**К. Куракина**

**Основы техники речи в трудах**

**К.С. Станиславского.**

**Всероссийское театральное общество. М., 1959.**

**© Центр ИГРО. 2005 год.**

**ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ**

Как не бывает двух совершенно одинаковых лиц, рук, ног, так не бывает и совершенно схожих голосов. Всякий голос и манера речи отличаются целым рядом признаков от другого. Эти различия в той или иной степени помога­ют раскрыть и выразить характер поведения того или ино­го человека (образа).

В этом смысле К. С. Станиславский предлагает со­здать особые условия для воспитания той основной «рече­вой манеры» которая при сохранении природных, естест­венных качеств звучания -способствовала бы выражению мыслей и чувств вусловиях сцены. Не вообще развивать громкость и силу голоса, не вообще вырабатывать четкую дикцию при соответствующей артикуляции, а воспитывать голос и произношение при помощи целого ряда элементов, заимствованных у вокала, технические средства которого намного тоньше и надежнее, чем «громкое чтение вслух по рычагам тона».

И медленная звучная слиянность и быстрота, легкое, четкое и чеканное произнесение слов — все эти качества связаны с подвижностью и изменчивостью, свойственными разговорной речи в ее тональной выразительности.

Как перенести на сцену в чистоте звучания интонаци­онного выявления, всю красоту, мощь, своеобразие рус­ского языка в его устном выражении?

За годы практической работы в театре мне не довелось лично встретиться с К. С. Станиславским, поэтому обще­ние с ним через практическое освоение его трудов являет­ся для меня делом особой ответственности.

Меня, как актрису и педагога, всегда глубоко тревожил и волновал вопрос недооценки некоторых положений «си­стемы» в практике режиссеров, актеров <и педагогов, что неизбежно отрицательно сказывается на качестве спек­такля, единого в комплексе своих органических элементов. Я говорю о недооценке значения внешней работы над собой для актера и режиссера школы переживания.

Искусство театра переживания возможно лишь в син­тезе содержания и формы.

Чем глубже идея, тем совершеннее должно быть ее воплощение. Чем крупнее дарование артиста, тем больше заботится он о своей технике, не только о внутренней, но и о внешней, особо заботясь о голосе, произношении, о жесте, походке, что утверждает в своих работах К. С. Ста­ниславский целым рядом примеров и положений.

Не следует «упрощать» учение К. С. Станиславского, но не следует и «усложнять» его, так как цель всех ука­заний и положений системы состоит в том, чтобы помочь актеру в его практической работе над собой. И браться за тонкое, глубоко идейное искусство переживания, не про­верив соответственно весь свой физический аппарат, не­возможно. Всякое сценическое действие — явление пси­хофизическое, от самого простейшего физического до сложного, интонационного словесного воплощения.

Начав свою педагогическую работу в 1943 году в сту­дии при ленинградском Новом театре (теперь имени Лен­совета) под руководством Б. М. Сушкевича, я по его пред­ложению должна была составить программу в объеме двухлетнего обучения предмету «техника речи».

Два раздела в этой программе являлись основными:

1) дыхание как главная движущая сила голосового механизма и

2) произношение гласных и согласных.

Эти два раздела и определяли собой выбор всех трени­ровочных упражнений по технике речи.

Моя личная актерская практика с началом педагоги­ческой работы стала страдать излишним самоконтролем: я невольно пробовала, проверяла вечером на спектакле или на репетициях то, чем занималась с учениками.

Бывало так: слышишь внутреннюю правду своих на­мерений, а дикция «неожиданно» становится подчеркну­той. Ни одна буква действительно «не пропадала»; зато из всех фраз и слов «торчали указательные пальцы» (K. С. Станиславский).

Или в сильных местах роли голос словно вырвется из-под мудрого им управления и переходит в крик, насилуя и связки и чувство. Тогда, подминая под этот «крик» свои физические данные, меняешь на ходу задачу, стремясь оп­равдать смещенный план (Перспективы и своей роли.

Или другая крайность (особенно в пьесах А. П. Чехо­ва — Ольги из «Трех сестер», Анны Петровны из «Ивано­ва»): все «естественно», выражается через слово твое внутреннее подлинное (намерение, желание, но звук голоса слишком уж «интимен» и не долетает до уха зрителя; ста­новилось очевидным, что это — «неопертый», неоформлен­ный звук!

