Н. А. Бергер

РОЖДЁННЫЙ ДВИЖЕНИЕМ
(о ритме в жизни и в искусстве)

В статье ставится проблема чувства ритма, обосновываются причины музыкально-ритмической неспособности и указываются оптимальные пути её преодоления. Ритмофоника (слоговая система чтения ритма) и ритмографика (письменный шрифт для записи ритма) рассматриваются в применении не только к музыке, но и к другим видам деятельности.

Ключевые слова: движение, музыкальные способности, ритм, ритмофоника, ритмографика, ритмодактиль, синхронность, скорость, чувство ритма.

N. Berger

GIVEN RISE BY MOTION
(on Rhythm in Life and Art)

Sense of rhythm is discussed, the causes of musical rhythmic disability are explained and optimal ways of its overcoming are suggested. Rhythmophonics (syllabic system of reading rhythm) and rhythmographics (written type for rhythm recording) are regarded not only in relation to music, but also to other kinds of human activities.

Keywords: motion, aptitude for music, rhythm, rhythmophonics, rhythmographics (rhythmoscripting), rhythmodactyl, synchrony, speed, sense of rhythm.

…Музыка приучает укладываться в отведенное время…

Иосиф Бродский.

Ритм как общая категория человеческого бытия связан с пространством и временем, структурированными (измеренными) человеком. Главным признаком ритмичности для нас является повторяемость явлений или процессов. На регулярном пространственном ритме базируются такие виды искусства, как орнамент и архитектура. Восприятие пространственного ритма, как правило, никаких затруднений не вызывает. Благодаря информации, обращенной к зрению от носителей пространственного ритма, он легко «считывается» и запоминается через *число* (этажей, клеток, фигур, отдельных элементов) или *фигуру* (треугольник, квадрат, ромб). Пространственный ритм легко воссоздаётся на различных материальных носителях (бумага в клетку, кирпичная кладка или столбики забора).

Музыкальный ритм — категория, отражающая Время, которое, по древнему изречению,

Самое быстрое и самое медленное,
Самое долгое и самое короткое,
Самое близкое и самое далекое,
Чем больше всего пренебрегаем
и
О чем больше всего сожалеем…

В обыденной жизни мы стремимся привязать Время к какому-нибудь событию, регулируя его точность по часам или календарю.

— Когда мы встретимся, чтобы Вы нам спели? — обращаемся к бабушке-песеннице, живущей в отдаленной деревне, тогда (в 60-е годы XX века) не имевшей часов и не умевшей в них ориентироваться.

— Подою корову и приду.

Встреча — это всегда ***синхронность***, совпадение по пространству и по времени. Она не состоится, если одно из ее слагаемых появится не в том месте или не в то время. События, часы и календари управляют нашим поведением во времени, регулируя порядок совершаемых нами действий. «Мы поедем **зимой** (весной, летом, осенью), приедем **утром** (днем, вечером, ночью), а отправимся назад сразу **после завтрака** (перед обедом, ужином)». Без этой привязки человеческое не могло бы существовать, все превратилось бы в хаос. «Еще до… или сразу после…, но не раньше, чем…» — в любом случае, пытаясь определить временные параметры наших действий, мы сознательно или бессознательно задаёмся вопросом: когда? Местоимение **КОГДА** — главная категория отношения между человеком и временем в объективно-субъективной реальности нашего бытия. «После дождичка в четверг» — поговорка, в которой есть двойное «когда», привязанное к разным ориентирам.

Изобретенные человеком часы — это форма перевода временных единиц в пространственные. Часы создают временную канву (сетку, решетку), образующую пространственный ритм и наблюдаемую визуально. На часы мы ориентируемся в своих действиях в обыденной жизни. *Цифровые* показатели (как часовой, так минутной или секундной стрелки) воспринимаются нами логическим путем. Кроме того, сам часовой круг подразделяется положением стрелки (любой) и в более крупном плане на два сектора, имеющих переменные величины. Создается пространственный *образ* времени **до** данного момента (прошедшее время) и аналогичный — **после** данного момента (будущее время). Величины этих секторов в нашем сознании сравнимы как между собой, так и привычной точкой отсчета, заданной вертикальным положением стрелки (стрелок), направленным вверх. У людей, привычных к часам со стрелками, при восприятии электронных показателей обычно возникает промежуточное действие: за цифровой информацией предварительно возникает зрительный образ циферблата, а только потом происходит логическая оценка ситуации со временем — «…уже пора…».

