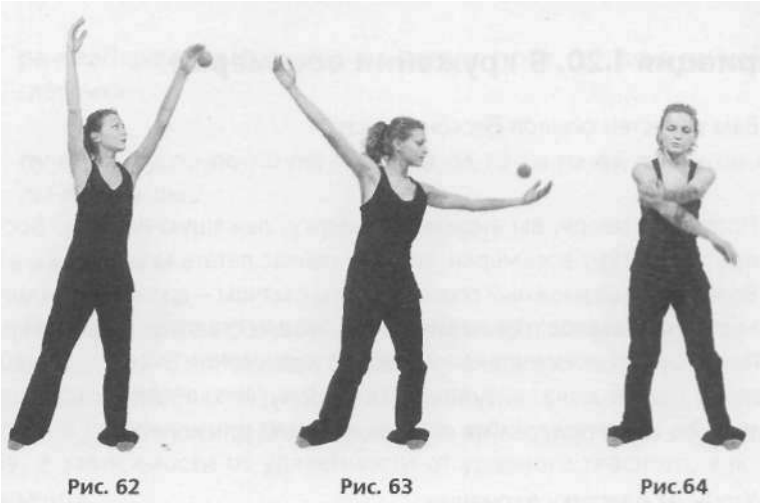


Рис. 62 Рис. 63 Рис.64

и через верх разлетаются в разные стороны (рис. 62). Вы успеваете подхватить мяч левой рукой (рис. 63) и направить его движения снизу вправо (рис. 64). Подкидываете мяч левой рукой в правую сторону вверх - то есть мяч после взлета оказывается вверху справа от вас (рис. 65). И в тот момент, когда левая рука снизу подкидывает мяч по направлению вправо, - ваша правая рука проскальзывает под левую руку (рис. 66). Мяч взлетает справа от вас - ваши руки скре-

Рис. 65

Рис. 66

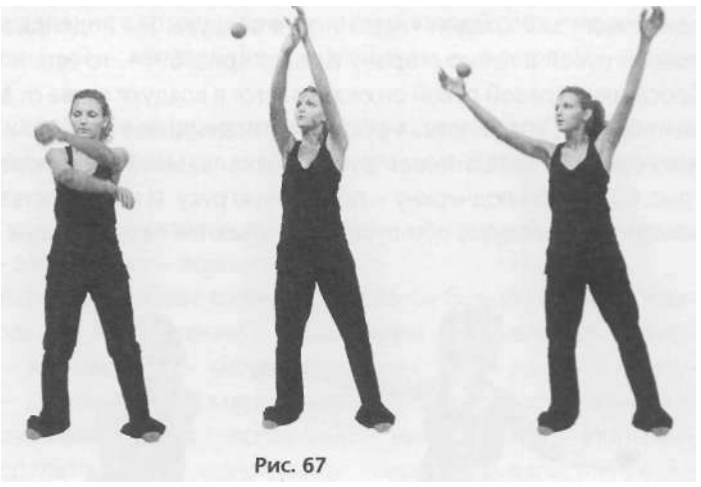


Рис. 67

щиваются перед грудью - поднимаются вверх и расходятся в стороны (рис. 67). Сложно по описанию, но элементарно по воспроизведению, если вы не упустите из виду траекторию полета мяча - опрокинутую на бок восьмерку.

Бесконечная линия в геометрической фигуре восьмерки. Нигде нет остановок, обрывов, сбоев на другие ритмы в пространстве. Движения мяча и тела текучие. Руки, подбросив мяч, плавно скрещива-

ются перед вами и уходят вверх — разлетаются в стороны. Руки рисуют в воздухе огромный круг. Когда руки оказываются внизу круга, вы подхватываете мяч и задаете ему «парение» с другой стороны вашего тела. И опять руки скрещиваются перед вами и разлетаются в стороны. Движения рук и мяча бесконечны и непрерывны.

Речевая партитура.

Она находится в прямой зависимости от движений.

В соответствии с плавностью, скольжением мячика в воздушном пространстве и «текучестью» движений рук и тела подбираем для тренинга тексты с согласными звуками длительного звучания, требующими активного выдыхания. К таким звукам обычно причисляются шумные согласные, по способу образования шума входящие в группу щелевых звуков: *«ф», «ф'», «в», «в'», «с», «с'», «з», «з'», «ш», «ж», «х», «х'».*

И вот мы соединяем принцип работы с мячом, который назовем для краткости «в ритме восьмерки», и ощущение бесконечности в движении со звучанием голоса и речи, с формированием системы преодоления артикуляторных препятствий при звучании щелевых согласных звуков.

Фонетисты считают, что для характеристики согласных по месту образования шума достаточно отметить участие зубов, языка, губ и нёба. По месту образования шума все согласные различаются в зависимости от артикуляции активного и пассивного органа речи. Активными органами принято считать язык и нижнюю губу, пассивными органами являются верхняя губа, зубы и нёбо.

Учитывая дикционное задание, мы подбираем тексты. От текстов зависит игровая ситуация. Любое высказанное слово, любой звук, любая тирада - должны быть обдуманы, осмыслены и напитаны содержанием.

Для начала испробуйте звучание междометий[102].

В жизни мы довольно часто употребляем междометия: они служат для выражения чувств, ощущений, душевных состояний и других эмоциональных и эмоционально-волевых реакций на события и ситуации - часто реакций непроизвольных (что, кстати, совпадает с непроизвольным рождением голосового звучания, которое нам на этом этапе тренинга и интересно).

Основное достоинство междометий - в непредсказуемости их возникновения, в их, повторю, - непроизвольности. Они будто вырываются из груди, отрываются от сердца, разлетаются в улыбке, смеются или грустят где-то в глубинах души: *«ах, батюшки, брр, ну и ну, ого, ох, помилуйте, то-то, то-то и оно, тьфу, ух, черт, брысь, стоп,*

[102] О возможностях использования междометий в голосо-речевом тренинге и обоснование некоторых приемов работы с ними см. в **«Вариациях для тренинга»,** с. 40, 75, 120, 142-143,195, 207 и в **«Вариациях для творчества»,** с. 67, 144-145, 149-150, 159-160, 184, 207-209, 231-232, 357, 364. 411.

кис-кис, да уж, подумать только, фу дьявол, господи спаси, скажи на милость, вот-те крест, супер, ишь, матушки, вотэтода, сума сойти, но-но».

Отберем из основной массы междометий такие слова, которые содержат лишь щелевые согласные или только гласные (мы, повторю, исключим пока междометия с сонорными и смычными звуками): *«а, ай, ау, ах, ей-ей, их, о, ой, ох, увы, ух, уф, фрр, фу, ха, хи, хо, эй, эх, эхм...».* Все представленные междометия являются первообразными, то есть имеющими самостоятельное значение и не связанными ни с одной из знаменательных частей речи. К ним вполне могут быть добавлены междометия, в разной степени соединяемые со словами той или иной знаменательной части речи. Вот некоторые непервообразные междометия: *«вишь, эва, уже, ну уж, ой ли, ей-же-ей».*

Последовательность движений и их сочетание с междометиями в этюдах «В ритме восьмерки» будут такими: в затакте попеременно правой и левой рукой несколько раз продлите движение мяча, то есть создайте ощущение восьмерки в движении мяча перед вами. Затем озвучивайте междометиями подкидывания мяча правой рукой, при работе с мячом левой рукой - подготавливайтесь к выдоху. Готовясь к выдоху, вдыхая воздух, замахиваясь на последующее звучание междометия, постарайтесь ассоциативно воссоздать в воображении предполагаемую ситуацию, в которой грядущее междометие могло бы «воскликнуться» или звучало когда-то и теперь вспоминается. Если короткого отрезка времени, отпущенного на «подготовку к выдоху», вам не хватает, то лучше не говорите и сделайте еще два броска мячом «вхолостую». Лишь бы при рождении междометия была прочувствованность, возникал бы отголосок ваших воспоминаний, само междометие было бы привязано вами к реальной жизненной ситуации или к осмысленному знанию, в каких именно случаях такое междометие могло бы родиться. Междометие может звучать несколько бросков мяча подряд, что также поможет углубленному проникновению в воображаемую ситуацию.

Надеюсь, вы уже догадались, в какой момент контакта с мячом возникает звучание? И в какой момент оно отлетает от вас? Разумеется, догадались! Действительно - соединение мяча с кистью дает сигнал к началу звучания междометия, а выскальзывание мяча из кисти и его взлет совпадают с концом звучания и перетекают в шлейф звука, в его эхо: улетает в пространство, вверх, чуть в сторону мяч - выплескиваются вместе с ним и ваши эмоции, выражаемые междометием, летит «и звук чистый, долгий, вибрирующий. Долгонегаснущий звук»[103]. Мяч будто вытягивает из вас голосовой импульс и эмоциональное восклицание: *«ах!», «фу!», «ей-ей!»...*

[103] *Джойс Дж.* Улисс. С. 246.

Версии

Дикционная

Вы усиливаете нагрузки на мышцы речевого аппарата, особенно на мышцы активных органов артикуляции - языка и нижней губы, - введением в вариацию междометий, содержащих смычные согласные звуки. Таких междометий, как вы заметите, окажется гораздо больше предыдущих, что, предположительно, может свидетельствовать о потребности при выражении ярких эмоций усиленной артикуляторной подчеркнутости. А взрывные согласные как раз и являются носителями такой энергетической добавки, подчеркнутости, энергетического сгустка:

первообразные междометия - *«ага, брысь, тю, тьфу, цыц»;*

непервообразные междометия, связанные с существительными, - *«батюшки, боже, владыко, господи, дьявол, создатель, спасе, черт, творец, матушки»,* или с глаголами - *«брось, здравствуйте, будет, поди-тка, подумаешь, подумать только, помилуйте, скажите, хватит».*

Усилия в преодолении мышечных преград при появлении согласного звука прибавляются, дыхательная энергия возбуждается, активизируется, междометие «выстреливается», в отличие от произнесения междометий предыдущей группы, когда звучание слова будто «вытекало» из плавного движения.

Теперь же необходимы и соответствующие движения - они невольно напрашиваются, и некоторые из вас интуитивно их почувствовали и оправданно «выстреливают» такими движениями. Я имею в виду усиление активности подкидывания мяча в момент произнесения взрывного междометия: лишь только мяч коснулся кисти, стремительно подбрасывайте его вверх, пусть взлетает энергично и выше прежних невысоких бросков, сопровождавших слова со щелевыми согласными.

Пластическая

Включайте передвижения по пространству: свободно перемещайтесь, разворачивайтесь, отступайте, наступайте, крутитесь на месте, убыстряя и замедляя движения, чуть опускайтесь вниз, приподымайтесь на носки, иначе говоря, совершайте движения тела, согласуя их с мерещащимися вам воспоминаниями и со звукописью междометий.

Вариация 1.21. Зависающий мячик

1.22

Движения легкие, воздушные! Звучание легкое, летящее! Дыхание - от него также многое зависит - легкое, струящееся!

Движения: перед вами, на уровне пояса и примерно на расстоянии вытянутых рук, мячик. Вы придерживаете его сверху правой рукой (рис. 68). Выпускаете мяч из кисти, но он не успевает упасть - сверху его моментально подхватывает левая рука (рис. 69). И вот вы придаете мячу «летящесть», поочередно кисти ваши напитывают его свежей энергией. Кисти накрывают мяч, а не сбоку его берут, не сбо-

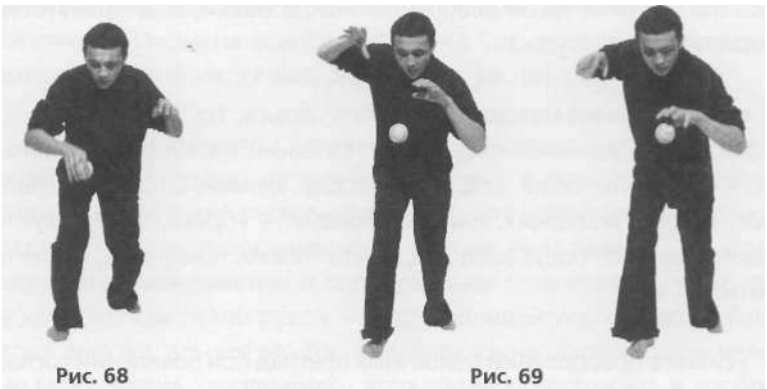


Рис. 68 Рис. 69

ку. Итак, мяч «висит» перед вами, пальцы слегка его касаются, продлевая полет (рис. 70). Вы стремитесь к тому, чтобы он «зависал» на одной высоте как можно дольше. Касаясь рукой мяча, мягко придержите его в воздухе, не роняйте. И не подкидывайте мяч, а лишь слегка продлите его замершее состояние. Отпуская мяч, не убирайте руку в сторону, не тяните кисть к себе, мягко уводите ее вверх - рука

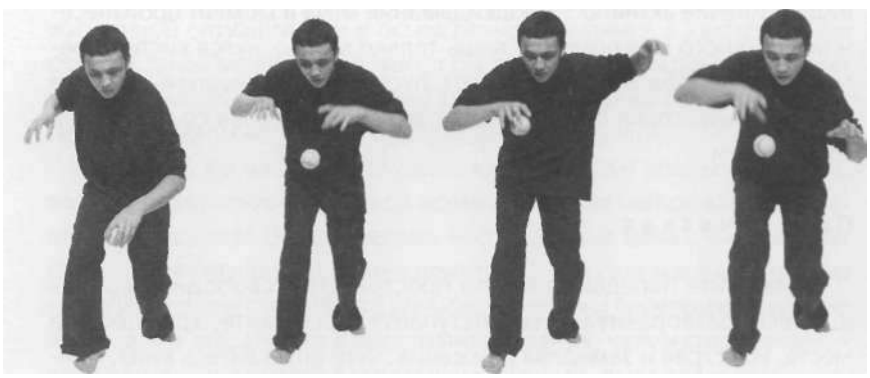


Рис. 70

будто уплывает от вас, совершая объемное, летящее движение. Раз за разом ваши руки подхватывают мяч и он, как намагниченный, не

может упасть. Плечи не напрягайте: рука действует от лопаток, от середины спины, как вы помните, - стало быть, подхватывая мяч, рука вся (от лопатки до кончиков пальцев) устремляется вперед, и, отпуская мяч, опять-таки вся рука совершает небольшое круговое движение вверх, затем немного в сторону и вновь к мячу.

Звучание: в момент, когда кисть выпускает мяч и отлетает вверх, - вы звонко выстреливаете слог *«ба!»,* давая возможность звуку пролететь в воздухе вместе с вашей рукой. Рука отлетает вверх, и в то же мгновение - зеркально - нижняя челюсть «уходит» вниз (рупор обретает вертикаль); стоит лишь пальцам второй руки коснуться мяча - губы ваши смыкаются, но при отлете кисти вверх «рупор» вновь активно раскрывается по вертикали и раздается новый слог *«ба!».* Если в момент_«падения» нижней челюсти вы прочувствуете ее тяжесть и объем, то раскрытие «рупора» по вертикали произойдет беспрепятственно, без форсирования мышечных усилий. Трижды подряд вы произносите *«ба!»,* и на четвертое движение возникает речевая пауза, во время которой вы успеваете подготовиться к звучанию новой серии из трех слогов *«ба!».*

Дыхание: серия из трех *«ба!»* произносится вами безостановочно, на одном долгом выдохе. Невзирая на то, что между одним *«ба!»* и другим *«ба!»* возникает мимолетная речевая пауза, заполняемая смыканием губ для рождения нового слога, выдох не прерывается. Скорее даже так: экспираторный поток «струится» плавно, и при произнесении слога *«ба!»* дыхательная струя разрывает возникшее от смыкания губ препятствие. И так всякий раз - возникшее препятствие преодолевается воздушным потоком, сама же струя воздуха выдыхается безостановочно.

Объемность, объемность превыше всего. Укрупнение во всем: в движениях рук, в выдыхании, в речи, в работе губ, в раскрытии раствора рта, в резонансе голоса, в полете мяча!

Молодцы! Вам удалось широко действовать руками и выстреливать слогами «ба!», все более и более укрупняя работу артикуляции: *«ба!» — «ба!» — «ба!».*

Версии

Дикционные

2.5 Действуете в привычном ритме трех продлений полета мяча, озвучивая их комбинациями из слогов *«ба — ба — ба»с* промежуточной беззвучной речевой паузой, распространяющейся по необходимости на один-два-три подхвата мяча.

+ Вы усложняете дикционные нагрузки прибавлением во всех сериях ударов по одному слогу *«ба»* к каждому из ударов. Теперь на очереди последовательное воплощение комбинаций:

ба! – ба! – ба! (пауза)
баба́! – баба́! – баба́! (пауза)
бабаба́! – бабаба́! – бабаба́! (пауза)
бабабаба́! – бабабаба́! – бабабаба́! (пауза)
бабабабаба́! – бабабабаба́! – бабабабаба́!

+ Паузы между фрагментами исчезают, и вы совершаете не три, но пять подхватываний-продлений полета мяча последовательно. Действия рук,-да и всего тела, разрастаются; раз от разу все более укрупняются объемы работы артикуляторно-резонаторной системы, активизируется деятельность энергетической системы. Несколько раз воспроизводите одну и ту же композицию из пяти слогосочетаний, между композициями выдерживайте речевые паузы, во время которых совершайте пять ударов по мячу, и вновь воспроизводите композицию:

ба́! – баба́! – бабаба́! – бабабаба́! – бабабабаба́!
ба́! – баба́! – бабаба́! – бабабаба́! – бабабабаба́!
ба́! – баба́! – бабаба́! – бабабаба́! – бабабабаба́!

+ Вы, конечно же, обратили внимание на то, что ритмическое ударение в звукосочетаниях приходится на финальные слоги. А если я предложу вам перенести ударный слог на начало звукосочетания? Сможете ли вы согласовать движения рук с произнесением речевых комплексов? Попробуйте:

ба! – ба́ба! – ба́баба! – ба́бабаба! – ба́бабабаба!
ба! – ба́ба! – ба́баба! – ба́бабаба! – ба́бабабаба!
ба! – ба́ба! – ба́баба! – ба́бабаба! – ба́бабабаба!

Вариация 1.22. Взлетающие слоги

1.21; 2.5 Отработав движения, доведя их до ощущения легкости и прочувствовав, что звенит и летит каждый слог *«ба!»,* - пробуйте импровизировать слоговые ритмические комбинации. На каждую серию из трех движений, продлевающих полет мяча, сочиняйте без подготовки «эксклюзивную», как стало модным говорить теперь, комбинацию из слогов *«ба!».* Подскажу вам для задора несколько вариаций, а потом вы уж сами фантазируйте. Вот они:

1. *ба́ – ба́ба – ба́ба;*
2. *ба́ – ба́ – ба́баба;*
3. *баба́ – баба́ – бабаба́;*
4. *баба́ба – ба́ – ба́ба;*
5. *баба́ба – баба́ – ба́ба;*
6. *бабаба́ – бабаба́ – баба́баба;*
7. *ба́ – баба́баба – баба́ба;*
8. *бабаба́ – бабаба́ – бабаба́баба;*
9. *ба́баба – баба́баба – баба́ба.*

Итак, вы заметили, что в отличие от **вариации «Ритмы на ладони»** здесь мы не используем стихотворные размеры, а сочиняем ритмы, близкие к разговорной речи. Надеюсь, вы уже осознаете, что слышимоспги разборчивость каждой фразы, любого речевого такта являются качественными характеристиками профессиональной речи актера. Ни один «речевой такт», как ритмическая единица фразы (во фразах их может оказаться от одного до пяти, шести, семи и более), не должен «выпасть» из общего звучания всей фразы. Звучность речевого такта - его начала, середины и финала - всецело зависит от энергетических затрат при фонационом выдохе, при произнесении группы слов, составляющих речевой такт. «Провалов» следует избегать и в звучании слов, являющихся ритмическими единицами речевого такта, и слогов, входящих в состав того или иного слова.

В данной вариации мы не стремимся насыщать энергией большие отрезки речи. Мы впускаем энергию лишь в краткие выказывания - во фразы из трех слов.

Каждой из предложенных девяти слоговых вариаций найдется аналог в виде реальной фразы. Обратимся, допустим, ко второму действию «Женитьбы» Н. Гоголя и без труда отыщем аналоги для всех приведенных выше ритмических фигур:

1. «Мне, право, стыдно» *(Агафья Тихоновна).*
2. «Ну вот видите!» *(Агафья Тихоновна).*
3. «Ушли, ушли, никого» *(Кочкарев).*
4. «Представьте, как скоро» *(Агафья Тихоновна).*
5. «Пожалуй, бранись себе» *(Подколесин).*
6. «Ничего, ничего, сударыня» *(Кочкарев).*
7. «Я в минуточку оденусь» *(АгафьяТихоновна).*
8. «Поскорей приведу Подколесина» *(Кочкарев).*
9. «Экое противное созданье!» *(Кочкарев).*

После того как вам удалось достигнуть звучности и вместе с нею легкости в произнесении какой-то комбинации из слогов *«ба»,* замените звукосочетание гоголевской фразой. Если же вам хорошо

знакомы события «Женитьбы», то вы беспрепятственно проникнете в смыслы и чувственные образы высказывания, сумеете оживить фразу, придать ей смысловое содержание и дикционную чистоту.

Вариация 1.23. Реющие слова

2.21; 3.8

Воздушные слова - слова, висящие и резонирующие в воздухе вне вас: вы их произносите, но не вам они принадлежат - они словно повисают там, где повисает мячик. «Значение всякого предмета многообразно», - постулирует Д. Хармс и определяет каждому предмету четыре рабочих значения и одно сущее. К рабочим значениям причисляются: начертательное (геометрическое), целевое (утилитарное), значение эмоционального воздействия на человека и значение эстетического воздействия на человека. «Пятое значение определяется самим фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение - есть свободная воля предмета»[104]. Применив первые четыре значения к мячу, с помощью которого мы совершенствуем внутреннюю и внешнюю технику, мы явно почувствуем его преимущество над всеми другими предметами, нас окружающими. Вникнув в пятое «сущее значение» предмета, жизнеспособное вне связи с человеком, мы откроем: «Такой предмет 'РЕЕТ'»[105]. Великое слово. «Реять» означает «плавно, почти незаметно двигаться»[106]. Или, что особенно привлекательно, «парить, летать плавно, без видимых усилий»[107]. Поддадимся «сущему значению мяча», его завораживающей способности, и пластику свою, и дикцию, и дыхание подчиним его реянию.

Скороговорку для этюда выберем также реющую, по видениям балансирующую, неустойчивую, непредсказуемую по событиям и физической жизни предметов и людей: *«Тридцать три корабля лавировали, лавировали, лавировали, лавировали —да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали тридцать три корабля».* Да, она вам известна, да, мы ее уже не однажды включали в тренинг, но не могу не поддаться обаянию и этюдным возможностям этого музыкального текста[108].

К самой скороговорке мы обратимся в тренинге чуть позже, в **вариациях 2.21 («Волшебный мяч»)** и **3.8 («Мячи реющие»),** а сейчас займемся одним лишь словом из нее: *«лавировали».* Очень удачное слово! Так и просится оно в тренинг. Удачно в нем многое: чередование переднеязычных согласных *«л», «р», «л'»* и губно-зубных согласных *«в'», «в»,* чередование мягких и твердых согласных *«л»* и *«л'», «в'»* и *«в»,* звучание сонорных *«л», «л'», «р»* в сочетании с голосными *«в'»* и *«в»,* усиливающими резонансные ощущения голов-

[104] *ХармсД.* Полное собрание сочинений. Т. 2. Проза и сценки. Драматические произведения. СПб., 1997. С. 305-306.

[105] Там же. С. 306. (Внутренние кавычки как у Хармса. - Ю. В.)

[106] Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1987. Т. 3. С. 716. Ср. у Гоголя: «Глядишь и не знаешь, идет или не идет его Днепра величавая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла и будто голубая зеркальная дорога реет и вьется по зеленому миру» («Страшная месть»),

[107] Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1939. Т. 3. Ст. 1357.

[108] По моим изысканиям, впервые в учебной литературе текст о «кораблях» встречается в: *Сережников В. К.* Техника речи. С. 91. Здесь он звучит довольно просто: «Корабли лавировали, да не вылавировали».

ного и грудного резонанса: *«л - в'- р — в - л'»,* ритмичное расположение гласных звуков, позволяющее раскрывать предударное *«а»* и редуцировать заударные *«о»\л «а»,* возможность вызвучивать финальный звук *«и»,* тем самым добиваясь ритмической точности слова.

Прием соединения движения и говорения остается прежним: три прикосновения к мячу позволяют продлить зависание мяча в воздухе и на протяжении каждого прикосновения высказать звукосочетания или комбинации из слогов, составляющих слово «лавировали», или комбинации из самого слова, неоднократно повторяемого. Пример возможных ритмических усложнений я приведу, вы же легко придумаете, отталкиваясь от моих примеров, свои вариации:

ла - ла - ла;
лала - лала - лала;
лалала - лалала – лалала;
лави – лави - лави;
ла - ви – ро;
ро - ва - ли;
лавиро - лавиро — лавиро;
ровали - ровали - ровали;
лавиро - лавиро - вали;
лавиро - лавиро — лавировали;
лавиро - лавировали - лавировали;
лавировали — лавировали - лавировали.

Нет-нет, не волнуйтесь! Я не все возможные комбинации использовал. О, их еще достаточно! Вы начните свои пробы и обнаружите, что много еще скрыто вариаций сочетания слогов, составляющих слово «лавировали». Разумеется, всякий раз, вступая в импровизации, следует обдумать, на что именно будут направлены тренировочные усилия: на совершенствование голосового резонанса, на звучность каждого слога, на отработку вертикального раскрытия ротового резонатора при формировании каждого слога, на исправление нарушений редукции заударных гласных *«а»* и *«о»* или на что-то другое. Каждый раз должно быть обдумано тренировочное задание, и затем вы можете его выполнять.

Версия

Текстовая

Избираем теперь для тренировки в качестве исходного - слово «балансировали». Тем самым тренировочное слово увеличиваем на один слог. И коли слово имеет специфическое значение для нашего

ТреНИНГа, то и движения желательно согласовывать с содержанием слова. Введем и пластическую вариацию: не стоим на месте, но беспрерывно передвигаемся по комнате. Не ходим, не бегаем, но плавно «переносимся» — почти парим в пространстве. Перемещаясь по горизонтали, добавляйте еще и движения по вертикали - то чуть вверх подавайтесь, то спускайтесь к полу. И всё - не прерывая пространственных перемещений. Итак, наброски ритмических комбинаций:

6а - 6а - 6а;
пала — лала — лала;
ланлан — ланлан — ланлан;
. баланси - баланси - баланси;
сировали - сировали - сировали;
6а - ланей - ровали...

И прочие сочетания, фантазируемые вами по собственному порыву.

Вариация 1.24. В ритмах мячика

Существует забавная детская игра - «Прыгалки-зазывалки», в зачине которой несколько ее заводил прыгают, словно мячики, и скандируют, приглашая всех стать участниками игры:

Тай, тай, налетай
В интересную игру,
А в какую не скажу!..

Эта «прыгалка-зазывалка» могла предшествовать любой игре, ее суть в том, чтобы завлечь в игру больше участников. Зазывность проявляется и в скандовке текста, и в движениях, напоминающих прыгающий мячик. Основные условия «прыгалки-зазывалки» мы сохраним, только используем другой текст и прыгать будем не сами по себе, как захотелось, а в ритмах движения мячика, запущенного в движение нами же.

Проникнемся ощущением прыгающего мячика. Соединимся с ним в движениях, сроднимся с его упругостью, прыгучестью, его взлетами и падениями. Михаил Чехов на одной из репетиций «Гамлета», настраивая актеров, задал им упражнение: «Слушание хроматических гамм телом: люблю — грудью и животом, ненавижу — животом и грудью. Условие: чувствовать себя автором этих звуков» [109]. Мы попробуем чувствовать себя создателями движений мячика - мы за-

[109] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 407.

пускаем мяч в прыжки, движемся вместе с ним и стремимся к тому, чтобы запущенный нами мяч двигался, прыгал как можно дольше.

Теперь условия вариации. **2.2; 2.3**

Занесите руку вверх - замахнитесь мячом и с силой ударьте мяч об пол . Вталкивайте мяч в пол не рукой, но всем телом: и замахивается все тело, и ударяет мячом об пол все тело. После удара мяч взлетает, и ваше тело устремляется вверх. Далее по инерции мяч совершает несколько падений и взлетов, и вы двигаетесь вверх-вниз согласно движениям мяча, синхронно с ним. Если мяч совершит после первого удара еще пять взлетов-падений, то и вы совершаете такое же количество взлетов-падений. Амплитуды взлетов мяча, естественно, будут уменьшаться, и амплитуды ваших взлетов будут, соответственно, сокращаться. Пробуйте.

Стоп-стоп. Не иллюстрируйте движения мяча. Двигайтесь легко, непринужденно. Доверьтесь мячику, вообразите, что ваше тело столь же легкое, столь же прыгучее, как запущенный вами мяч. И дышите свободно, локти к телу не прижимайте и на колени не опирайтесь руками, и при взлете тело вытягивайте в струнку. Повторю еще раз: доверьтесь мячу.

Одновременно с подпрыгиваниями и приземлениями произносите беспрерывно *«давай-давай-давай-давай...».* Буквальный смысл слова *«давай»* не играет для нас важной роли. И другие слова могли бы быть на месте *«давай»:*

- *начинай-начинай, начинай-начинай, начинай-начинай...;*
- *поспевай-поспевай, поспевай-поспевай, поспевай-поспевай...;*
- *шевелись-шевелись, шевелись-шевелись, шевелись-шевелись...;*
- *не уставай, действуя -действуя, не уставай, не уставай, действуя - действуя, не уставай, не уставай, действуя —действуя, не уставай...;*
- *взлетай-взлетай, взлетай-взлетай, взлетай-взлетай....*

Но именно слово *«давай»,* повторяемое *«давай-давай-давай...»,* по дикционной активности, с его действенным разрывным переднеязычным *«д»* и с его тянущимся упругим губно-зубным *«в»,* с его дважды раскрывающимся в полную силу *«а»,* с его несколько растянутым в конце гласным *«и»,* словно создающим шлейф взрывного *«д»* и щелевого *«в»,* представляется мне наиболее симпатичным [21].

«Давай-давай-давай...» звучит беспрерывно, как вы уже поняли, и беспрерывность позволяет избежать назойливой акцентировки каждого слова при приземлениях и взлетах, исключить тягу к иллюстративности, столь свойственной актерскому старанию быть активным

и темпераментным. Речь идет о прямолинейном цикличном повторении слов и движений, об однообразном, маршеобразном действии словом и жестом. Интересно открыть оптимальный вариант отхода от такой рубленой действенности. И видится мне, что мячи, постепенно меняющие амплитуды своих взлетов в сторону затухания, в какой-то мере заглушают однообразие, а кантилена словосочетания *«давай-давай-давай-давай...»* способна исключить его вовсе.

Ваши волевые усилия в работе с мячом вполне могут быть направлены на увеличение числа подпрыгиваний мяча, то есть ваше *«давай-давай-давай-давай...»* подталкивает мяч к еще одному прыжку, и еще к одному, и еще... Вы транслируете мячу свои желания: *«ну, давай прыгай, ну, давай же, давай же, давай...»,* Действенные «подталкивания» мяча сродни детским закличкам - небольшим рифмованным стишкам, обращенным чаще всего к дождю, к солнцу, к радуге, иногда к божьей коровке, к улитке, к ветру. Чуть позже — в вариациях - мы некоторые наиболее мелодичные заклички введем в тренинг, сейчас же напомню вам лишь несколько зачинов к закличкам, продолжить их вы сможете и сами: *«Дождик, дождик, перестань, / Мы поедем в Аристань...»; «Радуга-дуга, / Не давай дождя...»; «Улитка-улитка, I Высуни рога...»; «Божия коровка, / Улети на небо...».*

В этих детских стишках - и азарт, и радостное стремление к игре, и призывное обращение к явлениям природы. В нашем случае вы направляете энергию просьбы на двигающийся мяч, уговариваете его прыгать долго-долго. Тело ваше, совершающее прыжки синхронно прыжкам мяча, тоже участвует в воздействии на мяч: каждое ваше приземление - своеобразный толчок мяча, «удар-замах» для его взлета, каждый ваш взлет - подтягивание мяча к высокому полету.

Версии

Речевые

Замените словосочетание *«давай-давай-давай-давай...»* «заклинками» (текстами магического характера - обращениями к солнцу, дождю, радуге). Все пластические и мелодические задания сохраните. Стремитесь каждый из произносимых текстов проговаривать на одном выдохе. На каждый удар мяча об пол - успевайте произносить одну стихотворную строку заклички. Своим звучанием вы заклинаете мяч прыгать как можно дольше и как можно.выше. Выигрывают не только те, кто попадет движениями тела в ритм движения мяча, но и те, чей мяч будет ударяться об пол большее число раз. Рассматривайте «заклички» как тексты игровые, не судите эту детскую поэзию строго — она поэтична своей игровой стихией, «основ-

ной массив детского традиционного фольклора органически соединяет в себе поэзию, и игру»[110]. Вот и тексты:

Наше солнышко,
Высоколнышко,
Не пеки в деревню,
Пеки к нам за реку!
Как у нас за реки
Нет ни хлеба, ни муки™.

Уж ты радуга-дуга,
Поведи меня в луга,
Там лук, чеснок.
Киселя горшок,
Каша масляная,
Ложка крашеная.
Ложка гнется,
Сердце бьется,
Нос трясется,
Душа радуется,
Глаза выскочить хотят[г].

Божия коровка,
Черная головка,
Полетай за море!
Там тепленько,
Здесь холодненько"[з].

Дождик, дождик, пуще!
Дам тебе гущи,
Выйду на крылечко,
Дам огуречка,
Дам и хлебца каравай -
Сколько хочешь понужай[ш].

Ритмически произносите на одно передвижение мяча от верха книзу одну стихотворную строку. Если количества бросков вам будет не достаточно, текст еще остался, а мяч уже катится по полу - вы, пока он катится, продолжайте «закличку», но уже не *staccato,* а *legato-legato.* Такая игра может получиться на втором тексте.

Двигательные

Движения ушли в воображение. Нет у вас в руках мяча, вы его не ударяете об пол и не двигаетесь вместе с ним. Внешне ваше тело

[1.0] *Путилова Е. О.* Русская поэзия детям // Русская поэзия детям: В 2 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 7.

[1.1] *Бахтин В. С.* От былины до считалки: Рассказы о фольклоре. Л., 1988. С. 119.

[1.2] Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А. Н. Мартынова. СПб., 1997. С. 240.

[113] Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. I. Младенчество; Детство. М., 1991. С. 251.

[1.4] Русская поэзия детям. Т. 1.С. 72.

статично. Но внутренне... Вы все проигрываете в воображении: замах — удар — взлет мяча и устремленность вашего тела вверх за мячом - падение мяча и тела к полу - новый взлет - падение - взлет, чуть меньший по высоте - падение более мягкое - взлет невысокий — падение еще мягче, и так до самого финала, пока мяч не покатится по полу.

Все строки заклички заканчиваются мужской рифмой, именно к финальному слогу и устремляются ваше дыхание и стихотворная строка. Воображаемый мяч, запущенный вами в воображении же, ударяется об пол именно на последнем ударном слоге строки:

Водолей, лей, ***лей,***
На меня и на людей,
Поливай ковшом
На Данилов ***дом[ик].***

Я намеренно выделил конечные слоги.

Еще одна подсказка: пока ваш воображаемый мяч взлетает, вы готовитесь к новой строке, настраиваетесь на продолжение «закличк». То есть в воображении ваше тело взлетает вместе с мячом вверх, и вот на этом-то взлете и впитывается вами новая энергия (происходит «подготовка к выдоху»). Таким образом вы будете постепенно привыкать к межстиховой паузе, паузе (зоне молчания), предшествующей последующему стиху. Обратите внимание на уменьшение длительности вдохов (соответственно и межстиховых пауз) от строки к строке. Понятно ли, что перемены связаны с уменьшением высоты подлета мяча после каждого удара об пол? Ваши надежды и устремления от этого не охлаждаются - вы продолжаете влиять на мяч, ваше заклинание - «закличка» - продолжается: речь направлена вперед на мяч, рифмой вы словно подталкиваете мяч к полету (хотя мяч и двигается лишь в вашем воображении). Если дикция ваша до последнего фонетического мгновения каждой строки будет действовать, то не исчезнет ни одно окончание. Финальные тянущиеся звуки еще немножко поживут в пространстве, повибрируют.

"[5] Детский фольклор. Частушки / Вступ. статьи, составл., коммент. Т. М. Ананичевой, Е. Г. Ворониной, А. Н. Мартыновой и др. М., 2001. С 74.

Ритмические

+ В следующей версии количество воображаемых подпрыгиваний мяча увеличивается, исходя из количества стихотворных строк «заклички»:

Уж дождь дождём
Поливай ведром:
На бабину ***рожь,***

На дедову пшеницу,
На девкин ***лён.***
На Иванов ***дом[7].***

Пять строк «заклички» имеют, как вы заметили, мужское окончание, а вот одна из строк - четвертая - выходит из общей ритмической композиции и оканчивается рифмой женской. Да еще и открытым слогом. От вас во многом зависит ритмическая досказанность стихотворной строки. Задача простая по реализации. Учебное задание вы выполните легко. Но как приучиться и в дальнейшем в любой стихотворной строке выходить на точку конца? Эта точка, как мне представляется, заключается не в выпуклом и звонком произнесении ударного гласного рифмы, а в пространственном резонировании **клаузулы,** будь то мужская (односложная), женская (двусложная), дактилическая (трехсложная), гипердактилическая (четырех- и более — сложная) клаузула.

Орфоэпически первая строка *(«Уж дождь дождём»)* требует уточнений. С произнесением слова *«дождь»* часто возникает неразбериха: кто-то уверен в правильности звучания на месте звукосочетания *«жд'» {«дождь»)* мягкого долгого *«ш'»* (звонкие согласные на конце слова оглушаются, кроме того, два эти звука сливаются в одну артикуляцию), кто-то настаивает на обязательном произнесении обоих звуков - *«жд'»* (звуки хоть и оглушаются, но требуют точной артикуляции для каждого - *«шт'»).* Нормативные словари русского литературного произношения свидетельствуют о равноценности обоих произносительных вариантов **[22].** Та же ситуация и с сочетанием *«жд»* в слове *«дождём»:* либо звучит мягкий долгий *«ж'»,* либо сочетание *«жд'».*

[1,6] Детский фольклор. Частушки. С. 74.

[7]Там же. С. 75.

Обратите ваше внимание на то, что в данной строке мы сталкиваемся с обеими версиями произнесения слова *«дождь»,* но причины двойного употребления нормы различны. Слово *«дождь»* произносится с долгим мягким шипящим на конце — что соответствует рекомендациям орфоэпистов, слово «дождём» произносится с сохранением двух звонких согласных *«д»* и *«ж»,* что согласуется с рифмовкой со словом *«ведром».* Рифма здесь первенствует над орфоэпической нормой.

\+ В новом примере - в обращении к костру - видим только женское окончание (женскую клаузулу):

Гори, гори ***ясно,***
Чтобы не ***погасло"[7].***

Произносите двустишную «закличку» несколько раз подряд. Количество повторов будет зависеть от числа воображаемых приземлений не существующего в реальности мяча. Открытые заударные слоги, оканчивающиеся на *«о»,* требуют редукции заударного гласного. Знакомое вам правило. Но только редукция не должна съедать окончание. Для вас не является секретом также и то, что «редукция» подразумевает сокращение длительности и снижение активности послеударного гласного. Но поэтическая фонетика требует, чтобы слог из строки не выпадал. Если же мы поступим по всем правилам разговорной речи, то финальные слоги в приведенном стишке нейтрализуются, а то и вовсе выпадут. Где же выход для поэтической речи? Вновь он видится мне в пространственном резонансе финального слова фонетической строки. Активное выдыхание выносит слово (включая его финал) в пространство, и, таким образом, редукция в поэтической речи будет несколько отличаться от редукции в речи разговорной или литературной. Укрупнятся и все гласные в стихотворной строке, укрупнится и звучание клаузулы.

Вводите в вариацию еще одно задание. По мере того как мяч будет снижать высоту своих взлетов, используйте перемены в динамическом диапазоне звучания: чем ниже подлетает мяч, тем тише громкость голоса. Но внятность, разборчивость стиха не теряйте. Снижение громкости, а к финалу даже переход на шепот вполне могут быть связаны с усилением меры доверительности, с которой вы обращаетесь к теряющему силы мячу, словно к теряющему силы больному или уставшему ребенку.

\+ Возникают и дактилические окончания:

Солнышко, ***солнышко,***
Выгляни в ***окошечко*** *-*
Дам тебе веретёшечко,
Насыплю ***горошечка[1]™.***

При необходимости и в этой пробе произносите текст и дважды, и трижды. Озвучивайте, озвучивайте финалы строк, не теряйте их.

[118] Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. М., 1985. С. 14.

Сложно, очень сложно сохранить энергию звучания до последнего удара мяча об пол. Мяч подпрыгивает все ниже, амплитуды его взлетов уменьшаются, и тем самым сокращается время звучания, временной отрезок, в который следует уложить стихотворную строку или словосочетание. Однако вам подвластен способ продления энергетического выплеска, энергии выдоха. Таится он в продлении желания выполнить главную задачу: заставить мяч прыгать как можно дольше, совершить еще хоть один взлет, прежде чем он покатится. Желание

повлечет за собой продление энергии звучания. И незаметную, но чрезвычайно важную роль в продлении сыграет ваше внутреннее говорение, скрытая речь. Таким образом мы с вами совершим переход от «мурчания», создающего эмоциональную насыщенность речи, к «тайноречи» - к осмысленному внутреннему говорению.

В продолжение работы со стихами для детей мы переходим к стихотворным импровизациям.

ОТСТУПЛЕНИЕ О ПЛАСТИЧЕСКИ-РЕЧЕВЫХ ЭКСПРОМТАХ

В «Вариациях для творчества» вы дважды встречались с сериями упражнений, носящих достаточно условное название — **«импровизация».** Вся мера сложностей и неожиданностей не уместится в понятие импровизации, тем более что и само понятие имеет не одно толкование и понимается разными авторами порой резко противоположно. В нашем тренинге обращение к «импровизациям» связано с желанием распространить «балансирование» от физических ощущений на способы выражения содержания телом и речью. Импровизация невозможна вне замысла, вне цели, которые и направляют актерскую пробу в нужное русло. Неразумно смешивать импровизирование со спонтанностью, подразумевающей действия по наитию, вне стержня и без цели. Для импровизирования необходим исходный импульс — или тема, или предположение, или обстоятельства, то есть то, что предвидится, предчувствуется.

Нам с вами предстоят три вида импровизаций. У них различные задачи, но цели совпадают. В первой серии проб **(вариации 1.25 —1.27),** которыми мы сейчас и займемся, первичны физические импровизации, вызволяющие из тенет речевые ритмы. Во втором блоке, начинающемся с разгона в **вариации 2.24 («Кот крутанул — крот крутанул!»),** экспромты текстовые (содержательные, лингвистические) провоцируют ритмы работы с мячом (экспромты экстралингвистические). В третьем узле импровизаций, охватывающем **вариации 3.23 — 3.27** и вытекающие из них экспромты, мы отдаем предпочтение синтезу речи и движения в структуре импровизации.

В качестве литературных примеров в последующие три вариации **(1.25, 1.26,1.27)** мы включим тексты скороговорок-стишков, сочиненных студентами «на ходу». Движения возникали одновременно с литературными импровизациями, и позже они уточнялись.

Ритмические экспромты студентов относились и к рождению текстовой истории, и к экспромтам пластическим. Задание заключалось в полнокровном использовании взрывных согласных звуков (глухих и звонких). Прямо при всех - в центре круга - студенты поочередно пробовали сочинять (хотя то же с не меньшей пользой может происходить и с одним партнером). Начинали с прикидки движений и с подбора ключевых слов, которые в дальнейшем составляли основу скороговорки. Поиску ключевых слов обязательно

предшествовали пластические пробы-эксперименты. Находящийся в центре импровизировал пластическую комбинацию - все остальные ее воспроизводили, затем ведущий добавлял к пластическому рисунку речевую импровизацию — все в круге проигрывали ее. Такой действенный прием фантазирования оказался продуктивным. Не сам с собою в одиночестве вымучиваю дикционные ритмы и нагружаю на них пластику, а совершаю пробу в содружестве с другими, я их предводитель в тренировочной вариации, сочиняемой мною на глазах у всех. Повышается мера ответственности: я работаю не в пустоту, а в диалоге с партнерами, мой тренинг перетекает в тренинг других.

И вы применяйте именно такой прием в своем тренинге. Вам не надо, я думаю, привлекать много людей и устанавливать их в круг, для начала достаточно выбрать одного-двух партнеров и вступить с ними в диалог-поддержку, в диалог-экспромт. Импровизация тем и интересна, что она происходите присутствии зрителей (хотя бы одного), при стечении публики. Своеобразный «концертный» вариант. Вспомните две импровизации Итальянца в «Египетских ночах»: «Поэт идет — открыты вежды...», «Чертог сиял. Гремели хором...». Оба раза импровизатор мгновенно проникался темой, заданной другим, в его глазах возникало сверкание чудного огня, и он начинал импровизацию. Так вот и у нас: задание ясное - жизнь взрывных согласных в ритмах слова, в ритмах стиха, в ритмах скороговорки. Не готовьтесь заранее, не выдумывайте насильно, не подгоняйте звуки в нарочитые сочетания, каковых и в языке-то русском вы не сыщете, чувствуйте возникновение звукосочетаний в живом звучании слова, в контексте тренировочной фразы. Итальянец поведал Чарскому: «Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею — тщетно я сам захотел бы это объяснить». Не раздумывайте — приступайте. Разумеется, в условиях тренинга вы сочиняете, увлекая в действие партнера (партнеров), и по его (их) повторам можете корректировать свои импровизации, развивать их, совершенствовать, добиваясь в результате осмысленного пластического рисунка и логической законченности текста.

Вариация 1.25. Круто крыто

Две импровизации студентки Екатерины Белевич.

Корыто крыто круто - коли круто крыто!
Не открыть корыто, коли круто крыто!

Перемены звуковысотности. Движения тела напоминают процесс накрывания огромной крышкой просторного корыта. Вначале тело сжимается внизу - правая рука в воздухе очерчивает размеры корыта; затем — кисть правой руки устремляется высоко вверх, словно вы

совершаете замах, чтобы опустить крышку точно на корыто, - и тяжело опускаете крышку, накрывая корыто.

Перемены высотности голосового звучания оправдываются высказываемым смыслом и согласуются с движениями. Кисть внизу - низкое звучание, кисть взлетает — тон резко повышается. Очерчивая размеры корыта, указывая на его местоположение, вы на низах голоса произносите - *«корыто»* (рис. 71); совершая замах, взлетая вслед за кистью, высоко произносите - *«крыто»* (рис. 72); накрывая корыто воображаемой крышкой, роняете эту самую тяжелую крышку на корыто и вновь гудите на низах - *«круто»* (рис. 73). Та же

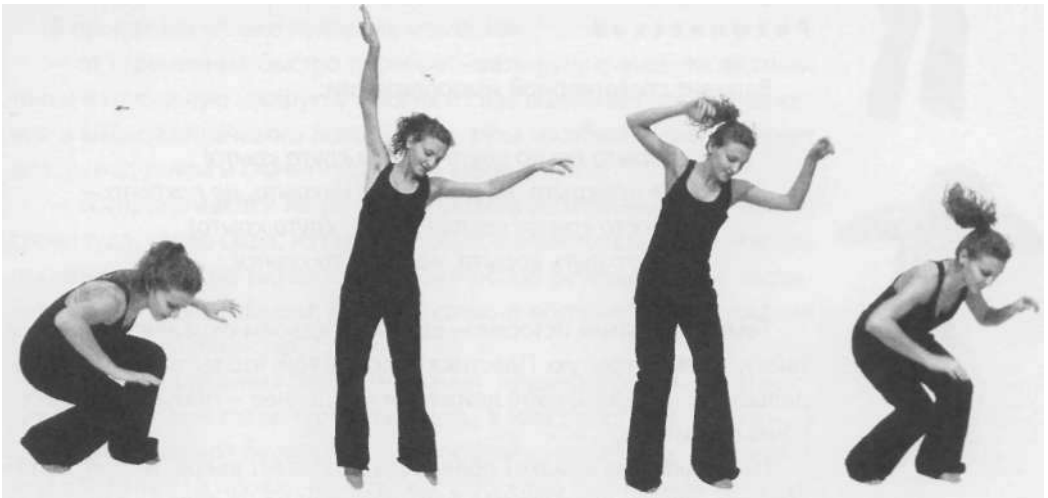


Рис. 71 Рис. 72 Рис. 73

последовательность физических действий и высотных перемен во втором полустишии первой строки скороговорки: *«коли круто крыто».* Тяжелое *«коли»* внизу, летящее *«круто»* наверху, решительное *«крыто»* внизу.

Нет нужды использовать приемы выполнения традиционного упражнения «на память физических действий» из программы по «актерскому мастерству». Они в нашем образном тренинге будут выглядеть натужно, фальшиво, изобразительно - достоверность заключается (таится) в работе воображения, а не в описательности и не в подгонке движений к бытовой правде.

Вторую строку начинайте со взлета, стремясь открыть корыто: *«не открыть»* — взлетая и высоко по тону голоса; на слове *«корыто»* — падая книзу и понижая голос; на *«коли»* — вверх, на *«круто»* — вниз, на *«крыто»* — улетая ввысь.

Овладевали вы партитурой вариации поодиночке, теперь же вступайте в парный вариант. Вы вдвоем около воображаемого корыта.

Вы создаете его в нашем воображении, вы же доказываете невозможность любому из присутствующих заглянуть в закрытое корыто и узнать, что в нем хранится. Если корыто продолговатое — вы занимаете позицию с двух сторон и, стремясь к синхронности, выполняете вариацию. Не столько наблюдайте и оценивайте движения партнера, сколько стремитесь защитить корыто от любопытных глаз. Движения и звуковысотные изменения сохраняйте прежние.

Версия

Ритмическая

Вариант стихотворной импровизации:

Корыто крыто круто — коли круто крыто!
Не прикрыто, не укрыто, не накрыто, не покрыто -
просто крыто, крепко крыто, круто крыто!
Не открыть корыто, коли круто крыто!

Темпераментная история - вы вновь вдвоем охраняете корыто и тайну, в нем сокрытую. Пластика подобна той, что вы только что проделывали, но выполняйте движение медленнее - причина в голосоречевых ритмах.

На затакте (на замахе) правая рука взлетает вверх, и тело, вытянувшись вверх, оказывается балансирующим на левой ноге; левая рука и правая нога находятся в свободном парении, обеспечивая устойчивость при зависании тела. Затем распростертая над полом кисть правой руки плавно опускается, увлекая за собой тело, - вы собираетесь «в комок». На плавном движении кисти к полу звучит предупреждение противникам: *«корыто крыто круто»,* и вам его не открыть! После чего кисть, а за ней и тело устремляются вверх, и вы завершаете предупреждение: *«коли круто крыто!».* Движение вниз плавное - оно сопровождается плавным, скользящим, постепенным понижением голосового звучания, взлет кисти вверх - чуть быстрее, но плавность перетекания с нижнего участка диапазона голоса к верхнему проделывается со столь же плавным скольжением.

Рис. 74

На втором стихе - резкие, молниеносные «перескоки» по диапазону: вниз *{«не прикрыто»)* — вверх *(«не укрыто»)* - вниз *(«не накрыто»)* - вверх *(«не покрыто»).*

На третьем стихе — из положения «на взлете», при котором обе руки устремлены вверх (рис. 74), вы обеими кистями сверху плавно придавливаете крышку к корыту (рис. 75). Вся строка с высокой ноты «стекает» к возможным гудящим, объемным низам звуковысотного

диапазона. В голосе слышится ирония над противниками, издевка над их физической слабостью и над слабостью их воли.

Последний стих пролетает стремительно снизу вверх и сверху вниз. На одном выдохе, без пауз и торможений. На стыке двух полустиший стиха не задерживайте темп. Вообще произносите каждый из стихов вариации на едином движении выдоха, какие бы перемены звуковысотности ни совершались вами. Избегайте скандирования, обрывов между словами. Не суетитесь, но и не расхолаживайте внутренний ритм доказательств своей правоты.

В пробах несколько неловких моментов:

- от стремления быстро перебрасывать руку с высшей верхней точки в слубинную низшую у многих из вас возникает перенапряжение в мышцах плечевого пояса и шеи, рука (особенно кисть) теряет власть над телом и скачет туда-сюда механически;

- воспринимаются не речевые такты, а разорванные выплески: слово туда, слово сюда; не словами обеспечивается смысл, внятность произносимого, но ритмической связностью речевого такта, выдыхательной группы, фразы; сложно, сложно воспринять содержание вне фразового единства;

- потеря ощущения балансирования, приводящая к «сделанности» движений, - голос теряет легкость, в нем проступает натужный тембр, задуманное беспрепятственное скольжение голоса по шкале звуковысотности проваливается, как добротно выученный «классической сценической речи» актер на подмостках живого театра;

- смыслы, смыслы, смыслы - они «забиваются» неразумностью движений руки; как же выйдет смысл наружу вне объекта, отношения с которым и заставляют говорящего воздействовать знаками и ритмами на чувства, на разум собеседника? Коль диалог надуманный, скорее даже - видимость диалога, то он и не диалог вовсе, а кружавчики из слов и движений, таких кружавчиков наплести иному и не трудно, да кроме кружевницы они и не нужны никому;

- энергия - вот проблема; энергия высказывания, энергия воздействия - они подпитываются физической энергией, однако на физиологическом уровне далеко не все благополучно: ритмы вдохов идут вразрез с ритмами фонационных выдохов, резкий агрессивный вдох разрушает психологический настрой на грядущую фразу; «подготовка к выдоху» зависит от двух субъектов: от говорящего и от воспринимающего; в пробах же наблюдается желание скорее-скорее договорить текст (как же недоговорить скоренько-быстренько, если мы произносим скороговорку!), подкрепив его прыжочками «для красоты».

Рис. 75

Вариация 1.26. Кадык как бык

Куда быку — быку куда девать кадык — кадык девать,
Когда кадык — кадык когда как бык велик — велик как бык?

В экспромте студента Михаила Ложкина у быка вырастает кадык, повышается тревожность быка или его хозяйки. Доходит до отчаяния: уже не видно быка - кадык же прет и прет в рост! Но, конечно же, это шутка, и не возводите сейчас историю величественности кадыка во вселенскую катастрофу.

Вы присели, сжались в комок (рис. 76). Припомнили, внутренним зрением увидели быка, стоящего прямо перед вами, с большими глазами, с рогами, и вообразили, что у него большой-большой кадык висит. Движение на раскрывание вверх: вы плавно поднимаетесь, руки столь же плавно расходятся в стороны (рис. 77) - вы вырастаете до необыкновенных размеров: встаете на носочки, руки не-

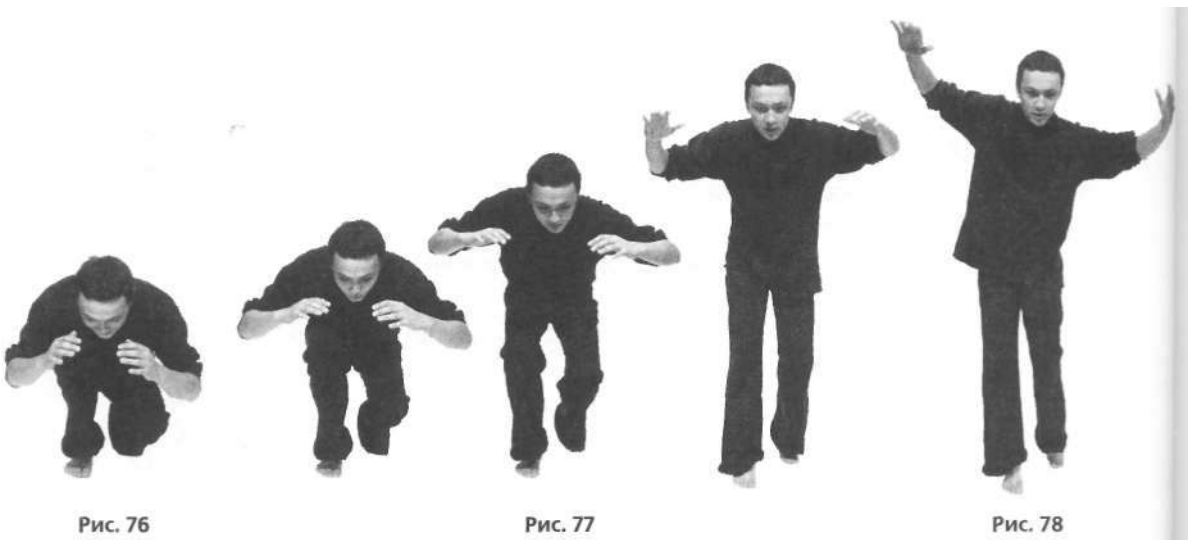


Рис. 76 Рис. 77 Рис. 78

имоверно удлиняются в стороны, даже дальше, чем вы можете почувствовать физически (рис. 78).

Текст звучит от начала до конца на одном выдохе, в стремлении к финалу. Начинаете тихонечко, и по мере вырастания тела вырастает и динамика звучания, точнее, раздвигается пространство, в котором резонируют ваши голоса. Разрастание звучания происходит не за счет физических нагрузок на голосовые складки - благодаря дыханию, творческому представлению о расширении резонанса в пространстве и энергии воображения, то есть энергии видений.

Версии

Музыкальная

Пробуем объединить наши усилия в тренинге с партнером. Мы выбираем своеобразную вариацию настройки на партнера. Пока без мяча. Только совместные движения, совместное речевое звучание, и только наблюдение за поведением партнера.

Вдвоем лицом к партнеру. Пластика та же. Голосо-речевые задания остаются прежними. Однако, действуя в движениях синхронно, вы текст делите: кусочек текста произносит один из вас, затем эстафету принимает другой, затем опять первый, и так, сменяя друг друга, вы доходите до финиша. Голосовое разрастание, перемены динамики ^.резонансные объемы вы создаете, попеременно сменяясь. Фрагменты угадываются легко:

*Куда быку | быку куда \ девать кадык \ кадык девать *
Когда кадык \ кадык когда \ как бык велик \ велик как бык?

Взрывных согласных много, ой, как много. С них начинаются слова, заканчиваются строки, они сливаются на стыках слов, и некоторые при слиянии меняют свое фонетическое качество. Заботясь о своем звучании, параллельно вслушивайтесь в речь партнера, вдруг вы заметите в его дикции неполадки, а в его произношении ритмические нарушения.

Рис. 79

Танцевальная

Эту вариацию выполняйте и индивидуально и в парах. Пританцовки с сильной долей на правую ногу, правая нога отбивает ритм, правое колено взлетает высоко вверх, и стопа с силой производит удар в пол. Слова совпадают с ударами в пол правой ногой. В затактах, вместе с взлетом колена, и вы чуть взлетаете и перемещаетесь чуть вправо. Так и протанцовываете вы в правую сторону первую строку, а в левую - вторую.

Перемены динамики и в этой версии строятся на линии нарастания резонансного усиления. Здесь звучание разрастается от тихого-тихого на первом слове до громкого-громкого на последнем слове строки. И опять-таки такому динамическому рисунку требуется смысловое оправдание.

Начальное слово обеих строк также затактовое, своеобразный замах - подготовка к переплясу: *«кууу - да»* или *«кааа - гда».* На *«кууу...»*плавное всплывание колена (рис. 79), на «..да»удар (рис. 80)

Рис. 80

Рис. 81

Рис. 82

Рис. 83

Рис. 84

- и плясочка пошла (рис. 81). Дотанцевав до конца строки, зависаете на мгновение и левая нога плавно поднимается, вы звучите: *«каа…»* (рис. 82), удар в пол: *«…гда»* (рис. 83) - и ритм понесся **[23].**

Колено всякий раз взлетает высоко; насколько высоко вы успеваете его вскинуть, настолько и следует его поднимать. Не «смазывайте» это затактовое движение ни в начальном слове, ни при произнесении последующих (рис. 84).

Как-то не очень внятно все по мысли в вашей растанцовке. Больше криков, и вот уже стали растворяться взрывные согласные, явилась царственная **«аритмия вываливающихся звуков»,** что несколько напоминает хармсовских «вываливающихся старух»[119], которые непременно должны упасть вместо того, чтобы взлететь в небо-пространство:

Куда быку — быку куда дева капы - капы дева.
Кода капы - кады кода кабы вели - вели кабы?

Подчеркнутые слова можно считать бывшими словами, или «лексическими единицами за скобками». Так и посчитаем. К ним сложно относиться как к словам знакомым (разве что *«вели»* узнаваемо, да и то в контексте фразы оно возникает «ни к селу ни к городу»), так что принять на веру смысл, якобы заложенный в скороговорке, не представляется возможным. Стало быть, возникла абракадабра (бессмыслица, нелепость) из набора слов **«новояза»** (скорее, **«постновояза» [24]),** прижавшихся к начальным двум словам *(«куда»* и *«быку»)* - словам-атавизмам, отжившим свой век, но каким-то чудом проникших в эту импровизацию. Разборчивость произносимого сходит на нет, если речь изобилует пропусками согласных звуков. Подобное нарушение ритма также следует признать аритмией.

Продумайте, в чем причины такой аритмии, и устраняйте их сообща.

Вообще-то я еще мягок, сравнивая отсекаемые в финале звуки или слоги с вываливающимися старухами Хармса. К. С. Станиславский к такому проявлению нарушений ритмической структуры речи был куда более жёсток, его сравнения по грубости круто превосходят мои. Вот один пример: «Слово со скомканным началом подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами»[120]. Ну что, каково? Так и тянет назвать эти проявления речевой аритмии по Станиславскому: «аритмия расплющенной головы» и «аритмия ампутированных ног». А вот и еще пример из Станиславского: «Выпадение отдельных букв и слогов - то же, что... выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства»[121].

[1,9] «Вываливающиеся старухи» - один из рассказов цикла «Случаи» Даниила Хармса.

[120] *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 3. С. 69.

[,21] Там же. С. 70.

Вариация 1.27. Блюдо бы с бобами...

Расположилась группа кругом. По очереди произносите скороговорку, сымпровизированную студентом Анатолием Гущиным: **3.24**

Блюдо бы с бобами бабе подали бы бабе блюдо бы с *бобами.*

У начинающего в руках воображаемый поднос с кушаньями. Солидный вес подноса вы реально ощущаете: держите поднос либо одной рукой, либо, вообразив значительные его размеры, с трудом удерживаете его двумя руками перед собой. Вы упрашиваете, уговариваете то одного, то другого - то подкатываете к кому-то с блюдом, полным бобов, то откатываетесь от него и пристраиваетесь к другому (рис. 85). Вы ищете желающего подать злой бабе

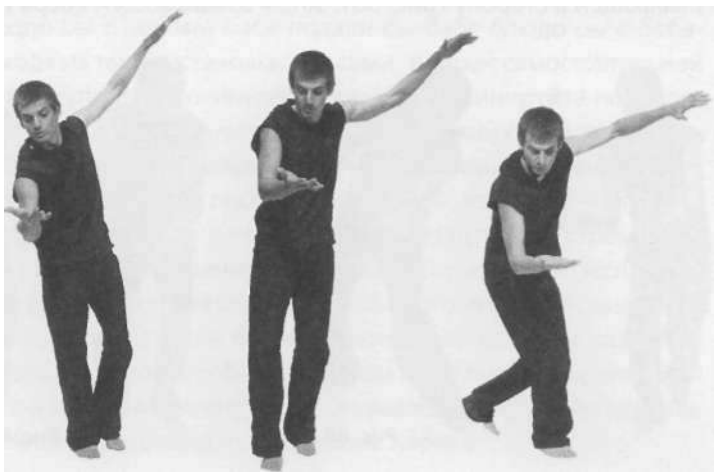


Рис. 85

с непредсказуемыми реакциями вкусно пахнущее блюдо с бобами. Перемещаетесь в пространстве круга не спорадически. Прежде возникает партнер, к которому вот-вот «поплывет» блюдо, и потом уж, когда блюдо направилось к партнеру, ваше тело устремляется вслед за ним, движения рук, поддерживающих блюдо, диктуют телу амплитуды покачиваний, кружения, балансирования (рис. 86).

Рис. 86

Найти желающего трудно, никто не хочет попадаться на глаза «Салтычихе» - вот и перелетает блюдо из рук в руки.

Все во фразе *«Блюдо бы с бобами бабе* ***подали бы*** *бабе блюдо бы с бобами»* вращается вокруг *«подали бы».* И предшествующие слова *(«блюдо бы с бобами бабе»),* и последующие слова, со словом *«баба»,* перенесенным из конца в начало *(«бабе блюдо бы с бобами»).* Только не увлекайтесь скандированием, бессмысленным подчеркиванием каждого слова. Тело скользит в пространстве, то зависая — вы поднимаетесь на носочки и соскальзываете вниз (рис. 87), то резко закручиваясь и поспешая вслед за тарелкой, уплывающей в сторону (рис. 88), затем взмывающей вверх (рис. 89),

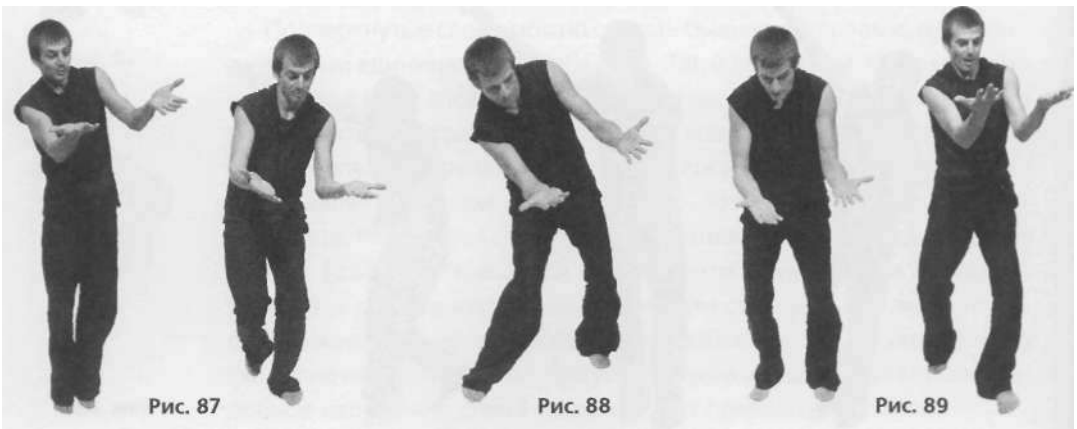


Рис. 87 Рис. 88 Рис. 89

торопящейся или притормаживающей (рис. 90), - все зависит от того, кого уговариваете отправиться к бабе, и от способов удержания тарелки на весу так, чтобы бобы с нее не соскользнули. Поведение тела отражается на переменах в голосе и в речи: меняются темпоритмы, звучание нарастает/притухает; может быть, и высота звучания постоянно меняется. Но определять заранее перемены скоростей говорения, уровней громкости, звучания по шкале звуковысотности я вас не призываю: все чистейшей пробы неожиданности и экспромты.

На финальных звуках скороговорки вы передаете блюдо с бобами избранному вами партнеру и занимаете его место в круге.

Рис. 90

Ритмическую **вариацию «Блюдо бы с бобами...»** посчитаем затактом, *замахом* к следующему уроку, который мы начнем с «приставных шагов». Теперь же вступаем в серию из шести вариаций, условно озаглавленную **«пластически-речевые экспромты».** Все без исключения вариации - своеобразный пример возможностей импровизирования. Прием сочинительства был единым - начинаем с пластики, с «сочинения» движений и постепенно придумываем комбинации с взрывными согласными звуками. Замысел - посчитаем его скрытым замахом на сочинительство — предшествовал любым экспериментам. В замысле возникали (без подсказки педагога) сочетания согласных, которые могли бы пронизывать все зарождающиеся слова и словосочетания, стать фонетической основой текста, его звукописью. Назову эти исходные сочетания: *«бы — ба - ба» («Были у бабы плоды баобаба»); «крыт - крут» («Корыто крыто круто — коли круто крыто!»); «ку — бы — да — ды» («Куда быку — быку куда девать кадык - кадык девать»); «небыл - был» («Небылица - не былина, небылица - не быль!»); «прото - пропо» («Протоиерей протопопу проповедовал с проком ненароком»); «блю - бо - ба - ба» («Блюдо бы с бобами бабе подали бы бабе блюдо бы с бобами»).* Исходя из такой установки, вы сами, в своей самостоятельной работе, приступайте к сочинительству. Не комбинируйте подходящие слова в голове - прочувствовав фонетический строй звукосочетаний с взрывными согласными, отдайтесь непринужденному фантазированию. Сохраняйте последовательность: «замысел - ритмичные движения - ритмы речевых импровизаций». И стремитесь создавать свои стихотворения-экспромты, скороговорки-экспромты так, чтобы в них чувствовалась упругость слогосочетаний, дикционные трудности, не дающие покоя дыхательным мышцам, компактность истории, сжатость событий. «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется» - не откажешь в действенности рекомендации Даниила Хармса.

[122] *ХармсД.* Из записной книжки // Даниил Хармс [Сочинения]: В 2 т. [М., 1994]. Т. 2. С. 127.

Приведу несколько экспромтов, сопроводив некоторые из них коротенькими комментариями.

Экспромты I

(1) *Протоиерей протопопу проповедовал с проком ненароком,*
Проповеди подкрепляли укропом протоиерей с протопопом.
(Эдуард Жолнин)

Рис. 91

(2) *Протоиерей с протопопом*
проповедовали пастве с намеком.
Ненароком пили пиво потоком,
подкрепляли проповеди укропом
протоиерей с протопопом. (Эдуард Жолнин)

(3) *Были у бабы плоды баобаба,*
да сплыли у бабы плоды баобаба. (Ренат Шавалиев)

Комментарии: в справочной литературе даются два варианта произнесения сочетания гласных (зияния) *«ао»* в слове *«баобаб»: б[ао]баб, б[ъа]баб*[123]. Мы с вами будем придерживаться первого варианта произнесения указанного сочетания и потому, что это придаст дополнительные усилия работе губ (я имею в виду лабиализацию, свойственную произнесению звука «о»), и потому, что само слово прозвучит внятнее.

(4) *Небылица - не былина, не быль!*
Не было бы ни былины, ни были бы -
Быль была бы былиной бы.
Былина небылицей бы. (Иван Солнцев)

Комментарии: нечто завораживающее проступает в смысловой вязи экспромта, разобрать логику которого не так-то легко. Между тем, изложив все выраженное в скороговорке разговорным языком, мы могли бы понять, что «небылица» (вымысел, выдумка, сказка, фантастический рассказ, несоответствующий действительности) как литературный жанр не относится к двум другим жанрам, в названии своем имеющим слово «быль», - к «былине» (русской народной эпической песне о богатырях и воинских подвигах) и к «были» (рассказу о былом, о том, что происходило на самом деле). Но если бы мы предположили, что ни «былины», ни «были» на свете не существовало, то народ обязательно фантазией своей и тягой к творчеству «быль» преобразил бы в «былину», а то, что зовется «былиной», нарек бы «небылицей». Казалось бы, путаное построение на

[123] См., например: *Каленчук М. Л., Касаткина Р. Ф.* Словарь трудностей русского произношения. М., 1997. С. 69.

деле означено простой мыслью о неиссякаемом богатстве народного воображения.

Пластикой, сопровождающей возникновение речевого экспромта, было избрано балансирование на одной ноге и плавное, чрезвычайно замедленное движение обеих рук и ноги, на полу не стоящей, в пространстве вокруг тела (рис. 91). Словно в невесомость, в фантастический мир попадают воспринимающие историю и летят в нереальном измерении вместе с рассказчиком (рис. 92).

Рис. 92

(5) *Небылица — не былина, небылица - не быль!*
Не было бы ни былины бы, ни были бы —
Быль была былиной бы,
Былина - небылицей бы. (Иван Солнцев)

Комментарии: в пластике та же опора на одну ногу, вторая нога в невесомости, а руки совершают разнообразные круговые движения перед рассказчиком - и маленькие, и большие, и по часовой стрелке, и против... (рис. 93). Устоять сложно, но возможно. В тексте опорным слогом, если так можно сказать, стал слог *«бы»,* включающий в себя взрывной губной звонкий согласный *«б»* и гласный звук заднего ряда *«ы».* Руки движутся плавно-плавно, а кисти на каждом слоге *«бы»* будто пульсируют (сжимаются в кулак на *«б»* и моментально раскрываются на *«ы»).*

Рис. 93

(6) *По попу потоком тёк пот,*
потоком по попу пот тёк.
Пот тёк по попу потоком тёк пот,
тёк пот потоком по попу пот тёк! (Сергей Беспалов)

Комментарии: восприятие текста подсказывает нам, что темпы его неторопливы, что медленно текущий по лицу, по спине, по груди

попа пот и затормаживает поведение самого попа, и влияет на рассказывающих о нем. Речь веду не об иллюстрировании: коли течет пот, то надо все замедленно произносить; нет, в самом тексте, в повторах и инверсиях заложен какой-то таинственный гипнотический темп, от него в быстроту уж не сорвешься.

В пластике: вытянуться вверх вслед за кистями и зависнуть там («подготовка к выдоху»), затем — сверхмедленное проведение правой кистью сверху вниз, будто ладонью по стене, левая кисть остается наверху (рис. 94); в паузе, на «подготовке к выдоху» правая кисть

Рис. 94

оказывается наверху, и на второй строке текста левая рука совершает медленное движение вниз, а правая кисть остается во взлете (рис. 95). Так и действовать до конца истории. Возникает совмеще-

Рис. 95

ние: медленное движение руки, обеспечивающее кантилену звучания стихотворной строки, и бисер из взрывающихся глухих согласных звуков *«П», «Т», «К», «Т'».*

В речевых темпоритмах слишком много «сбиваний» слогов в кучу. Одно только безумие с «по *попу потоком»,* превращающееся всверх-проброс *«пъпъпъпъто-км»,* чего стоит. А уж несколько раз во всем тексте *выпаянное «пыпыпу»* превратилось в какое-то слово-чучело для раздражения речевого слуха воспринимающих. Причина, прежде всего, в нарушении единого темпа движения стихотворной строки. Четыре строки произносятся, и четырежды наблюдается очень быстрое произнесение *«по попу по-»* и замедленное произнесение всего остального текста строки.

Возвращаемся к череде вариаций про историю с «травой на дворе и дровами на траве», начатой нами **вариацией 1.18 («Не вберёт двор дров...»).**

Вариация 1.28. «Раз дрова, два дрова, три дрова...»

1.18; 2.9; 2.28; 3.10; 3.28

Мяч перед вами в одной точке вертикальной плоскости, ударяйте его попеременно обеими руками. Стремитесь ударять по мячу пальцами кистей, развернутых ладонями кверху. Те из вас, кто подбивает мяч не пальцами, прибавляют себе забот. Пальцы подвижнее ладони, они скорее и разнообразнее меняют конфигурацию кисти и быстрее приучаются к регулированию приемов подбивания мяча; ладонь действует грубее, она часто «отшвыривает» мяч за пределы досягаемости, мяч скачет то туда, то сюда и никак не поддается центрированию.

Кисти разговаривающие, передающие историю адресату. Вот ваш интерес. Навязчива грубая одинаковость ударов по мячу, в то время как импульсы слоговых программ, артикуляторных усилий на разные слова куда как разнообразнее.

Округлость рук — округлость гласных. Опять-таки не воспринимайте эту подсказку прямолинейно. Речь идет лишь о незамысловатом приеме в сфере формирования выразительной речи. Уже упоминалось опосредованное влияние определенных движений тела на объемность и полетность голоса. Движения — провоцирующие положительные перемены в голосовом звучании. Да это вовсе и не открытие. Для ленинградской-петербургской школы сценической речи воспитание речи в движении - достаточно хорошо известная и детально разработанная в практике ряда педагогов установка **[25].** Я же направляю ваше внимание на то, что приемы движений качественно изменяют (хотим мы этого или не хотим, следим ли мы за этим или не следим) звучания гласных звуков. Вот сейчас, когда вы попеременно обеими руками подбиваете мяч, проконтролируйте, что

Рис. 96

происходит с вашим дыханием, когда вы в момент удара прижимаете локти к нижним ребрам? И на контрасте: как вам дышится, если локти округлены и парят в пространстве около вашего тела и даже несколько улетают вперед, то есть находятся впереди тела? Обратите внимание и на такую подробность: если кисти устремляются вперед, к мячу, то и тело устремлено вперед в том же направлении. Устремлено тело - устремлена и речь (и голос, и дикция).

Теперь такой же эксперимент проведите с произносимым текстом. Озвучивая скороговорку «На дворе трава...», проконтролируйте: как звучат ударные слоги, если локти прижаты к бокам? И как эти же слоги раскрываются при полетности рук? В первых двух строках, как вы смогли заметить, ударные слоги подобрались с раскрывающимся объемнее других" гласных звуком *«а»: «На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова».* Так вот, приближенные к нижним ребрам локти обеих рук, да притом «застывшие» в одном положении, не дают голосу развернуться в пространстве, резонировать во всю свою мощь. Неоднократно мы с вами настраивали рождение жестов от центра спины, но я понимаю, что в привычку оно еще не вошло, так что не суетитесь и вновь, и вновь настраивайте движения рук, работающих с мячом, на нужный лад.

Версии

Парные

\+ Прежде чем вы начнете действовать вместе (или, скажем, в общении друге другом посредством мяча), присмотритесь к приемам работы вашего партнера с предметом.

Один из вас подбивает мяч кистью правой руки, второй — внимательно следит за его действиями и по ходу вариации комментирует точность выполнения партнером пластических заданий, обращает внимание партнера на ошибки, неточности, излишние мышечные напряжения в движениях рук, в теле или в ногах. Точно так же и с ударами по мячу левой рукой. Затем вы меняетесь, и на месте воспринимающего оказывается второй из вас.

Так вы проходите без текста четыре способа подбивания мяча, все они вам понадобятся при последующих этюдах из серии «дрова — трава»:

- удары по мячу кистью одной руки, развернутой ладонью кверху;
- удары по мячу одной рукой с переворачиванием кисти (ударять попеременно кистью, повернутой кверху - затем книзу);
- поочередные удары двумя кистями, обращенными ладонями вверх;
- удары по мячу поочередно двумя кистями с переворачиванием кистей (удары производятся в такой последовательности: правая

кисть ладонью кверху - правая кисть ладонью книзу - левая кисть ладонью кверху - левая кисть ладонью книзу и т. д.).

+ Ту же серию движений проходите индивидуально еще раз, сопровождая удары по мячу словами скороговорки. Стремитесь в ударах к центру, к тому, чтобы мяч подлетал вверх в одной вертикальной линии относительно пространства. Пробующий может и передвигаться, «плавать» вокруг вертикальной линии, не смещая ее. В дальнейшем это поможет вам сохранять единый центр в парном тренинге. Суть такого «центра» в точности ударов, в сосредоточенности внимания обоих партнеров на одной точке пространства и в творческом единении.

  Какой бы из четырех способов вы ни применяли, стремительное произнесение скороговорки, ее интонационное движение вперед и вперед не утихает. Соревнуйтесь, кто из вас двоих сумеет прожить всю историю без сбивок в стремительности темпа. Если по мере продвижения к финалу появляется необходимость в обновлении дыхательной энергии, то вы не останавливайте удары и, пока длится «подготовка к выдоху», продолжайте произнесение текста во внутреннем звучании. И по окончании «подготовки к выдоху» вы по тексту окажетесь далеко впереди от слова, последним прозвучавшего вслух. Наблюдающий следит и подмечает любые неточности вашего внутреннего звучания. Перетекание речи из внешней во внутреннюю и из внутренней во внешнюю не должно нарушать ритма звучания.

+ У вас один мяч на двоих. Располагаетесь лицом друг к другу, и этюд начался: **«первый»** совершает четыре удара кистями, развернутыми кверху (рис. 96), - после четвертого удара мяч подхватывает **«второй»,** и так несколько перемен кряду, вернее, столько, сколько понадобится для того, чтобы ощутить реальное существование центра. Далеко друг от друга не удаляйтесь (рис. 97), мяч по наклонной траектории не передавайте (рис. 98).

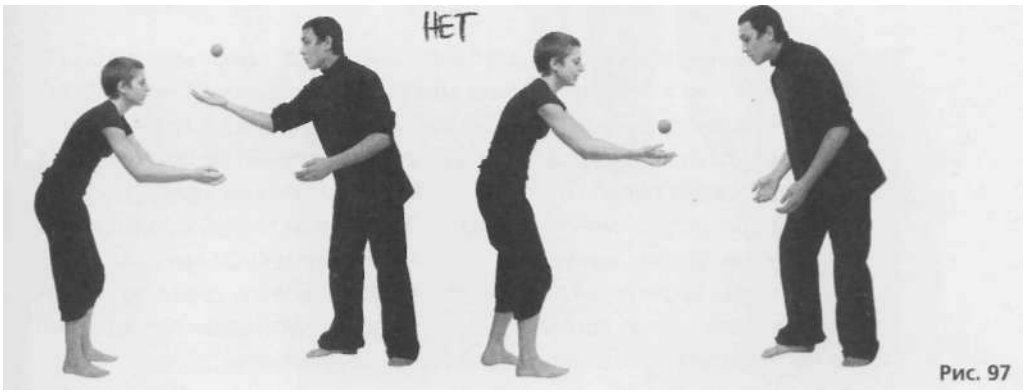


Рис. 97

Рис. 98

Тексту вас пока тот же, но теперь он распределяется на вас обоих: *«На дворе трава, на траве дрова, | раз дрова, два дрова, | три дрова, не вберет] двор дров, не вберет\ дров двор, надо дрова | выдворить на дровяной двор».* Получилось шесть фрагментов по четыре удара. Пройдите весь рассказ от начала до конца, не запутавшись в распределении слов по фрагментам. Внутренний счет словам не ведите, доверяйте своим рукам - они быстрее сообразят, в какой момент ритмы ударов переходят к партнеру.

Стремясь помочь партнеру вовремя вступить, вы четвертый свой удар по мячу делаете динамичнее остальных. Тем самым вы как раз и разрушаете ритм: после вашего сильного удара партнеру надо дожидаться, когда мяч опустится, - отсюда и возникновение затянутости, скорее даже, заметной паузы в ударах, которой на самом деле не должно быть. На каждый удар (в данной версии) затрачивайте одинаковые усилия.

Совершая удары любым из способов, пробуйте менять темпы подбивания мяча: убыстряйте череду ударов до возможного предела и затем постепенно замедляйте до самого медленного темпа. При переменах темпа невольно будут меняться и амплитуды подлетов мяча, амплитуды замахов, длительность зависания мяча в воздухе.

Игровая

Оба партнера находятся друг напротив друга; **«первый»** работает с мячом: ритмично подбивает мяч и произносит текст — слово за словом. Вдруг он (неожиданно для партнера) отдает ему мяч лишь для двух ударов и произнесения двух слов. **«Второй»** не должен пропустить момент передачи мяча и, совершив свои два удара, обязан точно перебросить мяч **«первому».** Тот, в свой черед, продолжает ритмичное подбивание мяча и произнесение текста: он, повторю, имеет право произвести любое количество ударов от одного до... пока дыхание позволяет; согласованные действия партнеров проявляются через ритмическое единство звучания и движения.

в ритмах диалога

Сам собой летает мяч,
Как волшебная приманка.
Осип Мандельштам

Слово должно быть выстрадано телом.
Леонид Макарьев

Мячи и в прежние времена употреблялись в актерском обучении: в процессе совершенствования техники речи, с целью координации речи и движения, при исправлении говоров, в тренаже ловкости и физической подвижности тела. Мячами почти сто лет назад пользовался Рудольф Штайнер для развития культуры тела учащихся. Михаил Чехов проводил перед каждой репетицией «Гамлета» во Второй студии МХТ специальные занятия, на которых мячи бросали под музыку, с ними мысленно посылали партнерам то, что вербально Гамлет мог бы послать Полонию, а Гертруда Гамлету; используя мячи, обменивались тончайшими звучаниями, первыми ощущениями еще без слов, играли в мячи для накопления и обмена воли, сочувствовали бросающему, имитировали его душу и т. п. На мячи как на предметы жонглирования обращал внимание К. С. Станиславский, хотя и утверждал, что «большого значения жонглерству придавать нельзя, но против него нет возражений»[124].

В речевой педагогике, - говорю сейчас про ленинградскую (петербургскую) театральную школу, — различные циклы упражнений с мячами разрабатывали З. В. Савкова, В. Н. Галендеев, Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева[125], Л. Л. Фомина, В. Е. Комаров, Е. А. Крушеницкая. В известной на Западе книге немецких специалистов Хорста Кобленцера и Франца Мухара «Дыхание и голос» также приводятся два упражнениям с мячами (№№ 48, 49), причем во втором из них мяч бросается партнеру через расстояние[126].

Из различных способов применения теннисных мячей в тренинге сценической речи некоторые представляются мне достаточно продуктивными. Особенно в таких разделах дикционно-голосовой тренировки, как:

— освобождение дыхательных путей от излишних мышечных усилий при фонации;

- развитие «полетности» голоса;

[124] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 393.

[125] См., например: *Савкова З. В. Как* сделать голос сценическим. Изд. 2-е. М., 1975. С. 76, 106-107, 110-111, *Галендеев В. И., Кириллова Е. И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс. Л., 1983. С. 40-41, 49-50; *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.

[126] *Coblenzer H., Muhar F.* Atem und Stimme: Anleitung zum guten Sprechen. Wien, 1976. S. 58-59.

- вырабатывание объемности звучания голоса (объемы движе-
. ний рук и тела при работе с мячом влияют на объемы голосового звучания; пластичность и гибкость движений сказывается на кантилене речи);

- формирование активности резонаторнои системы (укрупнение движений при работе с мячом влечет за собой и укрупнение в работе энергетической системы, голосо-речевого рупора, резонаторнои системы);

- настройка ритмов фонационного дыхания;

- развитие подвижности артикуляторной мускулатуры;

- координация работы различных частей тела при едином психофизическом поступке;

- согласованность деятельности тела и мышечных усилий артикуляции (речь и движение сливаются в целостном психофизическом действии: ритмы тела -» ритмы литературного произношения -» ритмы чувства -» ритмы внутреннего говорения -» ритмы мышления -» ритмы высказывания -» ритмы воздействия -» ритмы речевой деятельности);

- настройка темпоритмов речи (темпоритмы движений воздействуют на темпоритмы произнесения слова - речевого такта - фразы);

- устранение разнообразных по своему характеру речевых аритмий;

- овладение темпоритмами поэтической речи;

- активизация речевого воздействия (энергичность посыла мячика провоцирует динамику речевого броска, голосового поступка);

- усиление чувства контактности в диалоге (мяч становится камертоном психофизического и речевого воздействия).

Мы с вами вступаем в главу совместного тренинга с партнером.

Нам следует разграничить так называемый «парный тренинг» по сценической речи и «тренинг в диалоге»:

в **«Вариациях для тренинга»** мы, организуя парный тренинг, чаще всего ограничивались работой вдвоем, работой технической, неким затактом к диалогу;

в **«Вариациях для творчества»** уже просматривалось творческое начало, художественное общение, диалоги с последовательностью в общении: восприятие - воображение - высказывание;

во второй главе **«Ритмов и вариаций»** мы, начав с контактного тренинга (голосо-речевого тренинга совместно с партнером), постепенно перейдем к диалогическому тренингу.

Диалогический характер тренинга сценической речи, по моим представлениям, наиболее продуктивен, если проходит последовательно четыре фазы: парный тренинг — тренинг в импровизированном диалоге - тренинг в атмосфере творческого ансамбля - тренинг

в системе художественного решения литературного материала. Важно на любой дисциплине в театральной школе (будь то лекция из истории актерского искусства, будь то урок по сценической речи, по гриму, урок в классе танца) иметь в виду важнейшее условие актерского творчества - создание сценического образа. Я радуюсь, что эта идея прозвучала в одном из последних выступлений моего учителя Л. И. Гительмана, пятьдесят лет жизни посвятившего театральной педагогике **[26].** На Всероссийской конференции «Театральное образование и наука о театре» он, размышляя о том, как преподавать актерам теорию зарубежного театра, сказал в частности: «Я считаю необходимым акцентировать лекции на сценическом искусстве, рассказывать больше не что-то о драматургии, а о ней, воссозданной на сцене, - Дюма, Гюго, с учетом, что студентов-актеров больше интересуют актерские судьбы, сценические создания актеров»[127]. Так и в тренинге сценической речи: в перспективе мы должны стремиться к речи деятельной, диалогической.

