

Е. И. Чёрная

# СТИХИ И РЕЧЬ

Учебное пособие для СПО



- Ч 49 Чёрная Е. И.** Стихи и речь : учебное пособие для СПО / Е. И. Чёрная. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 268 с.: ил. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-8114-6149-3** (Изд-во «Лань»)

**ISBN 978-5-4495-0949-9** (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга кандидата искусствоведения, профессора кафедры сценической речи РГИСИ, актрисы и режиссёра Е. И. Чёрной обращена к проблеме взаимопроникновения и взаимовлияния речи как естественного способа общения и стихов как особого вида словесного творчества. В данной работе автор особенно заинтересован проблемой перехода дисциплинированных стиховых ритмов в слово, содержащее свободные, но влияющие на речь ритмы. Одна из глав книги отдана проблеме стихового воспитания ребёнка.

Книга предназначена студентам и преподавателям средних специальных учебных заведений.

УДК 82  
ББК 85.334

- Ч 49 Chernaya E. I.** Poems and Speech : textbook for SVE / E. I. Chernaya. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 268 pages: ill. — Text : direct.


The book by the candidate of art history, professor of the stage speech department of RSISA, actress and director E. I. Chernaya addresses the problem of the interpenetration and interaction of speech as a natural way of communication and poetry as a special kind of verbal creativity. In this work, the author is particularly interested in the problem of the transition of disciplined verbal rhythms into a word containing rhythms that are free but affecting speech. One of the book's chapters is devoted to the problem of a child's poetical education.

The book is intended for students and teachers of colleges..

*Обложка А. Ю. ЛАПШИИ*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021  
© Е. И. Чёрная, 2021  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2021

---



Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем её между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа.

*Николай Гумилёв*

---



Мы разговариваем прозой. Никто и никогда не ставит это под сомнение. Это не является предметом спора, расхождения взглядов, доказательства. Знаменитый мольеровский Журден («Мещанин во дворянстве») совершил это открытие через дополнительное образование, и все до сих пор смеются над его наивным удивлением и даже потрясением: ведь это так общеизвестно, что мы разговариваем прозой. А когда Васисуалий Лоханкин, опять же литературный герой, неизменно развлекая читателей, заговорил с супругой ритмизованным текстом, то это явилось следствием его особого психологического состояния, стресса, как сказали бы сегодня, т. е. чудом и блестящей находкой писателей Ильи Ильфа и Евгения Петрова («Золотой телёнок»).

Однако всё же какое-то недоумение и вопрос, по-журденовски наивный, в этом есть. Что же наша разговорная проза — она абсолютно отлична от того, что называется стихами? Что-то совсем иное, как иностранный язык?

Но ведь где-то в самом начале нашего детства, буквально во младенчестве, эти два способа разговаривать возникают рядом. Ведь ритмизованные «нож-ками топ-топ, ручками хлоп-хлоп», когда ребёнка ещё держат за руки и учат ходить, это по ритмической музыке — стихи. И всякие там «ам — ам, ам — ам» родители абсолютно безотчётно подчиняют ритму. Почему? Кому больше нужна эта музыка,

эти ритмические построения? Взрослым или детям? Это педагогический приём или абсолютная случайность? Или взрослые, далёкие от педагогики, подделываются под детство, ищут к нему путь? Путь к давно уплывшему, неосознанному тогда и пробивающемуся из подсознания сегодня. Но почему стиховой формой речи? Сегодня, во взрослом состоянии, когда естественно говорить, не ритмизуя, когда ритмизовать речь — это вызвать всеобщее удивление, стать смешным: «ты — типа Лоханкин».

Так кто же они друг другу, стихи и проза, — чужие или родственники, друзья или враги, выросли из одного корня или из разных? Возможно, что существование прозы как абсолютно естественного способа человеческого общения делает необязательным проникновение речи в элитарную зону стихов? В литературе это как-то само собой разумеется: стихи — аристократы, проза — демократ. А в человеческом обществе, ничего не поделаешь, все говорят прозой... говоря, в то же время, стихами.

Что родилось раньше — стихи или речь? Глупый вопрос, скажут мне все. Парадоксальная постановка вопроса, скажут некоторые. Как это стихи могли родиться раньше речи, — не понимая, спросит ещё кто-нибудь.

И я не смогу сразу лаконично и убедительно объяснить, как родился во мне этот глупый вопрос, меняющий логику событий, т. е. нормальное представление о процессе развития человека, который вначале заговорил, а уж потом как-то появились стихи.

И всё же мой вопрос возник не потому, что я парадоксалистка или «выпендриваюсь», как говорят дети. Конечно, иногда хорошо подкинуть парадокс в неглупую компанию, заставить всех прийти в замешательство и самолюбиво затеять спор, богатый умными словами, обеспеченный обширным лексиконом, свободной речью, которая, подхватывая полемику, вдруг побежит вперёд, как горячий ручей, превращаясь в реку и развивая тему, как музыка. В ней появится особый синкопированный ритм, и фразы спорящих

станут как будто слышать этот ритм, возникая вновь и вновь, подхватывая музыку спора, не умея вырваться из его *allegro*, потом постепенно *forte* и, наконец, *fortissimo*. В горячей взволнованности этого случайного речевого джаза уже не будет обыденной речи. Её фразы будут строиться в свободном ритме по законам свободного стиха — спускаясь от одной строчки к другой, давая солировать то одному спорщику, то другому, пока, перекликаясь, перебивая друг друга и, наконец, потеряв нить спора, спорящие, смеясь, не умолкнут, поставив многоточие в конце.