Важнейшей характеристикой времени вообще и музыкального времени в частности является категория *длительности*, в которой, по выражению О. Притыкиной [9, с. 67–92], «неразрывно слиты количественная и качественная сторона музыкального времени» [9, с. 79]. Эта категория кладётся в основу большинства определений свойств отдельного музыкального звука и музыкального ритма в целом. Она же становится критерием развития музыкальной способности, именуемой чувством ритма, формируя соответствующую установку в мышлении музыканта.

Однако без часов длительность времени для измерения человеку ***недоступна***, что неоднократно отмечается и в научной, и в художественной литературе.

«Лишенное бега часовых стрелок время — неделимое и не поддающееся измерению...» превращается для героя романа Мураками «...в потерявшую форму жидкую субстанцию, которая расширялась и сжималась по собственному усмотрению» [7, с. 309]. Еще в середине прошлого века Б. Теплов, обобщая результаты экспериментов в области ощущения времени, особо выделяет тот факт, что «не могло быть никакой речи о проецировании определенных частей отрезков времени друг на друга» [10, с. 281]. Положение Б. Теплова подтверждается Г. Орловым: «время как *дление* недоступно сознательной оценке…» [8, с. 69]. Естественно, что сравнение временных величин в музыке по принципу «половинная нота вдвое короче целой», несмотря на распространённость в учебных пособиях, может восприниматься только как метафора.

«И… взяли, и… подняли, и… поставили» — синхронность действий в трудовых процессах обеспечена поданной вовремя звуковой командой. Аналогичную роль выполняют звуковые сигналы для организации различных двигательных процессов (команды и счет для движения «в ногу», счет на уроках физкультуры, и т. д.). В частности, слаженность в действиях гребцов в настоящее время обеспечивается набором команд, а когда-то в древности для этого применялся музыкальный инструмент. Ни одно искусство, по выражению А. Люблинского, «…не обладает таким средством психофизиологического воздействия, как музыкальный метроритм» [6, с. 7]. Многочисленные наблюдения за самыми маленькими детьми показывают, что как только человек оказывается способным принимать вертикальное положение (к 6-8 месяцам ребенок обычно встает, держась за опору), он при звуках музыки начинает всем телом совершать танцевальные движения, даже *не имея ни малейшего опыта общения с танцем*. При этом все движения ребенка *ритмичны* и большей частью выполняются точно «под музыку», т. е. *синхронно*, хотя иногда (в силу несовершенства физической координации) немного запаздывают. Мой личный опыт работы в детских дошкольных учреждениях свидетельствует о том, что таких детей — большинство. То же можно сказать и о подростках, наблюдая их движения на дискотеках. Обратим также внимание на то, как проявляется чувство ритма в прыжках через скакалку, особенно если двое крутят веревку, а третий должен «вступить», подчинить свои действия заданному ритму. Чувство ритма у каждого человека является врожденным. Поэтому все проблемы с недостатком музыкальной способности, именуемой «чувством ритма», указывают лишь на неправильно выбранный критерий в воспитании ритмического чувства на уроках музыки.

Музыкальный ритм обусловлен несколькими факторами. В частности, в поисках фундамента, на который должно опираться чувство ритма, А. Люблинский рассматривает несколько категорий — «дыхание, пульс, шаг», — среди которых самым «существенным и действенным» он считает «именно *шаг*» [6, с. 21, 34]. К этому перечню можно добавить речь, которая, в свою очередь, обязательно обусловлена дыханием (обычная прозаическая речь) и движением (поэтическая речь). Шаг, который в большинстве работ признаётся основой нашего чувства времени, — движение, в большей степени обладает регулярной структурной повторяемостью. Это делает его первым претендентом, на основе которого создается фундамент ритмического воспитания.

Большая часть проблем с чувством ритма в музыке возникает из-за *недооценки* роли реального физического движения в приобщении к музыке,

имеющей следствием разрыв между врожденными природными и приобретаемыми способностями. Из музыкального образования выпускается один из самых важных этапов раскрытия ритмического чувства — этап, на котором музыка и реальное физическое движение должны быть еще неразрывны. Характерно, что этот этап и в онтогенезе, и в филогенезе обязательно имеет место в рассмотренных «немузыкальных» видах деятельности, но, увы, не в музыке.