[127] Стенограмма Всероссийской конференции преподавателей театральных вузов и научных работников «Театральное образование и наука о театре: проблемы взаимодействия. 19-20 марта 2008 г., Санкт-Петербург. С. 3-4. (Архив Н. В. Песочинского.)

В самом начале - **разминка** двух тренирующихся.

Вариация 2.1. С партнером заодно

1.26

Бег по кругу.

Участвуют двое: **«ведущий»** и **«ведомый».**

«Расслабленно» бежит **«ведомый». «Ведущий»,** движущийся рядом с **«ведомым»,** растирает ему спину -> плечи -»грудь-> руки -> бедра -» ноги ниже колен. От каждого прикосновения кистей **«ведущего»** к телу **«ведомого»** возникает непредсказуемая реакция -тело **«ведомого»** то «заносится» в одну, то в другую сторону, то убыстряет, то притормаживает бег, то теряет постоянство в направлении движения и выбивается из «правильности».

Разогрев тела партнера: если ранее разминку вы проделывали индивидуально, то теперь вы соединяетесь, и разогрев каждого из вас во многом зависит от партнера, от его умений и стремлений как можно лучше разогреть мышцы партнера, не оставить без внимания ни одного участка его тела. **«Ведущий»** приручает партнера так, чтобы **«ведомый»** доверял ему и в передвижении по кругу, и в балансировании.

Для того чтобы погрузиться в вашем контакте на уровень общения, не задерживаться надолго на физическом уровне, мы вводим беспрерывную «болтовню» вдвоем. Но «болтовню» на обусловленную тему. Например: о свободе тела **«ведомого»** - о плавности его движений - о доверии партнеру - о **«теплом выдохе»** во время

диалога, при котором исчезают препятствия на пути выдыхаемой струи воздуха, - о температуре тела **«ведомого».** Никогда не затрачивайте усилия на беспредметные разговоры; даже в «болтовне» с партнером на разминке нужна конкретность, исходящая из задач тренинга. Одновременно с разогревом тела она обеспечивает и активизацию дыхания, и разминку голосового аппарата. Зачинается совместный интерес к парному тренингу. Если исчезнет отвлеченность, вы почувствуете вкус к насыщению содержанием каждого высказывания, направляемого на партнера, это подготовит вас к осмыслению в будущем каждой драматической реплики. Тем самым мы создадим предпосылки к сквозному тренингу: от индивидуального совершенствования голосо-речевой выразительности - к ансамблевому тренингу, к коллективному тренинговому действу, что, в свою очередь, приучит вас верить в необходимость организации системы тренинга к будущему спектаклю.

Вы продолжаете бег. Тело партнера вы растерли, теперь переходите к простукиванию: ритмичные похлопывания «тяжелыми» ладонями по плечам **«ведомого»** —> по его спине -> по груди -» по ягодицам -> по бедрам -> по рукам. При похлопывании «мурчание» соединено с непринужденной разминкой голоса. Постукивания и похлопывания вызывают у **«ведомого»** отклик в голосе и в речи, что слегка напоминает дрожание. Не ударяйте сильно, не крепость ударов ваша цель. Главное, чтобы на каждое ваше прикосновение - мягкое и в то же время тяжелое — рождался голосовой отклик у партнера. Вы услышите отклик в виде непринужденного звучания партнера на *«в»,* или *«о»,* или *«а».* Возникнет непринужденное *подрагивание* голоса **«ведомого»,** проявятся его голосовые отзвуки на удары; назовем такие отзвуки **«дрожанием».**

Простукивания сопровождаются, соответственно, и «мурчанием» **«ведущего».** В них он пользуется междометиями, восклицаниями, восклицательными фразами: *«вот», «вот так», «так-то», «ну-ка», «о-па», «по спине — по спине», «звучи! звучи!», «не торопись убегать!», «чуть медленней беги!».* Еще лучше, если вы используете «дрожание» слоговое: *«во-о-о-от т-а-а-а-ак...».*

Пристройка к партнеру продолжается. Не теряйте из виду, что вы не только разогреваете мышцы тела - свои и партнера, - но одновременно разминаете дыхание и голосовой аппарат.

Несколько советов **«ведущему»:**

— не «хватайте» воздух на вдохах, времени у вас достаточно; позвольте воздуху самостоятельно плавно «втекать» в ваши легкие;

- не выкрикивайте междометия, не восклицайте громче, чем требуется, - «мурчание» по сути своей негромко, так как оно скорее относится к озвученному внутреннему говорению, а не к звонкоголосой декламации;

- не колотите сильно по телу партнера - он достаточно восприимчивый, подумайте — может быть, ему для разминки достаточно легкого прикосновения ваших рук и нет необходимости вкладывать в растирания и простукивания всю свою физическую силу;

- было бы хорошо ощутить процесс проникновения энергии ваших рук, вашего дыхания, вашего голоса в мышцы вашего партнера, в его тело: вообразите, что ваши пальцы, звуки вашего голоса, слова ваших бормотаний «втекают» в тело партнера, — просверливайте тело партнера своим звучанием.

Вариация 2.2. Прилипчивые руки

Вариация парная. Расположитесь друг напротив друга. Ваш контакт будет происходить с помощью рук.

«Ведущий» негромко, но разборчиво задает **«ведомому»** направления движения его кистей. Вслед за кистями **«ведомого»** в движения включается, «втекает» все его тело.

Вариация выполняется в три стадии.

Первая стадия (подготовительная)

«Ведомый» стоит следующим образом: правая нога чуть впереди (чтобы была возможность двигаться по вертикали вниз-вверх без излишних напряжений тела), руки **«ведомого»** находятся перед грудью, кисти свободно опущены вниз, пальцы будто повисли.

«Ведущий» тянет **«ведомого»** за кончики пальцев, одновременно подсказывая ему подробно-подробно, какие движения он должен совершать. Движения протекают зигзагообразно - то вниз тянет **«ведущий» «ведомого»,** то вверх. Амплитуды опусканий и поднятий постоянно меняются, однообразия следует избегать. Глаза **«ведомого»** закрыты, он выполняет команды партнера, чувствуя его руки, направление их движений и слушая его речь. Реакция **«ведомого»** на команды **«ведущего»** должна быть моментальной. Никаких задержек, никаких оценок, никаких пристроек. Так как руки партнеров соприкасаются, то и силой своих рук **«ведущий»** двигает **«ведомого». «Ведущий»** также не должен оттягивать команды, никакой «размазанности» — советы к движению, речевые подсказки беспрерывно направляются к **«ведомому»,** двигают его: *«Руки у тебя тяжелые, кисти висят тяжело; прочувствуй температуру моих*

пальцев, прочувствуй, крепко ли я тебя держу за руки или слегка касаюсь твоих пальцев; почувствуй, что колени твои свободны, готовы начать движение; если готов, начинаем: медленно, медленно обе кисти опускай вниз, еще медленнее, не спеши, вчувствуйся в мои движения; плечи не напрягай, опускай их вслед за кистями, включай в работу колени - пусть и они начинают сгибаться, помогая тебе двигаться вниз; кисти опускаются все ниже, голова слегка наклоняется, опора твоего тела на правую ногу; успокой мышцы лица, почувствуй, что нет напряжения на переносице, что веки у тебя тяжелые и их невозможно приподнять; приседай еще ниже, но не в приседании дело, ты движешься за кистями рук; теперь я меняю направление движения твоих кистей, вот так — повернем их наверх, пальцы устремляются вверх, руки тяни вверх, делай все плавно - тело вслед за руками потянулось кверху, колени распрямляются, распрямляй спину, приподнимай голову; не напрягай нижнюю челюсть, ты ведь помнишь, что рот слегка приоткрыт; так, так, поднимаемся вслед за кистями рук чуть выше и еще чуть-чуть; а теперь опять меняем направление и приготовимся оба присесть глубоко, глубоко; локти у тебя тяжелые, не прижимай их к телу; ну, давай, давай, приседай…»

Я воспроизвел лишь кусочек одного из множества вариантов речевого воздействия на партнера. Текучесть - таково основное ощущение при восприятии со стороны речи **«ведущего»,** звук голоса обволакивает **«ведомого»,** охватывает все его тело, направляет движение не отдельных его частей, но всего тела одновременно.

Не прерывая вариацию, поменяйтесь ролями. Один закрыл глаза, другой глаза открыл, и теперь уже у вас в паре новый **«ведомый»** и новый **«ведущий».** Такие перемены проделайте несколько раз. Ни секунды покоя, дошли до верхней точки и сразу же поворачивайте в обратную сторону, нигде тела не застывают, не зависают — тело движется без точек, так же без точек наплывают на партнера речевые команды.

Суждения. И вот вы закончили пробы первой стадии. По окончании — обменяйтесь мнениями о происходившем в вариации. Встаньте друг против друга и расскажите партнеру о том, что вы испытывали, что чувствовали, когда у вас были закрыты глаза и он вел вас в зигзаге движений. Расскажите о руках партнера и о вашем доверии (или недоверии) его рукам — ощущали ли вы в руках партнера волю, желание управлять вами или подчинялись только его голосу, а руки его работали, не согласуясь с речевыми командами. Никакой повествовательное™, описательное™. Свой рассказ обращайте к воображению партнера, настройте его на волну только что пережитых вами в вариации ощущений, мыслей, движений. Пусть партнер по вашей воле, по вашему желанию, благодаря вашим воспоминаниям о ва-

риации (вашему вторичному проживанию), проникнется интересом к вашей внутренней жизни в вариации, к особенностям вашего восприятия его поведения. Не обязательно стремиться к законченному, завершенному художественному рассказу. Избегайте красивости - воспроизведите в своих высказываниях процесс вашего с партнером взаимодействия и свои собственные ощущения.

ОТСТУПЛЕНИЕ О «СУЖДЕНИЯХ»

Когда вы приступаете к парным вариациям, обращаетесь к совместному тренингу, то всякий раз мы с вами находим возможности для обмена впечатлениями, для анализа тренировочных проб друг друга и для определения возможных вариантов преодоления излишних мышечных напряжений, дикционных или произносительных сложностей. Так было в **«Вариациях для тренинга»,** в которых мы выполняли «сквозное» **упражнение «Диалоги»**[128], так же мы поступали и в **«Вариациях для творчества»** — вспомните обмен мнениями по завершении многих парных упражнений, именовавшийся **Впечатления**[129]**.** Суть **Впечатлений** заключалась в поиске и раскрытии еще неизведанных, до поры до времени сокрытых потенциалов дикции, голоса, дыхания, интонационных аспектов речевой выразительности. Ценность **Впечатлений** виделась нам с вами в творческих контактах на уровне анализа сценических диалогов, возникающих в упражнениях и этюдах. Столь широкий охват возможностей для обмена мнениями между участниками тренинга не хотелось бы терять и в **«Ритмах и вариациях».** Так что все парные вариации будут включать в себя и этот аспект постижения себя, партнера, возможностей сценического диалога, хотя и на уровне пробы в вариации или ее версии. К упомянутым содержательным аспектам обмена мнениями имеет смысл добавлять размышления о темпоритмах сценической речи и сценического движения, о ритмических структурах речевых вариаций, о стихотворных ритмах, как вы их понимаете и как вы их воспринимаете в пробах партнера. Непременно обменивайтесь суждениями об аритмии речи. Важны разговоры и о содержательной стороне высказывания, будь то речевой поступок, жест или движение, будь то единое психофизическое поведение в рамках упражнения или этюда, выражаемое и речью и движением. Назовем такой обмен мнениями в **«Ритмах и вариациях» Суждения.**

В разговоре о некоем Фоме Фомиче, сумевшем удержаться при трех министрах на должности начальника отделения, Молчалин и Чацкий коснулись слога, коим изъясняется Фома Фомич *(Грибоедов А. С.* Горе от ума. Действие III, явление 3). Молчалин с упоением «выводит»: «...слог его здесь ставят в образец! / Читали вы?». На что Чацкий отрезает: «Я глупостей не чтец, / А пуще образцовых». И затем разворачивается тема личного взгляда, личного мнения:

Молчалин. Нет, мне так довелось с приятностью прочесть.
Не сочинитель я...

[128] См. Отступление о **«Диалогах»,** с. 42-43.

[129] См. в **«Вариациях для творчества»** обоснование необходимости **«Впечатлений»** (с. 33-34) и мои рекомендации к **«Впечатлениям» в упражнениях 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.**

Чацкий. И по всему заметно.
Молчалин. Не смею моего сужденья произнесть.
Чацкий. Зачем же так секретно?
Молчалин. В мои лета не должно сметь
Свое суждение иметь.
Чацкий. Помилуйте, мы с вами не ребяты;
Зачем же мнения чужие только святы?
Молчалин. Ведь надобно ж зависеть от других.
Чацкий. Зачем же надобно?
Молчалин. В чинах мы небольших.

Не уподобиться бы и нам Молчалину. Неуверен в том, что только от стратига (предводителя, руководителя), каковым порой признают преподавателя или коим он себя считает, зависит ваше знание основных произносительных норм, ваше умение уловить отличие живого голосового звучания от натужного, закрепощенного, цепкость вашего внимания к партнеру. Неужели только стратопедарх[130] имеет право дать оценку случившемуся высказыванию, оценивать ваши пробы и параллельно технику речи и голосоведения, ритмы дыхания и фонетическую чистоту произношения? Не лучше ли, чтоб далеко не бегать, самим взращивать требовательность и к себе, и к партнеру — требовательность, опирающуюся на ваше собственное (личное) суждение, подкрепленное к тому же знанием. Умение оценить речевой, двигательный или жестовый поступок партнера не подразумевает прямолинейной констатации факта. Сам по себе факт ничего не значит для творчества — он просто факт. Но факт, переплавляющийся в образ, рождающий творческое видение, - становится эмоциональным, проникающим, ранящим, греющим, воспаляющим воображение. Важны и причины случившегося факта, и обстоятельства, и его последствия. И вот если вы, уже владея достаточным объемом знаний, рассматриваете факт с позиции творчества, исследуете механизмы усовершенствования речевой или пластической техники партнера и своей выразительности, да и элементарно уровень культуры речи и движения, — вы тем самым уже видите факт или череду фактов как нечто образное. Отсюда и рождается ваше **суждение.** Перефразируя Грибоедова (да простит нам этот *выверт* покровитель искусств Аполлон), вы вправе сказать: *«В мои* (читай: *в любы) лета мне должно сметь свое суждение иметь!».* Суждение ведет к открытиям, способствует неостановимости познания, позволяет увидеть любой факт в процессе, движении, каждую фразу как часть процесса, ведущего к некоему задуманному или предчувствуемому результату. Высказывая свои суждения, вы обмениваетесь информацией и определяете некие единые критерии.

Вообще, если судить по трем ступеням нашего тренинга, который изложен последовательно в **«Вариациях для тренинга»,** в **«Вариациях для творчества»** и в **«Ритмах и вариациях»,** ваш обмен мнениями после разных проб того или иного упражнения имеет все усложняющуюся форму контактности: «диалоги» — «впечатления» - «суждения». И я не буду вмеши-

[130] **Стратопедарх** (греч. stratopedarchis) - начальник войска — полководец. Ср. у Н. Лескова в «Очарованном страннике»: «Можете вообразить грохот... Скачут... числа им нет, сколько рыцарей... несутся... а впереди их горделивый стратопедарх» *(Сомов В. П.* Словарь редких и забытых слов. М., 2003. С. 452).

ваться в ваши суждения, в ваши диалоги, не буду направлять ход ваших размышлений. Я подталкиваю вас только к обсуждению какой-то конкретной темы, а вы уж сами достигайте атмосферы свободного (пусть и нелицеприятного) обмена мнениями. Чем чаще и разнообразнее вы будете говорить по существу, тем скорее появятся (выработаются) критерии оценки - профессиональной, мотивированной, подкрепленной знанием. Вмешательства педагога в данном случае быть не может. Как не может быть запрещений.

Станиславский дал актерам так много подсказок, что всякий раз, когда обращаешься к его работам, невольно ожидаешь встречи с чем-то новым, или ранее пропущенным, или в прошлом не актуальным, а сейчас понадобившимся. Его наблюдения порой так ценны, что из каждого, вдумавшись в его суть, можно развить отдельное направление поиска, можно выискать еще, и еще, и еще одну глубинную подсказку, почувствовать движение все новых и н&вых волн. Также оказывается и стемой объективной оценки творческой пробы. Станиславский говорит: «...Артист сам для себя не судья в момент творчества. Зритель также не судья, пока смотрит. Свой вывод он делает дома. Судья - партнер»[131]. Суждения, высказанные партнеру, вдруг оказываются единственным мерилом пробы, беспристрастным высказыванием. Слушающий оказывается во власти собеседника. **Суждения** - продолжение пробы, а то и дорогой оттенок пробы, суждение оттеняет случившиеся в пробе события. Но здесь и проблема: высказывающийся должен быть на уровне объективности. Не домыслы, но точное понимание. Владение материалом, умение воспринять поведение партнера в совокупности всех средств выражения. Объективность и знание, информированность — становятся синонимами.

[131] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. Т. 2. С. 27.

Не следует игнорировать тот факт, что **суждение** является одним из понятий *логики,* восходящих к Канту. Суждение - мысль, в которой утверждается или отрицается что-либо относительно предмета или явления. Суждения бывают априорные (всеобщи и необходимы и не заимствованы из опыта) и апостериорные (случайны и заимствованы из опыта); аналитические и синтетические; общие, частные и единичные; простые и сложные, утвердительные и отрицательные. В творчестве, я в том уверен, каждый из вас имеет право на свое мнение, мало того, обязан сметь «свое суждение иметь». Пусть оно по первости будет выражено коряво, не беда, что вы ошибетесь в способе объяснения, - главное, это ваш взгляд, опирающийся на ваш опыт, ваша идея, ни у кого не заимствованная, ваша трактовка, личная оценка увиденного, услышанного, прочувствованного в поведении партнера.

Суждения — это личные мнения, предположения, оценки, высказанные в процессе опробования той или иной вариации. Но в них возникает и обоюдный обмен информацией, и, главное, совместное определение, выработка направлений для совершенствования партнерского тренинга, нахождения оптимальных путей для достижения учебных, тренировочных и творческих целей. **Суждения** подразумевают взаимовлияние и взаимодействие по мере постепенного овладения основами выразительной речи на сцене и определения своего собственного стиля сценической речи.

Возвращаемся к **вариации «Прилипчивые руки».**

Вторая стадия

Руки партнеров не соприкасаются: они чуть вытянуты вперед, и ладони приближены к ладоням - кисти рук **«ведущего»** повернуты ладонями кверху, над ними, почти вплотную к ним примыкая, кисти рук **«ведомого»** ладонями вниз. Глаза **«ведомого»** закрыты. **«Ведущий»** руководит действиями партнера, ведет его вверх - вниз - от себя - на себя - в разные стороны. Между руками тепловая зона. Не упустите тепло, и какими бы ни были движения, сохраняйте тепловой уровень между ладонями. **«Ведущий»** негромко говорит, «мурчит»; речевыми импровизациями он управляет движениями **«ведомого»,** стремясь напитать пластику партнера подробностями. Команды **«ведущего»** ненавязчиво проникают в тело партнера. Льющаяся речь, резонирующий в кистях партнера голос **«ведущего»,** растекающиеся по телу **«ведомого»** звуковые волны. Как добиться того, чтобы **«ведомый»** был послушен **«ведущему»,** улавливал малейшие нюансы его желаний? Вместе ищите ответ на этот вопрос.

Меняйтесь ролями, не прерывая вариации.

Суждения. Завершив вариацию, встаньте друг напротив друга на расстоянии одного метра и негромко расскажите о звучании ваших голосов. Закройте глаза, восстановите в памяти ощущения тембра голоса партнера, звучности его, того, как вы воспринимали управлявший вами голос, — и опишите их. Только без жестов, найдите нужные слова для рассказа о голосе партнера, не дополняйте рассказ «сопутствующими движениями», чаще всего выступающими в невыразительной роли иллюстраторов содержания[132]. «Языком не расскажешь, так и пальцами не растычешь», - говорит пословица[133]. Не стремитесь к громкому звучанию голоса. Воспроизводите в воображении голос и речь партнера и дайте ему возможность прочувствовать свой голос, свою речь посредством вашего рассказа, ваших ощущений, вашего вторичного проживания ситуации упражнения.

Такой способ внутреннего воссоздания только что происходивших контактов, событий, диалогов приучит вас ненавязчиво, без насилия проникать в авторские тексты, в тексты репетируемых сцен. «Мурчание» со временем превратится для вас в прием, позволяющий напитываться глубинным содержанием текста роли, наговаривать не внешнюю оболочку роли - то есть текст, представляющую собой только «слова, слова, слова», а внутреннюю ее суть. Отвыкайте от нарочитого выговаривания звуков и слов, не артикулируйте

[132] Под **«сопутствующими движениями»** понимаются некие жестовые иллюстраторы речи, примитивная *двигательная грязь,* с одной стороны, отражающая излишние напряжения в теле, с другой стороны, жестовые привычки, часто совершаемые вне логики и смысла. См. об этом подробнее в **«Вариациях для тренинга» (с. 44)** и в **«Вариациях для творчества»** (с. 47-49, 54, 152).

[133] *Даль В. И.* Пословицы русского народа: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 324. Имеется русская пословица и позлее: «Нечего руками рассуждать, коли бог ума не дал» (там же).

с нажимом. Полезный совет в этой связи давал актерам Михаил Чехов: «Не нужно сейчас пользоваться всем голосом, нужно только намекать, делать рисунок наброском, чтобы не затруднить себя никакой обязанностью», и расшифровывал он смысл своих рекомендаций так: «Этот способ работы дает право раскапывать любое место роли. В этом аромат и легкость»[134]. Прием озвучивания, выведения наружу внутренней речи, называемый мною «мурчанием», к которому мы обращаемся уже не в первый раз, может принести пользу творческому проникновению в авторские тексты, в тексты диалогов. Однако тихое звучание вовсе не означает вялое. Не теряйте в речи и в голосе объемность, звучность.

Третья стадия **1.24**

У «ведомого» глаза открыты.

Команды переходят в другое измерение: про себя **«ведущий»** проговаривает команды так же внятно, как в предшествующей стадии, внешне же его команды выражаются нейтральным текстом.

Партнеры друг против друга. Сила, движущая **«ведомого»,** не только в тепле рук **«ведущего»,** но и в его звучании на семантически нейтральном тексте: *«давай-давай-давай-давай...».*

Суждения. Вновь обсудите результаты пробы: расстояние между вами примерно два метра; негромко обмениваясь впечатлениями о вариации, преодолевайте расстояние дыханием и звуком. Рассказ **«ведущих»** о поведении **«ведомых».** Что происходило с телом партнера, в чем тело «улавливало» задания, в чем пропускало? Что смешное вы заметили в поведении **«ведомого»?** Ваш диалог-рассказ превращайте в некий «поток новизны»: меньше штампованных фразеологизмов, меньше сопутствующих, ничего не означающих слов и жестов - требуется суть, подтвержденная вашим опытом в этой вариации, вашими оценками и размышлениями о событиях, случившихся по ходу импровизирования. Значимость жеста есть выражение убеждений и потребностей. У Леонардо встречаем: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы»[135].

[134] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 399. Нельзя не упомянуть нелицеприятное кое для кого замечание В. Б. Шкловского: «Говорить громким голосом всякому, имеющему громкий голос, — приятно» (*Шкловский* В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания - эссе (1914-1933). М., 1990. С. 92).

[135] *Леонардо да Винчи.* О науке и искусстве. СПб., 2006. С. 126.

Вариация 2.3. Поводырь

Продолжаем тренинг в паре. Только что ваш контакт налаживался с помощью ощущений в кистях рук. Команды, произносимые **«ведущим»,** дополняли информацию, получаемую через тепло рук.

Теперь вся информация будет поступать к **«ведомому»** через голос и речь **«ведущего».** Других способов влияния на физическое поведение **«ведомого»** у **«ведущего»** не будет.

Ведем партнера по кругу против часовой стрелки и с закрытыми глазами. Начинаем с медленных движений, приручаем партнера к нашим командам и в результате пробуем добиться того, чтобы **«ведомый»** энергично и точно бежал по кругу. Не испуганно ступал в неизвестное, а, полностью доверяя **«ведущему»** и воспринимая малейшие нюансы его заданий, четко выдерживал бы круг и, где нужно, поворачивал, где возможно, убыстрял бег, где того потребуют обстоятельства - замедлял движение.

Первая стадия

«Ведущий», раскрутив **«ведомого»** на одном месте, как вы это часто делали в детстве, закручивая **«ведущего»** перед игрой в «жмурки» или в «прятки», говорит ему, в каком направлении идти, чтобы двигаться строго по кругу. Давайте самые простые, внятные команды: *«налево», «направо», «прямо», «назад», «стоп».* Другие слова вам произносить не полагается. Вот есть у вас пять слов-команд, и с их помощью вы пробуете вовлечь **«ведомого»** в стремительный бег по кругу. Избегайте пауз между словами, пусть информация входит в партнера беспрерывно и плавно, не рассыпаясь на отдельные слова-обрывки, а выстраиваясь в бесконечную и плавную линию, звучанием напоминающую плавный бег по кругу без припрыжек и подскоков, без шараханья то в одну, то в другую сторону. И убыстрения/замедления пусть происходят плавно. Это вполне возможно выразить речью, кантиленой звучания. Даже команду *«стоп»* не выкрикивайте, не пугайте ею партнера. Действительно, препятствий на пути движения вашей пары предостаточно: и другие пары, и стены возникают, как нарочно, на вашем пути, возникают будто ниоткуда: только что было открытое пространство - и вдруг уже перед вами пара, две, три. Но и в таком критическом положении не теряйте контроля над ситуацией. Не раздражайте **«ведомого»,** не ослабляйте его доверие к вам. Самочувствие **«ведомого»** зависит от точности вашего поведения. Просматривайте пространство далеко вперед, обозревайте его в стороны и не выпускайте из поля зрения других участников пробы. Прочувствуйте и пространство комнаты, почувствуйте внутренним зрением возможности ведения партнера в пределах данного помещения. Не ведите его по кругу с установкой на «вообще». Создавайте круг и в своих ощущениях, в своих видениях. Если уверенность в происходящем заполнит вас, то она постепенно передастся и **«ведомому».** Он станет откликаться на мельчайшие нюансы ваших

команд. И в какой-то момент надобность в командах отпадет - **«ведомый»** так прочувствует ритмы движения по кругу, что какие-то отрезки круга сможет преодолевать интуитивно точно — вы приучите его чувствовать объемы круга. Сквозь произносимые вами слова партнер ваш будет ощущать линию и темпоритмы движения.

Совет **«ведомому»:** не вслушивайтесь в слова, не выполняйте слепо команды партнера. Прочувствуйте его желания, вникните в ритмы, которые он вам предлагает, вчувствуйтесь в звуки его голоса и двигайтесь в соответствии с желаниями **«ведущего»,** а не под воздействием слов. Некоторые из вас, услышав *«направо»,* так резко и стремительно бросаются выполнять эту команду, что моментально ломают все желания **«ведущего»,** сшибают одну-другую пару в круге. **«Ведущий»** вынужден скорее произносить *«влево-влево»,* но его вопль напрасен, так как вы столь резко заворачиваете влево, что оставляете своего партнера в полной растерянности. Вслушайтесь в кантилену звучания партнера, не суетитесь, не от слов зависит ваше движение вперед по кругу, а от видения круга **«ведущим»,** от мягкости и стройности его команд. Меньше сумбурности и сумятицы при выполнении команд партнера.

Совет **«ведущему»:** когда почувствуете, что **«ведомый»** проникся вашими командами, улавливает нюансы поворотов и разворотов, реагирует на темповые и ритмические изменения в ваших командах, поменяйтесь с ним ролями. Теперь вы становитесь **«ведомым»,** и уж здесь-то не будет сложностей - вы точно знаете, на себе испробовали, что вслушивание в желания партнера превыше всего, а слова, произносимые им, лишь оболочка, несущая в себе его желания.

Суждения. Обращайтесь к обсуждению происходящего в вариации несколько раз. Пройдете, допустим, один круг (если можно называть кругом ваши сумбурные передвижения по пространству), остановитесь и поразмышляйте, не уча друг друга ничему и не давая поведению другого оценок. Поразмышляйте о психологических тонкостях вариации, о тех механизмах восприятия и воздействия, которые, будучи налаженными, позволили бы вам обоим настолько проникнуться поведением друг друга, что вы смогли бы легко и без излишнего страха и натуги совершать («нарезать») круги один за другим. Ваши совместные размышления опираются на ощущения, которые вы испытали в первой пробе. Не выдумывайте приемы совместного действования, ищите те ниточки, которые свяжут вас в едином порыве.

1.24; 2.2

Вторая стадия

Конкретные команды исчезают. Их заменяет одно лишь слово *«давай».* Слово нейтральное - команды конкретные. Звучит *«давай-давай-давай-давай...»* много-много раз, сколько позволит дыхание.

Активизируется тренинг внимания, и усиливается восприятие партнерами действий друг друга.

Совет **«ведущему»:** не напевайте, однако, слово *«давай»,* а произносите его так, будто вы разговариваете с **«ведомым»,** не упрашиваете его, но управляете им; и пробуйте «вливать» звук в спину, в плечи партнера. Звук становится *энергетическим* двигателем тела партнера в пространстве круга. И не скандируйте, не «тюкайте» по спине партнера словами - больше *legato.* Еще один совет: разгадайте, что могут делать в такой ситуации руки? Мне думается, что, хоть вы ими до партнера и не дотрагиваетесь, они могут и без касаний воздействовать на движения **«ведомого»:** включайте их в движения, ищите жесты, направленные на партнера сквозь расстояние, воображайте себе, что и сквозь пространство, разделяющее вас, вы можете на партнера влиять. Голос и руки объединены вашим поведением.

Есть здесь и маленькое изменение в восприятии команд **«ведомым».** Если в предыдущей пробе **«ведущий»** направлял звук в ваше правое плечо, говорил вам *«направо»* и вы поворачивали в правую сторону, то теперь, если вы в правое плечо получаете команду **«ведущего»,** реагируйте, подавая вперед правое плечо, то есть поворачивайте влево. То же и елевым плечом: если *«давай-давай...»* втекает в левое плечо, то вы поворачиваете направо. Интенсивность говорения **«ведущего»** влияет на активность выполнения **«ведомым»** его команд. И еще один совет: двигайтесь в пространстве комнаты, только прочувствовав голос партнера, прочувствовав его звучание спиной, плечами, кожей, ушами, нервами.

Суждения. Голос звучащего - воттема вашего диалога. Но не аналитический взгляд на звук голоса, на его действенность вы обсудите, а передайте свои ощущения от восприятия голоса. Чувствовалась ли вами голосовая волна как нечто *материальное* или же звук голоса касался вас только слегка? Ощущали ли вы голос партнера изнутри, словно он резонировал в вашей спине, или же вами воспринимался, прежде всего, смысл команды и вы никак не могли освободить свое внимание от вопроса «чего же хочет партнер?» и, скорее, аналитически, разумом определяли задание и реализовывали его, согласуя с командами партнера? Случилось ли вам хоть на мгновение зажить некоей внутренней темой партнера, передаваемой каким-то неведомым образом его голосом? Ценность в поведении **«ведущего»** видится мне в возникновении такого ритмического воздействия на «ве-

домого», при котором **«ведомый»** будто бы перелетает в иное измерение, ноги сами несут его на крыльях желаний **«ведущего».** Возникло ли хоть ненадолго такое согласие между вами, когда один управлял другим и этот другой с легкостью угадывал предлагаемые ему задания и тщательно выполнял их, а вы оба сошлись в едином устремлении двигаться по кругу, парить над полом? Случилась ли согласованность двоих, стремящихся к одной цели?

Третья стадия

Словокружение *«давай-давай-давай-давай-давай-давай...»*заменяется подходящими для продолжения речевого тренажа народными скороговорками с сонорными звуками.

«Ведущему» предлагается решить сложную творческую задачу: направлять движения партнера в пространстве, используя «бессмысленные» и, казалось бы, не относящиеся к делу тексты. Между тем с помощью таких отвлеченных текстов мы пробуем управлять партнером.

Задача для **«ведущего»** усложняется обстоятельствами вариации:

- у **«ведомого»** закрыты глаза, и он не видит, куда вы его направляете, не знает, чего вы от него хотите, каковы ваши ближайшие цели, какие команды вы ему сейчас транслируете и почему они то такие, то сякие;
- вы произносите текст беспрерывно — даже в те моменты, когда партнеру грозит опасность, возникает препятствие в его движении по кругу: близко перед вами неожиданно оказалась другая пара, и ее поведение невозможно предугадать;
- как бы проста ни была скороговорка по содержанию, в ней имеются какие-то герои, вымышленные события, абракадабра, дурацкие случайности, есть в ней и звуковая игра — сложное для произнесения сочетание согласных, незнакомые, не часто произносимые слова, инверсии внутри звукосочетаний и пр., есть в ней, наконец, и ритмические фигуры, и рифмы, и внутренние рифмы. Так вот, все подробности, содержащиеся в тексте скороговорки, не должны ускользнуть от вашего внимания, слова не должны пробалтываться, произноситься вяло, бессвязно.

Осмысленность тренинга — одна из существенных составляющих всего процесса совершенствования элементов речевой выразительности. Выразительность же подразумевает и наличие выражаемого: что именно выражается. В нашем случае это точные команды, которые должны помочь **«ведомому»** обрести уверенность и увлечься быстрым движением по кругу.

Народные скороговорки с сонорными звуками, удобные для первых проб:

Льзя ли, нельзя ли, а пришли да взяли![ш]

Веселей, Савелий, сено пошевеливай™.

Наменял старик мочал,
А лапти не вылапотничал[ш].

Рыла свинья тупорыла, белорыла,
весь двор перерыла,
вырыла полрыла[т].

[136] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 2. Ст. 646.

[137] Тридцать три Егорки: Русские народные скороговорки. С. 3.

[138] Там же. С. 9.

[139] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 4. Ст. 64.

Выберите любую из скороговорок, не обязательно брать все подряд. Обращайтесь к тексту, который вам больше по сердцу юмористическим оттенком или кругом дикционных задач. Остаются, например, у вас еще проблемы со звуком *«л».* Чуть лучше дело обстоит с произнесением *«л»* в рамках слога, а то и слова. Но в потоке речи, в речевом отрезке из нескольких слов - нет возможности уследить за формированием подобающих для «л^артикуляторных программ. Вот тут-то и поможет вам историйка про старика с мочалами. Если вы будете наговаривать текст механически, вне направленности высказывания на партнера, лишите свою речь эмоциональности и действенности с первого мгновения выправления «больного» звука, то и в дальнейшем коррекция будет затруднена: в художественном тексте, в стихии сценического диалога вам уже будет не до какого-то там *«л».* А вот если вы в такого рода эмоциональные и действенные вариации будете вводить тексты, подобные историйке про старика с мочалами, и, произнося их, будете *опираться* на исправляемый звук, двигать им партнера в пространстве, то в вашей артикуляторной памяти отложится и правильная артикуляция, и правильное поведение согласного в сочетании с другими звуками, его окружающими.

Конечно же, с помощью тренировочных текстов вы можете решать не только фонетические проблемы. Я лишь привел в пример *«Наменял старик мочал...».* Согласованность совместных физических действий с партнером - в данном случае ритмичное движение по кругу - остается ведущей заботой. Речь выступает помощником, способом передачи информации.

Суждения. Догадываясь, какие именно речевые задачи ставит перед собой **«ведущий», «ведомый»** и обсуждает с партнером качество выполнения именно этих задач. В одном из предыдущих об-

суждении вы коснулись темы голосового резонанса в теле **«ведомого»,** возникающего при действиях **«ведущего».** Теперь же оцените звучность, резонансные качества согласных звуков - пока только сонорных. Забегая несколько вперед, отмечу, что через некоторое время в поле нашего внимания попадут и глухие согласные звуки, которые также, согласно «резонансной теории согласных», возникают благодаря верному действию ротоглоточного резонатора. Рассмотрите звучность звука *«л»* в речи партнера; не упускайте из внимания и иные качества его речи: ритмические и произносительные.

Версии

Текстовые

Выберите одну из трех студенческих вариаций известного вам текста *«На мели мы лениво налима ловили...».* Они вам знакомы по пятому уроку **«Вариаций для творчества»:**

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...
(А. Мещеряков)

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 меня манили на лиманы в туманы на лиманы манили вы или не вы?
(Р. Дадаев)

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!
(П. Хмилевский)[140]

Применение этих скороговорок направлено на решение большого круга тренировочных задач. Мелодически они созданы так, что буквально сами выговариваются, как и выдыхаются - будто и препятствий-то артикуляторных нет никаких. Плывущие высказывания, фразовая кантилена - вот интересная проблема для настройки, вот что безостановочно ведет партнера по пространству.

В произнесении между тем возникает одна сложность: ваше желание «значительно» резонировать голосом при произнесении скороговорки приводит к обесцвечиванию согласных звуков, все

[140] Мы уже использовали эти тексты в **«Вариациях для творчества»** (с. 280-282, 287-288, 299-300).

выдыхательные и артикуляторные усилия направлены на гудение гласных звуков, на придание им пространственного резонанса. Забота о резонансе пусть отойдет на второй план. Партнер, его движение в пространстве комнаты - вот на что направляются творческие усилия. Звуком направлять физические действия **«ведомого»,** звуком разговаривать с ним — не видящим пространства и доверяющим только вам и вашему голосу.

Суждения. Всякий раз после пробы той или иной стадии из этапов или их версий вы включаетесь в диалог-обсуждение со своим партнером. Ряд интересных и полезных тем для передачи впечатлений партнеру я вам подсказал, но вы вправе, я думаю, иной раз самостоятельно определять темы для разговора. Но не описывайте свои впечатления, вот, мол, это понравилось, а это нет, не опускайтесь до комплиментарности. Не жалейте времени и сил для обнаружения и вскрытия проблем, для поиска решений. Говорите:

- о самочувствии при выполнении заданий;
- о том, что у вас с партнером получается, а в каких игровых зонах имеются еще резервы;
- о смешном в телесном и речевом поведении партнера;
- о голосовой выразительности партнера;
- о том, на что вы более всего обращали внимание в пробе;
- о действенности в голосе и в речи своей и партнера;
- о точности выполнения пластических заданий в вариации и о связи заданий пластических с дикционно-голосовыми;
- о темпоритмах в речи и в теле.

ОТСТУПЛЕНИЕ О ПРЕДМЕТАХ

Еще несколько слов о тренинге с применением предметов. Идея не новая в театральной практике. В 20-е годы прошлого века в русском театре одним из узловых был вопрос театральной выразительности. Выразительности спектакля и выразительных средств актера. На смену традиционным представлениям о театральной выразительности, в которых главенствующим на театре было слово, явилось движение. Движение в самых разных проявлениях. Если раньше слово было «венцом творчества» (Вл. Немирович-Данченко [141]) и в помощь ему в виде сопутствующего средства привлекались движение и жест, - то с развитием режиссуры визуальные средства выражения содержания театрального действа стали постепенно выдвигаться на передний план. Именно движение актера становится одним из условий возникновения синтеза сценической выразительности в творчестве выдающихся режиссеров начала века. Вспомним меиерхольдовского «Ревизора» **[27],** таировского «Жирофле-Жирофля» **[28],** вахтанговскую «Принцессу Турандот» **[29].** В нашей памяти всплывают ярчайшие картины праздника театральной выразительности, ярких актерских работ, торжества актерских ансамб-

[141] *Немирович-Данченко Вл. И.* Беседы с молодыми актерами МХАТ. 1936-1939 годы // *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: Хрестоматия. М., 1984. С. 166.

леи и синтетизма актерской техники, в которой движение и пластика, танец и гимнастика становятся отправной точкой выразительности.

А. А. Гвоздев, характеризуя особенности мейерхольдовского «Ревизора», среди прочих нововведений режиссера в театральную практику обращает внимание на существенную художественную черту спектакля - изобилие игры с вещами. «Она лежит в основе того богатого впечатления, которое производит представление, насыщенное тысячью подробностей, красочными деталями, остроумными штрихами, тонкими сатирическими намеками. Она создает содержание, почти неисчерпаемое для наблюдателя.

С чем только не „играют" в этом увлекательном спектакле! Со шляпными картонками на шкафе, с сигарами, со свечами, с шинелью, с подушками, с письмами, с ковром, с обручальными кольцами, даже со смирительной рубашкой. И это не простая забава, не легкое увлечение театром, а продуманная система, стройно организованная»[142]. Далее выдающийся театровед отмечает, что игра с вещами в спектакле обладает множеством значений - она, различно проявляясь, дает возможность развивать пантомиму, обнаруживает психические пружины поведения героев, служит для темпоритмических переключений внутри сцен, являет собой где-то сатиру, где-то карикатуру, а где-то и простую шутку, выявляет новые черты в уже привычном персонаже. «Это укрепление всех характеристик действующих лиц и, в частности, Хлестакова на игре с вещами, это чисто материальное обоснование и вскрытие персонажей при помощи вещей является замечательной особенностью театра Мейерхольда. В этом отношении его „Ревизор" может быть противопоставлен традициям отвлеченного идеалистического, далекого от вещей старого театра, как классического, так и условного»[143].

Для творчества в таких спектаклях требовалась и нетрадиционная актерская техника. В этой связи каждый из выдающихся режиссеров создавал свою «театральную школу», экспериментируя в области театральной педагогики в многочисленных студиях, училищах, молодых театрах. Среди педагогических экспериментов первенствующее место занимали пластические дисциплины, разнообразные учебные курсы с использованием движений. И что особенно характерно, некоторые мастера уделяли внимание взаимодействию ученика с предметами (и в тренинге внешней - телесной - актерской техники, и в воспитании выразительных средств актера, и в экспериментах с темпоритмами). Использовались гимнастические палки (Вс. Мейерхольд) и небольшие резиновые мячики (М. Чехов). Даже Константин Сергеевич не чурался таких упражнений. Вот что читаем в «Тренинге и муштре»: «Играйте в мяч. Бросайте какой-нибудь предмет другому или ловите его сами»[144].

Мы не станем исследовать всесторонне взгляды мастеров прошлого на роль предметов в тренинге актерской психотехники. Укажем лишь на одну принципиальную установку при выборе предметов для тренинга: предпочтение всегда отдается предметам игрового характера. Не вообще каким-то предметам театрального быта (трости, шляпы, шпаги, мечи, щиты, плащи, подносы, букеты цветов и прочее), а именно предметам, связанным с детскими играми (скакалки, бумеранги, кегли, летающие тарелки, воздушные шарики) или со спортивными играми (гимнастические палки, теннисные мячики, ленты, обручи, волейбольные мячи). Это очень важно и для нас.

[142] *Гвоздев А. А.* Ревизия «Ревизора» // «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. статей. Л., 1927. С. 42.

[143] Там же. С. 43.

[144] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 386. Это помещено Станиславским в раздел «Действие (от своего лица)».

[145] *Рильке Р. М.* Новые стихотворения. М., 1977. С. 313. (Перевод Г. Ратгауза.)

Не «обытовление» тренинга, не его психологизация, а выбор нейтральных для бытовых ситуаций предметов. Благодаря нашему воображению предметы оживают, обретают жизнь в движении, объединяют нас с партнером. Только не механическое, не утилитарное восприятие предметного мира, нас окружающего. («Любой предмет взывает: „Вникни, чувствуй!"»[145] - восклицает Р. М. Рильке.)

Поначалу обратимся к **вариации 1.5 («Звуки на ладони»)** и **1.14 («Ритмы на ладони»).** Вспомните предлагаемые в них задания, цели тренинга и займитесь отработкой двигательных, произносительных, голосовых и ритмических навыков, достигаемых с помощью этих вариаций в индивидуальной работе. Вновь прочувствовав свободу в обращении с мячом и легкость в переменах ритмических рисунков, - продолжайте работу с партнером.

Вариация 2.4. Ритмы в четыре руки

1.10; 2.5; 2.6; 2.7

Вспомните **вариацию 1.10 («Из кисти в кисть»),** которую вы выполняли индивидуально, настраивая подвижность кистей рук. Вспомнили? Каждый самостоятельно повторите прием переброски мяча из руки в руку - наработайте упругость кистей, добейтесь легкости в перекидывании мячика (рис. 99).

Достигнув, как вам кажется, точности движений, выбирайте партнера. И продемонстрируйте ему свою технику работы с мячом. Он же покажет вам свою технику.

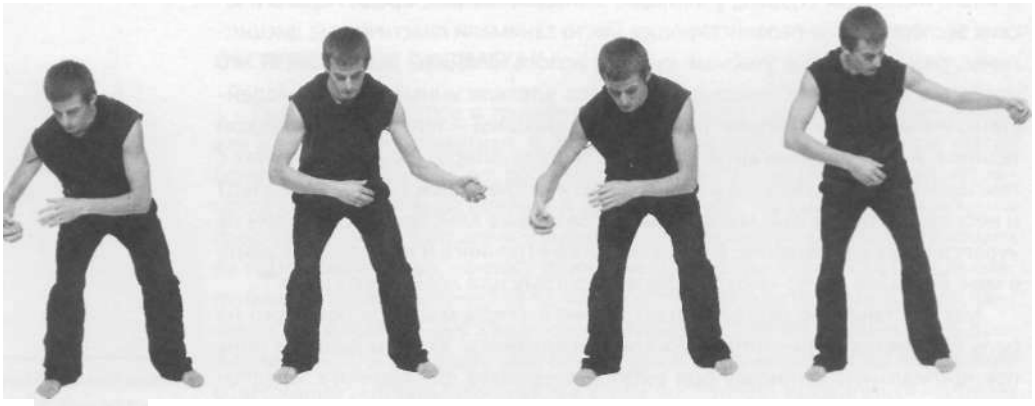


Рис. 99

Суждения. Ознакомившись с действиями друг друга при переброске мяча из кисти в кисть, предпримите сравнительный анализ: кто, по-вашему, действует точнее, не теряет мяч, может даже одновременно передвигаться в пространстве комнаты и при этом не сбивать ритмы перекидывания мяча? Кому из вас не удается расслабить

кисти и пальцы, вследствие чего они не успевают удержать мяч и он выскальзывает?

Определите в содружестве такие приемы работы с мячом, которые позволили бы вам обоим избежать указанных трудностей и не совершать прочие и прочие ошибки в действиях кистей, управляющих мячом. Ошибок же достаточно. Подскажу вам некоторые из них. Сложности в движениях рук: слишком далеко в сторону и назад от тела вы отводите кисть, не включая в это движение локоть. Кисть отодвигается в сторону, а локоть замирает в прижатом к боку состоянии (рис. 100). Чуть ли не игра в «воротики» получается: то одна рука, то другая действуют словно створки ворот. Ищите такое ощущение, при котором вся рука - от лопатки до кончиков пальцев - раздвигает пространство в сторону полета мяча. Локоть, запястье, кисть, плечо, лопатка, даже колено — все тело устремляется вслед за улетающим в бок мячом (рис. 101). И все тело упруго в таком полете в сторону мяч задерживает, останавливает, тормозит и направляет его полет в противоположную сторону. Перебрасывая мяч в другую руку, не хватайте его пальцами и не сжимайте в кисти. Попав в ладонь, он держится в ней благодаря энергии движения кисти, энергии отката в сторону и энергии наката одной кисти на другую.

Рис. 100

Рис. 101

Разобравшись с недоразумениями в пластике, переходите к контактной работе с мячом. Создавайте ритмы четырьмя руками. Вы располагаетесь друг напротив друга. Переброска мяча из руки в руку с последующей переброской его партнеру (рис. 102).

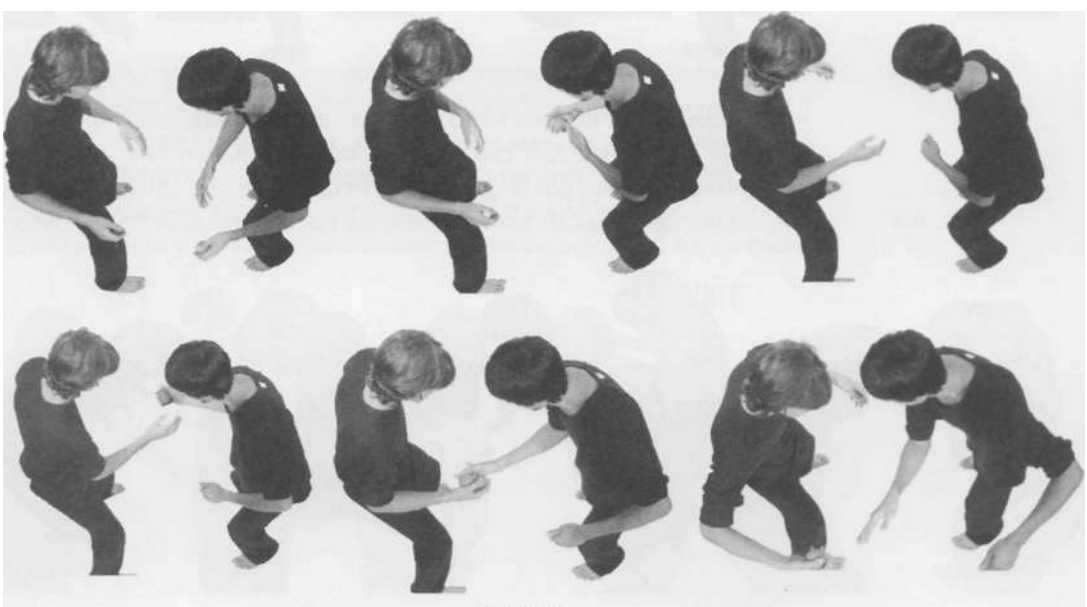


Рис. 102

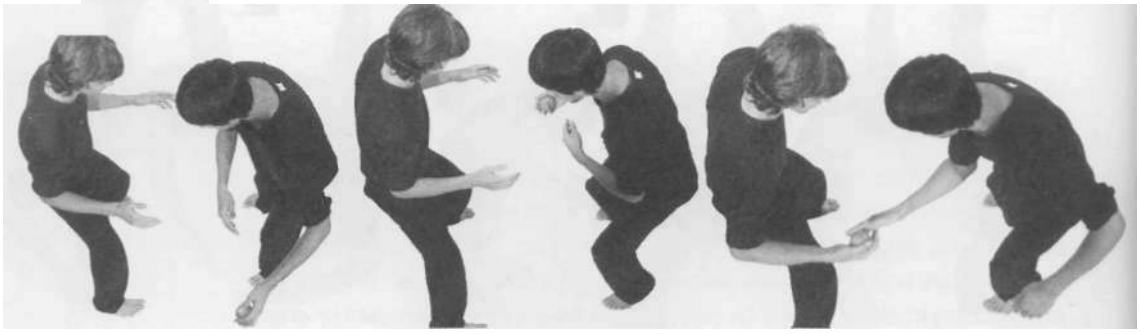
Прежде чем импровизировать слоговые ритмы, попробуем наладить ритмы движений с партнером беззвучно - только переброска мяча.

Для начала **«ведущий»** (тот, кто начинает) четырежды перекидывает мяч из кисти в кисть: справа налево —> слева направо -> справа налево —> слева направо. На пятом броске **«ведущий»** направляет мяч из своей правой руки точно в правую кисть партнера (рис. 103), четыре начальных броска мяча в едином ритме следуют друг за другом, а пятый бросок - с некоторой затяжкой. Вам, надеюсь, памятно, что движение кистей, динамично перебрасывающих мяч, невозможно вне поведения всего тела, а именно: кисть вовлекает в бросок руку - рука утягивает плечо - за плечом подается корпус - движение отзывается и в коленях и в ступнях. На пятом броске — в момент вкладывания мяча в кисть партнера - тело бросающего словно срывается с места, создается такое ощущение, что оно вот-вот взлетит, переместится в сторону.

Рис. 103

«Ведомый» к приему мяча приготавливается заранее: пока **«ведущий»** воспроизводит свои ритмы, он уже держит кисти наготове - примерно на уровне действия кистей партнера (рис. 104). Получив мяч, **«ведомый»** выполняет ту же программу действий: совер-

Рис. 104



шает четыре броска из руки в руку, затем - на пятом броске - правой рукой вбрасывает мяч в правую руку **«ведущего».** Так вы и обмениваетесь мячом многократно.

Сложно выполнять перекидывание мяча партнеру? Действительно, с ходу не получается. Ошибок достаточно:

- иной раз мяч, брошенный вами неловко, пролетает мимо руки партнера;
- иной раз мяч отскакивает от кисти, так как брошен вами с чрезмерным усилием;
- бывает, что вы не добрасываете мяч до кисти партнера и он «валится» на пол;
- порой кисть ваша напрягается в действиях с мячом настолько, что ваши плечи вздымаются, ноги прилипают к полу, локти прижимаются к нижним ребрам (рис. 105) и вы даже «сбиваете» ритм дыхания, задерживая воздух в легких от старания, - ну просто перестаете дышать;

III

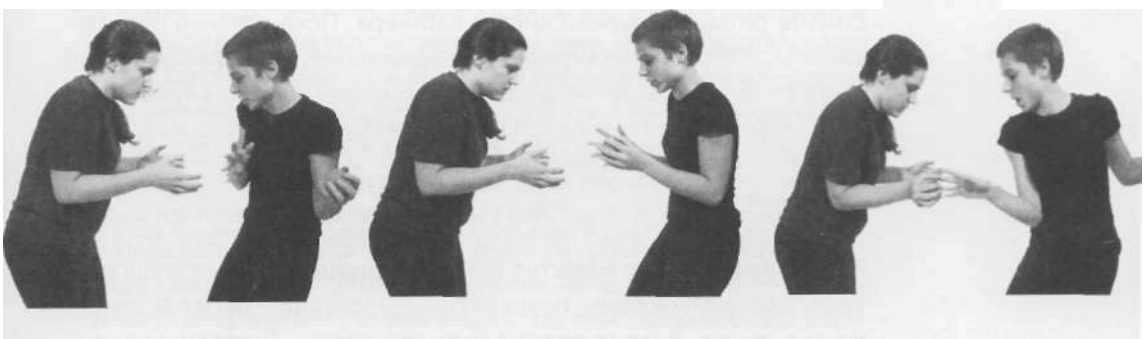


Рис. 105

— порой партнер ваш неловко принимает мяч из-за нарушений ритмичности действий кистей: его руки опущены к бедрам (рис. 106) и нет в его теле ожидания скорого приема мяча (а между тем это совместная вариация, а не разговаривание телами по очереди);

- иногда суета находит на партнера - его кисти *шныряют из* стороны в сторону вслед за действиями ваших кистей (рис. 107) и вы не

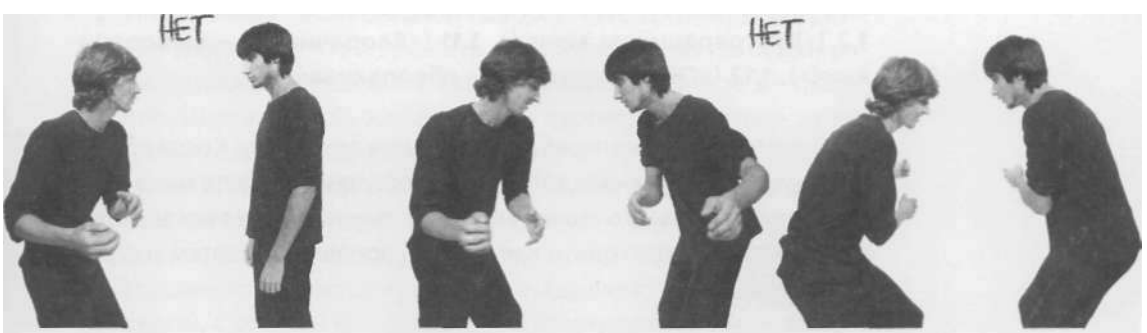



Рис. 106 Рис. 107

имеете возможности уловить ту точку, в которой окажется правая кисть партнера, когда вам придется вбросить в нее мяч. Конечно же, было бы лучше, если партнер ваш, находясь в ожидании мяча, держал бы руки наготове, а не *елозил* ими в безвоздушном пространстве.

Конечно, есть и другие ошибки в работе с мячом. Но главное, что все непопадания, неловкие приемы мяча в кисть порождены вашим неточным взаимодействием. И бросающего, и принимающего. Проблема восприятия: вы все увлечены подсчетом бросков, совершаемых партнером. Но интереснее и естественнее будет вжиться в ритм движения рук партнера, в амплитуды движения его кистей, в мягкое покачивание (балансирование) его тела. Увлекательнее проникнуть в особенности жизни его кистей: мягко перебрасывает партнер мячик из кисти в кисть или жестко, широкими движениями кистей действует или кисти чуть-чуть отклоняются в сторону, игривость чувствуется в движениях партнера или они скучны и однообразны? Прочувствуйте ритмы движений кистей партнера. Пока партнер работает с мячом, внутренне проигрывайте его движения, в воображении двигайте свои кисти в ритме действий его кистей. В этом случае ваши последующие внешние действия с мячом будут вытекать из впитанных вами ритмов движений рук партнера- и придетжелаемый объединенный ритм.

Не допускайте также неуверенных или вялых движений кистями. Точная пластика рук известна вам по **вариации 1.10:** не разводите кисти широко в стороны, почти за спину, - отводите руки с закруглением в локтях. В руках должна быть округлость. Понимание округленности в формировании голосового рупора - процесс длительный, и в нем важны нюансы. Где только возможно, избегайте нарушения закругления. Ни в коем случае не приучайте себя к размытости в движениях. Причины могут заключаться в малой подвижности кистей или в перенапряжении запястий. Как можно чаще в таком случае следует заниматься тренировкой кисти. Вариации для этого вам знакомы: **1.2 («Круговращения мяча»), 1.11 («Вворачиваю — выворачиваю!»), 1.12 («Обволакиваешь — обволакивай!»).**

Таким образом вы перебрасываете мяч друг другу. Когда оба почувствуете, что ритм наладился, что вы оба точно подаете мяч в кисть партнеру и оба хватко его принимаете, то есть мяч не выскальзывает из кисти, то переходите к игровым вариациям, а затем и к ритмическим.

Версии

Игровые

+ Ломайте размеренный метрический рисунок - усложняйте задачу: заранее не обговаривайте с партнером количество бросков из кисти в кисть, предшествующих передаче ему мяча. Пусть он всегда будет наготове: вы ведь можете неожиданно для партнера вместо четырех передач мяча из кисти в кисть проделать лишь две переброски мяча. Не меньшая сложность будет заключаться и в том, что вы будете перебрасывать мяч из кисти в кисть не четыре раза, а, предположим, двенадцать - и только после этого, опять же неожиданно для партнера, на тринадцатом броске вбросите мяч в его правую кисть. Такие же приемы игры избирает ваш партнер. Вот тут и пригодятся вам и ловкость, и собранность внимания, и умение всегда быть «на колке», и внутренняя прочувствованность движений партнера. Передавайте мяч только правой рукой в правую кисть партнера.
+ Следующее усложнение связано с включением в передачу мяча партнеру не только правой, но и левой руки. Предупреждать партнера, какой именно рукой вы будете отдавать ему мяч и через какое количество предварительных бросков, ни в коем случае не надо. В этом и заключается условие игры, один из приемов воспитания внимания, активизации ощущения постоянной готовности к неожиданному, непредсказуемому действию, поступку партнера.
+ Теперь вариация, скажем простенько, не простенькая! До сего момента вы, создавая ритмы переброски мяча, внимательно следили за его перелетами, то есть ваши глаза четко фиксировали и местонахождение мяча, и характер его перелетов, успевали они наблюдать и за руками партнера, и даже за движениями его ног. В новой вариации я предлагаю вам смотреть в глаза партнеру. Прямо-прямо. Помните озорную детскую игру «кто кого пересмотрит»? Да, может быть, она не такая уж и детская: вы и в юном возрасте ею, я уверен, не раз увлекались. Вот и сейчас ваша игра с партнером принимает такой озорной поворот: «кто кого пересмотрит». Но не забывайте, что к точности пластической, аккуратности работы с предметом, связывающим вас с партнером, - те же требования. Шутка шуткой, насмешки над партнером, влияние на его волю посредством транслирования ему глазами всяких там язвительных или ехидных мыслей, проговаривание про себя всяких колкостей в его адрес, и прочее, и прочее - все это стихия игры, стихия скрытого диалога, стихия «тайноречи». А вот пластическая завершенность бросков с точным попаданием в кисть партнера и ловкость, с которой вы подхватываете выпущенный им мяч, - это

уже требует от вас телесной, физической точности, профессионального шика. Проигрывает тот, по чьей вине мяч оказывается на полу. Ну, все как в жизни, как в детских играх на выбывание!

Вариация 2.5. Были, да сплыли

1.10; 2.4; 2.6; 2.7

«Ведущий» задает ритм переправки мяча из кисти в кисть, а **«ведомый»** воспроизводит подброшенный ему ритм. **«Ведущий»** задает ритмическую композицию: количество бросков, перемены в широте движений рук, темпы, паузы, вдруг зависающие. Предлагает он и характер движений: *staccato, legato,* с убыстрением, с замедлением, мягко-мягко, затаенно, восторженно, игриво, торжественно, надсмехаясь, раскачиваясь телом словно на волнах, осторожно, и тому подобное. Сложно, но достижимо. **«Ведомый»,** уловив, прочувствовав и ритмическую композицию, и характер движений, и даже запомнив звуковое качество ударов мяча по кисти, - все это воспроизводит. Его задача, пока **«ведущий»** задает ему ритмическую композицию, - вжиться в характер движений партнера, в его настроение, в логику ритмического рисунка.

И так экспериментируйте с воспроизведением предложенных композиций много раз, пока не приучитесь с ходу вживаться в задания партнера. Потом уж поменяйтесь ролями и вновь обратитесь вначале к простым ритмическим рисункам, а по мере того как партнер будет все точнее и точнее их воспроизводить, усложняйте рисунки и удлиняйте ритмические композиции.

Поначалу не увлекайтесь смотрением глаза в глаза. Это не столь важно в данной вариации. Лучше сосредоточиться на руках партнера, «насмотреться» на них, привыкнуть к их взаимодействию с мячом, вжиться в их движения, в их эластичность, упругость, силу или мягкость. А уж потом, многократно воспроизведя их действия и проиграв разнообразные ритмические композиции, вы с партнером можете попробовать разговор глазами. В этом случае воспринимающему следует угадывать внутреннее произнесение (а может быть, и напевание, а может быть, и скандирование) партнером ритмического высказывания. Задача увлекательная, в чем-то даже таинственная, трудно объяснимая словами. Удача сопутствует тем парам, тем партнерам, кто нацелен на воспроизведение не внешнего (порой ничего не значащего) рисунка, а на восприятие партнера, на проникновение в настроение, в атмосферу его ритма, в музыку ритма, в мелодию высказывания, в его увлеченность совместным звучанием в унисон. Но такое восприятие (сживание) с ритмом партнера возникает тем проще, чем непринужденнее ведет себя ваше тело. После пере-

броски мяча партнеру тело ваше находится в ожидании, впитывает происходящее с партнером, но напряжение, оставшееся после вашей работы с мячом, вам мешает. Освободитесь от него - да хоть подпрыгните невысоко разок-другой и вновь подхватывайте мяч. Нужны, очень нужны переходы от физических затрат к сбросу усилий, от четкой ритмичной работы с мячом к какому-то непринужденному ацикличному движению. Вы можете даже отказаться от каких-либо движений. В книге Чжуан-цзы приводится древняя мудрость, поучительная и для нас: «Если тело не отдыхает от напряжения, оно изнашивается. Если дух вечно в заботах, он увядает»[146].

иб *Чжуан-цзы.* Даосские каноны. С. 59.

Версии

Слоговые

Переходим на слоговые комбинации в сочетании с движениями. Начинайте со слоговых построений, содержащих губно-губной взрывной голосной согласный *«б».* Затем включайте в звучание парный ему глухой согласный *«п».*

Итак, несложные ритмические комбинации со слогом *«ба».*

+ В этой версии ритмы из раза в раз повторяются. Они словно движутся по кольцу: **1.21; 1.22**

ба I баба / баба / баба / ба ^
ба / баба / баба / баба / ба^>
ба I баба / баба / баба / ба^>
ба I баба / баба / баба / ба...

Комментарии: перебрасывания мяча из кисти в кисть графически разделены наклонной чертой (/), передача мяча партнеру обозначена стрелкой (->). Важно сохранить ритмические кольца, нанизывать их на стержень бесконечного звучания. Бесконечность зависит от обоих партнеров. Темпы проговаривания ритма, амплитуды замахов и бросков должны бесконечно повторяться. Вы, я думаю, уловили, что эта комбинация бросков точно повторяет пластику ритмического рисунка, испробованного нами в начале вариации: полеты мяча справа налево -» слева направо -» справа налево н> слева направо и посыл мяча партнеру в правую руку на пятом броске. Используйте пока привычную комбинацию в движениях для создания непривычного ритмического звучания речевых фрагментов, произносимых по очереди, но в идеале сливающихся в единую звуковую линию.

1.21; 1.22 + Акценты смещаются, возникает текучесть ритма, партнеры уже не повторяют по очереди одно и то же кольцо ритма, а совместно создают одно кольцо за другим: ритм охватывает четыре удара, четыре комбинации звуков:

ба I баба / баба /бабаба.

Бросков же у каждого из вас пять, отсюда вывод:

- первый участник версии проговаривает полное кольцо ритма и озвучивает начальный слог второго кольца: *ба / баба / баба / бабаба / ба;*
- второй участник версии завершает ритмическое кольцо, начатое партнером (произносит три последующих слогосочетания) и начинает новое кольцо, совершая два броска, произнося два слогосочетания: *баба / баба / бабаба / ба / баба.*

И так далее. В результате получается:

ба I баба / баба / бабаба / ба^>
баба I баба / бабаба / ба / баба —>
*баба I бабаба / ба / баба / баба -^*
бабаба / ба / баба / баба / бабаба ->
ба I баба / баба / бабаба / ба...

...кольцо крутится за кольцом. Принцип текучести текста мы неоднократно будем применять в следующих вариациях и их версиях.

А теперь пробуйте.

Суждения. Почему у вас не получается сплошная линия звучания ритмической композиции? Постарайтесь сами ответить на вопрос.

Мне одна из причин видится в отсутствии постоянной готовности продолжить речь партнера. Часто передаваемый партнером мяч застает вас врасплох: вы не готовы продолжать вариацию психологически и физически. Почти все вы начинаете «подготовку к выдоху» в то мгновение, когда мяч уже направляется к вам. А ведь его полет из руки партнера в вашу руку длится мельчайшие доли секунды, в то время как для естественного вдоха, даже спешного, короткого, необходимо время, исчисляемое секундой (секундами). Резервы готовности затаились в периоде работы партнера: «открывайтесь» для ритма, создаваемого партнером, впитывайте ритм вместе с визуальным восприятием движений его кистей и тела, вместе с вдохом. Если ваше тело свободно для восприятия ритмов, то оно свободно и для незаметного наполнения новой и новой энергией. Вот этот ракурс решения проблемы вы и упустили, обмениваясь суждениями.

+ Фантазируйте сочетания слогов «на ходу», заранее не готовьтесь, не «вымучивайте» ритмы и не гонитесь за оригинальностью. Даю вам для настройки несколько вариантов. Только для настройки, чтобы вы чуточку уловили суть темпоритмических комбинаций; перебрасывания мяча из руки в руку с одновременным произнесением слоговой комбинации (или не произнесением таковой) графически отделены горизонтальной чертой: **1.6; 1.19**

– попо́ – попо́ – попо́ – попо́ – попо́ – попо́ – по́;
– попо́мпопо – попо́мпопо – попо́м – попо́м – попо́м;
– ба́ба – баба́ – бабаба –ба́;
– бабаба́ба – баба́ба – баба́ба – баба́;
– ба́ба-баа́ба-баа́ба – ба́;
– по́попо – по́м – по́м – по́м! – пауза речевая и пластическая
одновременно – по́попо – по́м – по́м – по́м! – пауза речевая и
пластическая одновременно – по́попо – по́ – пауза речевая
бросок есть – по́ – пауза речевая, бросок есть – по́!

+ Ритмично перекидываете мяч из кисти в кисть и долго-долго произносите *legato* слоги *«6а»* - в продолжение одного броска стремитесьпроговорить четыре слога *«6а»,* и так не менее восьми переправок мяча кряду:

ба́бабаба-бабабаба-бабабаба-бабабаба-бабабаба-бабабаба – бабабаба-бабабаба́.

+ Одновременно с комбинированием ритмов включайте мелодические изменения высоты звучания голоса. Здесь опора на музыку. Не увлекайтесь повышениями и понижениями тона как техническими элементами якобы выразительности. Если внутренняя мелодия зазвучит, то за ней потянется настроение, эмоциональная волна, которая и подвигнет ваш голос на реакции, а они в свой черед отразятся в переменах звуковысотности.

Речевая

Вспомним с вами экспромт Рената Шавалиева из конца прошлого урока:

Были у бабы плоды баобаба,
да сплыли у бабы плоды баобаба.

Включим этот экспромт в вариации, в сочинение своих ритмических конструкций текста. Вы находитесь лицом к лицу и поочередно импровизируете историйки (коротенькие, простенькие) на основе уже имеющихся в вашем распоряжении данных.

Вариация 2.6. «Ай да мяч!»

1.10; 2.4; 2.5; 2.7; 2.8

Прием перебрасывания мяча из кисти в кисть остается неизменным.

Ритмы бросков связаны теперь с воспроизведением трехсложных стихотворных размеров: дактиля, амфибрахия, анапеста. Ударные слоги (точнее, движения, отражающие в пластике ударные слоги) телесно проигрываются с широким замахом и сильным ударом мяча в кисть, безударные слоги (движения, передающие пластикой слабые слоги в стопе) производятся менее активно, с меньшим замахом и менее активным ударом мяча в кисть, чем слоги-движения ударные.

Беззвучно пробуете воссоздавать вдвоем ритмические рисунки из трехсложных размеров. **«Ведущий»** задает - **«ведомый»** воспроизводит. К примеру, в метрическом рисунке дактиля **«ведущий»** предлагает лишь одну стопу, а его партнер в точности этот ритм воспроизводит, затем - первый участник повторяет комбинацию, основанную на дактиле, три — четыре - пять раз, и его партнер стремится в точности воспроизвести эту комбинацию. После чего, не сговариваясь с партнером, **«ведущий»** предлагает другую вариацию метра (амфибрахий или анапест), и **«ведомый»** угадывает и воспроизводит ее.

Через некоторое время партнеры меняются местами.

Версии

Фольклорные

Та же игровая ситуация переходит в речевые задания. Возьмем, к примеру, выкрики торговцев резиновыми мячиками в конце XIX века:

Ай да мяч!
Прыгает, скачет!
Упадёт - не плачет!

Ай да игрушка!
И потешная, и безгрешная!
И прыгает, и взвивается.
Смотрит деточка -
Удивляется™.

Четко выраженных вариаций метра классической поэзии мы здесь не находим. Рифму улавливаем, а вот в размере, как ни пробуй его определить, получается путаница. Это объяснимо. Народная поэзия не всегда подпадает под классификацию классических метров стихосложения (ср.: «Понятно, что сточки зрения силлабо-тонического

[147] *Шангина И. И.* Русские дети и их игры. С. 234.

стопосложения выяснение метрического принципа народного стиха должно было представить существенные трудности»[148]). В основе ритмики народного русского стихосложения лежит чередование стихотворных строк, завершающихся дактилической (в былинах) и обычно женской (в песнях) клаузулой. В зависимости от размера в этих строках присутствуют два, три или четыре ударения при относительной свободе расположения безударных слогов. Своеобразие народной русской поэзии тем и интересно, что часто текст подчиняется некоему напеву (даже если обратиться к таким стихотворным формам, как выкрики ярмарочных дедов-зазывал), позволяющему выравнивать длительности строк[149]. Между прочим, В. М. Жирмунский называл такой стих «музыкально-тоническим»[150].

[148] *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 219.

[149] *Тимофеев Л. И.* Очерки теории и истории русского стиха. М.,1958. С. 96.

[150] *Жирмунский В. М.* Введение в метрику. Л., 1925. С. 260.

Перебрасывая мяч из кисти в кисть, задорное рекламирование мяча направляйте в сторону партнера, вовлекайте его в движение мяча, в подвижность мяча, в легкое летание-перелетание мяча из руки в руку. Расписывайте и разрисовывайте прикрасы и достоинства мяча — того самого, который прыгает в ваших руках. Одновременно ритмично «выкрикивайте» слово за словом либо строку за строкой один из предложенных стишков. Партнер ваш отвечает вам другим стишком. Мяч - связующее звено между вами.

Один текст, одна мысль, один ритмический комплекс, высказываемый партнерами совместно. Вчувствоваться в партнера так, чтобы улавливать любые нюансы его голосового звучания и его речи.

Мы с вами приступаем к серии вариаций дикционных, в которых участвуют двое актеров. Каждый из вас одновременно является и исполнителем и оценивателем того, что проделывает партнер: его речи, дыхания, мыслей и поведения тела.

В этой серии вариаций мы берем в работу только стихотворения детских поэтов. Так как для детской поэзии характерно стремление авторов использовать ритмическое чередование однородных согласных звуков, именуемое в теории поэтической речи «аллитерацией», мы уделяем играм со звуками особое внимание и проводим анализ текстов, исходя из его фонетических особенностей. В дальнейшем - встречаясь уже с «взрослыми» литературными текстами (поэтическими и прозаическими, драматическими или повествовательными) — вы не упускайте из поля зрения их звукопись или особенности звукового построения произносимого текста. Некоторый опыт мы с вами попробуем обрести при анализе детской поэзии.

Суждения. По выполнении вариации обязательно вступайте в диалог с партнером и высказывайте свои суждения и по поводу ритмов и звукописи стихов, и по поводу техники речевого звучания партнера, и по поводу речевой выразительности произнесенного текста.

Вариация 2.7. «И выкривлю, и выпрямлю!»

1.10; 2.4; 2.5; 2.6

Остаемся в той же игре с переброской мяча из кисти в кисть и с передачей его партнеру. Как почуете, что игра со звукосочетаниями вам удается, примитесь за наработку звучания скороговорки с губными согласными *«в»* и *«п»:*

И выкривлю,
И выпрямлю,
За ворота пну
Ив окно приму™.

Не увлекайтесь одними согласными - гласные звуки *«у»* и *«о»* артикулируйте отчетливо и озвучивайте разборчиво.

Учитывайте «сбивки» ритмов: *«И выкривлю, \ и выпрямлю, \ за ворота | пну\ и в окно \ приму».* Почти везде - различное количество слогов в ритмическом звене, которое вы выполняете в пределах одного броска.

[151] Тридцать три пирога: Игры, считалки, сговорки, скороговорки, долготоворки, докучные сказки, загадки народов Советского Союза / Собрал и обработал М. Булатов. М., 1973. С. 166.

Версии

Ритмические

+ **«Ведущий»** задает **«ведомому»** звукосочетания (а затем скороговорку), перемещаясь в пространстве. С началом звучания начинается передвижение, в финале звучания, на последнем слоге, - вернуться к партнеру и вбросить мяч в ладонь его руки, да так, чтобы партнер тут же захотел действовать. Речевой ритм **«ведомый»** повторяет точно-точно, но движения тела им импровизируются. И вновь **«ведомый»,** теперь уже к финалу, должен оказаться перед партнером и точно и вовремя вложить в его руку мяч.

+ Усложнение: партнеры передают друг другу мяч в любом месте скороговорки *«И выкривлю, и выпрямлю...»,* подхватывающий должен не «прозевать» летящий к нему мяч и моментально продолжить звучание текста и пластические передвижения по пространству комнаты.

Вариация 2.8. «Закукулено, замумулено...»

1.10; 2.4; 2.5; 2.6; 2.7

Перебрасывание мяча из кисти в кисть.

Выполняют **«ведущий»** и **«ведомый».**

Условия взаимодействия партнеров вам знакомы: **«ведущий»** комбинирует различные ритмы, постепенно усложняя дикционные

нагрузки, работаете каждым словом отдельно, затем варьирует ритмы в стихотворных строках, затем захватывает две строки и так постепенно увеличивает объемы произносимых фраз и ритмические рисунки их произнесения. Слова лучше не переставлять, чтобы не нарушить мелодику стиха.

«Ведомый» воспроизводит ритмы партнера с документальной точностью. Но за этой документальностью не стоит скрывать настроения и ощущения, которыми **«ведущий»** напитывает ритмы.

Итак, сербская народная загадка:

Закукулено,
Замумулено,
Заколочено,
Зазамдчено.
И у вас
Не хватит мочи
Раскукулить,
Раззамдчить,
Если кто-то
Закукулил,
Если кто-то
Замумулил![152]

Есть и отгадка: это - запертые ворота.

Найти отгадку несложно, как вы уже поняли. Да и не в этом заключается наш тренировочный интерес. Задача **«ведущего»** - создать свою версию стихотворения, историю своего собственного сочинения. И время действия, и место действия, и внешний вид ворот, и крепость их, и качество и надежность замков — все **«ведущему»** следует продумать, вообразить, конкретизировать. Подробности явятся загадкой для **«ведомого»,** их-то он и должен прочувствовать, разгадать, расшифровать и воспроизвести в ходе повторения ритмов, задаваемых партнером. Такая работа скорее еще не диалог, а преддверие диалога, в котором прежде всего важен момент восприятия темпоритмов, отражающих «сюжет», сочиненный партнером. Не меньший интерес представляет транслируемая **«ведущим»** мысль. Ею пропитывается высказывание, и ее расшифровывает **«ведомый».** Высказывание **«ведущего»** при отсутствии смыслов лишится действенности, превратится в механическую декламацию, в демонстрацию ритмов. Намного интереснее насыщать высказывание смыслами. Основная мысль может формулироваться по-разному:

- «мои ворота столь велики, что у тебя не хватит сил их взломать»;

[152] Серебряный рожок: Детские песенки народов Югославии / Пересказал Л. Яхнин. М., 1976. С. 19.

— «замки у меня с механизмами, столь изощренно придуманными и столь искусно сделанными, что у тебя не хватит ума разгадать секреты замков»;

— «я такие ритмы тебе „запущу", что не сыщется у тебя дикционных умений их выговорить»...

Эмоциональная окраска основной мысли, ее дикционное бурление зависят от артикуляционной активности воспроизведения согласных звуков, в большинстве своем переднеязычных, если учитывать их местообразование. В **вариации «И выкривлю, и выпрямлю»** основным органом образования согласных звуков, входящих в структуру стихотворения, были губы. Теперь же можно наблюдать явное преобладание язычных согласных звуков, точнее даже переднеязычных: *«з», «с», «л», «л'», «н», «ч» «т», «т'», «р».* Широкий спектр переднеязычных согласных позволяет развивать подвижность мышц кончика языка, его упругость и эластичность. Если мы уже знаем, уже испробовали, что каждый слог нашей речи требует своей порции дыхания, особенных дыхательных усилий, то на примере переднеязычных согласных звуков, в обилии представленных в этом тексте, мы можем прочувствовать множественность дыхательных усилий в моменты преодоления препятствий, создаваемых в речевом аппарате передней частью языка. И хорошо, что мы имеем возможность сочетать усилия, затрачиваемые на преодоление препятствий при артикуляции согласных разного качества: тянущихся, разрывающихся, дрожащих, образующихся с помощью голоса и безголосных.

Привлекательно в вариации и то, что преодоление артикуляционных препятствий согласуется с ритмами перебрасывания мяча из кисти в кисть, точнее, с ритмами ударов мяча поочередно в каждую кисть. Не упустите разнообразия энергетических мышечных затрат (в действии руки и в артикуляторных движениях) и соответственно дыхательных затрат при произнесении различных звуков и слов.

Что же именно требует повышенного внимания?

Думаю, что многое, и среди прочего:

— звучность и протяжность *«з»* в четырех начальных словах и в финальных словах двух последних строк стихотворения (особенно важны звучность и длительность сдвоенного *«з»* в слове *«раззамочить»);*

— усиление резонанса сонорных звуков *«л», «л'», «м», «н», «р»;*

— упругость *«ч»* в словах *«заколочено», «зазамочено», «мочи», «раззамочить»;*

- чередование слов, насыщенных взрывными звуками (например, *«раскукулить»),* со словами, в которых обильно представлены сонорные *(«замумулено»);*

- чередование переднеязычных *«л», «л'»* - их набирается 10 звуков с заднеязычным *«к»,* — появляющееся 9 раз;

- артикуляционные усилия при произнесении заднеязычного согласного *«к»:* таких звуков в стихотворении девять. Необходимо произносить его без нажима, стремиться к легкости преодоления препятствия при рождении звука «в рупоре» (имеет смысл даже добиваться ощущения резонанса при звучании *«к»,* хотя этот звук является глухим);

- мышечная активность произнесения переднеязычных согласных звуков *«л», «л'», «ч», «т», «f»;*

- точное соответствие нормам русского литературного произношения: произнесение слова «если», встречающегося дважды, с мягким согласным *«с'»,* что соответствует правилу ассимиляции твердого согласного, находящегося в позиции перед мягким согласным звуком *«л'»*[кз]*;*

- обязательное редуцирование гласных звуков *«а»* и *«о»,* располагающихся в заударной позиции и в безударной позиции далее, чем первый слог перед ударением: *«зъкукуленъ», «зъмумулвнъ», «зъколдченъ», «зъзамдченъ», «ръскукулить», «ръззамдчить», «зъкукулил», «зъмумулил»*[кл]*.*

[153] *Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. М., 1984. С. 151 [30].

[154] Здесь знаком «ъ» отмечены гласные «а» и «о», подлежащие редуцированию при произнесении.

Обращая внимание на подобные «мелочи», мы приучаемся к вчувствованию, вслушиванию в слова, в слоги, в звуки, в мышечные ощущения при их произнесении.

Вариации ритмов, предлагаемых **«ведущим» «ведомому»,** предположительно могут быть следующими (хотя, повторю, каждый из вас создает свои рисунки ритмов):

- *«закуку I лено-лено / замуму / лено-лено»* - 4 броска. Отработка редуцированного звучания гласных в сочетании *«лено-лено» («ленъ-ленъ»),* в котором нет ни одного ударного слога - лишь слоги заударные. Произнося это сочетание, перекидывайте мяч менее активно и чуть медленнее, чем вы делаете это, выполняя первое и третье сочетания;

- *«заколд I заколд / заколд / чено / зазамд / зазамд / зазамд / чено»* — 8 бросков. Отработка раскрытия первых предударных слогов: *«ко»* в слове *«заколочено» («зъкалдченъ»)* и второго слога *«за»* в слове *«зазамочено» («зъзамоченъ»).* Довольно распространено фонетическое звучание гласных *«о»* и *«а»* в речи носителей

различных говоров. Стремитесь к соразмерности физических усилий в энергии броска и в формировании звукосочетаний, в частности в энергетических усилиях при произнесении ударных и безударных слогов;

- *«и у вас I не хватит / мочи \ мочи / мочи / мочи / мочи»* - 7 бросков; 4 финальных броска проделывайте с убыстрением темпа. Смысл озвучивания этого ритмического сочетания — во внимании к дыхательным затратам при звучании переднеязычных согласных звуков: « с - г - г - ч - ч - ч - ч - ч » ив точности произнесения звука *«ч»* при любых темпах речи;

- *«и у-у вёс-с-с/ у-у вас-с-с/ у-у вас-с»* - 3 броска. Вам несложно догадаться, что в этой ритмической игре два звука для нас представляют интерес. Гласный *«у»* — звук, артикулируемый с лабиализацией и требующий усиленной вытянутости губ вперед, и согласный *«с»* — требующий чуть больших мышечных усилий в дыхании, если он находится на конце слова. С целью усложнения мышечных нагрузок произносите этот ритмический вариант без пауз, на одном выдохе;

- *«не хватит / не хватит / не хватит»* - 3 броска. Уверен, что и в этом случае вы обратили внимание именно на звуки *«т»,* завершающие каждое сочетание. После каждого броска делайте короткую паузу - это поможет накоплению энергии, необходимой для объемного резонансного звучания *«т».*

Ниже приводятся еще семь вариантов ритмических комбинаций звуко- и словосочетаний, составленных на материале сербской загадки:

- *раскукулить / раскукулить / раскукулить;*
- *раскуку I куку / кукулить;*
- *раскуку I куку / куку / куку / куку / куку I кукулить;*
- *раззамд / замд / замочить;*
- *раззамд / замд / замд / замд / замд / замд / замдчить;*
- *если ктд-то I закукулил, / если ктд-то / замумулил;*
- *если кто-то закукулил, / если кто-то замумулил.*

Вы же сами с партнером можете определять, на что именно в каждом из предлагаемых сочетаний следует обращать повышенное внимание. **«Ведущий»,** задавая партнеру очередное сочетание, повторяет задание столько раз, сколько **«ведомому»** понадобится для угадывания, где затаились сложности и что у него не получается. Когда же **«ведомый»** с заданием справится и произнесет «ритмофразу» с должной чистотой звучания, **«ведущий»** предлагает ему новое ритмическое сочетание.

Надеюсь, что вы не упускаете из внимания игровые задания диалога. И история, создаваемая **«ведущим»,** реально возникает в во-

ображении обоих партнеров, и вместе с ритмическими комбинациями каждый из партнеров успевает вплетать в диалог смысл произносимого. Смысл произносимой фразы и вчувствование в «мелочи» влияют на ритмические особенности переброски мяча из кисти в кисть. Разнообразьте энергию ударов: производите их быстрее и медленнее, жестко или плавно, *legato* или *staccato,* широко отводя кисти в сторону или почти соединяя кисти, не оставляя мячу места для полета. Повторю: это зависит от речевых ритмов, от содержания, охватывающего «ритмофразу».

Вариация 2.9. «Не вместит двор дров...»

Возвращаемся к версиям **вариации 1.28.**

1.18; 1.28; 2.28; 3.10; 3.28

Мы прервались на том моменте, когда, работая в парных вариациях, вы чередовали количество ударов - каждый ударял по мячу четырежды и произносил четыре слова. Вернитесь к этому заданию и выполните его как разминку к новому витку усложнений: *«На дворе трава, на траве дрова, | раз дрова, два дрова, \ три дрова, не вберет | двор дров, не вберет \ дров двор, надо дрова \ выдворить на дровяной двор».*

Отлично. Вам удается согласовывать совместные действия в ударах - вы не путаетесь и совершаете размеренно по четыре удара; но речевая слаженность не случилась. В тексте просматриваются пять речевых тактов (отделим их двумя наклонными линиями): *«На дворе трава, на траве дрова, // раз дрова, два дрова, три дрова, // не вберет двор дров, // не вберет дров двор, // надо дрова выдворить на дровяной двор»,* а в речи ритмическая внятность речевых тактов отсутствует. Так, для **«первого»** (начинающего) в третьей серии из четырех ударов завершить звучание второго речевого такта и четко открыть звучание третьего оказалось непосильной задачей: *«...три дрова, J/ не вберет...».* Сейчас слышится какой-то навал непонятных слов: *«три дрова не вберет».* Не повезло **«первому»:** и в пятой серии ударов логическая неразбериха: *«дров двор, надо дрова».* Да и у **«второго»** в четвертой серии ударов не все благополучно: он лихо произносит *«двор дров, не вберет»,* разрушая два речевых такта - *«не вберет\ двор дров, // не вберет дров двор»,* и даже не принимает во внимание запятую, разграничивающую эти речевые такты.

Пробуйте точнее выполнить задание.

Вышло намного чище. Но это была только разминка.

Задание. Вы вновь лицом к лицу, и опять у вас один мяч. Движения прежние, и условие произнесения одного слова на одном ударе по мячу сохраняется.

Текст возьмите тот же - про безумную «заваленность», перегруженность двора дровами. Ритмичность звучания текста зависит от вашей слаженной работы: физической точности подбивания мяча и речевой точности движения сюжетной линии.