Я слышу в этом стихи. Я слышу их повсюду. Меня, если хотите знать, научил этому театр, не ведая того. Театр как профессия, а не как зрелище.

Актёр — это профессия, в которой речь — одно из средств игры на сцене, которым надо уметь владеть. Казалось бы, это само собой разумеется, но далеко не так само собой, как кажется. В конце концов, если в жизни человек может объясниться, почему бы ему и на сцене не начать говорить, как в жизни? Надо только выучить текст, знать мизансцены и... говорить. Но далее выясняется, что наша речь, став речью на сцене, превращается в самый сложный инструмент. Он так же чужд фамильярности, как скрипка или кларнет. Он требует знаний, он совсем не торопится сразу подчиниться, у него именно на сцене есть свои тайные клапаны. Ты не можешь нажимать на них, как бог послал, ты должен следовать его приказам. Но каким и как их слышать? У тебя есть текст роли, ты хорошо понимаешь слова, ты готовишься мыслить и чувствовать соответственно этим словам, но тебе не хватает чего-то основного, говоришь и... речь твоя жалка или, хуже того, мертва. Что это то, чего ты не слышишь, что не даёт твоей речи жить?

Представьте, вы пришли в театр — артисткой, молодой артисткой, плоховато обученной. Скажем, потому, что все, кто приходит из театрального института в театр, для служащих там актёров всегда плохо обучены. Все вопрошают бедных, молодых, перепуганных: «Кто вас учил?!» Потом вы-

вешивают распределение предстоящего спектакля, к примеру, комедии Шекспира «Много шума из ничего», и вы там есть — в роли небольшой, но милой, не главной, но заметной — юной, оболганной девицы Геро. В этом спектакле вам предстоит говорить стихами! Предстоит начать говорить стихами с места в карьер, играя непосредственность, любовь, оскорблённость и отчаяние. И всё это играть, говоря стихами, без какой-либо подготовки для этого. Вы репетируете, окружённая опытными, свободными и весёлыми старшими товарищами, которые тоже говорят стихами, хотя в комедии Шекспира стихи и проза перемежаются. Это вам досталась роль почти с одними стихами, которую надо, прежде всего, хорошо играть, надо думать о непосредственности, об образе, а не о речи в стихах. Бедная девочка Геро, оклеветанная, обесчещенная, обращается к охваченному гневом отцу:

Отец мой, докажи, что я с мужчиной  
Вела беседу в неурочный час,  
Что этой ночью тайно с ним встречалась,  
Гони меня, кляни, пытай до смерти!

Исполненная жажды играть, страдать в роли и быть убедительной в просьбе «пытай до смерти», я, кажется, полагалась только на голос. Я считала, что чем отчаянней выкрикивать эти вопли страдания, тем лучше я играю. Голос, ещё плохо слушавшийся меня, срывался, горло сжималось, но что-то, именно что-то, тогда ещё мною неосознаваемое, поднимало меня на очередную волну, не давая утонуть. И это были мои стихи! Они не только не мешали мне, они как-то входили в мою сценическую жизнь, подавая мне тайные знаки ритмов, дирижируя мною и полностью сливаясь с моей речью, словно сами стихи знали, что и как я должна сказать.

Отец мой, докажи, что я с мужчиной  
Вела беседу в неурочный час,  
Что этой ночью тайно с ним встречалась,  
Гони меня, кляни, пытай до смерти!

Я полюбила то малое количество фраз, которые принадлежали моей героине, хотя из-за неё и разгорелся весь сыр-бор. Я по-девчоночьи прыгала и жила движениями тела под музыку моих стихов, слыша их внутри себя, и, в общем, вышла из положения вполне, как говорят, достойно. Но потом, когда мне досталась ещё одна молодая женщина, говорящая уже нормальной прозой в современной пьесе среднего качества, я почти растерялась. Я ещё не знала тогда, что любая речь на сцене должна говориться стихами, даже написанная прозой. Этот парадокс я постигала на практике и сейчас хорошо понимаю, что я имею в виду.

Стихи — это гораздо более разнообразная и универсальная словесная материя, чем только то, что прежде всего воспринимается как стихи — слова, организованные дисциплинированным ритмом и обеспеченные рифмой, т. е. совпадением звуковых окончаний на концах строчек, хотя это, конечно, одна из разновидностей стихов, иногда блестящих. Мои стихи в роли Геро были очень хороши (перевод Полины Мелковой). Их ритм — чудесный ямб — стал ритмом моего дыхания и жизни моего тела, о чём я не догадывалась даже. Если бы догадалась, то искала бы такой же помощи для простеньких фраз моей другой молодой героини. Но, думаю, тогда мне показалось бы странным «остихотворить» её речь, т. е. совершить ту тайную работу, в которой нуждался мой организм, чтобы не стараться выговаривать фразу целиком от начала до конца, а поделить её на такты, пусть не равные один другому, но позволившие бы моему дыханию приспособиться и дать мне соответственно задышать и художественно заговорить обычной, даже заурядной, речью моей героини.