Проявлению чувства ритма в актуальной форме у человека могут помешать только те или иные проблемы с его сенсорными системами. Подробно этот вопрос рассматривает Д. Кирнарская, освещая в отношении чувства ритма экспериментальные наблюдения ученых разных стран [5, с. 118]. Констатируется, что «не воспринимают ритм не только слепые, но вообще все люди, двигательно ограниченные: с сожалением следует признать, что инвалиды с поражением двигательных способностей крайне немузыкальны по причине недоразвития у них чувства ритма» [5, с. 107]. Также считается, что люди с задержкой развития лишены чувства ритма: «Олигофрены ... не понимают ритм, потому что … они не фиксируют различие в характере движений, им нечем наполнить ритмические фигуры, они ничего им не напоминают. Слабость кинестетического интеллекта связана у олигофренов со слабым осмыслением движений, с непониманием их разного назначения, разного смысла, их различной энергии и скорости» [5, с. 119].

В соответствии с этим положением в данной работе формулируется следующее предположение: *музыкально-ритмическая «неспособность», проявляемая в несовпадении движений человека со звучащей музыкой, свидетельствует об имеющихся проблемах в физическом, умственном или психическом состоянии*. В частности, при обучении глухого ребёнка вербальной речи эти проблема также начинает себя проявлять достаточно остро. Речь глухого человека часто отличается ритмической монотонностью, слабой дифференциацией, отсутствием интонационности и акцентности. Может ли здесь помочь музыка? Наука о музыке, как никакая другая область, занимается проблемами развития ритмического чувства. На основании этого выдвигается идея, согласно которой при отсутствии возможностей включения тех или иных форм врождённого чувства ритма, занятия музыкой, организованные в оптимальном режиме, создают условия для его восстановления, выполняя компенсирующую функцию. Об этом свидетельствуют пока *отдельные* факты, имеющие место в практике и во всех случаях дающие позитивный результат. Согласно Э. Жак-Далькрозу, «ритмическая гимнастика, вводя движение в строго определённые рамки пространства и времени, излечивает нервы» [4, с. 36].

К чувству ритма как одной из главных музыкальных способностей осуществим подход с другой стороны — со стороны *взаимодействия музыки с обычным физическим движением,* из которого он родился, *и с речью*, важной составляющей которой является «ритмомелодика... членение речи в соответствии с определенными интонационными и ритмическими моделями» [1, с. 389]. Рассмотрение ритма в настоящей работе опирается на формулировку Э. Жак-Далькроза: «ритм есть движение материи, логически и пропорционально распределённой во времени и пространстве» [4, с. 37]. Сама категория ритма понимается не только в чисто музыкальном плане, но и более широко, как ***соразмерность действий относительно времени***. В широком плане временн*о*е ритмическое чувство можно определить как способность человека располагать свои действия во

времени, независимо от характера самих действий (танец, игра на музыкальных инструментах, поэтическая или прозаическая речь). Решение задачи по воспитанию этой способности можно осуществлять сразу в двух направлениях:

• через музыкальные занятия развить ритмическое чувство, шире — чувство *времени*, умение управлять собой во времени и управлять временем, что необходимо человеку фактически во всех видах деятельности;

• с помощью обычных действий в обыденной жизни развить музыкальное ритмическое чувство для последующей возможности музицирования.

Систему формирования ритмического чувства, обладающую специфичесикими формами проявления в музыке и в речи, будем опирать на следующие слагаемые:

1) на регулярные движения или действия, которые станут единицами измерения времени;

2) на пространственную (наглядную) форму отражения этих действий, которая может быть усвоена достаточно легко;

3) на музыкальные явления, адекватные действиям и обладающие той же наглядностью в нотном тексте;

4) на фонетические элементы, необходимые для чтения нотного текста;

5) на графические знаки, позволяющие переводить ритм из временных отношений в пространственные непосредственно в процессе звучания временной последовательности (музыки или слов) действиями, аналогичными изложенным в пункте 1.