«Ведущий» задает ритмическую комбинацию из слов скороговорки, **«ведомый»** воспроизводит предложенную комбинацию, не нарушая темпоритмы произнесения. Примеры ритмических рисунков:

- *на дворе, на дворе, на дворе трава-трава;*
- *на траве, траве, траве дрова, дрова, дрова, дрова;*
- *поперёк, поперёк, поперёк двора-двора.*

Словосочетания *«трава-трава»* и *«двора-двора»* укладываются в один удар по мячу.

Возникать могут и ритмические паузы между словами. Их длительность меняйте за счет количества ударов без произнесения слов. Примеры:

- *раз-раз - дрова* |11 *два-два — дрова* 111 *три-три — дрова* | 11;
- *двор дров - дров двор | дров двор - двор дров | нет нет | не вберёт;*
- *дрова выдворить* 11 *выдворить дрова* | | *дрова выдворить* \ \ *выдворить дрова* 11.

Один удар по мячу без сопровождения текста отмечен вертикальной чертой (|); если таких знаков два, три и более, то и ударов, соответственно, столько же.

Не воспринимайте задание механически - я не призываю вас к изобретению неких ритмических фигур. Цель любого высказывания - в воздействии на адресата посредством словесных ритмических комбинаций. Внутренняя свобода позволяет вам спонтанно рождать высказывание, означенное смыслом, отражающее ситуацию. Тема рассказа, конечно же, понятна, но неожиданный индивидуальный взгляд на случившееся, на происходящее - это в ваших силах и возможностях. Положим, в последней комбинации вы рассказываете о панике, охватившей человека, не представляющего, как спастись от нагромождения вещей, предметов, завалов. И этот человек мечется с зовом «дрова выдворить», «выдворить дрова». Сил ему не хватает, он пролезает сквозь поленницы, перелезает через дрова, ищет среди нарубленных и ненарубленных дров хоть кого-то, кто поможет ему освободиться от хаоса. Может ли такое мимолетное видение ситуации явиться в вашем воображении? Разумеется. Главное - почувствовать обстоятельства, углубляя видения и чувство безысходности.

Версии

Текстовая

Скороговорочный текст усложняется, история с дровами дополняется новыми фактами:

На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова, дрова вдоль двора - дрова поперек двора, дрова в верх двора - дрова в низ двора, дрова в глубь двора — дрова в ширь двора: не вместит двор дров, не вместит двор дров, не вместит двор дров - надо дрова, надо дрова, надо дрова выдворить, выдворить, выдворить на дровяной двор, на дровяной двор, на дровяной двор - на дровяной, на дровяной, на дровяной, на дровяной двор-двор, двор-двор.

Каждый индивидуально овладевает новой историей, новыми ее подробностями. Количество дров на дворе все увеличивается и разрастается, уже все возможные закоулочки и уголочки двора заполнены-забиты дровами, «негде яблоку упасть», нет пути-дороги для прохода по двору, завезено такое немыслимое количество дров, что и два года ими все печи в доме топить не перетопить, топить не перетопить! Единственное разумное спасение «отправить-выдворить дрова с внутреннего двора на дровяной двор» - вот и еще одна, незамысловатая по содержанию, но сложная по воплощению скороговорка выявилась на свет.

Подбиваете мяч двумя кистями поочередно: один удар - одно слово. Два исключения - в зачине и в кончине: *«на дворе», «на траве»* и *«двор-двор», «двор-двор»* вы произносите на один удар. Весь прочий текст (весь-весь, включая *«не вместит», «на дровяной»)* произносится вами с ударами по мячу на каждом слове, на каждом предлоге.

Пробуйте этюд.

Я сказал вам, что текст усложняется. И оказался прав. Не в запоминании сюжета и последовательности развития событий оказались проблемы. Здесь почти все моментально сообразили схему построения сюжета в тексте и довольно быстро к тексту привыкли, запомнили его. Сложности подстерегали вас на уровне единства истории. Рассказ с первых же проб стал рассыпаться, мне никак не уловить целое («кто кому брат, кто кому сват»). Текст распадается на фрагменты, не вяжущиеся между собой, и в результате не выявляется волнующий вас смысл высказывания. Сейчас обнаруживаются девять фрагментов, интонационная черта каждого из которых - перечисление: *«На дворе трава, на траве дрова / раз дрова, два дрова, три дрова I дрова вдоль двора, дрова поперек двора, дрова в верх*

двора, дрова в низ двора, дрова в глубь двора, дрова в ширь двора / не вместит двор дров, не вместит двор дров, не вместит двор дров /...». На перечислительной интонации, лишающей речь ясности и логики, далеко не доберешься! Пробуйте найти такой прием рассказывания, чтобы у воспринимающего сложилось в воображении представление о надвигающейся дровяной катастрофе. Пусть он проникнется вашим желанием выпутаться из наворота событий и мешанины дров. Увлекайте его так, чтобы ему захотелось и самому принять участие в раскидывании дров, в переброске их на дровяной двор. Однообразность порождается одинаковостью ударов по мячу. Между тем в речевом такте не все одинаково проступает наружу. Частый недостаток в речи на сцене - многоударность, акцентировка чуть ли не каждого слова. Как же наладить в речи и в движениях тела стремительное движение интонации к финалу речевого такта? Как добиться музыкальности и разговорности высказывания? Невозможно фрагмент *«надо дрова, надо дрова, надо дрова выдворить, выдворить, выдворить на дровяной двор»* произносить стратой одинаковых артикуляторных усилий на каждое из восьми слов. Разные по силе удары придутся на слова, являющиеся вспомогательными, и слова, несущие смысл, отражающие призывы к действию.

Пластическая

Мяч подбивается на этом же тексте то ладонью, то тыльной стороной кисти: это намного сложнее - мяч так и устремляется в сторону, не удается выдержать его вертикальные взлеты. Подбивайте так же, как прежде, - одно лишь слово на одном ударе по мячу; как и прежде, *«на дворе», «на траве», «двор-двор», «двор-двор»* произносятся слитно, во всех прочих случаях каждое слово отдельно.

Игровая

В той же пластической вариации игра в паре: скороговорка тянется без остановок, на любом из слов мяч отдается партнеру, и тот, в свою очередь, проговаривает часть текста и уступает мяч. Объемы произносимого текста не определяйте заранее, пусть они будут неожиданностью для партнера: можете и одно слово произнести, и десять - как вам заблагорассудится.

Ритмические

+ Каждый из вас произносит два слова, только два! - вот и сложности объявились: речевые такты нарушаются, последовательность слов в тексте путается, вам приходится параллельно думать о том,

какое слово за каким следует; действительно, не так легко ориентироваться в зонах текста, где речевые такты состоят лишь из двух слов: *«...дрова вдоль / двора дрова / поперёк двора / дрова в верх I двора дрова / в низ двора / не вместит двор / дров не вместит / двор дров I не вместит двор / дров надо / дрова надо / дрова надо I дрова выдворить / выдворить выдворить / на дровяной / двор на / дровяной двор / на дровяной / двор на дворе»,* - и там, где речевые такты смещаются: *«...трава на траве / дрова раз / дрова два I дрова три / дрова...».* Как же нащупать механизм ритмичного действия вдвоем? Сами разгадывайте принцип контактности, самостоятельно налаживайте единое произнесение текста, звучите в ладу.

+ Поочередно произносите по три слова *«На дворе трава / на траве дрова I раз дрова, два / дрова, три дрова / дрова вдоль двора / дрова поперёк двора / дрова в верх двора...».* И перемещайтесь по пространству во всевозможных направлениях. Тот, кто звучит, - задает темпоритмы и направление движения тел в пространстве.

Вариация 2.10. «Подхватывай легкий мяч!»

2.11; 2.12; 2.17; 2.20; 3.8; 3.9; 3.14; 3.17

Теперь попробуем каждый для себя открыть наиболее удобный и действенный способ передачи мяча партнеру через расстояние в несколько метров.

Разумеется, что тело каждого из нас моментально отзовется на летящий в нашу сторону мяч:

- кто-то от него отвернется;
- кто-то ловко схватит мяч;
- кто-то, поймав мяч, сразу же выключится из игры, так как для него конечная цель - не пропустить летящий мяч и тем самым остановить его движение;
- кто-то не сумеет поймать мяч и с первого, и со второго захода и, уронив мяч в очередной раз, услышит от партнера ироническое восклицание, вроде «руки с дырками»;
- кто-то цепко и сильно будет схватывать мяч на лету, вкладывая максимум физических усилий в его поимку.

Каждому из нас память физических движений продиктует с детства привычные (или непривычные) приемы взаимоотношений с летящими мячами.

То же можно сказать о перебросе мяча партнеру. И здесь у нас свои привычные приемы. И снизу бросаем, и сверху, и по прямой,

и дугообразно, и двумя руками, и одной, замахиваемся или отпихиваем от себя мяч, точно попадаем в руки ловящему или неловко бросаем куда придется. Вновь вариантов много, и каждый бросает мяч так, как приучился в детстве.

А нет ли каких-то закономерностей в передаче мяча от партнера к партнеру не с позиции обыденных движений, а с учетом действенного общения с партнерами? Нет ли таких движений, которые были бы оптимальными по физическим затратам и точными по посылу партнеру эмоциональной энергии? И чтобы сами движения - и приемы мяча, и замахи, и броски — были гармоничными? Не размазанными, неловкими, перенапряженными, а именно гармоничными?

Конечно же, есть. Давайте пофантазируем, найдем такие движения.

Гармония движений прежде всего связана с кантиленой в пластике. От мгновения, когда мяч оказался в вашей кисти, до мгновения, когда он попадает в руки партнеру, - вы совершаете единый поступок. **«Взятие мяча — замах — бросок»** - это связная, недробимая линия поведения. Принимаете мяч не для того, чтобы его принять, а чтобы продлить его полет, изменив направление и вдохнув в движение мяча новую энергию, энергию своего желания, своей воли. Точнее сказать, не берете мяч, не хватаете, а подхватываете его. Вы чувствуете, летящий мяч уже приближается к вам? Ваш внутренний голос восклицает одну из строф стихотворения Осипа Мандельштама «Я вздрагиваю от холода...»: *«Томись, музыкант встревоженный, /Люби, вспоминай и плачь / И, с тусклой планеты брошенный, / Подхватывай легкий мяч!»* — мяч у вас, но вы не одиноки, в нескольких метрах от вас тот, кто готов продлевать вместе с вами полет мяча, и, замахнувшись, вы бросаете мяч ему (рис. 108). Попадите ему точно в руки. Не чуть-чуть вправо, не чуть-чуть влево, а точно

Рис. 108

в его кисти. Отдав мяч партнеру, не успокаивайтесь: прочувствуйте действия партнера., чтобы в нужный момент, ловко и без суеты подхватив мяч, брошенный вам, вернуть его партнеру.

Итак, вы в двух-трех метрах друг от друга. Приготовились: левая нога чуть впереди, корпус устремлен вперед на партнера. Тот, в чьей правой руке мяч, из положения перед грудью совершает мячом кругооборот-замах: вверх - назад за спину, при этом опорной становится на мгновение правая нога — рука с мячом движется вниз — тело и рука резко подаются вперед, совершая бросок мяча партнеру в руки. Сейчас необходимо приучиться к подробному широкому движению руки с мячом, к объемному созданию круга-замаха до броска. Мяч вылетает из руки, совершив круг - не мелкий (рис. 109), не «смазанный» (рис. 110) — объемный и плавный. Позже могут появляться и некоторые нюансы изменения пластики бросков: чуть меньше круг, чуть короче по времени замах и бросок - это уже будет зависеть от ситуации, от перемены темпоритмов в диалоге движений или в речевом диалоге, но ощущение круга наверняка не потеряется, если оно уже отработано.

Рис. 109

Не упустите при броске и принцип продолжения движения мяча. Тогда не. возникнет чрезмерного напряжения кисти, - и вы не будете бросать мяч кистью или рукой до локтя вне участия всего тела, вне перемен точки опоры, исключая естественный физический замах. Приноровитесь совершать бросок так, будто мяч скатывается с вашей кисти и внезапно оказывается в руках партнера. Вот это ***скатывание*** мяча с кисти в сторону партнера и есть большая трудность для некоторых. Старательности много. Не бросайте мяч намеренно, контролируя свои физические действия, - передавайте его непринужденно — подхватывайте мяч с не меньшей беззаботностью — продлевайте его полет с наслаждением.

Все это напрямую связано с ритмической организацией жизни тела. Не накапливайте лишние физические усилия в кисти, при сжимании мяча, в локте при броске мяча. Рука и тело едины - это условие остается обязательным.

Рис. 110

ОТСТУПЛЕНИЕ О ЗАМАХЕ

Можно изобретать различные способы использования мяча в индивидуальном, парном и групповом тренинге: подкидывания, верчения, перебрасывания из руки в руку, катания мяча, удары об пол, посыл мяча партнеру, переброски мячей в круге и т. д. Несомненна в этом смысле универсальность теннисного мячика. Высока его помощь в организации опосредованного воздействия на технику речи и голосовую выразительность в парном и групповом тренинге.

Одновременно с речевыми формируются пластические навыки. Овладевая техникой броска, учитывайте также замах, ибо он, наряду с броском, связан с точностью звукового посыла. О замахе вам следует поразмыслить. «Попробуйте забить гвоздь без „отказа", попробуйте перепрыгнуть забор без „разбега"», — восклицает С. М. Эйзенштейн по поводу выразительности актерской игры[155]. Вот и Д. Хармс подсказывает: «Нужно бить с размаху»![156]

Мы установили, что самая удобная поза для перебрасывания мяча в круге, для диалога с партнером — левая нога впереди, правая чуть сзади, опора на левую ногу при приеме мяча и при броске, на правую ногу - при замахе. Начало звучания - момент соприкосновения мяча с кистью руки, финал - момент отрыва мяча от кисти. Пока рука с мячиком совершает полный оборот-замах, произносится весь текст, независимо от длительности фразы, слова, звукосочетания. Изменение касается лишь темпа замаха.

Не забывайте, что замах требуется не только при круговом движении мяча, но и во всех прочих приемах работы с мячом, опробованных нами и в прошлой главе и в нынешней, будь то подбивания мяча всяких видов, переброска мяча из кисти в кисть, «восьмерка» и пр.

Включение в разминку вариаций с мячом, введение мячей в дикционно-голосовую настройку способствует не только опосредованному воздействию на технические качества дикции и голоса. Голосо-речевой посыл, звучность произносимого текста, равновесие между артикуляционными и телесными мускульными усилиями, разумность дыхательных затрат при формировании речевого такта (части фразы, выделяемой ритмико-интонационными средствами) или фразы, артикуляторная мышечная упругость, кантилена речи - эти и многие иные элементы речевой и голосовой техники могут совершенствоваться с помощью мячей.

Мячи содействуют также воспитанию голосовой выразительности, они объединяют психофизические усилия участвующих в диалоге или в групповом упражнении, единой игровой целью, коллективным действием, создающим положительный эмоциональный фон, ведущий к мышечному освобождению. Мячик во многих индивидуальных, парных, групповых упражнениях становится связующей нитью голосо-речевого процесса, речевого общения, мотивированной целью игрового действия. Мяч превращает механическое, чисто тренировочное говорение в творческий, действенный речевой акт. Замах уже настраивает партнера на восприятие. Замахом я как бы продлеваю действие мяча, его движение и, главное, действие партнера, его высказывание. Здесь возможны два варианта: мы с партнером одно целое, наше высказывание совместно - такое бывает, и - мы с партнером в конфликте и наши высказывания разнятся. Интересен момент восприятия ритмов, импровизируемых партнером при работе с мячом, - воспринимающий становится невольным соучастником формирования ритмической композиции и одновременно воспринимает чувства и образы, которыми живет партнер. В этом случае мы еще раз исследуем на практике значение психофизической последовательности: восприятие - воображение (впечатление) - воздействие (воспроизведение). Или: вдыхание (поглощение эмоциональной и семантической информации, исходящей от партнера) — вчувствование — высказывание.

[155] *Эйзенштейн С. М.* Конспект лекций по психологии искусства // *Эйзенштейн С. М.* Психологические вопросы искусства. М., 2002. С. 323.

[156] *ХармсД.* Записные книжки. Дневник: В 2 кн. СПб., 2002. Кн. 1. С. 248.

Вариация 2.11. До обеденной поры

Кто из нас не усаживался в зубоврачебное кресло?! Сколько в детстве мы испытывали страхов, приходя к врачу, и как дрожали в ожидании боли. Многие детские «зубные» воспоминания живут в нашем воображении до сих пор. А если вообразить, пофантазировать, как ведут себя у зубного врача знакомые нам животные: белки, любительницы орешков, зайцы — обожатели морковок, кот Филя, обитающий в вашей квартире и любящий погрызть сухой корм. Как они будут усаживаться в кресло и открывать пасти по просьбе Айболита?

В скороговорке И. Тополевой ранним утром звери, рыча и фыркая, бредут к доктору:

По утрам у Айболита,
До обеденной поры,
Лечат зубы:
Зебры,
Зубры,
Тигры,
Выдры
И бобры™.

Будто рыки раздаются (ръздаются - при редукции «а» слог *«ра»* превращается в рычащее *«ръ»\)* по борам и прериям, озерам и ручьям: *«ры —ры —ры —ры —ры»* Повышенное внимание к рокочущему *«р»* совсем не означает, что нам тут же следует обратиться к исправлению ротацизма[158]. Нет-нет. Нам интереснее активизация дыхания, динамизм преодоления дыханием артикуляторных препятствий. Нам интереснее вжиться в фантазийные видения зверей, разинувших «рты» в зубоврачебных креслах.

Произносим текст в паре. Мяч перебрасываем друг другу на расстоянии в три-четыре метра. Замахи огромные и округлые, мяч, будто тяжелое железное ядро, перелетает между вами. Это воображаемые звери с нежеланием являются к доктору. Вначале совершите несколько бросков, ничего не говоря, только представляя в своем воображении, как это может происходить на самом деле: как передвигаются животные, как здороваются с доктором, как усаживаются в кресло и с каким отчаянием раскрывают пасти. 2.10

Впервые мы, перебрасывая мяч на расстоянии, озвучиваем свои действия. Здесь важны точное начало звучания и своевременное его завершение. В тот момент, когда мяч коснется кисти принимающего, - 2.12

[157] Загадки. Скороговорки: Любимые стихи / Сост. В. Лунин. С. 348.

[158] Есть такой солидный «болевой» недостаток в произношении, именуемый пугающим словом **ротацизм,** а в просторечии прозываемый **картавостью.** Дети часто плохо выговаривают звук *«р»,* родители таскают их к логопедам, логопеды стараются, и звуки исправляются. Но не у всех — некоторые девчонки и мальчишки добираются до театральной школы, сохраняя свои замечательно порыкивающие *«р».*

возникает высказывание, оно длится на протяжении всего времени произнесения слога, слова, стихотворной строки, речевого такта, фразы, то есть всего отрезка речи, задуманного для трансляции партнеру, завершение звучания происходит уже после броска - в момент соединения мяча с кистью партнера. Точка начала, таким образом, отмечена прикосновением мяча к вашим пальцам, точка конца - соприкасанием мяча с пальцами партнера.

ОТСТУПЛЕНИЕ О ТОЧНОСТИ

Ощущение «точки начала» и «точки конца» мне представляется психологическим условием, обязательным для формирования высказывания и для внятного обозначения границ ритмической группы - будь то слог, слово, речевой такт или фраза.

«Точка начала — точка конца» как проявление отчетливости очертаний ритма — это определение я впервые услышал на репетиции пушкинской «Сказки о попе и о работнике его Балде» на актерском курсе И. О. Горбачева в 1989 г. от С. И. Андреевой, преподававшей в те годы ритмику в Академии на Моховой **[31].** Мы со студентами тогда только начинали осваивать особенный строй звучания рифмованного тонического стиха «Сказки о Балде». То, что сказка написана тоническим размером и число ударений в стихе (как в вольных ямбах Крылова или в поэзии Маяковского) может меняться, и то, что благодаря рифмам, соединяющим смежные стихи, и отчетливому синтаксическому членению границы стиха ощущаются вполне отчетливо, - это мы знали по подробному научному разбору стиха сказки, проведенному В. М. Жирмунским[159]. Знать-то знали и уже ощущали игровую стихию будущего спектакля, разработали подробную вокальную и музыкальную партитуру сцен и даже пробовали играть на тех-других музыкальных инструментах (балалайке, колокольчиках, дудках, манках на уток и пр.), но вот рассказывание сказки, диалоги персонажей, особенно поддерживаемые ритмами музыкальных инструментов, никак нам не давались. Стихи не укладывались в ритмические шалости спектакля, «плыли», съезжали юзом в кювет. С. И. Андреева взялась помочь нам овладеть игрой на деревянных ложках. И что вы думаете, на первой же репетиции она прежде всего стала добиваться точности соблюдения границ музыкальной фразы, потребовала ритмически обязательной отбивки «точки начала» и «точки конца». Когда же мы стали совмещать стихи Пушкина и «сюиту на ложках», то тут-то нас и пронзило: стихи у нас «не шли» именно по причине размытости звучащего стихотворного ритма, тут-то и открылось нам, что «точка начала — точка конца» не позволяет стиху расползаться и облегчает его восприятие. Рифмы зажили, акцентные группы запульсировали, стихи стали вливаться в общий строй спектакля естественно и ненавязчиво. В этом случае можно даже говорить о некой зазвучавшей музыке стиха, что стало особенно очевидно во время гастрольных поездок по Германии со спектаклем «Что за прелесть эти сказки!» (в который входила, помимо «Сказки о Балде», еще и «Сказка о

[159] *Жирмунский В. М.* Теория стиха. С. 224-232.

рыбаке и рыбке»). Мы играли всегда без перевода, но часто доводилось слышать, что именно через «музыку» озвученного пушкинского стиха более всего воспринимали зрители чувственное, душевное, эмоциональное содержание. Очень дельный и точный совет подала нам С. И. Андреева, он касался как музыкального, так и пластического высказывания, мы же его распространили и на область речевого высказывания. Очень важно понимать, что речь — явление всецело ритмическое, но одновременно в своем строении она обусловливается коммуникативной функцией, задачей выразить смысл, следовательно, ритмы речи (стихотворной и прозаической) не могут существовать в отрыве от семантики слова, смысла стиха, смыслового ядра высказывания и проявляются в речи в единстве со смыслом. Таким образом, «точку начала — точку конца» следует признать камертоном освоения ритмов и смыслов звучащей речи. В работе с мячом, как мне представляется, этот принцип действует наиболее емко и плодотворно.

С. М. Волконский важной стороной произношения и в жизни и на сцене считал ясность первого слога. «Наше стремление скорей дойти до ударяемого слова, - писал он аж сто лет назад, — оставляет предшествующие ударению слоги в тени; больше всех смазывается первый слог. Между тем, первый слог слова, ведь это всё слово! Все будущее, еще не произнесенное, слово заключается в первом слоге: не только его звуковая сторона, но и смысл, душевная сторона»[160].

Момент выскальзывания мяча из вашей кисти приходится на последний ударный слог произносимого фрагмента текста. Вместе с полетом мяча «дозвучивайте» и финал речевого такта (слова, фразы) - вы помните, в прошлой главе мы, отмечая тенденцию «съедания» финалов из-за «пофигизма»[161], нарекли ее **«постновоязом»** (см. с. 122)? Это не обычный речевой недостаток - это психологическая установка, образ мышления, произносительный сленг, ставший привычным в современной речи и проникающий в актерское творчество. Мяч организует ритм речевого поступка, придает тренингу динамизм. А связка «точка начала - точка конца» обеспечивает лаконизм, лапидарность высказывания. Ритмическая связность речевых единиц в высказывании - одно из условий продуктивного воздействия на партнеров в сценическом диалоге. В философском наброске немецкого поэта-лирика Ф. Гёльдерлина «Об истинном поэтическом творении и методе», написанном на рубеже XVIII—XIX веков, выдвигается требование, чтобы «начальная точка, и серединная и конечная состояли во внутреннейшей связи, так чтобы решение конца возвращало к началу, а начало — к середине»[162]. Сюда же относится и наблюдение М. О. Кнебель о творческой речи М. А. Чехова в труднейших монологах Хлестакова: «Чехов великолепно понимал, какой диапазон между началом и концом монолога»[163]. Диапазон — стало быть, не однообразие, но развитие, динамическое изменение в содержательности и выразительности высказывания (и даже фрагмента высказывания) любого объема: стихотворной строки, речевого такта, фразы, монолога, реплики, сцены, роли, спектакля. Здесь уж мы расширяем высказывание до рамок сценического произведения - спектакля, - в создании которого участвует не только актер.

[160] *Волконский С.* Человек **на сцене. С. 53.**

[161] **Пофигизм** - безучастное, равнодушное отношение к людям и ко **всему,** что происходит (Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения. СПб., 1998. С. 485).

[162] Цит. по: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 373.

[163] *Кнебель М.* О. Вся жизнь. С. 107.

И вот начинается история: вы создаете ее вместе. Каждый из вас, перебрасывая мяч, привносит в историю свои подробности.

И. Тополева создала одну небольшую фразу: «По утрам у Айболита, до обеденной поры, лечат зубы: зебры, зубры, тигры, выдры и бобры», и мы могли бы произнести все слова слитно, получилось бы даже музыкально. Однако будем придерживаться авторской игры: каждый из вас бросает партнеру по одной стихотворной строке - партнер, продолжающий историю, добавляет в нее свое видение, свой взгляд на трясущихся от страха бобров, тигров и выдр. Стихотворение звучит поначалу legato, во второй части - staccato.

Бросая мяч, отдавайте его в начальных трех строках на ударных слогах финальных слов стиха: *«Айболита», «поры», «зубы».* Далее в каждой строке' бросайте мяч на звуке «р» и тяните его до того момента, пока партнер не подхватит мяч; как только его кисть касается мяча, вы объемно вызвучиваете *«ы»* - будто разрываете дыханием препятствие в артикуляции, возникающее при протягивании *«р»: «зебр-ы, зубр-ы, тигр-ы, выдр-ы, бобр-ы».*

Не пропускайте и речевые особенности стихотворения. Важна дикционная внятность произнесения согласных звуков. Например, замечательный тренировочный материал содержится в названии животных. В серединке каждого слова царствует звонкий взрывной согласный звук *(«зе-б-ры, зу-б-ры, ти-г-ры, вы-д-ры, бо-б-ры»)* - он дает прекрасную возможность акцентирования внимания на создании в артикуляции препятствий для разрыва смычки артикуляторных органов и позволяет приучать дыхание легко и активно разрывать возникшую преграду, помогая голосу усиливать объемность звучания финального слога слова. Давайте взрывным звукам энергию разрыва препятствий и соединяйте эту энергию с предполагаемой энергией поведения животных у доктора.

Вариация 2.12. Наигравшись, надремавшись

2.13; 2.14

Скороговорка «Три тигра» взята из испанской народной поэзии (перевод В. Викторова):

В траве наигравшись, дремать принялись
Тигр, два тигра, три тигра.
В траве надремавшись, играть принялись
Тигр, два тигра, три тигра[ш].

[164] *Викторов В. И.* От человека к человеку: Стихи. М., 1987. С. 70.

Вслушайтесь в звучание скороговорки. *«Наигравшись, дремать»* и *«надремавшись, играть»* — замечательная инверсия, предполагающая оговорки при быстром произнесении любого из сочетаний. Пу-

таница тут и смысловая - невольно перепутаешь, в каком двустишии какой из текстов следует произносить. Вот на этом перепутывании *«наигравшись, дремать» / «надремавшись, играть»* и пробуем организовать диалог между партнерами.

Кто из двух партнеров, перебрасывая мяч другому, большее число раз подряд, не оговариваясь, произнесет *«наигравшись, дремать — надремавшись, играть - наигравшись, дремать - надремавшись, играть - наигравшись, дремать - надремавшись, играть - наигравшись, дремать — надремавшись, играть»!* Причем произносить без перечислительной интонации, не делая остановок после каждого кольца текста: *«наигравшись, дремать — надремавшись, играть».* **2.11**

Найдите смысл, который помогал бы вам добиться «текучести» текста («закольцованности» истории). Смыслы и темы разнообразьте: «хороша судьба у тигров — живут припеваючи»; «даже у тигров жизнь ритмична: подремлют, поиграют, вновь подремлют, вновь поиграют»; «как полезно двигаться, а затем передохнуть: из игры в дремоту, из дремоты в игру, из игры в дремоту, из дремоты в игру - и так до бесконечности»! Прочувствуйте смысловые оттенки при каждом новом произнесении текста.

И в данной вариации создавайте в мире видений движущиеся объекты, а не стоп-кадры. Ищите подвижность героев в пространстве видений, вымышляйте место действия, время действия, повадки животных, их рыки, урчания, физическую жизнь в движении и во время сна; разгадывайте, в чем заключаются игры трех тигров.

Темпоритмы бросков мяча партнеру выражаюттигриные истории; подсказывать темпоритмы движений не стану, фантазируйте их самостоятельно, импровизируйте по ходу высказывания. Выигрывает тот, кто большее число раз произнесет кольцо *«наигравшись, дремать — надремавшись, играть»,* ни разу не допустив интонационного перечисления.

Вариация 2.13. Надремавшись, наигравшись

Кто из двух партнеров сумеет произнести текст с большей артикуляторной активностью и с меньшими потерями в разборчивости речи? **1.1; 2.12; 2.14**

Для повышения активности добавим движения тела. Зерно двигательной комбинации - балансирование. Левая нога впереди, правая сзади: в затакте движений небольшое раскачивание-балансирование тела — перенос центра тяжести с одной ноги на другую и обратно. Мяч в правой руке, вы вот-вот движением и речью начнете создавать историю.

Двигательная композиция от строки к строке развивается.

Рис. 111

«В траве наигравшись, дремать принялись» - перенести опору с левой ноги на правую, одновременно совершая большое круговое движение рукой по траектории: снизу назад — и вверх. Кисть высоко-высоко вытягивает вверх руку - за рукой устремляется корпус - вы переносите центр тяжести на левую ногу; правая нога и левая рука свободны — мяч утягивает вас вверх, и, пока вы потягиваетесь, сохраняя между тем равновесие, в вас непроизвольно втекает новая энергия (рис. 111).

«Тигр, два тигра, три тигра» - мячик плавно утягивает ваше тело вниз по вертикали. Сползающее вниз тело провоцирует тоновые перемены: голос плавно снижается по диапазону и к финалу ненатуж-ᴸᴶ" гудит на возможных нижних нотах диапазона (рис. 112). Вы при-

Рис. 112

седаете, собираетесь в комок: спина округленная, голова опущена, плечи потяжелевшие, артикуляционные мышцы также тяжелеют. Тигры будто засыпают (рис. 113). На полу остаются лежать два мячика:

Рис. 113

один реальный, теннисный, второй - ваше кругловатое, замершее в дремоте тело (рис. 114).

«В траве надремавшись, играть принялись» - поднимаясь и раскрываясь в теле, широким круговым движением руки (кисть с мя-

чом вперед -» вверх -> назад -> вниз -> вперед -» вверх) невысоко подбросить мяч. Звучание «раскрывается», звук вырастает в объеме - тигры захватывают своей игривостью все окружающее пространство, голос крепнет и даже немного повышается по звуковысотному диапазону.

Рис. 114

«Тигр, два тигра, три тигра» — три раза ударить снизу по мячу, подбивая мяч все выше и выше. Действовать в ударах всем телом (рис. 115). Взлетающий мяч становится в ваших руках все легче, все веселее - полетность голоса дает о себе знать: звук легко улетает все выше и выше, голос звучит все звонче и звонче. Голосовая «игривость» — звонкость тембра — оправдываются звонкостью расшалившихся тигров. Повышение тона при ударах не означает потери объем-

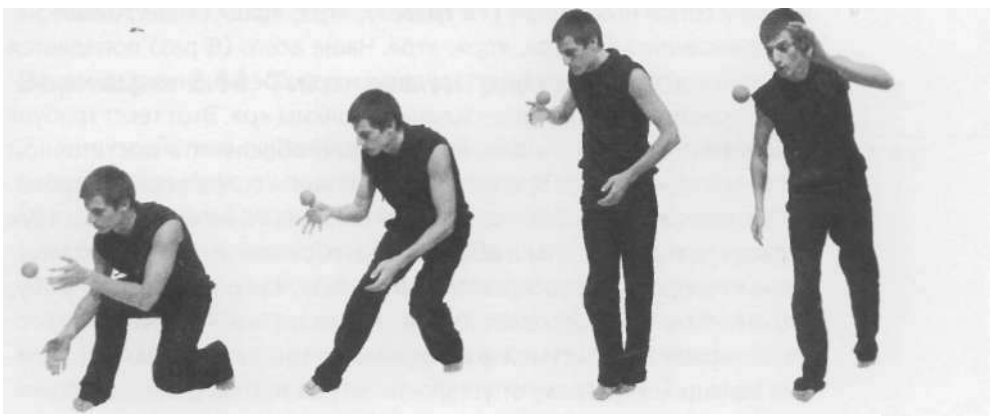



Рис. 115

ного звучания, напротив - широкие движения и объемность дыхания подкрепляют мощь грудного регистра - голос звучит звонко и объемно одновременно.

В финале (на *«три тигра»)* мяч улетает к партнеру.

Вновь, как во многих предшествующих вариациях, проделайте звуковой анализ текста. Орфоэпический, дикционный, в смысле трудностей выговаривания тех или иных звукосочетаний, ритмический — стихотворные ритмы и речевые ритмы (аритмии). Настройтесь на то, что параллельно с работой воображения проходит и звукоритмический анализ текста, отрабатываются нормированность и разборчивость произнесения текста. Актерское внимание не однобоко. Разом действуют и внимание к партнеру (партнерам), и внимание к предмету в ваших руках, и внимание к фонетической стороне речи, и внимание к героям, о которых рассказываете. Привыкайте к многоаспектное™ внимания [32].

Вообще к литературному тексту каждой вариации следует прислушаться, прежде чем рискнуть произнести его вслух. Необходима

фонетическая «разведка» литературного материала, затаённая его озвученность. Назовем это мышечно-слуховой пристройкой к тексту. Сейчас мы проделываем такую пристройку на материале стихотворений детских поэтов, но я уверен, что это было бы оправдано и перед произнесением лирической поэзии, и при первой встрече с новым для вас текстом драматической поэзии. Следует размышлять о звуковой оболочке текста до того, как включать его в игру, в вариацию, в этюд.

Текст про тигров при озвучивании требует артикуляторной динамики, больших мышечных затрат артикуляторных органов, чем при обычной речи. Это связано с множественностью переднеязычных согласных *«т», «т'», «р», «н», «ш», «с», «д», «л»* (в образовании этих звуков деятельное участие принимает кончик языка) и обильным стяжением согласных: *«фтр» («в траве»), «гр», «фш» («наигравшись», «надремавшись»), «др», «пр», «тр».* Чаще всего (8 раз) попадается сочетание *«гр»* - сочетание, трудное из-за соединения заднеязычного звонкого *«г»* с переднеязычным звонким *«р».* Этот текст требует и активного выдоха, чтобы можно было обеспечить достаточной энергией каждое слово, все словосочетания и стихотворные строки.

Рассказывая о тиграх, не блуждайте глазами, не выпускайте звук голоса куда придется. Ваш объект - ваш партнер. Что он увидит внутренним взором, как воспримет ваш рассказ, как оценит вашу пробу, что он потом вам расскажет про свое восприятие - вот что интересно. Во время пробы сумейте приручить партнера, вовлечь в ощущения валящихся на траву от усталости тигров или тигрят, выспавшихся и вдруг взвинтившихся вверх с желанием вновь возиться и барахтаться, покусывать и бить лапой своих приятелей. Еще только готовясь к телесно-речевому рассказу, предвкушайте его конечный результат. Такой конечный результат складывается при двух условиях - дикционного качества (разборчивость, нормированность и чистота речи) и продуктивности телесно-речевого воздействия на воображение партнера. Если партнер не найдет в качестве вашей речи погрешностей и вдобавок увлечется рассказом, взволнуется, улыбнется, почувствует своей «шкурой» тигровые игры — вы выиграли. Если на вас посыплется град упреков: вялая, мол, у вас артикуляция, фонетически неверно произносите вы *«т'»* в словах *«тигр», «тигра»,* отчего слышится так называемое **«тсяканье»**[165], скандируете, пользуетесь в основном перечислительной интонацией, тело ваше двигается неуклюже, и ритмы перемен в рисунке движений нарушаются, бушует напряжение в ногах, кисти не помогают вам создавать объемность голосового звучания - вы вчистую проиграли!

Коли вы проиграли, то у вас имеются возможности наверстать упущенное: реабилитируйте себя в еще одной попытке. Верьте, что со второго раза многое улучшится. Но если все исправить вам не удаст-

[165] **«Дзяканье», «тсяканье»** — широко распространенные дикционные недостатки, связанные с неточностью фонетического произнесения мягких взрывных согласных *«д'»* и *«т'».* Причина этого недостатка таится в вялой работе кончика языка, вяло смыкающегося с альвеолами и лениво отскакивающего от них в момент разрыва препятствия воздушной струей.

ся, то позволительна и третья попытка. Не больше. Если уж и с третьего раза на вашу голову будут сыпаться удары партнера, то отложите мяч, отойдите от партнера в сторону и обдумайте, каким образом преодолеть тупиковую ситуацию. Займитесь сначала ощущениями тела, движениями тела и озвучиванием движений тела - хотя бы звукосочетаниями *«oj-joj-joj-joj».* Выполняя движения, не теряйте в своем воображении движения тигров; освобождаясь от излишних напряжений в ногах, проигрывайте в воображении движения уставших тигров, валимых с ног дремой. Затем подзовите к себе партнера - он становится вашим помощником (контролером в самом лучшем смысле этого слова): радуйтесь его подсказкам, советам, его реакциям на ваши дополнительные пробы.

Вариация 2.14. Тигр, два тигра, три тигра

2.12; 2.13

Единодействие партнеров, находящихся на расстоянии трех-четырех метров друг от друга. Мяч перелетает из рук в руки - туда-сюда, туда-сюда. Вдвоем вы создаете единое «музыкальное» высказывание. Фразы стихотворения вы произносите по очереди: каждый из вас настаивает на своей версии случившегося: один уверен в том, что его тигры после игры повалились спать и сейчас находятся в дремоте (два начальных стиха), второй уверен, что отдохнувшие тигры в настоящий момент резвятся (два финальных стиха). Так вы и пререкаетесь, доказывая каждый свою версию. Стихотворные ритмы, невзирая на ваш конфликт, сохраняются. Стихотворение звучит ритмично, стихи отделяются друг от друга межстиховыми паузами.

Вы перебрасываете мяч известным вам способом: рука с мячом совершает кругооборот: спереди вверх - назад - вниз - и бросок мяча вперед в руки партнеру. За время кругооборота надо успеть произнести всю свою версию истории про тигров: *«В траве наигравшись, дремать принялись* (пауза) *Тигр, два тигра, три тигра».* Между стихами, и за этим следите ревностно, - пауза, ритмическая длительность которой зависит от темпоритма движений. Партнер подхватывает мяч и высказывает свою версию событий с тиграми: *«В траве надремавшись, играть принялись* (пауза) *Тигр, два тигра, три тигра».* И так многократно повторяете вы свои версии.

Голосовой аспект тренинга связан с развитием звуковысотного диапазона. Вы начинаете свой диалог на нижних нотах диапазона голоса и раз за разом поднимаетесь все выше и выше. Как бы высоко вы ни «вскарабкались» по диапазону- звучание ваших голосов должно оставаться объемным и легким одновременно. Стремитесь при этом не снижать разборчивость вашей речи. Соревновательный

момент связан с качеством голосового и речевого звучания на протяжении всего диапазона. Интересно определить, кто из вас сможет сохранить качественные характеристики голоса и разборчивость произносимого текста на самом верхнем участке своего диапазона голоса. Звуковысотное пространство голоса - реальная величина, прочувствовать и заполнить которую возможно только с помощью внутренних ощущений звука - скрытых от глаз движений голосовых органов - внутреннего звучания голоса.

Суждения. Звуковысотный диапазон голоса — явление художественное. Он - один из способов воздействия на адресата, выразитель эмоционально-чувственного настроя актера. Выскажите свое мнение относительно оправданности звуковысотных перемен в речевом воздействии на вас вашего партнера. Так как на расширение диапазона речевого голоса влияет только творческий настрой актера, внутренняя насыщенность воображения видениями, образами и мыслями, но никак не применение внешнего приема звучания, изолированного от сценической ситуации, от деятельности воображения, — то вы пробуйте оценить: удался партнеру творческий аспект звучания или вы наблюдали в его действиях только технические усилия?

Вариация 2.15. Кочень озабочен

Обратимся к двустишию Велимира Хлебникова:

Наш кочень очень озабочен:
Нож отточен, точен очень![ш]

Интересно: что означает слово *«кочень»* — кочан капусты или петуха? Мнения разделились. При малейшем сомнении лучше проверить себя и заглянуть в толковый словарь. Как в этом случае, так и при любой иной встрече с «туманным» словом. Не доверяйтесь домыслам, лучше проверьте. Вот и окажется, что «кочень» в просторечии то же, что «кочан»[167], а к петуху относится слово «кочет» («кочеток», «кочетиный»).

Звуки в стихотворении энергичные, и дикция требуется отточенная, и аффриката «ч» не прозвучит без соответствующих артикуляторных и дыхательных усилий и качественной точности.

Группа в круге. У каждого в руках мяч. Ритмические повторы. По очереди в круге: один задает ритм - другие слаженно его воспроизводят, затем следующий задает ритм на основе данного текста — и вновь вся группа стройно воссоздает ритм.

[166] *Хлебников В.* Творения. С. 74.

[167] См.: Словарь русского языка XI-XVII вв. М., 1980. Вып. 7. С. 389; Большой академический словарь русского языка. М.; СПб., 2007. Т. 8. С. 556.

Какие же звукосочетания и словосочетания возможны в этом варианте:

- *Наш! наш-наш! наш! наш! наш!*
- *Наш, наш, наш, наш, наш, наш!*
- *Наш кочень, кочень, кочень! Кочень, кочень, кочень наш!*
- *Наш кочень очень-очень!*
- *Наш кочень очень-очень! Очень, очень озабочен!*
- *Нож отточен, точен, точен, точен, точен!*
- *Точен очень! Точен очень! Точен очень! Очень, очень!*

И прочие, и прочие ритмические варианты возможны.

В воспроизведении ритма помимо рисунка следует отобразить и настроение **«задающего»** ритм - чувственный образ, в который окрашена ритмическая композиция. Это сложно оценивать головой, сознание блокирует чувственную, ритмическую информацию, информацию ощущений. При создании ритма **«задающим»** лучше всего, вместе с «подготовкой к выдоху», впускать в себя информацию, не оценивая ее, впитывать в себя ощущения **«задающего»,** дать возможность темпоритмам и ощущениям втекать в вас беспрепятственно. Как прекрасный запах втекает в нас непроизвольно, так и ритмы могут воздействовать на нас подспудно, ненавязчиво. Прекрасный пример «втекания» запахов в человека дает Патрик Зюскинд в романе «Парфюмер»: «И пока он говорил, пространство вокруг него наполнялось ароматом „Амура и Психеи". В аромате есть убедительность, которая сильнее слов, очевидности, чувства и воли. Убедительность аромата неопровержима, необорима, она входит в нас подобно тому, как входит в наши легкие воздух, которым мы дышим, она наполняет, заполняет нас до отказа. Против нее нет средства»[168]. Именно это и сложно. Чаще все сводится к ведению внутреннего счета, к повтору набора слов, а не к проживанию ритма. Если мы вспомним еще раз слова Станиславского, упомянутые при разговоре о ритмах поэтического текста, то «уловим» на новом уровне, что ритм влияет на переживание, а переживание - на ритм. Но речь идет именно о глубинном настроении ритма, если так можно выразиться, о глубинном действии - воздействии ритма на остальных работающих, а не о форме ритма и не о его оболочке. Вот здесь-то и выходит, что спасение — в контакте с партнером, во взаимодействии.

«Задающий» ритм руководит всей группой, вовлекает в сочиняемый, импровизируемый ритм всех вокруг себя. Если ритм задан внятно, с условием соблюдения «точки начала» и «точки конца», то **«воспроизводящие»** смогут точно уловить и точку начала ритма, и точку его финала, и его течение. Они будут подготовлены к выполнению ритма, к жизни в ритме. Даже если ритмическая комбинация

[168] *Зюскинд П.* Парфюмер. История одного убийцы. СПб., 2002. С. 101.

длительна по размерам. Окончание ритмического высказывания - сигнал к началу действий партнеров. **«Задающий»** обязан завершить создаваемый ритм так, чтобы выпуклость финала подтолкнула партнеров к действию. Как же приучиться к «вливанию» ритма в других, а не к демонстрации ритма или, что еще хуже, к ритмическому кокетству, выражаемому в желании *покруче* этот ритм закрутить и вывернуть? Ритмическая связность высказывания, раскрывающая складность содержания, - вот что требуется от **«задающего».** Здесь не менее наглядно проступает действие принципа **«точки начала — точки конца»,** о котором говорилось в **«Отступлении о точности».** Не гонитесь за оригинальностью ритмического рисунка, а стремитесь прочувствовать настроения, импульсы ощущений, которые вы отваживаетесь выразить ритмом, или" тему, увлекающую вас в момент передачи ритма.

Если **«задающий»,** прежде прочего, выразит звукосочетаниями ощущение интуитивно проживаемой ситуации, чувственного образа, - это будет моментально понято и прочувствовано партнерами. Они обязательно отреагируют. То же и со словами: история про «кочан капусты» не словами интересна, они просты. Но интересна высказываемая словами Хлебникова ваша личная, вами зарожденная мысль. То есть мысль - выговоренная, «выплеснутая» на партнеров с помощью случайных словосочетаний, а не законченного текста. Реакция партнеров, точность выполнения ими заданного вами ритма, глубина прочувствованности ритма будут отражать энергетическую насыщенность вашего высказывания, вашу действенность, конкретность вашей мысли или внутреннего высказывания. Никаких других объективных способов узнать, как точно вы работали и что именно чувствовали изнутри, у вас, да и у окружающих нет. Стало быть, правильность, четкость, слаженность работы ваших партнеров зависят от вас. Как и доверие партнеров вам. С первого мгновения, еще не вводя ритм речевой, только начав действовать мячом, в этой «предыгре», как сказал бы Мейерхольд, и постарайтесь пластической точностью завоевать доверие партнеров. «Предыгра» наглядно выявляет начальную стадию актерского действия, органично выстраивающегося в понимании выдающегося режиссера в последовательность «мысль — движение — эмоции — слово», всей сутью своей направленную на развитие внутренней техники актера[169].

[169] *Песочинский Н. В.* Проблемы актерского искусства в театральной концепции В. Э. Мейерхольда (1920-1930-е годы): Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1983. С. 11-12.

Вариация 2.16. Выворачиваешь — выворачивай!

1.2; 1.11

То же пластическое решение, что и в **вариации 1.11 («Вворачиваю — выворачиваю!»):** следует ритмично подбрасывать мяч пальцами с вворачиванием его вовнутрь. Мяч взлетает, быстро крутясь, и летит вверх обязательно по вертикали.

Мышечные нагрузки на речевые органы постепенно усложняются.

Первый уровень

Индивидуальная пластическая работа - повторение двигательных заданий: приноровиться, прочувствовать механику вкручивания мяча с одновременным его подкидыванием, отработать точность и упругость движений пальцев.

Дополните движения словосочетаниями, произносимыми «про себя»: *«делаешь -делай»*. В цель попадает и русская пословица: «Пахать - так не дремать»[170], и она может звучать изнутри.

[170] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 2. С. 18.

В **вариации 1.12 («Обволакиваешь — обволакивай!»)** произносились короткие фразы, подобные тем, что мы помещаем ниже, но там мы использовали иную пластику - обволакивания мяча кистями рук. Теперь движения рук более стремительные, действенные. В финале каждого высказывания мяч взлетает - и в теле, и в голосе, и в мысли звучит своеобразный взлет, скорее даже вертикаль восклицательного знака. Возможные речевые вариации:

Вворачиваешь - вворачивай!
Выстреливаешь - выстреливай!
Подбрасываешь - подбрасывай!
Закручиваешь - закручивай!
Не расхолаживаешься - не расхолаживайся!
Завертикаливаешь - завертикаливай!

Все сочиняемые и импровизируемые тексты относятся к качеству ваших физических движений, к точности работы с мячом. Ни в коем случае никаких отвлеченных разговоров, ничего с позиций «вообще».

Второй уровень

Работаете вдвоем: сначала научитесь, закручивая мячик, изловчаться в перебрасываниях его партнеру. Партнер может быть vis-a-vis, может быть далеко - в двух метрах от вас, может быть и сбоку от вас, и за вашей спиной; вы бросаете мяч вертикально вверх и быстро уходите влево, а партнер успевает подскочить и поймать падающий мяч.

Третий уровень

Вновь работаете вдвоем, так же закручивая мяч. Соединяете физическое действие с произнесением текстов из первого уровня: этими словами вы поучаете, дразните, «мучаете» партнера, подбрасываете ему команды, как именно надо работать.

Четвертый уровень

В вашем диалоге возникает скороговорка:

Вахмистр с вахмистршей, ротмистр с ротмистршей™.

Начинаете с бросков мяча на каждое слово, потом в продолжение одного броска — два слова, потом (не уверен, что получится, но порой нелишне попробовать) на одном подбросе мяча проговаривается вся скороговорка, то есть все высказывание, вся мысль. Сложно с произнесением сочетания *«стрш»* - вот уж где путаница и *заплетык* языка.

Пятый уровень

Сложнейшая перемена — перестановка слов в тексте: *«вахмистр с ротмистршей, ротмистр с вахмистршей».* В сценической практике подобные стяжения согласных, каковые присутствуют здесь на стыке слов, - *«стрср»* и *«стрсв»,* редко будут попадаться вам. И выговорить-то их звучно, с хорошей дыхательной опорой почти невозможно, однако вы не отчаивайтесь и ищите такие приемы в дыхании, дикции, звучании, которые помогли бы вам с легкостью преодолевать возникающие в артикуляции препятствия.

Вариация 2.17. Наверху, так наверху-

2.10; 2.20; 2.22

Парная вариация. Партнеры, разделенные расстоянием в несколько метров, обмениваются бросками мяча. Направляйте мяч точно в руки партнеру. Пока мяч находится в ваших руках, успейте озвучить движение (приняли мяч — подняли его высоко-высоко — опустили его низко-низко - замахнулись - бросили в руки партнера) коротким стихотворением из американского фольклора:

Коль наверху, так наверху,
А коль внизу, так уж внизу,
А коль на полпути наверх,
Так ни внизу, ни наверху[171].

Ощущайте движения партнера, вглядывайтесь в их плавность и тягучесть, проникайте в высказываемые партнером мысли, впускайте в себя его подтекст. Задачи тренировки: настройка голоса на ощущения контрастных перемен в границах возможного для данного голосового аппарата звуковысотного диапазона. В предлагаемом тексте уже содержатся перемены высоты звучания. Упоминается в этой детской песенке и высокий уровень, и низы, и середина. И мысль

[171] *Козлянинова И. П.* Дикция. М., 1964. С. 35.

[172] Енот и опоссум: Американские народные песенки, считалки,загадки / Перевод А. Сергеева. М., 1979. С. 25.

вполне ясная: «„ни то, ни се" не может быть сутью существования!». Действительно актуальный взгляд на вещи: «Коли делать, так уж делать, а коль не делать, так уж не делать» - бесцветности в понимании ситуации или в поступках человека быть не должно.

Движения мяча согласуйте с сюжетом песенки: вначале мяч уходит наверх и тянет за собой вверх ваше тело и ваш голос *(«Коль наверху, так наверху»);* затем мяч упадает вниз, и с ним вместе опускаются на низы ваше тело и голосовое звучание *(«А коль внизу, так уж внизу»);* вслед за этими контрастными перемещениями мяч приходит к середине - он на уровне вашей груди *(«А коль на полпути наверх»);* и на последней стихотворной строке совершается замах (*«Так ни внизу..»)* — кругооборот мяча: вперед — наверх — назад; за замахом следует бросок мяча партнеру *(«...ни наверху»)* - рука движется через низ в сторону партнера и с кисти слетает мяч. Звук путешествует по вертикали вверх и вниз вместе с мячом — мяч тянет за собою звучание и вместе с тем своими перемещениями в воздухе гипнотизирует партнера.

Каждое высказывание пропитывается мыслью: мысль соединяет вас с партнером, упустить ее, не заниматься ею, не насыщать мыслью свои чувства, нервы, воспоминания, образы - мы не вправе. Мысль диктует разумность нашего поведения.

ОТСТУПЛЕНИЕ О СТИХОТВОРНОЙ СТРОКЕ

Мы помним с вами, что стихотворная строка отделяется от других строк (предшествующих или последующих) межстиховой паузой. Для ритма произнесения детских стихотворений это такое же непременное условие, как и для лирической или философской поэзии, как для драматического или эпического стиха. Но часто, произнося стихотворения, созданные для детей, мы этим правилом пренебрегаем и разрушаем обаяние авторского ритма. Произнесите для примера начальные строфы стихотворения К. Чуковского «Топтыгин и Луна» в двух вариантах: 1 - воссоздавая авторский ритм, 2 - интерпретируя ритм, предлагаемый поэтом, по-своему «прозаизируя» его.

Авторский ритм:

Как задумал
Медведь
На луну
Полететь:
«Словно птица, туда я вспорхну!»
Медвежата за ним:
«Полетим!
Улетим!
На луну, на луну, на луну!»

Два крыла, два крыла
Им ворона
Дала, -
Два крыла
От большого орла.
А четыре крыла
Им сова
Принесла -
Воробьиных четыре крыла.

Но не может
Взлететь
Косолапый
Медведь,
Он не может,
Не может взлететь.
Он стоит
Под луной
На поляне
Лесной, -
Косолапый
И глупый
Медведь.

Традиционное чтение-смазывание авторского ритма:

Как задумал медведь на луну полететь:
«Словно птица, туда я вспорхну!»
Медвежата за ним: «Полетим! Улетим!
На луну, на луну, на луну!»

Два крыла, два крыла им ворона дала, -
Два крыла от большого орла.
А четыре крыла им сова принесла -
Воробьиных четыре крыла.

Но не может взлететь косолапый Медведь,
Он не может, не может взлететь.
Он стоит под луной на поляне лесной, —
Косолапый и глупый Медведь.

Стиховая пауза — элемент стихотворного ритма. И не обращая на нее творческого внимания, мы переиначиваем игровое зерно стихотворения К. Чуковского, его диалогический характер. Ритм стихотворения, выраженный автором графически, настраивает на игровое мышление, непривычно для разговорной речи расположенные паузы втягивают слушающего в диалог, в игру, в быстроту соображения: что же там будет дальше.

Есть и еще момент, о котором мы пока не говорили. Пауза позволяет звуку, слову, смыслу еще какое-то мгновение пожить в пространстве, в паузе — высказанное продолжает лететь к слушающему, к воспринимающему через расстояние. «Полюбите паузы! — восклицает Михаил Чехов. - Дайте через пространства и бездны долететь звуку»[173]. Шлейф высказанного, дальнейшая жизнь изреченного слова имеют не меньшее значение в восприятии зрителей, чем сам процесс говорения актера, интересно и ожидание реакции, восприятия другого актера, интересно, как сам сказавший дожидается реакции партнера, как происходит в паузе уже бессловесный диалог (если же и словесный, то изнутри актеров). Да и актеру — воспринимающему, слушающему, видящему партнера в действии - не менее важно и интересно впитать (впустить в себя) новую информацию, не словесную, но звуковую, сопровождающую голос жеста и т. д., то есть информацию дополнительную, ее нюансы и оттенки. М. О. Кнебель свидетельствует, что М. Чехов делил паузы на предшествующие действию и следующие за ним. Первые подготавливают партнера и зрителя к восприятию дальнейшего, паузы второго рода — углубляют впечатление. «Чехов сравнивал паузу, подготовлявшую действие, со стойкой охотничьей собаки, ожидающей приказа, а паузу, суммирующую впечатление, — с поспегромовыми зарницами»[174].

[173] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 422.

[174] *Кнебель М. О.* Вся жизнь. С. 91.

[175] Цит. по: *Иванюк Б. П.* Поэтическая речь. С. 126-127.

Вариация 2.18. Скворушка

Проба вдвоем.

1.20; 2.19 3.21; 3.22

Продолжается забота о вертикальности рупора, добавляется и раздвижение рупора в стороны, чему способствует движение по принципу **«восьмерки»:**

OO

Драчливое стихотворение Новеллы Матвеевой очень подходит для игровой забавы.

Молодой скворушка
Обошел дворушко,
Обскакал дворушко,
Потерял перышко.
Подбирал перышко
Воробей Жорушка,
Собирал сборушко:
Чье, ребя, перышко? —
Налетал сборушко
(На воре ворушко!)
подымал орушко:
- Отдавай перышко!

И пошла - ссорушка!
(Н. Матвеева)[175]

Вы, думаю, обратили внимание еще на один аспект в звукописи стихотворения - на обилие шипящих согласных, особенно глухого твердого шипящего звука *«ш».*

Распределите текст по событиям (не по строкам). Вначале истории описаны похождения молодого скворушки, затем объявляется воробей Жорушка и по доброте душевной разыскивает владельца пропажи, но не тут-то было: налетает крикливо-драчливая стая воробьев, и разворачивается ссора. Отдельно стоит нечетная строка (тринадцатая) - авторское заключение - *«И пошла - ссорушка!».*

Зачин истории создает первый работающий с мячом, назовем его **«подбрасывающий»,** правой рукой он впускает мяч в кружение «восьмерки»: совершает броски влево - вправо - влево - вправо. На каждое подкидывание проговаривается один стих. На финальных словах каждого стиха объемность звучания головного резонатора чуть разрастается. Если **«подбрасывающий»** совершает первый бросок правой рукой, то на четвертом броске (левой рукой) он подкидывает мяч вверх справа от себя и ускользает влево - тем самым освобождая партнеру пространство для работы. Мяч улетает высоко вправо вверх. Он должен оказаться именно справа вверху, но не по центру и, что еще хуже, не влево вверх от центра (центром в данном случае посчитаем место, на котором работал **«подбрасывающий»).**

Второй, назовем его **«подхватывающий»,** занимает место партнера, зайдя с правой стороны, и подхватывает мяч правой рукой, как бы продолжая рассказывать историю. Завершая свою часть истории (про Жорушку и сборушко) он отходит влево, давая **«подбрасывающему»** возможность беспрепятственно подхватить мяч для создания нового поворота событий.

«Подхватывающий» не имеет права сузить звучание **«подбрасывающего»,** оборвать высказывание, ему следует дозвучить высказывание на пределе раскрытия «голосо-речевого рупора».

В раскрытии «рупора» немалое значение имеет пластика. Об этом подробно говорилось в **вариации 1.20 («В кружении восьмерки»):** ритм движений по принципу «восьмерки» направлен на развитие двух качественных характеристик сценической речи - речевой кантилены и пространственного резонирования.

Не упускайте из внимания и качественную точность произнесения согласных *«ш»\л «ж»* в составе слова и стихотворной строки. Верное качественное звучание этих согласных в сильной мере зависит от округлости объемов «речевого рупора». Если «рупор» достаточно объемен, то для говорящего не будет представлять труда направить кончик языка в нужную позицию, то есть завернуть его немного вовнутрь, по направлению к середине нёба. Нет смысла скрывать, что

часто мы пытаемся «поставить» точную артикуляцию того или иного звука, еще не создав пространства для деятельности столь значимого артикуляторного органа, каковым является язык. С целью достижения свободного и объемного раскрытия «рупора» мы и раньше уделяли много внимания упражнениям на раскрепощение речевой мускулатуры, приведение речевого аппарата в рабочее состояние путем овладения вертикальностью раскрытия ротовой полости при фонации и речи. Вариации с мячом, движущимся «восьмеркой» (кругообразные движения рук), способствуют закреплению ранее обретенных навыков. В данной вариации привлекательна не столько фонетическая корректировка согласного *«ш»,* сколько объемное (музыкальное, резонирующее) звучание глухого шипящего согласного в команде других голосных и безголосных звуков. В сочетании с движениями тела оно влияет на действие воображения - на укрупнение событий, разворачивающихся в простеньком детском стихотворении.

Вариация 2.19 «Коровий балет»

Работаете вновь в паре. Передаете мяч партнеру плавно, вы ведь действуете сообща, создаете вдвоем одну историю. Принцип бросков мяча - **«восьмерка».** Все внимание на кантилену: кантилена вашей личной пластики, кантилена в контакте — в передаче мяча друг другу, в подхватывании мяча и в развитии амплитуд — двигательных, звуковых и речевых. **1.20; 2.18; 3.21; 3.22**

Оба вы создаете историю про *танцульки,* устроенные коровой и ее дружком на паркете изумительного рисунка. Танцевальность пронизывает стихотворение «Коровий балет», сочиненное Ломтиком Огурцовым[176]:

Корова училась плясать на паркете,
А с нею и лошадь в зеленом берете.
Вернее, не лошадь, а попросту конь -
Испытанный мастер по части погонь.

Корова и конь предавались галопу,
Такого галопа не знала Европа.
Но вальс с менуэтом никак не давались,
И только напрасно полы прогибались:

Корова и конь на копыта вставали.
Они головами до люстр доставали.
И люстры качались, истошно звеня:
«Не смейте!», «Не бейте!», «Нет-нет!», «Не меня!»

[176] Под псевдонимом Ломтик Огурцов скрывается один из крупнейших в России исследователей творчества Михаила Чехова А. К. (имя и фамилию не расшифровываю). В его воображении танцевальная сюита «Коровий балет» родилась давным-давно, в те времена, когда его сын Юрий был крохотным человечком. Публикуется «Коровий балет» впервые и с разрешения автора.

Решили корова с конем отдохнуть,
Ведром лимонада нутро промокнуть,
Корзину зефира для легкости скушать,
В окно соловьиную песню послушать.

А после мазурку взялись танцевать:
Носиться, скакать, приседать, гарцевать.
Но там, где батман завершался прыжком,
Корова рогами столкнулась с дружком.

Вот это был грохот, вот это был гром,
Когда поскользнулись корова с конем.
Качались и стены, и пол с потолком,
И клок паутины с живым пауком.

Качались деревья у дома в саду,
И звезды на небе, и рыбы в пруду.
В итоге корову вконец укачало
И громко корова на всех замычала.

На яркие люстры и скользкий паркет,
Ведро с лимонадом, зефир и берет.
Обиделась лошадь в зеленом берете.
Осталась корова одна на паркете.

И любит корова с тех пор повторять:
«Паркет не затем, чтоб на нем танцевать».

Итак: оо

Кружение восьмерки превращается здесь в исходный рисунок движения мяча. Темпоритмы движений, амплитуды подкидывания мяча и охват пространства в кружении мяча в фигуре бесконечности зависят от особенностей высказываемого в каждой строфе содержания. А высказать есть что. Стихотворение приоткрываетзавесу над этимологической тайной происхождения фразеологизмов «как корова на льду», «танцует как корова на паркете». Конечно же, расшифровывание тайны - только художественно-игровая гипотеза-фантазия автора. Однако обыграна авторская версия ярко и увлекательно.

Обратим внимание на рифмовку стихотворения. Практический момент - договариваемость финальных слов во всех без исключения строках стихотворения. С приходом мяча к вам вы моментально подхватываете его и в тот же миг произносите первые звуки строки, завершая звучание в тот момент, когда мяч уже летит-взлетает к потолку. От «точки начала» до «точки конца» нет остановок, строки

«омузыкаливаются», резонанс раздвигает пространство, герои - корова и конь — все отчаяннее и отчаяннее отдаются галопу, а затем мазурке.

Нетрудно заметить, что часть строк завершается мужскими клаузулами, часть женскими. Это принуждает нас усиливать звучание безударных слогов, идущих вослед конечным ударениям, особенно если такие безударные слоги завершаются тянущимися согласными звуками *{«Недавались», «прогибались»),* тем более взрывными согласными *(«скушать», «послушать»).* Вообще-то в рифмах стихотворения Ломтика Огурцова достаточно «подвохов» для воцарения аритмии речи, для того чтобы выскочил-выбился из ритма строки тот или иной звук, а то и один-другой слог (мы уже назвали такие виды ритмического нарушения речи - **«аритмией вываливающихся слогов»** и **«аритмией вываливающихся звуков»**[177]**).** Многие мужские клаузулы оканчиваются взрывными или сонорными согласными — потеря финального согласного дело несложное: то артикуляция подкачает, то дыхательная энергия раньше времени иссякнет. Потому-то и выбрали мы для тренажа именно это стихотворение, что в его содержании имеется ритмичное танцевальное начало, способствующее «танцевальное™» артикуляторных органов.

Корова и конь предпочли танцы отчаянные. Начали они со стремительного галопа («Несется такой вихрь галопа, что чертям тошно»[178]) - парного бального танца XIX века, динамичного, с прыгающим ритмом, со скачкообразными движениями танцующих вперед и назад **[33],** - и завершили танцульки мазуркой - польским народным, позже бальным танцем, которому присущи острый и четкий ритм, темповое разнообразие (от медленного темпа до очень и очень быстрого), пристукивание каблуками и шпорами в пунктирных ритмических фигурах **[34].**

Вообразите неумелые, корявые танцевальные «па», выделываемые любителями «оторваться» - коровой и конем, - пробравшимися в «танцкласс» (в прежние времена «танцклассом» именовали не только место, где собираются танцующие, но и бал для молодых людей, неразборчивых относительно компании[179]) и ошалело прыгающими и скачущими, бодающими люстры и взламывающими копытами паркет. Создавайте «киноленту видений» для всей истории, да так, чтобы не только сами по себе животные явились вам во всех подробностях, но и в костюмы их обряжайте, и музыку внутри себя проигрывайте, и движения, и амплитуды их прыжков - изобретайте. Уверен - подробности захватят вас, овладеют теми, кто вас слушает, позволят вам балансировать и наяву, и в воображении.

История делится на четыре фрагмента: галоп - передышка - мазурка - разрыв отношений. В начальных трех строфах слышится

[177] См. соответственно с. 70, 122.

[178] Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 46. (Из экспликации к спектаклю «Ревизор».)

[179] См. об этом: *Михвльсон М. И.* Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. М„ 1997. Т. 2. С. 361.

танцевальное *staccato* - мяч подбрасывайте четырежды на одной строке, сменяя друг друга после каждого стиха. Задорность речи не должна препятствовать речевой кантилене. По сути и *legator staccato* лишь приемы плавного или отрывистого исполнения музыкального звука, звукового ряда; кантилена же являет собой певучесть, мелодичность музыкального исполнения. В речевом творчестве нам важна безобрывная связность элементов (слогов в слове, слов в речевом такте, речевых тактов во фразе, фраз в высказывании), вне ощущения речевой перспективы, речевого целого нам не прийти к гармонии речевого звучания. Континуальность применительно к творческой речи - это непрерывность, неразрывность явлений творческого звучания на сцене, процессов внутренней и внешней жизни актера в образе.

В четвертой строфе приходит согласование *legato* и кантилены. Л ишь по две строки произносит каждый из вас, совершая по два броска: мяч, как и раньше, вы принимаете правой рукой, а передаете партнеру - левой, на одном кругообороте мяча вы успеваете произнести одну строку. Вычерчивайте «восьмерку» широко, звучите объемно. На взлете мяча не упустите момент вызвучивания финальных взрывных согласных *«т'я.*

Пятая, шестая строфы и две начальные строки седьмой строфы можно назвать стихами «мазурочными»: мазурка - столкновение героев - разрушительные последствия. Расширяйте кружение мяча в «восьмерке» до крайности: подкидывайте мяч насколько возможно высоко и отпускайте его как можно более в стороны (рис. 116) - ухитряйтесь при этом не уронить мяч и сохранить ритмичность его полетов; мяч взлетает четырежды на строке.

Рис. 116

Со второй половины седьмой строфы и до конца стихотворения вам достаются по четыре строки кряду каждому. Произносите их мягко, действуйте плавно. Корова словно «опьянела», закачалась, ее

«повело»... И с тех пор она не танцует и пребывает всегда в несколько одурманенном состоянии. Так что мы с вами вволю можем поиронизировать и посмеяться над неудачным танцевальным дуэтом: *«корова галопировала, галопировала, да не выгалопировала, конь галопировал, галопировал, да не выгалопировал»*[180].

Вариация 2.20. Всех дел не переделаешь

2.10; 2.17; 3.4; 3.5

Вы опять оказываетесь напротив друг друга - на расстоянии в четыре метра. Перебрасывание мяча с круговым замахом. Попадаете мячом точно-точно в руки партнера, а то и подкидываете мяч ему чуточку выше, давая партнеру возможность продлить его движение не напрягаясь (рис. 117) - не вытягиваясь вверх за мячом, летящим на недосягаемой высоте, не наклоняясь чрезмерно, не врезаясь носом в пол в погоне за мячом.

Рис. 117

Многие из вас, стараясь продлить полет приближающегося мяча, все-таки хватают его. Вы будто бы нацелены более всего на прием мяча, полны желанием не уронить его, исполнены боязнью не поймать. Мой вам совет: не принимайте мяч одной рукой - допустим, правой; если вы будете потом совершать замах и бросок именно правой рукой, - принимайте мяч двумя кистями одновременно. Когда же мяч коснется ваших пальцев, продлевайте его полет правой рукой. Левая кисть в данном случае будет вам помощницей, но в то же время единение обеих кистей в приеме мяча сыграет положительную роль в настройке всего тела на единый поступок.

[180] Да извинит меня автор «Скороговорки для делового человека: „Инфляция галопировала, галопировала, да не выгалопировала"», опубликованной на стр. 8-й газеты «Невское время» 2 ноября 1991 года, за то, что я использовал его идею для работы над стихотворением Ломтика Огурцова.

Каждый из вас сопровождает действие тела действием речевым - произносит незамысловатую скороговорку.

Фраза **«первого»** произносится в быстром темпе несколько раз кряду в зависимости от темпа движения: *«Незатейливое сомнамбулирование, незатейливое сомнамбулирование, незатейливое сомнамбулирование…»* (подсказано Е. И. Кирилловой). Можно фразу чуть расширить, озвучить еще одно медицинское понятие, менее распространенное, но не менее интересное для дикционного тренажа: *«ноктамбулирование»* («ноктамбулизм» то же, что «сомнамбулизм», «лунатизм», «снобродство» - последнее согласно В. Далю). Выйдет у вас довольно прихотливая комбинация: *«незатейливое сомнамбулирование - незатейливое ноктамбулирование; незатейливое сомнамбулирование — незатейливое ноктамбулирование…».* Откажитесь сразу же от перечислительной интонации, звучание только «плывущее», скользящее, перетекающее. Скольжение распространяется и на работу органов артикуляции - слоговые программы перетекают одна в другую, таким звучанием вы иронизируете по поводу вялого, эмоционально бедного, бесцветного поведения своего партнера. Примеров такого отношения к репетициям или к тренингу, к делу или к игре в вашей жизни достаточно - и у вас появляется вполне оправданное высказывание, мысль подкреплена жизненными аналогами. Но никого не осуждайте, не клеймите, не выступайте мужественно с трибуны, найдите способ добрый, юмористический, «с подколом», действуйте подтекстами, намеками.

Ответ **«второго»:** *«Всех дел не переделаешь, всех работ не переработаешь; всех дел не переделаешь, всех работ не переработа* - ешь...»[181]. И вы легко вспомните примеры «пофигизма» в отношении к делу, легко вспомните и людей, и ситуации, доходившие порой до конфликта. Однако, может быть, в такой бытовой философии есть и зерно разумности? И вы могли бы оправдать психологию таких людей? Могли бы и в своей жизни проповедовать такую философию? Почему бы и нет?! Попробуйте — в вариации не может быть навязывания со стороны: «делай только так и никак иначе». Вариация - это шутка воображения, игра действием, зарисовка ситуации, но не ее воплощение.

[181] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 2. С. 11.

В вариации все же есть один твердо установленный аспект — ритмика фразы. В отношении к орфоэпической и дикционной точности высказывания мы с вами должны быть непреклонны — нарушения фонетического строя речи недопустимы.

Суждения. Поэтому, проиграв этюд, обменявшись репликами несколько раз, остановитесь и выскажите партнеру свои впечатле-

ния о качестве его речи, о его дикции. При необходимости подскажите партнеру способы искоренения дикционных недостатков - что бы вы проделали, как вам кажется, для борьбы с **«аритмией серень-ких звуков», «аритмией вываливающихся слогов», «аритмией вываливающихся звуков», «аритмией раздувающихся глас-ных», «аритмией ушмыгивающих гласных»**[182]**.** Заодно, объединившись, припомните, что означает каждый из перечисленных видов речевой аритмии. Не открылись ли вам в речи партнера еще какие-то ритмические нарушения, которые бы вы могли признать достаточно распространенными? Охарактеризуйте их партнеру и, если вам это удастся, придумайте наименования.

[182] См. об этих видах речевых аритмий соответственно на с. 35, 70, 122, 78-79, 79.

[183] *Даль В.И.* Пословицы... Т. 2. С. 22.

Займите прежние позиции и вернитесь к диалогу: вновь возникает этюд с произнесением тех же фраз, но теперь вы совершили обмен репликами и роль **«первого» - «зачинщика»** - перешла к другому.

Когда закончите пробу, выскажите свои суждения, обменяйтесь мнениями. После чего в третий раз расположитесь друг напротив друга и возьмите в работу еще одну фразу: *«Нашуметь нашумели, да тем и дело повершили»™*[3]*,* говорящую о том, что, как вы ни старались, дикционных недостатков сохранилось достаточно и аритмия - то такая, то сякая - нет-нет, да и прошмыгнет. Звучит новая фраза, не обрываясь при вашей перемене, - вы словно продлеваете речевой поток партнера и даете ему возможность делать то же самое. Так и крутится фраза по кольцу бессчетное число раз: *«нашуметь нашумели, да тем и дело повершили - нашуметь нашумели, да тем и дело повершили — нашуметь нашумели, да тем и дело повершили — нашуметь нашумели, да тем и дело повершили...».* Остановка возникнет только тогда, когда вы оба удовлетворитесь качеством произнесения шипящего *«ш»* и взрывных согласных *«т'»* и *«д'»,* отсутствием **«аритмии раздувающихся гласных».**

Версия

Игровая

Вы уж как-то попривыкли к размеренному перебрасыванию мяча - и вам, и мне стало не интересно. Нет никакого намека на голосовые и дикционные трудности, все постепенно перешло в выговаривание текста с движением мяча из рук в руки, упростилось. Так что пора переключаться на новый этюд, вводить игровую ситуацию.

Игровое начало соревнования на ловкость и быстроту реакций заключено в пробивании бреши. Каждый из вас берет на себя роль вратаря, стоящего в небольших воротах. Говорящий стремится вбросить мячик в ворота противника; во время прицела, обманывая партнера, усыпляя его бдительность, он лавирует в пространстве, меняет свое местоположение и одновременно создает речевое ритмическое лавирование, беспрерывно произнося на разные лады *«незатейливое сомнамбулирование...»;* бросок же он производит на последнем ударном слоге высказывания.

Бросайте мяч плавно и мягко, не прикладывайте при броске излишние физические усилия. Сила вам не поможет. Ищите иные способы - пробуйте действовать обманом: ложными замахами, внезапностью бросков, отвлекающими движениями руки, но сохраняя при всем притом круговые движения-замахи рукой. Движения тела (ради обмана) могут быть самые разные: плавные или неожиданные, танцевальные, резкие перемещения в пространстве, ритмические подпрыгивания, приближения к створу ворот, удаления.

«Первый» вводит мяч в игру на тексте *«Незатейливое сомнамбулирование...»,* **«второй»** импровизирует на тексте *«Всех дел не переделаешь...».* Соревнуйтесь также в придумывании звукоритмических вариаций, проистекающих из всевозможных, порой и самых непредсказуемых, но ритмически организованных инверсий, повторов слов, добавлений слогов в своем тексте. К примеру: *«незате/ незате/ незатейливое»* - и мяч устремляется в ворота соперника; *«незатейливое сом/ незатейливое сом/ нам/ бу/ лйрование»* — и мяч летит на финальном ударном слоге; *«дел не передел/ дел не передел/ не переделаешь»; «не переде/ не переде/ не переделаешь всех дел»* — мяч на последнем слове устремляется в чужие ворота.

Речевые импровизации ради обмана, как вы догадались, непредсказуемы. Если вдруг вы и напоете какие-то комбинации слов и слогов - замечательно; если возникнут дразнилки в виде ритмизованных стишков - чудесно; если приметесь стращать вратаря страшилками - правильно сделаете; отвлекайте, смешите, похваливайте - да как вам заблагорассудится! Не буду расписывать все гипотетические ходы, стремитесь к главному — забивайте мяч в ворота!

Речевая комбинация произносится на одном выдохе, пауз нет. Это задание усложнит вашу работу, но в то же время не даст вам обоим скучать.

Защитник ворот изобретает свои пластические способы противостояния нападающему: не пропустить мяч, еще лучше - не отбить его, а поймать, ну и уж совсем хорошо - продолжить полет мяча.

Вариация 2.21. Волшебный мячик

Вводим в вариацию игру со скороговоркой про «тридцать три корабля»: **1.23; 3.8**

«Тридцать три корабля лавировали, лавировали, лавировали, лавировали; да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали, да не вылавировали»[184].

Вводим и три пластические комбинации.

Лучше выполнять вариации движений последовательно: они не копируют, не дублируют одна другую, не являют собой механическое усложнение физических движений, а выполняют каждая свою игровую функцию. Следующий момент важен: физические движения отчасти провоцируют голосовое звучание и одновременно выступают как средство выражения событий, происходящих в создаваемой вами истории.

Методическая последовательность выполнения трех пластических комбинаций, которые я опишу чуть позже, и введения речевых ритмов такова:

- начинаем с овладения техникой работы с мячом — мяч движет вашим телом, управляет движениями тела так, будто обладает некоей волшебной силой (отсюда и название вариации);
- вводим в пластический поступок речевое высказывание, ритмической основой которого становится вариация текста *«Тридцать три корабля…»;*
- усложняем речевое высказывание, дополняя его подробностями: какие корабли и в каком пространстве лавируют;
- объединяемся с партнером на правах высказывающегося и оценивающего; последний в этом случае на какое-то время становится «учителем», расшифровывает телесно-речевые высказывания партнера;
- экспериментируем с общением в диалоге: воспроизводим предложенное партнером; разрушаем его высказывание, предлагая свои версии истории; создаем совместную историю, дополняя предшествующее высказывание партнера своим или развивая, уточняя его.

Вначале несколько слов об истории, которую вы создаете в своем воображении и затем рассказываете другим. Знание истории в воображении, видение ее героев и участвующих в ней кораблей оберегает от механического выполнения голосовых *фиоритур,* возбужденных движений, голословного повторения ничего не значащего

[184] **В «Вариациях для творчества»** мы уже использовали эту известную в педагогике сценической речи скороговорку. «Тридцать три корабля...» легли в основу серии дикционно-голосовых упражнений. Кроме того, мы много импровизировали, придумывая новые текстовые и пластические комбинации (см. с. 366-378).

текста. Действительно, много ли смысловых открытий вы сумеете почерпнуть из столь тривиального и невыразительного текста, как «тридцать три корабля...». Да, по правде говоря, ничего. Тайна содержательности такого *никчемного* текста заключается в вашем воображении. Только воображение может наполнить текст содержанием, только воображение может заставить пульсировать мертвые ритмические фигуры, только воображение, душевное волнение, видения внутреннего зрения приведут *никакой* текст к значимости высказывания, а уж значимость высказывания (значение) повлияет на воспринимающего. Так что мы с вами можем предположить, что не только внешняя оболочка текста являет его достоинства, но особенности его содержания, глубина и вариативность. Это я говорю сейчас о тренировочном тексте. (Не берусь развивать эту мысль применительно к «Ювенильному морю» Андрея Платонова, «Городам и годам» Константина Федина, «Доктору Живаго» Бориса Пастернака, «Защите Лужина» Владимира Набокова, да и к любому значимому художественному произведению.) Только с позиций тренинга мы можем предположить, что любой тренировочный текст оживает благодаря внутренней проработке, познанию и - это, может быть, важнее всего — разгадке смысла, его обретению. «Там, где смысл — сам по себе цель, там выражение чувственно, свободное развитие - метафорично»[185] — такую мысль высказывает Ф. Гёльдерлин в эссе «О родах действия поэтического гения». Мысль - актуальная и через двести лет, особенно применительно к актерскому творчеству. Не преминем ею воспользоваться и в наших «тридцати трех кораблях...», не весть где лавирующих и почему-то не вылавировавших.

[185] Цит. по: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. С. 369.

Какие же истории с кораблями могли бы стать увлекательными не только для вас, но и для воспринимающих? Обратитесь к своей памяти. Не припомнятся ли какие-то давние или недавние истории о событиях на море или литературные, живописные, кинематографические корабельные истории? Но не «вымучивайте» воспоминания - дорого только то, что вас истинно задело, что отложилось в вашей памяти в ярком виде, волнующем вас и до сей поры. Память эмоциональная вызовет в вас и отзвук чувств. Доверьтесь памяти, наверняка вы помните случаи на воде. «Как я люблю это слово - помню. Оно зеленое, сочное и разливается сочными ручейками» — говорит Старик в пьесе Ф.-Г. Лорки «Когда пройдет пять лет»[186].

[186] *Лорка Ф.-Г.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1975, Т-2. С. 133. По-испански слово «помню» — «ремениско». По-латыни «reminiczentia» означает «смутное воспоминание». Подсказано Н. П. Снетковой.

Первая пластическая комбинация.

На словах «тридцать три корабля» - вы мягко «сползаете» и голос ваш, соответственно, «уплывает» вниз. Опускаясь, прочувствуйте тяжесть плеч, весомость нижней челюсти, потяжеление коленей; при нахождении внизу: голова наклоняется, присевшее тело сжима-

ется, превращаясь в тяжелый «комок», — вы готовитесь к выдоху. Именно в это время возникает история кораблей, определяются их габариты и местонахождение, очерчивается ситуация, в которой они оказались и которая вот-вот развернется на наших глазах неожиданным поворотом событий, — совершается настройка на центральные события в рассказе, на борьбу моряков, или спортсменов, или других героев, действующих в вашем рассказе. Не походите в сочинении историй на героиню «Технического романа» А. Платонова Лиду, которая «была в недоумении: она привыкла воображать все слова в виде предметов и только тогда в них верила, а бесконечности вообразить не могла»[187]. Многое зависит от вашей веры в события, от умения их сочинить и вслед за тем прочувствовать, проникнуться ими. «Умейте.узнавать углы событий / В мгновенной пене слов...»[188] - советует Велимир Хлебников (строки из стихотворения «Какой остряк, какой повеса...»).

Затем кисть начинает медленно крутить мяч по часовой стрелке, вы произносите только слово «лавировали...» (на одном выдохемного раз — сколько сумеете уложить в длительность выдоха), мяч постепенно поднимается все выше и выше (рис. 118), темп верчения нарастает, происходят изменения, импровизации по высоте звучания — чем выше забирается мяч, тем стремительнее развивается история. Вверх устремляются ваше тело и звучание голоса - дойдя до верхней точки, мяч замирает, ваше тело вытягивается в струнку: правая рука высоко вверху, опора на левую ногу. Вновь «подготовка к выдоху», настройка на завершение событий, на драматическую развязку. Когда приготовились, прочувствовали нерв событий, мяч плавно опускается, вы вворачиваете его, то есть ведете кисть против часовой стрелки и плавно опускаетесь к полу. Постепенно снижается высота звучания голоса (без рывков, плавно снижается) - добираетесь до низа, возникает тишина, история завершается.

Рис. 118

[187] *Платонов А.* Технический роман. М., 1991. С. 16.

[188] *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. / Под общей редакцией Ю. Тынянова, Н. Степанова. Л., 1930. Т. III. С. 211.

Вторая пластическая комбинация.

Выполняете вариацию стоя, ноги широко расставлены; мяч движется вокруг вас в разных направлениях - за кистью устремляется и тело, но ноги с места не сдвигаются (рис. 119).

Рис. 119

Текст усложняется, каждый парусник оснащается тремя мачтами: *«Тридцать три трехмачтовых корабля лавировали, лавировали, лавировали...; да не вылавировали тридцать три трехмачтовых корабля, да не вылавировали тридцать три трехмачтовых корабля».*

Активно меняются темпы произнесения скороговорки, высота и динамика звучания голоса; вначале перемены затрагивают только темпы речи, затем возникает нюансировка высоты звучания, и в последнюю очередь добавляются разнообразные градации громкости. Звук направляйте только к мячу - у воспринимающих вашу историю должно сложиться слуховое впечатление, что мяч резонирует и в поле резонанса попадает все ваше тело.

Третья пластическая комбинация.

Из положения в приседе - движения мяча то вверх, то вниз по вертикали резко и стремительно (рис. 120): заметные изменения высоты тона, доходящие до очень больших колебаний высотности. Словно парусники выносятся под тучи высокой волной, а затем проваливаются в пучину.

В текст вносятся новые дополнения: *«Тридцать три трехмачтовых корабля в лабиринте лавировали, лавировали в лабиринте, в лабиринте лавировали, лавировали в лабиринте, да не вылавировали в лабиринте тридцать три трехмачтовых корабля, да не вылавировали в лабиринте тридцать три трехмачтовых корабля».*

Взлетая и обрушиваясь вслед за стремительно движущейся правой кистью, вы в процессе одного перемещения произносите один

Рис. 120

ритмический фрагмент текста: звучите, либо выплескиваясь по звуковысотному диапазону резко вверх, либо уходя в низы (рис. 121). Распределим текст на фрагменты (я отмечаю их вертикальной разделительной чертой): *«Тридцать три | трехмачтовых корабля \ в лабиринте лавировали, | лавировали в лабиринте, \ в лабиринте лавировали, | лавировали в лабиринте, \ да не вылавировали в лабиринте | тридцать три | трехмачтовых корабля, \ да не вылавировали в лабиринте | тридцать три \ трехмачтовых корабля».* Завершается вся композиция движением кисти вниз и уходом голоса в нижнюю часть диапазона.

РИС. 121

Теперь распределите роли: **«ведущий»** и **«ведомый».**

«Ведущий» останавливает свой выбор на одном из охарактеризованных выше пластических рисунков и, исходя из него, задает партнеру комбинацию движения в сочетании с ритмическим рисунком скороговорки про «тридцать три корабля...». В финале он отдает мяч

партнеру, который воспроизводит и заданную пластику, и ритмический рисунок. Разумеется, речевые ритмы и пластика исходят из рассказываемой истории. Суть этой истории и должен уловить **«ведомый»,** понять ее, почувствовать и, поняв прочувствованное, вернуть партнеру.

Суждения. До сего момента во время обсуждения результатов той или иной вариации вы находились друг от друга на расстоянии примерно в два метра. Тем самым велась незаметная тренировка полетного звучания голоса - вам приходилось направлять речь точно на партнера и, негромко высказывая ему свои суждения, резонансом словно проникать в физические ощущения его тела. Но при этом с места вы не сходили и никаких дополнительных движений руками, головой, плечами не вытворяли. Хоть иной раз вы и разговаривали эмоционально, но, к счастью, движениями отдельных частей тела работу речевого аппарата не подменяли. Это можно считать одним из положительных моментов этюдов, связанных с суждениями.

Теперь же попробуйте, высказывая свое суждение о резонансном звучании голосных согласных звуков в речи партнера (имею в виду *«б»* и *«в»),* двигаться по комнате. Ваше тело плавно «перетекает» в пространстве, и ваш рассказ звучит столь же плавно, ведь вы обсуждаете тончайшую материю — резонансное звучание согласных в пространстве в процессе высказывания, во время речевого поступка. Двигаясь по пространству и ведя разговор столь же негромко, как это было раньше, почувствуйте, что вы своим телом задаете партнеру точные физические задания и параллельно между вами идет обмен мыслями. Тот, кто рассказывает о своих впечатлениях, тот и ведет, и владеет инициативой по перемещению в пространстве. Но только не поддавайтесь искушению *описывать* происходившее в вариации, выдавать факты вне анализа, вне ваших суждений, вне разгадки причин удачи или неудачи. Партнер должен воспринять внутренним зрением ваше видение только что происходившего этюда, он должен составить свое мнение по вашим наблюдениям и ощущениям. Ценный камертон для обмена мнениями дает нам А. А. Потебня: «Посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную»[189].

