

РЕЧЕВОЙ ТРЕНИНГ — ПРОЦЕСС ТВОРЧЕСКИЙ

Аннотация. В статье рассматривается новая философия речевых тренингов — синхронизированного тренинга сенсорных механизмов пластики, голоса и речи, отражающая диалогичность актерского искусства, объединяющая глубинные процессы порождения действенной речи, отражающая сочетаемость в речевом искусстве актера вербального и невербального уровней воздействия на партнеров и на зрителей. Новый подход к речевому обучению актера включает четыре основных направления. Первое выражается в своеобразной творческой последовательности постижения азов речевого искусства актера: ощущение — движение — звучание. Методологической базой обучения в этом случае становится не «постановка голоса, дикции, дыхания», а стремление к рождению голосового звучания, как реакции на внутренние импульсы и на внешние раздражители. Во втором направлении важна установка на активизацию сенсорных функций организма в процессе совершенствования речевой выразительности актера. Здесь занятия предполагают последовательное продвижение по следующим этапам: восприятие — воображение — воздействие. Третье направление нацелено на синтез актерской выразительности посредством генетической связи движения и речи. Методологической основой тренинга становится триада, образуемая тремя стадиями в развитии явлений действительности (тезис, антитезис и синтез): осво-

SPEECH TRAINING AS A CREATIVE PROCESS

Abstract. The article deals with the new philosophy of speech training – a synchronized training of the sensory mechanisms of plastics, voice and speech reflecting the dialogic character of the performing art, uniting the deep processes of actual speech generation and demonstrating the unity of verbal and non-verbal influence upon the partners and the audience in the speech of an actor. The new approach to speech training of an actor includes four basic components. The first component is expressed by a specific creative sequence of learning the foundations of acting: feeling – movement – voice. What serves as the methodological basis of teaching in this case is not “training of voice, diction and breathing” but a desire to give birth to voice modulations as a response to internal impulses and external signals. The second component focuses on activation of sensory functions of the human organism in the process of development of the actor’s expressiveness of speech. Training presupposes the following stages: perception – imagination - influence. The third component concentrates on the synthesis of the actor’s expressiveness by means of the genetic unity between movement and speech. The methodological basis is made up by a triad formed by the three stages of development of real events (thesis, antithesis and synthesis): freedom – rhythm – expressiveness. The fourth component is connected with one of the central notions in the technology

бождение — ритм — выразительность. Четвертое направление связано с одним из центральных понятий в технологии сценической речи — со словесным действием — и может быть определено как словесное творчество. В названных направлениях прослеживается несколько этапов обучения: ощущение творческой свободы — вариативность при овладении техническими навыками — импровизационность поведения в ходе реализации высказывания — диалогичность в общении со сценическим противником.

Ключевые слова: речевой тренинг; актерское мастерство; сценическая речь; дикция; драматургия; импровизация; метод речевого творчества.

Сведения об авторе: Васильев Юрий Андреевич, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России.

Место работы: Российский государственный институт сценических искусств.

Контактная информация: 191028, Россия, д. 34.

E-mail: rector@tart.spb.ru.

Педагогическая практика и учебная литература по речи свидетельствуют, что за прошедшие сто — сто тридцать лет методические приемы изменяются слишком скромно. Усовершенствования касаются только технических (по большей части консервативных) приемов воздействия на голос, дыхание и дикцию актеров. В основе обучения — привитие навыков по принципу механического повторения, «топтанье на гаммах» (на выговаривании звуков — слогов — звукосочетаний — слов). В основе популярных до сей поры методик речевого обучения продолжает ца-

of scenic speech – with verbal action – and may be defined as verbal creativity. All the above-mentioned components display several stages of training: feeling of creative freedom – variability of mastering technical skills – improvisation in the process of realization of an utterance – dialogue in communication with the stage opponent.

Keywords: speech training; performing art; scenic speech; diction; drama; improvisation; method of speech creativity.

About the author: Vasil'ev Yuriy Andreevich, Candidate of Arts, Professor, Honored Worker of Arts of Russia

Place of employment: Russian State Institute of Performing Arts, St.Petersburg.

Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Мох-

рять установка на изолированную обработку голосовых, дикционных и дыхательных навыков. Работа же над выразительностью сценической речи ведется с опорой на «художественное чтение», которое принципиально отличается от реального актерского творчества, так как направлено прежде всего на высказывание чтеца от собственного имени и в принципе не учитывает диалогическую природу сценического творчества актера. Диалогу как основной форме драматического театра не остается реального места в практической педагогике сценической речи. Естественное рождение

голосового и речевого поступка, живого творческого высказывания консервативные методики воспитания техники и выразительности речи не предусматривают. И даже полезные методологические начинания, возникшие в последние десятилетия, такие как комплексный метод обучения сценической речи, опосредованное воздействие на технические навыки голоса и речи, игровой метод, воспитание речи в движении, не спасают положения, не решают главные проблемы речевого обучения. Все это слишком от театральности, от современности. Именно это имеют в виду режиссеры нового поколения, когда предъявляют серьезные претензии к качеству речи выпускников театральных школ. Константин Богомолов прямо заявляет в одном из интервью: «Самое страшное, что чаще всего молодые артисты обучаются даже не мастерами, а педагогами по сценической речи. И ладно бы речевики занимались со студентами голосом, дикцией, но они занимаются художественным словом — и это катастрофа. В результате из училищ выходят люди, которые говорят чужими, а не своими голосами и интонациями. Если сказать одним словом, то из училищ с дипломами артистов выходят несвободные люди, не умеющие нормально, спокойно разговаривать, строить процесс» [5]. Если же всерьез учитывать прогрессивные тенденции в развитии драматического театра XX — начала XXI в., силу и организующее начало режиссерского искусства в создании теат-

рального представления, то мы увидим, что назрела необходимость в формировании особой системы обучения актеров «речевому творчеству». Требуется система, развивающаяся в сторону гармоничного, синхронизированного тренинга сенсорных механизмов пластики, голоса и речи, отражающая диалогичность актерского искусства, объединяющая глубинные процессы порождения действенной речи, отражающая сочетаемость в речевом искусстве актера вербального и невербального уровней воздействия на партнеров и на зрителей. Необходима система актуального тренинга сценической речи для ученика, стремящегося всколыхнуть генетическую память о Речедвижении как о некогда едином даре Природы, эволюции и некоей прашколы.

Учитывая сказанное, я разработал несколько направлений принципиально иного подхода к речевому обучению актера. Первое направление выражается в своеобразной творческой последовательности постижения азов речевого искусства актера: «ощущение — движение — звучание» [2]. Методологической базой обучения в этом случае становится не «постановка голоса, дикции, дыхания», а стремление к рождению голосового звучания как реакции на внутренние импульсы и на внешние раздражители. Я убежден, что постепенно следует полностью отказаться от оперативного вмешательства в речь и голос, от постановки голоса, дикции и дыхания. Природ-

ные данные студента, его начальные умения используются как база для индивидуального совершенствования, как материал для самостоятельных открытий студента и его самонаучения. Каждое занятие должно открывать перед занимающимся возможность на себе испытать разнообразные приемы освобождения тела и речеголового аппарата от излишних мышечных напряжений. Для этого полезно вводить в тренинг новую терминологию, основанную на так называемых «расплывчатых образах» (понятие, заимствованное из области психологии бессознательного [6]). Оценки и представления, связанные с «расплывчатыми образами», будучи субъективными, являются удобным средством изучения неосознаваемых реакций и позволяют использовать «расплывчатые образы» в процессах опосредованного воздействия на механизмы дыхания, голоса и речи во время тренинга, основанного на активности бессознательного.

Упражнения могут быть полезны только в том случае, если с их помощью активизируются сенсорные механизмы человека, развивается естественная потребность единого действия словом и телом, укрепляются эмоционально-волевые импульсы речевого высказывания. С этой целью в тренинг вводятся упражнения вибрационного характера (вибрирование губ при прохождении воздушной струи), импульсные упражнения, затрагиваются зоны внутренней речи и внутреннего видения-знания. По-

лезны упражнения, основанные на музыкально-ритмическом формировании высказывания. Нам, к примеру, обязательно нужно добиться раскрытия голосо-речевого рупора по вертикали. С этой целью используются и движение кисти сверху вниз, и действие коленей, их упругость, и ощущение тяжести в плечах, и воображаемое раскрытие рупора от центра спины. И здесь вполне подходят ритмические сочетания со слогом «да». Прочувствованность вертикальных артикуляторных движений на слоге «да» всем телом обязательна. Здесь возможны любые психофизические действия: дразню, иронизирую, зазываю... А дальше мы вправе включать в тренинг слова и понятия с ударным слогом «да»: *дача, дама, нет стыда, удар, продать*; «данное издание — задаток назидания»; «редакторша кудахтала над дактилем» и пр.