На зависимость чувства музыкального ритма от мышечных ощущений еще в начале XX века указал Э. Жак-Далькроз: «Без телесных ощущений ритма, без ритма пластического не может быть воспринят ритм музыкальный» [4, с. 41]. Мы, в отличие от птиц, рыб или змей, передвигаемся по пространству *шагами*. Г. Орлов абсолютно справедливо полагает, что «простейшим и наиболее общим способом расчленения времени является ходьба — движение в горизонтальном направлении. …Шагающие ноги — прототип всех времяизмерительных механизмов, а цепочка следов — естественное представление о времени как горизонтальной линии, ставшее затем интеллектуальной абстракцией» [8, с. 278]. Шаги — это фундамент цепи ассоциаций, возникающей под действиями временных процессов, в которые вовлекается человек. Шаги, делящие пространство на равные доли, делают то же со временем. *Стопа* — структурированная единица времени в поэзии. Чувство регулируемой скорости в сочетании с доступной восприятию дискретностью времени с наибольшей полнотой воплощается в нашем «пешеходном» передвижении по пространству.

Ходьба — тот тип движения, который является беспроигрышным вариантом для развития ритмического чувства практически у любого контингента людей. Осознанные во внешнем практическом действии шаги легко переходят во внутренние представления. Овация в концертном зале, крики «Горько!» за свадебным столом или «Шайбу!» на стадионе без метронома и дирижера всегда «исполняются» синхронно, ибо идут на средней скорости бодрого шага, информация о которой хранится в нашей мышечной памяти. И если «под музыку» легко совершать, располагать во временной канве физические действия (в трудовых процессах, в спорте, танце), совершаемые синхронно, то и в самой музыке легко обнаружить эту звуковую канву. Громадный пласт музыки имеет «счетчик» времени, воспринимаемый визуально в нотах («шагающий бас» или регулярно повторяющийся аккорд аккомпанемента).

Образ шага воплощается и в музыке прошлого (в произведениях И.-С. Баха,

Генделя и Л. Моцарта), и в современной музыке (арии из Бразильской бахианы № 5 Вила Лобоса, «Basso ostinato» Р. Щедрина и т. д.). Опора на этот образ, отражённый в музыкальной письменности соответствующей нотой, становится мощным фундаментом чтения нот сразу в авторском темпе [2].

В современной *бесписьменной* музыкальной практике роль звукового «счетчика» движения во времени перешла от джазового «basso ostinato» к ударным инструментам, чьи децибелы зачастую переходят на уровень, опасный для здоровья.

Имея в качестве временной канвы или шкалы образ шага, уже нетрудно накладывать на нее свои действия, опираясь на соотношение долей времени и количество действий: одно действие в доле, два (три, четыре) действия в доле, одно действие на две (три, четыре) доли. Из комбинаций разных соотношений вырастает бесконечное число ритмических рисунков, которые можно отразить звуками речи, тембрами инструментов, крупными жестами пластики и мелкой моторикой пальцев.

Музыка же, в которой образ шага выявлен достаточно отчётливо, организует *действия* человека во *времени*, создавая возможность участнику без усилий представлять точный срок возникновения собственной двигательной активности. Главный вопрос, на который отвечает музыка, управляющая действием, это вопрос «***когда***», т. е. в какое время должно произойти действие. Музыка заключает в себе всё, что необходимо, чтобы служить *подсказкой* для совершения ритмичных движений вовремя. Обычные физические действия, выполняемые уже не «под музыку», но «под шаги», позволяют с легкостью и за короткий срок сформировать ощущение упорядоченности собственных действий во времени, которые при переходе во внутренний план становятся неслышным и незримым счетчиком (дирижером).

При формировании представлений об упорядоченности действий, соответствующих музыкальным звукам во времени, важным представляется вопрос о *вербальных* характеристиках временных ситуаций, произнесение которых могло бы вписаться в реальное время звучания (существующие названия длительностей «четверть, четверть, половинная…» при правильности наименований никак не могут вписаться в соответствующий этим понятиям ритм).

Обратимся к аналоговому варианту. Скорость ориентации в *пространственной* высотной шкале при пении по нотам во многом обеспечивается буквенными и слоговыми *названиями* звуков («до, ре, ми…»). Созданные Гвидо Аретинским в начале XI века, они скоро отметят свое тысячелетие. Резонно предположить, что для ориентации во времени звуки также должны быть наделены именами, на основе которых может осуществиться чтение ритмического рисунка в слагаемых музыкального произведения (солирующей мелодии, отдельно голоса полифонии, фактурной формулы аккомпанемента).