Мир стихов невероятно богат — по сравнению с прозой, которая, даже будучи великолепной — всё равно проза. Стихи — это мир метаморфоз, постоянных изменений, приспособлений и масок. И он включает в себя множество разных форм, как океан — много разных морей. Так, в одном Средиземном море, которое когда-то было частью древнего

океана Тетис, есть Эгейское, Тирренское, Ионическое, Кипрское и другие моря, воды которых соединяются, смешиваются, перетекают друг в друга, границы исчезают и становятся почти условными — как пишут океанологи, границы поставлены произвольно. Так и стихи свободными невидимками живут в речи. Мы говорим прозой, но мы говорим стихами, которые растворились в ней, как солёная вода расходится в пресной, никогда не исчезая совсем, — ей некуда исчезнуть, она вода в воде.


Сегодня «хомо сапиенс» — это человек говорящий, хуже, лучше, но говорящий. У человека есть богатый словарь для общения, для литературы — прозы и стихов. Общее представление, что для прозы — нормальнее, как в жизни, для стихов — изысканнее, далеко не как в жизни. Стихи, как музыка, для души. Но так же, как музыка, они не навязываются и не выбирают, и так же, как сама речь человека, не имеют точного, определённого начала, имени автора, с которого начались. Может быть, стихи существовали всегда?

Можем ли мы уловить начало, точку родника, из которой побежала первая речка человеческой речи, вначале, наверное, смешанная с песком и глиной, но постепенно превратившаяся в словесный космос со многими языками и книгами. Что же это была за речь на пути её развития? Иные умные люди считают, что апогей развития уже пройден, что человечество, увеличиваясь в размерах, стало утомляться от своего речевого богатства и пошло обратно, к унификации словаря и облегчению речи, особенно с точки зрения её фонетики, слишком уж затрудняющей каждодневное общение, в котором стали необходимыми скорость и простота. Впрочем, простота иногда бывает хуже воровства, как нам известно.





## ПРЕДПОСЫЛКИ СТИХОВОЙ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ РЕЧИ



«Человечество идёт к упрощению и облегчению артикуляции путём смягчения, ассимиляции, выпадения согласных, превращения дифтонгов в простые гласные; оно идёт к минимуму морфологических элементов, к упразднению окончаний, исчезновению архаических форм; оно перешло от музыкального ударения к выдыхательному и к утрате долготы и краткости слогов» [61, с. 10].

Откуда же идёт человечество? Как долго оно идёт? Идёт к упрощению — значит, было от чего идти, с какой горы спускаться, — и значит, до этого обязательно был путь подъёма на эту гору — путь обогащения речи, нарастания звукового состава, который отражал, окрашивал и выражал радость появления всё новых смыслов. Человеческий словарь творил себя с помощью звуков, создавая музыку речи, радуясь этому творчеству, находя в себе и пение птиц, и рычание зверей и шипение змей, и постепенно появились долготы и краткость слогов, музыкальное ударение, богатство согласных в словах, большое количество дифтонгов и т. д.

Период подъёма «на гору», наверное, не менее, если не более, интересен, чем спуск «с горы», поскольку в нём путь развития, а не упрощения, т. е. деградации. В музыке путь от «дудочки» до оркестра мы без спора назовём развитием. В человечестве путь — от с трудом нами представляемых

воплей первобытного человека вокруг костра до практического словаря в 100 тысяч слов — таит в себе такую тайну, что уходящий в пустоту незнания туннель тонет в темноте и тумане предположений самых разных учёных.

Первобытный человек много двигался — бегал, плавал, охотился. Он был зависим от окружающего мира, от «сопротивления материала». Он был **первобытен**, но он, исходящий только из этого, был устроен, как мы. У него было две ноги, и он ходил, ступая то одной ногой, то другой. Он дышал, как и мы. У него было бьющееся сердце. Таким образом, все происходило в вечной музыке нашего организма: топ-топ, вдох-выдох, стук-стук. Эта музыка проста — раз-два, но она не изобретается, в этом нет нужды, она дана! Можно задать вопрос — кем? Но именно в этом случае вопрос не задается. «Двуножие» и дыхание даны в такой степени естественности, что уходят за рамки вопроса, за границы осознания. Но эти «раз-два» создают сетку для накладывания на неё ритмических ходов, — для музыки, например, которая появляется в шагах вдвое больших, чем один нормальный, и тогда в счёте «раз-два» появляются уже «раз-два-три-четыре», которые, в свою очередь, впускают в себя восемь, шестнадцать и т. д.

В этом вечном ритме, в его неизменной музыке человек жил как в единственно данных ему условиях существования. Она «структурировала» его возможности, — соответственно ей он ритмизовал свои физические действия и, конечно, издаваемые им звуки — ритуалы своих праздников и печалей.

Совершенно уникальный по объёму знаний и сведений труд русского учёного-филолога А. Н. Веселовского\* «Историческая поэтика» позволяет заглянуть в самые истоки зарождения ритма в человеческой речи. Веселовский высказывает предположение о возможном ярко динамичном характере «древнейшей песни-игры, отвечавшей потреб-

---

\* Александр Николаевич Веселовский (1838–1906) — основоположник и крупнейший представитель сравнительно-исторического литературоведения.

ности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путём **ритмически упорядоченных звуков и движений**. Хоровая песня за утомительную работу нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов; с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнить и **упорядочить** мускульную или мозговую силу» [10, с. 156].