Единую тренировку артикуляционной, энергетической и резонаторной систем следует проводить в сочетании с тренировкой жестовой, пластической. Объединять работу кистей с работой тончайших двигательных частей артикуляции. Работу кистей и коленей проводить в сочетании с ращмашистыми движениями нижней челюсти и спинки языка. Работу корпуса, рук, ног налаживать в сочетании с развитием голоса, резонаторной системы. Все это — работа пластическая, эстетическая, художественная.

Особое внимание на тренинге следует уделять развитию кантилены в пластике и в речи. Кантилена

охватывает дыхание, голос, артикуляторные движения, пластику тела. Резонансные упражнения для голоса должны учитывать резонансные свойства выдыхательной струи и формировать резонансное звучание актерского голоса в пространстве. Все упражнения нацелены на пробуждение эмоциональности будущих актеров. Умная эмоция, эмоциональный слух, яркое проявление эмпатии присутствуют в каждой пробе обучающегося. Методика «ненавязчивого» овладения речевыми и голосовыми навыками строится на принципе вариативности.

Второе направление усложняет приемы, являющиеся основой первого направления: это генетическая связь движения и речи и установка на активизацию сенсорных функций организма в процессе совершенствования речевой выразительности актера. Наряду с этим вводятся новые темы: зависимость речевой функции от феномена восприятия, установка на «высказывание», принцип «вертикали», принцип балансирования, приемы импровизационности, способы организации художественной речи в ритмах времени и пространства [1]. Здесь обретает значение последовательность «восприятие — воображение — воздействие». Воспитание дикции и голоса переводится в зону творческого общения. Многие в тренинге построены на взаимодействии с партнером. Парный тренинг, импровизированные учебные диалоги, сценические диалоги, постепенно перетекая из одного этапа тренинга в другой, настраивают

обучающихся на драматизм речевого искусства.

Насыщенный музыкально-речевой тренинг эмоционально подкрепляет полученные навыки, создает замечательную художественную атмосферу во время уроков. Музыкальность тела, голоса и речи отражает искания режиссерского театра XX в., настраивает студентов на синтетизм актерского творчества. Сродни музыкальности оказываются принципы игрового метода. Игра становится одним из самых действенных способов воспитания и технических навыков, и речевой воли, внутренней и внешней эмоциональной подвижности студента-актера. Особые циклы составляют упражнения с предметами (гимнастические палки и скакалки), становящиеся на уроках по речи частью творческого актерского поступка. Предметы не как помощники в воспитании голоса и речи, но как равноправный элемент воздействия на партнера и на публику. С помощью этих предметов воспитывается ритмичность речи, настраивается пространственное звучание речевого голоса. Специально изобретенная система использования тренировочного материала направлена на перевод наработанных навыков техники речи в область речевой и голосовой выразительности. Любой авторский текст ориентируется на театральность. Авторский текст используется как актерское высказывание, но не как монолог. Театрализация подразумевает участие партнера в сценическом действии, поэтому в

тренинг включены упражнения парные и коллективные. Сложнейшей задачей речевого обучения является воспитание «жизненности» (не деланости) сценической речи, поэтому импровизация становится насущной заботой обучения творческой речи. Импровизационное самочувствие позволяет обрести в речи сиюминутность, легкость. Импровизационность исходит от партнера — поэтому полезны упражнения, включающие в себя стихию телесно-речевых импровизаций.

Третье направление налаживает синтез актерской выразительности посредством генетической связи движения и речи, исходящих из законов ритмической организации стихотворной и прозаической речи и развивающих навыки интонационно-логической, темпоритмической, эмоционально-чувственной, семантической структуры высказывания [4]. Методологической основой тренинга становится триада, образуемая тремя стадиями в развитии явлений действительности, — тезис, антитезис и синтез: «освобождение — ритм — выразительность». 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. Познание рит-

мической структуры сценической речи — процесс постепенный. В тренинг вводится теннисный мяч. Этот непредсказуемый игровой предмет превращается и в раздражитель действия, и в объединяющий объект одновременно. Если на начальных этапах речевого тренинга движения исполняли роль вспомогательного тренировочного средства, то постепенно тема «речь и движение» выходит на новый уровень — и речь, и движения видятся 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 становятся элементами актерской выразительности. Все вместе они создают гармонию актерской экспрессии — без какого-либо из этих элементов творчество тускнеет. С учетом этого и выстраивается тренинг ритмики сценической речи. Методическим принципом тренинга можно считать связку «ритм — разум — радость».