Система Пари-Шеве, возникшая на рубеже XVIII–XIX веков, по аналогии со слоговыми высотными названиями звуков, предлагает нам слоговые названия — ритмослоги, отражающие *временные* характеристики звуков, чтобы использовать их для чтения ритмической организации музыкальных произведений. Результатом их применения должно было стать уменьшение трудоемкости в формировании ритмического чувства.

При исследовании фонетических компонентов этой системы устанавливается, что они удобны, а их произнесение по «экологическим» характеристикам несет позитив: гласный «А», являющийся символом удивления, и гласный «И», яв-

ляющийся символом улыбки, обнаруживают связь с положительной мимикой. Удобопроизносимые согласные «Т» и «Р» не мешают проявлению этой связи, ибо, будучи в хорошем настроении, мы напеваем мелодии, используя именно эти фонетические компоненты. Названия ритмослогов Пари-Шеве удовлетворяли главному выдвигаемому требованию: односложность имен позволяла вписывать их произнесение в реально звучащую ритмическую ситуацию («Та, Та, Ти-ти, Та»…). К сожалению, критерий наименования — длительность, не подвластная человеку в логическом измерении, — стал препятствием на пути широкого применения системы ритмослогов.

Предлагаемая модификация системы ритмослогов исходит из *критерия*, связанного с учетом характеристик реального движения, действия. Его организация подчиняется законам порядка во времени и диктует этот порядок. Конструктивный принцип системы определяется тем, что ***звуки, попадающие в одно время, должны иметь одно имя***. В соответствии с указанным принципом происходит перераспределение фонетических компонентов системы ритмослогов Пари-Шеве, сами же компоненты сохраняются.

Принципы перераспределения опираются на привычные для нас закономерности соотношений фонетических компонентов речи и действий. При произнесении на шагах «тик-так» — детской «формулы» часиков — шаг всегда приходится на гласный «а», а гласный «и» попадает между шагами. В трудовых процессах («И…взяли, и…подняли…»), гласный «и» всегда символизирует подготовку действия, вспомним традиционный музыкальный счет («раз — и, два — и…»).

Чуткое ухо композитора улавливает эти фонетические связи (Бородин, другие композиторы «Могучей кучки» и приехавший в Россию Лист написали вариации на формулу «Та-ти, та-ти», в сборнике «Музыкальные игры» есть пьеса В. Агафонникова с названием «Та-ти-ти, та-ти-ти»). Радисты при работе с помощью азбуки Морзе, как правило, проговаривают вслух или про себя ритмический образ буквы в виде сочетания слогов «Ди» (точка) и «Да» (тире): «ди-ди-ди да-да ди-ди-ди» = **…** — **…** = SMS в современном сигнале мобильного телефона, что в большинстве случаев не бывает известно его владельцу. На базе этих принципов легко выводится система чтения ритма — ***ритмофоника***, которая придаст жизненные силы ритмослогам Пари-Шеве, позволив применять их не только в учебной, но и в творческой практике музицирования, и не только в музыке, но и при обучении устной речи.

Гласный «А» олицетворяет собой акцент, а звук, обозначенный слогом «Та», — *действие*, всегда приходящееся на *начало* доли. Гласный «И» олицетворяет собой слабое время доли, звук, обозначенный слогом «Ти», — *действие*, приходящееся на начало «дольки».

В случае большей дробности доли вводится согласный «р». При этом время звука «Ти» ощущается как слабо акцентное. В звуках, тянущихся несколько долей, продлевается гласный. Предлагаемый вариант модификации позволяет большинству ритмических ситуаций, характерных для европейски ориентированной музыки, дать *индивидуальное фонетическое воплощение*.

В нотном тексте инструментальная группировка нот по долям помогает образованию временных единиц музыки, в чем-то аналогичных лексическим. Индивидуализация слоговых названий таких групп способствует осознанию и запоминанию их по аналогии со словами языка, но с тем отличием, что одновременно происходит понимание их внутренней структуры, опирающейся на принцип константности. Звуки «Та» ста-

новятся теми «вехами» на пути музыкального движения, которые принимают на себя дополнительную функцию организаторов временной шкалы (сетки, решетки) посредством акцентов. Они аналогичны тому, что в лингвистике называется термином ***демаркационный знак*** «…(сигнал границы, структурная граница) … появление определенной фонемы или определенного дифференциального признака в определенной точке речевого отрезка… позволяющие …разграничивать в речевой цепи морфемы, слова и словосочетания» [1, с. 158].