В этом «упражнении» пляской-игрой руководящая роль выпадала на долю ритма, структурировавшего мелодию и развивавшийся при ней звучащий текст, роль которого Веселовский назвал «самою скромною: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии» [10, с. 155].

Можно предположить, что первобытные люди были достаточно непосредственны, в какую бы эмоцию это ни выливалось. Служебная роль текста в составе ритмически-мелодических действий древних людей соответствовала той стадии развития языка, когда эмоциональный элемент в нём был сильнее содержательного, который соответствует более высокому уровню духовных и материальных интересов. «Первобытный человек переживает приятные и неприятные ощущения; одни из них так и остаются непроизводительными, тогда как другие непосредственно переходят, каким-то психохимическим процессом, в лирику. Лирика\* является таким образом выражением ненормального состояния сознания; её материал — приятные и неприятные ощущения; форма — звуки, междометия; если бы сравнительное языкознание поставило себе задачей изучить восклицания, общие всем языкам, мы открыли бы в них следы первоначальной лирики. <...> Ритмический характер первобытной лирики стоит в связи с ритмом сопровождавших её плясовых движений; повторение движений вызывало и соответству-

---

\* Лирика, лирическая поэзия (от *греч.* «лирикос» — исполняемый под звуки лиры, лирный) — род литературы, воспроизводящей субъективное личное чувство.

ющее повторение лирических звуков, восклицаний: это зародыш стиха» [10, с. 197].

Итак, если «восклицания и междометия» были, так или иначе, ритмически упорядочены, и Веселовский предполагает это состояние речи зародышем будущей поэзии, то значит, **в начале всего были стихи, и стихи были речью**, хотя такое утверждение может показаться слишком выпяренным или опрометчиво-наивным. Однако глава под названием «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» заставляет удивиться и обрадоваться с первой же страницы, почти с первых слов:

«Попытка построить генетическое определение поэзии, с точки зрения её содержания и стиля, на эволюции языка-мифа будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим» [10, с. 155].

То есть речь и стихи генетически связаны ритмом! Как же не радоваться? Между нами и высокими учёными-специалистами лежит громадное пространство их осведомлённости и длинная дорога необходимого образования. Но преодолевая нашу дорогу, мы ищем путь к воспитанию речи и высказываем догадку, что проза — это, по сути, стихи, гуляющие сами по себе, но к ошейнику привязан поводок из колечек, сегментов, чешуек, лепестков ритма. Мы говорим прозой, но, в то же время, мы говорим стихами и не знаем об этом, как те, самые первые, неведомые нам предтечи, которые, подчиняясь не традиции даже, а пульсациям крови, дыхательных движений, мускульных напряжений и расслаблений, импровизировали неведомые нам тексты, цепляя одно за другим морфологически простые слова, ещё «бесхвостые» — короткие, как вопль восхищения или угрозы, и ритм при этом не сознательно слышался, а бессознательно ощущался, властно воздействуя и даже руководя.

Но вот проходят тысячи и тысячи лет после жизни первобытных людей, и что-то — и кто-то! — сегодня нам кажется очень знакомым в этом процессе превращения вос-

клицаний и сопровождающих их ритмических движений в другое качество, когда появляются целые слова и связь между ними, и смысл. Конечно, этот кто-то — маленький ребёнок в его «первобытном» состоянии полумладенчества! Это он издаёт короткие, радостные звуки и прыгает в кроватке, словно стараясь попасть восклицаниями в движения, бессознательно ритмизуя свою неуклюжую пляску. Это его первые слова в начавшейся эволюции речи, первые его стихи! Если ему помогают и рядом с ним звучат и при этом, тоже не очень осознанно, делают ритмичным своё подражание детскому языку, то это тоже стихи в речи, не названные, не уважаемые — всего лишь игра.



---



## 1. СТИХИ И ДЕТИ

---



В начале детства мы все стихотворцы и лишь потом постепенно научаемся говорить прозой.

*Корней Чуковский*

### **Речь ребёнка как прообраз развития стиховых ритмов речи**

Маленький человек долго учится ходить, пока не встанет на четыре конечности, потом боязливо подыметя и, страшась падения, начнёт переставлять ещё неверные ножки. Говорить он учится дольше, чем ходить. Речь по отношению к физическому движению — явление гениальное, но идёт вслед за движением. Но вот пошёл, вот задвигал ногами, и звуки его ещё невнятной речи следуют за движениями, сопровождают их при абсолютной бессознательности годовалого существа. «Топ-топ, топ-топ» — помогают родители, тоже в полной неосознанности ритмической структуры своих примитивных стишков. «Оп-оп», подражая, но чувствуя необходимость такого подражания, пытается выговорить ребёнок. Ни он, уж конечно, ни они не замечают того, что уже попадают в заповеданный кем-то ритм, хотя попадают с удовольствием, с ощущением правильности этого словно бы случайного пути вперёд. Откуда-то, неведомо

откуда, приходит форма общения с ребёнком, слова ритмизуются, и даже самые обычные ищут себе пару, какое-то подобие рифмы: кашка-малашка, Машка-замарашка... И в колыбельной «баю-баюшки-баю, не ложися на краю, придёт серенький волчок и ухватит за бочок» есть музыка, которую можно петь, а можно проговаривать речитативом. Музыка простая, а рифма отчётливая и яркая: баюшки-ба-ю — кра-ю, вол-чók — бо-чók. Но где-то застрекает, за-таивается в детской памяти и живёт всегда безотчётное знание — так же, как вода течёт и солнце светит, волчок — бочок — стихи.