[189] *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С.122.

Вариация 2.22. Вот тебе раз!

2.10; 2.17; 2.20; 3.5; 3.9

Расположившись с партнером на расстоянии нескольких метров друг от друга, вновь перебрасываете мяч. Движения сопровождайте звучанием междометий.

О междометиях и их значении в голосо-речевом тренинге мы с вами говорили, выполняя **вариацию 1.20 («В кружении восьмерки»).** Теперь, перебрасывая мяч, включайте в тренинг междометия, являющиеся устойчивыми словосочетаниями или фразеологизмами:

- *господи помилуй,*
- *что за черт,*
- *вот тебе раз,*
- *скажите на милость,*
- *батюшки-светы,*
- *боже мой,*
- *вот то-то и оно,*
- *боже правый,*
- *боже праведный,*
- *господи благослови,*
- *скажите на милость,*
- *то-то и оно-то,*
- *как бы не так,*
- *господи боже мой,*
- *прости господи (господи прости),*
- *боже сохрани,*
- *черт побери,*
- *черт возьми.*

Обратите особое внимание на произнесение междометий, оканчивающихся ударным гласным *«а»,* — вот где появляется возможность усиленно тренировать раскрываемость «голосо-речевого рупора» по вертикали: *«черта едва!», «я тебя!», «вот тебе на!», «вотэто да!».* И в группе междометий, оканчивающихся широко раскрываемым ударным гласным *«а»,* и в словосочетаниях, завершающихся безударными слогами, и в тех случаях, когда на конец междометия выпадают согласные звуки и особенно стечение согласных звуков, - укрупняйте объемность артикулирования финальных звуков, добавляйте для их укрупнения энергию дыхательной струи. «Не торопитесь. Выговаривайте четко каждое слово. Упражняйтесь все шире и шире говорить каждое слово»[190] — в этом вам помогут и движения: не теряйте ощущения широкого замаха и широкого броска. Не уторапливайте движение мяча. Сколь бы короток ни был текст, не подлаживайте под него движение, а, напротив, расширяйте длительность звучания фразы, приводите ее произнесение в соответствие с движением. Заканчивайте звучание фразы в момент подлета мяча к кистям партнера. Даже точнее скажу: впускайте (вбрасывайте) эмоциональный импульс броска-фразы в партнера, в руки партнера. Известно, что

[190] Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М., 1987. С. 367.

[191] Станиславский репетирует... С. 367.

[192] *Леонардо да Винчи.* О науке и искусстве. С. 219.

почти все междометия, обслуживающие сферу эмоций, ярко выразительны. Напитывайте партнера своими ощущениями и звучностью согласных звуков. Станиславский заканчивает только что приведенную мной мысль о широком говорении метким замечанием: «Если у актера не звучат согласные, то он идет тогда на разные приемчики, которые не дают ничего хорошего»[191].

Импульс-бросок фразы отражает эмоциональное проживание темы высказывания. «Импульс есть отпечаток движения, который движущее переносит на движимое. Импульс - сила, отпечатанная движущим в движимом. Каждый отпечаток тяготеет к постоянству или желает постоянства, как показывает отпечаток, производимый солнцем в глазу наблюдателя, и отпечаток звука, производимый молотком, сотрясающим колокол. Всякий отпечаток хочет вечности, как показывает нам образ движения, запечатлеваемый в движущемся предмете»[192]. Леонардо да Винчи подсказывает нам, что только чувственное наполнение мысли всколыхнет в воспринимающем подобную же волну смысла, напитанного чувством. Соотносите рождение каждого междометия с узнаваемой ситуацией. Междометие оживает как реакция на случившееся, как прорыв накопившегося.

Версии

Интонационные

+ Однако подумаем, нельзя ли еще более усилить эмоциональную насыщенность междометий. Может быть, в русском языке есть такие возможности? Оказывается, есть:

  - в некоторых случаях повышение экспрессивности достигается путем прибавления суффиксов субъективной оценки: *«ой-ой-ошвньки», «охохонюшки», «охохошеньки»;*

  - часто используется прием осложнения междометия путем прибавления местоимения «ты»: *«ах ты, ох ты, ух ты, ишь ты, эх ты, тьфу ты, фу-ты, ну-ты»;*

  - распространенным средством усиления экспрессии является совместное употребление двух, а то и более междометий: *«тьфу черт», «ах боже мой», «о-о батюшки».*

  Повышение экспрессивности в речи и в теле повлечет за собой непроизвольное возбуждение энергетической отдачи, станет одним из способов развития эмоциональной подвижности и эмоциональной возбудимости.

+ Нам для тренинга ценно и то, что порой междометия могут выступать в качестве: а) эквивалента предложения (имеют силу выска-

ся» занимается сам — он должен еще раз проиграть в своем воображении произнесенную фразу и выполненные движения, выявить ошибку и исправить ее в следующем броске. Если у него это не получается, **«воспринимающий»** не соглашается и со второй пробой **«высказывающегося»;** если необходимо, то и с третьей, и с четвертой, и т. д.

Второй вариант

Расстояние между участниками диалога сохраняется. Стихотворение делится на две части.

Как ты и твоя семья
Меня и мою 'семью,
Так я и моя семья
Тебя и твою семью
Любим:

ведь не любил
Никто и ничья семья
Никого и ничью семью.
Как я и моя семья
Тебя и твою семью,
Как ты и твоя семья
Меня и мою семью.

Вполне может получиться действенный, конфликтный диалог на тему «кто сильнее любит». *Может получиться* - при условии, что ваше смысловое влияние друг на друга, ваши доказательства собственной правоты будут подкреплены объемным резонансом сонорных, активностью взрывных согласных, упругостью звука *«j»* и, что немаловажно, фонетической чистотой свистящего звука в словах *«семья - семью».* Звук «с» у вас фонетически звучит не совсем точно. Он будто вываливается из речевого потока: либо скрадывается, вуалируется, либо слишком нарочит, *режет ухо.*

Суждения. Проделав вариацию несколько раз, обсудите: как все было, что не получилось. Говорите о проблемах и о возможных путях вашего единения в совместном телесно-речевом высказывании. Не ругайте партнера, не объясняйте ему, как он должен себя вести, находите слова-подсказки, намеки, чтобы партнер (если вы, конечно, уверены, что единение не получается по его вине) вышел на тропу единодействия и единозвучия. Подсказки попадут в цель, если вы разгадали причину сбоя, почувствовали ее истоки. Не только в действиях партнера, но и в своих собственных. Удачи вам, пробуйте.

вам теперь хорошо знакомы. Вариантов работы с партнером несколько.

Первый вариант

«Высказывающийся» и **«воспринимающий».** В каждом броске **«высказывающегося»** звучит один стих, и **«воспринимающий»,** подхватив мяч, возвращает его в надежде на продолжение высказывания.

Если в речи **«высказывающегося»** возникают сложности, неточности, голосовые или дикционные нарушения, ритмические сбои и пр., то **«воспринимающий»** применяет физический знак несогласия с попыткой **«высказывающегося»** - он не сразу направляет мяч партнеру, а предварительно ударяет мячом по полу, давая тем самым понять, что наличествует ошибка. И так всякий раз: удар мячом об пол - сигнал **«высказывающемуся»** к началу разгадки совершенной им ошибки.

Какие же возникают ошибки:

- ненужная напряженность мышц ног, плечевого пояса или шеи;
- пластическая «смазанность» броска: неловкие, неуклюжие движения;
- ритмическое непопадание в начало звучания и в его окончание;
- избыточные напряжения в гортани или глотке, искажающие тембр голоса;
- нарушения дыхательного ритма («неуклюжие», слышимые вдохи);
- неточности в фонетическом звучании согласных (смягченность шипящих, резкость свистящих, излишние «присвисты» в звучании мягких согласных *«т'»* и *«д'»* и пр.);
- фонетическая усредненность, «смазанность» гласных звуков;
- «рубленость» звучания стихотворной строки (излишнее скандирование каждого слова, отсутствие кантилены);
- речевые аритмии: к примеру, потеря словесных ударений, влекущая за собой появление новых «слов» - ***«Кактыи** твоя семья, **Меняй** мою семью, **Такя имоя** семья, **Тебяи** твою семью любим…»* (в нашей речи порой встречается аритмия такого рода: с потерей словесного ударения слова буквально *валятся* одно на другое и разборчивость произносимой фразы резко снижается; в третьей главе мы специально обратимся к этому виду речевой аритмии, иначе говоря - речевой какофонии).

Все это и прочее, и прочее **«воспринимающий»** улавливает и, не объясняя, в чем ошибка, ведя с партнером беззвучный диалог, подталкивает его к разгадке. Определением ошибки **«высказывающий-**

аппарат усилит резонансные проявления глухого согласного путем расширения «голосо-речевого рупора». Только объемы артикулирования и энергия воздушной струи способны придать слову (всем его составляющим) оттенок звучности.

Удары для начала проделывайте с широкими замахами и, ударив по мячу, отправляя его в свободный вертикальный полет, не убирайте руку сразу, придайте и ей свободный вертикальный взлет вслед за мячом. Пробуйте.

Довольно удачная первая проба, но вы работаете только руками - тело ваше не чувствует подлетов мяча; колени, ступни в ритмах движений рук не участвуют. Оттого и слова звучат без объема.

Какие бы телесные пробы мы с вами ни предпринимали, коли уж мы говорим и в рассказе нашем есть герои, действующие лица, то не след нам о них забывать. Куда же подевались ваши видения? Что же так механически вы «лабаете» слова? Что это за коты у вас? И что ж это за кроты, если вы их не чуете, не из своих воспоминаний выуживаете? Ощущения активизируются благодаря воображению. Внутренние ощущения - связанные с силой и ловкостью кота, создаваемого вами, и увертливостью крота, которую вы в нем предполагаете или когда-то наблюдали. Внешние ощущения - напрямую проистекающие из ваших телесных движений (замахов - ударов по мячу- продлений действий кисти вослед мячу) и отражающиеся в движениях артикуляторных органов и дыхательных мышц. Все взаимосвязано. Никаких движений и слов *вообще,* попусту ни произнесено, ни совершено быть не может. Здесь уж каждый из вас фантазирует самостоятельно.

Отсюда проистекают и вариации — именно из ваших фантазий.

Вариация 2.25. Крутится, крутится...

Вот вы в круге, мячи в руках - вы один за другим импровизируете ритмические истории «про котов и кротов», ударяете поочередно кистями по мячу. Начинайте «выдавать» вариации простенькие. Не гонитесь за сложностью речевых комбинаций - собьетесь, не договорив до конца. Постепенно усложняйте вариации. Когда другие сочиняют, вы воспринимаете и их пластические вариации и речевые импровизации - таким образом и сами вы настраиваетесь на усложнения: невольно в вашем воображении проигрываются движения партнеров и проговариваются их речевые комплексы. С этого принципа не сходите: все внимание направляйте на восприятие проб партнеров. Ваше воображение от такого приема работы только закаляется, вы воспринимаете партнеров уже не по словам, а по делам - по высказываниям.

1.8; 1.17; 2.24

Ведя диалог с партнером, двигайтесь по пространству, как делали это во время предыдущего обсуждения. И включайте в рассказ движения рук, чувствуйте, что каждый ваш жест усиливает в партнере впечатление от ваших суждений, доверьтесь своим желаниям совершать широкие, объемные жесты. Не мельчите ни в движениях, ни в жестах, ни в артикулировании, ни - что более всего ценно - в суждениях.

До сего момента мы вовлекали в тренинг слоги, звукосочетания, фольклорные тексты и детские стихотворения. Задумайтесь, возможно ли в выборе материала для тренинга обратиться к лирической поэзии «взрослых» поэтов? Не только возможно, но в какой-то момент и необходимо. Нет резона ограничиваться меленькими текстиками и крохотными проблемами, хоть они и содержат в себе заряды дикционных трудностей. Надо, надо усложнять, помимо дикционных усилий, и смысловые.

Выбираем в словесную «круговерть» историю про «кота и крота».

Вариация 2.24. Кот крутанул — крот крутанул!

1.8; 1.17; 2.25; 3.21; 3.22

Включим в вариацию скороговорку, сымпровизированную студентом Владимиром Голевым [35]:

Кот крутанул крота,
Крот крутанул кота.
Кот крут - крот крут,
Крут кот - крут крот!
Крот крут - кот крут,
Крут крот - крут кот!

Движения: удары кистями по мячу снизу поочередно. Мяч перед вами, вы подбиваете его на каждое слово. Первое задание: уловите «точку начала» и «точку конца» каждого слова и вызвучите их. Так как все слова рождаются при прорыве «затвора», создаваемого артикуляционными органами (каждое слово начинается с взрывного *«к»)* и почти все слова завершаются разрывом смычки, то есть подобным же разрывом артикуляторных органов, то уловить точку начала слова и точку его окончания не сложно. Взрывные согласные, притом глухие, зазвучат во всей своей полноте только благодаря дыхательным усилиям. Не нагружайте артикуляторные органы излишним напряжением, не в том суть работы артикуляторных мышц, что вы добавите им усилия при смычке, но в том, что воздушная струя сумеет при разрыве смычки вынести звук в пространство, а речевой

Ошибки, ошибки. Они рассыпаются, «так и сыплются с горы» (вспомните «Федорино горе»):

- вы стараетесь чрезмерно выговаривать текст, отчего не успеваете редуцировать конечный гласный в слове *«крутится»* — и возникает навязчивое *«крутиЦА крутиЦА крутиЦА крутиЦА»;* не назову это проявлением говора, это скорее ритмическое нарушение речи, вызванное избыточным напряжением артикуляторных мышц;

- обратите внимание на окончание *«ЦА»* - это ошибка произносительная: в слове *«крутится»* нет аффрикаты *«ц»,* но есть сочетание согласных *«тс»,* и не следует ошибочно думать (как это порой случается), что сочетание *«тс»* идентично звуку *«ц»* (или что звук *«ц»* происходит от соединения «тс»[194]); посему не сокращайте длительность *«с»,* позвольте уж этому звуку прозвучать легко и объемно;

- взрывные *«т»* на концах слов - забота из забот, она никуда не исчезает, «дозвученность» финального звука в словах *«кот», «крот»* - это забота о резонансном звучании глухого согласного; в таком недостатке вновь присутствует ритмический сбой;

- не выведя локти в пространство, вы и слово не выведете в резонансное пространство; прижимая локти к нижним ребрам, вы тем самым превращаете задиристых и сильных героев своего рассказа в безобразных, гривуазных насекомых;

- если мы условились, что на первой строке движения совершаются мощные и тело устремляется вверх, хотя ноги не отрываются от пола, - это вовсе не означает, что ноги деревенеют. Сейчас же некоторые из вас даже в наметках не ощущают упругость коленей, а замахи для ударов по мячу вы совершаете только рукой, но не телом.

[194] Напомню вам экспериментально доказанное утверждение лингвистов, что «[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. М., 1967. С. 32.) То же, между прочим, касается и второй аффрикаты — [ч] (Там же. С. 34.)

Версии

Ритмические

+ То же творческое задание: контрастность в действии животных. Усложняются произносительные задания: слово *«крутится»* везде утраивается:

Крутится, крутится, крутится кот - крутится, крутится, крутится крот.
Крутится, крутится, крутится кот - крутится, крутится, крутится крот.

Первый раз удлиненная строка произносится с самыми что ни на есть объемными движениями рук и затяжными ударами по мячу. Старайтесь интонационно не разбивать строку на два фраг-

История на контрасте темпов. То животные возятся замедленно, а то внезапно совершают молниеносные движения.

Крутится кот - крутится крот,
Крутится кот - крутится крот.

Строки повторяются. Слова и удары согласованы. На первой строке четыре замедленных движения, удары по мячу затяжные и тяжелые, с каждым ударом рука устремляется кверху и утягивает за собой тело (рис. 122), но ноги от пола не отрываются - в воображении вашем животные словно сцепились и им не разорвать объятья. На второй строке тело собралось «в комок», движения быстрые, короткие, мяч взлетает низко (рис. 123).

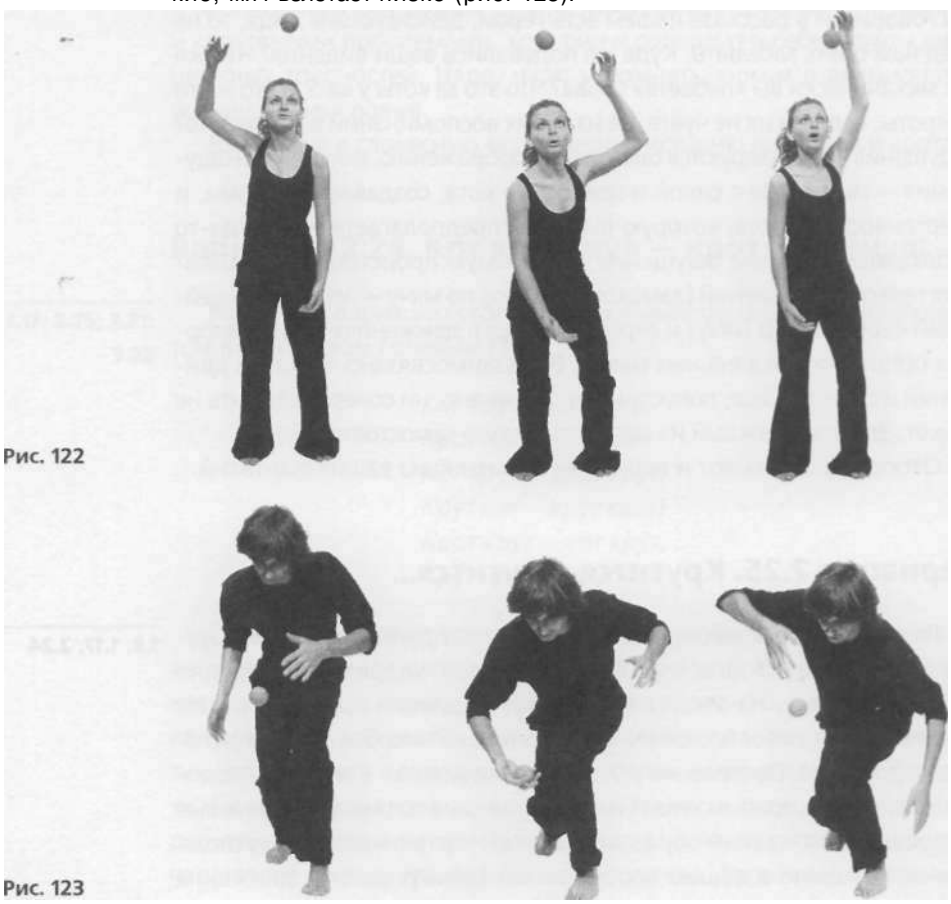


Рис. 122

Рис. 123

На контрасте темпов вы и проделываете вариацию несколько раз кряду. Темп — как отражение действий животных, не как иллюстрация речевых скоростей и не как тренировка разборчивости речи при разной быстроте проговаривания текста.

Ошибки, ошибки. Они рассыпаются, «так и сыплются с горы» (вспомните «Федорино горе»):

- вы стараетесь чрезмерно выговаривать текст, отчего не успеваете редуцировать конечный гласный в слове *«крутится»*- и возникает навязчивое *«крутиЦА крутиЦА крутиЦА крутиЦА»;* не назову это проявлением говора, это скорее ритмическое нарушение речи, вызванное избыточным напряжением артикуляторных мышц;

- обратите внимание на окончание *«ЦА»* — это ошибка произносительная: в слове *«крутится»* нет аффрикаты *«ц»,* но есть сочетание согласных *«тс»,* и не следует ошибочно думать (как это порой случается), что сочетание *«тс»* идентично звуку *«ц»* (или что звук *«ц»* происходит от соединения *«тс»*[ш]*);* посему не сокращайте длительность *«с»,* позвольте уж этому звуку прозвучать легко и объемно;

- взрывные *«т»* на концах слов - забота из забот, она никуда не исчезает, «дозвученность» финального звука в словах *«кот», «крот»* — это забота о резонансном звучании глухого согласного; в таком недостатке вновь присутствует ритмический сбой;

- не выведя локти в пространство, вы и слово не выведете в резонансное пространство; прижимая локти к нижним ребрам, вы тем самым превращаете задиристых и сильных героев своего рассказа в безобразных, гривуазных насекомых;

- если мы условились, что на первой строке движения совершаются мощные и тело устремляется вверх, хотя ноги не отрываются от пола, - это вовсе не означает, что ноги деревенеют. Сейчас же некоторые из вас даже в наметках не ощущают упругость коленей, а замахи для ударов по мячу вы совершаете только рукой, но не телом.

[194] Напомню вам экспериментально доказанное утверждение лингвистов, что «[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. М., 1967. С. 32.) То же, между прочим, касается и второй аффрикаты - [ч] (Там же. С. 34.)

Версии

Ритмические

+ То же творческое задание: контрастность в действии животных. Усложняются произносительные задания: слово *«крутится»* везде утраивается:

Крутится, крутится, крутится кот - крутится, крутится, крутится крот.
Крутится, крутится, крутится кот - крутится, крутится, крутится крот.

Первый раз удлиненная строка произносится с самыми что ни на есть объемными движениями рук и затяжными ударами по мячу. Старайтесь интонационно не разбивать строку на два фраг-

мента - кружение дерущихся происходит не по очереди, а одновременно, так что и мелькают они в ваших видениях не по одному, а крепко соединившись. Второй раз удлиненная строка пролетает молниеподобно. В данной вариации между строками требуется крохотный ритмический затакт для «подготовки выдоха» - так что не суетитесь, не спешите скорей-скорей вдохнуть и перестройтесь на ритм мелких, но энергичных движений, ощутите сверхбыструю скорость кружения кота и крота и только после этого продолжайте рассказ.

\+ Вся тирада проговаривается на одном выдохе и быстро-быстро.

Крутится, крутится, крутится кот —
Крутится, крутится, крутится крот.
Крутится, крутится, крутится кот -
Крутится, крутится, крутится крот.

Мяч подпрыгивает невысоко, и темпы произнесения слов, соответствующие темпам ударов по мячу, захватывают своей частотой. Воспринимается неостановимая круговерть двух враждующих, воюющих животных: они и наносят удары, и уворачиваются от них, и вгрызаются в шкуру противника сноровисто и отчаянно. Только иногда из этой свалки двоих выныривает (всего двое, а свалку сумели создать; ср. у Набокова в «Корольке» атаку Густава и Антона на Романтовского, не успевшего юркнуть к себе: «Братья столпились вокруг него. Их было только двое, но все-таки они ухитрились столпиться»[195]) кот, а иногда мы видим тело крота. На выныривании животных мяч устремляется высоко вверх, голос же «ведущего» резко опускается книзу. Как только мяч направляется с верхней точки вниз, тело рассказывающего тоже устремляется вниз - следующий удар кисть совершает уже около пола, а потом - на ударах *{«крутится, крутится, крутится»)* — тело вырастает, распрямляется и на *«крот»* подлетает вверх вместе с мячом.

[195] *Набоков В. В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 335.

Вариация 2.26. Четыре котика

1.8; 1.17; 2.24; 2.25

Вы все вновь в круге. Действуете по очереди. Две фразы. Между ними крохотная пауза-замах на продолжение, длящаяся не долее двух ударов по мячу.

Четыре котика крутят четырех кротиков крутят четыре котика.
Четыре кротика крутят четырех котиков крутят четыре кротика.

Стремительность произнесения текста и скорость чередования ударов по мячу заложены в построении фраз: начало первой фразы устремляется к срединному слову *{«кротиков»),* финал столь же лихо выскальзывает из этого срединного слова; оно оказывается двуролевым: завершает первую часть фразы и одновременно звучит зачином ко второй части. Такой прием действует и во второй фразе. Каждая из фраз своей округлостью напоминает обруч, а то и шар. В такой фразовой фигуре наблюдается бесконечность. «Шар бесконечная фигура»[196] (Д. Хармс).

[196] *ХармсД. И.* Полное собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения, переводы. СПб., 1997. С. 234.

Вариация 2.27. Круто-круто

Удары по мячу снизу двумя руками по очереди.

1.8; 1.17; 2.25; 2.26

Две фразы, состоящие каждая из двух полуфраз: четыре фрагмента по три слова. В первой строке оба полустишия завершаются словом «кротика», во второй строке словом «котик», остальные слова переставляются.

Котик крутанул кротика - крутанул котик кротика!
Кротика крутанул котик - крутанул кротика котик!

Котик выглядит победителем. Он и так и сяк вертит-крутит кротика. Приемы борьбы, применяемые котиком, и восхваляются в этой скороговорке. Описательность все погубит. Поэтому представление в воображении приемов из арсенала кота требует реальности, достоверности.

Неожиданно утратил фонетическую точность звук *«т'».* Выправите его, применив выдох из глубины, от низа позвоночника. Зависит такой выдох от замаха и от крепости удара по мячу, соответствующего стремительности отрыва передней части языка от альвеол.

Версии

Ритмические

+ Удваивайте слова на каждом ударе по мячу: *«котик-котик/ крутанул-крутанул I кротика-кротика / крутанул-крутанул / котик-котик/ кротика-кротика».* Произносите фразу без перебоев - на одном выдохе, как нечто экстремальное в случившихся событиях. Затем совершите «подготовку к выдоху», которую посчитаем замахом на следующее событие в отношениях крота и кота, и продолжайте: *«кротика-кротика / крутанул-крутанул / котик-котик / крутанул-крутанул I кротика-кротика / котик-котик».*

Вслед за вами вступает в историю следующий, и такдругзадругом по кругу. Сейчас важны ваш интерес к другим - к звучащим, ваши открытия в их поведении: в пластике, в произношении, в прочувствованное™ истории. Ни для кого-либо, не для того, чтобы потом другим рассказать, только для себя вы открываете плюсы и минусы в тренаже, проводимом другими.

+ Утраивайте слова. И на сей раз произносите все удлиняющиеся высказывания без дополнительных вдохов. Длительность фразы требует распределения дыхания. Как же прийти к свободе выдоха? Принимайте решение самостоятельно.

Экспромты II

Скороговорки, создаваемые сразу, в ритме удара по мячу, без предварительного обдумывания, — таково учебное задание.

Ниже приводятся тексты-экспромты, сотворившиеся на предэкзаменационном занятии и на самом экзамене по сценической речи на одном из актерских курсов, некоторые из них сопровождаются комментариями, касающимися фонетических особенностей текста или его содержания, зародившегося в момент сочинения зарисовки про взаимоотношения кота и крота. Имена студентов называются не везде, так как все происходило молниеносно, экспромты случались один за другим и в ряде импровизаций участвовали два и более человек - то есть запутавшемуся тут же кто-то подсказывал свой вариант и он этот вариант обыгрывал. Располагаю тексты в случайной последовательности.

Не сразу, не с первым ударом пробующие начинали произносить текст, им требовался крохотный временной замах, пристройка к мячу, поимка настроения, игрового ощущения. После четвертого-пятого ударов история возникала и развивалась.

Включайте эти импровизации в свой личный голосо-речевой тренаж. Мяч ваш помощник.

(7) *Кот крутанул крота, крота крутанул кот,*
Кот крутится, кот крутится — крот крутится, крот крутится!

(8) *Кот крутанул крота!*
Кот!
Крот крутанул кота!
Крот!
Крутятся-крутятся котики, крутятся-крутятся кротики.
Крутятся-крутятся котики, крутятся-крутятся кротики.

(Екатерина Белевич)

На строках первой и третьей создавалось такое впечатление, как будто пропеллер набирает обороты. На коротких второй и четвертой - в восторге звучал возглас: «Ура!». На заключительных двух строках темпы убыстрялись и убыстрялись, словно в вихре крутились коты с кротами.

(9) *Кот-кот крутанул крота, крота-крота крутанул кот!*
Кот крутанул крота-крота-крота, крот крутанул кота-кота-кота!

(10) *Кот так крут, как крот крут,*
Кот круто крутанул крота,
Крот круто крутанул кота.
Так как крот крут — так и кот. крут. (Михаил Ложкин)

(11) *Вот так труд крутить крота, вот так труд, когда крот крут!*
Вот так труд крутить крота, вот так труд, когда крот крут!..
(Сергей Беспалов)

В темпе пролетают удары по мячику, в темпе пролетает текст - раз за разом, не менее трех раз подряд на одном выдохе. Если темп не зачахнет, то у воспринимающего дух перехватит от радости по поводу того, как ловко лавирует сквозь дикционные рифы артикуляция говорящего.

(12) *Круто крутит котик кротика.*
Круто крутит кротик котика.

(13) *Крутит кот крота, крутит кот крота*
Покрути-ка, кот, крота, покрути-ка.

(14) *Кроткий кротик крутит котика,*
Кроткий котик крутит кротика.
Кроткий крот, кроткий кот. (Никита Костюкевич)

Экспромты (12), (13) и **(14)** ну уж совершенно бездейственные - ничего неожиданного, оригинального, никакой сообразительности у кота в борьбе с кротом. В последней вариации о чем просим? Да ни о чем. Скучно, неинтересно.

(15) *Покрутите-ка - поподкручивайте-ка,*
Покрутите-ка — поподкручивайте-ка
Котик кротика, кротик котика -
Кротик котика, котик кротика.

Получился один уровень громкости, все проговорено в каком-то нейтральном темпе, и масса оговорок. Жаль. Идея для дикционных

нагрузок удачная, чувствую, что без затруднений *«покрутите-ка - поподкручивайте-ка»* дважды подряд не выговорить. И все же удача вполне может сопутствовать вам, но только в случае, если и видения внутреннего зрения оживут, и смысл высказывания не будет для вас туманным.

(16) *Крупный кот крота-карапуза крутанул-крутанул — выкрути*
крутанул-крутанул — выкрутил-выкрутил-выкрутил-выкру
Кот-карапуз крота крупного крутанул-крутанул -
не выкрутил, крутанул-крутанул — не выкрутил.
(Виктория Короткова)

На новых'пробах ситуация выправилась. Проявились контрастные перемены звуковысотности, удачно совпадавшие с содержанием. Замедленно и чуть вяловато «играет» с крохотным кротом упитанный кот, в какой-то миг раскручивает кротика, и на слове *«выкрутил»* слышится взвизгивание крота; кот продолжает с наслаждением кротика раскручивать и высоко его подкидывает - *«выкрутил»,* -слышится писк: голос студентки звучит высоко-высоко, и, пока мячик опускается на пол, звучит все ниже и ниже по тону и в быстром темпе: *«выкрутил-выкрутил-выкрутил-выкру…»,* обрывается звучание на ударе мяча об пол.

Во втором фрагменте за дело берется котенок, и достается ему в партнеры крупный крот. Рассказ о котенке звучит высоко, отчего создается впечатление, что котенок старается брать пример с большого кота, но в результате у него ничего не выходит - падают наземь и крот, и обессилевший котенок, высота голосового звучания сползает вниз и замирает на нижней ноте. Проиграл.

(17) *Тощи коты - круты кроты,*
Круты кроты — тощи коты.
Тощим котам кроты не по зубам,
Кроты не по зубам тощим котам. (Анатолий Гущин)

В первой части возникает противостояние тощих крутым, в котором, как можно догадаться, не очень-то повезет тощим. Так оно и вышло во второй части: кроты увернулись с легкостью, только хвостиками махнули — и выкрикнули врагам своим, что мы, мол, «вам не по зубам»! Первая часть - звучит отрывисто *(staccato),* вторая часть плавно-плавно, увертливо. Финальная строка звучит музыкально и с превосходством. Музыкальность подкрепляется сонорными, особенно заключительными звуками трех последних слов: *«м — м — м» («не по зубам тощим котам»).*

(18) *Кротики крутят котиков,*
Котики крутят кротиков:
Котики крутятся, кротики крутятся,
Крутятся котики, крутятся кротики.

Здесь динамика чувствуется, верчение беспрестанно. И тут же последовало усложнение - новые коты присоединились к собратьям, и новые кроты кинулись поддерживать своих братков.

(19) *Кроткими котиками крутят кротики,*
Кроткими кротиками крутят котики.
Крутенько крутиться котикам кротеньким,
Крутенько крутиться кротикам кротеньким.
(Никита Костюкевич)

Этот вариант более приемлемый, чем тот, что указан под номером (14). Наречие *«крутенько»* имеет ударение на втором слоге, это не пропустите. Все окончания в скороговорке дактилические, от этого легко их смазать, не дозвучать, не договорить.

(20) *Четыре кротика крутят-вертят четырех котиков,*
Четыре котика крутят-вертят четырех кротиков -
Четыре котика крутятся, четыре кротика крутятся,
Крутятся четыре котика, крутятся четыре кротика.
(Алесь Снопковский)

(21) *Четыре котика да четыре кротика,*
Четыре кротика да четыре котика.
Крутят-крутят четыре котика четырех кротиков,
Крутят-крутят четыре кротика четырех котиков.
(Алесь Снопковский)

(22) *Крутобёдрый, крутобокий, крутолобый кот крутенек,*
Крутобёдрый, крутобокий, крутолобый крот крутенек
Крутили-вертели, крутили-вертели, крутили-вертели вола,
Да не выкрутили вола, да не вывертели вола!
Крути не крути - у кота, у крота кишка тонка!
(Александр Мещеряков)

(23) *Круглы коты - круглы кроты,*
Кроты круглы — круглы коты.
Круглы кроты - круглы коты,
Коты круглы - круглы кроты. (Анатолий Гущин)

Сходу воспроизвести эту скороговорку оказалось трудным для всех. Трижды пришлось вслушиваться в текст, прежде чем ухватилась логика его построения. Вальяжность чувствовалась в рассказе о котах в начальных двух строках, выражалась она замедленным темпом движений и широтой жестов. Срединная часть *(«круглы кроты, кроты круглы»)* протекала быстро-быстро. Контраст создавал впечатление, что кругленьким кротам не ускользнуть от кошачьих лап; как бы они ни уворачивались - быть им пойманными. Восприятие адресатов было точно спланировано рассказчиком.

(24) *Круты да круглы кротки!*
Круты да круглы котики!
Кроты' крутовей котов!
Коты крутовей кротов! (Анатолий Гущин)

Все бы хорошо, да нет в русской лексике слова «крутовей» - в смысле «круче других». Можно его поменять на «круче». Однако сам текст скучен: в нем только набор фактов, описательность - истории нет, неожиданные события отсутствуют. Думаю, что это неудача.

А вот и еще пример словесного «творчества»: *«Кротик в кротика метанулдротик»* (Эдуард Жолнин). Разумеется, не *«метанул»,* а *«метнул».* Но ничего опасного, оговорки при таких импровизациях допускаются, ведь не так легко сочинять на ходу, выдавать экспромты без огрехов. В следующей пробе можно и откорректировать неудачное слово или неловкий словесный оборот.

Такие тексты иной раз попадаются - еще и не начался рассказ, а уже скука подползает к воспринимающим. Вот примеры неживых, описательных, тупиковых экспромтов:

(25) *Котик на катке крутится, как кротик,*
Кротик на катке крутится, как котик.
Котики круто крутятся,
Кротики круто крутятся. (Татьяна Фельдман)

(26) *Раскрутил, как картонку, крот кота,*
Раскрутил, как картонку, кот крота. (Роман Дадаев)

(27) *Крутит, крутит котик кротика,*
Крутит, крутит кротик котика.
Крутани, кот, крота!
Повыкручивайся, крот, повыкручивайся!(Ирина Чугаевская)

Ничего не случилось в трех последних пробах, никакой действенности - туманный набор слов. Возможно ли тренировать дикцию

и голосовые реакции на таких текстах? Да. Но только к живому театру это не имеет никакого отношения. Да еще в (26) слышится дважды *«какартонку».* Вот уж аритмия, так аритмия во всем цвете! Затвор-то на «к» желателен долгий - все же здесь сочетание двух взрывных глухих задненёбных, не один ведь звук. *«Какартонка»* - это что-то из области «какологии»[197]. Для нас с вами «какология» - понятие, означающее нарушение ритмического произнесения слов, словосочетаний, речевых тактов, порождающее какие-то *дурацкие* выражения. Назовем-ка мы с вами этот ритмический сбой **«какологической аритмией»,** благо что примеров подобных нарушений ритма в сценическом произношении актеров наберется предостаточно[198].

(28) *Покрути-ка, поподкручивай;*
ПоКрути-ка, поподкручивай,
Покрути-ка, поподкручивай
Котик кротика - кротик котика,
Котик кротика - кротик котика. (Мария Батрасова)

Разгорается потасовка, прибавляются силы у воюющих. Началось на низком звучании, с небольшими подлетами мяча, постепенно голосовое звучание повышалось и объемы движений разрастались. Две завершающие строки в темпе, в темпе пролетели. Одно дело уговоры на кручение-верчение, другое дело «подначивание»: *«давай-давай-действуй!!!».*

(29) *Крота, крота кот, кот закрутил-раскрутил,*
Закрутил-раскрутил крота, крота кот, кот.

Воплощение этой вариации сопровождалось бесчисленными оговорками. Невозможно с первого же раза проговорить всю зарисовку на одном выдохе и без сбоев ритма.

(30) *Кот крота-крота-крота,*
Крот кота-кота-кота,
Кот крота, крот кота
Крутят, крутят! (Наталья Сизова)

Если в импровизации мало глаголов или они не возникают, не *высовываются,* то нет и событийности; если герои ничего не совершают и никто не заинтересован в происходящем, то и происходящего нет; если в какой-то момент не указано, что именно происходит, то тренинг застревает на описательности и останавливается. Ожидание неожиданности всегда так интересно воспринимающим, зрителям. Мы на протяжении всех уроков уходили от описательности.

[197] **Какология** — от греч. kakos - плохой, испорченный и logos - слово. Пример: «Утек, подлец! **Ужо** постой, / Расправлюсь завтра я с тобой». (А. Блок «Двенадцать».) «Какология трактуется как нецелесообразное стечение звуков при образовании слов, словосочетаний, предложений, вызывающее нежелательные, часто грубые, непристойные ассоциации». (Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003. С. 233.)

[198] Привожу два примера **«какологической аритмии»** из студенческой практики (отмечены во время работы над сказками А. С. Пушкина): «Князюсйнь у мъриходит / С синемора глаз не сводит»(«Князь у синя моря ходит, / С синя моря глаз не сводит»); «Ей навстречу пизолая / Прибежал и смълкыграя» («Ей навстречу пес, залая, / Прибежал и смолк, играя»). Здесь знаком «ъ» отмечен гласный «о», не подлежащий редуцированию при произнесении,так как в обоих случаях он стоит в ударной позиции.

И данный экспромт живо доказывает, что бездейственности быть не должно. В некоторых текстах идеи у вас очень хорошие — идеи фонетические, идеи по звукам, речевым трудностям, дикционным усилиям, но как только слышится «котик был хороший, кротик еще лучше» — возникает заторможенный реализм — **реализм умиления.**

(31) *Крут кот, крути крота!*
Крут крот, крути кота!
Крути, кот, круто крота!
Крути, крот, круто кота! (Дмитрий Чупахин)

(32) *Раскручивают-раскручивают,*
закручивают-закручивают
кот крота, крот кота!
Раскручивает-раскручивает кот,
раскручивает-раскручивает крот,
закручивает-закручивает кот,
закручивает-закручивает крот!

(33) *Круты да круглы, круглы да круты кроты.*
Круглы да круты, круты да круглы коты.
Круты да круглы - круглы да круты.
Круты да круглы - круглы да круты.
Круты да круглы - круглы да круты...
(Анатолий Гущин)

Столпотворение дикционных трудностей. Преодоление их в сильной мере зависит от энергетической системы — насколько хватит вам дыхательной энергии? Как сумеете вы распределить выдыхаемый воздух на всю скороговорку? В пробе удары по мячу распределялись не на каждое слово, как было в прочих экспромтах, они приходились на последнее слово в полустишии (эти слова подчеркнуты). Сложнее было преодоление акцентных перемен. В словах *«круты», «круглы»* ударения, согласно современной норме, приходятся на любой слог, предпочтение какому-то одному слогу не отдается. Уловив это, Анатолий Гущин и сымпровизировал ритмические перестановки ударений. Правда, управиться с такими ритмами оказалось не под силу ни ему, ни другим принимавшимся за воплощение этой скороговорки.

(34) *Котя-котя, крути крбтю,*
Кротя-крбтя, крути котю!
Крути, крути, котя-котя — кротю-кротю,
Крути, крути, кротя-кротя - котю-котю! (Денис Казачук)

Здесь удары на каждое слово, включая сдвоенные слова *«котя-котя», «кротя-кротя».* Две начальные строки: от первого слова в строке к последнему объемы ударов и голосового звучания раздвигаются, вырастают до последнего слова, и на последнем слове мяч летит высоко-высоко. Две финальные строки: *«Крути, крути...»* звучат широко и движения замедленные и пространственные; *«...котя-котя - кротю-кротю»* и *«...кротя-кротя - котю-котю»* произносится в быстром-быстром темпе, и если получится, то быстрее быстрого. В текстах, подобных этому, динамические изменения оправдываются жесткостью вашего обращения к героям, граничащего с приказом и повторами приказаний: *«крути», «крути-крути».*

(35) *Котик! Кротик! Котик! Кротик! Котик! Кротик!*
Кто-то крутит, кто-то катит! Кто же крутит, кто же катит?
Круто крутит котик кротика, котик кротика, котик кротика!
Круто катит кротик котика, кротик котика, кротик котика!

(36) *Тра-та-та, тра-та-та!*
Кот крутанул крота!
Кот крутанул крота —
Для крота маета,
Тра-та-та! (Анна Зязева)

(37) *Как картонку, крутанул кротик котика,*
Как картонку, крутанул котик кротика.
- *Ты крути-крути, да не выкручивай,*
- *И ты крути-крути, да не выкручивай!* (Роман Дадаев)

Такой вариант - по сравнению с (26) - воспринимать гораздо интереснее. В нем и глаголы действенные, и события высвечены, и выкрики поссорившихся производят впечатление. В такой импровизации нет описательное™. В ваших текстах достаточно хороших идей для голосовой и дикционной тренировки, но сама тренировка спотыкается о бытоописание. В таком подходе не проявятся ни ваши эмоции, ни юмор, ни азарт, не оправдаются физические действия с мячом, не *загуляет* голос по верхам-низам, по динамическому диапазону. Механическое приводит к двум крайностям: либо к форсированию экспрессии, либо к **реализму умиления.**

(38) *Котик на катке кротика крутит,*
Кротик на катке котика крутит -
Кротик крутится, круто крутится,
Котик крутится, круто крутится! (Татьяна Фельдман)

И такой вариант - по сравнению с (25) - приемлем. Прежде всего, в нем затаились скрытые оговорки, что обычно отличает удачные тексты скороговорок. Чем быстрее произносится текст, тем больше шансов сбиться, произнести не тот согласный звук, какой должно, или не тот слог, какой следует. Во второй строке вместо *«крутит»* следует оговорка *«кутит»,* в четвертой - на месте *«котик крутится»* звучит *«котик кутится».*

(39) *Закрути-вкрути, кот-кот, крота,*
За крути-в крути, крот-крот, кота!
Закрути-вкрути крота-крота, кот, кот;
Закрути-вкрути кота-кота, крот, крот!

Полезный тренировочный текст. Но! Приходится констатировать, обращаясь к пробующему: «У меня все время ощущение, что это не твои нервы, не твои волнения, не твои интересы. Это все связано с общеэстетическим присутствием в театре. Так все дилетанты существуют: мы влюблены в театр, и мы там живем! Есть какие-то вещи, которые глубже, шире и совсем по другому руслу текут. Не может течь река в таком русле, как у тебя, - вне партнера, вне всех воспринимающих, поэтому все мимо. Не было ни одного момента, в который мы бы восприняли человека взволнованного по-настоящему, а не для красоты, обиженного по-настоящему, высказавшего свое мнение по-настоящему. Не вижу настоящего человека. Вижу некий ходячий симпатичный корпус, наполненный влагой эстетики. Прелестно. Но что я, зритель, буду делать с этим? Извини за откровенность».

Вариация 2.28. «Горят дрова посередь двора...»

1.18; 1.28; 2.9; 3.10; 3.28

Введем новое обстоятельство — опасность воспламенения дров. От жары и духоты, от одного неосторожного движения дрова могут загореться, и тогда со стихией не управишься. Предостережение звучит в вашем произнесении того варианта текста, на котором мы прервали этюд 2.9: *«На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова, дрова вдоль двора - дрова поперек двора, дрова в верх двора — дрова в низ двора, дрова в глубь двора - дрова в ширь двора: не вместит двор дров, не вместит двор дров, не вместит двор дров, надо дрова, надо дрова, надо дрова выдворить, выдворить, выдворить на дровяной двор, на дровяной двор, на дровяной двор, на дровяной, на дровяной, на дровяной, на дровяной двор-двор, двор-двор».*

Пробуйте этюд проиграть индивидуально. Руки ваши словно пламя костра, кисти - языки пламени. Взнесите руки на уровень речевого аппарата и отодвиньте их чуть дальше обычного в этой серии этюдов. Удары - «биение языков пламени» - воспроизводите, совершая попеременно четыре удара: правая кисть ладонью кверху, она же - ладонью книзу, то же левой рукой (рис. 124). Голос и речь от этого приема движений обретут легкость, полетность.

Пробуете.

Получилось легко по звуку, было и ощущение теплого звука. В горение пламени, в непроизвольное движение языков пламени включалось все тело. Понимаю, что трудно сохранить уловленное ощущение легкости надолго, но все равно стремитесь пофантазировать, что ваши прикасания к мячу выталкивают в полет искры костра.

Рис. 124

Настроившись индивидуально, объединяйтесь в пары.

Вернитесь к последнему, довольно сложному заданию: произносить попеременно **(«первый» - «второй»)** три слова скороговорки. Ударяете по мячу произвольно и внутренней и внешней стороной кистей как придется, все в этюде непредсказуемо, непредсказуемы и взлеты мяча-огня. Не считайте удары специально, прочувствуйте их ритм, следите за звучанием партнера; когда он говорит, не выключайте свое скрытое артикулирование - продолжайте звучание; стремитесь к единому высказыванию, несмотря на, казалось бы, искусственное циклическое деление движений по ритмам; в речи это деление не должно ощущаться, в речи могут быть ощутимы только речевые такты:

На дворе трава, на траве
дрова, | раз дрова,
два дрова, три
дрова, | дрова вдоль
двора - дрова поперек
двора, | дрова в верх
двора — дрова в низ
двора, | дрова в глубь
двора — дрова в ширь
двора: | не вместит
двор дров, | не
*вместит двор дров, *
не вместит двор
*дров, | надо дрова, *
надо дрова, \ надо
дрова выдворить, выдворить,

выдворить | на дровяной
двор, | на дровяной
двор, | на дровяной
двор, | на дровяной,
на дровяной, на
дровяной, | на дровяной
двор-двор, двор-двор. | На дворе
трава на траве дрова |... и т. д. сначала.

Вертикальная линия здесь указывает на разделение текста по речевым тактам.

Версии

Ритмические

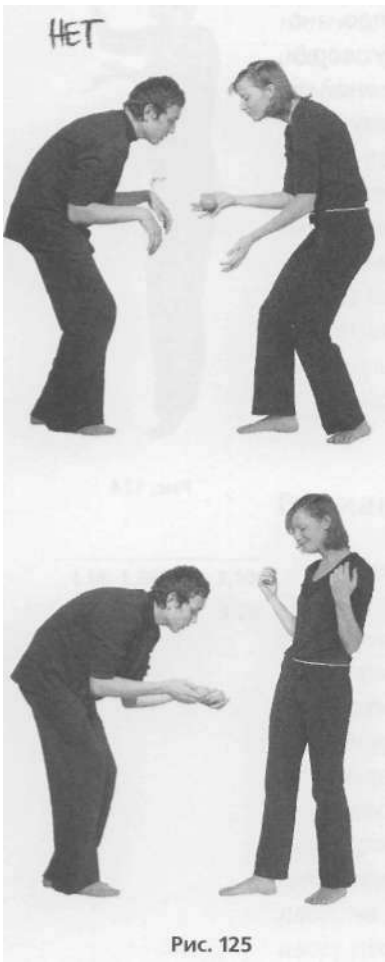


Рис. 125

+ **«Первый»** проговаривает лишь одно слово истории «про дрова», следующий удар уже производит **«второй»;** мяч подпрыгивает в одной вертикальной линии, он подлетает так, будто подвешен на резинке, - удержать мяч в центре необыкновенно трудно, он норовит отпрыгнуть в сторону, часто меняет направление полета; и все же именно по одной вертикали надо приноровиться его подбивать - удача в точности ударов и в «разговорности» тела. Встаньте как можно ближе друг к другу, руки высоко не поднимайте, пусть костерок будет невысоким и разгорается постепенно. Не отстраняйтесь от партнера, не разрушайте костер (рис. 125) -тела ваши едины в создании истории.

+ **«Первый»** проговаривает подряд пять слов и совершает пять ударов по мячу, **«второй»** подхватывает: *«на дворе трава, на траве дрова, раз / дрова, два дрова, три дрова I дрова вдоль двора — дрова поперек / двора, дрова в верх двора — дрова / в низ двора, дрова в глубь двора I - дрова в ширь двора: не вместит двор / дров, не вместит двор дров, не вместит / двор дров, надо дрова, надо / дрова, надо дрова выдворить, выдворить, I выдворить на дровяной двор, на / дровяной двор, на дровяной двор, на дровяной, на дровяной, на I дровяной, на дровяной двор-двор, двор-двор»* (напоминаю: финальные словосочетания *«двор-двор, двор-двор»,* написанные через дефис, произносятся каждое в один удар по мячу: *«двор-двор»).*

Используйте прием подбивания мяча то ладонью, то тыльной стороной кисти - если один из вас отдает мяч, ударяя его ладонью, то второй должен в первом ударе подбить мяч тыльной стороной кисти.

Текстовая

Вытворяем другую историю, разразившуюся «на дворе с дровами, с дровами на дворе» (забавная случилась скороговорка-перевертыш):

На дворе трава, на траве горят дрова,
на траве горят дрова посередь двора,
раз горят дрова посередь двора,
два горят дрова посередь двора,
три горят дрова посередь двора,
на траве горят - на дворе горят,
на траве горят - на дворе горят,
на траве горят - на дворе горят,
на траве горят - на дворе горят,
на траве горят - на дворе горят;
горят на траве - горят на дворе,
горят на траве - горят на дворе,
горят на траве - горят на дворе,
горят на траве - горят на дворе,
горят на траве - горят на дворе;
вдоль двора горят дрова,
поперек двора горят дрова,
в верх двора горят дрова,
в низ двора горят дрова,
в глубь двора горят дрова,
в ширь двора горят дрова;
посередь двора горят — горят посередь двора,
посередь двора горят - горят посередь двора,
посередь двора горят - горят посередь двора,
посередь двора горят - горят посередь двора,
посередь двора горят - горят посередь двора!
Дрова-дровишки, дрова-дровишки, дрова-дровишки, дрова!

Текст разбит на речевые такты - так и произносите его и индивидуально и в парах.

В пластику кистей рук, являющих собою языки пламени, добавляются перемены амплитуды замахов и ударов. Пламя затевается - расширяется - охватывает пространство двора, постройки, образующие двор, забор и вырывается наружу двора. Непредсказуемость -

вот главная особенность пламени, создаваемого кистями. Полетность - вот первостепенное свойство звучания: словно искры вырываются из пламени, взлетают вверх, кружатся над горящим двором. Мяч остается в руках. Удержать его в таком нервном биении ой, как сложно! Но возможно. Чуять лучше, что это вовсе и не мяч - а взвивающаяся искорка: взвилась одна искорка, другая, третья...

Темпоритмическая нервность. «Создатель теории пропорций Ломаццо считал, что для придания фигуре движения, грации и легкости за основу формы стоит взять силуэт пламени, которое великолепно своими изгибами и жизненной силой»[199]. Здесь в тренинге интересно учитывать не только движение мяча, за которым устремляются кисти и, соответственно, руки, но и движение всей фигуры. Тело - тот же язык пламени, динамично устремляющийся ввысь, изгибающийся и изворачивающийся.

Лучше первые пробы этюда для овладения точностью звучания текста совершать в одиночку. Две руки - два бьющихся языка пламени.

Текст сдерживает свободу тела в этюде. Понимаю. Текст ли тормозит?! Мы вырываемся за пределы текста - огненные всполохи охватывают ваши движения. Не говорите поначалу, не говорите... почувствуйте пламя в движении, не будьте умозрительны, сочиняйте, фантазируйте, вспоминайте «на ходу»... втягивайтесь в музыку огня... а уж потом и звуки запускайте в огонь - они выскальзывают вместе с дыханием огненной струи... *«На дворе трава, на траве горят дрова, на траве горят дрова посередь двора, раз горят дрова посередь двора, два горят дрова посередь двора, три горят дрова посередь двора, на траве горят - на дворе горят, на траве горят - на дворе горят, на траве горят — на дворе горят, на траве горят - на дворе горят, на траве горят - на дворе горят; горят на траве - горят на дворе, горят на траве - горят на дворе, горят на траве - горят на дворе, горят на траве - горят на дворе; вдоль двора горят дрова, поперек двора горят дрова, в верх двора горят дрова, в низ двора горят дрова, в глубь двора горят дрова, в ширь двора горят дрова; посередь двора горят — горят посередь двора, посередь двора горят — горят посередь двора, посередь двора горят — горят посередь двора, посередь двора горят - горят посередь двора, посередь двора горят — горят посередь двора! Дрова-дровишки, дрова-дровишки, дрова-дровишки, дрова!».*

Почуяв, что звучание налаживается - звук вырывается, легко скользя, словно пламя, - объединяйтесь в пары. Вот уже и четыре языка пламени бьются, и шесть, и восемь. Искры-мячи вырываются и уводят ввысь звучание - звуки голосные и безголосные.

[199] *Джорджи Р.* Эль Греко. М., 2002. С. 42.

вия

в ритмах действа

Глубокое единство можно выразить только ритмом и целостностью отношений.

Поль Сезанн

Все выявляется не через смысл, а через ритм.

Михаил Чехов

И возникает круг.

«Круг — высшая напряженность и высший покой» *(Марина Цветаева)*[200].

Круг - организованный ритмически: расстояние между всеми находящимися в круге равное.

Ритмические игры.

Вчувствоваться в общий ритм, в единое движение и звучание.

И начинается движение. «Основное в драме — действие, поскольку оно развивается и может быть представлено, что мысли и чувства должны быть полностью подчинены развитию действия и что даже сами характеры должны раскрываться только в движении и через движение» *(Иоганн Вольфганг Гете)*[201]\

Круги внимания. Они по-разному образуются в разных периодах тренинга.

На индивидуальном тренинге: «Я и мячик». Восприятие пространства, времени, ощущений, ритмов речи и движения. Это вы уже прочувствовали.

На парном тренинге: «Я и партнер — мячик как связующая сила между нами». Такого рода энергетические диалоги вам уже близки.

На ансамблевом тренинге: «Я и группа - мячик как воздействующая сила». Два начала: единение и борьба за лидерство.

Чувство ансамбля: «Согласного стада и волк не берет»[202] *(русская пословица).*

Чувство лидерства. Чье звучание более увлечет других? Кто сумеет подчинить своим интересам остальных?

Борьба воль. Вне волевого начала немыслим голос действующий, невозможен голос воздействующий, голос влияющий, увлекающий, воспаляющий.

Без вашего волевого и осмысленного высказывания невозможен и волевой поступок адресата.

[200] *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки: В 2 т. Т. 1: 1913—1919. М., 2000. С. 176.

201 *Гете И.-В.* Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981. С. 64-65.

[202] *Жуков В. П.* Словарь русских пословиц и поговорок, М., 1991. С. 311.

Высказывание содержит в себе предчувствие производимого им результата.

Многое плодотворно выразится в круге.

В круге информация локализуется, атмосфера сгущается. В круге энергия удваивается, утраивается, разрастается.

Как много интересных аспектов тренинга дарит нам деятельность в круге: чувство ансамбля, синхронность, осознанное подчинение общему замыслу при вариативности поведения, единое голосовое звучание в событии, пространственное резонирование, коллективное высказывание, быстрота переключения внимания с объекта на объект, дикционно-голосовой тренаж на эмоциональном фоне, скорость реакций и глубина оценок, чувственная подвижность.

Чувство ансамбля сродни театральному единению, радости совместного творчества в творческом коллективе. «Театр, в хорошем смысле слова, явление коллективное и зависит от группы, его образующей» (из письма Е. Б. Вахтангова Е. В. Шик-Елагиной)[203].

Этюды **разминки** - ритмы шагов в сочетании с ритмами речевыми.

Обратимся к «приставным шагам». Не столь и сложны они по технике: шаг в сторону правой ногой - приставить к ней левую ногу; и тут же совершить шаг в сторону левой ногой - и приставить к ней правую ногу, затем всю эту комбинацию повторить несколько раз. Но сложны приставные шаги по естественности движений. И *механистичности* быть в них не должно, и *расхлябанности* не хотелось бы видеть. А вот *музыкальность* движений желательна.

Вариация 3.1. «Вместе весело шагать...»

3.2; 3.3

Первые пробы с «приставными шагами» мы, как вы помните, предприняли на **третьем уроке «Вариаций для творчества»: упражнения 3.9 («Шаг направо — шаг налево»), 3.10 («Больше вправо — меньше влево»), 3.16 («Круг вправо — круг влево»), 3.17 («В лабиринте шагов и ритмов»).** Теоретические объяснения целей и задач этой серии упражнений были изложены в **Отступлении о «приставных шагах»** (см. с. 192). Речевым материалом в той группе упражнений являлись в основном слогосочетания с взрывными согласными звуками. Текстов мы коснулись едва-едва: испробовали скороговорку *«Брит Клим брат, брит Глеб брат, брат Игнат бородат»*™ и в круге попытались разыграть фрагмент пьесы Александра Введенского «Потец». Действующие лица обменивались репликами в едином ритмическом рисунке движений круга. Вот мы

[203] Евгений Вахтангов: [Сборник]. С. 220 [36].

[204] Сценическая речь: Учебник. М., 1995. С. 415.

с вами сейчас с круга и начнем. Но для начала разомнемся, разогреемся на приставных шагах, добиваясь единения в действиях круга.

Итак, совершаем первые приставные шаги в круге (в ансамбле).

Направо шаг - приставить левую ногу к правой; налево шаг - приставить правую ногу к левой / направо шаг - приставить ногу; налево шаг - приставить ногу... И так несколько раз, соизмеряя с другими шагающими широту шагов и темпы движений. С первого мгновения исключите из внимания ноги партнеров, лучше не копировать других, а чувствовать движение круга по общему направлению всех тел: круг направо - круг налево. Пробуем.

Сколько неуклюжести в ваших шагах! Да и можно ли назвать шагом *подтаскивание* ноги к ноге? «Права ножка, лева ножка — подымайся понемножку!»[205] - подбрасывает нам пословицу Вл. Даль. Взлетающие колени не помешают вам совершать шаги энергичные и ритмичные - поэтому сгибайте ноги в коленях, не жалейте себя.

[205] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 2. С. 11.

Согласно шагам звучит текст студентки Ирины Чугаевской:

Витя тянет тюк в тупик тянет тюк.
Тип по темени Витю по темени тюк.
Утянул тип в тупик Витин тюк!

Сочетания слов *«в тупик»* и *«по темени»* произносите слитно, все остальные слова произносятся в ритме: одно слово на один шаг. Пробуйте.

Если вы точно прошагаете предложенный текст и не «собьете» сочетания слов и шагов, то, начав правой ногой вправо, вы завершите комбинацию шагом влево и поставите точку, приставив правую ногу клевой. Вполне логично. Так вы можете несколько раз проиграть весь текст и всегда будете точно завершать шаги пристыковыванием правой ступни к левой.

Между одним заводом текста и последующим у вас есть возможность совершить несколько внеречевых шагов для настройки на новое звучание. Раз за разом сгущается атмосфера детективной разборки.

Вся скороговорка произносится на одном выдохе: от «точки начала» - до «точки конца», события развиваются стремительно. Уторапливанием темпа не подменить стремительности событий. Видения требуют конкретности, во всем добивайтесь подробностей: фантазируйте обстоятельства места и времени, Витины заботы, тяжесть тюка, выскакивание типа, как черта из коробочки, предмет, которым нанесен был удар по Витиному темени (неплохое сочетание для

оговорок: *«по Витиному темени, по Витиному темени…»* - проговорите-ка словосочетание несколько раз кряду, оговоритесь вы в перестановках *«м»* и *«н»* или сумеете воспроизвести его без нарушений речевого ритма?). Фантазирование подскажет вам осмысление каждой строки и, соответственно, ее реализацию: в начальной строке - прочувствованность тяжести, старание тянущего, желание поскорее упрятать тюк от любопытных глаз; в серединной — неожиданность агрессивных действий некоего типа, в финальной строке - Витина потеря, отчаяние, конец разборки. Допустим такое толкование событий. И каждый из моментов отразится в ваших движениях, в голосе, в речи — раскроется в зависимости от содержания, от придумок воображения.

Хорошо было бы ввести в тренаж и «запутку-перепутку» партитуры шагов. Самое простое: «один шаг направо - один шаг налево» вы сумеете выполнить без особенных затрат, не считая количество шагов. Но если переменить количество шагов «направо/налево», то внимание ваше к действию ног усилится в ущерб содержанию. А коли так, то введите два усложнения, две вариации: а) постоянно «два шага направо — два шага налево», б) «один шаг направо — один шаг налево, два шага направо - два шага налево, один шаг направо - один шаг налево». Забавно, что завершать рисунок шагов вы будете во всех трех случаях одинаково: приставляя правую ногу клевой.

Заключены в тексте две тренировочные задачи:

— верное качественное произнесение всех взрывных мягких переднеязычных согласных звуков *«т'»;* они пронизывают звуковой строй скороговорки насквозь; они же могут превратиться в «музыку» опасения, что фоном всей речи станет «тсяканье»: вместо *«т'»* вспыхнут, как свечки на елке, звуки, напоминающие *«т'с'»:* вместо *«тя - тя - тю - тя - тю / ти - те - тю - те - тю / ти - ти - ти - тю»* заскрежещут *«т'с'я - т'с'я - т'с'ю — т'с'я - т'с'ю / т'с'и - т'с'е - т'с'ю - т'с'е — т'с'ю / т'с'и — т'с'и — т'с'и — т'с'ю»* - как не «музыка» — «музыка» затачиваемого ножа;

- энергетическое усиление звучания глухих взрывных согласных звуков *«т'», «п'», «к'».*

Вариация 3.2. «…припевать лучше хором…»

3.1; 3.3; 3.23; 3.24; 3.25; 3.26

Небольшие дополнения в обстоятельствах: выясняется, что Витин тюк забит утюгами. Тюк — не мешок. Это большой упакованный, накрепко перевязанный сверток. Вот такой сверток с таинственным со-

держанием для посторонних и тянет (в смысле «волочит») Витя. Типа заинтересовал загадочный объемный тюк и привлекло рвение Вити - коль так старается, то выгода налицо. Отчего же Вите не усердствовать, если тюк чрезвычайно тяжелый. Утюги, вероятнее всего, старинные — металлические, чугунные. Весит каждый не менее трех килограммов, а бывают и по пять с половиной, и по шесть. Если упаковать десять утюгов, то не менее тридцати килограммов получится, но ведь тюк-то большой, стало быть, в нем утюгов двадцать. Вот и представьте себе такой тяжкий груз. Об этом немыслимом грузе и идет речь в скороговорке про Витю, утюги и Типа:

Витя тянет тюк в тупик тянет тюк.
С утюгами Витя тянет тюк - вдруг:
Тип по темени Витю по темени тюк
И утянул с утюгами тюк — вот так трюк!

Учитываем в ритмах движений все отмеченные обстоятельства.

1-я строка - два шага вправо: *«Витя тянет тюк в тупик»* (рис. 126), два подпрыгивания с грузными приземлениями двумя ногами одновременно: *«тянет тюк»* (рис. 127);

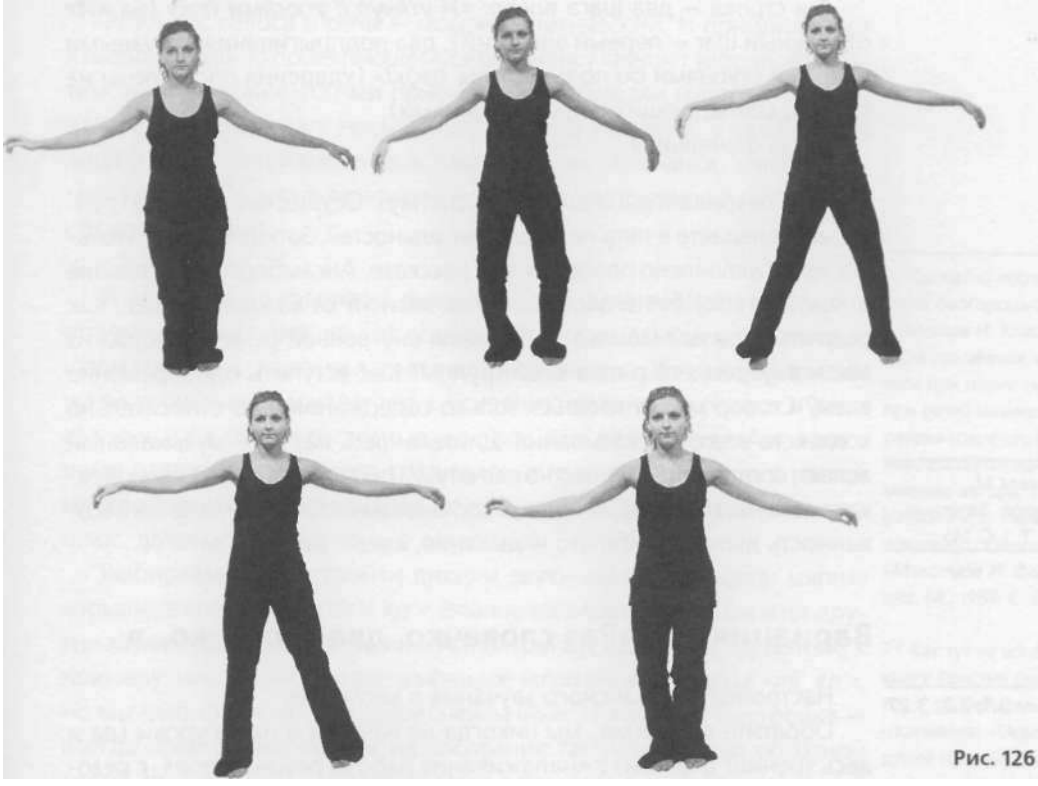


Рис. 126

Рис. 127

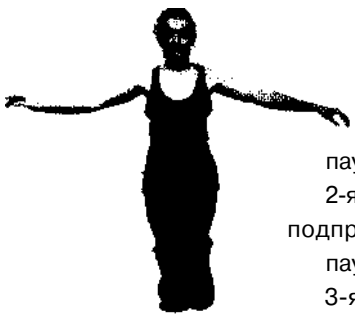


Рис. 128

пауза - застыло тело, безмолвие (рис. 128);

2-я строка - два шага влево: *«С утюгами Витя тянет тюк»,* одно подпрыгивание с грузным приземлением - *«вдруг»;*

пауза - замерло тело, тишина;

3-я строка - два шага вправо: *«Тип по темени Витю по темени»,* один взлет с тяжелым приземлением: *«тюк»;*

пауза ожидания: что в развязке? Выдерживайте паузу сколько сможете, телами не пошатывайтесь;

4-я строка - два шага влево: *«И утянул с утюгами тюк»* (на *«И»* отдельный шаг - первый широкий); два подпрыгивания с грузными ударами ступнями об пол: *«вот так трюк!»* (ударения поставлены на словах, совпадающих с приземлениями);

пауза финальная.

Не сговаривайтесь о длительности пауз. Осуществляя этюд в группе, вы попадаете в пять паузных длительностей. Заполнение длительностей обусловлено поворотами в рассказе. Ансамблевое вступление в новую строку без знаков-сигналов зависит от каждого из вас. Как ощутить скрытый момент протекания внутренней речи в каждом из вас и внутреннего ритма всей группы? Как вступить одновременно всем? Сговор может касаться только содержания пауз относительно контекста всего высказывания. Длительность паузы - музыкальный аспект, согласие неподвластно расчету. У Цветаевой в «Записных книжках» замечательно: «Для полной согласованности душ нужна согласованность дыхания, ибо что - дыхание, как не ритм души?»[206].

[206] *Цветаева М.* Неизданное. Записные книжки. Т. 1. С 145.

Вариация 3.3. «Раз словечко, два словечко...»

3.1; 3.2; 3.27

Настройка резонансного звучания в ансамбле.

Обратите внимание, мы никогда не начинаем наши уроки (да и весь тренинг в целом) с «налаживания работы резонаторов», с резо-

нансного звучания голоса, с поиска регистров голоса (грудного и головного), с обнаружения кинестетических проявлений - специфических дрожаний - в некоторых резонансных зонах тела: резонансные проявления в грудной клетке и в так называемой «маске». Резонаторная система является выразителем звучания уже достаточно развитых механизмов работы голосового аппарата и группы речевых резонаторов (ротового, глоточного и носового). То есть резонансные проявления в различных частях тела[207] являются следствием в работе голосо-речевых механизмов, а не самоцелью в процессе воспитания голоса и речи. Только после серии подготовительных упражнений, развивающих эластичность и объемность «голосо-речевого рупора», укрепляющих и ритмизующих работу дыхательной мускулатуры, освобождающих голосовую систему от излишних напряжений[208], создающих природное, естественное, *не сделанное,* не форсированное и даже «не поставленное» звучание голоса - мы вправе обратиться к резонированию. Повторю, что очень часто голосовое обучение студентов начинается с выведения звука «в маску», с настройки резонаторов (головного и грудного) и с контроля над голосом посредством приложения кисти к груди для прочувствованности дрожания.

Резонанс голоса и речи - момент эстетический. И приближаться к индивидуально проявляющемуся резонансу следует творческим путем, но не механическими приемами «постановки голоса». К резонансу надо подступать постепенно, никакие указания, в какое место лица или груди посылать звук для усиления резонанса, делу не помогут. Эстетическое в актерском искусстве неотрывно от деятельности воображения.

К «шагам» прибавляем дикционные задания. Шаги в сторону объемные, широкие, но вот подбор согласных звуков в противовес шагам не очень-то располагает к резонированию. Вы уже не раз слышали установку: располагают к усилению резонанса голоса и речи гласные и сонорные согласные, да плюс *«в»,* да плюс *«з».* А мы вот с вами откажемся от такого традиционного хода-приема и в нашей **настройке** обратим внимание не только на сонорные согласные да плюс, да плюс, но и на глухие согласные.

Выбираем для настройки дикции звуки одного порядка: мягкие взрывные согласные *«т'»* и *«д'».* Вполне возможно было бы и на других звуках проводить дикционную настройку, на прочих взрывных, к примеру, или на свистящих, шипящих, мягких или твердых *«л», «л'»,* но мы выбираем именно переднеязычные *«т'»* и *«д'»*\ Настройка - всегда предтренировочное налаживание так называемой обратной связи, при которой активизируются слуховой и речедвигательный

[207] Согласно исследованиям болгарского фониатра И. Максимова, в различных частях тела при пении (меньше при речи) возникают резонансные отражения, составляющие, по мнению автора, так называемую «телесную вокальную схему» *(Максимов И.* фониатрия. М., 1987. С. 61).

[208] Как тут не вспомнить книгу Кристин Линклейтер с примечательным названием: «Освобождение голоса» (русский перевод: М., 1993).

анализаторы. Мы обращаемся в настройке к звукам, требующим специальных дыхательных усилий.

Для наладки *«т'»* и *«д'»* необходимы три условия: а) создание крепкой смычки кончика языка с зубами и альвеолами, б) стремительное раскрытие рупора по вертикали в момент разрыва смычки и в) обеспечение сильного прохождения воздушной струи, опора которой находилась бы не в глотке или в подвздошье, но на диафрагме. Стало быть, речь идет о настройке дыхания не в меньшей степени, чем о настройке органов артикуляции.

3.27 Текст простенький:

Антип к Филиппу прилип -
Филипп к Антипу прилип.
Не отлепить Антипа от Филиппа,
Не отлепить Филиппа от Антипа[209].

Вновь «приставные шаги». Широкие (рис. 129). Действуем ансамблем в круге. Круг перемещается широко вправо на первой строке:

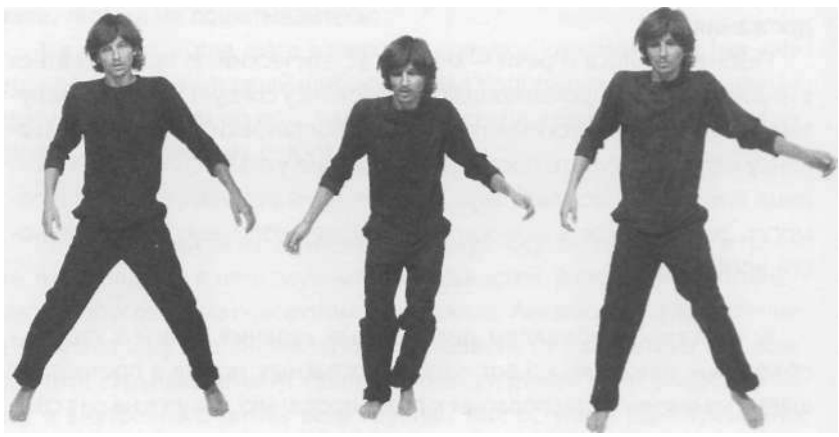


Рис. 129

шаг *(«Антип»)* -» ногу приставить *(«к Филиппу»)* -» взлететь *(«прилип»);* широко влево на второй строке: шаг *(«Филипп»)* -» ногу приставить *(«к Антипу»)* -» взлететь *(«прилип»).* Вновь широко вправо на третьей строке: широкий шаг вправо и приставить ногу на слове *«не отлепить»* (причем *«не отле...»* на отодвигаемом движении правой ноги, *«...пить»* на придвижении левой ноги к правой, что особенно подчеркнет финальный взрывной глухой согласный *«т'»)* строка заканчивается двумя подпрыгиваниями - ироничными подпрыгиваниями *«Антипа от Филиппа»* (рис. 130); и завершается скороговорка четвертой строкой с движениями влево: широко влево (шаг и приставить ногу) *«не отлепить»,* потом два взлета вверх *«Филиппа от*

[209] Текст придуман студентом Александром Мещеряковым. В конце урока мы вновь обратимся к этой импровизации, но уже в более сложной вариации.

Рис. 130

Антипа». Руки действуют соответственно: невозможно их удержать около тела при отлетах тела вправо или влево, и нет смысла держать их поднятыми при забавных шутливых двойных подлетах вверх.

ОТСТУПЛЕНИЕ О МЯЧЕ ВЫРАЖАЮЩЕМ

На репетициях «Гамлета» Чехов изобретает специальный тренинг к спектаклю. В тренинг настройки на каждую репетицию им вводились, как правило, три упражнения. Они не отменялись, не заменялись другими упражнениями, а из месяца в месяц усложнялись и усовершенствовались. В протоколах репетиций упражнения именовались так: «Перебрасывание мячей» («Игра в мяч»), «Руки - лучи», «Слушание хроматических гамм». Не буду останавливаться на всех упражнениях и их вариантах, задержу ваше внимание на упражнениях с мячами. Протоколы репетиций дают только факты, расшифровки упражнений почти нет, но даже в коротких записях проступает последовательность чеховских заданий актерам, видны контуры режиссерских экспериментов. Помещаю некоторые из записей в хронологическом порядке, чтобы вы могли составить хотя бы примерное представление об идеях Чехова.

Итак:

«Проделывавтся упражнение „Перебрасывание мячей"»;

«Делают упражнение „игра в мяч" под музыку»;

«Делают упражнение „игра в мяч" под музыку. Под музыку же делают мелкие движения, чтобы воспитать в себе чувство, что любое движение можно уметь делать с эстетическим наслаждением»;

«„Игра в мяч" под музыку. Условие: запретить лицу выражать радость, наслаждение от игры. Стараться ощущать это всем телом, как бы выключая лицо»;

«„Игра в мяч": а) разделяются на два лагеря. Один из них посылает свою мощь, силу, другой - принимает. Это как бы два лагеря великанов, гигантов; б) оба лагеря приближаются друг к другу, входят в *сферу* друг друга — и расходятся»;

«Упражнение „игра в мяч". Мяч должен быть выражением того, что Гамлет может послать Полонию, король — Гамлету, Гамлет — королеве и т. д.;

и наоборот, для ловящего мяч выражает то, что Полоний может принести от Гамлета, Гамлет - от короля и т. д. Главное в упражнении - *обмен* тончайшими звучаниями, первыми ощущениями, еще без слов»;

«„Игра в мяч" — для накопления и обмена воли»;

«Упражнение начинают с бросания мяча в образе. Цель упражнения: найти взаимоотношения. Найти волевые импульсы, „заряды" воли. Главное замечание: не спешить»;

«„Игра в мяч" сначала ради эстетического наслаждения, затем для передачи воли»;

«Двое играют в мяч, отдавая друг другу волю, любовь, мощь, и т. д. и т. д. Все остальные, разделившись на две группы, внутренне имитируют этих двух играющих, как если бы это были образы»;

«„Игра в мяч" — посыл того состояния, которое сейчас есть. Цель — обострить это состояние и ясно увидеть свою зависимость от этого состояния, свою подчиненность ему. И этим помочь себе победить его»;

«„Игра в мяч". После игры несколькими мячами остается один мяч, и все играют одним мячом, причем главное условие: сочувствовать бросающему, имитировать его душу. Чувствуйте, что музыка - *ваша,* что аккорды толчками исходят из вашего „центра" в груди... и заполняют пространство»[210].

Без моих комментариев вы постигаете уровень глубины погружения в психологические аспекты работы над ролью с помощью мяча, выполняющего на каждой репетиции все новые и новые функции. Сам же Чехов так прокомментировал свои эксперименты с мячами в книге «Путь актера»: «Одним из первых упражнений на репетициях „Гамлета" были *мячи.* Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во-первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем возникали внутренние художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами безо всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями - с другой. Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову»[211].

Мяч, как видим, из неодушевленного предмета-помощника незаметно превращался в действующее лицо, с которым актеры вступают во взаимодействие, в контакт: мяч переносит и ощущения, и чувства, и мысли, он же возбуждает эмоции. Мяч как выразитель содержания — сей аспект и нас с вами постоянно волнует в тренинге.

Отметим наиболее существенные психофизические аспекты дикцибнноголосового тренинга в сочетании с тренингом пластическим, проводимым с применением мяча:

[2.0] Протоколы репетиций «Гамлета» В. Шекспира // *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 392-423. (Все выделения в тексте обозначены согласно протоколам репетиций. - *Ю. В.)*

[2.1] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 1. С. 103.

а) мяч как неодушевленный предмет, но предмет обладающий навыками, позволяющими ему действовать непредсказуемо; не спрогнозировать, как поведет себя мяч, ударившись об пол: отскочит из-за попадания на неровность пола, взлетит точно по вертикали, подлетит высоко, обладая прыгучестью, или, слегка подлетев, на втором приземлении уже и не подпрыгнет, а покатится; так же не предсказать реакцию мяча на подбивание его кистью: кто отважится сказать, что мяч в его руках всегда-всегда летит по вертикали, поднимается на одну высоту? Отнюдь нет! Ни одного удара вы не в состоянии выполнить вторично, что-нибудь да будет нетак: либо сила удара изменится, либо его качество (мягкость, жесткость, *смазанность* и пр.), либо соприкосновение мяча с кистью при ударе придется на иное место (то палец один-другой переменит позицию, то удар придется на ладонь, то на подушечки пальцев, то на суставы и пр.). На любое отклонение мяча от вертикали, на всякую его высотную перемену реагировать, реагировать, улавливая любой нюанс, любой оттенок движения;

б) мяч, как предмет со своими физическими свойствами, обладает прыгучестью, летящестью, непринужденно подскакивает, отскакивает, катится, выскальзывает из рук;

в) мяч, как предмет с синтетическими качествами, расширяет возможности в выборе движений, выбор же их безграничен, в чем мы с вами убедились, применяя разнообразные движения с мячом на первом уроке;

г) мяч, как предмет в руках актера, и сам превращается в актера, воздействующего на зрителя; любое движение мяча становится знаком, раскрывает смысл поведения человека, влияет на восприятие;

д) мяч - как предмет, могущий подчиняться заданному ритму движений и вовлечь тренирующихся в точный ритм движений, как телесных, так и артикуляторных;

е) мяч вполне подходит на роль «запевалы» в ансамбле.

Вариация 3.4. «По просторам, по просторам...»

2.20; 2.22; 3.5; 3.8

От человека к человеку в круге летает мячик: мы продолжаем привыкать к управлению мячом - принимать его от партнера вместе со смысловой и эмоционально-чувственной информацией и бросать мяч партнеру, передавая свои мысли, чувства и образы.

Вспомните еще раз репетиции «Гамлета», проводимые Михаилом Чеховым: предлагая актерам упражнение «Игра в мяч», он подсказывал: «Главное в упражнении - *обмен* тончайшими звучаниями, первыми ощущениями, еще без слов»[212].

В таком обмене важна беспрерывность контакта с партнером, безобрывность взаимоотношений. Мяч - связующая нить, - перелетая в круге, концентрирует на себе ваше внимание. Вы внимательны и к мячу, и к тем, кто подхватывает и отправляет его в дальнейший полет. Ощущайте мяч как элемент, объединяющий всех находящихся

[212] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 413.

в круге. В эти мгновения значим ритм перелетов мяча. Мяч ни в чьих руках не должен «застревать», движение его не должно тормозиться: мяч до вас долетел, вы его подхватили и выпустили в направлении нового партнера.

Так как упражнение групповое и в круге находятся, допустим, двенадцать человек, то для начала установим систему ритмичного перелета мяча в круге. Начнем с несложного: мяч перелетает от человека к человеку **по часовой стрелке.** Первый игрок вводит мяч в игру, направив его партнеру, находящемуся напротив него через круг, тот, в свою очередь, отправляет мяч партнеру, стоящему правее бросившего ему, и так далее. Таким образом, каждый из вас бросает мяч игроку справа от игрока, бросившего мяч ему. Это вовсе не означает, что мяч вы всегда будете получать от одного и того же партнера, - при наличии четного числа игроков произойдет смещение.

Нужна готовность всего тела в любое мгновение продлить полет мяча, даже если он доберется до вас не скоро. Найдите такое поведение ожидающего, готового к восприятию тела, которое позволит вам быть внутренне ритмичным и в нужный момент быстро управиться с мячом и продолжить его движение в круге. Коль вы наблюдаете за физической жизнью других, работающих с мячом до вас, то попробуйте озвучивать внутренней речью перелеты мяча. В тот момент, когда мяч касается кисти одного из ловящих, внутренне ваш голос вступает в игру - вы произносите долгий звук *«о-о-о-о…»,* тянущийся до тех пор, пока мяч не вырвется из бросающей руки, - вам следует уловить момент выброса мяча в пространство и успеть воскликнуть: *«па!».* Через мгновение мяч оказывается в руках у следующего принимающего, и в тот же миг внутренний голос ваш вновь рождает звук *«о-о-о-о…».* Когда же мяч доберется до вас, то вы так же внутренне озвучивайте его движение в ваших руках, до момента пока он не полетит к партнеру. Вот тут-то дайте голосу волю и вслух произнесите: *«па!».* Так цепочка слогов *«па!»* - *«па!»* - *«па!»* - *«па!»* - *«па!»* — *«па!»…* и создаст ритмичное звучание всего круга.

Вы верно ощущаете, что одна нога немного впереди, вторая нога чуть сзади, верно чувствуете, что точка опоры все время меняется, тело ваше будто слегка колеблется в ожидании мяча. Руки ваши хорошо сейчас чувствуют, что вот-вот вы коснетесь мяча, — они находятся в своеобразном полете, готовы принять мяч, летящий к вам с энергией непредсказуемой силы. Нельзя заранее предугадать, с какой силой и насколько точно партнер направит вам мяч, а вдруг это будет слишком сильно и руки должны будут хорошо спружинить, или слишком вяло и кисти должны будут потянуться к мячу, или мяч отклонится в сторону и вам нужно будет изловчиться, чтобы изменить его полет? Обдуманно поступают те из вас, кто чувствует, что ни на

тысячную долю секунды нельзя выключаться, отвлекаться, расслабляться, и не механически внутри себя озвучивают действия с мячом других, а озвучивают движения тех, кто в данную секунду работает с мячом, то есть внутреннее *«о-о-о-о - па!»* каждый раз меняется, подчиняясь чужой физической жизни.

Вариация 3.5. «Раз дождинка, два дождинка...»

2.20; 2.22; 3.4; 3.8

Мы стремились прочувствовать приемы работы с мячом в круге, окунулись в особенности взаимодействия с партнерами посредством летающего в круге мяча. Теперь же сбросим напряжение, возникшее от старания — от желания не уронить мяч, продлить его полет, точно направить его к партнеру, - попрыгаем, как марионетки, встряхнем кисти...

Займем удобную позицию в круге и опять запустим мячик в полет!

Мяч летает по часовой стрелке: направо, к следующему человеку от того, кто бросил его вам.

В круге живет беспрерывная вибрация, плавно переливающаяся от одного играющего к другому. Возникает она с помощью вибрирования в губах при выдохе. Перетекает энергия вибрирования в круге при помощи мяча - он становится своеобразным носителем вибрирования, переносит энергию вибрации, энергию ваших желаний.

Начало звучания вибрации - момент соприкосновения мяча с кистью, финал - мгновение втекания мяча в кисть партнера, к которому вы его направили. И здесь мы попадаем в условия действия закона точки начала и точки конца. Пока ваша рука с мячом совершает полный оборот-замах, вы вибрируете. Сгусток вибрирования так и перелетает от одного к другому. Избегайте остановок, обрывов вибрации, стремитесь продлить энергию выдоха. Не «втягивайте» в себя воздух перед самым началом вибрирования - готовьтесь к выдоху заранее. Подхватывайте звучание партнера, как вы подхватываете мячик. Направляйте вибрацию к новому партнеру так же легко, как вы легко и точно бросаете ему мяч. В круге должны возникнуть легкий полет мяча и летящее вибрирование. И зависит это от легкости и элегантности вашего обращения с мячом.

Версии

Ритмические

+ Внутри круга по часовой стрелке перелетают два мяча. Запускающий один: он отправляет в путешествие первый мяч и, убедившись, что мяч вошел в ритмичное кружение по кругу, запускает в действие

мяч второй. Перелетают мячи в совпадающих темпоритмах: в одно мгновение подхватываются, в едином темпе совершают кругооборот, в одно мгновение выпускаются из рук и, соответственно, летят по одной траектории и в одном темпе и вместе попадают в руки принимающих. Стремитесь избегать копирования движений партнера, работающего с мячом параллельно с вами. Некое внутреннее чувство согласованности ваших физических движений не позволит вам обоим нарушить темпоритм, предложенный первым бросавшим.

Неловкость всегда у кого-то проявится, то один, то другой участник общего действа невзначай уронит мяч. Стремглав бежать за мячом не надо — ну, укатился он, так укатился, чего не бывает. Вводящий мячи в круг, в момент сбоя (выскальзывания мяча за круг) тут же вкидывает в игру следующий мяч. У него в руках на всякий случай уже заготовлены дополнительные мячи. Выбегать за ускользнувшим мячом опасно еще и потому, что вы упустите происходящее в круге, выбьетесь из темпоритмов и, что вполне возможно, не подоспеете на место к приходу к вам следующего мяча.

Звучание вибрирования меняется: звучность вибрации от момента подхватывания мяча и до момента его броска постепенно усиливается. Как только мяч выскальзывает из кисти, вступает в силу плавное затихание громкости. Когда же мяч оказывается в руках принимающего, бросивший его сводит вибрирование «на нет», но выдох немного продлевает. Со стороны будет восприниматься волнообразность вибрирования, напоминающая звуки морского прибоя.

+ Убедившись в согласованности действий всех участников вариации, вводите в игру третий мяч, четвертый, пятый и так доводите количество летающих мячей до половины от количества находящихся в круге играющих.