Четвертое направление связано с одним из центральных понятий в технологии сценической речи — со словесным действием [3]. Постигание действенности голоса, дикции и сценического слова должно протекать от самых простых голосовых и дыхательных упражнений до сценических диалогов. Становится ценным овладение содержательностью дыхания, семантикой ритма сценического существования, его музыкальности, физической фактуры. Выразительность актера возникает в сочетании

с партнером и развивается в соотношении со сценическим временем и сценическим пространством. Овладение выразительностью напрямую связано с изначальным развитием отношений актерского действия с этими измерениями театра. Обучающийся приучается самостоятельно создавать, менять — варьировать! — временные и пространственные обстоятельства, в которых он действует. Материалом, из которого актер строит театральное время и пространство, могут быть и движение, и звуки, и выкрики, и слова, речь в разнообразии ее форм. К финалу тренинга обучающимся предлагается развитие таких сложных уровней актерского действия, как процессуальное восприятие партнера, согласование игры с партнером. Импровизация становится частью каждого урока. Любая модель тренинга должна перерасти в создание собственных вариаций действия, сценического текста (в широком понимании форм этого текста — игровых, звуковых, прежде всего речевых). Активность выразительных средств связывается с феноменом восприятия всего и всех вокруг актера и воздействия на всё и всех вокруг. В результате обучающиеся подводятся к понятию речевого целого как высказывания. В свою очередь, каждое высказывание находится в цепи других высказываний.

В названных направлениях прослеживаются несколько этапов обучения: ощущение творческой свободы — вариативность при овладении техническими навыка-

ми — импровизационность поведения в ходе реализации высказывания — диалогичность в общении со сценическим противником. Диалогическое начало вплотную приближает речевой тренинг к сценическим условиям. Это, в свой черед, переводит тренинг в область контактного взаимодействия: а) единение с партнером в парном тренинге; б) ритмика взаимодействия; в) выразительность театрального диалога. Методическая последовательность тренинга основана на следующих педагогических формулах автора: «ощущение — движение — звучание» — «восприятие — воображение — воздействие» — «освобождение — ритм — выразительность». Все это создает условия для живого сиюминутного общения и на уровне парного упражнения, и в условиях сценического диалога. Вариативность тренинга отрицает отжившую декламационную манеру подачи текста роли, решает проблему избавления от «зачученности» речевых интонаций. В этом — современность метода «речевого творчества», здесь его соотношение с сегодняшним пониманием актерского существования как естественной, многообразной в физических проявлениях жизни на сцене в условиях театрального пространства и театрального времени, — в условиях, которые могут быть жизнеподобными, а чаще бывают предельно условными.

Литература

1. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: вариации для творчества / Ю. А. Васильев. — СПб., 2007. — 432 с.

2. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: вариации для тренинга / Ю. А. Васильев. — СПб., 2005. — 342 с.
3. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: голос действующий / Ю. А. Васильев. — СПб., 2010. — 46 с.
4. Васильев, Ю. А. Сценическая речь: ритмы и вариации / Ю. А. Васильев. — СПб., 2009. — 416 с.
5. Константин Богомолов: «Наша театральная школа губит молодых артистов» [Электронный ресурс] : интервью с Жанной Заречкой. — Режим доступа: <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/23841/?expand=yes#expand>.
6. Шапиро, Д. И. Об использовании «расплывчатых образов» как средства изучения неосознаваемой психической деятельности / Д. И. Шапиро // Бессознательное: природа. Функции. Методы. Исследования. — Тбилиси, 1978. — Т. 3. — С. 667—673.

References

1. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': variatsii dlya tvorchestva / Yu. A. Vasil'ev. — SPb., 2007. — 432 s.
2. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': variatsii dlya treninga / Yu. A. Vasil'ev. — SPb., 2005. — 342 s.
3. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': golos deystvuyushchiy / Yu. A. Vasil'ev. — SPb., 2010. — 46 s.
4. Vasil'ev, Yu. A. Stsenicheskaya rech': ritmy i variatsii / Yu. A. Vasil'ev. — SPb., 2009. — 416 s.
5. Konstantin Bogomolov: «Nasha teatral'naya shkola gubit molodykh artistov» [Elektronnyy resurs] : interv'yu s Zhannoy Zaretskoy. — Rezhim dostupa: <http://www.openspace.ru/theatre/events/details/23841/?expand=yes#expand>.
6. Shapiro, D. I. Ob ispol'zovanii «rasplyvchatykh obrazov» kak sredstva izucheniya neosoznavaemoy psikhicheskoy deyatel'nosti / D. I. Shapiro // Bessoznatel'noe: priroda. Funktsii. Metody. Issledovaniya. — Tbilisi, 1978. — T. 3. — S. 667—673.