Ища поддержку своей идее, я вдруг радостно нахожу её и удивляюсь, читая почти те же, что у меня, слова, но написанные очень задолго до меня. Я горжусь этим, поскольку поддержку я нахожу у Корнея Ивановича Чуковского\*, прекрасного детского поэта и, в то тоже время, фанатика изучения детской речи:

«Если уж доискиваться первоисточков поэзии, то придётся признать, что стихотворные навыки в значительной мере внушены каждому из нас нашей матерью в пору раннего младенчества, прежде чем мы научимся говорить и ходить. Потому что, сама того не замечая, каждая мать почти всем своим обращением к ребёнку невольно придаёт если не чисто стиховую, то речитативную форму, которая хотя и не влияет на форму первого младенческого лепета, но все же приучает ребёнка к восприятию ритмов» [66, с. 323].

«Топ-топ, хлоп-хлоп, ам-ам» — стихотворное творчество серьёзных взрослых, которое откуда-то снисходит на них, чтобы никогда не превратиться в сознательное стихосложение и исчезнуть, быть может, навсегда, как только ребёнок перехватит эту палочку и сам, в таком же неведении, начнёт произносить всякие слова в ритме собственных шагов и движений. Эти слова будут приходить из его маленькой жизни,

---

\* Корней Иванович Чуковский (1882–1969) — русский поэт, детский писатель, переводчик, литературовед.

они будут братья из его крохотного лексикона почти случайно и радовать, как творчество, которое радует всех и всегда, но потом, во взрослом возрасте, вдруг исчезает, как ерунда, как бывший детский лепет, как забывается всё, что происходит с нами до 3–4 лет.

Пожалуй, самая проникновенная и самая проникнувшая в тайны детской речи книга — это «От двух до пяти», написанная Корнеем Чуковским в 1922 году и до сих пор поражающая прозрениями автора в области, принадлежащей, казалось бы, только учёным-специалистам. Образованнейший, умнейший русский писатель удивительно умел понять детскую психологию и потребность детского разума — с самого раннего возраста осмыслить окружающий мир и различные явления жизни, **связывая их, в то же время, с рождающейся потребностью высказывания, т. е. с речью.** Сам он описывает своё обращение к детской речи как некоторую случайность одного из периодов его жизни:

«Это было давно. Жильё моё стояло у самого моря, и тут же перед окнами на горячем песке длинного Сестрорецкого пляжа копошилось несметное множество малых ребят под надзором бабушек и нянек. Я только что оправился после долгой болезни и по предписанию врачей был обречён на безделье. Вокруг меня, ни на миг не смолкая, слышалась звонкая детская речь. На первых порах она казалась мне просто забавной, и должно было пройти немало времени, прежде чем я окончательно понял, что, прекрасная сама по себе, она имеет, кроме того, высокую научную ценность, так как, исследуя её, мы тем самым вскрываем причудливые закономерности детского мышления. Найти эти закономерности и чётко сформулировать их стало с той поры моей задачей» [66, с. 3].

Прежде всего, путь к тайнам детской речи лежал, конечно, в любви и отсутствии взрослого скепсиса, склонного чаще всего слышать в детском лепете абсолютные нелепости абсолютно незрелых маленьких умов. Спустившись со своего высокого роста к малышам, Корней Иванович Чуковский





потерял самодовольство взрослого и открыл мир иного ума, гораздо более гибкого, пластичного и восприимчивого, а вместе с этим область детской педагогики, доступной, впрочем, тоже умам гибким и непосредственным. Открытия Чуковского, вначале для самого себя, посыпались одно за другим. Одно из первых — способность ребёнка впитывать и перерабатывать впечатления и знания, а также сверхскоростная, по сравнению со взрослым, обучаемость языкам, прежде всего родному. Чуковского поразила речевая одарённость, которая присуща малолетним детям в возрасте от двух до пяти лет:

«Среди ранних приобретений детского разума величайшую ценность для всей будущей жизни детей имеет, конечно, язык, его словарный фонд, его грамматика. Подумать только, что в эти первые годы ребёнку предстоит овладеть теми изощреннейшими формами речи, которые на протяжении своей тысячелетней истории создал многомиллионный народ!» [66, с. 153].

## Неосознанное детское стихотворчество

Чуковский начинает свои наблюдения с самых маленьких детей, ещё почти младенцев. И, о чудо, именно в этом непонятном для взрослых состоянии человеческие существа начинают, что называется, рифмовать! Кажется, что дети пристраиваются к речи именно через схожие звуки. Это издавание парных звуков можно назвать как угодно, но симметрия звука, отражение его в самом себе, — это рифма, самый, может быть, яркий признак стихов, мимо которого не пройти.

«Самой структурой своего лепета младенцы предрасположены и, так сказать, принуждены к стихотворству. Уже слово „мама“ по симметричному расположению звуков есть как бы прообраз рифмы. Огромное большинство детских слов построено именно по этому принципу: бо-бо, бай-бай, ку-ку, па-па, дя-дя, ба-ба, ня-ня и т. д., у всех у них такая двойная конструкция, причем вторая часть каждого слова является точным повторением первой. /.../ Чем меньше ребёнок, чем хуже он владеет речью, тем сильнее его тяготение к рифме. Это звучит парадоксом, но это подтверждается огромным количеством фактов. Рифмотворство в двухлетнем возрасте — неизбежный этап нашего языкового развития. Ненормальны или больны те младенцы, которые не проделывают таких языковых экзерсисов. Это именно экзерсисы, и трудно придумать более рациональную систему упражнения в фонетике, чем такое многократное повторение всевозможных звуковых вариаций» [66, с. 277].