Синхронность и еще раз синхронность: в движениях, в дыхании, в динамических переходах вибрирования, в действиях мяча. Может случиться забавный казус, интересный, полезный. Если все действия будут согласованы и мячи полетят к центру круга в одно время, в одном темпе и по одной траектории, то они неминуемо должны будут столкнуться в центре над кругом. Если такое случится с двумя мячами — удача улыбнулась вам, если с тремя - вы в преддверии победы, если с четырьмя мячами - да здравствуют внимание и интуиция, если с пятью - можете отпраздновать победу, если же все мячи сойдутся в центре - я не поверю вам: даже вообразить-то себе такое не могу.

Между тем цели ясны, приемы определены - осталось лишь воплотить в жизнь желаемое.

Вариация 3.6. Патрулёва путаница

Текст о семействе Патрулёвых вам знаком. Стихотворный фрагмент «Дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь...», озаглавленный «Выводы», взят из произведения Хармса «Я вам хочу рассказать одно происшествие...»[213]. Мы уже обращались кэтому произведению в **«Вариациях для творчества».** Вспомните такие отрывки из него, как «Утверждение» («У зайца вместо усов руки»), «Побег» («Петух бежал из воды»), «Соединение» («Дом с клювом»).

Напомню вам смысловую круговерть, изобретенную Хармсом в «Выводах» и включавшуюся нами в парные упражнения с гимнастическими палками - **Упражнение 4.14 («Патрулёва круговерть»):**

[2,3] *ХармсД. И.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 180-183.

- Дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь
Значит и дочь Патрулёва отца Патрулёва дочь.
Коли так то и дочь Патрулёва отца
Значит и дочь Патрулёва отца.
Вот и дочь, а отец Патрулёв
Дочь Патрулёва, отец Патрулёв
Значит отец Патрулёвой дочери Патрулёв
.– И никто не скажет что он Петухов
Это было бы противоестественно.

Текст, как вы заметили, являет собою высказывание, вполне законченное логически. Первые две строки (зачинные) утверждают, что никакой другой дочери у отца по фамилии Патрулёв быть не может, кроме той, что носит ту же фамилию. Не менее категоричны и две строки финала: где найдется в нашем городе (если не во всем государстве) человек, пожелавший утверждать нечто другое? Если неожиданно и явится охотник доказывать обратное, то слова его (именно слова) следует считать противоестественными: чего не может быть - того быть не может. Но, как все мы догадываемся, в жизни бывает всякое. Вот это-то предположение «всякого» и прячется за словами восьмистрочной истории. Мы вправе защитить мать Патрулёву, хоть о ней автор и звука не произносит. Мы легко можем намекнуть на странности ее поведения; мы вправе замять кривотолки и в таком же точно праве дать сплетне ход; наши риторические построения способны запутать логику, и наша же педантичность и уважение к фактам без труда прояснят мысль и установят справедливость. Так что приготовьтесь балансировать смыслами и логикой, жонглировать мячом и фактами.

Группа располагается в круге. Мяч один на всех. Произносите вы лишь по одной строке. Тот, кому выпадает начальная строка, задает тему-смысл, от него исходит замысел истории и суть грядущего

2.25; 2.26; 2.27

разбирательства. Второй человек что понял-осознал, уловил-предположил, то и развивает. В такой импровизации «темы-смысла» нет нужды заранее сговариваться, ценнее открыться в восприятии и разгадать изюминку первой строки. Разгадка и в поведении начинающего, и в ритмах и амплитудах его движений, и в подтексте, и во взгляде.

На каждое слово приходится один удар - хорошо знакомый вам принцип. Размеренные удары - гибель естественности и живого смысла - и это вы уже поняли и приняли в прежних вариациях. Стихотворная строка устремляется к финалу - к рифме (если она есть) или к конечному слову. Туда, только туда устремляются и выдох, и смысловой импульс, и желание передать мяч партнеру. При воспроизведении стихотворной строки, ритмически подкрепленной движениями тела, совершается «звуковой жест» (согласно А. В. Туфанову[214]). Скорее, в нашем случае «звуковой жест», согласованный с точным ритмом слова и стихотворной строки, сливается воедино с ритмикой движений.

Передаете мяч по кругу от человека к человеку. В каждой пробе меняйте направление движения мяча (в правую сторону или в левую - так же не оговаривайте заранее; готовность к восприятию и продолжению истории —важное условие вариации) и речевыетемпы — все перемены зависят от начинающего.

Передача мяча партнеру и подхватывание им мяча с первых же проб представляют сложность. Некоторые из вас бросают мяч в сторону партнера, но не передают лично ему; другие же озабочены лишь произнесением своей строки и не связывают свое поведение с поведением предыдущего человека и с готовностью продолжающего; наблюдается и включение внимания к ритмам и смыслам у некоторых из вас только тогда, когда мяч попадаете руки непосредственно предшествующего вам партнера, а что создают и чем живут остальные люди, с чего ритмы и смыслы начинаются и в каком направлении содержание развивается, остается за чертой их интереса.

Удача в пробе случится тогда, когда девяти человекам в круге удастся произнести стихотворение согласованно. Слаженность ансамблевого высказывания напрямую зависит от пронизанности всех строк одним смыслом, оттемпоритмической точности каждой строки. Стихотворение не являет собою набор строк, на письме выстроенных столбиком. Поэтическое высказывание достигает своей гармонии в сочетании «звуков, чувств и дум».

Пробуем еще раз.

Звуки. Вновь к ним обратимся. Мне слышится - чуть ли не у всех в речи - на месте звука *«ч»* нечто смазанное, больше похожее на мягкий долгий звук *«ш».* Правы ли вы, что не вчувствовались в индиви-

[214] А. В. Туфанов заменял «смыслы» исключительно «звуковым жестом». Хармсу этого было мало. По мнению В. Н. Сажина, он искал не звуковой, но «смысловой бессмыслицы» (см.: *Сажин В. Н.* Парадоксы Хармса: Краткий очерк жизни и поэтического творчества // *ХармсД.* Стихотворения. Драматические произведения. СПб., 2007. С. 18).

дуальность аффрикаты *«ч»?* Многим из вас удалось добиться качественного совершенства при произнесении звука *«ч»* в тексте Хлебникова в **Упражнении 2.15 («Кочень озабочен»).** Сейчас задачка посложнее, хотя и присутствует звук *«ч»* лишь в двух словах: *«дочь» {«дочери»)* и *«значит».* Два слова, повторяющиеся по нескольку раз, создают неблагоприятный звуковой фон, насыщенный чем-то скользким, приторным, бесформенным. Будто дождь моросит надоедливый: *«до[щ]ь - до[щ]ь - до[щ]ь...».* В преодолении фонетического сбоя используйте мяч. Настройте свои действия на согласованность ударных слогов *«дочь»* и *«чит»* с ударами по мячу: подчеркните преодоление препятствия, возникающего в начальной стадии произнесения звука *«ч»,* упругим ударом кистью по мячу.

На какое-то время вам покажется, что техническая сторона превалирует над творческой. Ничего опасного в таком подходе я не вижу. Фонетическая чистота речи для творческого человека - одно из условий его актерского творчества.

Еще два речевых недостатка были уловлены мною: сочетание *«тц»* в слове *«отца»* и звуки *«т'»* в слове *«противоестественно».* Уверен, что вы самостоятельно, без подсказок, выправите произнесение этих звуков.

Версии

Ритмическая

Мяч вновь один на всех. Вы совершаете только пять ударов по мячу, передавая его партнеру на пятом ударе. В каждой строке стихотворения различное число слов: где-то пять слов (пять ударов) — 1-я, 4-я, 7-я строки, где-то по семь слов, требующих совершения семи ударов, - 2-я, 3-я, 8-я строки, а где-то по четыре слова и удара - б-я, 9-я, а где-то и шесть - 5-я строка. Количество слов в строках колеблется, длительность слов тоже колеблется (иной раз очень ощутимо: например, в последней строке однослоговое *«бы»* соседствует с семислоговым *«противоестественно»)*, между тем из скольких бы слогов слово ни состояло, ударный слог у него один и вы вправе совершить лишь на одном слове один удар по мячу. Другого не дано.

Все в круге участвуют в создании стихотворения. Строки его стремитесь произнести как законченные, имеющие начало и конец, стихи. Некоторые строки вам случится произносить вдвоем - от вас будет зависеть смысловая, логическая слитность звучания стиха: *Дочь Патрулева отца Патрулева дочь | Значит и дочь Патрулева отца \ Патрулева дочь. Коли так то | и дочь Патрулева отца Значит] и дочь Патрулева отца. Вот | и дочь, а отец Патрулев | Дочь Патрулева, отец Патрулев*

Значит] отец Патрулёвой дочери Патрулёв И \ никто не скажет что он Петухов Это было бы противоестественно.

Избегайте счета ударов «про себя». На такое бессмысленное занятие времени не тратьте. Гораздо проще уловить, что если вы принимаете мяч правой рукой, то и последний удар вы совершите ею же. Кисть, начавшая серию из пяти ударов, ее и завершает. Привыкнув обходиться без счета, вы сумеете освободить внимание от подсчетов ударов и переведете его на контакт с партнерами, на единое для всех содержание высказывания.

Пластическая

Те же пять ударов вы совершаете, двигаясь внутри круга. Как только к вам попал мяч, ваше тело на первом же ударе «выпадает» в середину круга, и, плавно балансируя, на последнем (пятом) слове вы неожиданно передаете мяч следующему участнику пробы. «Прозевать» ничего не стоит, но вот продолжить, подхватить ритмы и смыслы сложно, ой, как сложно. Невольно приходится балансировать, тут уж не походишь ножками - мяч управляет ситуацией, он направляет ваше тело в ту или иную сторону. А игровая забава - передать предмет кому-то из партнеров внезапно, но ловко - не бросить в его в сторону партнера издали, а оказаться нежданно около партнера и сноровисто передать ему. Ведь ритмическая точность произнесения строки зависит от вас обоих, неожиданность неожиданностью, а содержание содержанием.

Логическим продолжением совместной работы в круге являются ритмы другого стихотворения Даниила Хармса: «Человек устроен из трёх частей». Черновой автограф хранит девять строф с таинственным рефреном «Хэу ля ля / Дрюм дрюм ту ту», но мы обратимся к трем строфам, которые обычно публикуются составителями собраний произведений Хармса[215], и добавим четвертую строфу, приведенную в примечаниях А. А. Александрова к книге «Полет в небеса»[216], показавшуюся нам полезной для настройки дыхания и для резонансного озвучивания взрывных согласных звуков. Итак:

[215] *ХармсД.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 179-180; *ХармсД.* Стихотворения. Драматические произведения. СПб., 2007. С. 172. (Пунктуация автора сохранена полностью. - *Ю. В.)*

[216] *ХармсД.* Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. Л., 1991. С. 515.

Вариация 3.7. «Дрюм дрюм ту ту»

1.8; 1.17; 2.24

Работаете индивидуально. Ударяете по мячу снизу обеими руками попеременно.

На каждое слово выпадает один удар по мячу; предлоги не примыкают к последующим словам — они живут как самостоятельные слова, сопровождающиеся при произнесении ударом по мячу.

Человек устроен из трёх частей,
Из трёх частей,
Из трёх частей,
Хэу ля ля
Дрюм дрюм ту ту
Из трёх частей человек.

Борода и глаз и пятнадцать рук,
И пятнадцать рук,
И пятнадцать рук,
Хеуляля
Дрюм дрюм ту ту
Пятнадцать рук и ребро

А впрочем, не рук пятнадцать штук,
Пятнадцать штук,
Пятнадцать штук,
Хеуляля
Дрюм дрюм ту ту
Пятнадцать штук, да не рук.

Вперед, назад и на месте стоп,
И на месте стоп,
И на месте стоп,
Хэу ляля
Дрюм дрюм ту ту
И на месте стоп человек.

Всмотритесь в текст: в написание слов, в расстановку знаков препинания. Не пропустите, что рефрен в первой и в четвертой строфах начинается с заклинания *«Хэу»,* в серединных строфах с заклинания *«Хеу»*. Перемену гласного запомним и используем при озвучивании стихотворения. Рефрен во всех строфах лишен каких бы то ни было знаков препинания, и такой выверт пунктуации в пробах мы не пропустим, добьемся завораживающего звучания голоса и дикции, отнесемся к нему словно к заклинаниям ворожеи.

Комментаторы порой ссылаются на то, что стихотворение связано с увлечением Хармса оккультными науками, где важное значение имеет троекратное произнесение особых слов-заклинаний и тройственность элементов раскрывает представление о предметах или человеке. В. Н. Сажин отсылает нас к книге Папюса «Первоначальные сведения по оккультизму» (СПб., 1904), в которой, в частности, излагается оккультное представление об элементах, составляющих

человека: «Человек устроен из трех частей: живота, груди и головы...» и приводятся примеры троекратных заклинаний, вроде: «Хау, хау, хау, Ва, Ва, Ва, Иа, Иа, Иа, Хе, Хе, Хе, Ан, Ан, Ан, Аие, Аие, Аие, Элоим, Элоим, Элоим...»[217]. Так что рефрен становится для нас некоей магической речью, отчего и звучание его обретет особенный магический резонанс, голос польется волнами, наплывами. Все сказанное мы учтем при работе над стихотворением.

Еще и еще раз напомню: удары по мячу различаются качественно. В зависимости от длительности произнесения слова, связанной с различным числом слогов, составляющих его, от дыхательных усилий, затрачиваемых на произнесение согласных звуков, входящих в слово, следует различать и физические усилия, затрачиваемые на удары по мячу. И подлетает мяч на каждом слове по-разному, на разную высоту и с различной скоростью. Специально за такими переменами в подлете мяча наблюдать не следует, механическим путем качество ударов не отрегулируешь. Единственно возможный путь - компактность произнесения стихотворной строки, ее интонационно-мелодическая целостность (учитывая и короткие паузы - «цезуры»). Наибольший по динамике удар приходится на конечное слово стиха. Это мы совершаем намеренно, беря во внимание ритмику русской речи.

[217] См. примечания В. Н. Сажина в кн.: *ХармсД. И.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 383-384; *ХармсД.* Стихотворения. СПб., 2007. С. 406.

[218] *Савкова З. В.* Как сделать голос сценическим: Теория, методика и практика развития речевого голоса. Изд. 2-е. М., 1975. С. 170.

ОТСТУПЛЕНИЕ ОБ ИМПУЛЬСЕ ИНТЕНСИВНОСТИ

И важный момент (о нем мы уже упоминали, теперь рассмотрим его подробнее): стремление произносить стих с учетом рифмы или обязательного резонансного усиления последнего слова в стихе. Частая ошибка в сценическом говорении актеров (и того чаще у студентов) - выделение (подчеркивание) предпоследнего слова. Нам же следует привыкнуть к тому, что в любом отрезке русской речи (в речевом такте, в дыхательной группе, в синтагме) при произнесении интонация устремляется к последнему слову. Внутренний закон русской речи: понижение к финалу, завершенность ритмической единицы (речевого такта, фразы), завершенность фрагмента, даже если все высказывание еще не закончено, если фраза еще далека от завершения. Привыкание к завершенности, к интонационной опоре на конечное слово речевого фрагмента являет собой одну из задач работы над прозой и стихами в театральной школе, о чем писала еще четыре десятилетия назад один из крупнейших педагогов сценической речи З. В. Савкова: «Дело в том, что для русской речи характерна так называемая прогрессивная последовательность, когда ударные слова стремятся занимать конечное место в синтагме (или речевом такте). Это можно объяснить тем, что слова, которые стоят перед паузой, отличаются наибольшей напряженностью и воспринимаемостью слушателем, потому что они находятся как бы „на вершине"»[218]. И мне

бы не хотелось, чтобы мы игнорировали столь важный аспект сценического звучания. Однако нарочитым подчеркиванием финального слова речевого фрагмента делу не поможешь. Увеличение длительности ударного гласного не сыграет положительной роли, лишь отнимет у вас свободу, превратит живую речь в мертвую «букву закона». В «наибольшей напряженности», отмеченной З. В. Савковой, заключена интенсивность мысли, сочетаемая с интенсивностью стремления к конечному результату. Здесь проявляется и мера воздействия на адресата не только словом, но и движением. Движение же лучше понимать не как иллюстрацию физического задания, полученного от преподавателя; не следует вырывать движение из контекста пластически-речевого этюда, в основе которого лежит авторский текст. Движение в данном случае один из двух элементов психофизического «воздействия» на партнера и на зрителей. Так что «напряженность» - это скорее эстетическая категория, чем отражение меры физических затрат (голосовых, дыхательных, дикционных, телесных). Прекрасное подтверждение из знаменитой книги Василия Кандинского «Точка и линия на плоскости» да будет нам творческим подспорьем в постижении ритмики сценической речи: «Принятое почти повсеместно понятие „движение" я заменяю на „напряжение". Привычное понятие неточно и потому уводит на неверный путь, ведущий к дальнейшим терминологическим недоразумениям. „Напряжение" - это сила, живущая внутри элемента, соответствующая лишь одной составляющей творящего „движения". Второй составляющей является „направление", которое тоже определяется „движением » . Это утверждение исходит из уст не только великого художника, но и оригинального театрального мыслителя, одного из зачинателей синтеза сценических искусств XX века. *«Сцена представляет \ль* себя самое богатое и удобное средство соединения искусств. Тут могут быть соединены музыка (звук), живопись (краска), драма (движение). В понятие звука входит и человеческий голос, т. к. он — тот же звук, но обличенный относительной конкретностью»[220]. Так что всякое движение — движение речи во времени, движение голоса в пространстве, движение мысли к душе публики, движение жеста актера, движение музыки и света - все это обретает очертания творческого движения при единении «напряжения» и «направления».

[219] *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб., 2004. С. 110.

[220] *Kandinsky W.* Ober das Theater / Du theatre / О театре. Koln, 1998. S. 153. (Курсив автора. - Ю. В.)

Вы пробуете, а мне все время слышатся недосказанность и недозвученность строк. К примеру, во второй строфе окончания стихов растворяются, теряя звучность и не имея смысловой завершенности:

Борода и глаз и пятнадцать рук,
И пятнадцать рук,
И пятнадцать рук,
Хеу ля ля
Дрюм дрюм туту
Пятнадцать рук и ребро

Слова подчеркнутые сильно акцентируются, прочие слова звучат впроброс, менее всего повезло финальным словам стихотворных строк - они бесшумно исчезают. Упоминая чуть раньше единение слов в смысловые группы, я обращал ваше внимание на обязательное преобладание последнего слова речевого такта, фразеологизма, стихотворной строки над всеми прочими словами речевого отрезка. В стихотворении Хармса неправомерным выглядит укрупнение слова *«пятнадцать»* в ущерб финальному *«рук».* Разумеется, строка *«Борода и глаз и пятнадцать рук»,* являющая собой естественное определение того, что такое человек, требует не перечислительной интонации (*«Борода / и глаз / и пятнадцать / рук»)* и не подчеркивания какого-то мифического числа пятнадцать *(«Борода и глаз и пятнадцать рук»).* но создания из всех называемых элементов - одного человека. В таком случае возникнет интонационная компактность строки-понятия (*«Борода и глаз и пятнадцать рук»).* Я веду разговор не про «подчеркивание» какого-то одного слова, но про смысловую целостность высказывания.

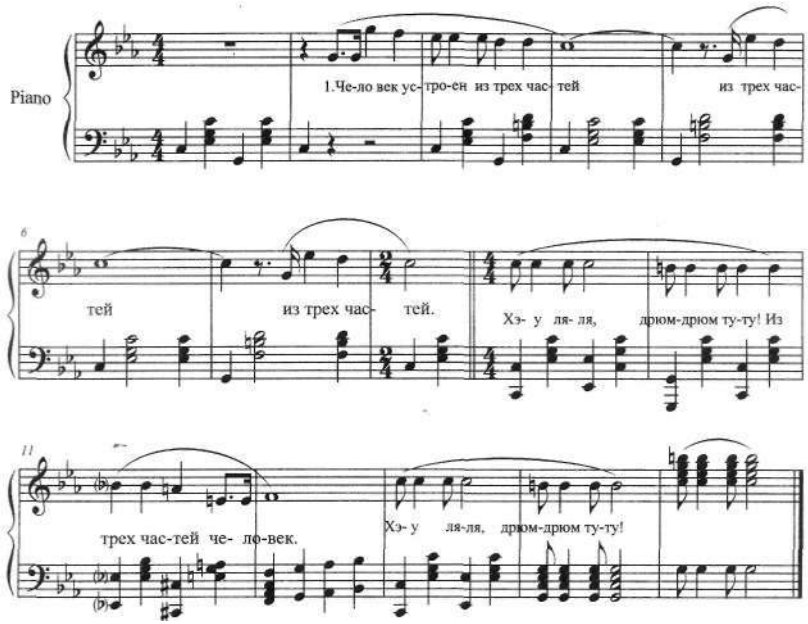
Версия

Музыкальная

Обратимся к песенке на тему «устройства человека». По воспоминаниям друзей, Хармс любил сочинять песенки, ему нравились вокальные экспромты в дуэтах и трио. Вот свидетельство художника Б. Ф. Семенова: «Любили мы распевать у Хармса шутливые песенки восемнадцатого века и среди них песни шведского поэта Бельмана. Множество этих песен знала Эстер Паперная, она обладала прекрасным сильным голосом. Она же была запевалой и автором фуг в стиле Баха, которые пели они с Хармсом бесподобно. Текст фуги-импровизации состоял из трех-четырех слов, а мелодия начиналась с известной музыкальной фразы: „Я поклонник добрых дел, - задавал тон Даниил Иванович, - я поклонник добрых дел..."»[221]. Комментатор А. А. Александров убежден, что стихотворение, начинающееся словами «Человек устроен из трех частей...», следует отнести к жанру шуточной песни[222]. Вообще всевозможных песенок у Хармса предостаточно. Отказать себе в удовольствии пропеть вместе с Даниилом Ивановичем одно из его сочинений не хотелось бы. Так что споем!

Текст Хармса положен на музыку студентами курса А. Д. Андреева еще в 1991 году. В простенькой мелодии Д. Лагачева есть что-то завораживающее, соединяющее в себе и шутливую песенку, и магию заклинаний:

[221] *Семенов Б. Ф.* Время моих друзей. Воспоминания. Л., 1982. С. 272.

[222] См.: *Александров А. А.* Примечания // *Хармс Д.* Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. С. 515.

Пропев песенку, уловив ее музыкальные ходы, возьмем в руки мячи и совершим новую пробу. Столь же ритмично ударяйте по мячу на каждое слово и слегка пританцовывайте, перемещаясь в пространстве, но не задевая друг друга. Если кому-то померещится вальсирование - вальсируйте, если кто-то почувствует музыкальный ритм на четыре четверти, так и пробуйте. Вас подстерегает одна каверза: как спеть ансамблем, не выделяясь голосом, не громче, не тише других, как создать единое музыкальное высказывание, допустим, с лирическим оттенком.

Пробуйте несколько раз, вслушиваясь в звучание других и налаживая общие ритмы. После чего «оторвите» свои глаза от мяча, выберите партнера и пойте ему. Ваша группа разделилась на две части, у каждого есть партнер, работающий только с ним. Первую строку песни поют первые номера, вторую их партнеры. Так вы и чередуетесь и по группам, и в паре. Тех, с кем вы поете одновременно, вы не видите, общаетесь лишь со своим партнером, но чувствуете поющих вместе с вами и «строите» ансамбль.

Задание оказалось не из легких. Наблюдается разлад ансамбля. Вы и вступаете не вовремя, и речь ваша не доживает до «точки конца». Чувствуется, что внимание поющего в ансамбле занято прежде всего теми, с кем он поет, но не тем, кому он поет. И партнер, которому поете лично вы, не осознает своей необходимости, видит в глазах ваших лишь растерянность, слышит суету в пении. Пользы дыханию, резонированию голоса пока нет.

Еще и еще раз предпринимайте попытки наладить с партнерами музыкальный ансамбль. Хоть и исполняют песенку две группы, прозвучать она должна не вразнобой, а как единое музыкальное высказывание.

Вариация 3.8. Мячи реющие

2.20; 2.22; 3.4; 3.5

Группа располагается по кругу ритмично (то есть на одинаковом расстоянии друг от друга), и все приготовились к приему летящего мяча, настроились на продолжение его полета.

Мяч перелетает от человека к человеку не по часовой стрелке, как мы экспериментировали в **вариациях 3.4** и **3.5,** а направляется любому человеку в круге в свободном выборе. Никто не знает, к кому именно полетит сейчас мяч, но все готовы подхватить его, продлить его жизнь в пространстве круга. Как часто, играя в волейбол в круге или переадресовывая друг другу волан, вы стремились по возможности дольше удерживать летящий предмет в воздухе! Как вы радовались, если мяч или волан не касались земли даже, казалось бы, в безвыходных ситуациях! Так и теперь: все вы, все, кто находится в круге, постарайтесь не уронить мяч, изловчитесь поймать его, даже если он не влетает сам вам в руки, а летит криво и косо, даже если ваш партнер неловко с ним обращается и неточно передает его вам! Стремитесь и теперь не «прозевать» летящий в вашу сторону мячик! Не суетитесь — помните, что ваша задача не поймать мяч, не принять его ловко и красиво, но подхватить мяч, замахнуться и суметь точно направить его в руки следующего играющего.

В вариациях второго урока у вас был один партнер, и вы стремились улавливать малейшие нюансы его движений и оттенки его звучания. Соединял вас в совместном тренинге мяч. Сейчас задача усложняется: у вас несколько партнеров. С ними вас связывает тот же мяч.

Версии

Игровые

+ Переброска одного мяча - лишь предвестие основных заданий. Суть и вариации, и ее версий в действии многоаспектного (объемного) внимания, в возрастании степени и качества погруженности в ситуацию. И как следствие - развитие речевой мобильности, реактивность откликов на вызов партнера. Откликов не механических, а насыщенных желанием вызвать его ответный поступок, необходимый вам. «Внимание к объекту вызывает естественную

потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом»[223], — подсказывал актерам К. С. Станиславский.

В круге из рук в руки перелетает не один мяч, а два одновременно. Вы уже пробовали выполнять такие задания, но легкости и ловкости обращения с мячами пока не добились.

До того как приступить к реализации речевых заданий, попробуем еще раз покидать мячи в нашем круге. Летают мячи, напомню, не по часовой стрелке, а отправляются бросающим любому человеку в круге, хоть рядом стоящему. Продолжайте отрабатывать пластические задания: не хватайте мяч, не волнуйтесь, что не поймаете его или он выскользнет из рук. Не красуйтесь своей ловкостью, не принимайте мяч одной рукой, пластика тела будет лучше организована, если вы введете в дело две руки. Изготовьтесь продолжить полет мяча, невзирая ни на какие нарушения траекторий его перелета от человека к человеку. Снизу, снизу посылайте мяч партнеру. Не отпихивайте мяч от себя. Лучше действовать без спешки. Приняв мячик, присмотритесь к партнерам в круге, уловите, кто из них нацелен на прием вашего мяча, не занят мячом вторым. Не держите мяч в руке долго, ориентируйтесь заранее, не в ту секунду, когда получаете мяч, но раньше, раньше, — приучайтесь постоянно находиться в курсе всего происходящего в круге, держать в своем внимании всех участников игры.

+ Усложним задание. В круге перелетают три мяча. Теперь уже невозможно передохнуть, послав мяч кому-то из партнеров, - в любое мгновение вас настигнет второй мяч, третий. Не вообще «будьте наготове», а прочувствуйте местонахождение и ритмы перелетов всех трех мячей, внутренними ритмами своими соединяйтесь с темпоритмами бросков ваших партнеров. Движения мячей для вас - единственная притягивающая сила. Действия партнеров для вас — сигналы к вашим поступкам. Питер Брук сравнивает слаженность актерского ансамбля с сыгранной футбольной командой: «...хорошая футбольная команда всегда понимает, что главный элемент футбольного события, центр футбольного события всегда находится в движении. Все члены футбольной команды находятся в постоянном движении, они постоянно видят и знают, что происходит, но при этом не требуют, чтобы внимание было обращено прежде всего на них, не стремятся вмешаться в центральное событие прежде, чем это необходимо, и терпеливо ждут нужного момента. При этом футболист не выпадает из игры в тот момент, когда у него нет мяча»[224]. Высказывание П. Брука укрепляет

[223] *Станиславский К.* С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 181.

[224] *Брук П.* Метафизика театра // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып1. М.,1999. С. 37.

нас в том, что перспектива роли, перспектива актера, сквозное действие актера в спектакле полностью зависят от глубины его веры в движение — не физическое, разумеется, хотя и оно играет в актерском творчестве не последнюю роль, - а в движение как эстетическую категорию актерского творческого процесса. Вот в какие области может завести нас несложное, на первый взгляд, упражнение с мячами.

+ Постепенно вам вполне по силам увеличивать число мячей, летающих в пространстве круга. Основная нагрузка при этом приходится на внимание и ловкость, явно не второстепенные элементы внутренней и внешней актерской техники.

О сценическом внимании и его механизмах много и в различных аспектах писал К. С. Станиславский. Он постоянно развивает мысль о том, что внимание должно быть продуктивным, не пассивным. Нам с вами хорошо бы прочувствовать, что внимание физическое, телесное тренирует стремительность оценок, быстроту реакций, а внимание фонетическое, речевое (введем такое определение) - заостряет речевой слух, подспудно настраивает актера на восприятие нюансов своей речи и речи партнеров не только в процессе тренинга, но и в обстоятельствах спектакля, в момент сценического действия. Вот и сейчас, участвуя в совместной перебросе мячей, следите за действиями ваших партнеров, за замахами, предшествующими передачам мячей. «Физическое внимание к движению энергии по внутренней мышечной сети, — отмечал Станиславский, — нам нужно для отыскания в себе зажимов в процессе ослабления мышц. А что такое мышечный зажим, как не застрявшая по пути двигательная энергия?»[225]. Если вы будете задерживать внимание на мячах, перелетающих перед вашим взором, вы наверняка пропустите мяч, адресованный вам, но если ваше внимание будет впитывать предбросквбые движения партнеров — замахи, то вы успеете разгадать, на какой поступок настраивается бросающий, увидите, куда направлено его внимание, где тот объект, к которому вот-вот отправится мяч. Такое «заглядывание» вперед охранит вас от бессмысленного блуждания глазами по пространству в поисках мяча, направляемого вам. Партнеры, партнеры - ваши объекты. При таком настрое вы скорее угадаете приближение к вам предмета, тогда-то и возникнет в вас энергия, необходимая для действий с мячом, тогда-то вам уже не потребуется суетливое *обегание* глазами участников упражнения в поисках свободных рук, в которые можно передать мяч. Если вы следите за замахами партнеров, то легко выявите тех, кто готов принять именно ваш мяч, - они-то тоже нацелены на замахи дру-

[225] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 44. Там же находим еще одну важную мысль, возвращающую нас к заботам о кантиленном звучании сценической речи: «В области пластического движения физическое внимание играет большую роль. Важно, чтобы такое внимание двигалось вместе с энергией беспрерывно, так как это помогает созданию бесконечной линии, столь необходимой в искусстве».

гих, включая и ваш. Остается только совершать движение с мячом столь точное, выразительное, насыщенное энергией, что оно невольно обратит внимание кого-то из круга на вас.

Речевые

Теперь о речевых заданиях.

Они выполняются только после того, как вы хорошо усвоили задания пластические, когда ваша натренированность позволяет одновременно запускать в круг три мяча - и все три длительное время не роняются, если ансамбль действует слаженно.

+ В круге один мяч, летающий произвольно. С движением мяча звучит и скСроговорка:

Иван-болван молоко болтал, да не выболтал[226].

Слова *«молоко болтал - молоко болтал - молоко болтал...»* и *«да не выболтал, да не выболтал, да не выболтал...»* звучат бессчетное число раз. Они укрупняются в звучности, притухают, голосовое звучание разрастается до мощного или переходит к почти неслышному. Перемены зависят от местонахождения мяча относительно звучащего человека: когда мяч подлетает к вашим рукам и вы подхватываете его, то звучание у вас негромкое. По мере того как мяч совершает широкий кругооборот (замах, переходящий в бросок), голосовая динамика нарастает, и к моменту выброса мяча к партнеру громкость набирает полную мощь и на волне голосовой мощности, объемности артикуляции и речевой звучности мяч отправляется к партнеру. С приближением мяча к рукам партнера динамика вашей речи сходит на нет и звучащая речь переходит во внутреннюю. Вы еще немного говорите «про себя», в то время, когда начинает говорить партнер, получивший мяч. Он так же, начав с тихого звука, постепенно увеличивает динамику голосового звучания.

[226] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 2. Ст. 892.

Первый участник круга запускает мяч в действие, начиная звучание скороговорки и передавая мяч кому-то из партнеров на любом слове, второй участник подхватывает звучание и перебрасывает мяч третьему, тот следующему, и т. д. Напомню: начинаете звучать, как только мяч коснется вашей руки, может быть, даже чуть-чуть раньше. Для того чтобы звучание «перетекало» от партнера к партнеру, бросивший мяч чуть-чуть продлевает звучание, будто оба партнера (и бросающий, и принимающий) какое-то мгновение звучат совместно, но один на утихании *(diminuendo),* а второй на усилении *(crescendo).*

+ В круге два мяча, летающих произвольно.

Перелеты первого мяча сопровождаются той же скороговоркой про «Ивана-болвана», второй мяч выводит за собой в круг другую скороговорку про «выбалтываемое молоко» и новую героиню - Маланью:

Маланья-болтунья молоко болтала, выбалтывала,
да не выболтала[227].

Обе скороговорки «курсируют» одновременно. У вас появляется и еще одна забота — следить не только за замахами, но и улавливать скороговорки. Истории передаются не на финальном слове, а на том месте текста, который совпал с броском. Так что не текст вообще вам надо схватывать, а предчувствовать продолжение фразы, незаконченной вашим партнером, да надобно так подхватить мяч, чтобы речевой стык не был заметен.

Обе скороговорки звучат в «каноническом» варианте - никаких добавлений слов, вроде бесконечных повторов «да не выболтала, да не выболтала, да не выболтала», неделайте. Один текст крутится «кольцо за кольцом», и второй текст повторяется беспрерывно.

1.23; 2.21 + Если в круге три мяча, то три скороговорки сопровождают полеты всех трех мячей. Добавляется еще одна скороговорка - еще одна историйка:

Брат Аркадий зарезал буру корову на горах Араратских[22]*.

Внимание получает дополнительные нагрузки. Вам следует ухватить индивидуальные особенности звучания трех партнеров одновременно. Прежде всего, что не представит для вас трудности, - быть готовым продолжить фразу с того места, на котором один из партнеров передаст ее вам. Продолжить в его темпоритмах. Это не все: как продлить ощущение истории про Ивана, или про Маланью, или про брата Аркадия? Вот в чем проблема. Три мяча — три истории. Сюжет истории определять точно нет необходимости. Да вряд ли и удастся его обусловить: слишком мало информации. Но домыслить ситуацию, вслушиваясь в звучание партнера, - вполне возможно. Запускающие мячи в оборот запускают и свои ощущения от ситуаций, возникших в их воображении. Откройтесь нюансам звучания партнера, и прояснится для вас ситуативная сторона истории, а по оттенкам звучания можно почувствовать импульс переживаний. Промежуточный анализ не станет вам помощником. Только интуиция сослужит вам верную

[227] *Саричева Е. Ф.* Техника сценической речи: Учебник. М., 1939. С. 64. [37]

[228] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 1. Ст. 927.

службу, и интуитивные впечатления от пластических и речевых действий партнера позволят вам продолжить историю без искривлений.

Вариация 3.9. Круговерть

2.10; 2.20; 3.4; 3.5; 3.8

Вводим дополнительное движение в перебрасывание мячей. Передающий мяч, после того как мяч отправлен к партнеру, продолжает свое движение, совершая поворот вокруг своей оси: ощущение такое, что энергия броска разворачивает его тело. Если бросок совершается правой рукой - поворот происходит „против часовой стрелки" (рис. 131), если запуск мяча к партнеру производится левой рукой, то движение тела пойдет по часовой стрелке. У вас при дополнительном кружении тела появится возможность еще более

Рис. 131

активизировать энергию выдоха и, как следствие, увеличить объем звучания голоса. Рука, направившая мяч к партнеру, продолжает стремительное движение — закручивает тело: кисть ведет за собой бросающего - звук «реет» над пространством (рис. 132), звуковая линия проходит по замкнутому кругу — резонанс охватывает всех и все пространство вокруг разворачивающегося. Речь завершается только после полного оборота бросающего вокруг своей оси.

Рис. 132

Тексты для дикционного тренажа выбираем из свода скороговорок, собранных Вл. И. Далем. Для данной вариации подойдут такие тексты, в которых многоразовые повторы какого-либо слова будут логически оправданы. Явно подходят три народные скороговорки. Выбирайте сами, какую из них будете произносить лично вы:

Балтывалось, не ворачивалось. \ Болтнётся, не воротится[229].

Вороши не вороши, \ а шиши не хороши[230].

Рапортовал, да не дорапортовал, | а стал дорапортовывать, зарапортовался[2b]\

Каждый из текстов разделяется на две части, в финале всех фрагментов имеется слово с проклитикой, которое ритмически (почти музыкально) несложно произнести три-четыре раза кряду. В первой скороговорке: *«не ворачивалось»* и *«не воротится»;* во второй: *«не вороши»* и *«не хороши»;* в третьей: *«да не дорапортовал»* и *«зарапортовался»* (здесь проклитики нет, но слово вычурное и неудобное для многоразового быстрого повторения).

Как только мяч касается вашей кисти, возникает скороговорка, звучащая в быстром темпе, и одновременно рука совершает кругооборот для броска - финальное слово фрагмента проговариваете

[229] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 1. Ст. 271.

[230] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 1. Ст. 602.

[231] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 1. С. 15.

до тех пор, пока мяч не вылетит из вашей кисти по направлению к партнеру *(«Балтывалось, не ворачивалось, не ворачивалось, не ворачивалось, не ворачивалось…»).* Когда же мяч выскальзывает из вашей кисти — в тот же самый миг, ни секундой позже — вы накатываете на предыдущую волну новую волну истории: на слове *«болтнётся»* мяч влетает в руки партнера, а вы, не останавливаясь, совершаете разворот на 360 градусов и, пока разворачиваетесь, проговариваете столько раз, сколько понадобится, *«не воротится, не воротится, не воротится, не воротится, не воротится».* Принявший ваш мяч, в то время как вы разворачиваетесь, успевает совершить свой замах и бросает мяч следующему по кругу. Так возникает «цепная реакция».

Принцип соединения речи и движения действует при произнесении двух других скороговорок.

Предложив вам выбрать «свою» скороговорку, я нацеливал вас на продолжение фонетической коррекции сценической речи.

При вялости губ имеет смысл обратиться к первому тексту, содержащему губной взрывной согласный *«б»* и губно-зубной *«в».* Часто неповоротливость губ во время речи объясняется аморфностью мышц-выдыхателей, не обеспечивающих энергетический посыл, отчего и губы действуют нерасторопно, и прочие органы артикуляции при говорении тяготеют к бесформенности. Первый из текстов мог бы оказаться полезным и в решении вопросов активизации мышц-выдыхателей, так как стремление договорить-дозвучать гипердактилическое, дактилическое и женское окончания слов, в него входящих, спровоцировало бы вас на усиление работы мускулатуры дыхательного пояса:

С помощью второго текста полезно заниматься нормированным произнесением шипящих звуков и укреплять уже приобретенные навыки верного звучания гласного *«о»* в слогах, предшествующих ударению, то есть потихоньку-полегоньку избавляться от **«аритмии раздувающихся гласных»** и **«аритмии ушмыгивающих гласных».** Последнее задание распространяется и на текст *«Рапортовал, да не дорапортовал…»* - здесь, кроме *«о»,* вы разберетесь с гласным *«а»* и в предударной позиции, и в заударной. Дрожащий сонорный *«р»* своим ритмичным возникновением во фразе продолжит разминку языка.

Особо отмечу еще один «броский» произносительный недостаток. Часто в речи слова теряют свои очертания, сливаются в некую бесформенную массу, порождая «фонетических монстров». За примером далеко идти не надо: когда вы произносили вторую скороговорку один из них сам вылез и раскланялся: ***«ашишине» («…а шиши не** хороши»).* Такие «монстры» чрезвычайно живучи. С. М. Волконский еще сто лет назад сетовал: «Читается: „Не пожелал бы я и личному

врагуаон"... Выходит какое-то несуществующее слово: „врагуаон", какой-то бессмысленно-шикарный завиток, в котором пропадают и слова, и логическое ударение, и всякий смысл. <...> Читается: „Снегурочка моей супругой будетаеслинет". И заметьте, после „моей супругой будет" в тексте - точка»[232]. Вновь возникает проблема ритмического движения сценической речи, вновь мы говорим о речевой аритмии. Одна категория нарушений ритмики слова была нами обсуждена во второй главе: вспомните **«какологическую аритмию»,** когда сочетаемые слова порождали грубые, непристойные ассоциации (напомню пример из моей практики работы со студентами: «Ей навстречу **пизалая** / Прибежал и **смолкыграя»,** имелось в виду: «Ей навстречу пёс залая / Прибежал и смолк, играя»). Такие же «монстры», как *«ашишинв», «врагуаон», «будетеаеслинет»,* ведут себя прилично. Однако разрушение ритма сценической речи налицо. Во второй главе приводились и другие смещения ритма: *«актыи», «тебяи», «меняй»*— помните ли вы их? Настроимся и мы с вами, вслед за С. М. Волконским, на неприятие такого рода ритмических нарушений, явной дикционно-ритмической какофонии[233]. Обозначим этот серьезный аспект нарушения речевого ритма **«какофонической аритмией».**

[232] *Волконский С.* Человек на сцене. С. 39

[233] **Какофония** - от греч. kakos — плохой, дурной, негодный и phone — звук, иначе — нарушение благозвучия.

Как видите, все три текста позволяют нам еще и еще раз обращаться к проблемам коррекции качественных характеристик звучащей речи. Ритмичные движения и контактность игровых этюдов наполняют тренинг эмоциями, что положительно сказывается на закреплении верных артикуляторных навыков и на настройке фонетического слуха. Тексты скороговорок, которые вы сейчас опробовали, содержат и вполне ясные смыслы, упускать которые при произнесении не следует. Так что, воспринимая высказывания партнеров, отвечая на них своими высказываниями, вы реально сближаете в тренинге задачи технические и творческие, привыкаете к диалогическому характеру сценической речи, в которой не последнюю роль играет последовательность **«восприятие — воображение — воздействие»[234].**

[234] Такой подзаголовок, как вы помните, был в **«Вариациях для творчества».** Напомню: «Сценическая речь: восприятие - воображение — воздействие. Вариации для творчества».

Добавлю вам для пробы еще два текста из запасов Вл. И. Даля:

Семеро стоят да слушают, | семеро едят да кушают[235].

[235] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 2. С. 13.

Стоит стопочка на окошечке, не подъявлена, не выявлена: | пришёл хват подъявить; подъявил и выявил[236].

[236] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 2. С. 382. **Хват** (хватина, хватища, хватюга) — молодец, удалец, храбрец, ловкий, бойкий, смелый, расторопный.

Обратимся в очередной раз к тексту «про дрова», требующие «выдворения на дровяной двор».

Вариация 3.10. «Надо дрова выдворить...»

Начинаете с индивидуальной разминки. Текст из **вариации 2.28:** *«На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова, дрова вдоль двора — дрова поперек двора, дрова в верх двора — дрова в низ двора, дрова в глубь двора - дрова в ширь двора: не вместит двор дров, не вместит двор дров, не вместит двор дров, надо дрова, надо дрова, надо дрова выдворить, выдворить, выдворить на дровяной двор, на дровяной двор, на дровяной двор, на дровяной, на дровяной, на дровяной, на дровяной двор-двор, двор-двор».*

1.18; 1.28; 2.9; 2.28; 3.28

Занимаете свободное место в пространстве, мяч в руках - и в путь!

Ритмические игры следуют одна за другой. Суть этюдов в сочетаемости внутреннего говорения и произнесения текста вслух. История о дровах отчетливо развивается при внутреннем говорении и при внешнем - интонации речевых тактов не разрушаются, ощущение «разговорности» сохраняется, передача информации адресату звучит так, чтобы слушающий воспринимал каждый звучащий отрезок текста как продолжение «не звучащего», а не как вставной фрагмент.

Итак, пробуем:

— подбивайте мяч на каждое слово, текст скороговорки произносите в сочетании: 4 слова вслух —> 4 слова про себя -> 4 вслух —> 4 про себя и так до конца: *«На дворе трава, на траве дрова, раздрова.два дрова, „Ри дрова, Дрова ВДОЛЬ ~ Ярова поперек двора^ g ввр ХДВО-ра - дрова "из двора, дрова в глубь _ дрова в ширь двора: не вместит двор дров, не ВМеСТИТ ДВОр ДРОВ, не вместит двор дров ^ надо дрова выдворить, выдворить ^ НЭДОДрО-ВЗ/ вы ДВОриТЬ НЭ ДРОВЯНОЙ ДВОр, "адровяной двор, на дровЯНОЙ ДВОр, НЭ ДРОВЯНОЙ, "а дровяной, на дровяной, На дровЯНОЙ двор-двор, двор-двор».* Текст надстрочный показывает фрагменты, которые звучат лишь во внутренней речи, и вы наглядно можете убедиться в том, что часто слова уходят вовнутрь при незавершенном речевом такте (ср., напр.: *«дрова вдоль ~ Ра»* или *«дрова в низ двора»* и пр.), так же и наоборот — слова выныривают наружу при не законченном во внутреннем звучании речевом такте (ср.: *«дрова в глубь двора»\лг\\л «^ дровяной двор»);*

— произносите текст скороговорки в сочетании: 3 слова вслух —> 3 слова про себя -» 3 вслух -> 3 про себя и т. д.: *«На дворе трава, на Траве ^Ра», Р*>Ярова, два дрова, три ЯРОва. дрова вдоль двора _ дрова поперек явора, дрова в верх дво р. _ дрова В НИЗ Ра. Дрова в глубь дво р. _ Дрова В ШИрь явора: не вместит двор дров/ не вместит двор дров^ не вместит дво Ор яров, надо дрова^ НЭДО ДрОВЭ, НЭДО выдворить, выдворить^ выДво-РИТЬ НЭ ДРОВЯНОЙ явор, на дровяной дво р, НЭ ДрОВЯНОЙ явор, на дровяной^ ДРОВЯНОЙ, НЭ Яровяной, на дровяной дво р-ДВОр, ДВОр-ДВОр».* Я ДЭЮ ВЭМ

текст с надстрочником для наглядности. Вы же в работе не заглядывайте в него и не говорите по писаному. Наглядность же только для того, чтобы вы могли воочию убедиться в опасности, которая вас подстерегает: разрушение речевых тактов в моменты переходов из звучащей речи во внутреннюю речь и наоборот. Если в предыдущем варианте (с четырьмя словами) из более чем двадцати речевых тактов «неловкий» стык происходит лишь четыре раза, то в новом ритмическом варианте произнесения текста насчитываются лишь пять речевых тактов, звучащих без «обрывов», все же остальное, что произносится вслух, напоминает абракадабру: *«два дрова, три», «двора — дрова поперек», «двора -дрова в низ», «двора -дрова в ширь», «двор дров, не», «надо.дрова, надо», «выдворить на дровяной», «двор, на дровяной», «на дровяной, на».* И так и сяк крути - все непонятно;

— вслух следует произносить только слова «дрова» и «дровяной»: все остальное — «про себя»: *«<Надв°Ре тРава на тРаве дрова, раз дрова, два* ***Дрова, тРи Дрова, Дрова вдоль дв°Ра - Дрова*** *поперек двора^* ***дрова*** *в верх двора _* ***дрова в низ дв0Ра ДПОВа*** *в ГЛУ°~Ь двора _* ***дрова в ШиРЬ №ора • не вместит двор ДРОВ,*** *не вместит двор др$_{ОВ/}$ не вместит двор* ***др$_{ов}$*** *надо* ***дрова, над0 Дрова, над0 Дрова выдв°Рить. выдворить, выдворить на дровяНОЙ дво Р' на ДРОВЯНОЙ двор- иа*** *дровяной дв°Р' ~ на дровяной, на дровяной, на дровяной, на дровяной двор-двор, двор-двор»* Поистине ярко «вспыхнет» тема переполненности пространства дровами, дровами, дровами.

Мне думается, что тренировочный прием чередования слов, произносимых вслух и не произносимых вслух, тончайшим образом влияет:

во-первых, на динамику внутренней речи актера;

во-вторых, на упреждение будущего слова, что в дальнейшем обеспечит континуальность сценической речи;

в-третьих (предполагаю), этот прием исподволь влияет на развитие умения пользоваться так называемым «переносом» (в практике преподавания сценической речи его иногда называют «зашагиванием»).

Небольшое отступление.

В поэтической речи нередки случаи переноса части синтаксической целой фразы из одной стиховой строки в другую[237]. Переносы на стыке стихотворных строк, которыми актеры при произнесении лирического и драматического стиха чаще всего пренебрегают, требуют паузы так же, как и при совпадении синтаксического и метрического делений стихотворной речи. Пример из «Графа Нулина»:

Влюбленный граф в потемках бродит,
Дорогу ощупью находит.

[237] **Перенос** (или **Анжамбеман** — французский аналог - enjambement, от enjamber — переступать, перепрыгнуть) - синтаксическая фигура, выразительное несовпадение синтаксического членения стихотворной строки с ее метрические членением. Имеет месте тогда, когда часть интонационно-синтаксической единицы (допустим речевого такта) переносится из предыдущей строки в следующую **[38]**

Желаньем пламенным томим,
Едва дыханье переводит.
Трепещет, если **пол под ним**
Вдруг заскрыпит. вот он **подходит**
К заветной двери и **слегка**
Жмет ручку медную замка...

Прислушайтесь к размышлениям о межстиховой паузе одного из крупнейших современных специалистов в области речевой педагогики И. Ю. Промптовой: «Причины возникновения пауз при переносах многообразны, но всегда содержательны, исчезновение пауз при переносах ведет к исчезновению именно смысловых (а не только ритмических) оттенков, порой очень существенных для поэтического образа. Паузу при переносе надо рассматривать как паузу психологическую, которая в прозе была бы обозначена автором многоточиями. Встретив многоточие в прозе, мы стараемся найти психологическую мотивировку этому знаку препинания, стараемся творчески оправдать паузу, обозначенную многоточием»[238].

[238] *Промптова И. Ю.* Работа режиссера над стихотворной драматургией: Учебное пособие. М., 1981. С. 31.

Версии

Парная

Вы работаете в паре с одним мячом. Наносите удары по мячу только кистями, развернутыми ладонями кверху. Вариант текста скороговорки тот же - он уж стал вам привычен. Поочередно ударяете по мячу четыре раза и произносите четыре слова. Все знакомо вам. Но! Если объектом вашего зрения до сей поры был мяч, то теперь вы, работая с мячом, смотрите только в глаза партнеру. Пробуйте.

Сложно, я догадываюсь. Все время ваше зрительное внимание притягивает мяч, так и хочется проследить за его движением. Кое-кто из вас успевает автоматически поглядеть на мяч в то время, когда по мячу бьет и говорит партнер. Воспринимайте поведение партнера в совокупности: чувствуйте движения его тела и рук, интенсивность ударов, стремление и умение партнера сохранять «центр».

Объявились вдруг излишние мышечные напряжения в лице: у кого-то из вас поднялись брови и образовались на лбу морщины, у кого-то губы сжались до посинения; попросту говоря, чуть ли не все стали «хлопотать лицом». Хлопоты ведь означают «беспокойство, суету». Михаил Чехов, проводя уроки с актерами Государственного театра Литвы в 1932 году, часто использовал упражнения с мячами для развития внутренней ловкости и жонглерства. Артисты

старались чрезмерно. Чехов же советовал им, чтобы выполняли движения не внешне, не для других, а для себя. «Сделайте движение и ощутите его», - объяснял он и восклицал: «Прочь с лица всякую мимику! Мимика крадет у тела все!»[239]. Казалось бы, резкие слова, но поучительные и напрямую касающиеся каждого из нас.

Пробуйте еще раз.

[239] Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 год: Материалы к курсу «Мастерство актера» / Сост. А. Адомайтите, А. Гуобис. М., 1989. С. 20.

И теперь основное задание вариации. Оно затрагивает взаимоотношения людей на сцене. И в начале важно, чтобы вы - как актеры - осознавали взаимоотношения как контакт личностей, вне ролей и ситуаций. Связь между людьми, их отношения вещь конкретная, и поэтому мы выбираем для этюда лицо партнера. Вы его осматриваете, разглядываете, изучаете.

Мяч продолжает вершить свои ритмические переходы из рук в руки, скороговорка о засилье дров перетекает из уст в уста, ваши глаза открывают в другом человеке то, что вы еще ни разу не видели в человеческих лицах или в лице человека, находящегося с вами в одном этюде: может быть, это форма носа, может быть, веки, оттенок макияжа вокруг глаз, какие-то прыщики, на которые вы никогда не обращали внимания. Изучайте друг друга и прочувствуйте, что это не игра. Существенно определить не общее впечатление: ах, какой ты печальный сегодня, - а открыть интересные моменты, доселе вами не замечавшиеся.

Очень вас понимаю — чрезвычайно сложное задание: ритмические удары по мячу в согласии с партнером, обмен ритмичными речевыми фрагментами с ним, да к тому же открытия, открытия, открытия в партнере, взаимоотношения на уровне постижения неизведанного в лице партнера. Совместить три столь разных задания с первой пробы не получается. В таком случае попробуйте сочетать только два задания: удары по мячу и изучение лица партнера. Или: остановитесь и проговаривайте текст поочередно по четыре слова и исследуйте лицо партнера. После этого вновь объединяйте все задания этюда.

По окончании пробы (или вариантов этюда) расскажите друг другу о своих открытиях.

Игровые

+ **«Первый»,** подбивая мяч попеременно обеими руками, обращенными ладонями вверх, перемещается по пространству - то стремительно, то замедленно, плавно или резко разворачиваясь, наступая, отступая, уходя вниз, вытягиваясь вверх (рис. 133), - то

есть, вводя партнера в заблуждение относительно момента передачи ему мяча. Скороговорка звучит, цепляясь слово за слово, не

Рис. 133

обрываясь. **«Первый»** отдает мяч **«второму»** неожиданно (рис. 134). **«Второму»** следует успеть подхватить мяч, не дать ему укатиться (рис. 135) и продолжить звучание без паузы с того самого момента, где **«первый»** прервался. **«Второй»** так же водит партнера.

Рис. 134

Рис. 135

увиливая, ускользая от него (рис. 136), и теперь **«первый»** не должен «прозевать» момент передачи мяча и реплики. Передавайте мяч в любой момент - и после двух ударов и после двадцати, - все на ваше усмотрение, цель - обмануть партнера. Проигрывает тот, у кого мяч вывернулся из рук и упал на пол. Выигравший получает роль **«первого»** и начинает этюд заново.

Рис. 136

+ Вы располагаетесь на небольшом расстоянии друг напротив друга. Во время вариации с места не сходите. **«Первый»,** подбивая мяч, проговаривает скороговорку, но не передает ее партнеру, потому что должен успеть договорить ее до конца (пусть и с паузами для «подготовки к выдоху») - несмотря на то, что **«второй»** все время норовит перехватить, отобрать у него мяч. Мяч может быть и перед вами, и справа, и слева), кисти уходят и вниз, и вверх, все тело ваше изворачивается, поворачивается, но не замирает в оцепенении (рис. 137). **«Второй»** выискивает способы завладения инициативой.

Рис. 137

Продолжаем тренаж.

Группа в круге. Несколько вариаций с мячами, летающими между вами. В каждой вариации свои цели тренинга, оттого и задания различные. Хотя принципы работы с мячами в круге остаются едиными для всех проб. О них мы говорили, когда отрабатывали точную пластику бросков, учились гармоничности движений от момента приема мяча до момента передачи его партнеру. Вспомните: слитность движений, недробимая линия поведения в последовательности **«взятие мяча -> замах -»бросок».** Это происходит выразительно и ловко при внутренней установке: я не беру мяч, не хватаю его, а удлиняю его полет, вдыхаю в жизнь мяча новую энергию. Необходима также готовность тела в любое мгновение продлить движение мяча. Чтобы вновь окунуться в ощущения работы с мячами в круге, восстановите в памяти или перечитайте, о чем именно мы говорили в **вариациях «Мяч внутри круга», «Не зевай!».**

Можно даже и повторить две финальные вариации для укрепления навыков обращения с мячом, для отработки точности начала

звучания в момент прикосновения кисти к мячу и замирания звучания в момент передачи мяча партнеру.

Вариация 3.11. Имена

2.20; 3.5; 3.9; 3.12

Начинаем с задания простого: мяч движется в круге от человека к человеку по часовой стрелке. Каждый произносит свое имя. Думаю, что это не так сложно - объемно, звучно и *выпукло* произнести свое имя. Отправляя свое имя партнеру, передавайте ощущение его значимости для вас, интересного сочетания звуков в нем, музыкальности имени, звучности сонорных в нем или упругости взрывных. Все имена обладают красотами, особенностями, тайнами, причудами, дорогими их носителям. Вот про свойство своего имени и говорите! Может быть, кто-то из вас даже помнит значение своего имени. Используйте свои знания. Например, в переводе с греческого: Андрей - храбрый, мужественный, Тимофей - честь, почет + бог. Роман - на латинском означает римский, римлянин. Маргарита - жемчужина, а Лаура — лавром увенчанная. Анастасия — воскресшая и т. д. Но не играйте с этим, не нажимайте на звуки, только прочувствуйте суть имени, что для вас-то самого оно значит, и именно в эту суть вовлекайте партнера. Произносите имя не сокращенно, не в вариантах, а полностью: не надо умиления по поводу собственного имени. Оно звучно своей суровостью (Вадим) или мягкостью (Эмилия), разнообразием звуков (Евгения) или их однообразием (Анна).

Каким бы по длительности имя ни было, укладывайте его в один бросок. Легче с именами четырех-, пяти-, шестисложными (Екатерина, Марианна, Анастасия, Василиса) - они без особого труда уложатся по всей длительности броска (начинается звучание имени в момент соприкосновения мяча с кистью и завершается в момент передачи мяча партнеру, даже, скорее, в мгновение, когда партнер уже принимает мяч, - это нельзя упускать из внимания). Сложнее с короткими именами — Петр, Юрий, Анна, Сергей, Иван, Роман, Эрнест — их нельзя выпаливать молниеносно, их звучание должно удлиниться на весь бросок, избегайте также и произнесения имен по слогам. Имя вызвучивается полностью, как одно целое, а не как нечто собранное из кусочков. Как же «продлить» имя, не растягивая его? Вот здесь-то и нужны — объемность работы артикуляции, акустическое звучание согласных и гласных, резонансный поток. И не в момент начала полета мяча к партнеру возникает звучность слова, а гораздо, гораздо раньше - еще в процессе зарождения первого звука и даже до него — при ожидании мяча, в ходе подготовки к произнесению имени. При броске звучность имени растекается

в пространстве комнаты, направляется не только к партнеру, к которому летит мяч, но и всех в круге охватывает и насыщает резонансом. Еще не полетел мяч, а имя вместе с объемным вашим движением разрастается в пространстве! Между прочим, и многосложные имена не следует дробить. Вслушайтесь в свою речь, в речь других: не возникают ли излишние ударения на отдельных слогах имени, не проявляется ли нечто подобное напеванию имени, или нарочитая затянутость в произнесении. Нет-нет - имя произносите компактно, собранно,энергично.

Вариация 3.12. За именем имя

Тот же круг. Броски мяча по часовой стрелке. Четыре ритмические комбинации. **3.11; 3.13**

Первый вариант

В один бросок поместить два имени: свое и того, кому бросаете мяч. Выходит примерно так: *«Екатерина-Сергей», «Сергей-Наталья», «Наталья-Иван», «Иван-Роман»* и т. д.

Второй вариант

В одном броске звучат три имени: того, от кого вы приняли мяч, ваше имя и того, кому вы бросаете. Предположим: *«Лаура-Дмитрий-Станислав», «Дмитрий-Станислав-Эмилия», «Станислав-Эмилия - Маргарита», «Эмилия-Маргарита-Алексей»* и т. д.

Третий вариант

В одном броске соединяются четыре имени: имя вам бросившего + ваше имя + имя адресата + ваше имя. Допустим: *«Всеволод-Петр-Анна-Петр», «Петр-Анна-Андрей-Анна», «Анна-Андрей-Екатерина-Андрей»* и пр.

Версия

Игровая

Выполните последовательно три предыдущих варианта, но мяч передавайте друг другу **против часовой стрелки.** Вначале не говорите, только приноровитесь к новому ритму движения мяча в круге.

Что, трудно? — А вы пробуйте. Не останавливайтесь.

Как только вам всем вместе удастся избавиться от контроля за правильностью бросков против часовой стрелки, возвращайтесь к именам. Вновь настраивайтесь на беспрерывность звучания

последовательности имен в круге. Звучание одного из вас моментально должно подхватываться партнером, принимающим мяч. Моментально! Выговоренная череда имен тут же продолжается новой вереницей, а за ней следует третья, и так, не обрываясь, звучание летит и летит до тех пор, пока мяч не побывает в руках у каждого из вас.

Вариация 3.13. Бисер из имен

3.11; 3.12

Группа в круге. Мяч движется по часовой стрелке.

Зарождается цепочка имен. К ней бросающие добавляют свои имена: первый называет свое имя, допустим, — *«Алексей»,* второй — произносит *«Алексей»* и присоединяет свое имя - *«Дмитрий»,* таким образом в ряд выстраиваются все имена:

Алексей-Дмитрий-Марианна ->
Алексей -Дмитрий - Марианна - Всеволод —>
Алексей -Дмитрий - Марианна - Всеволод -Лаура -»
Алексей-Дмитрий-Марианна-Всеволод-Лаура-Анастасия —>
Алексей -Дмитрий - Марианна - Всеволод -Лаура -Анастасия - Кристина —>
Алексей-Дмитрий - Марианна - Всеволод -Лаура -Анастасия - Кристина - Петр
Алексей-Дмитрий-Марианна - Всеволод -Лаура -Анастасия-Кристина -Петр-Тимофей ->
и т. д.

Хорошо, если имена не перечисляются, а произносятся в цепочке, звучащей без запинок, чтобы возникала речевая кантилена. Да и не только речевая, но и кантилена движений.

Появляются новые сложности.

Как уместить в один «замах-бросок» пять, шесть, семь и более имен? Причем не совершая при этом два и более кругооборота рукой - вся череда имен согласуется с одним «замахом-броском».

Как не растерять разборчивость каждого имени? Слышно, как имена сливаются в один сплошной речевой импульс, границы слов размываются, имена теряют свои ударения.

Как избежать инверсий, перестановок имен? Что может помочь воссозданию их правильной последовательности? Не всегда возможно сходу запомнить большое количество имен подряд (десять, двенадцать, пятнадцать...), что же предпринять, чтобы имена не выскальзывали из памяти? Попробуйте дать свои ответы на каждый вопрос.

Некоторые ответы вполне разумны и приближают нас к сути: например, идея запоминать последовательность имен с помощью памяти артикуляции или слуховой памяти.

Используя навыки артикуляционной и слуховой памяти, попробуем пойти еще одним путем: будем запоминать не последовательность имен, а расположение людей в пространстве круга и характерные для них приемы обращения с мячом. Что, если пробовать создавать в воображении особую киноленту местонахождения людей в круге? Киноленту, в которой можно воспроизводить броски каждого участника, звучание и действие каждого человека? Такой подход мне представляется наиболее действенным в смысле организации психофизического тренинга, тренинга воображения.

Для того чтобы цепочка имен не зазубривалась, не заучивалась механически — поменяйтесь местами.

С той же целью затем пустите мяч летать вразброс.

Вариация 3.14. Павел Иванович!

3.11; 3.15; 3.16; 3.17

Вспомните у Гоголя необыкновенное действие, произведенное Чичиковым при появлении на бале у губернатора. Одно бесконечное восклицание пронзило всех присутствующих: «Все, что ни было, обратилось к нему навстречу, кто с картами в руках, кто на самом интересном пункте разговора произнесши: „а нижний земский суд отвечает на это...", но что такое отвечает земский суд, уж это он бросил в сторону и спешил с приветствием к нашему герою». Ощущение безудержной радости накатило на каждого из чиновников, и именно это потрясение от встречи с прелестным миллионщиком мы и воспроизведем сейчас. Продолжение гоголевского текста мы включим в вариацию. Итак, пробуем:

Павел Иванович!

Ах боже мой, Павел Иванович!

Любезный Павел Иванович!

Почтеннейший Павел Иванович!

Душа моя Павел Иванович!

Вот вы где, Павел Иванович!

Вот он, наш Павел Иванович!

Позвольте прижать вас, Павел Иванович!

Давайте-ка его сюда, вот я его поцелую покрепче, моего дорогого Павла Ивановича!

Физиономии, горящие глаза, подобострастие - все это в самом преувеличенном счастье со всех сторон окружило Чичикова и льнет к нему, и жмется, и гудит! Невольно всплывают видения - лица губернских чиновников, запечатленные на рисунках Боклевского к «Мертвым душам», физии, выхваченные из русской глубинки[240]. Гоголевская конкретность в наблюдениях за людьми нам крайне необходима. Каждая фраза возникает в устах реального чиновника, не расплывчатого, но буквально ожившего персонажа. Гоголевский глаз так и выныривает в каждой реплике, при озвучивании образов сразу же проступает желание «перевоплотиться» хоть на мгновение в человечка, тянущегося к Чичикову. Не стоит отказывать себе в таком порыве, лучше проиграть привидевшегося «героя», почуять его телом и голосом. Известный цензор А. В. Никитенко писал автору 1 апреля 1842 года: «Не могу удержаться, чтоб не сказать вам несколько сердечных слов, а сердечные эти слова не иное что, как изъяснение восторга к вашему превосходному творению. Какой глубокий взгляд в самые недра нашей жизни! Какая прелесть неподдельного, вам одним свойственного комизма! Что за юмор! Какая мастерская, рельефная, меткая обрисовка характеров! Где ударила ваша кисть, там и жизнь, и мысль, и образ — и образ так и глядит на вас, вперив свои живые очи, так и говорит с вами, как будто сидя возле вас на стуле, как будто он сейчас пришел ко мне в 4-й этаж прямо из жизни - мне не надобно напрягать своего воображения, чтоб завести с ним беседу, - он живой, дышащий, нерукотворный, Божье и русское создание. Прелесть, прелесть и прелесть!»[241]. Мы, читая поэму, не менее бурно реагируем на гоголевские типы, на мощь авторского рисования образов.

И сейчас, выказывая чиновничьи восторги, «влюбленность» их в миллионщика, пробуйте воспроизвести поведение живых людей, подмеченных вами или выхватываемых вами из гоголевских фантазий. На мгновение рождающийся в нас человечек обретает повадки привидевшегося нам образа[242]: и его движения (способ подхватывания мяча, замах и бросок), и его восприятие Чичикова, мяч ему бросившего, и накатывание на Чичикова волны восторга - важно проделать все это без наигранной внешней обрисовки характера, но вникнув в суть образа. Гоголь подсказывает нам: «Лица у них были полные и круглые, на иных даже были бородавки, кое-кто был и рябоват, волос они на голове не носили ни хохлами, ни буклями, ни на манер „черт меня побери", как говорят французы, - волосы у них были низко подстрижены, или прилизаны, а черты лица больше закругленные и крепкие. Это были почетные чиновники в городу. Увы! Толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои,

240 Речь идет о рисунках Петра Михайловича Боклевского, русского графика XIX века, автора сатирических литографий и рисунков к произведениям русских писателей. См.: Альбом гоголевских типов в рисунках художника П. Боклевского. Изд. 3-е. СПб., 1884. Особенный интерес представляет лист 30 («Губернский Олимп»), изображающий лица одиннадцати чиновников.

241 Цит. по: *Соколов Б. В.* Гоголь: Энциклопедия. М., 2003. С. 222.

242 У Гоголя мы встретим множество точных пластических характеристик того или иного героя. Мир гоголевских героев — мир движущийся. Вот одна из зарисовок: «Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже побежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» («Шинель»).

нежели тоненькие. Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно. Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а всё прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. Наружного блеска они не любят; на них фрак не так ловко скроен, как у тоненьких, зато в шкатулках благодать божия. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядь - и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близь города деревенька, потом и село со всеми угодьями. Наконец толстый, послуживши богу и государю-, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским барином, хлебосолом, и живет, и хорошо живет» («Мертвые души», глава первая).

Пластическая партитура. Один из вас оказывается в центре круга. В руках у него несколько мячей; если один мяч, пущенный по кругу, выбьется из ритма и укатится, на смену ему тут же придет другой. Все ради того, чтобы этюд не прервался раньше времени. Замахи, круговые движения рукой по тому же принципу. **«Ведущий»** (он же, допустим, «Чичиков») любезно отправляет мяч в руки одному из «чиновников», тот с восторгом восклицает *«Павел Иванович!»* - и мяч оказывается в руках у «Чичикова»; **«ведущий»** не менее любезно отсылает мяч другому «чиновнику» (и никто в круге не знает, кого прежде других одарит мячиком «Чичиков»), а тот тенорком пропоет *«Ах боже мой, Павел Иванович!»,* а мячик-то уже в руках «Павла Ивановича»; вот и третий «чиновник» приобщается к всеобщему ликованию и прелестным баритоном выводит: *«Любезный Павел Иванович!».* Вот и дамы «обступили его блистающею гирляндою и нанесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками, третья вся насквозь была продушена резедой; Чичиков подымал только нос кверху да нюхал»: **«ведущий»** подбрасывает мяч одной даме, другой, третьей и слышит в ответ очаровательное *«Душа моя Павел Иванович!»,* ух какое «грозное» *«Вот вы где, Павел Иванович!», ах, какое домашнее «Вот он, наш Павел Иванович!».* Таким-то образом и воссоздаете вы в вариации атмосферу встречи Павла Ивановича на бале у губернатора.

Потом в центре оказывается другой «Чичиков», третий. Так и попробуйте, все юноши, «перевоплотиться» в «Чичикова».

Вариация 3.15. «Множество приятных вещей»

2.10; 2.17; 3.14; 3.16

На том же бале еще один замечательный случай вышел. Чичикову вновь, как во второй главе поэмы, повстречалась белокурая барышня, «институтка, только что выпущена», как расписала ее маменька-губернаторша, - и он увлекся ею, забыл о губернских дамах, «почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека», подсел к девушке и попытался затеять с нею разговор, однако она в продолжение его рассказов начала зевать.

«Герой, однакоже, совсем этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах: именно в Симбирской губернии, у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева, в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного, в Пензенской губернии, и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии, у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами Софией Александровной и Маклатурой Александровной».

Мяч перекидывается в круге, а фрагменты текста согласуются с поворотами событий в гоголевской истории - с местом действия, с упоминанием тех помещиков, в чьих домах происходили «свидания» Павла Ивановича с барышнями. Совершается один круг-замах мячом, и, пока он длится, следует успеть произнести фрагмент текста. Некоторые отрезки довольно значительны, а произносить их следует на одном выдохе:

- Герой, однакоже, совсем этого не замечал, рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах, именно:

- в Симбирской губернии, у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками [39]: *Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной;*

- у Федора Федоровича Перекроева, в Рязанской губернии;

- у Фрола Васильевича Победоносного, в Пензенской губернии;

- и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна;

- в Вятской губернии, у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами Софией Александровной и Маклатурой Александровной.

Произнесение того или иного отрезка текста на одном выдохе преследует в тренинге две цели.

Одно направление тренировки - «техническое» (разумеется, это обозначение условное, так как невозможно, не чувствуя ситуацию, о которой'повествует Гоголь, отрабатывать текст, ориентируясь лишь на технические задания): весь фрагмент произнести, добиваясь кантилены речевого звучания. При этом достичь артикуляционной плавности, не совершить ни одной произносительной ошибки. Ужтутодно только произнесение имен и отчеств чего стоит! Вы, поди, никогда и не слышали о существовании таковых и впервые произносите большинство сочетаний имен, отчеств и фамилий.

Второе направление — «творческое» (вновь условность: разве совершенство технической стороны не являет собою одно из обязательных условий актерского творчества?): не допустить ни одного слома речевой ритмики в произносимом фрагменте текста; согласуя свой отрывок рассказа с другими, всем вместе прийти к единому ощущению происходящего на балу диалога Чичикова и белокурой барышни, во время которого блондинка зевала, а Чичиков «на несколько минут в жизни... почувствовал себя совершенно чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром».

Версия

Пластическая

Применим хорошо уже знакомый вам прием работы с мячом: подбивание мяча перед собой поочередно то одной, то другой рукой. Ударами отмечать все слова, включая союзы. Словно сплетня, пущенная кем-то из молодых людей, проказничавших на балу, передается из уст в уста - все раздувающаяся и распухающая сплетня. Вполне узнаваемая обстановка - ср. у Гоголя: «В довершение бед какой-то из молодых людей и сочинил тут же сатирические стихи на танцевавшее общество, без чего, как известно, никогда почти не обходится на губернских балах. Эти стихи были приписаны тут же Чичикову.

1.8; 1.17; 2.24; 2.27; 3.21; 3.22

Негодование росло, и дамы стали говорить о нем в разных углах самым неблагоприятным образом».

Один начинает - второй развивает - третий добавляет, и уже невозможно не поверить в реальность рассказываемого. Мяч — словно нерв азартной сплетни - передается по кругу в любом направлении, подхватывается рядом стоящим и перепрыгивает далее по залу. Пересуды закружились, обрастают подробностями, звучат уже без затаенности, во всеуслышание, злоязычие разгорается.

Дополнение к приему подбивания мяча. При использовании этого приема вы, по обыкновению, наблюдаете за реакцией мяча на ваши удары и, вовремя отреагировав, подбиваете его к центру. Уверен, что вы уже чув.ствуете мяч в своих руках хорошо, крепко, управляете им без излишних волнений по поводу того, что он отскочит и укатится. Поэтому доверьтесь действию своих рук и совершайте этюд, объединяясь с партнерами: произносите свой ритмический кусоктекста, обращаясь ко всем в круге, к всем-всем на балу. Не завершайте свой фрагмент передачей мяча следующему рассказчику - нет, двигайтесь в перспективе к завершению всего рассказа (не своего фрагмента), а продолжающий пусть сам перехватывает у вас мяч и заодно инициативу в ведении рассказа.

Не сбивайтесь на «скандовку»: не дробите текст на слова, стремитесь вперед и вперед. Перспектива рассказывания убережет вас от смыслового и интонационного разрыва между словами. Разговаривайте телом, разговаривайте речью. Тема, мне кажется, интересная: «разговорность тела» и «разговорность речи», то есть простота и естественность в ритмическом выражении даже самых сложных моментов. Гораций советует в «Науке поэзии»: «Пусть в том, что вы творите, всегда будет простота и единство» **[40].**

Вариация 3.16. Бальное кружение

2.10; 2.20; 3.14; 3.15

Для того чтобы глубже прочувствовать атмосферу, сложившуюся вокруг Чичикова, введем в тренинг еще одну вариацию, которая завершит триптих этюдов по «Мертвым душам» Гоголя, — обратимся к еще одному варианту прочтения ситуации на балу у губернатора.

Мы используем в этюде реплики, придуманные М. Булгаковым по просьбе Станиславского для участников сцены бала у губернатора в спектакле МХАТа «Мертвые души» (по роману Гоголя - VIII глава)[243]. Станиславскому хотелось, чтобы эти реплики выдерживались в настроении и ритме сцены, не слышались бы в зале, но были бы

[243] Все тексты М. Булгакова для этого упражнения взяты: *Мацкин А. П.* На темы Гоголя: Театральные очерки. М., 1984. С. 222-223.

крайне необходимы актерам, чтобы почувствовать атмосферу бала с его амбициозной игрой в «столицу», с его жеманностью и мечтательностью, с его курьезностью и нелепостью, безусловно смешной и чуть-чуть грустной. Отберем из булгаковских реплик наиболее подходящие для нашего тренинга:

— Сомнительно, чтобы такие господа способны были влюбляться.
— У меня инкомодите на правой ноге в виде горошины.
— Почтмейстерша уж слишком забрала себе в голову.
— Я подхожу к вам не без чувства робости, мой приговор уже подписан.
— И пустился летать по паркету.
— На ней белое, совершенно простенькое платье.
— Целое море фиалок.
— Есть случаи, когда женщина тверже мужчин.
— И затворились перед ним двери рая, и все кончено.
— Я осужден весь век скитаться.
— Блеск ваших глаз - влажный, бархатный, сахаристый.
— Сердечишко у него прихрамывает.
— Я нахожусь в таком блаженстве, что и желать больше ничего не хочу.
— Вальс сладкими муками наполняет сердце бедного смертного.
— У него величие в чертах.
— Это наглость - занимать стул поближе к двери.
— Это тонкая аллегория.
— Звонский и Пинский приехали.
— В России все в широком размере.
— Позволено ли нам, бедным жителям земли, спросить вас, о чем вы мечтаете?
— Где порхает мысль ваша?
— У ней недурные плечи.

Вначале имеет смысл вспомнить гоголевское описание бала у губернатора, дам и кавалеров на балу, атмосферу влюбленности в Чичикова, конфликт дам, между которыми разгорается борьба за стул, стоящий поближе к герою бала. Напомню вам гоголевский пассаж о взвинченности женских нервов, об интригах вокруг Чичикова: «Даже из-за него уже начинали несколько ссориться: заметивши, что он становился обыкновенно около дверей, некоторые наперерыв спешили занять стул поближе к дверям, и когда одной посчастливилось сделать это прежде, то едва не произошла пренеприятная история, и многим, желавшим себе сделать то же, показалась уже чересчур отвратительною подобная наглость». Важно воссоздать в своем воображении ситуацию на балу, обстоятельства, в которых разные дамы и кавалеры произносят свои реплики,

почуять темы диалогов, из которых вырываются отдельные (булгаковские) реплики.

Наконец мяч в круге! Возникает речевая и голосовая настройка, проигрывание ситуации бала и опробование героев — кто именно мог бы произнести ту или иную фразу. Когда каждому станет немного понятен его герой (героиня), пробуйте своих героев в действии, в диалоге с другими. Здесь главное — бесконечные импровизации мимолетных ситуаций и мелькающих вокруг вас партнеров. Мы специально включаем сейчас в работу вариации на материале конкретного авторского текста, в которых и телесная, и речевая, и игровая импровизации возникают естественно и без насилия. Такие тексты в сочетании с бросками и полетами мяча непроизвольно снимают «заученность» в поведении, подталкивают к мгновенному сочинительству. «Дар импровизации должен быть изначально заложен в человеке, решившем посвятить себя актерской профессии, — отмечает Г. А. Товстоногов. - Нужно сознательно культивировать эту способность, постоянно тренировать творческое воображение, развивать интуицию, совершенствовать умение в нужный момент вызвать в себе импровизационное самочувствие». Импровизация в рамках ансамбля, в ситуации многоаспектного внимания видится нам наиболее продуктивной. Продолжим мысль Товстоногова: «Сценическая импровизация — явление коллективное. Она основана на взаимном партнерстве и утрачивает свое значение вне целостности, вне ансамбля»[244].

[244] *Товстоногов Г. А.* Сопряжение // Проблемы и перспективы театрального образования: Сб. науч. трудов. Л., 1986. С. 26.

Вариация 3.17. За рюмочкой — рюмочка

2.10; 2.17; 2.22; 3.4; 3.11; 3.14

Мячи в круге движутся по часовой стрелке.
Вариация со звуком *«ч»* в озвучиваемом тексте.

Выпивает мужичонка
смачно-звонко:
за напёрсточком - напёрсточек,
за рюмочкой — рюмочку,
за стопочкой — стопочку,
за стаканчиком - стаканчик,
за фужерчиком - фужерчик,
за бокальчиком — бокальчик,
за кубочком — кубочек,
за ведёрочком — ведёрочко,
за бочечкой - бочечку!

И всё скляным-склянёшенько,
Скляным - склянёшень ко,
Скляным - склянёшенько!

«Запускающий» мячи в полет произносит преамбулу, создает ситуацию:

Выпивает мужичонка
Смачно-звонко:

- остальные (назовем их **«подхватывающими»)** продолжают звучание: *«За напёрсточком - напёрсточек»,* — вызвучивает один из вас, нигде-не тормозя свою строку, не сбивая, не прерывая общий рассказ. Затем врезается второй: *«за рюмочкой — рюмочку»,* за ним третий: *«за стопочкой — стопочку»,* и так до финала. Когда мяч обходит круг и возвращается к **«запускающему»,** он вводит в ситуацию развязку:

И всё скляным-склянёшенько,
Скляным - склянёшень ко,
Скляным - склянёшенько!

И **«подхватывающие»** озвучивают эту развязку, бросая мяч поочередно.

В идеале звучание у всех участников должно быть легким, летящим, *legato.*

Версии

Произносительные

+ Вариация со звуками *«ч»* и *«ш»:*

Всё скляным-склянёшенько,
Скляным - склянёшень ко,
Скляным - склянёшенько:

Рюмочка скляным-склянёшенька,
Стопочка скляным-склянёшенька,
Стаканчик скляным-склянёшенек,
Фужерчик скляным-склянёшенек,
Бокальчик скляным-склянёшенек,

Кубочек скляным-склянёшенек,
Ведёрочко скляным-склянёшенько,
Бочечка оспяным - склянёшень ка![245]

Попробуйте на этой вариации текста запустить мяч против часовой стрелки. Что у вас получится? - Попробуйте.

+ Вариация для преодоления препятствий в сложно выговариваемых сочетаниях слов:

Напёрсточек за напёрсточком, за напёрсточком напёрсточек,
Рюмочка за. рюмочкой, за рюмочкой рюмочка,
Стопочка за стопочкой, за стопочкой стопочка,
Стаканчик за стаканчиком, за стаканчиком стаканчик,
Фужерчик за фужерчиком, за фужерчиком фужерчик,
Бокальчик за бокальчиком, за бокальчиком бокальчик,
Кубочек за кубочком, за кубочком кубочек,
Ведёрочко за ведёрочком, за ведёрочком ведёрочко,
Бочечка за бочечкой, за бочечкой бочечка!

Мячи перелетают вразброс. Внимание раздваивается, троится. Сложно и за мячами уследить, и вовремя вслушаться в транслируемый в вашем направлении текст, и продолжить рассказываемую историю.

Разумеется, выработка нормированного произнесения звука *«ч»* или овладение выговариванием слов с обилием произносительных трудностей не является единственным заданием вариации. Интересно параллельно с работой над техническими характеристиками речи не растерять смысловую нить произносимого текста. Может быть, придется даже создать и протянуть эту смысловую нить. Представьте себе, что некий человек втягивается в пьянство. Прежде всего, он постепенно теряет степень разборчивости и уже не разбирает, что и сколько выпивает, - ему хочется еще и еще. Стоит только начать, и постепенно дозы увеличиваются, человек лишается разума. Вот про это и попробуйте говорить при перелете мяча от человека к человеку. Иначе мы превращаемся в безэмоциональных выговаривателей бессмыслицы и человек, услышавший наши манипуляции со словами, невольно крикнет: «Эй, где хвостик мысли?» - и будет прав, процитировав строку Д. Хармса из стихотворения «Окнов и Козлов»[246].

[245] В «Словаре» Вл. Даля — **скляный, скляно:** полный до краев, налитый чем-либо по край, вровень с краями. Сочетание «рюмочка скляным-склянёшенька» дано в «Словаре» *(Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 4. Ст. 193).

[246] *ХармсД.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 191.

Вариация 3.18. «Et cetera, et cetera»

Круг. Мяч перебрасывается от одного играющего к другому по часовой стрелке. Общая задача: создать портрет известного литературного героя, оригинала и любителя безделушек, мастера флирта и «красавчика» — графа Нулина. Не внешнее описание графа, а зерно его внутренних интересов, увлечений, с легкостью выражаемое Пушкиным в одной стихотворной фразе: **3.19; 3.20**

Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов.
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков a jour,
С ужасной книжкою Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер-Скотта,
С bon-mots парижского двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera [41].

Нам же с вами интересно воссоздать иронический портрет Нулина. Условия несложные: каждый называет, бросая мячик, одну из любимых вещиц графа. Так, совершая по одному мазку, мы и создаем законченный портрет. Яркость, выразительность, точность обрисовки характера зависят от смысла, единого для всех, и от живости видений.

Для того чтобы воссоздать стихотворный ритм в нашем общем рассказе о графе Нулине, перед каждым стихом мы будем выдерживать паузу. В пластике она выразится «пустым» броском, то есть броском мяча без речевого сопровождения. Но человек, бросающий мяч без звучания текста, задает между тем темпоритм последующей строки: его бросок - сигнал к действию.

Помните ли вы о договоренности, что за один бросок вам надлежит продемонстрировать лишь одну вещичку, выуженную из графских сундуков? То есть вы разделяете текст для произнесения не на строки (такие этюды мы с вами уже проделывали), а ориентируясь на вещи и предметы: кому-то в таком случае достанется весь стих *(«С тетрадью злых карикатур»),* а какой-то стих придется на четверых

бросающих *(«Шляп, вееров, плащей, корсетов»),* и они должны будут не «рассыпать» стих, сохранить его ритмику, интонационную связность слов, размер. Предстоит вам решить задачу не из легких. Говорение по очереди мы «отметаем» сразу, «скандирование» по словам не принимается, остановки не засчитываются.

Повторю для ясности: мяч движется по кругу по часовой стрелке - звучание стихотворной строки как ритмического целого сберегается «предстиховыми паузами», во время которых мяч летит, но речь не звучит, - строки, содержащие описание багажа графа Нулина, распределяются между говорящими, исходя из количества называемых предметов, вещей, безделушек. Стихотворная строка при таком «делении» остается строкой, организованной ритмически. Для наглядности внесу в знакомый вам текст разделительные знаки - вертикальную черту:

Себя казать, как чудный зверь]
В Петрополь едет он теперь |
С запасом фраков | и жилетов,
Шляп, \ вееров, | плащей, | корсетов, |
*Булавок, | запонок, | лорнетов, *
*Цветных платков, \ чулков a jour, *
*С ужасной книжкою Гизота, *
*С тетрадью злых карикатур, *
С романом новым Вальтер-Скотта, |
*С bon-mots парижского двора, *
*С последней песней Беранжера, *
*С мотивами Россини, Пера, *
Et cetera, et cetera.

В ансамблевом согласии поможет вам рифма. Не гнушайтесь ею, не комкайте, вызвучивайте ее, строку направляйте к финальному, ритмически сильному месту. Рифма не только единица ритма. По мнению поэта и переводчика Давида Самойлова, рифма - «главный ритмообразующий фактор, важный элемент интонации. Это многообразие функций, соединяющихся в рифме — смысловая, ритмическая, интонационная, акустическая, - делает рифму выдвинутым элементом стиха»[247].

[247] *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 2005. С. 287.

[248] Строка из стихотворения Саши Черного «Русское». См.: *Саша Черный.* Стихотворения. СПб., 1996. С. 237.

Вариация 3.19. Чего там только нет!

3.18; 3.20

Забавно для контраста обрисовать портрет еще одного молодого повесы, живущего «под прибой пустых минут»[248]. Ему посвящено стихотворение Саши Черного «Шкатулка провинциального „CABALERO" (Опись)». Что ни строчка, то безделушка, а то и две, а то и шесть:

Шпоры, пачка зубочисток.
Сорок писем от модисток,
Шитых шелком две закладки,
Три несвежие перчатки,
Бинт и средство для усов,
Пара сломанных часов,
Штрипки, старая кокарда,
Семь квитанций из ломбарда,
Пистолет, salol в облатках,
«Эсс-буке» и «Гонгруаз»,
Два листка кадрильных фраз,
Пять предметов из резинки,
Фотография от Зинки,
Шесть «варшавских» cartes postales,
Хлыстик, карты и вуаль,
Красной ленточки клочок
И потертый темлячок[249].

И в этой вариации интересно воссоздать образ персонажа, рождающийся из описания шкатулки, переполненной наиважнейшими для ее хозяина финтифлюшками. Если пушкинский герой обаятелен (хоть и пошловат) в своей искренней увлеченности французскими штучками, то сквозь строки Саши Черного проглядывает резкое неприятие *похабщины* и *пошлятины.*

Создавая в круге портреты двух молодых кавалеров, мы не можем не почувствовать и разное отношение поэтов к своим персонажам, и резкую разницу между обоими «шикарями», хотя героев и объединяет один взгляд на жизнь: «Пусть, звеня, проходят миги, / Пусть беспечность вспыхнет вдруг!» (Саша Черный)[250].