Элементы ритмофоники произносятся слитно («Таратири»), благодаря чему она легко вокализируется. При многократном повторении ритмической фигуры человек начинает ощущать структуру времени, так как в ритмическом нотном рисунке имеется своеобразная «линейка». Она образует пространственный ритм, аналогичный делению циферблата часов. Разница с восприятием времени с помощью часов — в том, что действующим объектом является не наблюдаемая стрелка, но сам человек, продвигающий по этой линейке фонетические элементы и структурирующий время: *чем дальше элемент отстоит от одного демаркационного знака «Та», тем ближе он находится к следующему аналогичному демаркационному знаку*.

В приведённой ниже таблице даются основные варианты структурности доли при акценте на её «сильном» времени, обозначенном слогом «Та». Группировка нот, образующая *ритмический рисунок*, фактически является *идеограммой*, на которой временной ритм представлен в виде пространственных образов, в какой-то степени аналогичных орнаменту.

ТА	– а	– а	– а
ТА	– а	**ТА**	– а
	ТА		
ТА	**ТА**	**Мм**	**ТА**
		3	
ТА	**ТА** — Ти	**ТА** — Ти — Ти	**ТА** — Ти*ри*
			3
ТА — Ти	**ТА** — ра — Ти	**ТА** — ра — Ти — *ри*	**ТА** — Ти *-ри-ри*
Мм — Ти	**Мм —** Ти*ри*	**мм**ра — Ти — *ри*	**ТА**

По произнесению можно понять, какой ритмический рисунок положен в основу музыкального фрагмента:

Ммра-Ти*ри* **Та**ра-Ти*ри* **ТА**-Ти **ТА**-Ти **ТА** … — произнося равномерно обозначенные ритмофоникой ритмические формулы, узнаём типичный для Баха ритмический рисунок, воплощаемый в разных произведениях, в том числе и в двухголосной инвенции Ля минор;

ТА-Ти*рири* **ТА**-Ти*рири* **ТА**-Ти **ТА**-Ти*рири* **ТА**-Ти*рири* **ТА***рара*-Ти*рири* **ТА** — мы не только узнаём знаменитое «Болеро» Равеля, но и адекватно представляем ритмическую структуру аккомпанемента, на который можно наложить ритм мелодии — **ТА** — а-Ти*ри* **Та**ра-Ти*ри* **Та**-Ти*ри* **ТА** **-** а …. При этом все начала долей совпадают по обозначению, образуя ***ритмический унисон***.

Опыт показывает, что при регулярном чтении ритмического рисунка произведения параллельно со звучанием музыки (в исполнении педагога или звуковоспроизводящего устройства) *участники непроизвольно переходят на пение*, а интонационные дефекты уходят сами по себе, без привлечения к ним особого внимания. Изменение интонации в позитивном направлении наблюдалось и у глухих *непротезированных* детей. Обратим внимание на то, что сам термин «интонация» в отношении речи расшифровывается через музыкальные понятия «(мелодика, ритмомелодика, тональность, фонология предложения)...» [1, с. 180]. Феномен улучшения интонации при инструментальном музицировании, по всей вероятности, возникает благодаря действию физического резонанса: голосовым связкам легче производить звук, «встроенный» в частотные характеристики гармонии, нежели перечащий им.

Ритмофоника позволяет структурировать музыкальное движение в единстве его континуальности и дискретности, реально «проживая» повторы и контрасты, ускорения, замедления, остановки, и успевает «по пути» передавать динамические оттенки звучания и штрихи. С помощью ритмофоники нарабатывается навык представления ритмической организации произведения и её «предварительного» воплощения сразу в авторском темпе. В частности, это действие является прекрасным компенсирующим фактором на начальных этапах обучения музыке, когда в исполнительском репертуаре скорые темпы еще не включены.