Конечно, вначале для каждого ребёнка это просто самоцельные звуки, многократное произнесение которых доставляет ему бескорыстную радость. «Детинской сопелкой» почему-то назвал рифму первый русский стиховед Василий Тредиаковский\*. Когда эти произносимые ребёнком так называемые слова ещё имеют малый смысл, они, уклады-

---

\* Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1768) — русский литератор, поэт, член Санкт-Петербургской Академии наук, один из создателей системы русского стихосложения.

ваясь в ритмическую структуру, дают ему словно музыку для движений, чаще всего прыжков, кувырканий, иногда даже попыток какого-то танца. Его голосовой аппарат пока слаб, но уже хочет раскрываться и звучать. Все эти совпадающие по звукам полу-слова, голосовые выплески, крики и движения дают ему необходимое чувство радости жизни и даже непонятого восторга. Чуковский прав, когда пишет, что «печальный, хилый или сонный ребёнок не создаст ни одного стиха. Для того чтобы стать поэтом, младенцу нужно испытывать то, что называется „телячьим восторгом“». Ранней весной на зелёной траве, когда дети шалеют от ветра и солнца, им случается по целым часам изливать свою экзальтацию в стихах. Как всякие стихи, порождённые экзальтированной пляской, эти стихи часто бывают бессмысленными, ибо исполняют главным образом функцию музыки: Уманяу, Уманяу, — Уманяу, Уманя!»

Непосредственное, ритмизованное «стихотворчество» для ребёнка — это его язык, который обладает, что называется, складностью. Эта ритмическая складность помогает ребёнку дышать, организуя фонационное дыхание и, соответственно, речь в речевые такты. Так ему сейчас легче высказываться, чем взрослым способом, когда слова цепляются друг за друга по законам взрослой логики и не обладают удобной складностью. И совпадающие с ритмом слов движения — это тоже пульсирующий мотор для дыхания: прыгаю и восклицаю, прыгаю и восклицаю, и организм выдыхает и набирает дыхание опять, не задыхаясь! Ритмизованное свободное дыхание открывает горло, выдвигает вперёд язык, опускает нижнюю челюсть, и всё это само по себе, не замечаемое, действует в предчувствии будущей настоящей речи. Об этом можно не знать, но лучше всё же понимать и радоваться рядом.

Детское будто бы стиховое творчество надо обязательно поощрять. Ребёнку в его неудержимой жажде проявлять себя в рифмованных громких словах, сопровождаемых прыжками, надо, если возможно, ассистировать тоже радостью и даже каким-то параллельным подзвучиванием и, уж во всяком случае, не останавливать замечаниями и требо-

ваниями замолчать. Постепенно его невнятные слова приобретут что-то вроде содержания, и удовольствие от создания собственного мира заставит ребёнка радоваться ещё больше и ещё больше в ритме своих стихов прыгать, становиться румяным, свободно дышащим — живым! Чуковский именно такого мальчика описал в своей книжке в подтверждение естественности подобного поведения:

«Прицепив к поясу тряпку, мальчик бегал из комнаты в комнату и, хлопая в ладоши, заливался:

Я головастик, — Вот мой хвостик! И опять: Я головастик, — Вот мой хвостик!

И опять, и опять, и опять. Уже по самому кадансу стихов ощущаешь, что автор их прыгал, подскакивал и топал ногами. Здесь первое условие его творчества. Вообще стихотворения детей в возрасте от двух до пяти всегда возникают во время прыжков и подскакиваний» [66, с. 281, 282].

Чуковский выделил и описал этот период детского стихотворчества как обладающий совершенно особыми качествами и даже перечислил их по пунктам:

1. Это экспромты, порожденные радостью.
2. Это не столько песни, сколько звонкие выкрики или, как я их называю, «кричалки».
3. Они не сочиняются, а, так сказать, вытанцовываются.
4. Их ритм — хорей.
5. Они кратки: не длиннее двустипшия.
6. Они выкрикиваются по несколько раз.
7. Они заразительны для других малышей.

## **Стихи как необходимое условие развития ребёнка**

«Играющие силы» малыша — не просто физическое возбуждение «малосмыслящего существа», вроде котёнка или щенка, хотя, видя их играющими вместе, обязательно проведёшь такую аналогию, умиляясь и снисходя до их

щенячьего восторга. Но в это время, невидимо для взрослых, мир вокруг играющего ребёнка делится на миллионы кусочков. Одна картина почти мгновенно превращается в сотню, словно у него в глазах много зрачков. И всем этим рождающимся картинкам нужно найти объяснения, нужно впустить их в себя, поместить в заполняющуюся картотеку, дать им всем названия, обозначив словами, знакомыми или похожими на знакомые.