Движения, словесное действие в ансамбле, задания ритмической организации стихотворной речи остаются такими же, как в предыдущем этюде.

Озвучивайте рифму. Не выстукивайте ее, не нажимайте на нее - выносит звук дыхание, а дозвучивает смысл. Нарочитость в обращении с рифмой вредна, излишнее артикулирование также. Любой слог требует своей порции дыхания, любое слово становится целостным от собранности выдыхательной струи, любой речевой такт ритмичен или неритмичен в зависимости от степени затрат дыхательной энергии, любая фраза стремится к финалу, и аккурат к финалу вырастают, но не опадают дыхательные усилия. Этим мы с вами подробно занимались при работе над звукосочетаниями, отдельными словами и короткими фразами. Динамизм стихотворной строки в полной

[249] *Саша Черный.* Стихотворения. С. 172. [42]

[250] Строки из стихотворения «Застольная». См.: *Саша Черный.* Стихотворения. С. 439.

мере необходим нам и сейчас, в моменты ансамблевой работы. Подхватывая мяч, вы подхватываете и дыхательную энергию; подхватывая мяч, вы развиваете зародившееся до вас содержание; подхватывая мяч, вы устремляете свое звено высказывания к партнеру и подталкиваете его к продолжению этого высказывания. Договоренность фразы, стихотворной строки зависит не от вас одного, а от вашего общего ансамблевого порыва. Вы звучите «на одном дыхании»!

Замечу кстати, что и Пушкин и Саша Черный создали портреты героев, уложив весь материал в одну фразу. Так что к прежним заботам у вас в ансамбле прибавляется и еще одна - целостность поэтического высказывания.

Согласованность ваших действий таится также в предельно точном знании о любой называемой вещи, в подробном сообщении партнеру ее свойств: размеров, цвета, веса, звучания, содержания и пр. Если не отстраненно относиться к каждой упоминаемой вещице - она «оживет» в ваших руках, воображение сработает таким образом, что вы вместо мячика будете передавать партнеру именно ту вещь, о которой говорите. И тогда все вещи выстроятся в ряд в стремлении улечься на свои места в шкатулке провинциального кавалера или в чемоданах графа. Ритм речи в немалой мере зависит от ритма видений и ощущений.

Вариация 3.20. Кружение скороговорок

318; 3.19 Вновь круг. Кидая мяч партнеру, вы произносите скороговорку. Сколько участников - столько и скороговорок. Выбирайте скороговорку, исходя из личных тренировочных задач. Какие у вас голосовые или речевые проблемы, такой тренировочный текст вы и выбираете. Но выбор зависит, и не в последнюю очередь, от вашего увлечения той или иной историей. Не обязательно уж так жестко подходить к выбору скороговорок: я корректирую звук *«л»* — вот и буду произносить только *«Болтай, болтай, недалеко Валдай!».* А вдруг скороговорка о том, что следует порой, прежде чем делать, - в толк взять *(«Без складу по складам, без толку по толкам»),* больше радости вам доставит? Так вы ее и запускайте в круг. (А в ней, кстати сказать, и для уточнения артикуляции звука *«л»* работа найдется.)

Мяч запускается в круг, вы его передаете по часовой стрелке, и каждый произносит свой текст. Движение руки — неспешное, плавное, с широким кругом-замахом на бросок. Какой бы длительности текст ни был, вы проговариваете его на одном выдохе и с совершением одного кругооборота рукою. Возникает звучание в момент, когда вы подхватываете мяч, завершается произнесение текста в момент,

когда мяч касается руки партнера. Насыщенное мыслью, подкрепленной фактом из личных воспоминаний движение воздействует на партнера магией замедленности. Но «замедленность» — не изобразительный темпоритмический *выверт ради выверта,* нет-нет, движение, голос и слово предстают в синтезе поступка, высказывания - «миг дпиннеет»[251] (по выражению Хармса), уплотняя содержание и одновременно взрывая его.

Последующие скороговорки «вытекают» из предыдущих. Возникает будто кружение скороговорок: бурление в них содержащихся историй, случаев, зарисовок, намеков, шуток.

Для того чтобы вам специально не разыскивать скороговорки «на все случаи тренинга», я привожу тексты, опубликованные Вл. И. Далем[252]. Часть текстов сопровождается примечаниями автора: скороговорка или частоговорка (оба слова для Даля являются синонимами). Такие тексты я помечаю звездочкой (*). Часть текстов не имеет таких указаний автора, но по своей структуре, по ритмам и сложностям дикционного выговаривания они могут быть отнесены к скороговоркам. Тексты располагаются в алфавитном порядке, и вы самостоятельно определяйте, какой именно текст и с какими задачами тренинга вы будете использовать.

- * *Ал лал, бел алмаз, зелен изумруд* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 607; Пословицы... Т. 2. С. 382)[253].

- *Балтывалось, не ворачивалось. Болтнётся, не воротится* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 271).

- *Бары наши бобыли, а мы подбобыльнички* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 249)[254].

- * *Бежит кошка по небу, догоню да пойму* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 467; Пословицы... Т. 2. С. 383).

- *Без складу по складам, без толку по толкам* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 783-784).

- * *Белогубы огурцы, молодцы белопупы* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 1668; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- *Блошка, да мошка, да третья вошка — ас них упокою нет* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 920).

- *Болтай, болтай, недалеко Валдай!* (Толковый словарь...Т. 2. Ст. 27).

- * *Брат Аркадий зарезал буру корову на горах Араратских* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 927; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- * *В один, Клим, клин колоти* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 297; Т. 4, 208; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- * *В редьке пять яств: редечка триха да редечка ломтиха, редечка с маслом, редечка с квасом, да редечка так* (Толковый словарь... Т. 3. Ст. 1764)[255].

[251] *ХармсД. И.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 235.

[252] Я, намеренно пересмотрев «Толковый словарь» и сборник «Пословиц русского народа» В. И. Даля, - выбрал тексты, подпадающие под жанр скороговорок и могущие принести пользу в дикционно-голосовом тренинге. После каждого текста в скобках указывается адрес публикуемой скороговорки: либо том и столбец, если текст содержится в «Словаре» (например: Толковый словарь... Т. 2. Ст. 607), либо том и страница, если текст находится в «Пословицах русского народа» (например: Пословицы... Т. 1. С. 15). Если текст в обоих источниках, ссылка дается и на тот, и на другой.

[253] **Лал** — драгоценный камень, рубин, яхонт. (Лаловый перстень.)

[254] **Бобыль** — пролетарий; крестьянин, не владеющий землею, не потому что занимался промыслами или торговлей, а по бедности, калечеству, одиночеству, небрежению; одинокий, бездомок, бесприютный; бобылем зовут и такого крестьянина, у которого нет сына, хотя бы и были дочери.

[255] **Редька триха** - тертая редька.

- *Взяло Фоку сзади и сбоку* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 267).

- *Волос в волос, голос в голос* (Точь-в-точь.) (Толковый словарь... Т. 1, Ст. 575).

- *Вороши не вороши, а шиши не хороши* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 602).

- *Врун, так и обманщик; обманщик, так и плут; плут, так и мошенник, а мошенник, так и вор* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 635).

- * *Выдерни лычко из-под кочедычка. Лычко из-под кочедычка* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 715; Пословицы... Т. 2. С. 382)[256].

- *Где мило, там глядь-поглядь; где больно, там хвать-похвать* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 273).

- *Два брата с Арбата, оба горбаты* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 931).

- * *Два дровосека, два дровокола, два дроворуба говорили про Ларю, про Ларьку, про Ларину жену* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 1228).

- *Два кума Абакума две кумы Авдотьи* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 559).

- * *Затеяла кумица трубйцы, а нет ни соли, ни мучицы* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 850)[257].

- * *Здорово, отеч, братеч, сестрича, приятель, друг, — скажи челобитье поклон: прости, отеч, мать, дедка, батюшка, братеч, сестрича, птича, курича* (Пословицы... Т. 2. С. 382)[258].

- *И горою в лес, и под горою в лес, плесом в лес* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 927).

- * *Иван-болван молоко болтал, да не выболтал* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 892; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- * *Из-под кислого молока, из-под простокваши* (Пословицы... Т. 2. С. 382).

- *Козелпогорам, баран по горам* (Толковый словарь...Т. 1. Ст. 119).

- * *Кому блин, кому клин, а кому просто шиш* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 297).

- * *Кому чин, кому блин, а кому и клин* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 239).

- *Кому пироги да пышки, а нам желваки да шишки!* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 1358).

- * *Круг прорублю, мать проведу, сестру выведу* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 512; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- * *Кубра на кубру щи варила, пришедши букара, да выхлебала* (Пословицы... Т. 2. С. 383)[259].

- *Купила б я, накупила, да купило-то притупило!* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 566)[260].

- * *Курил турка трубку, клевал курка крупку: не кури турка трубки, не клюй, курка, крупки!* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 851).

[256] **Кочедык** (кочадык) - лапотное шило («Его нынче кочедыком не выковырнешь, прижился»; «Не спеши языком, торопись кочедыком»; «Кочедыком избы не взвошишь, не выжеровишь»).

[257] **Кумица** — кума, воспреемница, крестная мать. **Трубица** - хлебное пирожное в трубках. Овсяные блины *(тверское)*.

258 **челобитье** - поклон, просьба, жалоба.

[259] **Кубра** - шалун, шутник, проказник. **Букара** — букашка, жесткокрылое насекомое, жучок, козява, козявка.

[260] **Купило** — деньги.

- *Наша болтушка гуще гущи, а каша и пуще!* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 1014).

- * *Не диковина полубрату сказать про Поликарпа* (Пословицы... Т. 2. С. 383; Толковый словарь... Т. 4. Ст. 1082 - здесь в слове *полубрату* проставлено ударение; указано: *частоговорка).*

- * *Около ямы три хвоя вялы: на хвои стану, хвои достану* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 1176; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- *От бобра бобрёнок, от свиньи поросёнок* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 247).

- * *Петр Петрович, по прозванью Перов, поймал птицу пигалицу; понёс по рынку, просил полтинку, подали пятак, он и продал так* (Пословицы... Т. 2. С. 383).

- *Плутни плутнями крыть, поплутни попутают* (Толковый словарь... Т. 3. Ст. 783).

- * *Ползёт глиста по шесточку, глотни, глиста, песочку* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 877).

- *Понимаешь, так понимаешь, а не понимаешь, так как знаешь* (Пословицы... Т. 2. С. 69).

- * *Рапортовал, да не дорапортовал, а стал дорапортовывать, зарапортовался* (Пословицы... Т. 1. С. 15).

- *Распоп не поп, а поповичи распоповичи* (Толковый словарь... Т. 3. Ст. 1618)[261].

- *Рожа клюковка, глаза луковки* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 306).

- *Сполавочьяда в подлавочье*(Толковый словарь...Т. 3. Ст. 644)[262].

- *Свашка, свашенька, высватай мне Сашеньку!* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 53).

- *Село вралихино на речке повирух* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 635).

- *Семеро стоят да слушают, семеро едят да кушают* {Пословицы... Т. 2. С. 13).

- * *Семь те стрел калёных, страшилище* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 569; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- * *Сенька везенька, вези бабу на санках; санки скок, Сеньку в лоб* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 31; Пословицы... Т. 2. С. 382).

- *Сердце соколье, а смельство воронье* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 597).

- * *Сорок мышей несут по сороку грошей, а две мыши поплоше несутпбдва гроша; сколько* будет?(Толковый словарь...Т. 2. Ст. 958).

- * *Стоит стопочка на окошечке, не подъявлена, не выявлена: пришёл хватподъявить; подъявил и выявил* (Пословицы... Т. 2. С. 382)[263].

- * *Татем у татя перекрадены утята* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 731)[264].

- *Тощ как хвощ* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 1180)[265].

[261] **Распоп** - священник, лишенный сана; **попович** — сын попа (священника), поэтому по аналогии с **распопом** возникают в скороговорке **распоповичи**

[262] **Полавочье** - место, сидение вдоль стен, лавки вкруг избы.

[263] **Хват** (хватина, хватища, хватюга) — молодец, удалец, храбрец, ловкий, бойкий, смелый, расторопный.

[264] **Тать** — вор, хищник, похититель, кто украл что-либо, кто крадет за обычай. Татьба, кража, похищение.

[265] **Хвощ** - безлистое растение разных видов.

- *Трынка, волынка, гудок; прялка, моталка, валок; да матери их козодойки* (Толковый словарь... Т. 41. Ст. 583)[266].

- *У вас девушки растрепушки, молодушки, воронушки, ребятушки галченятушки, старушечки горбушечки* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 597)[267].

- * *У гола гол голик* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 918; Т. 2. Ст. 315).

- *У княгини княжа, у кошки котя — тоже дитя* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 315).

- * *У нас в печурочке золотые чурочки* (Толковый словарь... Т. 3. Ст. 272).

- * *У сыра дуба, у суха сука, белошёрста сука* (Толковый словарь... Т. 1. Ст. 1240; Пословицы... Т. 2. С. 382)[268].

- *Утка в юбке, курочка в сапожках, селезень в серёжках, корова в рогоже, да всех дороже* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 429).

- * *Утка моя, селезнюха моя, не летай за реку, не клюй песку, не тупи носку!* (Толковый словарь... Т. 4. Ст. 1095; Пословицы... Т. 2. С. 383).

- *Ушёл Вавило по мотовило, да, видно, лесом задавило* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 429)[269].

- *Хороши щи, а гуща и пуще!* (Толковый словарь... Т. 3. Ст. 1432).

- *Хоть мылом мыть, да лыком шить. Хоть лыком шить, да мылом мыть* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 953).

- * *Худ идёт на гору, худ идёт под гору; худ худа бает: ты худ, я худ; сядь худ на худ; погоняй худ худом, железным прутом* (Пословицы... Т. 2. С. 382).

- *Что хорошо, то хорошо; а что лучше, то лучше* (Толковый словарь... Т. 2. Ст. 1223).

- * *Шли три попа, три Прокопья попа, три Прокопьевича, говорили про попа, про Прокопья попа, про Прокопьевича* (Пословицы... Т. 2. С. 382).

- *Этот перепел всех перепил* (Толковый словарь... Т. 3. Ст. 185).

Не все тексты, определенные В. И. Далем как скороговорки, я включил в «Кружение скороговорок». Были обойдены вниманием тексты мало интересные по ритмам - не представляющие никаких трудностей для проговаривания, лишенные серьезных артикуляторных нагрузок, не предполагающие шутливых оговорок, фонетической путаницы, да и не обаятельные по содержанию. Некоторые народные тексты настолько хорошо вам знакомы (к примеру, «Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа тупа»[270]), что и их я решил не приводить - лучше вводить в вариацию тексты, которые не на слуху, те, с которыми приходится сталкиваться впервые, те,

[266] **Трынка** - трынкать, тренькать, наигрывать, бренчать по струнам. («Либо трынка-волынка, либо прялка-моталка» — гульба или работа.)

[267] Обратите внимание на знаки препинания: слова в таких словосочетаниях, как *«ребятушки галчвнятушки»* и *«старушечки горбушечки»* запятыми не разделяются, стало быть, такие словосочетания следует признать народными фразеологизмами.

[268] В книге «Русские народные пословицы и притчи, изданные И. Снегиревым» (М., 1848. С. 423) встречается иной вариант текста и с иной постановкой ударения: *«У сыра дуба, у суха сука привязана сука».*

[269] **Мотовило** — вилка, моталка, рогулька — снаряд для размотки мотов пряжи в клубки. Напоминает костыль с развилиной на другом конце для намота пряжи с веретена.

к которым артикуляторный аппарат еще не привык. К тому же незнакомые тексты в таком стремительном тренировочном упражнении, каким можно признать «Кружение скороговорок», дают больший простор для фантазирования содержания: смыслов, ситуаций, действенных высказываний.

Скажу и об ударениях. В приведенных текстах ударения в словах расставлены, как у В. И. Даля. Про расшифровку так называемых устаревших или вышедших из употребления слов: все они растолкованы с помощью того же «Толкового словаря» В. И. Даля.

Темп не следует демонстрировать. Любые перемены темпа связаны с творческими ритмами. «Быстро» — значит, что-то случилось, стало быть, в спешке, в быстроте имеется какая-то необходимость. «Не связывать себя темпом», - подсказывает актерам на репетиции «Гамлета» Михаил Чехов[271]. Лучше выбирать точку отсчета в тренинге такую: *«Я говорю такую-то скороговорку потому-то и потому-то, про то-то и то-то, о том-то и том-то»,* а еще лучше переключиться на позицию: *«Я произнесением скороговорки сотворяю (творю) то-то и то-то! Провоцирую желания партнера совершить то-то и то-то! Будоражу в партнере такие-то и такие-то мысли! Переключаю партнера на новые ритмы! В результате моего высказывания партнер должен, обязан совершить то-то и то-то!».* Все это хоть и сложно, хоть и требует особых затрат фантазии, сообразительности, поиска вариантов, но в результате будет и продуктивнее, и привлекательнее для зрителя.

[270] *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 4. Ст. 871; *Даль В. И.* Пословицы... Т. 2. С. 383. Вы, может быть, на занятиях по речи использовали несколько иной финал скороговорки: «...у быка бела губа была тупа». Такой вариант обычно дается в пособиях по речи: *Саричева Е. Ф.* Сценическое слово. С. 83; *Фермам М. Г.* Дикция и орфоэпия. М., 1964. С. 75; *Леонардо Е. И.* Дикция и орфоэпия. М., 1967. С. 126; *Комякова Г. В.* Слово в драматическом театре. М., 1974. С. 69 и во многих последующих.

[271] *Чехов М. А.* Литературное наследие. Т. 2. С. 419.

Версии

И г р о в ы е

+ В круге одновременно два мяча движутся по часовой стрелке, и каждый из вас проговаривает свою скороговорку.
+ Одновременно три мяча движутся по кругу, и каждый из вас всякий раз произносит новую скороговорку.
+ Четыре мяча вы впускаете в круг, каждый мяч сопровождает произнесение одной скороговорки, и все по очереди говорят именно эту скороговорку и не приписывают ее другому мячу.
+ Пять мячей одновременно летают в круге, и пять скороговорок звучат.
+ Один мяч летает в круге, звучит одна скороговорка, мяч отдается не в финале скороговорки, а на любом моменте текста, скороговорка будто кружится, и текст легко летит, подхватываемый то одним из вас, то другим.

В кружении скороговорок, в мелькании крохотных историй, зарисовок, случаев, в играх ритмами и звукописью заключается обаяние этой вариации. Между тем без выверенных движений, без пластической точности, без отзывчивости тела на малейшие нюансы поведения тела партнера никому из нас не обойтись. Летающие мячи более всего определяют ваши движения, темпоритмы речи и пластики, предлагаемые партнерами, направляют ваши поступки, а смыслы, вкладываемые партнерами в скороговорки, и ваши разгадки передаваемых смыслов создают кружение диалогов.

Вариация 3.21. Диоген подпоясавшийся

1.20; 2.18; 3.22

В предисловии Франсуа Рабле к третьей книге «Гаргантюа и Пантагрюэля» мы читаем о давних временах, когда Филипп, царь Македонский, задумал разорить Коринф[272]. Жители города - коринфяне - узнав, что царь с многочисленной ратью идет на них, взялись за дело, чтобы город свой защитить. Далее Рабле изобретательно описывает действия деятельных коринфян и в финале описаний переходит к рассказу о Диогене, которому городские власти ничего не поручили и который в течение нескольких дней только молча наблюдал, как его сограждане все у себя поднимали вверхдном. Раблепродолжает:

«Затем боевой пыл передался и ему: он подпоясался, нацепил на себя какую-то ветошь, закатал рукава до локтей, отдал старому своему приятелю суму, книги и навощенные дощечки, выбрал за городом по направлению к Кранию (так называется холм близ Коринфа) открытое место, выкатил туда бочку, в которой он укрывался от непогоды, и, обуреваемый жаждой деятельности, стал проворно двигать руками:

(Здесь мы на мгновение прерываемся, так как дальше возникает текст, интересующий нас не только как литературная игра Рабле-писателя, но и как текст необычайно полезный для темпоритмического тренинга с использованием мяча — наполненный глаголами, рассказывающий о разнообразных физических действиях Диогена с бочкой.)

…уж он эту свою бочку поворачивал, переворачивал, чинил, грязнил,

наливал, выливал, забивал,
скоблил, смолил, белил,
катал, шатал, мотал, латал, хомутал,
толкал, затыкал, кувыркал, полоскал,

[272] **Коринф** — в древности знаменитый греческий город на Коринеском перешейке (между Элладою и Пелопонессом) с крепостью (Акрокоринф) и 3 гаванями. Знаменитые храмы Аполлона, Артемиды, Афродиты. Центр торговли Древней Греции, Азии и Италии. Коринф основан эолянином Сизифом, в 1074 г. взят дорянами. Коринфская война (394-387) прекратила гегемонию Спарты над Грецией. В 146 г. разрушен римлянами под начальством Муммия, в 46 г. восстановлен Цезарем. Стал местом христианской общины (Послание ап. Павла к коринфянам). В 1858 г. разрушен землетрясением и восстановлен в 5 км от прежнего города.

конопатил, колошматил,
баламутил,
пинал, приминал, уминал,
зарифлял, закреплял, заправлял,
сотрясал, потрясал, отрясал, вязал, подрезал, терзал,
продвигал, выдвигал, запрягал,
тузил, возил, пазил,
снаряжал, заряжал,
клепал, поднимал, обнимал,
выпаривал, выжаривал, обшаривал,
встряхивал, потряхивал, обмахивал,
строгал, тесал, бросал,
прочищал, оснащал, улещал,
супонил, попонил, помпонил,
скатывал и сбрасывал с вершины Крания. потом снова вкатывал на верх, точь-в-точь как Сизиф[273] орудовал со своим камнем, и, в конце концов, едва не выбил у нее днище»[274].

Слова подчеркнутые потребовали расшифровки. Уверен, что не каждому слову вы мгновенно подберете толкование, как это часто случается, слово произносится, но истинный его смысл для говорящего затемнен[275]. Привычка *бабахать* слова незнакомые или отдаленно что-то там напоминающие — привычка въедливая. Культуры познания неизведанного в лексике мало. Поэтому обзаводитесь толковыми словарями, привыкайте обращаться к содержанию слов, а не только к их оболочке, а то, неровён час, случится «ссора содержания с формой»[276].

Герой известен, история проста. Про бочку Диогена мы наслышаны с детства, и взаимоотношения с ней хозяина отражают философию Диогена [44]. Бочка - это все! Дом, кабинет и спальня, панцирь, который черепаха таскает на себе, любимое детище и философское доказательство!

И вот зарисовка Рабле: Диоген в действии. Сколько замечательных, осмысленных и вместе провокационных действий с бочкой он совершает! Но не меньше действий бессмысленных: колошматил, пинал, сотрясал, потрясал, терзал, тузил, обнимал, улещал! А по окончании великого множества всех манипуляций с бочкой Диоген с легкостью доказал, что бочковерчение занятие не бесцельное и не бесплодное. На вопрос одного из друзей, «что побуждает его тело и дух так мучить эту бочку», философ отвечает, что «хотя республика никаких обязанностей на него не возложила, однако он не

[273] **Сизиф** — сын Эола, выдавший людям тайны богов, за что в подземном мире осужден вечно вкатывать на гору тяжелый камень, который у вершины горы срывается и постоянно падает вниз.

[274] *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1973. С 279-280. Перевод Н. Любимова.

[275] Еще раз советую вам в будущем самим затрачивать усилия на расшифровку мало понятных или вовсе незнакомых слов. Но не обращайтесь к приятелям и знакомым, разыщите «Толковый словарь» и обратитесь к нему, его составители, уверяю, вас не подведут. Сейчас же расшифровка некоторых слов содержится в комментарии **[43].**

[276] Из заметки некоего Д. Толмачева «Дадаисты в Ленинграде», содержащей первое упоминание о «реальном искусстве» (об ОБЭРИУтах): «В общем на данном выступлении демонстрировалась агония зашедшей в тупик самодовлеющей формы. Ссора содержания с формой, общее идеологически - презрительное или халтурно-утилитарное отношение к ней передали ее в руки заумников» (цит. по: *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. Произведения 1938-1941. Приложения. М., 1993. С. 145).

желает оставаться в одиночестве и быть бездеятельным и праздным, когда весь народ занят делом и трудится не покладая рук»[277]. Во всем поведении героя сквозит мысль, которую поддерживает и автор в своем предисловии: и мне тоже негоже бездействовать, когда все французы неутомимо трудятся и работают, укрепляя границы своего королевства. Множественные дела французов сопоставимы с манипуляциями с бочкой, предпринимаемыми Диогеном на вершине Крания. Философ действием доказал свое желание не бездействовать. Глаголы действия, избираемые автором (а с ним и переводчиком), наглядно свидетельствуют о горячей выдумке героя, превращают его поведение в холостую, но предельно активную трату времени. Как тут не увлечься глаголами! Глаголы жгут, глаголы воспаляют воображение! Глаголы делают зримой и для говорящих, и для воспринимающих эпопею с бочкой, устроенную Диогеном.

[277] *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. С. 280.

1.8; 1.17; 2.24; 3.15; 3.22

Вначале испробуем прием уже привычный: подбиваем мяч поочередно обеими кистями. Выполняем удары и на прозаическом тексте и на стихотворном. Применение понятия «стихотворный» к фрагменту текста, расположенного столбцом, в некотором роде условно. Если бы текст содержал ритмические совпадения строк, то можно было бы охарактеризовать его как стихотворный. Однако ритмическая несогласованность строк налицо, и скорее всего такой текст лучше причислить к «стихотворным „столбцам"», как это сделал переводчик Михаил Рудницкий, оценивая стилистические особенности пьес выдающегося австрийского писателя и драматурга Томаса Бернхарда, герои которого говорят «почти стихами, а точнее - ритмизованной, причем достаточно прихотливо ритмизованной прозой. Автору настолько важен этот неповседневный, надбудничный ритм, что он решительно не доверяет банальным знакам препинания, предпочитает записывать и печатать свои драматургические тексты стихотворным „столбцом"»[278]. Приведу вам один фрагмент из пьесы Бернхарда «Сила привычки». Директор цирка, обращаясь к внучке:

[278] *Рудницкий М.* По ту сторону видимости // *Бернхард Т.* «Видимость обманчива» и другие пьесы. М., 1999. С. 17-18.

[279] *Бернхард* Г. «Видимость обманчива» и другие пьесы. С. 69-70.

Это высокое искусство
искусство слышать
дитя мое
Искусство в том
чтобы слушать
и искусство в том
чтобы услышать разницу
Ты слышишь разницу[279].

Поведение Диогена у Рабле явно претендует на такие же дефиниции — «надбудничное» и «неповседневное». Приподнятый момент, торжественный стиль, чуть ли не поэтическая ситуация при прозаических мотивах поведения героя проступают сквозь стихотворные «столбцы» Рабле. Такой стиль насыщен иронией автора и высокими помыслами созданного им героя. Мы и в следующей вариации обратимся к такому же приему и закончим наш тренинг вариацией «Живописное обозрение» на материале одноименной поэмы Георгия Оболдуева, к которой тоже вполне применимо определение «стихотворные „столбцы"». И хоть мы с вами и чувствуем, что произносим ритмизованную прозу, отказывать в поэтичности ни текстам Рабле, ни поэме Оболдуева не станем. Ритм каждой строки создается с помощью концовок слов (применим здесь знакомое вам понятие из области'поэтической речи — клаузула): все слова в строке совпадают клаузулами и звуковыми повторами финалов - эвфонией[280]. Проверьте, например: *«скоблил, смолил, белил»* (мужская клаузула), *«супонил, попонил, помпонил»* (женская клаузула), *«выпаривал, выжаривал, обшаривал»* (дактилическая клаузула).

[280] **Эвфония** (греч. eufonia - благозвучие от ей — хорошо + phone- звук). (Эвфония - это также раздел поэтики, изучающий качественные характеристики звуковых повторов, участвующих в звуковой инструментовке стиха.)

Произнося прозу в выбранном фрагменте из «Гаргантюа и Пантагрюэля», мы создаем речевую кантилену, достигаем разговорности; озвучивая «столбцы» — добиваемся звучности, возвышенности стихотворного ритма. На стихах учтем межстиховую паузу и перед каждым новым стихом станем совершать два дополнительных удара по мячу. Ударяйте по мячу согласно внутреннему ритму удовольствия и азарта, с которым Диоген мучает свое любимое детище. Летит вверх мяч отчаянно, замахи у вас грандиозные (тело на замахах чуть больше приседает, и коль мяч взлетает выше обычного, то и вы отрываетесь от пола — таким образом, ваше тело чувствует и проживает размашистость поведения Диогена); коли физические затраты нарастают, то и ритмы внутренней речи в межстиховых паузах активизируются: паузы заполняются восклицаниями, возгласами подбадривания, произносимыми «про себя» и всякий раз различными: *«и раз!», «вот это да!», «эх-ма!», «хоп-ля!», «ууу - ух!», «о-папа!», «да-вай!», «сиии —лёён!», «во мужик!»* и прочими.

Широта движений при произнесении стихотворного фрагмента превосходит амплитуды замахов и ударов, выполнявшихся вами на прозаическом вступлении. Мощно, тяжело ударяйте по мячу — что невольно войдет в согласие с физическими усилиями Диогена. Все его движения монументальны, выполняются напоказ жителям Коринфа и, что психологически важно для героя, явственно отражают его философию киника [45], космополитизм, тезис о «переоценке ценностей».

Строки состоят из слов, намеренно подобранных по созвучию окончаний (своеобразная рифмовка, в которой часто совпадают все

звуки окончания — и мужского, и женского, и дактилического) — отнеситесь к окончаниям с должным вниманием, вызвучивайте их, насыщайте согласные резонансом.

Версии

Парные

3.10 + Располагаемся друг напротив друга, мячик - один на двоих. Наподобие приема, примененного в **вариации 3.10 («Надо дрова выдворить...»),** подбиваем мяч попеременно обеими руками. В прозаическом тексте на каждого из партнеров приходится по четыре удара (помните, мы таким счетом ударов закончили **вариацию 3.10).** Распределенный на двоих первый прозаический фрагмент течет словно ручей, по мере приближения к реке, в которую он втекает, расширяющийся, взбурляющийся. Речевые такты накатывают один на другой, лишая вашу речь нарочитых пауз; действия, задуманные Диогеном, вот-вот обретут свой явный, издевательский смысл. Приготовления Диогена к «спектаклю» свершаются решительно и без задержек; герой рвется в бой, потирает руки от удовольствия, предвкушая, какой эффект произведет на массы его «представление»; еще чуть-чуть - и он начнет, «обуреваемый жаждой деятельности».

Проговаривая лишь по четыре слова, вы тем не менее рассказывайте историю в согласии: поступки Диогена, последовательность его действий, очередность фактов не должны раствориться в бесформенной массе слов. Редко где завершение фрагментов из четырех слов, проговариваемых каждым из вас, будет совпадать со стыками речевых тактов. Деление на речевые такты выглядит так:

Затем боевой пыл передался и ему: || *он подпоясался,* \\ *нацепил на себя какую-то ветошь,* || *закатал рукава до локтей,* [| *отдал старому своему приятелю суму,* \\ *книги и навощенные дощечки,* || *выбрал за городом по направлению к Кранию* \\ *(так называется холм близ Коринфа)* || *открытое место,* \\ *выкатил туда бочку,* \\ *в которой он укрывался от непогоды,* \\ *и, обуреваемый жаждой деятельности,* \\ *стал проворно двигать руками.*

Деление же по четыре слова явно отличается отделения на речевые такты:

Затем боевой пыл передался
и ему: || *он подпоясался,* ||
нацепил на себя какую-то

ветошь, || закатал рукава до
локтей, || отдал старому своему
приятелю суму, \\ книги и
навощенные дощечки, || выбрал за
*городом по направлению к Кранию *
(так называется холм близ
Коринфа) || открытое место, || выкатил
туда бочку, || в которой он
укрывался от непогоды, \\ и,
обуреваемый жаждой деятельности, \\ стал
проворно двигать руками. || Уж
он эту свою бочку ||
поворачивал, переворачивал,]] чинил, грязнил...

Я намеренно выстроил отрезки текста в столбик. Вы воочию убеждаетесь в сложности согласованного произнесения текста. Текст рвется в самых неподходящих местах, а вы оба совместными усилиями должны скреплять рассыпающиеся фрагменты, чтобы придать ему единство смысла и стройность рассказа.

Экспериментируйте. Интересно, что у вас получится в результате?

С ходу-то и не получается. Рифы, препятствующие свободному течению речи, попадаются то там, то сям.

Мяч не держится фарватера, а фарватер лежит в зоне вертикального взлета мяча после удара - взлета без отклонений в сторону и в особенности вне бросков мяча в живот или на грудь партнеру — ведь мяч практически немыслимо вернуть в нужное русло, и он выпадает из ваших рук.

Четвертые удары у всех получаются сильнее предыдущих, тем самым вы как бы подчеркиваете, что свой фрагмент завершили и продолжать - дело партнера, а вас уже это не касается. Так ли уж? Удары по мячу желательны нейтрально ровные, и, предполагаю, только на финальном слове речевого такта мяч взлетит чуть выше. Возникает проблема ритма - не механического выделения какого-то слова в речи, не каких-то там логических ударений и подчеркиваний, повышений и понижений — ритм завершения речевого такта связан с «собранностью» смысла в некий упорядоченный, слитный ряд слов.

Руки многих однообразно ударяют по мячу: замахи и удары ничем не отличаются, в то время как слова различаются и по длительности, и по подбору согласных (мы не раз говорили с вами о различиях дыхательных затрат на произнесение каждого слога и каждого слова). Образчиком заплывания на рифы является второй фрагмент: *«и ему || он подпоясался, \\»:* тянущийся *«и»* по энергетическим

затратам не совпадает с *«ему»,* вбирающим в себя четыре разных звука: *«j — и — м — у»,* слитых в два слога — *«\и — му».* Так же и слово *«он»,* требующее минимальных дыхательных затрат, никоим образом не сравнится с энергетическими усилиями, надобными для озвучивания и артикулирования слова *«подпоясался».* Учитывая это, мы и направляем свой интерес на согласованность телесных затрат с затратами энергетическими, голосовыми и дикционными. В этом, кстати, мне видится одно из условий достижения художественной *разговорности* тела и речи.

Строки стихотворные произносите в зависимости от количества рифмованных слов в строке, а они сходятся от одного (*«баламутил»)* до шести *(«сотрясал, потрясал, отрясал, вязал, подрезал, терзал»),*

+ Пробуете - расположившись рядышком, почти касаясь плеч партнера. Удары по мячу производите синхронно - удар в удар, и подлетать мячам положено на одну для вас обоих высоту; разговорность никуда не исчезает: совпадают удары невысокие и удары более активные. Произносите текст так же по четыре слова кряду.

Когда говорит партнер - вы тоже произносите текст, но «про себя», словно вы не прекратили свою артикуляторную работу и все так же звучите, все так же активно ведете мысли, все так же оперируете фактами из бочко-эпопеи Диогена. Вы по первому уроку помните, насколько продуктивна внутренняя речь при ведении диалога, в «зонах молчания» (по А. А. Попову), в овладении речевыми ритмами и ритмами сценической игры.

В такое парное общение «с третьим» (каковым становится во время пробы любой участник группы) добавляется еще один объект внимания - зритель. Возникает «диалог театральный» - мы укрупнили диалогический характер сценической речи, перейдя от «диалога сценического» к диалогу с публикой. Материал, предоставленный нам Ф. Рабле, более чем полезен - он актуален для наших забот о действенном слове актера, о воздействии актера на партнера и на зрителя не только словом, но и движением.

В стихотворной части рассказа подвиньте темп до возможно быстрого, оправдав это ражем, в который вошел Диоген. Движения совершайте столь же значительные и по весу кистей, и по грузности ударов по мячу. Чем скорее сменяются темпы произнесения, тем быстрее сменяются и приемы издевательства философа над бочкой в вашем воображении.

Как только скорость убыстрилась, налетели вы на рифы: чуть ли не все согласные *«л»* затонули, не слышно их голосов в пространстве. Шестьдесят с лишним слов превращаются в «утопленников» (ну, в лучшем случае, становятся словами-инвалидами с обрублен-

ными сонорными хвостиками: *«ката, шата, мота, мета, лата, хомута»; «вяза, подреза, терза»).* Ну, а уж слова с дактилическими окончаниями и вовсе лишаются одного слога: *«выпари, выжари, обшари»; «встряхи, потряхи, обмахи»,* а слог *«вал»* взял и пропал!

Ансамблевая

Вся группа (сколько вас есть — десять-двенадцать человек) встает цепочкой в затылок друг другу. Прозаические части истории вы проговариваете по очереди по четыре удара (по четыре слова) на каждого. Правой рукой начинаете, левой заканчиваете и уходите влево, освобождая пространство для действия находящемуся за вами. Мяч направляйте по вертикали вверх, избегайте его отклонений в стороны, не накидывайте на партнера, сменяющего вас, - он и сам сообразит, каким образом дотянуться до мяча и подбить его. Как только вы втекаете в стихотворный фрагмент — ударяете по мячу столько раз, сколько слов собирается в строке. Уходите в сторону, соответствующую кисти, ударяющей по мячу на последнем слове: *«наливал, выливал, забивал»* (удар правой рукой и уход вправо); *«скоблил, смолил, белил»* (последний удар левой рукой и уход влево); *«катал, шатал, мотал, латал, хомутал»* (последний удар левой рукой и уход влево); *«толкал, затыкал, кувыркал, полоскал»* (уход вправо); *«конопатил, колошматил»* (уход вправо); *«баламутил»* (уход влево), и т. д.

Вариация 3.22. Вслед Жрунье

Материал взят вновь из «Гаргантюа и Пантагрюэля». Жертвоприношение при дворе великого и хитроумного магистра: 1.20; 2.18; 3.15; 3.21

«Как скоро гастролатры приблизились, я увидел, что за ними идет великое множество раздобревших слуг с корзинами, котомками, тюками, горшками, мешками и котлами. Все двигавшиеся вслед Жрунье пели какие-то дифирамбы, крепалокомы и эпеноны и, открывая корзинки и котлы, приносили в жертву своему божеству белое вино, настоенное на корице, и к нему нежное жаркое без подливы,

хлеб белый,
хлеб сдобный,
хлеб из крупчатки,
хлеб простой,
шесть сортов мяса, жаренного на рашпере,

козлятину жареную,
холодное жаркое из пояс-
ничной части быка, при-
сыпанное имбирём,
всевозможные супы,
потроха,
фрикасе девяти сортов,
пирожки,
бульон с гренками,
бульон из зайчатины,
бульон лионский,
капусту кочанную с бычьим костным мозгом,
меланж,
рагу.

В промежутках неизменные напитки, и прежде всего прекрасное, отменно вкусное белое вино, затем розовое и красное, холодное, как лед, приносимое и подаваемое в больших серебряных чанах. За этим следовали:

колбаса ливерная с острой горчицей,
сосиски,
телячьи языки копченые,
соленья,
свинина под горошком,
телятина шпигованная,
колбаса кровяная,
колбаса сервелатная,
колбаса свиная,
ветчина,
кабанья голова,
соленая крупная дичь с репой,
кусочки печенки с салом,
оливки в рассоле.

Все это неукоснительно запивалось вином»[28]\

Далее Рабле разошелся не на шутку, его писательским фантазиям нет пределов, кушанья чередуются, и несть им числа! Даже Пантагрюэль в какой-то момент, увидев «всю эту жертвоприносящую сволочь и многообразие жертвоприношений», пришел в негодование. Чрезмерность - вот бич не только неких героев прошлого (не обязательно литературных), но и нынешних удальцов. Чрезмер-

[281] *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. С. 574-575.

ность в удовольствиях, в пиве-вине, в игромании — не обязательно в еде.

Я избрал для вариации лишь два первых фрагмента из восьмистраничных описаний несомых гастролатрами кушаний. Восемь страниц со списком закусок, вин, рыбных, мясных и растительных блюд — всего не перечислишь. Для самостоятельного тренинга вы могли бы попробовать осилить весь текст этой сцены из романа Рабле.

Прежде чем произнести хоть одно слово в истории про гастролатров, убедитесь, что все слова вам знакомы и любому вы сможете дать толкование. Если же нет, то, как и в случае с первым фрагментом, разыскивайте словари, расшифровывающие значения слов, и обращайтесь к ним. Я же позволю себе раскрыть вам лишь несколько важных наименований и прозвищ, разыскать которые вы сможете, лишь обратившись к тексту «Гаргантюа и Пантагрюэля» или к примечаниям, данным в русском издании романа.

Гастролатры - «При дворе этого великого и хитроумного магистра Пантагрюэль заметил две породы людей, две породы докучных и что-то уж слишком подобострастных царедворцев, и возымел к ним великое отвращение. Одни звались энгастримифами, другие - гастролатрами. <...>

Что касается гастролатров, то они ходили скопом и целой оравой, и одни из них были резвы, игривы и жеманны, а другие печальны, важны, строги и угрюмы, и все до одного были тунеядцы, никто из них ничего не делал, никто из них не трудился, они только, по слову Гесиода, даром бременили землю, и была у них, видно, одна забота: как бы это не похудеть и не обидеть чрево. Ходили они в масках и в таких затейливых уборах и нарядах - ну просто загляденье!». Все они признавали властителя острова мессера Гастера великим богом, «поклонялись ему как богу, приносили ему жертвы как всемогущему богу, не знали иного бога, кроме него, служили ему, любили его превыше всего остального и чтили как бога»[282].

Жрунья — «Открывал это шествие, двигавшееся мимо Гастера, молодой, упитанный, ражий пузан, несший на длинном позолоченном шесте деревянную статую, скверно выточенную и грубо размалеванную... На Лионском карнавале она известна под названием Дармоедки; здесь ее называют Жруньей. То было настоящее чудище, потешное и отталкивающее, - им бы только малых ребят пугать: глаза у него были больше живота, голова - шире всего остального тела, челюсти — тяжелые, широкие, страшные, с крепкими зубами, как верхними, так равно и нижними, и зубы эти при помощи веревочки, спрятанной внутри золоченого шеста, устрашающе щелкали друг о друга...»[283].

Дифирамбы - изначально: восторженное драматическое песнопение в честь бога Диониса; в переносном значении - преувеличен-

[282] *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. С. 572-574. Воспринимая описание гастролатров, данное Рабле, не упустите из внимания, что в греческом языке gaster (gastros) - желудок.

[283] Там же. С. 574.

ная восторженная похвала, «петь дифирамбы» - восхвалять сверх меры **[46].**

Крепалокомы — здесь: песни подвыпивших гуляк.

Эпеноны - хвалебные гимны (греч.).

Все же прочие слова и словечки, как то: крупчатка, рашпер, имбирь, фрикасе, гренки, меланж, ливер, шпиговать - определяйте сами.

Пластика вариации: **«восьмерка».**

На прозаических фрагментах речь льется непринужденно, движения, акценты в движениях не останавливают течение речи. Проделываемые «восьмерки» с подбросами мяча опосредованно влияют на укрупнение речи, раздвигают зону пространственного резонирования. Отмечу еще раз, что под «пространственным резонансом» мы с вами условились понимать резонанс, расходящийся волнами по пространству, то есть уходящий вовне от говорящего человека, - в отличие от привычного внимания к резонансным зонам внутри нас («грудное резонирование», «головное резонирование», «грудной резонатор», «головной резонатор» и пр.). Так что мяч летящий — вырывающийся из ваших рук и вновь подхватываемый вами - непроизвольно способствует усилению резонансных возможностей голоса. Мышечные усилия в голосовых связках, благодаря такому приему тренинга, снижаются.

На тексте поэтических фрагментов подбросы мяча приходятся на каждое слово. «Восьмерки» разнятся по амплитуде движений. К финалу строк (особенно при вызвучивании последнего слова) они разрастаются, в начале же и в середине строки их объемы зависят от смыслов и видений.

Торжественность подобострастного шествия может быть выражена с помощью мяча. Совершая восьмерки, не теряйте из виду пышно одетых героев, придавайте значительность совершаемым подбросам мяча — словно вы сами участвуете в подношениях Гастеру. Прочувствуйте широту движений и согласуйте с ними широту выдохов, звучность голоса, величественность артикуляции. Ирония Рабле да выразится в полнозвучии и остроте высказывания. Без смысла тут слово.-0.И2(

Осваивайте текст индивидуально. С движениями у вас проблем не будет, но вот совмещение движений с произнесением текста задачка не из легких. Для того чтобы в последующих пробах содержание не тормозило ваши действия, но напитывало их новыми впечатлениями и переживаниями, углубляйтесь в каждый образ, разгадывайте подробности, чувствуйте запахи и вкус, создавайте в воображении не только картину шествия, но и пение гастролатров. Избегайте использования традиционной на театре омертвелой интонации перечисления. Глубина мысли не в том, какие блюда несут участники процессии, а в бессмыслице самого акта жертвоприношения, вершиной которого является уничтожение пищи и труда, вложенного в приготовление бесчисленных кушаний. Расшифровывайте всякое слово, постигайте его суть, внимательно вникайте в его смысл — «всякое слово многозначительно и многого нельзя понимать вдруг» (Н. В. Гоголь)[284].

[284] Сказано Гоголем в письме Л. К. Вильегорской от 26 марта 1844 г. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М., 1952. Т. 12. С. 276.

Напомню, что прозаические кусочки текста произносятся на одной бесконечной волне рассказывания. Кружение «восьмерок» производится без остановок и торможений, создаются «восьмерки» так, словно работает слаженный механизм преданности богу, будто перелеты мяча — один из ритуалов жертвоприношения. Сам же рассказ движется с полным ощущением импровизации - темпоритмы, динамические переходы, паузы, тембровые оттенки (и прочие аспекты выразительности) «балансируют» в зависимости от смысла, от предполагаемого результата высказывания.

Версия

Игровая

Выполняет версию вся группа. Вы приготовились к подношению даров божеству, выстроились в затылок один другому. Мяч у вас один — всегда у того, кто впереди. «Восьмерки» крутятся и крутятся: на прозе размеренно по четыре броска у каждого человека, на стихотворных строках количество подбиваний мяча зависит от количества слов в строке (предлоги, не включающие в себя гласные звуки - «с», к примеру, — присоединяются к последующему слову): кому-то из вас доведется воскликнуть одно слово, а кому-то - пять. **1.20; 2.13; 2.14; 3.21**

Уходы в сторону зависят от того, какой рукой вы подкидываете мяч в последний раз. Я уверен, что не один десяток раз вам придется испробовать ритмы движений и речи, чтобы воспроизвести задание. Рифы, подводные скалы — со всех сторон. Путаница возникает с уходами направо-налево при передаче мяча; мяч никак не хочет

«зависнуть» справа или слева и укатывается, отлетает, как ему заблагорассудится; к слитности, к кантилене прозаической части текста вы даже не приближаетесь — все рывками: и «восьмерки» (больше наблюдается хватание мяча, чем продление его полета), и балансирование тела, и течение речевого фрагмента.

ОТСТУПЛЕНИЕ О РИТМИЧЕСКИХ НЕСООТВЕТСТВИЯХ НОРМЕ

В процессе тренинга нет-нет да и возникали у нас с вами разговоры об аритмии сценической речи. Намеренно не останавливаясь на подробностях происхождения того или иного ритмического сбоя, мы только отмечали возможные оттенки аритмии и вплетали их коррекцию в общую систему воспитания чувства ритма и точности ритма. Между тем в ходе тренинга постепенно обозначились две группы ритмических неполадок: многообразные нарушения разборчивости речи и различные проявления говорных элементов в литературном произношении. Основным видам аритмии мы с вами по ходу тренинга давали образные определения - перечислим их еще разок.

В первую группу вошли речевые нарушения, снижающие уровень разборчивости произносимого текста: **«аритмия сереньких звуков» (см. с. 35), «аритмия вываливающихся слогов» (с. 70,** 199), **«аритмия вываливающихся звуков» (с.** 122, 199), **«какофоническая аритмия» (с.** 268), **«какологическая аритмия»** (с. 227, 268), **«постновояз»** (с. 122, 181, 368).

Вторую группу нарушений составили говорные проявления аритмии (ритмические несоответствия речевым ритмам в границах литературного произношения): **«аритмия раздувающихся гласных»** (с. 78-79, 81, 267) и **«аритмия ушмыгивающих гласных»** (с. 79, 81, 267).

С первых шагов тренинга были обойдены стороной пространные подборки тренировочных текстов (сочетаний слогов, слов, пословиц и поговорок) — они без труда отыщутся в любой учебной литературе по исправлению говоров. Не были приведены и диалектологические выкладки, чтобы не засорять ваши головы лингвистической информацией. По необходимости вы опять-таки без труда найдете их в публикациях по исправлению говоров, куда они тщательно перенесены из научной литературы и в целях сохранения «чистоты жанра» не адаптированы под методику работы со студентами в театральной школе. Акцентировать ваше внимание на обрисовке фактов (в каких местах слов, какие гласные «открываются», а в каких местах слов гласные требуют редукции) мне также показалось неуместным. Описательность не может считаться продуктивной: она — вещь не практичная, из нее выход лишь один - подгонка под результат методом механического наговаривания рекомендованных текстов.

Речь может идти лишь о таких принципах, при которых исправление говоров было бы, во-первых, основано на переменах психофизического поведения тела, во-вторых, строилось бы, исходя из законов языкового мышления, и, в-третьих, не вырывало бы процессы коррекции говоров из общих

путей освоения ритмики русского сценического произношения. Последнее важно: не следует думать, что исправление того или иного вида аритмии может быть сведено к изолированному исправлению говора или стремлению приучить студента договаривать все концы слов. Все виды аритмии теснейшим образом связаны. Продвижение в одном направлении сейчас же отзовется и на всех других. Все виды аритмии имеют один исток - привычки бытовой речи. Разговорная речь только в лучших своих проявлениях переносима на сцену, стало быть, отрицательные качества речи, обретенные в бытовом общении, - все вместе, в совокупности - противопоказаны речи сценической (если только они не используются в качестве речевой характеристики). В сценической речи скрещиваются законы языка и законы искусства[285], постижение ритмов и интонационной природы сценической речи не может проходить фрагментарно (в изоляции одного от другого) и вне творческих заданий. Поэтому-то мы с вами и включили «борьбу с речевыми аритмиями» в единый процесс освоения ритмического строя сценической речи.

Как дети научаются ходить, балансируя и привыкая к ритмам шагов, так они овладевают и речью, балансируя в артикуляции и постепенно обретая членораздельность слогов. Шаги ребенка - шаги в коммуникацию. Но и научиться говорить невозможно вне коммуникативных обстоятельств. Ребенок учится ходить и говорить, вероятнее всего, одновременно. Сложно сказать, есть ли в этом последовательность: говорение за ходьбой или шаги за слогами,-но в том, что это взаимосвязано, - сомнений нет. Первые слоги и слова ребенка - не оформленные фонетически, не членораздельные - возникают примерно в те же месяцы, что и попытки встать на ноги. До первого шага еще далеко, но ребенок уже стоит. И его «гуление» равнозначно балансированию, когда он стоит и держится за перильца кроватки. Н. И. Жинкин на основе ряда экспериментов делает вывод, что в «лепете еще нет элементарного знака, потому что нет коммуникации. В лепете происходит слоговая гимнастика, ребенок упражняется в произнесении слогов независимо от их знакового состава, [па] и [п'а] различны не только по мягкости [п], но и по редукции [а], поэтому различительная функция в лепете не осуществляется. Однако (что для нас исключительно ценно. - *О. В.)* звукодвигательная обратная связь образовалась. Это необходимо отметить особо, так как языковая обратная связь — не просто связь звучания с артикуляторным движением, а идентификация слышимого и произносимого»[286]. Первый шаг есть первый слог. Первый слог и первый шаг сродни друг другу - двигательный анализатор и слухоречедвигательный анализатор управляются из одного центра.

То же и в речевом тренинге. Освоение свободы тела протекает одновременно с овладением свободой сценического звучания. Но для того чтобы свобода тела в условиях творческого процесса вошла в привычку, следует разбалансировать нажитое прежде. Требуется удаление обытовленного движения! Так же, вероятно, и с речью (с аритмиями на уровне разборчивости речи и с аритмиями на уровне говорных наслоений): требуется разбалансировка артикуляции, а следовательно, и слогового ритма дыхания. И уже вслед за разбалансировкой последует настройка на новые ритмические программы, будет происходить привыкание к откорректированным механизмам

[285] *Панов М. В.* Сценическая речь и театральные системы // *Панов М. В.* Труды по общему языкознанию и русскому языку: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 551.

[286] *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. С. 57.

работы обратной слухоречедвигательной связи («Слуховой и речедвигательный анализаторы с самого начала работают совместно»[287]). Так как слоговые ритмы речи обеспечиваются пульсированием дыхательных ритмов, разбалансировка, нейтрализация в системе слогового дыхания обязательно должна предшествовать настройке ритмов литературного произношения. Разбалансирование артикуляции и дыхательных ритмов лучше согласовывать с разбалансированием телесных ритмов. И лишь после этого, на пространстве внутренней и внешней свободы, создавать новые ритмы движений тела, движений артикуляторных органов и движений «мышц-выдыхателей». Сложно и требует проверки, но почему бы и не пойти таким путем?

[287] *Жинкин Н. И.* Речь как проводник информации. С 60.

Выправление говорной аритмии - это прежде всего выправление слога, но не вырванного из слова, а впаянного в него. Смысловой опорой слога, физической опорой слога, смыслоразличителем слога является согласный звук. Таким образом, в тренинге мы тренируем энергию произнесения согласного звука (или звуков — если слог вбирает в себя два и более консонантов). Непременным условием исправления говорного ритма должна стать эмоциональность. Чувственно-эмоциональная окраска слова — речевого такта — фразы скорее пробудит привычку к новому, к запоминанию творческому, а не механическому. И уж совершенно немыслимо проводить речевую тренировку вне смыслов и образов, питающих воображение.

Поэтому-то мы и акцентировали внимание в тренинге не на гласном как таковом, а стремились опосредованно повлиять на аритмию гласного через меру энергии, затрачиваемой на произнесение окружающих его согласных звуков. Поэтому-то и обозначения видов аритмии, связанной с говорными проявлениями, мы выбрали образно связанные с энергетическими затратами: «аритмия вспухающего гласного» и «аритмия ушмыгивающего гласного». Вовлекая в речевой тренинг жесты или движения тела, мы с их помощью можем управлять подачей дыхательной энергии на слоги. И стремиться мы должны к подаче энергетического импульса, необходимого конкретному слогу, но не изолированному гласному. В этом-то нам и помогают ритмические этюды с мячом и этюды, получившие условное название «приставные шаги».

2.27; 3.1; 3.2; 3.3

Продолжение серии ритмических вариаций **«шаги в стороны»,** с которыми мы уже начинали экспериментировать в **вариациях 2.27; 3.1; 3.2.** Там мы только наметили зависимость ритма тела от ритмического поведения ног - прочувствовали, что ритм - явление земное, материальное. И темы, возникавшие в высказываниях, и ритмические построения шагов — все это давало повод предполагать реальность земного произрастания ритма. Нам важно было почуять также безобрывную связность ритма внутреннего и внешнего.

Теперь же мы врываемся и в пространственные ритмы. В предлагаемом мною гигантомании нет. Ритмы и в космосе наблюдаются, и в бескрайних пространствах на Земле, и в воздушном пространстве над нами.

Проходим три стадии: **раздвигая пространство — озвучивая пространство — взрывая пространство.** Интересный момент для тренировочных заданий.

Сначала - несколько вариаций, содержащих небольшие истории, сочиненные студентами. Все истории ритмически близки кжанру скороговорок. Импровизировались скороговорки одновременно с пластической партитурой. Поэтому мы используем каждый из студенческих экспромтов дважды: вначале овладеем ритмами текста, используя прием подбивания мяча снизу обеими кистями попеременно (вам знаком такой прием работы с мячом по вариациям «про дрова»), затем применим движения по принципу «приставные шаги» и включим эти тексты в коллективные вариации. Первую стадию (работу с мячом) я с вами проходить не буду — здесь вы уже мастера, без проблем сообразите, как и что тренировать, чего добиваться в движениях, к чему стремиться в высказывании и каким образом избежать сбоев речевого ритма (аритмии слога, слова, фразы, стихотворной строки). Вариации пластических ритмов мы и будем пробовать. Именно единению речи и движений посвящены мои комментарии к вариациям. Ну, и, разумеется, не пройдем мы мимо игровых моментов, не забудем и о содержании тренировочных текстов, понимая и принимая изначально их незатейливость.

Итак, обратимся к нескольким вариациям, основу которых составляют студенческие импровизации скороговорок с использованием взрывных согласных звуков. Исходными во всех вариациях были движения по принципу «приставных шагов».

Вариация 3.23. «Были у бабы бобы...»

Были у бабы бобы — рассыпала баба бобы:
боб за бобом, за бобом боб -
боб за бобом, за бобом боб!

3.1; 3.2; 3.3

Скороговорка студента Рената Шавалиева удачно укладывается в шаги-при прыжки-перепрыжки-перескоки:

- высоко подкидывая колени (правое, затем левое), перескочить с места на место вправо, на приземлении правой ноги произнести: *«были»* —» присоединить с легким ударом об пол левую ногу к правой: *«у бабы»* (рис. 138) —» еще раз притопнуть левой ногой: *«бобы»* ;

— все то же по движениям, но в левую сторону — высоко подкидывая колени, перескочить с места на место влево, на приземлении

Рис. 138

левой ноги: *«рассыпала»* —> присоединить с легким ударом об пол правую ногу клевой: *«баба» (рис.* 139) -»еще раз притопнуть правой ногой: *«бобы»;*

— два шага направо, приставляя левую ногу (фрагмент из четырех движений): *«боб\ за бобом, \ за бобом \ боб»;*

— и тут же четыре движения (два шага) влево: *«боб\за бобом, \за бобом* I *боб»;*

Рис. 139

- текст завершен, после чего вы легко подпрыгиваете вверх и на том же месте приземляетесь — стряхиваете излишнее напряжение, заодно поддразниваете слушающих вас, успеваете при взлете подготовиться к новому выдоху, то есть к продолжению истории;

- проделываете все еще раз, начав движения с левой ноги (то есть в левую сторону), в несколько ускоренном темпе и слегка пританцовывая - легкий намек на русский перепляс.

Руки на всем протяжении перепрыжек и пританцовок непринужденно участвуют во взлетах, в сохранении равновесия (рис. 140).

Дальше вы выделываете перепляски еще несколько раз по той же схеме, все более ускоряя темп. Изменится и звонкость голоса, и лег-

кость дикционного звучания. Конечно, повысится опасность нарушения ритмов произнесения текста, но для того и тренинг, чтобы достигать совершенства речи и голоса в любых формах и приемах использования выразительных речевых и пластических средств.

Рис. 140

Аритмия все же пролезает при быстром темпе говорения: вместо *«у» («были у бабы»)* слышится какой-то невнятный э-подобный звук: *«были ы/э бабы»* (объявилась «аритмия серенького звука»); ушмыгивает *«б»: «бо за абом, за абом боб»* (и еще одна ваша подружка предстала: «аритмия вываливающихся звуков»); выныривает говор: *«рассыпАлА», «бобзА бобом», «зА бЪбом боб»*[2Ъ%] (и уже знакомые нам две любительницы пощекотать слух публики взялись за дело: «аритмия вспухающего гласного» да «аритмия ушмыгивающего гласного»).

Текст крохотный, откуда же такие всплески аритмии и говора? Предполагаю, что причина в желании текст выговорить, буквы озвучить. Естественная речь переходит в натужные выверты артикуляции. Подсмеивайтесь над бабой-ротозейкой, а не показывайте, как ловко вы умеете раскрывать рот, как заботитесь о «рупоре», как накапливаете дополнительную энергию в мышцах артикуляции, готовя баррикады на пути приближающейся энтропии речи. Текст крохотный, откуда же такие всплески аритмии и говора? Предполагаю, что причина в желании текст выговорить, буквы озвучить. Естественная речь переходит в натужные выверты артикуляции. Подсмеивайтесь над бабой-ротозейкой, а не показывайте, как ловко вы умеете раскрывать рот, как заботитесь о «рупоре», как накапливаете дополнительную энергию в мышцах артикуляции, готовя баррикады на пути приближающейся энтропии речи. Надеюсь, вам энтропия не грозит - мы с вами уже длительное время экспериментируем в тренинге дикционно-голосовой и пластической выразительности, насыщенном эмоциональным напряжением, яркими образами, действенным смыслом. Мы с вами с первых мгновений тренинга избегаем механических приемов воспитания речевого голоса, налаживания

[288] Знаком (ъ) обозначен первый гласный перед ударением, который подвергся редуцированию, в то время как в этой предударной позиции по нормам литературного произношения гласные «а» и «о» редуцироваться не должны.

артикуляционных укладов отдельных звуков речи, намеренно не занимаемся «постановкой фонационного дыхания». Вам не требуется *накачка* мышц для того, чтобы энтропия не пожрала в будущем все нажитое напряженным трудом, рабским потом. Все ваши действия в тренаже сценической речи, изложенном в **«Вариациях для тренинга» — «Вариациях для творчества» — «Ритмах и вариациях»,** - *антиэнтропийны* (заимствую понятие *антиэнтропии у* Михаила Веллера[289]). Нелинейная последовательность тренажа обеспечивает антиэнтропийность, не намеренное, изолированное возбуждение каждой из трех основных систем техники сценической речи - энергетической (дыхание), генераторной (голос), резонаторно-артикуляторной (дикция), а условия, форсирующие материальную деятельность всех систем как элементов, составляющих структуру речевого акта в условиях сценического времени-пространства. Б. Кузнецов в своем принципиальном исследовании законов актерского творчества с позиций современной физической мысли «Необратимость физического и сценического времени» дает нам возможность признать, что любые изменения материальных структур ведут к их усложнению и вводят их в еще большие структуры. Поэтому мы вправе относиться к процессам воспитания творческой речи актера как «к упорядоченной системе дифференцированных включенных систем, причем к системе, структурность которой все время растет, сложность которой необратимо увеличивается»[290].

[289] *Веллер М.* Смысл и цель искусства и литературы // Веллер М. Перпендикуляр. М., 2008. С. 146.

[290] *Кузнецов Б.* Необратимость физического и сценического времени // Театр. 1978. № 7. С. 66.

Версия

Ритмическая

Паузы. Их мы вводим в ритм рассказа. Паузы речевые совпадают с паузами в последовательности движений. Однако паузы не означают прекращения всех речевых функций, внутренняя речь активизируется, точнее, ритмы произносимой речи перетекают в ритмы внутреннего говорения, потом вновь оживляется говорение вслух и т. д. У внутренней речи тоже есть ритмы, как же без них. Произносится внутренний текст на «замирании», в конце каждого фрагмента текста вас будто настигла молния и вы замерли, как пришлось, и не шелохнетесь, и не качаетесь, и не обмякаете - вот-вот возникнет продолжение. И оно возникает, как только внутренний текст воспрял, пролетел, прожил, улетел в сторону адресатов.

Внутренний текст, сымпровизированный мною сейчас сходу, отмечен подчеркиванием. Зависит импровизация внутренних говорений от смысла моего поведения, от темы, которую я выражаю текстом звучащим и текстом паузным:

*Были у бабы бобы | эх, ма! \ рассыпала баба бобы \ вот это па! *
*боб за бобом | туда-сюда! \ за бобом боб \ сюда-туда! *
боб за бобом | собирай-не зевай! \ за бобом боб! | набирай-не зевай!

Общий темп произнесения скороговорки вслух не теряйте, как бы ваши восклицания изнутри ни были длинны или коротки. Так как длительность внутреннего текста каждый раз меняется, то по не зависящим от вас причинам и ваши паузы-замирания буду разниться по длительности. А мысль мою и идею, мне думается, вы уловили: «коль баба растеряла бобы, то все кто может не зевай! хватай! набирай!».

Вариация 3.24. «...подали бы бабе»

Припомните индивидуальную **вариацию 1.27 («Блюдо бы с бобами...»).** В вашей руке был поднос с кушаньем из бобов, и вы умоляли, уговаривали то одного человека, то другого отнести поднос бабе, которой сами вы не очень-то хотели попасться на глаза. Там уже просматривалась работа в группе - ваши обращения к партнерам носили форму диалога. Но все же тренинг был индивидуальным и вы действовали по очереди. Теперь же групповая вариация! Обстоятельства меняются, и вся группа действует как единый организм. 1.27; 3.1; 3.2; 3.23

Ритмы шагов. Встаем вразброс, у каждого свой партнер в публике. Действуем как слаженная группа официантов, предлагающая всем-всем собравшимся гостям доставить бабе не одно, а различные блюда с бобовыми (к бобовым относятся бобы, горох, фасоль, соя, чечевица). Ну, хотя бы: «бобы со свеклой», «салат из бобовых с солеными огурцами», «салат из бобовых с перцем», «салат из чечевицы с луком», «фасоль стручковая по-гречески», «фасилица», «фасоль с чесноком взбитая», «бобы под ореховым соусом», «кисло-сладкий салат из бобов», «фасолевый салат с морковью», «суп из красной фасоли с орехами», «суп-пюре из бобов с овощами», «фасолевый мшош», «чечевица с курагой», «бобы с грибами». Много еще каких блюд с бобовыми могли бы мы припомнить, нафантазировать и поднести бабе.

Выправка у официантов безупречная, дикция безукоризненная.

Чуть измененный текст (напомню, что и скороговорку, и ее текстовые версии придумал студент Анатолий Гущин) звучит так:

Блюда бы с бобами бабе подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе.

К уже освоенной вами фразе добавлены в конце три слова: *«подали бы бабе»;* вместо одного блюда поварами приготовлены несколько. Фраза удлинилась, появились дополнительные возможности разыскать желающих торжественно передать некоей бабе различные блюда.

Фраза выстроилась удачно по ритму, ее можно начинать с любого слова — и все прочие слова укладываются в логичную последовательность. Предлог *«с»* сливается с последующим словом *«бобами»,* частица *«бы»* примыкает к предыдущему слову *«подали»* (и *«подали бы»* произносится на один шаг). Сочетание *«блюда бы»* оба раза раскладывается на два шага. Вот примеры начала фразы со второго, третьего, четвертого, пятого слов:

С бобами бабе подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы.
Бабе подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы с бобами.
Подали бы бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы с бобами бабе.
Бабе блюда бы с бобами подали бы бабе блюда бы с бобами бабе подали бы.

Головоломка. Однако попробуем овладеть поначалу основным текстом, затем предпримем попытку осилить одно кольцо за другим.

Ритмы основного кольца изображу графически по шагам и фрагментам текста:

Блюда | *бы* | с *бобами* | *бабе* \ *подали бы* | *бабе*\ *блюда* \ *бы* | с *бобами* | *подали бы* | *бабе*

Текст распределился по одиннадцати фрагментам различной длительности, требующим для реализации различных дыхательных и дикционных усилий. Связность текста, кантилена его произнесения остаются незыблемыми. Любая из представленных экспериментальных фразочек ритмически укладывается в «приставные шаги». Напомню вам изначальный ритм «приставных шагов»: правая нога направо, и к ней приставляется левая нога, потом сразу же левая нога совершает шаг налево, и к ней приставляется правая нога. С количеством шагов в ту или иную сторону можно экспериментировать. (Подробнее о ритмических упражнениях **«приставные шаги»** см. в **«Вариациях для творчества»,** с. 170-177, 189-198.)

Так вот - каждая из фраз укладывается в следующий ритм шагов: два широких шага направо и широкий шаг налево, еще раз два широких шага направо и один шаг налево. Всего получается двенад-

цать шагов. Одиннадцать фрагментов тренировочной фразы раскладываются на двенадцать шагов, на двенадцатом шаге (когда приставляется правая нога к левой) происходит «подготовка к выдоху». По завершении ритмического блока шагов в правую сторону, после «подготовки к выдоху» точно такую же комбинацию проделываем в левую сторону.

Вновь у вас воображаемые подносы с дымящимися бобами на них. Когда фразу произносим, двигаясь направо, - тарелка с едой в правой руке, когда движемся налево - тарелка в левой руке (рис. 141).

Овладеваем пластикой и речевыми ритмами вариации индивидуально. Затем пробуем работать в парах, и под финал - высказывание-обращение всей группы. Одинаковости в «шагах» избегайте. Размашистость шагов сменяется их компактностью. Руки ведут себя раскованно, раздвигают пространство в ширину соответственно широте шагов. Иной раз совершайте и не шаги вовсе, в их узком понимании, — отставил ногу и приставил к ней другую, — а «улетайте» в сторону, отрывайтесь от пола, перепрыгивайте на иную точку, выпрыгивайте из одного пространства и впрыгивайте в другое.

Рис. 141

Вариация 3.25. «Поторопи-ка, капрал...»

3.1; 3.2; 3.23; 3.24; 3.26

Поторопи-ка, капрал Панкрат, комбата Потапа.
Поторопи-ка, капрал Кондрат, комбата Потапа.

Три стремительных «приставных шага» направо и три таких же шага налево. В ритме шагов успеть столь же стремительно произнести всю скороговорку. У вас в запасе окажутся два свободных полушага (левой ногой влево шаг + правую ногу приставить к левой) — на них — «подготовка к выдоху». И, завершив комбинацию, вы тут же бросаетесь в новую комбинацию шагов, но уже в левую сторону, темп убыстряется. Так и прорабатывайте несколько раз подряд речевой экспромт студента Алеся Снопковского, меняя направление движений.

Ускорение темпа оправдывается вашим истинным желанием поторопить некоего человека, который, в свою очередь, может повлиять на кого-то третьего, натурального копушу. Вы и подстегиваете одного ради быстроты действий второго — цепной механизм поторапливания. Истории, подобные той, что содержится в молении о скорости, в этом отчаянном взывании к другим, случались и с вами. Вот и используйте собственные воспоминания для психологического оправдания резвости шагов и скоростей говорения.

Небольшой «затык» в движениях и соответствующий ему речевой сбой случаются в моменте соединения двух речевых фрагментов (двух ритмических строк). Начало второй строки приходится на окончание третьего шага - когда вы приставляете ногу, тем самым завершая первый блок шагов (три шага вправо, допустим). Вслед за этим вы должны начать блок из трех шагов в другую сторону. Проникнитесь таким затактом, заранее будьте к нему готовы, как одна волна накатывает на другую, так и последующая строка звучанием, энергетикой вполне может накатить на предшествующую. В этом чуется мне еще одно проявление желания растормошить полусонных вояк.

Вариация 3.26. «Поторопи-ка, комбат...»

3.1; 3.2; 3.23; 3.24; 3.25

Вновь вся группа расположилась «стайкой» и действует синхронно.

Усложнение дикционных нагрузок преподносит вам новый экспромт Алеся Снопковского:

Поторопи-ка, капрал Панкрат, комбата Потапа, поторопи-ка!
Поторопи-ка, капрал Кондрат, комбата Потапа, поторопи-ка!
Поторопи-ка, комбат Потап, капрала Панкрата, капрала Кондрата,
Капрала Кондрата, капрала Панкрата, поторопи-ка, комбат Потап!

Вот уж точно, что здесь подходит русская пословица «Этого, не свихнув языка, не проговоришь»[291].

[291] *Даль В. И.* Пословицы... Т. 1. С 324.

Нагрузки телесные тоже усложнены. Всего два пластических приема, однако ритмическое их сочетание требует умения чувствовать в движениях перспективу. Одно движение - подбивание ногой ноги. Ноги попеременно попадают на одну точку на полу, освободившаяся нога отводится далеко в сторону; второе движение - скручивание/раскручивание тела при условии, что ступни с места не сдвигаются (рис.142).

Рис. 142

Начинаете с левой ноги - она на затакте отводится в сторону, вы вот-вот вступите с просьбой.

Трижды сменяете ноги, попадая ступней в избранную точку: *«По-торопи-ка, | капрал | Панкрат».* Ставите ноги крест-накрест, то есть занося правую ногу перед левой резко влево или левую ногу перед правой - резко вправо. Вначале правой ногой действуете *(«комбата»),* потом левой ногой *{«Потапа»).* В таком положении ступней широкий разворотчерез правое плечо (нет-нет, не через левое): *«по-торопи-ка»* (рис. 143).

Рис. 143

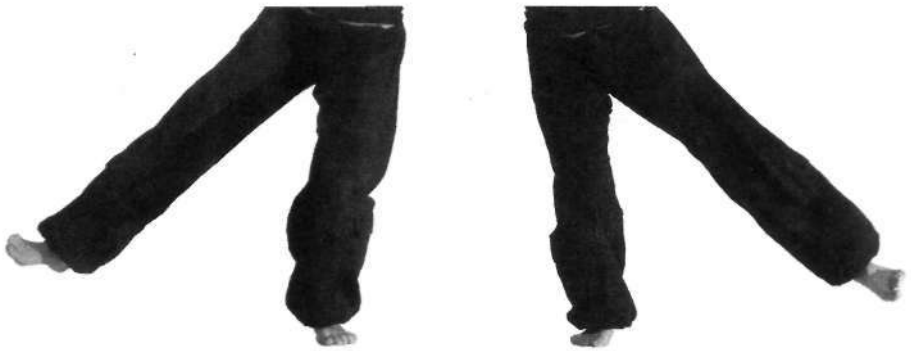


Рис. 144

Оказываетесь в-положении скрещенных ног с опорой на находящуюся впереди правую ногу — левая нога свободна для движения, и совершаете точно такую же комбинацию на второй строке: *«Поторопи-ка, капрал Кондрат, комбата Потапа, поторопи-ка!».*

К финалу второй строки ваши ноги вновь оказываются в положении крест-накрест, правая «опорная нога» впереди. И в третий раз левая нога идет на замах, и вы переключаетесь на подбивки ступни ступней (рис. 144): *«Поторопи-ка, | комбат\ Потап»* (звучит начало третьей строки), потом следуют скручивания/раскручивания: правая (свободная) нога заходит спереди резко вправо перед левой ногой *(«капрала...»),* и вы естественно перетекаете в закручивание тела через левое плечо *(«...Панкрата, капрала Кондрата...»)* и тут же выходите на раскручивание *(«...Капрала Кондрата, капрала Панкрата...»);* когда же вы раскрутились, правая нога оказалась впереди, на ней и опора тела, а левая нога опять свободна и вы переводите ее на замах — и совершаете трижды перемену ног, то есть подбивание ног: *«поторопи-ка, комбат Потап!».*

Догадываюсь, что, прочитывая описание движений, вы не совсем ясно представляете себе их последовательность. Конечно же, не может описание заменить наглядный показ. Да к тому же текст вариации, последовательность движений и совмещение их со скороговоркой возникали «на ходу», то есть для Алеся Снопковского это был чистейшей воды экспромт. Телесная импровизация соединилась с речевой импровизацией на основе сочетания согласных *«п - т - р», «п — т — п»* и спровоцировала рождение истории про капралов Кондрата и Панкрата, а уж затем, по созвучности, вынырнуло *«поторопи-ка»* и предстал во весь свой могучий рост Потап, впоследствии оказавшийся комбатом. А уж когда история выстроилась в ритмику текста, то появились и закручивания тела на *«поторопи-ка».* При активных скручиваниях/раскручиваниях движения становились на-

глядным телесным объяснением, как именно следует тормошить нерадивых *«капрала Кондрата, капрала Панкрата, капрала Панкрата, капрала Кондрата».*

Первые же звуки наводят на мысльо«выговаривании» (под«выговариванием» понимается такой способ сценического произнесения текста, при котором все усилия - артикуляторные и психофизические - направлены на четкость произнесения - артикулирования — звуков, а в лучшем случае слов). Еще бы: ритмы речи подразумевают точное, не натужное воспроизведение звуковых, речевых комплексов, в которых различная сочетаемость звуков основана на законах русской речи. Нарушение речевых ритмов можно считать-нарушением законов. Любые нарушения ритмического характера признаются аритмией. И вот мы слышим проговаривание слов с несогласованностью слогов в рамках слова или в объеме понятия (речевого такта):

пАтАрАпйкА кАпрАл пАнкрАт кАмбАтА пАтАпА.

Понятно же, что такого ритмического хода в русской речи, насыщенной гласными, требующими редукции, быть не должно. Понятно же, что невообразимо сложно произносить все-все во фразе или в любом другом отрывке речи с одинаковыми энергетическими затратами. Понятно же, что именно на ударных слогах возникает наибольшее мышечное напряжение речевого аппарата, а слоги безударные не требуют таких же затрат (а некоторые слоги и совсем-совсем не хотят артикулироваться с нажимом). Почему же вы сейчас разговариваете на одной и той же ритмической волне? Если, конечно, ваше звучание можно назвать волной, скорее это сирена, над которой не властны человеческие чувства, которая просто сама навязывает человеку чувство страха, растерянности, напряженности. Предполагаю, что и тело ваше, так же пребывает в мышечных напряжениях. То есть вместо тех мышц, которые должны быть задействованы прежде всего, излишнее напряжение передается на все-все мышцы ног, рук, корпуса, шеи. А коли на все — то и на мышцы речевой системы, и на мышцы голосового аппарата, и на мышцы дыхательные. Сложная, в результате, механика работает.

Правая нога, когда она опорная, имеет наиболее активную нагрузку на мышцы, но когда она свободно отводится направо — она почти невесома. И мышцы больше в покое, чем в напряжении. У вас я этого не наблюдаю, а вижу сложнейший процесс поднимания перенапряженной от паха до носка ноги. То же и в артикулировании,

в синтетической деятельности тройственного союза: энергетической системы, генераторной системы и резонаторно-артикуляторной системы. Если нога сама легко взлетает, то и звук голоса становится полетным, легчают и слова.

Натужность проступает и в скручивании - при завихрении корпуса. Сейчас в ваших пробах видится и слышится больше деланность, чем непредсказуемость и непринужденность.

Вариация 3.27. Антип прилип, Филипп прилип

3.3 Расположились удобно «стайкой».

Вы, я уверен, легко вспомните простенькую скороговорку А. Мещерякова про двух приятелей, которую мы использовали в начале урока. Теперь та же история, но несколько драматизированная, возвращается на тренинг.

Антип к Филиппу прилип — всхлип!
Филипп к Антипу прилип - всхлип!
Антип влип, Филипп влип - всхлип!
Отлепите-ка Антипа от Филиппа,
Отлепите-ка Филиппа от Антипа.

Дурашливая историйка напоминает сказку о прилипчивом бочке у бычка - «Бычок - смоляной бочок». Используем при выполнении липкость движений, с трудом отрываем ноги от пола. Усилия в теле непроизвольно перекидываются на усилия в артикуляции.

Перемены пластические, речевые и голосовые:

- широкий шаг вправо: *«Антип»* (рис. 145-а) -» подтянуть левую ногу к правой: *«к Филиппу»* (рис. 145-6) -> замереть, не двигаться и проговорить низко-низко, затаенно: *«прилип»* (рис. 145-в) —> мягко чуть-чуть подпрыгнуть и проговорить высоко-высоко по тону: *«всхлип!»* (рис. 145-г) -> и мягко приземлиться (рис. 145-д);

- широкий шаг влево: *«Филипп»* (рис. 146-а) -» подтянуть правую ногу клевой: *«кАнтипу»* (рис. 146-6) —»застыть, не шевелиться и вымолвить низко-низко, потаенно: *«прилип»* (рис. 14б-в) —> плавно подпрыгнуть и промолвить высоко по тону *«всхлип!»* (рис. 146-г);

— быстрые широкие же шаги-перепрыжки вправо -* влево: *«Антип влип, Филипп влип»* -» пауза-замирание, во время которой небыстро проговорите «про себя»: *«...и как правильно вы догадались...»,* —> «ангельски» подпрыгнуть, «ангельским» голоском произнося: *«всхлип!»;*

— завершающие строки в скором темпе с перелетами в стороны: три перепрыжки вправо *(«Отлепите-ка Антипа от Филиппа»),* три

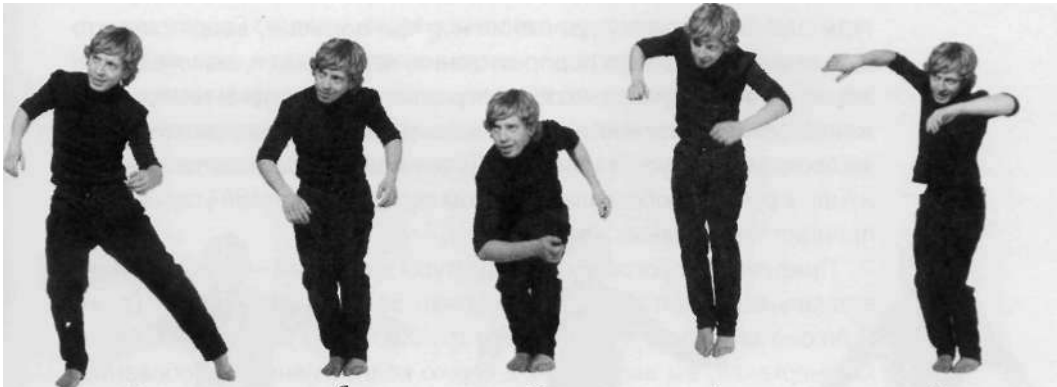


Рис. 145

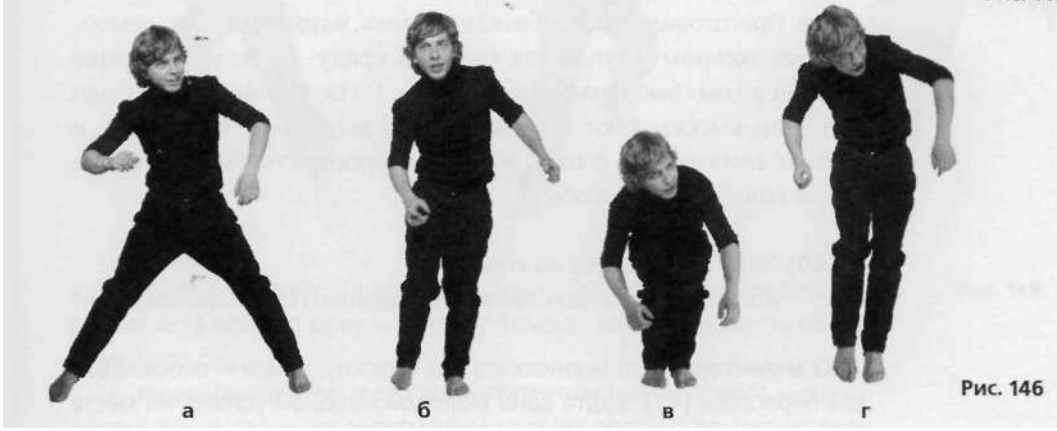


Рис. 146

перепрыжки влево *{«Отлепите-ка Филиппа от Антипа»).* При перелетах-перепрыжках ступни вместе, и тело, благодаря взмахам рук, переносится все дальше и дальше от центра; три перепрыгивания различаются по амплитуде - первый перескок невысоко и недалеко, второй чуть выше и дальше, третий - и сколько можно высоко, и сколько можно дальше.

Складывается такое впечатление, что прилипший прилагает все больше и больше сил, чтобы отлепиться от дружка.

Экспромты III

Одну серию экспромтов вы помните по **вариациям 2.24—2.27.** В основу импровизаций брались звуки *«к», «т», «р»,* тема же кружилась вокруг потасовок «кота с кротом, крота с котом». Теперь — пластически-речевые экспромты с использованием звукосочетаний с прочими взрывными согласными. Исходный принцип движений - «приставные шаги». В вариациях вы экспериментируете, дополняя «приставные шаги» движениями рук, корпуса или расширяя ампли-

туды шагов, динамику движения ног при подъеме, вводя стаккато в движения, используя подпрыгивания, перепрыжки, маховые движения ногами и руками, используя различные перемены темпов движений (соответственно и речи), применяя различные ритмические экспромты, не упуская при этом из внимания и паузы в движениях и/или в речи. В любом пластическом экспромте должен угадываться принцип «приставных шагов».

Придумки скороговорки и партитуры движений - процесс индивидуальный, фантазирование вариантов пусть происходит (даже если оно затянется) в изоляции от группы. Когда экспромты получают очертания, вы вводите их в серию коллективных опробований. Автор экспромта.встает по центру, за ним «стайкой» пристраивается группа. Приготовились к пробе. «Зачинщик», назовем его так, демонстрирует экспромт группе два-три раза кряду. Затем все во главе с «зачинщиком» выполняют комбинацию. По окончании любые люди из группы высказывают свое мнение об экспромте. И о тексте, и о логике движений, и о содержании, которое могло бы быть выражено в коллективной пробе.

(40) *Нету коня подков на копытах -*
Копыта коня не подкованы, не подбиты! (Татьяна Фельдман)

Комментарии: движения связаны с *топотушками* — особым видом перепляса **[47].** Будто конь молодой вороной устоять на месте не в силах, часто перебирает копытами, жаждет взвиться.

Привыкайте к рисунку движений:

- направо два шага с высоким подниманием коленей, уж очень желательно коню иметь подковы, и он вскидывает, вскидывает ноги (рис. 147); приставные шаги с такими же высокими выкидываниями коленей (рис. 148) - текст звучит отрывисто, подражая биению копыт: *«Нет (!) у коня (!) подков (!) на копытах (!)»;*

Рис. 147

Рис. 148

- на второй строке - перескоки влево с высоким подъемом коленей *«Копыта»,* и тут же вправо: *«коня»* — перескоки проделываются так: на отпрыгивании в сторону начинает движение правая нога, и к ней присоединяется левая. Также и на приземлении: правая нога приземляется первой, и к ней с ударом ступни об пол присоединяется левая (рис. 149);

Рис. 149

- в левую сторону - в том же рисунке. Темп совершения двух перескоков (в одну сторону - в другую) очень скорый. Ловкость вам не помешала бы;

- завершается вторая строка энергичным шагом влево: *«не подкованы»* - и столь же энергичным ударом ступней об пол на приставном шаге: *«не подбиты!»;*

- после чего на речевой паузе два молниеносных перескока: влево — вправо;

- и тут же скороговорка пошла на второй круг, но первый шаг вы совершаете уже влево, и вся комбинация повторяется в противоположную сторону.

Так вы и отрабатываете вариацию: то вправо, то влево...

Укажу на некоторые сбои в движениях:

- приставляемая нога во всех случаях подтягивается, в то время как мы уговорились о высоком вскидывании колена вверх. Понимаю, что скорость движений достаточно высока, но, согласитесь, странно выглядит конь, волочащий ногу, а вы ведь с натугой свои ноги приподнимаете;

- руки отведены в стороны - в этом вы правы, но как отведены? В них чувствуется вялость. Мимо смысла, мимо помощи объемам голосового звучания и мимо летящести звука разводите вы сейчас руки в стороны;

- согнутая спина, вытянутая вперед шея снимают доверие к вашему воображению: статности, стройности хочется, тогда перспектива движений сольется с перспективой каждого ритмического фрагмента (обеих строк);

— описательность — вот основа внутреннего психологического ритма; пересказанные факты: у коня нет подков, копыта не подбиты; оттого и скучно говорите, и скучно двигаетесь; нам бы создать ритмами образ коня, не могущего вырваться на волю, страстно желающего полететь вскачь, но не имеющего на то подков. Прочувствуйте пушкинский азарт стремительной скачки на коне подкованном: «Как быстро в поле, вкруг открытом, / Подкован вновь, мой конь бежит! / Как звонко под его копытом / Земля промерзлая звучит!»[292]. Как бы и нам, и коням нашим загореться надеждой на такую скачку, почувствовать отчаяние оттого, что она неосуществима из-за ерундовской причины - отсутствия подков!

[292] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 17т. М., 1995. Т. 3. Кн. 1. С. 140 (стихотворение 1828 г.: «Как быстро в поле, вкруг открытом...»).

(41) Та же история с продолжением:

Блеск подков у коня на копытах -
Копыта коня так подкованы! так подбиты!
Подковами крепко коня подковать —
Чтоб славно копытами бить да топтать!