Усвоению слитности в произношении фонетических блоков ритмофоники помогает ***ритмодактиль*** — пальцевое обозначение вариантов структурности доли*, где указательные пальцы всегда обозначают звук «Та», приходящийся на начало доли. В зависимости от общего количества звуков в доле подключаются другие пальцы (до четырёх). Смена ритмического блока, осуществляемая фигурой пальцев на заданной шагами скорости, позволяет развивать мобильность мышления и отрабатывать дикцию в различных темах.

Где ещё может пригодиться ритмофоника? Е. Эткинд в книге «Разговор о стихах» пишет следующее: «Искусство, прежде всего поэзия и музыка, провидели издавна ритмическую сущность мира» [11, с. 68]. Поэтические размеры организуют ритм стиха, который в отдельных случаях легко обнаружить. Дети с малолетства читают стихи, сочиненные в разных размерах и произносимые с разной скоростью. Ритм поэзии, который «…организует хаос языка, сообщая ему стройность и гармоничность космоса…, делает ощутимой гармонию, которую он не столько навязывает фактам речи, сколько извлекает из них, из их сочетаний» [11, с. 67], постигается без особого труда. В процессе художественного исполнения поэтического произведения *темп*, привязанный к попыткам читающего усилить тот или иной смысл текста

через его эмоциональную окраску, может *варьироваться* бесконечно, но размер, выполняя режиссирующую функцию за кадром, удерживает речь в рамках стихотворной организации времени.

Через ритмофонику без дополнительных объяснений, нагружающих многострадальное левое полушарие мозга, легко обозначаются *основные поэтические размеры*: Т**а**-ти — хорей; ти-Т**а** — ямб; Т**а**-ти-ти — дактиль; ти-ти-Т**а** — анапест; ти-Т**а**-ти — амфибрахий. Фонетические компоненты ритмослогов встречаются в русских частушках «под язык», когда пение мелодии с текстом происходит на фоне хорового аккомпанемента, состоящего из остинатных попевок на разные слоги («та, та, тиридарь, тиридари…»).

Ритмофоника позволяет вывести *ритмическую модель отдельного слова*. Характерно, что маленький ребёнок, в присутствии которого отец-радиолюбитель часто работал азбукой Морзе с проговариванием типичных для неё слогов, по собственной инициативе заменял сложные для произношения слова их ритмическими формулами («выключ***а***тель» = дидид***а***дить). Тогда это было забавно, а потом натолкнуло на размышления. Наблюдения за глухими детьми, занимающимися музыкой, показали, что они довольно быстро осваивают ритмофонику и начинают произносить ритмические фигуры *слитно*, а сам слог «Та» становится предпосылкой ощущения в ритмической фигуре акцента, от которого или к которому направляется интонация. Ритмических моделей русских слов сравнительно немного. Критерием их систематизации становится положение акцента в ритмической фигуре, равное ударению в слове.

Ниже приведена иллюстрационная таблица ритмических формул слов (большей частью существительных) с количеством слогов от одного до пяти и с различным фонетическим и графическим наполнением. Ритмические формулы обозначены нотами и ритмофоникой. Нотные обозначения по аналогии с часами осуществляют перевод временных связей в пространственную форму, только единицы деления времени меньше секунды, а оформление ритмического рисунка указывает на акцент — ударение в слове. Словарь лексических единиц, выстроенный на основе ритмофоники, структурируется не по принципу алфавита, но по принципу наполненности доли фонетическим и графическим материалом.

Т**а**	Т**а** ти	ти Т**а**	Т**а**тити	ти Т**а** ти	ти ти Т**а**
Я	***И***я	а***у***	***а***лая	ал***о***э	Али***я***
он	***и***мя	он***а***	***о***лово	Ан***а***па	Опиш***и***
с***о***н	м***ы***ло	сов***а***	з***о***лото	бер***ё***за	аром***а***т
Сл***о***н	сл***о***во	слов***а***	м***о***дница	рак***е***тка	бараб***а***н
Др***о***зд	бр***а***тик	стран***а***	С***о***лнышко	дров***и***шки	графом***а***н
Гв***о***здь	скр***и***пка	февр***а***ль	пр***а***здничный	тролл***е***йбус	проводн***и***к

Четырёхсложные слова также имеют различные ритмические формулы:

Т***а***ратири	риТ***а***рати	тириТ***а***ра	ратириТ***а***
Пр***о***волока	гост***и***ница	балюстр***а***да	одекол***о***н

Педагоги-музыканты обратили внимание на то, что при чтении ритма музыкальных пьес на основе фонетических компонентов ритмофоники автоматически разогреваются пальцы и руки без инструментальной разминки оказываются готовыми к игре. Не исключена и обратная связь с речевым аппаратом. Ритмические формулы, освоенные рукой в игре на фортепиано и подкреплённые ритмофоникой, вполне могут стать базой для слитного проговаривания не только слов, но и более крупных единиц, вплоть до так называемого «синтаксического единства» [1, с. 147].