Взрослый, который смотрит на ребёнка, уже всё в себя поместил и уже, как он считает, обладает знанием. Он не взрывается, как атомный гриб, облаком изумления перед открытием, песок перед ним уже не рассыпается на отдельные песчинки, он давно всему дал названия, за которыми какое-то время ещё укрывается шевелящаяся суть, постепенно застывая и переставая удивлять.

Голос щенка возмужает и превратится в звонкий или хриплый лай с одинаковыми, если можно так сказать, словами. Голос ребёнка, дифференцируя звуки, превратится в речь, старающуюся объяснить окружающие его явления мира — живые и мёртвые, которые ребёнок тоже оживляет своим воображением.

Его детское рифмованное словотворчество будет «прирастать» всё новыми словами, и в это время надо обязательно ему помочь. Надо рядом с ним подбрасывать ему другие строчки, тоже рифмованные, но имеющие смысл, и ребёнок подхватит их с не меньшим удовольствием, если они не вызовут сомнения и заживут в его головке картинками и головами. Для этого нужно читать детям настоящие стихи, сочинённые настоящими поэтами. Не обязательно просвещать двух-трехлетнего малыша относительно автора, хотя можно, конечно. Но иные детские стишки как-то легко входят в память ребёнка и остаются там, словно свои, словно он их сам сочинил. Поэты, которые умеют писать такие стихи, очень талантливые люди, — в этой поразительной стране детства задерживается только то, что абсолютно органично, абсолютно просто, кажется, почти слишком просто:

Спать пора — уснул бычок — лёг в коробку — на бочок...

Агния Барто

Не надо бояться детского абсолютного доверия и приятия — да, лёг, да, на бочок, когда развившееся в нас взрослое неприятие такого будто бы примитива начинает задавать вопросы — в какую коробку, как лёг? — и полагать, что это какая-то глупость. Это вне взрослого смысла, помимо него, но зато точно попадает в музыку рождающегося ритмического чувства — та-та-та-та-та-та-та, а музыка отражающих друг друга звуков — бычок — бочок — провоцирует повторять их и радоваться им, словно игре.

Такой, вполне однообразный, но ярко проступающий ритм в несложных детских стихах исподволь выполняет важнейшую роль — ритмизует дыхание и, что тоже очень важно, артикуляционные движения, заставляющие рот выполнять более точную работу по произнесению ударных гласных:

А а-А у-У ы-О — О а-О-у А-а-О.

Произнося за взрослыми свои первые стишки, ребёнок также усваивает произносительные нормы, т. е. орфоэпию русской речи, которая очень не совпадает с орфографией: спать пАра, — уснул бычок, — лёг в кАробку — на бАчок.

В дальнейшем, учась читать, малышу ещё предстоит перейти из речи в новость написания давно известных родных слов. Писать он научится по-новому, а говорить по-прежнему: не «спать пОра», как пишется, а «спать пАра», как говорила ему с младенчества мама, укладывая в кровать.

Ярко проступающие в стихах ударные гласные — А-А-У-О — станут для ребёнка первым достижением, хотя пока эти гласные будут окружены невнятными подобиями согласных звуков, которые, скорее, будут подразумеваться. И не надо удивляться, слыша вместо «спать пора, уснул бычок» старательно и радостно произносимое следующее: пась-па-ла́ у-ну́ пи-цёк. Ритмичное повторение слогов заставит маленький язычок опять и опять попадать в те точки

рта, где рождаются звуки согласных, вначале мало различных, но постепенно все более и более определённых. Повторенные много раз, эти звуки начинают, наконец, принадлежать ребёнку и выговариваться им уже и в других словах. Ритм и рифма немудрёных детских стишков — незаметная, не принуждаемая **гимнастика речевых органов и органов слуха одновременно.**

В телевизионных передачах о маленьких, но будто бы уникальных детях мы иногда видим совсем малышей, которые с удовольствием, наизусть, ничуть не боясь публики, декламируют целые длинные сказки в стихах. Они звонкими голосами выкидывают в зал строчки слов, прекрасно справляясь со сложными согласными звуками — шипящими, свистящими и ужасными язычными — Р и Л. Есть ли в этом действительная уникальность? В возрасте 3–5 лет об этом трудно судить, но можно определённо сказать, что стихи стали частью их жизни, их воспитания, их развития — памяти, воображения, ритмического чувства, речевого слуха, артикуляции и дикции и, наконец, соединения речи со смыслом.

В детстве знаем ли мы, чем стихи отличаются от прозы? Наверное, как-то знаем, но не знанием, а чутьём. Это чутьё странное, неосознаваемое, не доходящее до определений. Если взрослый, читая стихотворение, к примеру, Маршака «Мяч», будет сливать строчки и небрежно произносить рифменные окончания, то ребёнок может быть удивлён и почти возмущён и даже сам станет объяснять взрослому, что такое «стих» (детский термин). Скорее всего, объяснение будет не теоретическим, а практической демонстрацией — произнесением строк с особым нажиманием на ритмичные ударные гласные и на рифмы на концах строчек, потому что нельзя же не слышать, не ощущать, не поддаваться этому ритму:

Та́-га та́-га та́-га-та́! Мо́й весёлый звóнкий мя́ч!