(Татьяна Фельдман)

Комментарии: рисунок движений остается прежний, движения усложняются темпом. Жеребец неожиданно взыграл, пришел в резвое, игривое состояние, взвился в поднебесье. Всякое слово — удар копытом, звуки ударов разносятся по пространству. Выдохи резкие, мощные; артикулирование импульсивное. Тело пританцовывает! Руки вразлет - они и легкость *топотушек* обеспечивают, и звучность голоса настраивают.

У вас четыре хода (вправо -» влево -» вправо -» влево) на всю скороговорку. Хода-то четыре, да высказывание одно. Стремительность выдерживается от начала до конца. Вы помните: ловкие перепрыжки в одну сторону, потом в другую по окончании каждой строки, позволяющие подготовиться к новой строке - и энергией запастись, и наступающий поворот смысла осознать. Речевые паузы заполняются движением - это своеобразный мостик к последующей строке, и хорошо бы всякий из мостиков обеспечивать изнутри неким восклицанием: вспомните ритмическую версию к **вариации 3.23 («Были у бабы бобы...»).** Импровизируйте внутренние восклицания, ориентируясь на содержание скороговорки. Но только не «грузите» содержание какой-то монументальной идеей: «болью за...»,

«борьбой против...». Скороговорка «Блеск подков у коня на копытах...» легка в игре, хотя тренировочные задачи ее сложны нагрузками дикционными, ритмическими, дыхательными и физическими.

Ну же, ну же! Двигайтесь отчаянно, не застревайте на приземлениях, вновь взвивайтесь, «как добрый конь с подкованным копытом...» (опять Пушкин[293]).

(42) *Пикой эту кипу тыкну - тыкну кипу, будто тыкву,*
Пикой эту тыкву тыкну — тыкну тыкву, будто кипу.
(Анна Зязева)

Комментарии: движения по принципу *дробушек.* Меленькие *потопатывания, протопатывания* (часто-частотопотать, чуть-чуть отрывая ступни от пола[294]). С похвальбой на устах: *«А вот я такой ловкий, а вот я такой смелый, а вот я такой озорной!».* Пританцовывать на одном месте, руки вразлет, локти слегка согнуты, пальцы широко раздвинуты, кисти вертикально (рис. 150). Двигать плечами, корпусом, руками плавно - то вперед подаваясь грудью, то одно плечо выдвигая вперед, а второе плечо в это же время отводя назад; корпус то чуть вправо наклонять, то чуть влево (рис. 151).

Рис. 150 Рис. 151

Каждый слог скороговорки приходится на один удар ступни об пол. Скандирования по слогам избегайте: добивайтесь плавного-плавного звучания слов - строк - всего текста.

Речевые интонации - как реакция на *дробушки.* Изменяется интенсивность ударов ступнями об пол - изменяется и голосовая динамика; например, плавно скручивается тело в левую сторону - плавно разрастается справа от вас резонанс голоса, что соответствует

[293] *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 17 (стихотворение 1813 г.: «Монах»),

[294] Такие движения используются в русском народном танце с частым топотом в быстром темпе, именуемом «Топотуха» (Краткий словарь танцев / Под. ред. А. В. Филиппова. М., 2006. С. 213).

плавному же выдвижению правой руки вперед, в сторону воспринимающих ваши *дробушки;* если в *дробушках* случается акцентировка, какие-то удары на фоне прочих проделываются с большей силой (допустим, всякий раз подчеркивается ударный слог глагола «тыкну»), то и в голосе отзывается эта акцентировка. Стало быть, все темпоритмические перемены в движениях предшествуют переменам в речевой ритмике. И все в русле похвальбы: *«А вот какой я ловкий, а вот какой я смелый, а вот какой я озорной!».*

До начала звучания возьмите двигательный ритмический разгон, растанцуйтесь и, как почувствуете, что ритм в *дробушках* налаживается, начинайте говорить.

Проделывайте всю комбинацию поодиночке. Только почувствовав, что вам удается ритмическая легкость *дробушек,* непринужденная танцевальность артикулирования, фонетическая ясность дикции, — рискните проделать *скороговорку-скородвижку* все вместе. Один из вас оказывается на месте **«задающего»** темпоритмы и пластические вариации корпуса, плеч, рук - остальные же **(«ведомые»),** рассредоточившись, разместившись кто где в пространстве за спиной **«задающего»,** тут же, по ходу его импровизирования все воспроизводят *без отставаний.*

(43) *Пикой эту кипу тыкну — тыкну кипу, будто тыкву,*
Кипу тыкну, будто тыкву, - кипу эту пикой тыкну.
Пикой эту тыкву тыкну — тыкну тыкву, будто кипу.
Тыкву тыкну, будто кипу, — тыкву эту пикой тыкну.
(Анна Зязева)

Комментарии: эта «накрученная» версия скороговорки про пику и кипу отдаленно напоминает популярную скороговорку «купи кипу пик» **[48].** Теперь группа охватывает своими перемещениями все пространство. Исходит направление движения от **«задающего»,** всепрочие, расположившись за его спиной «стайкой», перетекают, озвучивая усложненную вариацию скороговорки. *Дробушки* выполняются по тому же принципу. На первой строке вся группа, вслед за **«задающим»,** плывет по прямой линии вперед, на второй строке группа лихо смещается (чуть не «заваливаясь» на бок) вправо, на третьей строке — влево, на четвертой — группа возвращается на исходные позиции, то есть все спиной «оттанцовывают» назад.

До начала, между строками и в финале у вас есть возможность поотбивать *дробушки* на месте — по восемь ударов — для настройки, для прочувствованности единого *«дробушечного»* ритма.

Тема новая, жгучая: в любой потасовке победителем буду я! Я такой сильный, и у меня такое оружие, что я непобедим. В самочув-

ствии вызревает колкость, сопротивление любым силам - действую супротив всех. Но не детская это тема, не наивная. Не разыгрывайте храбреца в коротеньких штанишках. Звучание жесткое, *дробушки* как барабанная дробь.

(44) *Куб дуба, куб бука, да дуба куб, да бука куб - два куба дуба да два куба бука!* (Дмитрий Чупахин)

Комментарии: говоры, говоры! Нежданно-негаданно да промелькнут *«куб дуб А, куб букА дА дубА куб, дА букА куб - два куба дубА дА два куба букА»* (заглавные *«А»* здесь означают «открытое» произнесение гласного на месте необходимого редуцированного). Далеко не все из вас совершают указанные произносительные промахи, но нет-нет и промелькнет вдруг полногласие вместо точного фонетического варианта фонемы [а]. Вариации, представленные в финальной части третьего урока, отличает высокая категория трудности, к ней уже надо быть готовым — настроить верное орфоэпическое поведение гласных до произнесения такого текста, на этом же тексте надлежит только творить высказывание в синтезе лингвистических и экстралингвистических связей, фразовое единство и телесный разговор в текстах такого уровня объединяются. Тут уж движения выступают не в виде помощников, они в не меньшей степени, чем слова, раскрывают содержательность высказывания. Обе части текста по факту равны одна другой, они словно синонимические определения: 1+1 да 1+1 = 2 + 2. Вот такой факт вы и озвучиваете. Для подкрепления внятности, понятности факта используете движение кистью перед собой: что в одну сторону вы рисуете линию круга (рис. 152), что в другую сторону (рис. 153) — каждый раз будет получаться круг, не квадрат и не эллипс, не треугольник и не звезда -

Рис. 152

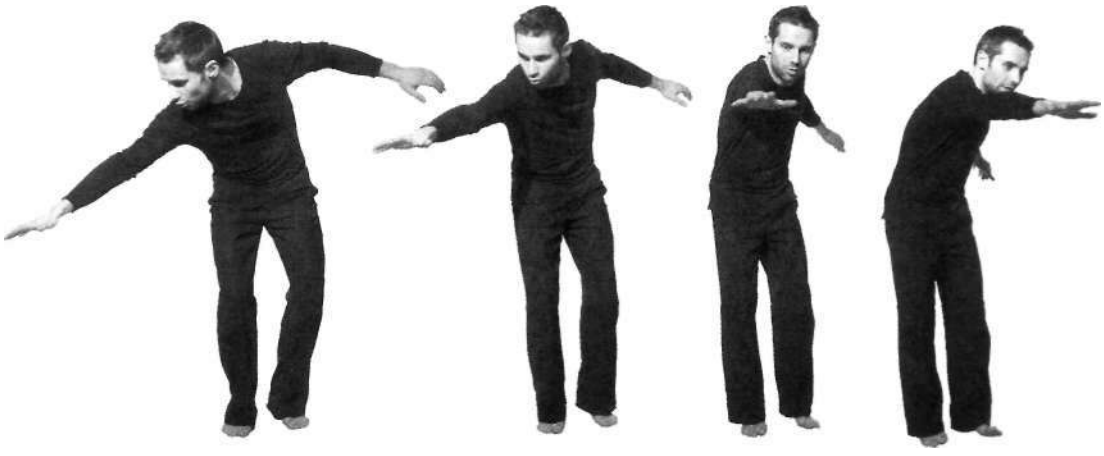


Рис. 153

а именно круг. Круг всегда есть круг, если он нарисован, и не имеет значения, с какой скоростью он нарисован, и какой рукой, и как велась линия - по часовой стрелке или против. Вот и пробуете вы нарисовать два совпадающих по размерам круга и произнести два фрагмента текста, совпадающих по числовым подсчетам. Не упустите из внимания, что в создании-рисовании-черчении круга занято все тело, не единственно рука.

Заботы о технике отступают в глубину сцены. Литературное произношение, фонетическая гармония теперь уже царствуют на подмостках, а не готовятся занять трон в будущем. Однако нет-нет, да и проступает плебейский характер дикции. Вот, например, какой какофонии наслушиваешься, воспринимая вашу речь в таком коротком тексте: *«кубука» {«куб бука»), «два кубыдуба да два кубыбука»* (*«два куба дуба да два куба бука»).*

Усложнение произносительных нагрузок потребует дополнительных усилий, да и сообразительности для устранения неблагозвучия. Добавьте только предлог *«из»,* и тут же вспухнут наросты какофонии:

Куб из дуба, куб из бука, да из дуба куб, да из бука куб — два куба из дуба да два куба из бука!

При повышенном темпе произнесения, да еще с заботами о плавности звучания, какие только нежелательные выверты не слышатся! Вместе с темпом появляются: *«кубыздуба», «кубызбука», «дыиздуба», «дыизбука», «кубаиздуба», «кубаизбука»*\\\

(45) *Куб дуба, куб бука, да дуба куб, да бука куб — два куба дуба да два куба бука! Боком по Бугу два куба дуба да два куба бука (куб дуба, куб бука, да дуба куб, да бука куб) плывут!*
(Дмитрий Чупахин)

Комментарии: несколько иная история - про плывущие по реке деревянные кубы. Объемы звучания и гласных, и глухих взрывных согласных расширяются согласно пространству помещения, кубы плывут по реке плавно - речь течет плавно, кубы представляют собой объемные тела - звучание голоса соответствует их объему, звонкие взрывные согласные гудят вместе с гласными — глухие взрывные согласные не тушуются, не конфузятся, а тоже пропитаны звучностью.

Рис. 154

Правая рука передает ощущение плавности спуска по течению дубовых кубов (рис. 154), левая рука занята воссозданием плавности проплыва по реке буковых кубов (рис. 155) - это в первой части скороговорки; во второй части интересно наблюдать согласованность спускания вниз по течению всех кубов, поэтому руки действуют согласованно (рис. 156). Действия рук, таким образом, становятся

Рис. 155

Рис. 156

экстралингвистическим способом передачи высказывания и в не меньшей степени, чем речь, обеспечивают восприятие речи адресатом.

(46) *Билли Боба бил, бил!*
Боб Билли бил, бил!
Били, били оба:
Билли бил Боба -
Боб бил Билли —
Победил Вилли. (Виктория Короткова)

Комментарии: для начала соедините колени и «отбейте» ритм звучания коленями, чуть-чуть сгибая их и пританцовывая на каждое слово (рис. 157), получаются своеобразные импульсы коленей, хотя и все тело участвует в таких ритмических пританцовках. На начальных двух строках — совершаете по четыре пружинистых движения коленями вниз, сопровождая каждое приседание одним словом.

Рис. 157

Действуют пружинки и в коленях, и в артикуляции (когда колени идут вниз - «рупор» раскрывается по вертикали). В третьей-пятой строках содержатся только потри слова, поэтому четвертое (заключительное) движение коленей в каждой строке вы проделываете беззвучно. На последней строке - два сгибания коленей на слове *«победил»,* одно - на *«Вилли»* и одно - без речи. Проделав предварительный прием организации ритма, приступайте к основной комбинации движений.

Движения и ритмы лихих пританцовок подсказаны Галиной Ждановой. Ноги расставлены широко, руки вразлет - левая нога далеко заходит за правую, правая рука будто бы совершает удар по противнику - вновь ноги широко - правая нога далеко заходит за левую, движение руки от центра спины, кисть вылетает вперед (рис. 158).

Текст распределяется согласованно с ритмом движений:

- на затакте слегка подпрыгнуть и приземлиться на две широко расставленные ноги — одновременно с ударами ступней в пол проговорить — *«Билли»;* подкинуть пятку левой ноги сзади вверх — *«Боба»;* поставить левую ногу далеко вправо за правой ногой — *«бил»;* пятка левой ноги взлетает вверх — *«бил!»;*

- обе ступни приземляются - ноги широко, удар в пол - *«Боб»;* правая пятка взлетает - *«Билли»;* правая нога ударяет в пол, будучи занесенной далеко влево за левую ногу, — *«бил»;* правая пятка взлетает — *«бил!»;*

- далее строки повторяются по тому же принципу: на первое слово удар в пол обеими ступнями широко расставленных ног — взлеты пяток на второй и четвертой долях, удар в пол с небольшим проседанием тела ногой, далеко занесенной в сторону, за вторую ногу; на четвертой доле каждой строки слово не звучит.

Пробуйте индивидуально, затем в парах, помогая друг другу разобраться в ритмике движений и стихотворных строк.

Рис. 158

Напоследок исполните вариацию несколько раз кряду всей группой, и да возникнет синхронность в ваших действиях!

Допустимо усложнение ритма. Все слова произносятся дважды. Находясь на одном месте, используя ритмичные движения коленей, проговорите текст несколько раз: *«Билли Билли Боба Боба бил-бил, бил-бил!»* - 4 движения в коленях без слов -» *«Боб Боб Билли Билли бил-бил,бил-бил!»* — 4 движения коленями ничего не произнося -» *«Били-били, били-били оба-оба» — 2* движения коленями —» *«Билли Билли бил, бил Боба Боба» - 2* импульса коленями -> *«Боб Боб бил, бил Билли Билли» - 2* легких ритмичных сгибания коленей -» *«Победил, победил Вилли Вилли» - 2* движения коленями. Двух движений-импульсов коленей вам достаточно, чтобы приготовиться к следующему проигрыванию всего текста.

К рисунку движений, который вы уже проделывали в первом варианте текста, приноравливайтесь сами. Пробуйте самостоятельно

распределить текст по движениям и ввести речевые паузы. Помощь, надеюсь, даже уверен, вам не понадобится.

(47) *У Кольки колун, у Николки колун!*
Колко колет Николка — Колька колет не колко:
Колькин колун — не колкий, —
Колкий колун Николкин. (Денис Казачук)

Не начинайте работать над этой «ритмоговоркой» (так определим жанртекста), пока не разберетесь, «кто кому сват, кто кому брат». Перескажите сюжет текста, как вы его понимаете, прозой. Мне видится в тексте следующая последовательность: живут два приятеля — Колька и Николка; у каждого из них есть колун — тяжелый топор для колки дров с тупым клинообразным лезвием[295]; Николка своим колуном колет дрова сноровисто, а у Кольки ничего не получается; оказывается, Колькин топор плохо сделан, им неудобно колоть дрова, а вот Николкин колун - славный, им можно колоть дрова на славу.

[295] В. И. Даль толкует слово **«колун»** так: «дровосечный топор, секира, узкий тяжелый, на долгом топорище» *{Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 2. Ст. 359).

Комментарии: движения были сымпровизированы Денисом Казачуком и Дмитрием Чупахиным после того, как текст уже сложился и были опробованы несколько различных вариантов пританцовок, «приставных шагов», *дробушек* и *топотушек.* Но все испытанные варианты проваливались из-за того, что в них преобладала описательность, не рождался образ противостояния героев, не хватало легкости в звучании и в движениях, ритмы не танцевали и артикуляция не растанцовывала. И вот придумались движения ног из русской кадрили, а к ним тут же прибавились дурашливые разлеты и соединения рук, будто взмахи и удары колуном.

Движения ступней в трех вариантах, ноги расставлены на ширину плеч: а) ритмично разводятся в стороны и сводятся к центру носки стоп, б) ритмично разводятся в стороны и соединяются пятки, в) ноги передвигаются вправо и влево за счет перемещения носка одной ноги и пятки другой ноги, пятки одной ноги и носка другой ноги.

Движения рук в двух вариантах:

а) руки разведены в стороны и согнуты углом в локтях - кисть одной руки к потолку, кисть другой к полу, ритмические перемены в руках - то одна направлена вверх, другая вниз, то наоборот;

б) удары со всего размаха, напоминающие колку дров, - правая рука сверху, левая снизу, соединение рук в области запястий (рис.159).

Используете по уговору один из вариантов движения ногами.

Рисунок движения рук таков (запомнить его следует четко, чтобы случилось цельное высказывание телом и речью всей группы):

- исходное положение: правая кисть наверху, левая внизу;

Рис. 159

— на счет четыре ничего не произнося: перемена в руках — перемена в руках - удар - возврат кистей на место (проделать все два раза);

— вслед за этим идут в основном перемены в руках, а удары вы совершаете всегда на словах *«колун», «колет», «колко колет», «колкий колун»;* количество беззвучных перемен в руках зависит от ритма стиха, поэтому в некоторых случаях между строками или в середине строки вам понадобятся две дополнительные перемены в руках.

Посмотрите на схему: слова, выделенные полужирным шрифтом, означают удары; цифры в скобках показывают количество неозвученных текстом перемен в руках:

У Кольки ***колун,*** *у Ни колки* ***колун!***
Колко колет *Ни колка* (2) - *Колька* ***колет*** *не колко:* (2)
Колькин ***колун*** *- не колкий,* - (2)
Колкий колун *Николкин.*

Вариация 3.28. «Трава на дворе, дрова на траве...»

1.18; 1.28; 2.9; 2.28; 3.10

Вариация групповая. Скороговорка про дрова в том варианте, который вы опробовали в **этюде 3.10.** Интересно сейчас достигнуть кантилены звучания и перспективы рассказывания истории с заваленным «дровами двором» в ансамбле в продолжении возникшего рассказывания истории, в подхватывании и продлении объемного звучания голоса в пространстве, в перетекании энергии из слова в слово, из одного факта дровяного бума в другой.

Всякий раз, запуская мяч в круг, запускайте новую историю. От того, кто начинает, зависит продолжение, от тех, кто историю развивает, зависит ее финал, эмоциональный ее результат. Возникновение истории, развитие ее событий, повороты сюжета, выводы из случившегося возможны только тогда, когда с первого мгновения ситуация напитывается видениями внутреннего зрения. Это убережет вас от забот об *интонационном богатстве вашего звучания,* от игры в бесконечно текущий текст или от бравирования неожиданными мелодическими переходами. К. С. Станиславский помогает нам избежать вульгарной красивости речи своими поучительными советами: «Надо менять не самую интонацию, - пишет он в „Записных книжках", - а видение. Когда интонация опережает видение, получается выплевывание слов»[296].

[296] *Станиславский К.С.* Из записных книжек. Т. II. С. 275.

Этюды идут один за другим:

- вы образуете круг, мяч движется от человека к человеку по кругу - каждый из вас ударяет по мячу дважды и проговаривает лишь два слова, за ним вступает второй человек, третий; слова, произносимые вами по очереди, цепляются одно за другое, составляя в итоге внятную и разборчивую фразу;

- в круге каждый произносит по три слова и ритмично производит по мячу три удара - ритмично: не размазывая слова и не нарушая четкости ударов по мячу;

- круг сохраняется - у каждого играющего есть право ударить по мячу пять раз кряду.

Версии

Речевые

Вводим в этюд новую версию текста про «дрова — траву — двор»:

Трава на дворе, дрова на траве -дрова раз дрова, дрова два дрова, дрова три дрова; вдоль двора дрова - поперек двора дрова, в верх двора дрова - в низ двора дрова, в глубь двора дрова - в ширь

двора дрова; двор не вместит дров, двор не вместит дров, надо выдворить дрова на дровяной двор, выдворить дрова на дровяной двор, дрова на дровяной двор, на дровяной двор - на дровяной, на дровяной, на дровяной, на дровяной двор-двор, двор-двор.

Текст по сюжету вам знаком, но в нем сплошь и рядом инверсии, инверсии. Во второй части есть еще и фрагменте последовательным усечением слова за словом:

надо выдворить дрова на дровяной двор,
выдворить дрова на дровяной двор,
дрова на дровяной двор,
.- на дровяной двор,
на дровяной...

Все перемены в тексте сливаются в единый рассказ о запутанной истории с дровами, в которой никак не найти виновного и не отыскать желающих помочь выдворить дрова со двора - в то место, где им надлежит быть, — на дровяной двор.

Как и раньше, начните с индивидуальной дикционно-голосовой разминки:

— на каждое слово приходится один удар по мячу;

— слова в тексте удваиваются, тем самым усложняются дикционные усилия: *«Трава-трава на дворе, на дворе, дрова-дрова на траве, на траве - дрова-дрова раз-раз дрова-дрова, дрова-дрова два-два дрова-дрова, дрова-дрова три-три дрова-дрова; вдоль-вдоль двора-двора дрова-дрова - поперек-поперек двора-двора дрова-дрова, в верх, в верх двора-двора дрова-дрова - в низ, в низ двора-двора дрова-дрова, в глубь, в глубь двора-двора дрова-дрова — в ширь, в ширь двора-двора дрова-дрова; двор-двор не-не вместит-вместит дров-дров...».* Условие: «один удар - одно слово» сохраняется;

— утраиваем слова в тексте, усиливая всякий раз на утроении выдыхательную струю к третьему слову в сочетании, — словно раздвигается пространство звучания и речевой такт расширяется:

трава-трава-трава на дворе, на дворе, на дворе,

дрова-дрова-дрова на траве, на траве, на траве -

дрова-дрова-дрова раз-раз-раз дрова-дрова-дрова,

дрова-дрова-дрова два-два-два дрова-дрова-дрова...

Интонационные

Используйте разнообразные приемы внешней голосо-речевой выразительности. Выберите какой-то один из наиболее привычных аспектов выразительности: звуковысотные, динамические или ритмические вариации.

+ Допустим, вы избираете второй вариант текста (удвоенные слова) и в каждой паре слов первое слово произносите, опуская его вниз по тону, второе слово — повышая по тону. Такой контрастный прием звучания (низы - верхи) может быть оправдан мыслью, что в любой критической ситуации находятся люди, трезво относящиеся к происходящим событиям, и люди паникующие, нагнетающие нервозную атмосферу. Так, люди уверенные в положительном исходе, звучат на низах, убедительно, люди слабонервные - отчаянно выкрикивают высокими голосами:

.трава на дворе _дрова на траве _ -Дрова .раз
Трава на дворе' / дрова на траве/ дрова раз
_дрова .дрова .два .дрова .дрова .три .дрова-
дрова і дрова два дрова · дрова три дрова · вдоль
вдоль .двора .дрова _ .поперек .двора .дрова
двора дрова поперек двора дрова / в верх
в верх .двора .дрова _ .в низ .двора .дрова
двора дрова в низ двора дрова

1.25 + Или вы отдаете предпочтение первому варианту текста и проигрываете в тех же обстоятельствах, используя тот же контраст: низко — высоко:

на дворе на траве_____раз дрова дрова три - вдоль
Трава ' дрова дрова дрова/ два / дрова дрова/
дрова _ двора в верх дрова _ двора втлубь
двора поперек дрова/ двора в низ дрова/ двора
дрова _ двора
в ширь дрова...

+ Или вы начинаете историю тихо-тихо, чуть ли не шепотом, и постепенно разворачивается фантасмагория с все прибывающими и прибывающими дровами; а так как с увеличением речевой громкости непроизвольно увеличивается и раскрытие голосо-речевого рупора, да еще активизируется дыхание, то вам приходится ударять по мячу все сильнее и сильнее, мяч взлетает все выше и выше, увеличиваются и амплитуды замахов на удары. Но можно и у В. Э. Мейерхольда идею почерпнуть - на одной из репетиций «Ревизора» режиссер подмечает: «Когда громко, больше резонерства получается»[297]. Так что и такое поведение оправдано: с разрастанием динамики звучания сам рассказыва-

[297] Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 59

ющии все меньше и меньше верит в успех своего высказывания, искренние побуждения в результате заканчиваются фальшивой озабоченностью.

+ Вы также можете использовать перемены темпов: один речевой такт (или фрагмент текста) проговаривается медленно, следующие на контрасте - быстро, потом вновь медленно, вновь быстро; можно и всю историю начинать медленно, а завершать на предельно быстром темпе.

Каждый самостоятельно избирает вариацию использования выразительных средств голоса и речи для воплощения родившейся в его воображении ситуации.

Парные

Теперь вы разворачиваетесь к зрителям. Вы вдвоем, рядом, у каждого мяч. Работаете синхронно, мячи подбиваете одновременно - удар в удар, подлет в подлет. Начинайте без произнесения скороговорки. Стремитесь совместить ритм ударов, высоту взлетов мяча. Локоть партнера ваша опора — вы чувствуете и свой мяч, и его мяч, вы в одной упряжке ритмов движения.

+ Продолжая беспрерывно совместные удары, произносите поочередно по четыре слова. Как и прежде, разговорность в речи не на последнем месте, долой скандирование. В зависимости оттемпов произнесения того или иного слова в речи, от длительности слов, от течения интонации при передаче смысловой и эмоционально-чувственной информации, от логики высказывания, в котором какие-то слова принимают на себя роль фразового ударения, а какие-то отступают в тень, - вы и ударяете по мячу. Речь в данном случае влияет на качество движений. Движения рук и тела полностью подчинены смыслу высказывания и являются отражением работы актерского воображения. Общее же устремление скороговорки вперед достигается слитностью вашего поведения, переходом внутренней речи в звучащую, заинтересованностью в восприятии вашего совместного высказывания адресатом.

В первой пробе видны стыки между словами внутри речевых тактов.

+ Два мяча в руках остаются. **«Первый»** произносит весь текст, кроме слова *«дрова»,* которое отходит ко **«второму». «Первый»**

вытягивает сюжет, **«второй»** своими бесконечными повторами *«дрова», «дровяной»* усиливает эмоциональность рассказа — он как будто подкидывает-подбрасывает дрова на двор: *«Трава на дворе, **дрова** на траве **-дрова** раз **дрова, дрова** два **дрова, дрова** три **дрова;** вдоль двора **дрова** - поперек двора **дрова,** в верх двора **дрова** - в низ двора **дрова,** в глубь двора **дрова** - в ширь двора **дрова;** двор не вместит **дров,** двор не вместит **дров,** надо выдворить **дрова на дровяной** двор, выдворить **дрова на дровяной** двор, **дрова на дровяной** двор, на **дровяной** двор - на **дровяной,** на **дровяной,** на **дровяной,** на **дровяной** двор-двор, двор-двор».* Пока чувствуется интонационная одинаковость у **«второго»** при озвучивании слов *«дрова»* и *«дровяной».* Синтаксическое построение скороговорки все время меняется, и слово *«дрова»* оказывается в различных позициях в разных речевых тактах, а вы проговариваете монотонно: *«дрова! дрова! дрова!»* совершенно вне связи с сюжетом, направляемым **«первым».** Особые трудности возникают у вас при работе с фрагментом ***«...дрова** на траве - **дрова** раз **дрова, дрова** два **дрова, дрова** три **дрова...».*** Завершение предшествующего речевого такта и начало следующего сливаются в *«дровадрова».*

Игровые

+ Кругом утроение. Вы втроем, рядом. Три мяча. Работаете мячами удар в удар. Произносите по три слова друг за другом из третьего варианта текста: *«трава-трава-трава на дворе, на дворе, на дворе, дрова-дрова-дрова на траве, на траве, на траве -дрова-дрова-дрова раз-раз-раз дрова-дрова-дрова, дрова-дрова-дрова два-два-два дрова-дрова-дрова, дрова-дрова-дрова три-три-три дрова -дрова -дрова; вдоль-вдоль -вдоль двора -двора -двора дро - ва-дрова-дрова; поперек-поперек-поперек двора-двора-двора дрова-дрова-дрова; в верх, в верх, в верх двора-двора-двора дрова-дрова-дрова, в низ, в низ, в низ двора-двора-двора дрова-дрова-дрова...»,* и т. д. Несложно, совсем несложно. Все само собой распределяется потри, только успевай «подхватить», продолжить мысль партнера, только вовремя, где требуется, завершай речевой такт. И содержание откроется вам без препятствий, события на дворе развиваются с необыкновенной быстротой, так как любой **повтор** эмоционально влияет на речь, а уж если слова повторяются трижды, то и эмоциональное воздействие на адресата усиливается стремительно. Вспомните у В. В. Маяковского в «Про это»: «Замирает, замирает, замирает гул. / Глуше, глуше, глуше...».

+ Остаетесь втроем. **«Первый»** тянет сюжетно-фактологическую нить истории, **«второй»** постоянно возвращает нас к обстоятельству места действия: *«на дворе», «двора», «двор»,* **«третий»** загружает двор дровами:

*«Трава на дворе, **дрова** на траве **-дрова** раз **дрова, дрова** два **дрова, дрова** три **дрова; вдоль двора дрова** — поперек **двора дрова, в верх двора дрова - в низ двора дрова, в глубь двора дрова - в ширь двора дрова; двор не вместит дров, двор не вместит дров, надо выдворить дрова на дровяной** двор, выдворить **дрова** на **дровяной** двор, **дрова** на **дровяной двор**, на **дровяной двор - на дровяной,** на **дровяной,** на **дровяной,** на **дровяной двор-двор, двор-двор».*

Текст **«первого»** не выделен нами графически, текст **«второго»** - подчеркнут, текст **«третьего»** — усилен в **жирности.** С первого раза ничего-то у вас не выйдет, но постепенно, раз за разом двигаясь по тексту, вы будете без запинок стремиться все вперед и вперед. Надеюсь, что на пятый, шестой раз удача будет с вами.

+ Работает в шеренге четверка. У каждого мяч. Вариант текста с удвоенными словами: *«Трава-трава на дворе, на дворе, дрова-дрова на траве, на траве-дрова-дрова раз-раз дрова-дрова, дрова-дрова два-два дрова-дрова, дрова-дрова три-три дрова-дрова; вдоль-вдоль двора-двора дрова-дрова...».* Не думаю, что это для вас сложная вариация. Были и посложнее, предыдущая, например, где каждый произносит лишь по два слова, но удвоенных. А к ритмическому и интонационному связыванию слов скороговорки в речевые такты вы уже привыкли.

+ И опять вы вчетвером. Тот же вариант текста. Ударяете по четыре раза, соответственно и по четыре слова произносите. Только слова «дрова» и «дровяной» уходят во внутреннее говорение. Тот, кому выпадает их произнести - произносит их «про себя»: *«Трава-трава на дворе, на дворе, \ярова-дрова на траве -ДР^ВЗ-дрова* **I** ***раз-раЗ*** *ДРОва-дрова^* I *дрова-дрова* I *Дрова-дрова^ дрова-дрова* I *Три-ТрИ^Р^ВВ^Р^ВВ;* | ***ВДОЛЬ-ВДОЛЬ ДВОра-ДВОра*** | *ДРОва-дрова* _ п о п е. *рек-поперек\ двора-двора^Р^ВВ^Р^ВВ, \ в верх, вверхдвора-двора\ ДРова-дрова* _ в низ/ в низ | *двора-ДВОра ДРова-дрова^* | g ***глубь***/ в ***глубь ДВОра-ДВОра*** *\ ДРова-дрова* _ в ***ширь***/ в ***ширь*** | ***ДВОра-ДВОра*** *ДРова-дрова-* | *двор-двор не-не* | *вместит-вместит дров-дров^* | *двор-двор не-не* | *вместит-вместит ^Р^В^Р^В,* | *надо-надо выдворить-выдворить* |

[298] Мейерхольд репетирует. Т. 2. С. 61.

дрова-дрова $_{Нд—На}$ | *дровяной-дровяной* ***двор-ДВОр,*** \ ***ВЫДВОрИТЬ -ВЫДВОрИТЬ*** *дрова-дрова* $|_{н}g-_{н}g$ *дровяной-дровяной* $|$ *двор-ДВОр, Дрова-дрова* $|_{н}g-_{н}g$ *дровяной-дровяной* | *двор-двор, на-на* | *дровяной-дровяной двор-двор* - | *на-на* ДРОВЯНОЙ-ДРОВЯНОЙ I и з . и з ДрОВЯНОЙ-ДрОВЯНОЙ I u-j w-j ДРОВЯНОЙ-ДРОВЯНОЙ I <J-J_ $_{на}$ *дровяной-двровяной* | ***двор-ДВОр-ДВОр-ДВОр,*** | ***ДВОр-ДВОр-ДВОр-двор».*** Кому-то из четверки достанется произнесение всех слов в голос, кому-то - два слова вслух, а два про себя, а кому-то одному - все четыре слова «про себя».

f Вас семеро. И мячей семь. Вы образуете небольшой круг. Подбиваете мячи одновременно. Удары синхронные, и мячи подлетают на одну высоту (по крайней мере, вам так хочется). Каждый произносит скороговорку в первом ее варианте - слова скороговорки звучат единожды. Каждый начинает сначала и произносит текст до самого конца без остановки, но вступает он после того, как тот, кто в круге перед ним, произнесет первые четыре слова. А именно: **«первый»,** начав, произносит четыре слова и продолжает — в это время вступает **«второй»,** когда он произносит четыре слова и идет на продолжение — вступает **«третий»...** Так же вы и заканчиваете: затихает **«первый»,** за ним, договорив скороговорку, затихает **«второй»** - замолкает **«третий» - «четвертый»,** и так до того момента, пока не скажет последнее слово **«седьмой».**

Вот уж где мяч уронить нельзя. Вот где синхронность в поведении тела, в звучании не может быть нарушена даже минимальным отклонением мяча от центра, даже маленькой заминкой в речи у кого-то одного. Как тут не вспомнить жесткое обращение Мейерхольда к актерам: «Нам интересы ансамбля выше личных интересов отдельного актера»[298].

Пробуйте! Желаю вам удачи...

ЭПИЛОГ

в ритмах сопряжения

Декорация, движение актера, брошенная бутылка, хвост костюма — такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы.

Даниил Хармс

Движение как средство для создания художественного представления является сильнейшим. Оно сильно тем, что имеет отношение к тому, от чего зависит человек на земле, - движению планет.

Всеволод Мейерхольд

Мяч - одна из стихий тренинга.

Подвижность тела, балансирование ощущений, разогрев чувств, посыл мыслей адресату, активизация дыхания, выразительность голоса, точность артикуляции, разборчивость и нормированность сценической речи, экспрессивность интонации, ритмика стиха и прозы, динамика высказывания - вот лишь немногие сферы наших интересов во время дикционно-голосового тренинга, проводившегося в **«Ритмах и вариациях».** Сочетание движения и речи, жеста и дикции, пластики и голоса проявлялось в каждом этюде.

Если вы мысленно проживете пройденные этапы тренинга, то вам вспомнятся ваши открытия в синтезе речи и движения.

Действительно, мы много времени уделяли соединению подвижности тела с подвижностью голоса, бесчисленным вариациям совмещения движений кистей и артикуляторных органов, «летящему» телу, рождающему «летящий» звук голоса, полету рук и дикционной энергии.

Все, чего мы добивались, было соизмерено с разнообразными формами общения — и в подвижных играх, и в диалогах, и в ритмических импровизациях, и в ансамблевом тренинге.

Связующим элементом тренинга, его нервом был теннисный мяч. Он вас и объединял, и дисциплинировал. Мяч - посланник ритма. Ритма движений, ритма речи.

Вот и теперь еще вы наверняка продолжаете ощущать в своем теле его бесконечные возможности - его упругие подпрыгивания, стремительные перелеты в пространстве, реяние над головами, кружение в ваших руках, подскоки и отскоки, горение и плавание по волнам. И все это в полной согласованности с ритмами сценической речи, ритмами содержания речевых импровизаций и авторских текстов. Ритмы - ритмами, но нельзя же и смыслы обижать. Весь процесстренинга мы сверяли по творческой формуле Л. Ф. Макарьева:

«три „Р"» - «ритм : разум : радость».

Акцентируя внимание на одном из элементов, не забывали и о двух других. Триада действует как творческое явление только в синтезе, во взаимопроникновении. Утеряй мы хоть один элемент, хоть частичку элемента, хоть намек на частичку - мы теряем целое: рассыпается разумность всего нашего тренинга, растворяется загадка творчества.

Действие триады неоднозначно для каждого из нас, самопознание подталкивало вас к личному освоению механизмов пульсации **«трех „Р"».** Всё в разной мере есть у каждого из вас. Не меняются цвета радуги — балансирует их насыщенность. Так и у всякого творящего чего-то чуть больше, чего-то чуть меньше.

Георгий Оболдуев, поэт, десятилетиями сокрытый от глаз людских, утаенно проживший свою творческую жизнь («Все мы и вы, принужденные писать иероглифами и клинописью, / Как я сейчас, — / Уверяю вас: - / В лучшем положении, чем те, / Что пишут в газетах / Или в ватер-клозетах»), настрадавшийся в страшные времена репрессий («А попробуй по жизни пространствуй / Странной переступью антраша»), служивший на войне в разведывательном противотанковом дивизионе («...Чтоб на натянутом канате / Стоять, ходить и танцевать»), словно молитву наговаривал, обращаясь к тем, кто, может быть, когда-нибудь откроет его поэзию:

Я хочу, чтоб всяк двуногий
Под заботой и трудом
Хоть посильно, хоть немного
Шевелил своим мозгом[299].

Третья часть поэмы Г. Н. Оболдуева **[49]** «Живописное обозрение»[300] становится основой завершающих импровизаций тренинга. Стихи эти — необыкновенный творческий материал, они дают прекрасную возможность углубления в пространство воображения, в пространство природы, в пространство звучащей речи, в пространство артикулирования, в смыслы, в сенсорные миры. Стихотворение таково, образы его настолько узнаваемы, что невозможно не затронуть широчайший спектр чувств, проявить непривычно-привычные видения, задействовать всё-всё-всё: зрение, обоняние, осязание, вкус, тактильность. Но, конечно же, не ради чувств самих по себе. «Можно мечтать о всех пяти чувствах (о еде, о запахе моря, об ощущении чистого белья, о прекрасных видах, о мелодиях). Актер мечтает о действиях. Научитесь внутренно действовать»[301], — слова Станиславского точнейшим образом объясняют многое и многое в тренинге внутренней и внешней техники драматического актера. Поэма Георгия Оболдуева звучит последним аккордом нашего тренинга, слова Станиславского задают нам тональность.

[299] Из стихотворения «Ни насмешки, ни гаерства» (День поэзии - 1988. М., 1988. С 52).

[300] фрагменты поэмы опубликованы: Новый мир. 1990. № 8. С. 120-122.

[301] *Станиславский К. С.* Из записных книжек. Т. II. С. 259.

Поэме предшествует эпиграф:

Пока над вами светит солнце, радуйтесь,
А мёртвым счастья и богатств не надобно.
Эсхил («Персы». Стихи 841-842).

Для того чтобы войти в содержание поэмы, в затакте - в замахе на наши импровизации прочитайте первую ее главу:

Солнце - матерью -
Нравоучительствует
Здраво и материалистично.

Месяц - Пантелёймоном_ -
Качается
"Укоризненно и елейно.

Живой разлив
Почек, листьев, лепестков,
Веток, цветиков, злаков,
Трав, корней и былинок.

Душистый винегрет
Мелкопоместных и владетельных
Овощей и корнеплодов.

Сочная тяжесть
Отставных плодов.

Потомственное разложенье
Осунувшихся цветов.

Вторую главу мы относим в комментарии **[50],** вы ее чуть позже прочитаете, и сразу вступаем в импровизации третьей главы, чуть вникаем в текст и пробуем. Если что-то непонятно, то подсказываем друг другу. Мяч в круге, мы деятельные:

I строфа *Буйное вундеркиндство тополей;*
Угарная острота черёмух;
Утрированные колпачки каштанов;
Шершавые подмышки бузин;
Земляная сочность сиреней;
Огуречная свежесть жасминов;
Лёгонькие крылышки шиповников;

г

Ювелирные подвески боярышников;
Озябшее шушуканье осин;
Льстивые диваны ив;
Тёмная гордость ольх;
Узорчатая горечь берёз;
Ржавые ноги рябин;
Крепкое шуршанье дубов;
Сухая размеренность сосен;
Просмолённая прелость ёлок;
Непролазные заросли орешников;
Сладкая гарь лип.

В круге - в ансамбле летает мяч от одного к другому беспорядочно - словно в смешанном лесу перемешались цвета и запахи, шумят деревья, колышутся кусты.

II строфа *Поднебесный простор сена;*
Меховые сугробы мхов;
Добродушные своры репейников;
Шерстяные веера лопухов;
Вспыльчивые стаи крапив;
Пряные горлы дягилей;
Ситцевые куколки мальв;
Укромные рюмки повилик;
Китайские зонтики анисов;
Прислушивающиеся головы подсолнечников;
Связное перестукиванье камышей;
Стеариновые фарфоры водяных лилий.

Перелеты нескольких мячей - перемешались цветы и травы, мхи и скошенная трава, распластавшиеся по земле и высовывающиеся из воды. Каждый, кто представляется значимым, является на посиделки-погляделки и возбуждает в воспоминаниях разные ощущения - от покалываний, ожогов, резких запахов, шелестения, вкуса семечек, белизны лепестков.

III строфа *Акварельные кулачки кувшинок;*
Медовая сырость незабудок;
Багровые макушки конских щавелёй;
Трепещущий бисер богородицыных слёзок;
Растрёпанные конуса петухиликуриц;
Пушистые мизинцы тимофеевок;
Лимонные огоньки лютиков;

Обгорелые головешки одуванчиков;
Пролетарские созвездья матрёшек;
Солнечная лекарственность ромашек;
Колыбельная безвольность колокольчиков;
Зубастые гирлянды мышиных горошков.

И под деревьями, на полянах, среди кустов разбрызганы лесные и полевые цветы. Всё простоватая братия. Мяч движется по кругу от одного к другому против часовой стрелки. У каждого лишь три удара по мячу, однако за этими тремя ударами скрывается обаятельное цветение полевых цветов. Каждый говорит о своих цветах, о своем видении их, о своих воспоминаниях. Индивидуальность цветов — индивидуальность воспоминаний. Дыхание цветов - дыхание воспоминаний. Запахи цветов - запахи воспоминаний.

IV строфа *Двухголосная пестрота ивандамарий;*
Открытые ранки гвоздик;
Летние небеса цикориев;
Финиковые косточки хлопушек;
Бенгальское пламя чертополохов;
Острые зубки маргариток;
Интимная нескромность ночных фиалок;
Щетинистые брошки полевых астр;
Раздутые ноздри львиных зевов;
Липкие язвы дрём;
Театральные капоры кашек;
Выцветшая ветхость бессмертников;
Суховатый мёд васильков;
Пыльная хина полыней.

А тут уж компания из мещан — посерьезнее будут личности, достойнее простаков. Они уже в обществе могут появиться, выйти в центр, покрасоваться, на других посмотреть - себя показать. На ладони мяч лежит, не колышется, и ладонь его несет, кружит, вальсирует с ним, мяч соскальзывает и взлетает в пространстве круга. Плывет-плывет-плывет мячик-мещанин и вот уже оказывается в руках у другого, у третьего. Так и кружатся-вертятся-снуют, демонстрируя себя друг перед другом.

V строфа *Скромные ёлки ржей;*
Полные косы пшениц;
Усатые хребты овсов;
Дурманящая вялость коноплей;

Отяжелевшие султаны просов;
Поджаристые брызги гречих;
Голубоглазые жилки льнов;
Пышные усы ячменей.

И купцы появляются, занимают пространство телами. Мяч пе[летает из кисти в кисть, крепко, сыто, сухо, без сентиментальносп Мяч у каждого в руках, синхронно и дружно отсчитывают вре часы - мячи-маятники. И то один, то другой, размеренно *р,в\лгы* по часовой стрелке, звучат в общем ритме пластики гудящие голе купцов.

VI строфа *Стеклянные бусы смородин;*
Карамельные пузики крыжовников;
Мокрые губки малин;
Близкие глаза вишен;
Выпуклые лбы клубник;
Загорелые лысины яблок;
Отёкшие окорочка груш;
***Распухшие** гланды слив;*
Веснущатые носики земляник;
Выдавленные капли костяник;
Пресное сусло черник;
Горьковатые пригорки брусник;
Раскалённые ячмени волчьих ягод;
Вяжущая сладость можжевельников.

Чу! Словно разыгравшаяся детвора зазвенела голосами, разб галась, запрыгала. Запрыгал и мяч в руках у каждого из ладони ладонь, но - по вертикали! Кисть правая зависла над левой, и м: точно по вертикали начал падать/взлетать. И вертикаль рупора ч точку увеличилась. Танцующие руки, пританцовывающее тело, и ривые словечки, складывающиеся в стихотворные строки, напо. ненные налитыми ягодами и фруктами. Цветовые перемены ре кие: черные - зеленые в полосочку - темно-красные - бордовые красные — желто-розовые — темно-зеленые — сине-фиолетовые розовые - водянисто-прозрачные - пурпурные... Отсюда - цве" речевых звуков и тембровые переливы; отсюда - узнавание по/ робностей через образы: пузики - губки - глаза - лысины - оке рочка - гланды - носики - капли...; отсюда - бисеринки ощущ< ний: карамельные — мокрые — выпуклые — загорелые — отёкшие распухшие — веснушчатые — горьковатые — раскалённые — вяж\ щие...

Но детворе мало, всегда мало, хочется игр и трудностей еще и еще; разбежались по парам, прихватив с собой один мячик, и запрыгал мячик между двумя правыми ладонями - у одного ладонь принимает мяч падающий, у другого ладонь продлевает полет мяча взлетающего; тела ребятишек удивительно, поразительно синхронно движутся, управляемые ритмами мяча - взлетающего и падающего.

VII строфа *Прыщавые нарывы мухоморов;*
Влажные струпья поганок;
Сырые пузыри дождевиков;
Гончие подпалины зайчат;
Рыжие лилии лисичек;
Вылупившиеся шишки шампиньонов;
Карапузная спесивость боровиков;
Краплёные стволы подберёзовиков;
Бесстыдный приапизм подосиновиков;
Сопливые толпы маслят;
Разноцветные блюдца сыроежек;
Мохнатая мертвенность груздей;
Крепкие уши рыжиков;
Скользкие болванки валуев;
Продрогшие пучки опят;
Дешёвая крепость сухарей;
Розовая фланель волнушек.

Повылезали из-под земли крепыши - купцы да купчики, семейство за семейством. Мячи синхронно взлетают вверх и опускаются вниз, пружинисто принимаемые кистью; кисть не валится к полу — в кисть тяжелый кошелек опускается, наполненный увесистыми монетами, и подкидываются солидные кошельки невысоко и с удовлетворением - на последнем ударном слоге строки. Отсюда и гудящие объемы голосового звучания, и неторопливое артикулирование, и вырастающая к концу каждой строки динамика речи.

VIII строфа *Скрипучая пышнота капуст;*
Ревматические опухоли картошек;
Деревянные кубари реп;
Лошадиные коленки свёкол;
Ядрёные корни морковей;
Хрупкие шелка луков;
Обдрипанные миноги петрушек;
Помойная доблесть редек;
Детские трупики спарж;

Девичья старость редисок;
Тупая талантливость огурцов;
***Морская** свежесть укропов;*
Крепкая непристойность хренов;
Напряжённые груди бушм;
Свиные туши кормовых свёкол;
Здоровенные вымена тыкв.

А вот и крестьяне-труженики — работающие без устали. Кисти большие, внушительные шарообразно крутятся вокруг капуст и картошек, свекол и редек, редисок и реп. Неостановимое кружение кистями сверху наружу — они обхватывают весь корнеплод. Плывут и строки одна за одной, округляется голосовое звучание, чувствуется теплота выдоха: говорите по очереди, руки каждого в кружении отражают ощущение, передаваемое звучащим; говорящий же звучит в зависимости от ощущений, рождаемых конкретными видениями овощей, оттого, что ему вспомнилось.

IX строфа *Холодные ляжки дынь;*
Футбольные ядра арбузов;
Мускулистые волокна ананасов;
Мозолистые комья гранатов;
Потрескавшиеся губы апельсинов;
Ликёрные язычки мандаринов;
Ватные шейки бананов;
Аппетитные ягодицы персиков.

И объявились новоявленные дворяне, заголосили, на чем свет стоит, как Старуха пушкинская: «Не хочу быть черной крестьянкой, / Хочу быть столбовою дворянкой». И явились в дворянском звании. Пальцы щелкают, выстреливая каждым словом; то один трижды выкрикнет — и строка на *staccato* прозвенит, то другой, то третий... (выстреливайте мячом вверх так, чтобы взлетал он по вертикали). Шикуют жестами, шикуют словами, шикуют телесами: ляжками - шейками — ягодицами, да заодно и губами, и язычками. Что ни «фрукт» — то дворянин: ананас — гранат — мандарин!

X строфа *Сладкий пот резёд;*
Горькая свежесть астр;
Грудная сладость роз;
Мягкий перец левкоев;
Пленная томность Табаков;
Картофельная юность вербен;

Уездный яд бархоток;
Плакучие метёлки мят;
Податливые щёки маков;
Медузьи причёски георгинов;
Нежный батист душистых горошков;
Узорные лапы папоротников;
Огненные бокалы лилий;
Епархиальная наивность анютиных глазок;
Надушенные чепчики гелиотропов;
Гусарская пустота пионов;
Кружевная мякоть гвоздик.

Запахи, запахи нанесли губернские дамы и кавалеры, наполнили собой простра-нство бала и понеслись и закружились. Мяч летит через круг, а бросивший его все кружится и кружится - мягко и негромко, повторяя только что сказанное несколько раз кряду. Кружатся легчайшие слова и словечки, отражающие запахи: сладкие - горькие - мягкие - плакучие - податливые - нежные - огненные... Кружатся: грудная сладость и медузьи причёски, пленная томность и податливые щёки, нежный батист и кружевная мякоть, епархиальная наивность и гусарская пустота...

XI строфа *Густые кусты азалий;*
Любопытные мордочки альпийских фиалок;
Бескровные щупальца хризантем;
Выдохшиеся ладони персидских сиреней;
Непристойная распущенность тубероз;
Изнасилованная бледность лилий;
Мясистая вонь гиацинтов;
Ненасытная извращённость орхидей;
Шикарные махры гортензий:
Обнажённая теплота мимоз;
Важная безуханность тюльпанов;
Чахоточные свечи нарциссов;
Недоношенные щепотки подснежников;
Восковые фигурки ландышей.

Аристократы. Всё значимо, достойно, ни одного лишнего движения, никаких детских наивных игр в мячики. Только жест, обращенный к партнерам, движение, обводящее круг, только блеск орденов и мерцание драгоценностей. Правда, в конце вдруг выяснится, что не всегда блеск отражает суть, вдруг да мелькнет что-то чахоточное, задрожат в воображении какие-то «недоношенные

щепотки подснежников» или померещится что-то рассудочное, неживое.

Одиннадцать строф третьей части, разных по объему, но законченных по высказыванию. Сто пятьдесят строк - это сто пятьдесят невиданных вами ранее зарисовок растений. Наблюдательность автора неиссякаема, его фантазия привораживает.

Внутри строф все строки обрываются точкой с запятой, то есть не оканчиваются, а сигнализируют о продолжении. И продолжение не задерживается — на нас нисходит новый образ, и он уносит воображение, закруживает, взбадривает соображение, не дает покоя, наэлектризовывает воспоминания и память. Вот где можно затеять разговор о ритмичности воображаемых картин (о внутренней смене одной зарисовки другою): да это и картинами назвать-то сложно, точнее было бы думать об авторских наблюдениях - они поразительны. Так как это поэзия, истинная поэзия, то поэтическое проступает в каждой строке, живопись и рисунок останавливают на мгновение наше внимание, нашу мысль. И пока мысль не пропитается рисунком — не сдвинуться с места; пока наши личные воспоминания не оживут — не очеловечится и высказывание. Что ни строка, то чудесное раскрытие лотоса. Слова в строке кажутся безыскусными в отрыве друг от друга, но вместе они создают образ, не передаваемый словами. «То, что может быть выражено словами, - это грубая сторона вещей; то, что может быть постигнуто мыслью, - это тонкая сторона вещей. За пределами тонкого и грубого находится то, что словами нельзя выразить, а мыслью нельзя постичь», - говорит нам Чжуан-цзы[302].

Одиннадцать строф разнятся. В каждой сугубо свое. И даже настроения они приносят непохожие. Менее всего в этом «живописном обозрении» ощутимо присутствие научной достоверности. Хоть и напоминают зарисовки автора искусные фотографии, и кто-то из нас восхищается авторской наблюдательностью, но сильнее всего пронзает нас всеобъемлющее дыхание жизни, притягивает многообразие бесконечной авторской фантазии, балансирование поэта между документальностью наблюдений и музыкой удивительных образов. «Всегда приятно размышлять о том, при каких обстоятельствах возник в мозгу художника образ, который тебе нравится»[303] (Ю. Олеша).

В финале Оболдуев указывает: «(Da capo al fine.)»[304]. Почему бы и нам не сотворить еще один этюд, благо текст уже у вас на слуху.

[302] *Чжуан-цзы.* Осенний разлив // В мире китайской мудрости. М„ 2006. С. 129.

[303] *Олеша Ю.* Заметки писателя // *Олеша Ю.* Избранное. М., 1999. С. 528.

[304] Da capo al fine - ит. *муз. С* начала до конца (повторить).

[1] Леонид Федорович Макарьев (1892-1975) - актер, режиссер, драматург и театральный педагог, народный артист РСФСР, профессор. Окончил историко-филологический факультет Петроградского университета (1917), Петроградские высшие педагогические курсы (1919), в 1917-1921 гг. преподавал историю литературы и латинский язык, в 1919-1921 гг. занимался в театральных студиях П. П. Гайдебурова и Р. Б. Аполлонского. Макарьев — один из основоположников и активных деятелей детского театра в нашей стране. В 1921-1963 гг. — актер, режиссер и драматург Ленинградского государственного театра юных зрителей.

Большое место в жизни Макарьева занимала театральная педагогика. В 1931 г. он основал театральную студию ЛенТЮЗа и до 1963 г. был ее бессменным руководителем и педагогом актерского мастерства. С1936 г. он преподаватель, а в 1939-1972 гг. профессор, заведующий кафедрой актерского мастерства ЦТУ - ЛГТИ - ЛГИТМиКа (ныне - Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства). Среди его учеников И. Горбачев, Р. Лебедев, Н. Мамаева, С. Юрский, М. Павлов, Б. Хотянов, Э. Пасынков, И. Соколова, Д. Барков, Н. Иванов, Ю. Мамин, М. Боярский, Е. Драпеко, Е. Тиличеев, В. Кособуцкая.

Макарьев - член Союза советских писателей с 1932 г., автор многих теоретических работ по детскому театру и театральной педагогике (см.: Леонид Федорович Макарьев: Библиографический указатель / Сост. Ю. А. Васильев. Л., 1980), в том числе книг «С утра до вечера в театре» (1930,1936,1972), «Государственный театр юных зрителей. Задачи и организация» (1929), «Творческий путь Ленинградского театра юных зрителей. 1922-1932» (1932). В детских театрах страны многие годы шли его пьесы, часть из которых выходили отдельными изданиями: «Гражданин Дарней» (1926), «Тимошкин рудник» (1926, 1930, 1934, 1936), «Еремка-лодырь» (1929), «Дружным ходом» (1931), «Бунтари» (1934), «Пленник эмира» (1936), «Кот в сапогах» (1939, 1940; в соавторстве с С. А. Дилиным), «Пашка» (1948).

По инициативе Макарьева и под его редакцией в 1961 г. вышел первый терминологический справочник по «системе Станиславского»: «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского» (Сост.

М. А. Венецианова). В течение трех десятилетий профессор Макарьев • вел «театрально-педагогический дневник», частично опубликованный в: *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 88-139, 253-256.

[2] Владимир Викторович Петров (1923-2007) - актер, режиссер, театральный педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор. Участник войны, награжден медалью «За отвагу», окончил ЛГТИ по классу Л. Ф. Макарьева (1948), работал актером и режиссером в Ленинграде: в театре им. Ленинского комсомола (1948-1951), театре Балтийского флота (1951-1956), театре на Литейном (1956-1960). С 1959 г. преподаватель кафедры основ мастерства актера, с 1980 г. - профессор, в 1987-2007 гг. заведующий кафедрой основ мастерства актера ЛГИТМиКа - СПбГАТИ. Выпустил 7 актерских курсов. Среди его учеников известные актеры и режиссеры: А. Ваха, Л. Гузеева, Е. Ганелин, А. Галибин, В. Дегтярь, А. Ургант, Г. Корольчук, В. Летенков, Т. Самарина, А. Романцов, И. Лифанов, Д. Нагиев, Н. Дручек и др. О педагогике В. В. Петрова см. сб. статей к 40-летию его театрально-педагогической деятельности: Азы актерского мастерства / Сост. Е. Р. Ганелин. СПб., 2002.

Игорь Олегович Горбачев (1927-2003) - Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат Государственной премии России, профессор; ученик Л. ф. Макарьева. С 1954 по 2003 г. актер и режиссер Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина (Александрийского), в 1975-1992 гг. художественный руководитель, главный режиссер театра. В 1958-1991 гг. доцент, затем профессор кафедры актерского мастерства ЛГТИ - ЛГИТМиКа. В 1992 г. возродил Школу русской драмы, ныне носящую его имя. Среди учеников И. О. Горбачева А. Толубеев, С. Маховиков, А. Баргман, М. Долгинин, С. Гавлич, С. Лосев, Е. Липец, Н. Фоменко, С. Селин, Д. Воробьев, Р. Нечаев и др.

Лидия Григорьевна Гаврилова — заслуженная артистка Республики Тува, профессор. Окончила ЛГТИ по классу Б. В. Зона (1947) и аспирантуру под руководством Л. Ф. Макарьева (1960). Работала ассистентом профессора Л. Ф. Макарьева (1954-1957), преподавала в ЛГТИ - ЛГИТМиКе в 1957-1987 гг. Вела актерское мастерство на курсах Л. Ф. Макарьева, И. А. Гриншпуна, И. О. Горбачева, В. А. Ларионова. Среди выпускников курсов, на которых она работала, С. Юрский, А. Пустохин, Б. Смолкин, Е. Полосина, И. Крапман, В. Бутурлин, Е. Шапин, М. Долгинин, А. Толубеев, С. Лосев, А. Емельянов, Е. Лукошков, Е. Липец, Н. Фоменко, А. Максимков, С. Киселев, С. Маховиков, С. Селин, Г. Алимпиев. С 1992 г. по настоящее время — профессор Школы русской драмы им. И. О. Горбачева. Автор нескольких печатных работ по актуальным вопросам театральной педагогики, в частности: *Гаврилова Л.* Тувинская национальная студия // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. Л., 1971. С. 155-167; *Гаврилова Л. Г.* Некоторые особенности подготовки национальных актеров // Сценическая педагогика: Национальные студии ЛГИТМиК. Л., 1988. ВЫП. 3. С. 47-55; *ГаврилОВаЛ. Г.* [Вое-

поминания] // *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 186-188.

Анатолий Самойлович Шведерский (1924-2008) - заслуженный деятель искусств Республики Тува, профессор. Окончил ЛГТИ по классу Л. Ф. Макарьева (1946), был актером ЛенТЮЗа, в 1957-1963 гг. - ассистент Макарьева в Студии при ЛенТЮЗе, в 1963-2008 гг. преподавал в ЛГТИ - ЛГИТМиКе - СПбГАТИ на актерских и режиссерских курсах Л. Ф. Макарьева, Э. А. Поповой, И. Р. Штокбанта, М. В. Сулимова. Среди тех, кого он учил — Г. Ивлева, Б. Голубицкий, И. Малочевская, С. Спивак, В. Воробьева, М. Боярский, Е. Драпеко, Е. Тиличеев, В. Кособуцкая, Е. Александров, И. Бедных, И. Броневицкая, Л. Захожаев, В. Смилянец, В. Янишевский, В. Карев, С. Черкасский, Г. Ветров, Ю. Гальцев, С. Барковский и др. В 1990-2007 гг. руководил актерскими курсами выпуска 1994,1998, 2002, 2007 гг. Опубликовал методическое пособие «Внутренняя речь в работе над ролью» (1988) и несколько статей по театральной педагогике. Особый интерес представляют: *Шведерский А. С.* Из опыта работы над «Сонетами» Шекспира на первом курсе актеров драмы // Азы актерского мастерства. СПб., 2002. С. 141-149; *Шведерский А. С.* Спектакль в театральной школе как продолжение учебного процесса // Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография. СПб., 2006. С. 10-15; *Шведерский А. С.* [Воспоминания] // *Макарьев Л. Ф.* Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л. Ф. Макарьеве. М., 1985. С. 200-203.

[3] За несколько лет до упомянутой беседы (в 1918 году) при работе над «Росмерсхольмом» Ибсена Е. Б. Вахтангов делает заметки к спектаклю. Вот один из фрагментов, в котором рассматриваются процессы *сживания* актера с персонажем: «Лицо, богом данное, голос, богом данный. Исполнитель должен быть преображен через внутреннее побуждение.

Основным условием будет *вера, что он,* актер, поставлен в условия и отношения, указанные автором, что *ему* нужно то, что нужно персонажам пьесы. Если актер хорошо поймет образ, который ему нужно играть, и *поймет,* что шаги, указанные автором, логичны и не могут быть иными, если затем актер *соблазнится* мыслью самому побыть в этих условиях, если он *полюбит (без* сочувствования) что-то в пьесе и роли, если, наконец, он будет *убежден* в том, в чем убеждено данное лицо пьесы, и *ощутит потребность* провести несколько часов в атмосфере Росмерсхольма и *приготовится к празднику,* который дает творчество, — он будет уже преображен и не утеряет лица своего ни в чем» (Евгений Вахтангов: [Сборник]. М., 1984. С. 167). Неоднократно режиссер указывает актерам на праздник, на радость творчества, на то, чтобы актеры всегда радостно ожидали спектакль, «как со срастного четверга ждут пасху — воскресенье». (Там же. С. 169.)

[4] Психологами выделяются три основных типа «внутренней речи» (см.: *Леонтьев А. А.* Речь внутренняя // Общая психология: Словарь. М.; СПб.,

2005. С. 220). *Внутреннее проговаривание* - «речь про себя», сохраняющая структуру внешней речи, но лишенная фонации, типична для решения мыслительных задач в затрудненных условиях *(Шапарь В. Б.* Новейший психологический словарь. Изд. 3-е. Ростов н/Д., 2007. С. 543); собственно *внутренняя речь* — выступающая как средство мышления, пользующаяся специфическими единицами (кодами образов и схем, предметными кодами и предметными значениями) и имеющая структуру, отличную от структуры внешней речи. «Внутренняя речь, — по утверждению Выготского, — строится совершенно иначе, чем речь внешняя. В ней иное отношение между физическими и семантическими моментами» (Словарь Л. С. Выготского. М., 2007. С. 26); *внутреннее программирование* — формирование и закрепление в специфических единицах замысла речевого высказывания, целого текста и его содержательных частей *(Жинкин Н. И.* Психологические основы развития речи // *Жинкин Н. И.* Язык- речь -творчество: (Избранныетруды). М.,1998. С. 333-336).

[5] Концевые паузы в стихах и паузы внутри стихотворных строк (цезуры) — важнейшие компоненты формирования стихотворного ритма. Они делают стих ощутимым. Концевые паузы можно считать константными — они постоянны и не нарушаемы при произнесении стиха. Стиховая пауза - физиологическое дыхание стиха, она замах на гребок, как в плавании, как разбег самолета перед отрывом от земли, как токование птиц перед совокуплением. Концевая пауза усиливает движения стиха внутри строфы. Цезура в длинных стихотворных размерах словно разрезает стих на две части, усиливая тем самым интонационное движение стиха.

[6] «Русская орфоэпия включает в себя правила произношения безударных гласных, звонких и глухих согласных, твердых и мягких согласных (включая условия смягчения согласных перед мягкими согласными), сочетаний согласных, сочетаний с непроизносимыми согласными, правила произношения отдельных грамматических форм, особенности произношения слов иноязычного происхождения» *{Розенталь Д. Э., Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М., 1976. С. 253).

[7] Мы детально занимались «вибрированием» на **уроке** 3 и обращались к этому приему в **упражнениях 4.8, 5.7, 5.8, 5.12, 5.18 «Вариаций для тренинга».** Продолжили использование приема вибрирования в губах в **упражнениях 1.8, 2.13, 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.12 «Вариаций для творчества».** Теоретическое толкование этого приема тренировки дыхательной мускулатуры, способствующего также удалению излишних напряжений с мышц артикуляторного аппарата, настройке эластичного выдоха, обеспечению внутреннего вибрационного массажа речевых и голосовых органов, обретению предварительного ощущения резонанса в грудном и головном резонаторах, было дано в **«Вариациях для тренинга»** и до-

полнено в **«Вариациях для творчества» (см.: «Вариации для тренинга»,** с. 128-132,168; **«Вариации для творчества»,** с. 212). Прежде всего нам дорог творческий аспект вибрирования в губах. Ни одного механического упражнения с этим приемом мы не допускали, вибрирование возводилось на уровень звукового воздействия, эмоционального возбуждения, на уровень поступка по отношению к партнеру. Вибрирование также заменяло речь. Заменяло временно, для того чтобы преждевременно не удерживать внимание на речевых и дикционных проблемах. Но это вовсе не означало, что внутреннее звучание, внутренняя жизнь, ритмы внутренней речи обрывались или же вовсе исключались из тренировки «вибрационных» упражнений. Нет-нет, напротив - если вы вспомните, мы переводили вибрирование в область контактности. Использовали при внешнем вибрировании внутренние восклицания (см. **упражнение' «Черепаха»)** или непроизвольное внутреннее говорение (см. **упражнение «Кто кого»).** Всякий раз технические вопросы разрешались творческим подходом, растворялись в игровой стихии. Вне этого прием вибрирования превратился бы в еще один навязчивый способ механического накачивания дыхательных мышц.

[8] Одним из признаков стихотворного ритма, осуществляемого речевыми повторами, является чередование сильных и слабых (ударных и безударных) слогов в стихе. Комбинация сильных и слабых слогов, повторяющаяся в стихотворной строке, именуется **стопой.** Стопа может состоять из двух слогов, трех, четырех и даже пяти. Вариантов двусложных стоп всего четыре: ударный + безударный **(хорей),** безударный + ударный **(ямб),** ударный + ударный **(спондей),** безударный + безударный **(пиррихий).** Последние два варианта не могут лечь в основу стихотворных строк, тем более стихотворений, поэтому спондей порой именуется стопой «вставной», а пиррихий принимается за стопу «вспомогательную». Ритмическая длина стихотворных строк может быть различная: урегулированная (состоять, к примеру, из четырех хореических строк во всем стихотворении) и неурегулированная (строки стихотворного произведения могут быть различной длины). Принято называть ритмическую длину строки - **стихотворным размером.**

В данной вариации мы используем **ямб.** А так как в наличии у нас шесть слогосочетаний (стоп), то именуется такой стихотворный размер **шестистопным ямбом.** Приведу поэтический пример четырехстопного ямба: «Кто долго жил в глуши печальной, / Друзья, тот, верно, знает сам, / Как сильно колокольчик дальный / Порой волнует сердце нам» (А. С. Пушкин «Граф Нулин»). Обратите внимание, что третья строка, в отличие от остальных, теряет одно из ударений: вторая стопа этой строки (безударный слог + безударный) - пиррихий.

[9] Хорей, как вы помните, это стопа, состоящая из ударного и неударного слогов. В нашей вариации из шести стоп мы используем, таким образом, **шестистопный хорей.** Пример: «Мчатся тучи, вьются тучи; /

Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна» (А. С. Пушкин «Бесы»). А здесь обратите внимание на вторую и третью строки — они, в отличие от первой и последней, теряют ритмические ударения: вторая строка - дважды (на первой и третьей стопах), третья единожды (на первой стопе). Стопы, «утерявшие» ударения, как вы уже уловили, надлежит причислить к пиррихию.

[10] Примеры различных размеров ямбических стихов.

Трехстопный ямб:

Больной, усталый лед,
Больной и талый снег...
И все течет, течет...
Как весел вешний бег
Могучих мутных вод. (Д. Мережковский «Март»)

Четырехстопный ямб:

Нет, не о том я сожалею,
Прощаясь с юностью моею! —
Не жаль мне первых ясных дней
И сладких грез и увлечений,
Но жаль мне гордости своей
И первых самообольщений! (И. Бунин «***»)

Пятистопный ямб:

Привыкши выковыривать изюм
Певучестей из жизни сладкой сайки,
Я раз оставить должен был стезю
Объевшегося рифмами всезнайки.
(Б. Пастернак «Спекторский»)

Шестистопный и пятистопный ямб:

Ты выдумал меня, такой на свете нет,
Такой на свете быть не может...
Тебя не исцелит ни врач и ни поэт,
Но Бог тебе меня забыть поможет.
(А. Ахматова «Поэма без героя»)

[11] Примеры различных размеров хореических стихов.

Двустопный хорей:

Песня льется,
Донесется
До людей...
Пусть вздыхают,
Пусть внимают
Тихо ей. (В. Ходасевич «Песня»)

Трехстопный хорей:

Сердца не позорь:
От утра до зорь
Не устало ждать,
Скоро ль благодать
Гость мой принесет... (М. Кузмин «Маяк любви»)

Четырехстопный хорей:

Гаснут розовые краски
В бледном отблеске луны;
Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны. (В. Брюсов «Осеннее чувство»)

[12] В психологии прием проговаривания текста порой используется в процессе образного развития ребенка. Например, при обводке фигур-трафаретов ребенок постоянно проговаривает то, что он делает: *«Я беру домик, кладу его на бумагу и обвожу простым карандашом. Потом я беру красный карандаш и раскрашиваю крышу домика. Теперь я рисую окна, на окнах — цветы»...* «Эффективность занятий в этом случае достигается упрочением связей между образом, словом и действием, которое выполняется. Комплексность выполнения заданий дает значительный эффект в общем психическом развитии ребенка» *{Потемкина О. Ф., Потемкина Е. В.* Психологический анализ рисунка и текста. СПб., 2005. С. 140-141).

[13] В качестве примера и с целью дальнейшего включения в дикционно-ритмический тренинг привожу примеры различных стихотворных размеров дактилической поэзии.

Трехстопный дактиль:

В блестках туманится лес,
В тенях меняются лица,
В синюю пустынь небес
Звоны уходят молиться...
(И. Анненский «Закатный звон в поле»)

Четырехстопный дактиль:

Вот — вдоль исписана книгами, черный
Свод стенограмм (лейбниц-глифы), тетрадь
Лет, с пультов школьных до вольных, как жернов.
Полночей: в памяти старая рать! (В. Брюсов «Тетрадь»)

Пятистопный дактиль:

В грохоте улицы, в яростном вопле вагонов,
В скрежете конских, отточенных остро подков,
Сердце закружено, словно челнок Арионов,
Сердце недвижно, как месяц среди облаков.

Возле стены попрошайка лепечет неясно,
Гулкие льдины по трубам срываются с крыш...
Как шаровидная молния, сердце опасно —
И осторожно, и зорко, и тихо, как мышь.
(В. Ходасевич «Весной»)

[14] Привожу примеры стихотворных размеров амфибрахия, чтобы вы прочувствовали различия, возникающие при восприятии стихов разной длительности.

Двустопный амфибрахий:

Напрасно надежда
Мне счастье гадает, —
Не верю, не верю
Обетам коварным:
Разлука уноситлюбовь... (Н. Кукольник «Английский романс»)

Трехстопный амфибрахий:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле.
Старинная башня стояла.
Чернея на черной скале. (М. Лермонтов «Тамара»)

Четырехстопный амфибрахий:

Безмолвное море, безумное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты. (В. Жуковский «Море»)

[15] Даю примеры стихотворных размеров анапеста.

Трехстопный анапест:

Воротилась весна, воротилась!
Под окном я встречаю весну...
Просыпаются силы земные,
И усталого клонит ко сну. (Я. Полонский «Весна»)

Пятистопный анапест:

Золотая звезда над землею в пространстве летела
И с лазури на сонную землю упасть захотела.
Обольстилась она голубыми земными цветами,
Изумрудной травой и шуршащими в полночь листами.
(К. Бальмонт «Золотая звезда»)

[16] Отмечая особенности ритма трехсложных размеров, М. Л. Гаспаров особо подчеркивает, что обязательность ударения на всех сильных местах и во времена Жуковского и Пушкина, и во времена Некрасова и Фета

остается законом. «Пропуски ударения на сильном месте внутри стиха - редчайшие исключения ***(„Где*** с полугосударства доходы", „Русо-кудрая, голубоокая", „Я, душа ***моя,*** славянофил" у Некрасова), служащие очень резким ритмическим курсивом. <...> Единственное исключение из правил об обязательной ударности сильных мест — первая стопа дактиля» *(Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984. С. 189).

[17] Щелевой средненёбный мягкий Ц] относится обычно к сонорным согласным звукам (см., напр.: Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т. I. С. 19). Важно иметь в виду два интересных обстоятельства образования согласного 0]- Первое авторы «Русской грамматики» характеризуют следующим образом: «У большинства согласных поднятие средней части языка-к твердому нёбу является дополнительной артикуляцией, происходящей одновременно с основной артикуляцией согласного, и только у [j] эта артикуляция является основной» (Русская грамматика. Т. 1. С. 22). Второе обстоятельство подмечено М. В. Пановым: «Возможен и глухой [j], но только в повышенно-эмоциональной речи: [ада]], [аТКроj]. Когда говорится сердито, близко к срыву, то может произноситься такой безголосный [j], т. е. тот же звук, который слышится в немецких словах *ich, Storch* (так называемый Ich-Laut, [с])» *(Панов М. В.* Русская фонетика. М., 1967. С. 36).

[18] Стронгилла Шаббетаевна Иртлач (1902-1983) - актриса Ленинградского ТЮЗа, популярная в 1930-1960-е годы исполнительница цыганских романсов, театральный педагог, преподавала в Ленинградском театральном институте в 1936-1939 гг., в Институте театра музыки и кинематографии в 1963-1983 гг. Автор работ по воспитанию голоса и речевой интонации, в частности учебных пособий «Опыт интонационно-мелодического анализа русской речи» (Л., 1978, 1979); «Интонационно-мелодическая природа сценической речи» (Л., 1990). Долгие годы преподавала сценическую речь на курсах музыкальной комедии, руководимых выдающимся деятелем музыкального театра И. А. Гриншпуном. О специфике работы на таких курсах опубликовала статьи: *Иртлач С. Ш.* Координация работы органов голосообразования при пении и речи // Проблемы сценической речи. Л., 1979. С. 100-109; *Иртлач С, Ш.* О специфике голосовой и речевой подготовки актеров музыкальной комедии // О музыкальном воспитании актера в театральном вузе. Л., 1987. С. 127-143.

Турчанка по происхождению, С. Ш. Иртлач любила русский язык, обладала на редкость выразительной русской речью, замечательным по красоте и богатству голосом. В декабре 1933 г. она участвовала в беседах по фонетике и русскому языку академика Л. В. Щербы с актерами Ленинградского театра юных зрителей и гордилась тем, что за безупречное владение литературным произношением Лев Владимирович прозвал ее «московскою турчанкой». (Подробнее о беседах

Щербы с актерами Лен. ТЮЗа см.: *Колесов В. В.* Литературное произношение в театре. Советы Л. В. Щербы // Русская речь. 1988. № 5. С. 69-75.) Более восьмидесяти ролей сыграла Иртлач в брянцевском ТЮЗе, и каждая роль - речевой портрет, будь то Жена унтер-офицера, старуха Хлёстова, Кормилица или Кабаниха. Значительны были образы, созданные ею, не только речевой характерностью, но верно и чаще всего неожиданно найденным «зерном». Персонаж, его психофизическое поведение и речевая характерность сливались воедино. Л. Ф. Макарьев уважительно называл ее «мастерицей на характерные роли».

С. Ш. Иртлач была замечательной артисткой музыкальной эстрады — исполнительницей цыганских песен и городских романсов. Ее увлечение цыганским пением началось еще в юности. В середине 1920-х годов она пела в цыганском хоре И. Шишкина, а после обучения этому искусству у известной исполнительницы Е. Шишкиной стала выступать на концертной эстраде. В 1930-1950-е гг. массовыми тиражами были выпущены почти двадцать пластинок с записями ее пения. Искусство ее ценно и сегодня, поэтому в 1989 г. Всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила две пластинки цыганского пения Иртлач, а в 2002, 2005, 2007 гг. выпускались CD, на которых воспроизводились диски 1989 г.

Назову лишь некоторые имена учеников С. И. Иртлач разных лет: Р. Лебедев, Д. Барков, И. Соколова, Б. Хотянов, Г. Тараторкин, Л. Жукова, Н. Иванов, М. Боярский, Е. Тиличеев, В. Кособуцкая, А. Толубеев, Б. Смолкин, Е. Драпеко.

[19] В той же статье Н. Д. Светозарова расшифровывает речевые ситуации, когда наиболее сильное ударение передвигается с последнего слова синтагмы на какое-либо другое: «В случае особого выделения одного из слов (напр., при противопоставлении) главное ударение может падать на любое слово синтагмы (так называемое логическое ударение). Главноударный слог синтагмы образует ее интонационный центр» *{Светозарова Н. Д.* Синтагма // Лингвистический энциклопедический словарь. М.,1990. С. 447).

[20] Цезура (лат. caezura - разрез от caedere - рубить, рассекать) - ритмически обусловленная пауза в середине стихотворной строки, делящая его на два полустишия. Она характерна в основном для длинных стихотворных размеров, таких как гекзаметр (шестистопный дактиль с цезурой на третьей стопе — как правило, после сильного слога — и односложным усечением в последней стопе), александрийский стих (шестистопный ямб с цезурой и смежной рифмой). Графически, если необходимо, обозначается (/).

Два примера из Пушкина.

Шестистопный дактиль:

Урну с водой уронив, / об утес ее дева разбила.
Дева печальна сидит, / праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, / изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, / вечно печальна сидит.

Шестистопный ямб:

Но если под вечер / в печальное селенье,
Когда за шашками / сижу я в уголке,
Приедет издали / в кибитке иль возке
Нежданная семья: / старушка, две девицы
(Две белокурые, / две стройные сестрицы), -
Как оживляется / глухая сторона!
Как жизнь, о, боже мой, / становится полна!

Клаузула (от лат. clausula — заключение) — конец стихотворной строки, состоящий из слогов, следующих за последним ударением. Клаузула именуется **мужской,** если после ударения нет безударных слогов (лепесток), **женской,** если имеется один безударный слог (доля), **дактилической** - два слога (девушка), **гипердактилической** - три и более безударных слогов (похаживает). «Клаузула является одним из элементов стихотворного ряда, определяющих своеобразие звучания отдельной строки. Если Клаузула совпадает со *звуковым повтором,* образуется *рифма»* (Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. С. 138).

[21] Поэтому-то, вероятно, так притягательно для нас с вами слово *«давай»* в процессе разминки речевого аппарата, поэтому-то мы и обращались к этому слову и в **«Вариациях для тренинга» (см. упражнения 2.5, 2.17, 3.18, 4.12, 4.15, 5.13, 5.18, 6.9, 6.10, 6.13, 6.14),** и в **«Вариациях для творчества» (см. упражнения 1.13,1.14,1.18, 2.7).**

[22] См.: Орфоэпический словарь русского языка: Произношение, ударение, грамматические формы. М.,1983. С. 130; *КаленчукМ.Л., Касаткина Р. Ф.* Словарь трудностей русского произношения. М., 1997. С. 147. Ср. также: «Согласно старой норме произношения сочетание *жд* в слове *дождь* произносилось как долгое мягкое [ш'ш'] или [ж'ж'],т. е. до[ш'ш'], *до[ж'ж']и.* Это произношение и по настоящее время рассматривается как литературное наряду с произношением до[шт'], до[жд']и» *(Соловьев Н. В.* Словарь правильной русской речи. М., 2004. С. 89).

[23] В ленинградской (санкт-петербургской) школе сценической речи использование танцевальных «па» во время дикционно-голосовых уроков имеет давнюю традицию. Вспомним хотя бы уроки Н. И. Колосовской, С. Ш. Иртлач, А. Н. Куницына, Е. И. Черной, Л. Л. Фоминой. Мне также неоднократно доводилось обращаться к этому приему тренинга и в упражнениях, и при создании литературных спектаклей. Ни разу за всю многолетнюю практику не наблюдал я *срывов*

у студентов в использовании таких упражнений. Невозможно преувеличить эмоциональное значение танцевальных движений на уроках по речи, их опосредованное влияние на формирование верных речевых ритмов и на укрепление навыков фонационного дыхания. Не следует приписывать кому-то одному из педагогов изобретение этого приема. Разве у Мейерхольда в Студии на Бородинской не велись эксперименты в этом направлении? Разве в театре оперетты нет такой завлекательной репризы, как танец с речитативом? Разве не известна широко распространенная бальная болтовня во время исполнения танца? (Вспомните в «Пиковой даме» диалог о Германне Елизаветы Ивановны и Томского на балу во время бесконечной мазурки.) Многое было в театральной педагогике и раньше и не могло не войти в практику речевых педагогов.

Здесь невольно вспоминаются эксперименты замечательного ленинградского - петербургского театрального педагога Любови Михайловны Субботовской. На многих и многих курсах Академии профессор Субботовская вела классы ансамблевого пения. Она была убежденной сторонницей совмещения «ритмических телесных игр» с пением в вокальном ансамбле. Начиная с распевок, в которых ее ученики непременно телом выражали - «вытанцовывали» - вокальные фразы (дорогого стоит, к примеру, известное ее упражнение на текст басни И. А. Крылова «Стрекоза и муравей»!), и заканчивая театрализацией песен, исполняемых студентами в ансамбле. Юмор, юношеский задор в сочетании с танцевальными движениями, порой даже с сюжетными пластическими этюдами всегда отличали творчество учеников Субботовской. Она была убеждена в том, что пение и танец родственные творческие стихии — у них один исток - музыкальность.

Несколько слов о творческой судьбе Л. М. Субботовской (1922-2008). Любовь Михайловна пришла на кафедру музыкального воспитания Ленинградского театрального института в 1947 г. по окончании Консерватории по классу фортепиано. До 1972 г. была концертмейстером в классе выдающегося вокального педагога О. И. Небельской (о совместных годах творческой «учебы» у Ольги Ивановны она рассказала в Послесловии к статье Небельской в кн.: Сценическая педагогика. Вып. 3. Л., 1988. С. 137-138) и более двадцати лет вела класс фортепиано. Благодаря О. И. Небельской, обучившей ее специфике организации вокальных ансамблей на актерских курсах, с 1955 г. до последнего дня жизни вела класс ансамблевого пения. Одним из ярчайших проявлений таланта Л. М. Субботовской является почти полувековая ее подвижническая работа по музыкальному оформлению дипломных спектаклей. Более чем в шестидесяти спектаклях, поставленных Л. С. Вивьеном, Б. В. Зоном, Л. Ф. Макарьевым, Б. Е. Жуковским, Т. Г. Сойниковой, Е. И. Тиме, А. Н. Куницыным, В. В. Петровым, А. Д. Андреевым, Ю. М. Красовским, она была музыкальным руководителем. Подробнее о педагогической школе Л. М. Субботовской см. в кн.: Му-

зыка в театральном вузе. К 60-летию педагогической деятельности Л. М. Субботовской / Ред. Л. Г. Барсова, сост. К. Б. Петрушкова. СПб., 2007.

[24] Слово **«новояз»** вошло в обиход из романа Дж. Оруэлла «1984», в котором был создан собирательный образ тоталитарного режима, стремящегося заставить людей забыть родной язык, заменив его языком-субстратом — новоязом, в котором отсутствуют слова, обозначающие общечеловеческие гуманистические ценности, такие как добро, зло, правда, вера, любовь, честность (см. об этом: Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / Под ред. Г. Н. Скляревской. СПб., 1998. С. 426). **«Постновоязом»** так и хочется назвать дикционную необязательность, речь впроброс, с полнейшим небрежением к адресату, речь без согласных звуков, требующих специальных дыхательных усилий. Если **«новояз»** порождение тоталитарного режима, то **«постновояз»** продукт анархии и вседозволенности, когда те же общечеловеческие гуманистические ценности изживаются изнутри индивидов.

[25] Об этом см., прежде всего, в статьях: *Савкова З. В.* К вопросу преподавания сценической речи //Записки о театре. Л.;М., 1960. С. 89-118; *Куницын А. Н.* О сценической речи // Ленинградский государственный институт театр, музыки и кинематографии. Л., 1971. С. 135-144; *КуницынА. Н., Муравьев Б. Л.* Принцип тренировки фонационного дыхания в движении // Сценическая педагогика. Л., 1973. С. 147-158; *Муравьев Б. Л.* Техника сценической речи и способы ее воспитания // Наука о театре. Л., 1975. С. 410-415; *Пронина М. П.* Кинетическая энергия - двигатель сценического слова // Диагностика и развитие художественной одаренности. СПб., 1992. С. 76-84; *Фомина Л. Л.* Из опыта преподавания сценической речи в движении // Теория и практика сценической речи. СПб., 1992. Вып. 2. С. 106-116; *Васильев Ю. А.* Предисловие // Н. Л. Прокопова. Основы технологий совершенствования сценической речи. Кемерово, 1999. С. 3-6; *Васильев Ю. А.* От ощущений тела к ритмам речи // Теория и практика сценической речи. СПб., 2005. С. 49-71; *Васильев Ю. А.* Сценическое звучание в ритмах балансирования // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Язык и речь современного искусства. Кемерово, 2007. С. 119-135. Также представляет интерес статья: *Черноземов К. Н.* Координация речи и движения как часть актерской профессии // Проблемы сценической речи. Л., 1979. С. 56-59. В ней выдающийся специалист в области пластической культуры актера, в частности, утверждает: «Взаимосвязь движения и речи способствует часто устранению некоторых собственно голосовых и речевых недостатков, таких, как вялость дыхания, нечеткость дикции. Эта взаимосвязь способствует волевой направленности, силе и гибкости звучания голоса. Преодоление препятствий для благополучного словесного действия часто связано с анализом движения в роли. Лишние движения или неоправданный подбор их по силе, амплитуде, слаженности в темпоритме

часто влияют на речевую партитуру роли. Устранение препятствий для верного словесного действия в пластике роли предполагает чуткость актера к закономерностям композиционного строения спектакля» (с. 58).

[26] Лев Иосифович Гительман (1927-2008) - театральный педагог, критик, действительный член Академии гуманитарных наук, доктор искусствоведения, профессор. Окончил театроведческий факультет ЛГТИ (1952). Преподавал в Академии с 1959 по 2008 г. С 1990 г. зав. кафедрой зарубежного искусства. В 1992-2008 гг. профессор Театрального института «Школа русской драмы им. И. О. Горбачева». В 1998-2008 гг. профессор Гуманитарного университета. Автор нескольких книг и сотен статей по истории зарубежного театрального искусства и по театральной критихе. Среди них: «Из истории французской режиссуры» (Л., 1976), «Русская классика на французской сцене» (Л., 1978), «Идейно-творческие поиски французской режиссуры XX века» (Л., 1988). Хрестоматии: «Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция. Англия. Италия. США» (СПб., 2002), «История зарубежного искусства» (СПб., 2007). Для тысяч и тысяч студентов — актеров, режиссеров, театроведов, художников — «Любимый Учитель».