Положение науки относительного того, что «чувство ритма опирается на временные единицы, полученные от вписанных в них движений» [5, с. 117–118], развивается с позиций «материализации» его в ***ритмографике*** — непосредственном соединении ритма звучания музыки, ритмофоники и ритма действия руки, отмечающей след от звучания графическими знаками [3, с. 76–83]. Основой ритмографики служит слитно-дискретная траектория движения руки в обычной детской считалке, являющаяся изначально ритмичной. Все распространенные ритмические ситуации, возникающие в мелодическом тематизме песенного характера, получают с ее помощью *индивидуальное* визуальное выражение на основе нескольких графических элементов. Ниже приводится образец записи ритма известной мелодии «Во поле берёза стояла» (первая строка и начало припева):

Тати Тати Та Тати Та Та = Во поле берёза стояла…

Та-ати Та Тати Та Та =Люли, люли стояла…

Движения руки в ритмографике оказываются «*вписанными*» в ритм музыки в буквальном смысле слова. Так как длящиеся звуки все равно требуют счета, опора на «вписанное» движение накрепко связывает счет с письменным графическим знаком, близким к дирижерскому, *материализует число количеством действий* и впитывается мышечной памятью (самой долгосрочной) навсегда. С помощью ритмографики можно очень быстро фиксировать все распространенные стихотворные размеры и ритмические формулы как отдельных слов, так и словосочетаний. В отличие от записи букв, ритмографика доступна человеку с очень раннего возраста (по некоторым данным — с четырех лет) и является прекрасным подспорьем постановки руки для письма.

Как показала многолетняя практика, проводимая в музыкальных, общеобразовательных школах и в работе с особыми детьми (в том числе и с глухими), ритмическое воспитание, включающее предлагаемые формы работы (ритмофонику, ритмодактиль, ритмографику), является беспроигрышным вариантом «запуска механизма» и последующего развития природного ритмического чувства, переходящего и в музыкальную и в речевую сферы деятельности.

Наличие ритмического чувства в тезаурусе личности позволяет человеку управлять временем и своим поведением во времени, делает его более уверенным в себе и способствует развитию креативности широкого плана.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Идея пальцевого обозначения структуры доли принадлежит музыкальному методисту Т. Боровик. Развитие этой идеи продолжено в курсе «Основные элементы музыкального языка и

музыкальной письменности», введённой для студентов — будущих сурдопедагогов на базе учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена. Здесь же и появился сам термин «ритмодактиль».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ахманова О.* Словарь лингвистических терминов. М.: Советская энциклопедия, 1969. 607 с.

2. *Бергер Н.* Сначала — РИТМ (Ребёнок, Играя, Творит Музыку). СПб.: Композитор, 2004–2006. 72 с.

3. *Бергер Н.* Современная концепция и методика обучения музыке. Серия — модернизация общего образования. СПб.: Каро, 2004. 324 с.

4. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. М.: Классика — XXI, 2006. 248 с.

5. *Кирнарская Д.* Музыкальные способности. «Таланты — XXI век». М.: Известия, 2004. 493 с.

6. *Люблинский А.* Теория и практика аккомпанемента. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1972. 80 с.

7. *Мураками Х.* Хроника Заводной птицы: Роман. М.: Изд-во «Независимая газета», 2002. 768 с.

8. *Орлов Г.* Древо музыки. A. Frager & Co, Вашингтон; СПб.: Советский композитор, 1992. 408 с.

9. *Притыкина О.* Музыкальное время. Понятие и явление // Пространство и время в искусстве: Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. и сост. О. Притыкина. Л.: ЛГИТМиК, 1988.

10. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. Избранные труды: В 2 т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. 329 с.

11. *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М.: Детская литература, 1970. 239 с.