Между прочим, стихотворение «Мяч» Самуила Яковлевича Маршака — абсолютная детская классика. В нём

такое совпадение образа прыгающего мячика с ритмом стиха, что при чтении стихотворения в воображении сразу прыгает мячик. Мячик прыгает, и ребёнок прыгает — вскачь, конечно, потому что иначе «не угнаться». Когда-то и я обожала эти стишки, занесённые в мою память неизвестно как, — самой книжки Маршака я не помню. Я бесконечно повторяла их, учась скакать на «прыгалке», так называли мы скакалку. В моей театральной педагогике, рассуждая о ритме и размере стихов, я вспомнила именно этот свой детский опыт и описала его так:

Читая стихотворение «Мяч», я прыгаю, и прыгаю почему-то почти равномерно, отталкиваясь от земли почти как мячик. Я прыгаю и не замечаю, что слова делятся как-то независимо от смысла, а потому, что я прыгаю так:

Мойве- сѣлый звѳнкий мяч, — тыку- дапо- мчался вскачь?

Мне удобно — оттого, что текст, как простая, ритмичная музыка, заставляет меня хотеть ещё и ещё отталкиваться от земли и лететь вверх, и приговаривать легко запомнившиеся строчки, которые взрослые называют стихами. Эти стихи можно даже петь под собственную музыку, неведь откуда взявшуюся. Вы замечали, что когда мелодию песенки разучивают под аккомпанемент фортепиано, то она разучивается не по словам, а по нотам или музыкальным тактам, и при этом нас не смущает, что части слов существуют отдельно друг от друга, а концы слов прилепляются к началам. И тогда «весѣлый мяч» в музыкальном варианте будет выглядеть так же, как в моих прыжках:

Траля - ляля - ляля -ля-ля, траля - ляля - ляля - ля-ля!

А по - то́мты - по́ко - тѣлся - и на - за́дне — воро - тѣлся...

Руководит в этом случае ритм, но смысл не пропадает! Нет даже сомнения, что стихи как-то портятся. Смысл остается таким же ясным и, может быть, даже более ясным, чем когда произносишь по отдельным словам.



А если попробовать столбик разрушить? «Мой звонкий, весёлый мяч, — куда ты вскачь помчался? — Голубой, синий, красный — не угнаться за тобой». Нехорошо! Смысл тот же, слова те же, а не получается под них прыгать и петь, они перестали быть музыкой — простой, удобной, чтобы что-то в тебе ей подчинилось и тебя тоже организовало и заставило не просто топтать ногами, но как-то особенно равномерно взлетать и сочинять собственную музыку, которая тобой и музыкой не считается, а твоё пение и пением не называется. Но это уже творчество, т. е. его крохотные ростки, ритмизация какой-то материи, бесплотной, но живой.

Ритм и рифма — слова для взрослых, а суть — для маленьких. В этом странность. Маленькое тело, развиваясь, ловит знаки природы, ритм — один из них. Развившись, тело становится более глухим, оно перестаёт слышать то, что не слышно, если специально не направлять юное существо в сторону дальнейшего развития. И здесь оказываются более или менее способные существа или совсем мало способные. Даже приходя учиться в театральный институт, который предназначен для определённо способных молодых людей, иные обнаруживают такую неуклюжесть, стеснительность, телесную скованность и боязнь движения, что невольно обращаешь свой взгляд на малышей во дворе, где расположен детский сад. Цветные, смешные крошки, не переставая, кричат и двигаются — носятся, съезжают с горки, толкаются, догоняют друг друга. Какое благодатное время для стихов!

Читаю книгу моего бывшего студента, режиссёра и писателя, Алексея Злобина, составленную из дневниковых записок его отца, режиссёра Евгения Злобина, о том, как Алёша рос:

«Сочиняем стихотворение:

Мы сидели на трубе и сказали бе-бе-бе,  
К нам приехало такси и сказало си-си-си,  
К нам приехала коза и сказала да-да-да.

— Папа, где коза, это плохо.  
Начинаю варьировать:

К нам приехала коза и сказала га-га-га.

— Папа, это очень плохо.  
— Плохо по стилю или по смыслу?  
— Просто плохо и всё тут».

Плохо и всё тут! Хотя папа образованный и умный, но «коза — га-га-га» — плохо! Думаю, что если бы папа сказал «коза — за-за-за», то Алёша сказал бы «Хорошо».

Вряд ли ребёнок учит теории и просвещают его, что такое рифма, но этот волшебный фокус эха — «такси — си-си-си», который, независимо даже от смысла, делает обычные слова весёлой игрой, сразу научает детское чутьё отличать стихи и воспринимать их как что-то ему необходимое. Есть витамины для роста и развития, которые принимают внутрь, есть витамины, поступающие в ребёнка через уши и неосознанное чувство ритма. Слушая стихи из детской книжки, ребёнок активно включается непосредственным заинтересованным вниманием, легко запоминает слова, и они быстро делаются частью его лексикона. При повторении стихов он постепенно заучивает наизусть целые фразы, присваивает их и как-то даже авторизует, обогащая, как ему кажется, новыми, сочинёнными им самим словами. Стихи становятся частью особого живого мира, который под музыку ритма рождается в воображении ребёнка. Этот мир не может быть контролируем нами, это личное пространство каждого ребёнка. Слова стихов — сценарий для его собственного кино, кадры которого собираются из чужого вымысла, но дорисовываются его собственными впечатлениями и его воображением, попыткой осмысления сюжета стихов. Лев Толстой поразительно сказал о переходе слова в мир индивидуального мышления, что это «есть такой сложный, таинственный и нежный процесс души» [59, VIII, с. 62].