[27] Премьера «Ревизора» прошла в Гос. Театре им. Вс. Меирхольда 9 декабря 1926 г. «Когда вспоминаю тот первый вариант „Ревизора", который я видел в декабре 1926 года, я всегда представляю некий сценический Лаокоон, едва обозримый с одного взгляда: пестрый, блещущий красками мир из мебели красного дерева, голубых жандармских мундиров, музыки Глинки, обнаженных женских плеч, свечей, бутылок, рыкающих начальственных басовых раскатов, свистков квартальных, отчаянного голода, небывалого обжорства, глупой хитрости и хитрого простодушия, денежных ассигнаций, бубенцов, тройки, шинелей внакидку и фраков в обтяжку...» *(Гладков А. К.* Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 86).

[28] Премьера оперетты Шарля Лекокка «Жирофле Жирофля» состоялась 3 октября 1922 г. «Таиров был страстным противником всякого натурализма и психологизма на сцене. Для создателя „раскрепощенного театра" - это жонглер. Он учил, что артист так же должен играть с „эмоциями своего героя", как жонглер „с цветными бумажными шарами". Если актер играет трагедию, то душа его не должна переживать эту трагедию: художник не становится печальным, беря на кисть не красную, а черную краску. Бытие театра - это „другое бытие"» *(Степун ф. А.* Таиров и его раскрепощенный театр // *Степун Ф. А.* Портреты. СПб., 1999. С. 192).

[29] Премьера «Принцессы Турандот» К. Гоцци в Третьей студии МХАТ состоялась 28 февраля 1928 г. «И тут я пережил еще одно потрясение. Спек-

такль Вахтангова на всю жизнь остался для меня не только мерилом художественной целостности и гармоничной завершенности, но и источником театральных идей, которые расширили горизонт представления о сценическом искусстве и способах воспроизведения „жизни человеческого духа" в новых, внебытовых параметрах, не нарушая при этом законов, открытых Станиславским, на основе его же методологии» *(Товстоногов Г. А.* Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов [Сборник]. М., 1984. С. 552).

[30] Между тем стоит обратить ваше внимание на существенное замечание выдающегося ученого-лингвиста В. О. Винокура, высказанное им еще шестьдесят лет назад по поводу значительных сложностей в рассмотрении соотношения твердых согласных внутри слова перед мягкими: «Однакэ-круг действия указанной ассимиляции на наших глазах заметно сужается, так что в ряде случаев мягкость согласного в положении перед мягким, обязательная в речи носителей русской произносительной традиции несколько десятилетий тому назад, или исчезает вовсе, или становится факультативной. Вот почему самый закон о смягчении твердых перед мягкими приходится в наше время формулировать с некоторой сдержанностью: это смягчение *может* наступать, но в ряде случаев оно практически не осуществляется» *(Винокур Г. О.* Русское сценическое произношение. М., 1948. С. 63). В нашем случае отметим особо, что пока произнесение таких слов, как «если», «после», «дверь», «две», сохраняет ассимилирование твердого согласного перед мягким.

[31] Светлана Ивановна Андреева окончила музыкально-теоретическое отделение и отделение общего фортепиано Музыкального училища им. М. П. Мусоргского (1968) и теоретико-композиторский факультет Ленинградской Консерватории (1975). С 1967 г. была ассистентом Ивана Эдмундовича Коха, с 1973 по 1992 г. преподавала в ЛГИТМиКе - СПбГАТИ «ритмику», разработала оригинальную методику музыкально-ритмического воспитания актеров. В последние полтора десятилетия С. И. Андреева руководит классом сольного и ансамблевого пения в школе Мориса Бежара, была помощником великого хореографа в постановке нескольких спектаклей.

[32] О теории многоплоскостного внимании актера писал ленинградский педагог ритмики Адам Павлович Руппе (1909-1973), он же разрабатывал различные комплексы упражнений, направленных на воспитание ритмов сценического внимания. Опыт ритмического воспитания актеров подсказывал ему, что одной из педагогических задач ритмики в театральной школе является настройка внимания на одновременную хватку сразу нескольких объектов, находящихся в разных психофизических плоскостях (см.: *Руппе А. П.* Музыкально-ритмическое воспитание актера // Записки о театре: Сб. трудов. Л., 1974. С. 54-56; *Руппе А. П.*

Музыкально-ритмическое воспитание в ЛГИТМиК (из диссертации) // , Сценическая педагогика: Сб. трудов. Л., 1973. С. 87-111).

[33] Галоп (фр. galop, от франкского wahl-hlaup - «кельтская рысь») - музыкальный размер $^{2}/_{4}$. Помните гоголевское описание бала у губернатора в VIII главе «Мертвых душ»: «Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Бербендовский - все поднялось и понеслось...». «Галопад» («езда галопом», «бег галопом»), согласно «Краткому словарю танцев» (М., 2006. С. 46), то же, что и «галоп».

[34] Мазурка (от польского mazurka, происходящего от Мазуров, жителей Мазурской области в Польше) - музыкальный размер $^{3}/_{4}$. Напомню пушкинские строки из «Евгения Онегина»: «Мазурка раздалась. Бывало, / Когда гремел мазурки гром, / В огромной зале всё дрожало, / Паркет трещал под каблуком, / Тряслися, дребезжали рамы; / Теперь не то: и мы, как дамы, / Скользим по лаковым доскам. / Но в городах, по деревням, / Еще мазурка сохранила / Первоначальные красы: / Припрыжки, каблуки, усы / Всё те же...».

[35] Занимаясь на шестом уроке **«Вариаций для творчества»** проблемами «высказывания», мы в **Упражнении 6.9 («Кот крутанул крота»)** уже обращались к тексту этой скороговорки. Движения при этом использовались довольно простые: определить на полу точку и, переменяя ноги, попадать всякий раз ногой на эту точку. Одно слово - одна перемена ног. Нога высвобождающаяся отводится в сторону, и, благодаря широкому маху ею, голосовое звучание усиливается. Ритмы перемены ног соответствовали переменам речевых ритмов: смысловые центры, финальные слова строк или полустиший требовали более активных движений, «проходные» слова сопровождались более мягкими движениями тела и умеренными маховыми движениями ног.

[36] Не могу не обратить вашего внимания на адресата письма Е. Б. Вахтангова: Елена Владимировна Шик-Елагина (1895-1931) -драматическая актриса, режиссер, педагог. Принимала деятельное участие в работе Вахтанговской студии (с 1920 г. Третья студия МХАТ). С середины 1920-х гг. Елена Владимировна работала в Ленинграде и принесла в театрально-художественную жизнь города свежие веяния. Особенно заметным было ее влияние на театральную молодежь. Она проводила систематические занятия с актерами Ленинградского (брянцевского) ТЮЗа (так, она числится среди руководителей студийных занятий в кн.: Театр Юных Зрителей. 1922-1927. Л., 1927. С. 141), в конце 1920-х - начале 1930-х гг. преподавала в Техникуме сценических искусств (так в те годы

именовалась академия). О значении «стройного и ясного преподавания Елагиной», ее вклада в развитие ленинградской театральной педагогики пишет в статье «На пути к единому методу» Е. Д. Головинская (см.: Записки Ленинградского театрального института. П.; М., 1941. С. 76). С. С. Мокульский на одном из заседаний макарьевской кафедры вспоминал: «Приход Елагиной был настоящим праздником. <...> Елагина не была даже мастером, она была у Н. В. Петрова ассистентом, и вот этот самый скромный ассистент, который без году неделя был в этом учреждении, он всех заразил, все стали бредить Елагиной. А если вы выйдете за пределы нашего учебного заведения, то ведь можно сказать, что и Макарьев, и Зон, и многие другие — все они в своих биографиях пишут, что они лично как актеры и режиссеры обязаны этой замечательной женщине, так безвременно, так быстро и так нелепо погибшей»(ЦГАЛИ СПб., ф. 352, оп. 1, д. 36, л. 195).

30 сентября 1926 г. Е. В. Елагина подарила Л. Ф. Макарьеву первое русское издание книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (М., 1926) с надписью на последней странице: «В залог нашей совместной „жизни в искусстве" — пусть маленькой и смиренной». Об особом, трепетном отношении Л. Ф. Макарьева к Е. В. Елагиной свидетельствует короткая запись в одной из его записных книжек тех лет: «17.VIII.31. Вернулся из Кисловодска в Ленинград. Подымаясь по лестнице домой, узнал от домработницы:

— Лиля Елагина скончалась 9-го-10-го августа и увезена для погребения в Москву.

Кончилась большая, полная, цельная жизнь.

Нет больше друга. Невыразимая, мучительная мысль, что Лили нет. Но она неотступно в мыслях. Никто и никогда не узнает — чем она была для нас с Верочкой» (СПб ГМТиМИ, ГИК 15868/36, ОРУ 15776, л. 16 об.; Верочка - Вера Алексеевна Зандберг-Макарьева (1898-1975) - жена Л. Ф. Макарьева, актриса ЛенинградскогоТЮЗа, педагогЛГТИ в 1936-1939 гг.).

[37] Текст «Иван-болван», попавший в «Словарь» В. Даля с пометой народная скороговорка и оттуда перетекший в различные более поздние сборники фольклорной литературы, практически не встречается в учебной литературе по технике речи. А скороговорка про Маланью, с легкой руки Е. Ф. Саричевой (именно в ее учебнике этот текст появляется впервые), стала необыкновенно популярной в театральной среде и даже пробралась в литературу по фольклору как образец народного творчества (см., напр.: Тридцать три Егорки: Русские народные скороговорки / Сост. Г. Науменко. М., 1989. С. 29). Хотя, справедливости ради, следует отметить, что тексты с таким зачином в детском фольклоре встречаются. Приведу два таких стишка: «Иван-болван / с колокольни упал»; «Иван-болван, / полезай в стакан; / нарежь лимон, / убирайся вон» *(Виноградов Г. С.* Страна детей: Избранные труды по этнографии детства /

Сост. А. В. Грунтовского, подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой. СПб., 1998. С. 39; 351). Скорее, это уже дразнилки.

[38] Перенос возникает тогда, когда часть интонационно-синтаксической единицы переносится из предыдущей стихотворной строки в последующую. Ср. у Лермонтова:

Блистая, пробегают **облака**
По голубому небу. Холм крутой
Осенним солнцем озарен. **Река**
Бежит внизу по камням с быстротой.

Поэты порой в.водят в ритмы стихов переносы слогов и даже букв. Приведу сонет И. Анненского «Перебой ритма»:

Как ни гулок, ни живуч - Ям-
-б, утомлен он и затих.
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.

То-то вдруг по голым сучьям
Прозы утро, град утих,
На листы веленьем щучьим
За стихом поскачет стих.

Узнаю вас, близкий рампе,
Друг, крылатых эпиграмм. Пэ-
-она третьего размер.

Вы играли уж при **мер-**
-цаньи утра бледной лампе
Танцы нежные Химер.

[39] Не только **золовки,** но и другие обозначения родственных связей попадаются в этом тексте (ср.: **свояченица, внучатные сестры, сестра невестки, сводные сестры).** Не все из нас легко ориентируются в этой сложной механике обозначений родственных связей. Мой вам совет: как только попадается вам незнакомое слово (малоупотребительное, устаревшее, совсем вышедшее из употребления), не откладывайте его *расшифровывание* «на потом», сразу обращайтесь к „толковому словарю" и собственноручно отыщите незнакомое слово, досконально изучите все его толкования, если таковые имеются, и обязательно определите особенности его орфоэпического произнесения. А заодно поспрашивайте у знакомых: что это слово обозначает. Интересно услышать, какой иногда разброс мнений появляется. Сейчас же я вам растолкую

значения упомянутых обозначений: **свояченица** - сестра жены; **золовка** — сестра мужа; **внучатные** — являющиеся родственниками в третьем колене, троюродные **(внучатные сестры** — дочери двоюродного дяди); **невестка** -замужняя женщина по отношению к родным ее мужа (отцу, матери, братьям, сестрам, женам братьев и мужьям сестер); **сводный** - приходящийся кому-либо братом или сестрой по отчиму или мачехе.

[40] Слова Горация звучат в Предисловии Ж. Расина к трагедии «Береника» в таком контексте (перевод Н. Я. Рыковой): «Давно уже хотел я попытаться написать трагедию с той простотой действия, которую так ценили древние. Этому ведь они нас главным образом и учат. „Пусть в том, что вы творите, - говорит Гораций, -- всегда будет простота и единство"» *(Васин Ж.* Трагедии. П., 1977. С. 129). В переводе М. Л. Гаспарова эта же мысль выражена так: «Стало быть, делай что хочешь, но делай простым и единым» *{Гораций К,* Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 384).

[41] Некоторые слова растолковываются следующим образом: *a jour* (франц.) - ажурный, кружевной; *Гизота* - Франсуа Гизо (1787-1874) - выдающийся французский историк и политический деятель; «ужасная книжка», вероятно, его книга «История английской революции»; *Вальтер-Скотта* - Вальтер Скотт (1771-1832) - знаменитый английский романист, автор исторических романов; *bon-mots* (франц.) — остроты; *Беранжера* - Пьер-Жан Беранже (1780-1857) - французский поэт, пользовался огромной популярностью в народе, дважды сидел в тюрьме за свои песни; *Россини* — Джакино Россини (1792-1868) -знаменитый итальянский композитор, автор «Севильского цирюльника» (1816); *Пера* — Фернандо Паэр (1771-1839) - итальянский оперный композитор, с 1806 г. живший в Париже; *et cetera* (франц.) - и так далее.

[42] Объясню значение некоторых слов и выражений: *от модисток* — модистка - мастерица по изготовлению женских шляп, а также платья и белья; *Штрипки* - штрипка - тесьма, пришитая внизу к штанинам брюк и поддеваемая под ступню; *кокарда* — металлический круглый или овальный значок установленного образца на форменной фуражке; *salol в облатках* — соединение салициловой кислоты с фенолом — порошок, применяемый в медицине как дезинфицирующее средство при заболеваниях мочевых путей и кишечника; *«Эсс-буке» и «Гонгруаз»* — названия духов; *кадрильные фразы* — комплименты, которыми обменивались партнеры во время танца; *Пять предметов из резинки* — уж не о презервативах ли речь? Вероятно, ведь презервативы из резины начали изготавливаться в 1855 г. (однако со швом, а без шва только в 1912 г.; стихотворение написано в 1908-м); *«варшавские» cartes postales* - порнографические открытки; *темлячок*- темляк - петля из ремня

или ленты на рукоятке шпаги, сабли, шашки, надеваемая на руку при пользовании оружием.

[43] Латать - чинить, ставить заплатки, латки на что-нибудь; **хомутать** - здесь: надевать хомут на бочку, хомутая ее как лошадь или быка; **конопатить** - затыкать щели, дыры в чем-либо (пенькой, мохом, паклей, ватой и пр.); **колошматить** — бить, колотить; **баламут** - тот, кто вызывает беспокойство, волнение, раздор; вздорный болтун, а **баламутить** — 1. мутить воду, приводя ее в движение. 2. приводить в состояние беспокойства, смятения, напрасно волновать кого-либо; **зарифлять** - здесь: вдоль каждой доски выдалбливать по поверхности углубления - рифли **(рифли** - бороздки на какой-либо поверхности (от англ. riffli - желобок), а **рифление** - нанесение рифлей на поверхность чего-либо); **тузить** - бить, колотить (обычно кулаками); **пазить—** здесь: расширять щели между досками, составляющими бочку **(паз** — узкая длинная щель между недостаточно плотно пригнанными досками, бревнами); **клепать** - здесь: соединять заклепками металлические обручи, скрепляющие бочку, загибая края и сплющивая их; **тесать** — здесь: рубя вдоль, снимать поверхностный слой досок, из которых изготовлена бочка; **улещать, улещивать** — склонять к чему-либо лестью, обещаниями; **супонить** — стягивать супонь у хомута при запряжке лошадей **(супонь** — ремень для стягивания хомута); **попонить** — здесь: накрывать бочку попоной **(попона** — покрывало для лошади); **помпонить** — здесь: украшать помпонами **(помпон** — нитяной, меховой и т. п. шарик для украшения головного убора, туфель).

[44] Диоген Синопский - ок. 412-323 до н. э. Коринфский философ-киник, известнейший и популярнейший ученик Антисфена, отличался презрительным отношением к культуре (Диоген в бочке). Несмотря на свое знатное происхождение, вел нищенский образ жизни (получил презрительную кличку Пёс). Воздействовал на умы больше своим образом жизни, чем учением: требовал упразднения брака, защищал идею сократовского самоудовлетворения, проповедовал нетребовательность, презирал все конвенции, называя себя гражданином мира (космополитом). Считал, что воспитание должно соответствовать этим принципам. Диогену принадлежит тезис о «переоценке ценностей».

[45] Киники (или циники), последователи цинической школы, основанной в IV в. до Р. Х. одним из учеников Сократа Антисфеном. Характерные черты: равнодушие к теоретической науке, понимание философии как искусства жить; полное пренебрежения ко всем условиям и правилам бытовой культуры; высшее и единственное благо, ведущее к блаженству, — добродетель, состоящая в отсутствии потребностей и самоудовлетворении.

[46] Обращу ваше внимание на некоторые интересные моменты из литературной истории **дифирамба.** Возник дифирамб как хоровая песнь, гимн в VII в. до Р. Х. усилиями Ариона - поэта и музыканта с острова Лесбос. Арион придал дифирамбу художественную обработку, ввел его хоровое и антистрофическое исполнение, усовершенствовал музыкальный аккомпанемент, определил число участников хора в пятьдесят человек, придал хору постоянную и отличительную форму круга, в центре которого располагался жертвенник. С развитием античной драмы дифирамб преобразуется в музыкальный диалог между хором и актерами, сопровождающийся аккомпанементом флейты. Одновременно усиливается музыкальная часть дифирамба, усложняются движения хора, его пляски. Содержание дифирамба как литературного произведения приносится в жертву мелодии. В V-IV вв. до Р. Х. такие мастера, как Меланиппид.-Филоксен и Тимофей, преобразовали дифирамб, введя в него свободные ритмы и музыкальные новшества: виртуозное сольное пение, а также смену тональностей и ритма *(Штолль Г. В.* Великие греческие писатели, Очерк классической литературы греков в биографиях. СПб., 1901. С. 114-117; Словарь античности. М., 1989. С. 187). Такие перемены не всегда воспринимались исследователями как положительные: «Со времен *Меланиппида* из Мелоса (младшего) началась (около 445 до Р. Х.) порча дифирамба; музыка взяла перевес над поэзией, стала изнеженной и ухищренной; тогда с фантазией, не знавшей границ, стали прохаживаться по части пустых образов, антистрофическое построение дифирамба было уничтожено, и все старые правила ритма оставлены в забросе» *(Любкер Фр.* Реальный словарь классической древности. СПб.; М.,1888. С. 320).

[47] Топотушки - особый вид перепляса в Архангельской области. Выходят плясать парень и девушка (Краткий словарь танцев / Под. ред. А. В. Филиппова. М., 2006. С. 213). Профессор СПбГАТИ Ю. Х. Васильков советует различать два оттенка переплясов: топотушки — различные длительные ритмические рисунки, отбиваемые подошвами, носками или каблуками сапог, и дробушки — законченные ритмические фигуры, разнообразящие основной вид топотушек. Отмечу и еще один образчик перепляса, именуемый - топотуха - русская народная пляска в быстром темпе с частым топотом (Краткий словарь танцев. С. 213).

[48] Впервые в учебной литературе этот текст появился в книге профессора В. К. Сережникова «Техника речи» (М.; Пг., 1924. С. 91). Впоследствии он неизменно публиковался чуть ли не во всех пособиях по сценической речи (см. в кн.: Е. Ф. Саричевой, И. П. Козляниновой, Е. И. Леонарди, М. Г. Ферман, Г. В. Комяковой и пр.). Можно предположить, что текст этот был сочинен специально для занятий техникой сценической речи и из театральной школы попал в детский фольклор, так как в фольклорной литературе он впервые приводится в кн.: Русский фольклор в

Латвии: Песни, обряды и детский фольклор/сост. И. Д. Фридрих. Рига, 1972. С. 412; На Буяне славном острове: Сб. русского фольклора / Сост. и обработала Н. Колпакова. Л., 1976. С. 123; Русские дети: Основы народной педагогики. Иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2006. С. 417).

[49] Георгий Николаевич Оболдуев (1898-1954) - поэт, прозаик, переводчик. Родился в Москве в дворянской семье. Закончил музыкальное училище по специальности концертмейстер и дирижер. С 1916 г. учился на историко-филологическом факультете Московского университета, в 1919-м мобилизован в Красную армию, в которой прослужил три года. В 1924 г. окончил Высший литературно-художественный институт имени В. Брюсова. В-1933 г. за чтение стихов Цветаевой на вечеринке и передачу этих стихов друзьям был арестован по доносу и осужден «за контрреволюционную пропаганду». До 1939 г. был заключенным, работал на Беломорканале, находился в ссылке в Карелии. В войну три года служил разведчиком. При жизни опубликовал одно стихотворение (1929) и один рассказ (1943). Лишь с 1967 г. в альманахах стали появляться отдельные публикации. Первый сборник стихов «Устойчивое неравновесие» вышел в Мюнхене в 1979 г. В 1991 г. в Москве был выпущен сборник под тем же наименованием. Самый объемный из сборников: *Оболдуев Г.* Стихотворения. Поэма / Сост. А. Д. Благинина. Подгот. текста И. А. Ахметьева; вступ. статья Вл. Глоцера. М., 2005.

[50] Итак, привожу вторую главку «Живописного обозрения» Г. Оболдуева:

На условленных местах
Нетерпеливо комсомолятся девчонки
Или нервничают пареньки,
Запоминая влюблёнными телами
Разнообразные процветанья.

По солнцепёкам
С полей тащатся дачницы,
Уткнувши точёные носики
В неудобные букеты.

В садах
Стайки сорванцов
Наскоро набивают постные брюшки
Неусторожённой добычей.

От опушек
Тянутся оравы детворы,
Хозяйственно согнутой
Под грибным грузом.

По рынкам
Вдосталь удобренные хозяюшки
Выкатывают острые глазки
На отлежавшееся богатство.

У приятелей
Семейные ответственные работники
Штурмуют тёпленьких капризниц
Щедрыми великолепьями
Иностранных вкуснятин.

На перронах
Клетчатые джентльменки
Плотоядно фыркают
В охапки мертвецов.

С кушеток
Только что отлюбленные нэпячки
Удовлетворённо растопыривают ноздри
На подвластные цветники.

Две книги вариаций Ю. А. Васильева на темы сценической речи уже вызвали дискуссию, приличествующую разве что классике. Сейчас, после выхода третьей, умные и понимающие люди с еще большей серьезностью станут размышлять о том, чего желал автор и насколько исполнимы его амбициозные цели, где он прав, а где заблуждается, какого театрально-философского корня его идеи, да и вообще что это такое — очередные три тома сочинений не в меру разговорчивого практика или трилогия, в которой роль Николеньки Иртеньева играет Сценическая Речь?

Если начать с конца, я проголосовал бы за трилогию и тут же обратил бы внимание на то, как жестко и прихотливо она сделана. Прихотливо - потому что и впрямь вариации, так что «музыка» здесь не комплимент, а определение, а жестко потому, что все вариации не просто на одну тему и тему эту не просто развивают: будь у трилогии Ю. Васильева частотный словарь, первое место в нем заняло бы невинное «усложним задание». Такое вот коварное, значит, задание - все время то самое и не совсем то, вибрирует и норовит взлететь — может быть, по спирали.

Мне такая композиция кажется не столько специально затейливой, сколько содержательной. Вот автор перечисляет «лишь немногие» из мотивов, волновавших его только в этой, третьей части работы: «Подвижность тела, балансирование ощущений, разогрев чувств, посыл мыслей адресату, активизация дыхания, выразительность голоса, точность артикуляции, разборчивость и нормированность сценической речи, экспрессивность интонации, ритмика стиха и прозы, динамика высказывания». Этот скромный набор впечатляет сам собою, но еще важней, что здесь ни одна мелодия не вытекает из другой, они как-то иначе сопрягаются. Неважно, опасный ли предмет заставил Ю. Васильева думать и писать так, как он думает и пишет,

или сам Васильевский способ думать позволил ему уловить свой и ветвящийся, растекающийся, ускользающий предмет и догадаться, что он целое. Будем считать это счастливым совпадением группы крови.

Главнейшего читателя трехтомного тренинга, его участника и, как с удовольствием напоминает Ю. Васильев, соавтора - студента-актера - предупреждали: самостоятельно подобный орешек ему не разгрызть. Но это если грызть. А если играть? Не только с теннисным мячиком, но со своим телом, со своим голосом, с русским языком, изумительно богатым, со своей душой - тоже, оказывается, не бедной. Тонкость в том, что такая игра, в которую Васильев втягивает всякого, кто неосторожно остановится и засмотрится, — не самообман и тем более не обман. Это особый и совсем отдельный мир. Порой кажется, что манит он вовсе не прагматическим результатом, а самим своим ходом, бесконечностью вариантов и холодящей свободой выбора. В поисках ключа иду сейчас за Васильевым туда, куда он сам обожает заглядывать, в словари, и останавливаюсь у красивого слова «эзотерический». Тайный, для посвященных, для избранных. Похоже, это как раз о той прозе, где «на дворе трава», когда проза эта а 1а Юрий А. Васильев. Хотя голос, тело и фраза определенно имеют вкус, цвет и запах, их владельцы там, внутри, сплошь аристократы, духовные и гордые, у них свой тайный соловьиный язык и только им да Велимиру Хлебникову с Даниилом Хармсом внятная речь.

Это не театр, но когда они уйдут в театр, в каждого из них будет нежно встроен тот идеал, который с сочувственным юмором сформулировал В. Н. Галендеев, когда приглашал читателя в первую часть трилогии Ю. А. Васильева: «Да здравствует гармоничный, синхронизированный, системный тренинг сенсорных механизмов пластики, голоса и речи. Да здравствует кантилена в речи и пластике». Здравица технологически ориентирована, но идея ее шире технологии и всякого тренинга. Это заодно и эстетический идеал. Тот театр, который они будут строить, должен быть таким же особым, праздничным и не-жизненным миром, как их сегодняшний тренинг. По жизни плывут не синхронно, там в самом щадящем случае верлибр, а не ямб, там кантилена редкость и чудо, и там нет гармонии. Что ж! Коли так, театр должен сознательно противопоставить себя жизни.

Это определенная философия театра и художественного творчества вообще. Определенная - значит, не универсальная. Она,

например, враждебна всякому авангардизму, который границ между искусством и жизнью не признает. По крайней мере, в этом смысле Васильев закоренелый модернист. И в этом именно отношении далекие друг от друга Вс. Э. Мейерхольд и М. А. Чехов, А. Я. Таиров и Е. Б. Вахтангов ему одинаково близки. Но на следующей ступени различения, я думаю, ближе, и не только как методический предшественник и вдохновитель, - Мих. Чехов. А может быть, как знать, и Таиров? Вот только Мейерхольд — дальше, чужеродней.

Это правда, что играющий в тренинге Васильева ученик не только обречен на саморефлексию, но должен получать от нее удовольствие, лишь отчасти мазохистское. Правда и то, что прошедший школу человек должен уметь и любить пользоваться собою как материалом для строительства пластических, голосовых и речевых форм в пространстве-времени сцены. И это несомненно уроки Мейерхольда.

Но как раз из-за спины Мейерхольда выглядывает вопрос, далекий от проблем творческой преемственности или генетической памяти художника, — словом, совсем не академический вопрос.

Все вариации Ю. А. Васильева и даже все его темы происходят из сложного, а все же ясного идейного ядра. Театральный бог Действие - материализуется только Движением, в первую очередь движением человека-актера. Но у человека всякое движение тела и мысли, любое его ощущение и вибрация голосовых связок, чувство и интонация - ничто не существует одно без другого, одно другим порождается или уж непременно этим другим окрашено. Движение человека от природы синкретично, и это доказано уже многократно разными науками о человеке, это объективное знание, прочно усвоенное сегодня любой театрально-педагогической головой. Когда из этого знания-понимания начали делать выводы, перестали тренировать стороны единства порознь и попытались пустить их в обработку так, как подсказала природа. Ю. А. Васильев на этом пути продвинулся впечатляюще далеко.

Но всякий актер, подобно К. С. Станиславскому, быстро обнаруживает, что на сцене жизненный синкретизм отчего-то распадается, и природное единство, если в нем есть художественная надобность, приходится искусственно реконструировать. Что же тогда эти стороны или части пропавшего единства и что за связи между ними? В труде Васильева и в размышлениях его первых по времени читателей встречаются разные определения: комплекс, синтез, а то и «координация и контрапункт». Но включать в комплекс, синтезировать, ко-

ординировать можно только то, что есть по отдельности. Добро бы речь шла о называниях, так ведь не в них же дело. Станиславскому, который и сам хотел преодолеть открытое им проклятье сцены, тренинг Васильева в помощь, даже и в радость. Ну а если режиссер и его артисты настаивают как раз и именно на контрапункте, если, как у Мейерхольда, во всех последующих «Лесах» любая Тяпкина от имени любой Гурмыжской должна будет делать телом прямо противоположное тому, что говорит?

Замечательный триптих. Доброго ему пути. Но пора готовить Четвертый том: кое-какие вопросы еще остались.

Юрий Барбой,
заслуженный деятель искусств России,
доктор искусствоведения, профессор

Согласившись "написать послесловие к более чем тысячестраничному труду, я полагал, что практическую часть текста можно будет прочитать «по диагонали», остановив внимание на отдельных теоретических положениях, обсуждаемых автором в «отступлениях» и «комментариях». Было бы слишком самонадеянно с моей стороны судить о столь специальном предмете, как руководство по дикционно-голосовому тренингу. Об этой ограничительной для себя установке я сказал Юрию Андреевичу. Он со мной согласился.

Однако отношения с этой книгой (в дальнейшем буду называть ее в единственном числе — трехтомный текст несомненно представляет собой смысловую целостность) оказались сложнее. Я читал ее слово за словом, и только в таком чтении открывалось ее многонаправленное содержание.

Замечательный филолог П. С. Кузнецов наставлял: «Прежде, чем начать рассуждать о графине, давайте договоримся, о чем пойдет речь: о даме или о сосуде?». О чем мне предстояло судить?

В книге Юрия Васильева предложена система тренинговых упражнений, направленных на формирование речевых навыков и умений, органически связанных с пластической активностью тела. Упражнения прокомментированы автором и иллюстрированы выразительными рисунками. УМО по театральному образованию рекомендует книгу в качестве учебного пособия, и работа действительно соответствует всем *необходимым* для данного жанра педагогической литературы требованиям. Другой вопрос - является ли однозначная определённость жанра пособия *достаточной* для реального содержания книги, не опредёливает ли она ее объективный смысл? И что это вообще за тысячестраничное пособие к нескольким темам предмета, а ведь еще могут быть не менее интересные упражнения с шаром, обручем, палкой, скакалкой... Сколько томов понадобится, чтобы представить все содержание предмета, и не превысит ли время, необходимое для его

освоения, весь объем вузовского обучения? Автор сам предупреждает: практически реализовать все упражнения невозможно, материал только одного урока потребует месяца-двух тренировок - «относитесь к такой протяженности уроков как... к вымыслу».

Конечно, избыточность предложенных «вариаций» дает возможность выбора отдельных упражнений, предполагает другие возможности их компоновки безотносительно к общему тексту книги, но в своем сущностном теоретическом и методическом качестве эта работа существует только как целостность. Определяющим признаком любой *целостности* является принципиальная ее несводимость к совокупности частей, при том, что части обладают тем или иным смыслом только в контексте целого. Иными словами, книгу следует читать *не только как пособие.* Юрий Андреевич настаивает: предложенный текст - не учебник, не самоучитель. А что? Уже на материале 1-го тома Ю. А. Смирнов-Несвицкий почувствовал эту особенность прочитанного текста и предложил замечательную в своей неопределенности (говорю без малейшей иронии) жанровую характеристику: «Это — книга. И именно так к ней следует относиться, именно так понимать и принимать ее содержание».

О своей книге «Симфонические этюды» Б. В. Асафьев говорил, что ее надо «слышать». Читая книгу Васильева, все время находишься *в воображаемом мышечно-речевом действии,* испытывая при этом какое-то *фонетическое удовольствие,* которому трудно найти адекватное словесное определение. Кажется, я понимаю, что имел в виду В. Н. Галендеев, говоря в предисловии к третьей части об особом «заводе» как необходимом условии чтения книги. Возможно, кто-то и не «заведется», но «заводное устройство» - его важная составляющая, энергетический заряд самого текста. Более того - весьма значимая *смысловая* тенденция книги прослеживается на протяжении трех томов и неотделима от вполне определенной педагогической *концепции* автора. В «отступлениях» и «комментариях» возникают те или иные теоретические размышления автора, хорошо осведомленного в научной литературе. Его обращения к лингвистической, стиховедческой, философской, психологической, педагогической литературе всегда «по делу», никогда — «для солидности». Он не чурается строгих теоретических рассуждений, хотя порой оговаривает использование терминов, принимаемых «на веру», обладающих «расплывчатым» содержанием. «Реющие» слова, «полетность» речи, многократно рекомендуемое студентам «мурчание» - как относиться к такого рода языку? Совместим ли он с концепционностью текста или всякий раз предполагает «извинительный жест» гуманитария?

Способность работать с нечетко очерченными понятиями - одно из важнейших методологических завоеваний современной науки. В суждениях о сложных психических действиях, об искусстве, творчестве данное положение ныне, по-видимому, не нуждается в пространных обоснованиях. Эмпирическое знание в этих предметных сферах имеет дело с чувственным миром, по своему многообразию и сложности значительно превосходящим любые теоретические построения. Это знание не только «коллекционирует» факты, но имеет собственные обобщающие построения. Современное понимание рациональности не ограничивается ее логической формой. Наука прощается с убеждением, что существуют единые универсальные стандарты рациональности. Строгость науки (педагогической в том числе) - не в использовании математического аппарата и жестко однозначных терминов, но в максимально адекватной форме выражения мыслительного содержания.

Нильс Бор, один из величайших физиков XX столетия, идеи которого имели для науки значение, далеко выходящее за границы физики, в докладе, посвященном *единству знаний,* связал необходимость искусства с его способностью «напоминать нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа». А потому, по его мнению, мы не должны забывать о такой теоретической проблеме познания, как неизбежный баланс между стремлением постичь мир в его многообразии и «нашими возможностями выражать свои мысли логически связным образом». Особенность этой книги в том, что теоретическая мысль автора неотделима от самой тренинговой практики. Теория предшествует практике в той же мере, в какой развивается в ней. Она не «растворена» в тренинге, а *явлена* в нем. В современном образе науки с ее практико-технологической ориентированностью воскресает порядком забытая ее характеристика, раскрытая Владимиром Далем в его знаменитом «Толковом словаре» как «ученье, выучка, обученье», «чему учат или учатся, всякое ремесло, умение и знание».

Из «Вариаций» можно извлечь «сухой осадок», сформулировав несколько определяющих тезисов, оснащенных соответствующими упражнениями (наверняка такой «дайджест» необходим), но подлинное толкование педагогических принципов Васильева возможно только в «сквозном» прочтении текста, где от части к части осуществляется их мыслительное развитие, идеи уясняются и проясняются не только для читателя, но, прежде всего, для самого автора. Действительное целое есть результат вместе с его становлением — Гегель этоттезис убедительно доказал в «Феноменологии духа». В книге практически нет постулирующих положений. Происходит постоянное

движение, внутренним механизмом которого выступает непрекращающееся взаимодействие, взаимопереходы тренинговых упражнений и теоретической мысли, обобщающей практику, а порой предшествующей ей, — какая-то теоретико-практическая (практике-теоретическая) «лента Мёбиуса» — трехмерная поверхность, имеющая только одну сторону и одну границу, обладающая механическим свойством неориентируемости*.

Думаю, что все многообразие предложенных методик, телесно-речевых вариаций, теоретических размышлений определяется одной генеральной темой — «школа и творчество». Пафос не только книги, но и всей деятельности талантливого педагога - утверждение их *симбиоза* (уместно вспомнить, что это слово в первоначальном содержании означает сожительство двух организмов, приносящее им *взаимную пользу).* На уровне здравого смысла все очень просто: школа предшествует творчеству как причина следствию. Развитие искусства (как и любой формы культуры - науки, техники, медицины и др.) связано с приходом молодых, прошедших этап обучения. По мнению В. И. Немировича-Данченко, школа должна опережать театральную практику, обеспечивая будущее театра. Разве не так?

Однако на уровне сущностных определений школы и творчества в отношениях этой пары обнаруживается драматическое противоречие. Талант и мастерство педагога (от Бога, от принципа, от счастливого соединения одного и другого) в значительной степени определяется способностью разрешить это противоречие. Но изначально необходимо его осознать, почувствовать и понять проблемный характер связи творчества и обучения.

Как бы ни трактовалось творчество, в ряду его сущностных особенностей непременным определяющим признаком является *новизна.* Творчество - это инновационная деятельность, порождающая нечто ранее не бывшее, а потому непредсказуемое. Современный французский композитор и дирижер Пьер Булез уже много лет назад предложил универсальную, быстро вошедшую в научный обиход и никем не подвергнутую сомнению формулу: «Творчество - это такая деятельность, где непредвидимое утверждает себя в качестве необходимого». Творчество связано со стихийностью, спонтанностью, интуитивным озарением.

Ни одна из этих характеристик не подходит к школе. Нельзя учить тому, чего нет. Предметом научения может быть только то, что стало дефиницией, моделью, матрицей, клише, приемом. В тренинге, как системе вспомогательных упражнений для приобретения или совершенствования тех или иных навыков, отмеченная особенность

* Лента Мёбиуса - топологический объект, простейшая поверхность с краем. Для наглядности ее модель может быть легко сделана: надо взять достаточно вытянутую бумажную полоску и соединить концы полоски, предварительно перевернув один из них. Ленту Мёбиуса иногда называют прародителем символа бесконечности (~), так как, находясь на ее поверхности, можно было бы идти по ней вечно.

школы являет себя с наибольшей очевидностью. Совсем небезосновательны опасения относительно усредняющего, стандартизирующего воздействия школы, порой приглушающей, а иногда - убивающей искренность, непосредственность, простодушие, личностную цельность. Творчество в известном смысле есть *преодоление школы.* И происходит это не плавно, постепенно, не в результате неизбежного перехода количественных изменений в качественные, а рывком, скачком. Такова природа творчества. Оно всегда диалектически сочетает в себе утверждение и отрицание, созидание и разрушение.

Важнейшая задача любого образования - обеспечение преемственности поколений, стабильности культуры, в конечном счете — формирование ценностных ориентиров устойчивой жизни. Школа по определению связана с *традицией,* более того, она призвана утверждать *сакральный смысл* традиции.

В атмосфере сложной кризисной ситуации сегодняшней России напоминание о духовных и душевных связях прошлого - настоящего - будущего представляется чрезвычайно важным. Даже не равнодушное, а какое-то агрессивно-злобное отношение части художественной молодежи к своим предшественникам — явление тревожное, с опасными последствиями, далеко выходящими за границы искусства. Речь идет даже не об исключении из сферы личного опыта тех или иных направлений, школ, имен - безапелляционно манифестируется «великое НЕТ».

Не могу не вспомнить с чувством брезгливости опубликованное «Огоньком» в начале 1990-х интервью с неким молодым композитором, студентом нашей Консерватории. В глумливом тоне он говорит о своих учителях, рассказывает, как он смеялся, услышав в Филармонии симфонию профессора Х. «Шостакович? А кто такой Шостакович? Обыкновенный государственный композитор...» По понятным причинам не называю имен выдающихся музыкантов, что же касается юного маэстро... Почти двадцать лет прошло после этого скандального интервью, но если имя назвать, вряд ли оно кому что-нибудь скажет - его просто нет в музыке. Но это так, к слову. Потому что ничего не изменилось бы в оценке хама, даже если бы за эти годы он раскрыл нам свой гений. «Ваш ученик Бетховен» - так до последних лет жизни подписывал великий композитор письма своему учителю Сальери.

Говоря о книге Юрия Васильева, нельзя обойти стороной его отношение к учителям, коллегам, студентам. Книга посвящена Учителям (так у автора - с прописной буквы), но дело не только в этом. И посвящение может быть этикетным жестом, не более. Благодар-

ное, почтительное и вместе с тем абсолютно деловое отношение к их идеям, творческим находкам, рекомендациям — органическая составляющая всех трех томов. Справочный материал о каждом ушедшем из жизни, добрые слова в их адрес, оказывается, вполне уместны даже в таком «инструментальном» жанре, как пособие. Не забыты имена студентов, придумавших или изменивших скороговорки. Общий тон разговора - доверительная, дружелюбная, порой простодушная интонация - не просто привлекательная сторона книги, но важнейшая компонента ее педагогической направленности.

Вернемся, однако, к проблеме школы и творчества. Я разделяю выраженное с достаточной категоричностью убеждение Сергея Юрского: «Школа не должна учить новшествам, новшества человек открывает и постигает сам. Школа должна учить традиции» («Кто держит паузу»). В этом тезисе нет никакого консерватизма или архаизации школы. Всякое творчество не воспроизводит уже существующие, пусть даже сверхсложные операции. Творческая активность - такое личностное качество, которое по определению не может быть побуждаемо извне. Активность всегда - *самоактивность.* Школа может и должна создать такие условия формирования личности, в которых этот механизм самодвижения начинает работать. По-видимому, эту направленность педагогического процесса, которая является его необходимой составляющей наряду с *обучением, образованием* и *воспитанием,* следует определить как *развитие.* В отличие от освоенных знаний и умений, закрепленной в памяти системы оценок, развитие есть некое динамическое качество, «переключающее» механизм внешнего педагогического воздействия на *самосозидание.*

Развитие происходит в ходе обучения, образования, воспитания, однако является не автоматическим следствием количественного накопления знаний и навыков, а следствием реализации в педагогическом процессе соответствующих установок, причем направленных не только к специализированной деятельности, но к самой широкой сфере человеческой жизни.

Современная теория творчества в иерархии творческих качеств со всей определенностью выдвигает на первый план *общую одаренность* личности (оригинальность видения, мышления, уверенность в себе, потребность в информации, неконформность, высокую заинтересованность и т. п.), специальным же способностям отводится важная, но служебная роль.

Может показаться, что речь идет об очевидном. Не совсем так, вернее, совсем не так. Исследования американского психолога Д. Джонсона (1975 г.) экспериментально подтвердили десятилетней давности наблюдения его соотечественника М. Торренса (1965 г.),

выявившего снижение творческого потенциала студентов университета по мере их перехода от младших курсов к старшим. Увеличивался объем знаний, расширялся и укреплялся специальный опыт, но сокращалась креативность (оба исследователя, кстати, имели дело с показателями оригинальности, гибкости, легкости мышления и речи).

Несомненный факт, что среди выпускников любого учебного заведения есть творческие люди, еще ничего не аргументирует: творческое формирование может идти помимо учебного процесса, а иногда и вопреки ему. Римский-Корсаков не советовал Стравинскому поступать в консерваторию, полагая, что его натуре стандартный учебный процесс не пойдет на пользу. Стравинский совет принял, в консерватории не учился, но из него получился Стравинский.

Юрий Андреевич не обходит эту проблему, соглашаясь с общепринятым мнением, что «научить творчеству по книгам нельзя». И не «по книгам» нельзя.

Вместе с тем учить необходимо. Способность к творчеству - фундаментальный видовой признак человека, а любое образование не сводится к обслуживанию специальности и в своих сущностных целях направлено не к профессии, а к жизни, которая ставит нас в непредвиденные ситуации, требующие нестандартных творческих решений. Когда речь идет о профессии в ее *смысложизненных* установках (мы совсем забыли слово *«призвание»,* растворив его в «профессии»), провести границу между общечеловеческими и специальными целями и задачами очень трудно, а в деятельности художника почти невозможно. Выдающиеся художники-педагоги это прекрасно понимали и, по-разному формулируя, по сути говорили об одном и том же: Е. Вахтангов ужасался тому, что в театральных школах учат, а «надо воспитывать», Д. Стрелер утверждал, что надо учить не играть, а жить, ибо «идее театра предшествует идея жизни», Г. Нейгауз был убежден, что в иерархической последовательности педагогических требований к подготовке пианиста на первом месте стоит «человек».

В давней (начало 1920-х гг.) забытой статье тогда еще молодого филолога Б. М. Эйхенбаума я вычитал замечательную формулу, к которой он пришел, преодолев свои прежние исследовательские установки: вопрос «как писать» осложняется и углубляется другим — «как быть писателем». Универсальность этой тезы очевидна - на место писателя можно поставить представителя любой профессии.

Обращаясь к тексту Васильева и, прежде всего, к его практической работе, вне которой данная книга была бы просто невозможна, подводя итог прочитанному, могу с убежденностью сформулировать

вывод: Юрий Андреевич, прививая студенту речевые и двигательные навыки, воспитывает художника (артиста). Нет, правильно так: воспитывая в студенте художника, он дает ему возможность научиться выразительной речи. Необходимо особо отметить, что делает он это на самом трудном материале: от тренинговых упражнений до искусства в собственном смысле слова — расстояние как до Луны. Васильев не то чтоб сокращает расстояние, он его просто не признает.

Много лет назад, когда я начал работать на Моховой, мне пришлось быть на зачете первого семестра у актеров. Студенты старательно и уныло выполняли некое монотонное действо, и я заранее съежился, представляя себе неловкость преподавателей курса и ожидая, что мне тоже предложат высказаться. Что я мог сказать, даже не представляя себе поэтапные требования, не понимая целей и задач педагогической работы на этой стадии обучения? Сама по себе неудача не смущала - кто от нее застрахован? Надеялся отмолчаться, но говорить пришлось, хотя и не о зачете. Меня поразила фраза одного из выступавших: «Да, скучно, но, знаете, на первом курсе чем скучнее, тем вернее по методе». Тысячу раз извинившись за вторжение в область профессионально далекого от меня разговора, я возразил на эту теоретико-методическую инвективу словами чеховского героя: «Этого не может быть, потому что не может быть никогда». Мои слова звучали вполне шутливо, слава Богу, никакого спора не возникло, но в своей правоте я был уверен. Еще больше уверен сейчас. И даже с великим Питером Бруком, заметившим как-то, что XX век доказал право искусства на скуку, не могу согласиться. Вернее так: чувствую в его словах иронию, которой лишены иные практики и теоретики искусства, утверждающие этот тезис с утомительной серьезностью.

Обучение искусству (как и всякое другое учение) должно быть трудным, и надо воспитать в ученике готовность к этому труду. Играть Гамлета, крутить фуэте, исполнять Шопена, конечно, интереснее, чем выполнять этюд на внимание, стоять у станка или часами «гонять» гаммы. По-видимому, необходимо воспитать даже некоторое ученическое смирение (в Лицее с момента его открытия в октябре 1811 года до весны 1812-го лицеистам не разрешали писать стихи). Освоение любой школы не может быть очень веселым и радостным. Однако не может быть скучным. Я как-то услышал об одной методике раннего курса обучения на фортепиано, достаточно распространенной в начале прошлого века: значительная часть учебных заданий проигрывается вместе с учителем в четыре руки. Простенькие неуверенные движения пальцев ученика, соединяясь с профессиональной партией учителя, оказываются необходимыми

в формировании звучания: выполняя несложные упражнения, ученик участвует *в исполнении музыки.* По-моему, гениальный педагогический прием!

Не думаю, впрочем, что кто-то может всерьез полагать скуку индикатором успешного обучения даже первичным художественным навыкам. Скорее, это покорное, уступчивое приятие неизбежных трудностей, связанных с самым сложным этапом любой школы.

«Кто начал, тот не начинающий», - писал поэт. Конечно. Художник начинает не с нуля, а с начала. Но как вывести начало творчества из того, что творчеством не является? Серьезная проблема, как минимум, предполагающая осмысление ее проблемности.

Известная пианистка, профессор Ленинградской консерватории Н. И. Голубовская несколько десятилетий назад предложила такую формулу педагогики творчества: «Учить надо тому, чему нельзя научить». А вот еще более парадоксальная мысль великого Галилео Галилея: «Вы не в состоянии научить человека чему-либо. Вы можете лишь помочь ему обнаружить это внутри себя». Да, это — парадоксы, но вовсе не претенциозная игра словами. Нельзя научить таланту творчества, но можно создать *условия* его *самосозидания.* Талант, собственно, и есть самосозидание, где творческое действие направлено не вовне, а на самого себя. А талант педагога в значительной степени определяется его умением постоянно давать заряд этим механизмам самодвижения, и здесь, пожалуй, наиболее точным словом будет не научение, а *приобщение.* Педагогика — открытая система, педагогическое действие обретает завершение лишь в общении с учеником, а потому сама педагогика — творческая деятельность, причем наиболее естественный, органичный вид творчества, взаимонаправленная активность живых людей. Справедливо суждение: педагог не тот, кто учит, а у кого учатся, а учатся у того, кто сам в постоянном творческом движении.

Я ни разу не был на практических занятиях Васильева, но, читая его книгу, как мне кажется, понял принципы его педагогики, в том числе и педагогическую «работу» самой книги. Конечно, в ней есть какие-то указания, наставления, регламентации, но главное — она *вовлекаетв* совместный творческий поиск неуспокоенностью и живой увлеченностью педагога, стремящегося не столько чему-то научить, сколько развить и укрепить *талантливость* ученика.

Васильев убежден в творческой сущности театральной педагогики, в каждом томе книги он приглашает к совместным пробам, к творческому согласию. Думаю, студенты охотно откликаются на этот призыв, поскольку, как я уже говорил об этом прежде, книга написана в удивительно располагающей интонации, начисто лишенной како-

го-либо «профессорского» тона. Юрий Андреевич как бы авансирует ученикам некий уровень способностей, предполагаемый личностный масштаб, который они должны оправдать. «Вы, конечно, помните», - обращается он к студентам, называя имена и факты, заведомо им неизвестные. А поищи! Попутно, между делом, разъясняет слова, учит пользоваться толковыми словарями, много чему ненавязчиво учит. Саму книгу он представляет как совокупность непривычных творческих заданий, реализация которых должна происходить в атмосфере радости, веселья. Очень важные пожелания, утверждения, смысловые установки: свободное творчество невозможно без радости, и «это единение желательно с первого мгновения, с первого шага по дороге искусства», упражнения - «не бесконечная дыхательная, голосовая, дикционная литература», но собственные пробы, поиск, открытия. Совсем замечательно: «Тренинг тренингом, но уж если ты начал творить, то живи без оглядки на кого-то и на что-то».

Будь текст теоретико-публицистическим эссе, эти авторские воззрения были бы самоценны и самодостаточны, но у пособия задача *пособить.* Не надо быть специалистом по речи, чтобы убедиться в том, что эта задача блестяще решается и эти решения выходят за границы преподаваемого им предмета. Импульсы к экспериментам, пробам, собственным открытиям, к поиску оптимальных способов «воспитания голоса и речи» (какое замечательное словосочетание — не тренировка, не формирование, — «*воспитание* голоса»!). И эти установочные положения не остаются пусть замечательными, но декларациями, педагог создает, определяет, организует ситуацию, когда их реализация становится неизбежной. Наверное, у кого-то получается лучше, у кого-то хуже, но в целом педагогическое задание (не только ученику, но и самому себе) мастер выполняет. Думаю, надо издать отдельной брошюрой сымпровизированные студентами скороговорки, чистоговорки, трудноговорки. Они замечательные. Их невозможно сочинить, не имея развитого чувства слова, а ведь в авторах более десятка имен. Я не знаю, какими они стали (станут) артистами, но то, что в них воспитано, останется с ними на всю жизнь.

Замечательный пианист и великий педагог Г. Г. Нейгауз говорил, что в работе с гением и с идиотом основная задача едина — и того, и другого надо сделать лучше. Я убежден, что в классе Васильева — каждый по-своему, в меру одаренности и собственных усилий - лучше становятся все.

Талант Васильева не только в том, что он умеет делать, но и в его способности изложить свое педагогическое умение в тексте. Пожалуй, на основе этого огромного труда можно и нужно сделать более сжатый текст не только с целью облегчения работы студентов, но и для

более строгого обозначения логического каркаса предлагаемой методики. Возможно, сократив до минимума материал упражнений, автор сосредоточится на теоретической проблематике. Это проекты на будущее, а в настоящем мы имеем книгу, в которой при всей ее громоздкости без особого труда вычитывается педагогическое credo Васильева: педагогика творчества направлена на формирование целостного потенциала личности художника, эта целостность определяется тотальным единством творческого процесса, где в сложном взаимопроникновении и взаимообусловленности находятся все составляющие его элементы, фазы, энергии. Творческий потенциал - сложное единство обостренного восприятия мира, эмоциональных, интеллектуальных, волевых личностных качеств, неразделимый комплекс знаний, оценок, умений, навыков, мотиваций. Беда и очень опасная тенденция современного образования в его почти декларированной ориентации на потребности профессии, а не человека. Для гуманитарной сферы, для искусства это просто убийственно, хотя утилитарно-инструментальное толкование образования затронуло и эти области. Известный пианист, профессор Московской консерватории Николай Петров сокрушенно и убедительно говорит о новом поколении «педагогов-тренеров», готовящих «призеров-лауреатов»: «очень много пианистов и почти нет музыкантов».

Я читаю книгу, посвященную *технике речи,* а передо мной не технология и матрицы операций, но живой, чувствующий, мыслящий, радующийся человек. В нормальном понимании техники — так и должно быть. В отличие от *ремесленных* навыков (употребляю это слово без малейшего отрицательного оттенка), *техника* всегда индивидуально-личностно окрашена (нет единой техники у Чайковского и Мусоргского, у Твардовского и Пастернака, у Репина и Шагала, у Симонова и Смоктуновского). Совсем другой феномен - художественное *мастерство.* Это совершенное развитие всех фаз творческого процесса: умение видеть, воображать, воплощать мыслимый образ в материале. Вот это *целостное* понимание творчества и является определяющим смысловым основанием педагогики Васильева. Он прекрасно понимает и с полной определенностью выражает это концепционно: в целостности элементы находятся не в линейной связи, они не суммируются и не вычитаются, а *соотносятся* друг с другом (как пишет Васильев - «совокупная слиянность составляющих»). Идея целого, пафос целого пронизывает книгу. Целое предшествует отдельным элементам, смыслы существуют только в контексте целого. Обращаю внимание на следующий важнейший педагогический принцип Васильева — все упражнения *смыслосодержательны.* Смысловое целое интегрирует не только этапы творческого процесса, но

и отдельные элементы любой фазы. Практико-технические речевые и двигательные навыки неотделимы от художественно-эстетических смыслов.

Эту смысловую содержательность речевых и телесных *действий* (которую он отличает от речепроизнесения и движений) Юрий Андреевич не устает утверждать на протяжении всего многостраничного текста: «Нет места звучанию без истории», любое упражнение - «мини-спектакль с завязкой - событиями - развязкой», игровые комбинации, жесты, пластические партитуры упражнений должны быть «зажжены обстоятельствами», «вызваны ситуацией общения». Эта тема повторяется, развивается, нарастает, обращая читателя, работающего с книгой, к конечной цели всей тренировочной работы - к спектаклю, «предчувствиям будущих сценических творений» - ведь уже в тренинговых совместных действиях есть сродство с театральным единением и ощущение «радости от совместного творчества в творческом коллективе». Самое замечательное, что все это - не прекраснодушные пожелания, а, скорее, фиксация того, что уже состоялось. Осуществленные задания как бы «подначивают»: «Ну, кто продолжит дальше, давай!». Трансформации известных скороговорок про «тридцать три корабля», про «дрова на траве двора» и других удивительны не только словотворчеством, но и сюжетным развитием, без которого не было бы увлекательной словесной игры.

Выразительность по определению есть *выражение чего-то,* и чем значительнее, содержательнее это «что-то», тем выразительнее звук, цвет, линия, пластика, тембр, интонация. Выражение - *это чувственное воплощение сверхчувственного содержания.* Просто и точно об этом сказал Пастернак: музыка слова - вовсе не акустическое явление, она не в благозвучии гласных и согласных, а «в соотношении значения речи и звучания» («Люди и положения»). Выразительность речи, как и любой иной чувственной (зрительной, слуховой) данности, *определяется совершенством организации относительно своих целей.* Эта организация ни в коей мере не сводится к рациональному конструированию (хотя и оно не исключается). Главенствующую роль здесь играет *эстетическое чувство,* «срабатывающее» на бес-, сознательном уровне. Это оно испытывает на точность «инструментарий» выражения, помогает найти наиболее адекватную форму для выражаемого содержания. М. Ю. Лермонтов в письме М. С. Лопухиной печалится по поводу ограниченных возможностей слова: «Право, следовало бы, когда пишешь, ставить ноты под словами...» В устной речи «ноты» есть — это интонация. А тембр, громкость, ритм, эмоциональность говорящего дают возможность выразить *нечто* недоступное интонации.

В высшей степени важная и невероятно трудная проблема: относительно доступное пониманию теоретическое постижение речи осложняется необходимостью живого ощущения, переживания конкретно-чувственной формы выражения. Принципиально невозможно перевести на язык понятий выразительность колорита, пластики, тембра, говорящих не *«о чем-то»,* а *«что-то».* «Воспитание голоса» - не красивая метафора, а единственно возможный способ достижения необходимого результата. С одной существенной оговоркой: воспитывается, конечно, не голос, а человек, владеющий голосом.

В книге Васильева тема выразительности представлена в самых разных аспектах и поворотах. Она буквально пронизывает текст от первых страниц до последних, постоянно уточняются ее смысловые нюансы, некоторая категоричность утверждений дополняется, проясняется (хотя и не всегда «снимается») другими тезисами.

То, что сценическая речь отличается от обыденного, «домашнего» разговора, не вызывает (просто и не может вызывать) никаких сомнений. Уподобление искусства жизни в каких-то художественных направлениях и школах, выступающее как программное эстетическое требование, даже в этих ипостасях творчества предполагает *расподобление*- иначе искусство неотделимо оттого, что им не является. Оно просто не воспринималось бы как «факт искусства». Однако, как и у В. Н. Галендеева, у меня вызвало недоумение утверждение Юрия Андреевича о необходимом преображении разговорной речи в *«необычный»* (у Васильева без кавычек) строй профессиональной речи. В третьем томе о том же самом сказано еще жестче - совпадение этих речевых пластов «недопустимо». Этот тезис подкрепляется в разных местах текста ссылками на авторитеты А. Я. Таирова («в искусстве нет места случайности»), М. В. Сулимова (в искусстве «ничто не может быть НЕ ИСКУССТВОМ»). Все так. И не так. А то, что «не так», по крайней мере, нуждается в комментариях. Воспринимающий произведение относится к нему как к завершенной вещи, где все значимо, все - результат целенаправленной деятельности. Однако в самом творческом процессе неизбежно присутствуют случайные, незапрограммированные элементы, которые входят в совокупный облик художественного творения. Замечательный чешский теоретик искусства Ян Мукаржовский посвятил этой проблеме специальное исследование — «Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве» (1947 г.).

По недоразумению идею функциональной заданности каждого элемента произведения связывают с Чеховым («если в первом акте висит ружье, то в третьем оно должно выстрелить»). Эти слова действительно ему принадлежат, но сказаны они были по поводу друго-

го драматурга и с явной иронией. Поэтика самого Чехова - поэтика «нестреляющих ружей». Или точнее: стреляющих тем, что они не стреляют.

Любопытное замечание делает С. Эйзенштейн - художник с предельной обдуманностью и точностью выстраивавший форму своих фильмов и посвятивший проблеме выразительности заполненные схемами, кривыми, графиками, математическими расчетами исследования. Эйзенштейн вспоминает, что на обертке безопасной бритвы «жиллет» печаталась инструкция: чтобы лезвие работало с максимальным эффектом, нужно, закрутив его в станочке до упора, ослабить зажим, сделать пол-оборота назад. Произведение с идеальной «пригнанностью» друг к другу всех элементов и деталей, по его словам, может «завертеться белкой в колесе». Нужно смягчить жесткую организацию, сделав эти «пол-оборота назад». Дневниковые записи, этюды, эскизы обладают самостоятельной художественной ценностью, в отдельных случаях превосходящей достоинства «законченных» произведений, выполненных с несомненным мастерством, но утративших естественность, живость, очарование непосредственности. Проблеме «non-finito» (незавершенности) посвящены многочисленные эстетические исследования.

К сценической речи сказанное выше имеет прямое отношение. Конечно, эта речь имеет особые характеристики, значимые и оправданные, но основное выразительное качество любой речи - ее *естественная правильность.* Здесь как в спорте, где бег красив не потому, что спортсмен особым образом выбрасывает ноги и эффектно запрокидывает голову. Красивый бег - это правильный бег.

Вовсе не собираюсь своими аргументами «бить» Васильева, пусть это будет моим дополнением к его тексту. А там есть такое понимание эффективности упражнений: «освобождение» голоса — природного, естественного, не сделанного, не форсированного и даже «не поставленного». Могу только высказать сожаление - не упрек, по поводу того, что эту мысль отделяет от рассуждений о преобразовании обыденной речи в «необычный звуковой строй» несколько сотен страниц. Одна из моих задач в «Послесловии» - обозначить смысловую цельность суждений, разделенных во времени (четыре года) и пространстве (три тома).

И еще. Пытаясь сформулировать свои собственные мысли по поводу книги Юрия Андреевича, с необходимостью «входя» не только в текст, но и в его предметную сферу, понимаешь, насколько она трудна для теоретической отстраненности от живой ткани. При всех сложностях лингвистического анализа письменного языка, он в несравнимо большей степени поддается адекватному постижению теоретическими методами.

Чуть выше, сопоставив выразительность речи с эстетической выразительностью спорта, полагал, что это сопоставление убедительно, а написав два следующих абзаца, чувствую необходимость что-то уточнить в этом сравнении. В спорте не может быть *избыточной* правильности, в речи она - вполне возможна. Речь построена по всем канонам и нормативам правильности: в ней нет ни грубости, ни «канцелярита», ни высокопарности, но «дистиллированная чистота» лишает ее жизненности. А тогда вопрос: правильна ли эта речь? Честное слово, я совсем об этом не думал, когда несколько минут назад, выделив слова курсивом, написал «естественная правильность». Получается, что может быть правильность «нестественная»? Наверное, может.

Вспомним Пушкина:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Конечно, это шутка, но, видимо, только в шутливой форме можно выразить *такое* ощущение речи. Теоретические построения на эту тему, скорее всего, станут предметом сатирического осмеяния.

Еще раз повторю, я никогда не бывал на занятиях по речи ни у Васильева, ни у других преподавателей, не знаю во всем объеме тематическое содержание курса «Сценическая речь», хотя многократно присутствовал на зачетах и экзаменах, мастер-классах, не говоря уж о понимании результатов речевого воспитания в актерских работах студентов. Сейчас передо мной книга, и я пытаюсь постичь предмет, явленный на ее страницах, исходя из моих представлений о том, что такое образование, какова специфика педагогики искусства, что такое художник и в чем природа творчества. Эти вопросы занимают меня со студенческой скамьи, мне регулярно приходится говорить и писать на эти темы. Думаю, я что-то здесь понимаю. Не только предполагаю, но знаю, что есть принципиально иное толкование этой проблемной сферы. Я исхожу из своего понимания и своей веры.

Кажется, можно освоить стабильные и унифицированные нормы устной и письменной речи, запомнить правильные ударения и научиться верно произносить слова — всему этому можно и необходимо обучать. Замечательно появление во 2-м томе книги, безотносительно к тексту, как бы между делом выделенных слов с указанием правильных ударений. Благодарен Юрию Андреевичу - обнаружил языковые погрешности в собственной речи. Не знаю, почему таких слов не оказалось в 3-м томе. И все же: культура речи, я уж не гово-

рю о речевом творчестве, предполагает не только заносы словесной памяти и речевые навыки, но *чувство языка,* развитой фонетический слух. Без любви к слову, без радостного его переживания ни о каком творчестве не может быть и речи. На уровне общих утверждений это банально, общеизвестно. Васильев же способен эти положения реализовать, умеет воспитать *вкус к слову* и делает это разными путями. Он учит слышать речь - бытовую, литературную, открывает красоту литературного языка и приобщает к ощущению великолепного, порой на грани чуда, речевого мастерства писателей, удивительным образом развивает желание и способность найти наиболее точное языковое выражение зрительным, слуховым, обонятельным, телесным ощущениям.

Василвтэв не скрывает своего эмоционального отношения к языку, и если даже студент не всегда способен сопереживать радость учителя, то, по крайней мере, у него возникнет вопрос: «А почему я это не чувствую?». Когда-то он обрадуется *своему открытию* чуда, красоте языка, и этому будут способствовать упражнения, неотделимые от восторгов их мастера: «не могу не поддаться обаянию... этого музыкального текста» (о скороговорке), «как тут не увлечься глаголами. Глаголы живут, глаголы воспаляют воображение!» (о «Гаргантюа и Пантагрюэле» в пер. Н. Любимова), «это сто пятьдесят невиданных вами ранее зарисовок растений» (действительно поразительный текст так и остающегося в забвении Георгия Оболдуева). Тексты Джойса, Стерна - не уверен, что до книги Васильева эти имена что-нибудь говорили студентам. И я получил свой восторг от призыва профессора: «Если радость спровоцирует вас... звучите - восклицайте, чувствуйте...».

Эти «зовы» остались бы прекраснодушными восклицаниями, если бы рядом с ними, вместе, неотделимо от них не шла подробная работа, открывающая студентам ритм, мелодику, «тайноречь» — *значащее молчание* (вспомнил название давней работы замечательного польского музыковеда Зофьи Лиссы — «Об эстетической функции паузы и тишины в музыке»).

В книге открывается огромный мир возможностей слова, но немыслимо, да и вряд ли нужно, останавливаться на каждом повороте, аспекте, нюансе прочитанного текста. Видение, слышание понимается в книге как *творческое* отношение к миру, как результат напряженного, эмоционально насыщенного *действия:* мы не только видим и слышим, но *смотрим* и *слушаем,* а порой *вглядываемся* и *вслушиваемся.* И этого недостаточно: художественное видение — не разглядывание, а *впечатлительность.* С этой впечатлительности и начинается художник. Без нее он — только ремесленник, владею-

щий заемными приемами, не обеспеченными собственным переживанием.

Открыть в себе способность соучастного бытия в мире — вполне самоценно. Герой замечательного бунинского романа «Жизнь Арсеньева» (его непременно надо рекомендовать для чтения студентам, а лучше какие-то фрагменты читать вместе) с благодарностью судьбе, наделившей его такой способностью, вспоминает, как радостно с детства он воспринимал свет, цвет, запахи: хотелось кричать от восторга при виде трепещущей на ветру листвы или при взгляде на ящик с красками. И добавляет — эти живые ощущения, однако, долго соединялись с полной беспомощностью собственных творений.

А те, кто владеет словом, не имеют этой «проблемы»? Парадокс в том, что именно они по-настоящему переживают «муки слова», когда остро ощущается невозможность адекватно передать словом ощущение, эмоциональное состояние, мысль. Показательно, что чаще всего эта «мука» возникает у поэтов, виртуозно владеющих словом, которым они не только выражают это тревожное состояние, но и делают его предметом самой поэзии — от Шекспира: «У нас есть глаза, чтобы видеть, и нет слов, чтобы сказать» (бб-й сонет) до наших современников:

Когда вступают в спор природа и словарь
И слово силится отвлечься от явлений
Как слепок от лица, как свет от светотени, —
Я нищий или царь? Коса или косарь?
А. Тарковский

Можно составить свод этих переживаний:

Как беден наш язык! Хочу и не могу
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
А. Фет

А тютчевское «Silentium!» с его грустным выводом: «Мысль изреченная есть ложь»?!

Васильев учит не только видеть, но и выражать виденное, помогает найти слова для разных ощущений. Слова, в которых надо сохранить непосредственность живого восприятия, передать остроту переживания: «называйте движения», «найдите слова, передающие звуки ударов по мячу» (подсказывает - плоские, летящие, звучные, объемные). И надо найти **слово,** обозначающее не «нечто вообще»,

но выражающее «мое» уникальное восприятие-переживание: «ощутите объемность в поведении рук» (можно ли «проскочить» через «поведение рук»?), «ощутите шершавую круглоту теннисного мяча» («шершавая круглота» - здорово!), передайте «ощущение кистью воздушного потока», вспомните лицо друга... Упражнение «У озера» — настоящая симфония чувственных образов. Вот уж где в живой непрерывной связи «работают» воображение, восприятие, ощущение, обогащающие друг друга. Выдающийся американский архитектор Ф.-Л. Райт даже с каким-то удивлением заметил: «Как это ни странно, лишь наличие подлинно творческого воображения позволяет видеть дерево как дерево, сталь как сталь, камень как камень». Васильев этот тезис продолжает практически: увидеть, услышать и выразительнсгсказать. Продолжает не декларациями, а педагогическим осуществлением идеи. Думаю, что текст книги - это уже реализация, уже воплощение, а даст ли это пособие непременный результат - кто может знать? Кто будет учителем, кто учениками...

Педагогика потому и творчество, потому и искусство, что это глубоко личностная деятельность. Юрий Андреевич это прекрасно понимает, постоянно напоминая читателю, что он должен творчески реализовывать содержание книги. Для творческого читателя - педагога, ученика - материал на всю жизнь. Для автора - только стартовая площадка. И я с интересом буду ждать новую книгу - сколько еще нетронутых тем, проблем. Думаю, автор это знает лучше любого из нас.

Георгий Праздников
действительный член Академии гуманитарных наук,
кандидат философских наук, профессор

I в ритмах «тайноречи»

1.1 Волна за волной • 26
1.2 Круговращения мяча • 41
1.3 Мяч вибрирующий • 44
1.4 Цыпленок на ладони • 45
1.5 Звуки на ладони • 48
1.6 Без обрывов - плавно-плавно! • 51
1.7 Слоги на ладони • 51
1.8 Без погрешностей - точно-точно! • 56
1.9 Разговоры на ладони • 59
1.10 Из кисти в кисть • 64
1.11 Вворачиваю - выворачиваю! • 67
1.12 Обволакиваешь - обволакивай! • 69
1.13 бпаньки-папа! •71
1.14 Ритмы на ладони • 73
1.15 Слова на ладони • 77
1.16 Стихи на ладони • 80
1.17 Слова пульсирующие • 82
1.18 «Не вберёт двор дров...» • 87
1.19 Пеоны на ладони • 92
1.20 В кружении восьмерки • 97
1.21 Зависающий мячик • 102
1.22 Взлетающие слоги • 104
1.23 Реющие слова • 106
1.24 В ритмах мячика • 108

1.25 Круто крыто • 116
1.26 Кадык как бык • 120
1.27 Блюдо бы с бобами... • 123
Экспромты I • 126
1.28 «Раз дрова, два дрова, три дрова...» • 129

II в ритмах диалога

2.1 С партнером заодно • 137
2.2 Прилипчивые руки • 139
2.3 Поводырь • 145.
2.4 Ритмы в четыре руки • 154
2.5 Были, да сплыли • 160
2.6 «Ай да мяч!» • 164
2.7 «И выкривлю, и выпрямлю!» • 166
2.8 «Закукулено, замумулено...» • 166
2.9 «Не вместит двор дров...» • 171
2.10 «Подхватывай легкий мяч!» • 175
2.11 До обеденной поры • 179
2.12 Наигравшись, надремавшись • 182
2.13 Надремавшись, наигравшись • 183
2.14 Тигр, два тигра, три тигра • 187
2.15 Кочень озабочен • 188
2.16 Выворачиваешь — выворачивай! • 190
2.17 Наверху, так наверху • 192
2.18 Скворушка • 195
2.19 «Коровий балет» • 197
2.20 Всех дел не переделаешь • 201
2.21 Волшебный мячик • 205
2.22 Вот тебе раз! «210
2.23 Как ты и твоя семья... • 213
2.24 Кот крутанул - крот крутанул! • 216
2.25 Крутится, крутится... • 217
2.26 Четыре котика • 220
2.27 Круто-круто • 221
Экспромты II • 222
2.28 «Горят дрова посередь двора...» • 230

III в ритмах действа

3.1 «Вместе весело шагать...» • 238
3.2 «...припевать лучше хором...» • 240
3.3 «Раз словечко, два словечко...» • 242
3.4 «По просторам, по просторам...» • 247
3.5 «Раз дождинка, два дождинка...» • 249
3.6 Патрулёва путаница • 251
3.7 «Дрюм дрюм ту ту» • 254
3.8 Мячи реющие • 260
3.9 Круговерть • 265
3.10 «Надо дрова выдворить...» • 269
3.11 Имена «276
3.12 За именем имя • 277
3.13 Бисер из имен • 278
3.14 Павел Иванович! • 279
3.15 «Множество приятных вещей» • 282
3.16 Бальное кружение • 284
3.17 За рюмочкой - рюмочка • 286
3.18 «Et cetera, et cetera» • 289
3.19 Чего там только нет! • 290
3.20 Кружение скороговорок • 292
3.21 Диоген подпоясавшийся • 298
3.22 Вслед Жрунье • 305
3.23 «Были у бабы бобы...» • 313
3.24 «...подали бы бабе» • 317
3.25 «Поторопи-ка, капрал...» • 320
3.26 «Поторопи-ка, комбат...» • 320
3.27 Антип прилип, Филипп прилип • 324
Экспромты III • 325
3.28 «Трава на дворе, дрова на траве...» • 338

Аванесов Р. И. Русское литературное произношение: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. Изд. б-е. М., 1984.

Ананьев Б. Г. Теория ощущений. СПб., 2002.

Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. П., 1988.

Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008.

Бахтин В. С. От былины до считалки: Рассказы о фольклоре. П., 1988.

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 250-296.

Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.

Белый А. Глоссолалия: Поэма о звуке. М., 2002.

Бердяев Н. А. Истина и откровение. Пролегомены к критике Откровения / Сост. и послесловие В. Г. Безносова, примеч. В. Е. Бронниковой. СПб., 1996.

Большой академический словарь русского языка. Т. 1-9. М.; СПб., 2004-2008.

Бондарко Л. 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.

Бродовский М. М. Руководство к выразительному чтению. СПб., 1904.

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.

Васильев Ю. А. Сценическая речь: восприятие - воображение — воздействие. Вариации для творчества. СПб., 2007.

Васильева Т. И. Упражнения по дикции (согласные звуки). М., 1988.

Евгений Вахтангов [Сборник]. М., 1984.

Вербицкая Л. А. Русская орфоэпия. Л., 1976.

Виноградов Г. С. Страна детей: Избранные труды по этнографии детства / Сост. А. В. Грунтовского, подготовка текстов и комментарии А. Ф. Некрыловой. СПб., 1998.

Волконский С. М. Художественные отклики. СПб., 1912.

Волконский С. М. Человек на сцене. СПб., 1912.

Волконский С. М. Выразительное слово: Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб., 1913.

Выготский Л. С. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987.

Галендеев В. Н. Не только о сценической речи: Монография. СПб., 2006.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.

Голос в культуре: Артикуляция и тембр: Сборник статей / Ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб., 2007.

Громов П. П. Написанное и ненаписанное / Сост. и авт. предисловия Н. Таршис. М., 1994.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994.

Даль В.И. Пословицы русского народа: В 2 т. М., 1984.

Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982.

Жинкин Н. И. Язык - речь — творчество: (Избранные труды). М., 1998.

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.

Иванок Б. П. Поэтическая речь: Словарь терминов. М., 2007.

Иртлач С. И. Интонационно-мелодическая природа сценической речи: Учебное пособие. Л., 1990.

Калмановский Е. С. Вопросы театральной терминологии. Л., 1984.

Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2004.

Кирло Х. Словарь символов: 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф. С. Капицы, Т. Н. Колядич. М., 2007.

Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967.

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. Произношение и дикция. М., 1977.

Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова. М., 2007.

Краткий словарь танцев / Т. В. Летягова, Н. Н. Романова, А. В. Филиппов, В. М. Шетэля; Под ред. А. В. Филиппова. М., 2006.

Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М., 2003.

Куницын Аг~Н. О сценической речи // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии: Сб. статей. Л., 1971. С. 135-144.

Куницын А. И. 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.

Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб., 2001.

Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. СПб., 2006.

Лингвистический энциклопедический словарь/Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990.

Лобанов А. М. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980.

Макарьев Л. Ф. Творческое наследие. Статьи и воспоминания. М., 1985.

Макарьев Л. Ф. О пластическом потенциале актера / Публикация, предисловие и комментарии Ю. А. Васильева // Пластическое воспитание актера в театральном вузе: Сб. науч. трудов. Л., 1987. С. 10-22.

Максимов И. Фониатрия / Пер. с болг. В. Д. Сухарева. М., 1987.

Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского / Сост. М. А. Венецианова, под. ред. Л. Ф. Макарьева. М., 1961.

Маяковский В. В. Как делать стихи. М., 1940.

Мейерхольд В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998.

Мейерхольд В. Э. Лекции: 1918-1919. М., 2000.

Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993.

Митринович-Моджеевска А. Патофизиология речи, голоса и слуха. Варшава, 1965.

Морозов В. П. Искусство резонансного пения: Основы резонансной теории и техники. М., 2002.

Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Вып. I. Младенчество; Детство. М., 1991.

Муравьев Б. Л. От дыхания - к голосу. Работа над речевым дыханием актера: Учебное пособие. П., 1982.

Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: Хрестоматия. М., 1984.

Немирович-Данченко Вл. И. Незавершенные режиссерские работы. «Борис Годунов», «Гамлет». М., 1984.

Панов М. В. Русская фонетика. М., 1967.

Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому языку: В 2 т. М., 2007. Т. 2.

Песочинский Н. В. Проблемы актерского искусства в театральной концепции В. Э. Мейерхольда (1920-1930-е годы). Автореф. дис. … канд. иск. Л., 1983.

Песочинский Н. В. Актер в театре Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. трудов. СПб., 1992. С. 63-152.

Попов А. Д. Творческое наследие. Работа над спектаклем. Письма. М., 1986.

Порошина Г. М. Пластика в работе актера над образом (по школе А. Б. Немировского). М., 2004.

Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.

Прокопова Н. Л. Основы технологий совершенствования сценической речи: Учебное пособие. Кемерово, 1999.

Прокопова Н. Л. Парадигмы сценической речевой культуры XX столетия: Монография. Кемерово; М., 2008.

Промптова И. Ю. О произношении стиха на сцене // Русское сценическое произношение. М., 1986. С. 181-191.

Промптова И. Ю. Действие словом // Мастерство режиссера: второй курс: Сб. науч. трудов. М., 1988. С. 159-179.

Пронина М. П. Тайны нашей речи и слуха: Монография. СПб., 2009.

Реформатский А. А. Фонологические этюды. М., 1975.

Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М., 1976.

РуппеА. П. Музыкально-ритмическое воспитание актера // Записки о театре: Сб. трудов. Л., 1974. С. 47-63.

Русская поэзия детям: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е. О. Путиловой. СПб., 1997.

Русский фольклор / Сост. и примеч. В. Аникина. М., 1985.

Савкова З. В. Как сделать голос сценическим: Теория, методика и практика развития речевого голоса. Изд. 2-е. М., 1975.

Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 2005.

Саричева Е. Ф. Техника сценической речи: Учебник. М.; П., 1939.

Саричева Е. Ф. Сценическая речь: Учебно-методическое пособие. М., 1955.

Светозарвва Н. Д. Интонационная система русского языка. П., 1982.

Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962.

Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974.

Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1985-1988.

Смирнова М. В. Скороговорки в речевом тренинге: Учебное пособие. СПб., 2007.

Соколов Б. В. Гоголь: Энциклопедия. М., 2003.

Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография / Отв. ред. Е. Р. Ганелин. СПб., 2006.

Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1954. Т. 2.

Станиславский К. С. Собрание сочинений: 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.

Степун Ф. А. Портреты / Сост. и послесловие А. А. Ермичева. СПб., 1999.

Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру. СПб., 2004.

Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 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.

Тарасов В. И. Чувство речи. СПб., 1997.

Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис. Вып. I. СПб., 2005.

Теория и практика сценической речи: Сб. науч. тр. П., 1985. [Вып. 1.]

Теория и практика сценической речи: Сб. науч. тр. СПб., 1992. Вып. 2.

Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2005.

Теория и практика сценической речи: Коллективная монография. СПб., 2007. Вып. 2.

Титова Г. В. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к Условному театру. СПб., 2006.

Тихомиров О. К. Психология: Учебник. М., 2006.

Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М., 1935-1940.

Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / Под ред. Г. Н. Скляревской. СПб., 1998.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1928.

Узнадзе Д. И. Общая психология. М.; СПб., 2004.

Хлебников В. Творения. М., 1986.

Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. 5-е изд. М.; СПб., 2004.

Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

Черная Е. И. Курс тренинга фонационного дыхания и фонации на основе упражнений Востока: Учебное пособие. СПб., 1997.

Черноземов К. Н. Координация речи и движения как часть актерской профессии // Проблемы сценической речи. Л., 1979. С. 56-59.

Шангина И. И. Русские дети и их игры. СПб., 2000.

Шарапова О.З. Актерская пластика в синтезе современного спектакля. «Опыт освоения пьесы „Чайка" системой Станиславского» А. Жолдака // Проблемы художественного синтеза: Материалы конференции аспирантов Российского института истории искусств. СПб., 2004. С. 41-45.

Щерба Л. В. Русские гласные в качественном и количественном отношении. М., 1983.

Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919-1948 / Сост., подгот. текста, статьи и коммент. В. В. Забродина. М., 2005.

Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е. Я. Васина. М.,2002.

Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж, 1985.

Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб., 2001.

Якобсон Р. О. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987.

Якубинский Я. П. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. Пг., 1916. С. 16-30.

ЯкубинскийЯ. П. О звуках стихотворного языка // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3. Пг., 1919. С. 37-49.

BernchardB. M. Sprechubungen: EineSammlung furTheatergruppen. Wien, 2004.

CoblenzerH., MuharF. Atem und Stimme: Anleitung zum guten Sprechen. Wien, 1976.

Das Phanomen Stimme: in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft / 4. Stuttgarter Stimmtage 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.

Kandinsky W. Uber das Theater / Du theatre / О театре. Koln, 1998.

Rollenunterricht, Sprecherziehung und Korperarbeit in der Ausbildung zum Schauspieler. Munchen, 2000.

Schwaiger H. Sprecherzieherische Ubungsliteratur. Analyse ausgewahlter Ubungsliteratur zur Sprecherziehung in derSchauspielausbildung//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. 2. Auflage. Tirschenreuth, 2008.

Vasiljev J. A. $E^{s,lmme} = {}_{m}Bewegung. {}_{v}At_{em} \cdot {}_{Training\,fijr}$ stimmenergie und Kommunikation. Bern, 2002.

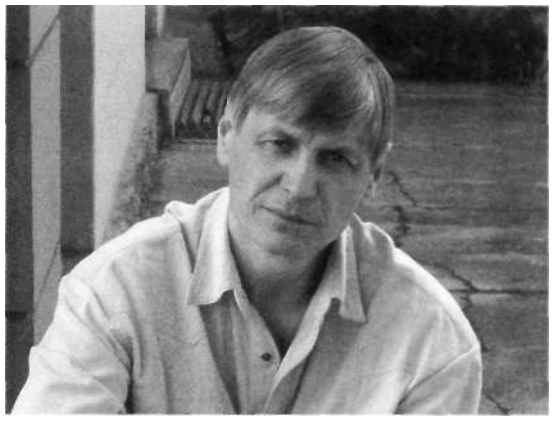
Vasiljev J. Dir «richtige» Methode. Zu aktuellen Diskussionen Liber Sprecherziehung fur Schauspieler // sprechen. 2004. Haft 41. S. 66-68.

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». Ученик 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. Малоческой, Ю. М. Красовского, В. Б. Пази, М. А. Хусида, Т. С. Казаковой, Г. Т. Карелиной, В. М. Фильштинского, Б. А. Ивушина, Ю. М. Красовского, Р. Р. Кудашова, А. А. Праудина.

Основные положения теоретических и практических поисков Юрия А. Васильева содержатся в восьми десятках опубликованных им статей, докладов, сообщений и в почти двух десятках книг и методических пособий, изданных в России, Германии и Швейцарии. Среди них: «Воспитание диапазона голоса драматического актера» (1981), «Начальные этапы голосоречевого тренинга» (1988), «Голосоречевой тренинг» (1996), «Тренинг сценической дикции» (1997), «Imagination- Bewegung -Stimme: Variationen fureinTraining» (2000, 2008), $E^{stimme} = m^{Bewe}9^{un}9 \cdot v^{Atem}$: Training fur Stimmenergie und Kommunikation // «$E^{голос}$ = движение . \/дыхание тренинг голосовой энергии в ритмах общения» (2002) — по-немецки и по-русски. «Сценическая речь: ощущение - движение - звучание. Вариации для тренинга» (2005), «Сценическая речь: восприятие - воображение - воздействие. Вариации для творчества» (2007).

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, Мюн-

хена, Бонна, Берлина, Гамбурга, Лейпцига, Цюриха, Стокгольма, Вены, Граца, Шанхая, Праги.



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 Дадон» (2000, 2001), многократно гастролировали в Германии, Швейцарии и Чехии.

Одним из направлений режиссерской работы Юрия А. Васильева является создание монопредставлений. Широко известны его спектакли: «Душекружение» по рассказам В. Набокова (актер Александр Баргман) - Александрийский театр (1994), «Жажда» по роману А. Платонова «Ювенильное море» (актриса Ханна Линде), Франкфурт-на-Майне, Германия - независимый театральный проект (1996), «Свой круг» Л. Петрушевской (актриса Сюзан Эренток), Кёльн, Германия - независимый театральный проект (1996), «Ветеръ» по произведениям А. Пушкина «Медный всадник» и А. Блока «Двенадцать» (актер Илья Носков) - Александрийский театр (2001), «Заблумшая 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-мемориальный 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. Мо. Contra et pro» по произведениям Я. Могутина (актер Александрийского театра Андрей Матюков) - независимый театральный проект (2006).

Васильев Ю. А.

В191 Сценическая речь: ритмы и вариации: Учебное пособие. - СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2009. - 416 с. : ил.
ISBN 978-5-88689-065-5

Настоящее издание завершает серию из трех работ автора, излагающих своеобразную методику совершенствования дыхания, голоса и дикции драматического актера.

В центре внимания находятся актуальные для современной театральной педагогики методы формирования синтеза актерской выразительности посредством генетической связи движения и речи. Книга содержит оригинальную систему индивидуальных, парных и ансамблевых вариаций, исходящих из законов ритмической организации стихотворной и прозаической речи на сцене и развивающих навыки интонационно-логической, темпоритмической, эмоционально-чувственной, семантической структуры высказывания.

Весь тренинг на страницах книги проходит на фоне научно-теоретического осмысления актуальных методологических и методических проблем сценической речи и основывается на научных данных физиологии, психологии, лингвистики, стиховедения, истории и теории театральной педагогики.

Юрий Андреевич Васильев

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ:

Учебное пособие

Фотограф
Олег Кутейников

Редактор и корректор
Елена Миненко

Оформление и макет
Любовь Киселева, Вера Лошкарева

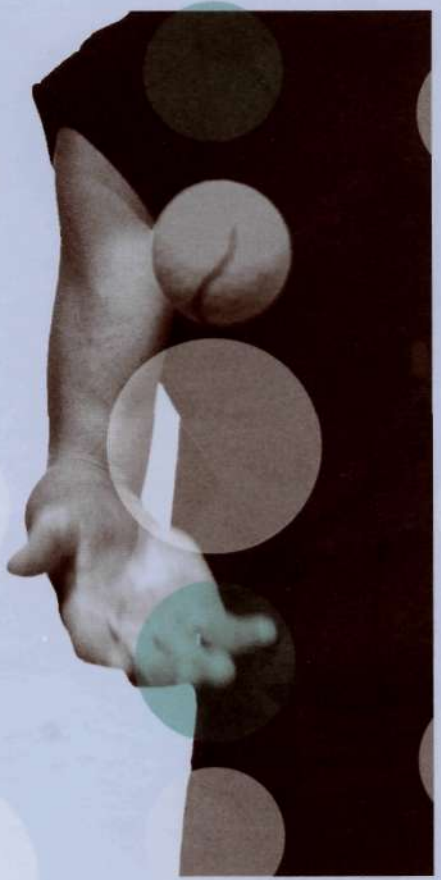
Компьютерная верстка
Любовь Киселева, Татьяна Сыроветник

Технолог
Валентина Белова

ISBN 978-5-88689-065-5

9 II 785886 II 890655 N

Подписано в печать 27.02.2009. Формат 70x100/16.
Гарнитура FreeSetC. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 33,8. Тираж **1000** экз. Зак. 1066.

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