Последнее случалось реже, чем предыдущее. Все это заставляло искать, думать, проверять, так как в те годы мне особенно много приходилось играть и выступать в концертах с произведениями А. Н. Толстого, Н. С. Лес­кова, а также с рассказами и стихами советских писате­лей и поэтов, посвященных темам «Наша Родина» и «Великая Отечественная война».

Так, капля по капле в практике своей творческой рабо­ты на сцене и с учениками в студии проверялись и отби­рались те средства, которые конкретно помогали преодо­левать свои и чужие недостатки.

В 1947 году, будучи педагогом по сценической речи в Ленинградском театральном институте имени А. Н. Остров­ского, в свободные от театра вечера я начала работать в драматической студии при Кировском дворце культуры. (Из этой группы несколько человек впоследствии окон­чили в разное время и школу МХАТ и Ленинградский те­атральный институт — К. Красильникова, Ю. Гамзин, Ю. Каюров и др.)

Там я встретилась с высокоодаренным человеком, вокалисткой по профессии, Лидией Борисовной Жук. В свое время она окончила Ленинградскую консерваторию, а затем по целому ряду причин оставила сцену навсегда.

Наша недолгая совместная работа принесла нам много нового, неожиданного в практике работы над воспитани­ем основ голосообразования и произношения для сцениче­ской речи.

Мы искали прием для развития голоса и тренировоч­ные упражнения на основе полной мышечной свободы, указанной К. С. Станиславским. Целый ряд упражнений-этюдов мы делали под музыку на освобождение мышц.

Все упражнения по воспитанию правильного вдоха и выдоха мы делали под музыку.

Описание таких упражнений не вошло в данную рабо­ту, так как они в основном имели чисто эксперименталь­ное значение и самостоятельным разделом в работе не стали.

Л. Б. Жук «а моих уроках сознательно искала в речи то, что я подсознательно искала тогда у ©окала. Я с ней занималась техникой речи, она же помогала мне практи­чески «ощутить», «понять» тот или иной вокальный при­ем, который способствовал бы наиболее естественной ма­нере говорить в условиях сцены.

Так совместно родился прием «сонного, массивного ды­хания», описанного К. С. Станиславским.

В 1948 году вышел «Ежегодник МХТ» за 1946 год, где мы нашли все то, что до тех пор с трудом разыскива­ли эмпирически. Произошло громадное событие в нашей творческой дружбе. Мы продолжали работать с еще боль­шим увлечением и уверенностью, получив поддержку в трудах К.С. Станиславского.

Тогда же зародилось зерно данной работы: сначала в полемике с «толкователями» «системы», затем в исполни­тельской манере различных выпускных работ по художе­ственному слову, когда для меня стало совершенно ощу­тимым и слышным, что р а з н о е речевое выражение при­надлежит разным школам.

Работая над трудами К. С. Станиславского все годы, начав систематизировать накопившийся материал (среди которого немалую помощь принесли мне дневники студен­тов на занятиях ло «сценической речи»), я постепенно стала замечать некоторую последовательность в перечи­слении К. С. Станиславским элементов полоса, речи в самых различных его книгах. Наконец, после четырехлет­ней работы, я попробовала выписывать название того или иного элемента с указанием книги и страниц. Получила я целый длинный перечень элементов в самом пестром бес­порядке. Когда же я стала выписывать их, следуя поряд­ку страниц по изучаемым мною трем разделам: «Пение и дикция», «Речь на сцене», «Темпо-ритм», то оказалось, что перечень элементов представляет собой последова­тельную изаконченную программу да воспитанию актера в области слова. Передо мной оказалась самим Стани­славским намеченная программа, охватывающая собой (весь курс воспитания мастерства сценической речи от первой, верно произнесенной буквы до искусства слово дей­ствия.

Перечисление элементов, очевидно, не исчерпывается моим изложением. Несомненно также, что каждый из них нуждается в изучении и практическом освоении. Требуется также и соответствующий всем элементам «задачник с упражнениями», для которого имеется ценный материал в учебниках проф. Е. Ф. Саричевой, А. В. Прянишнико­ва, Е. А. Корсаковой и др.

Л. Б Жук умерла в 1954 году, но всегда в моем со­знании живо, что вас (было двое людей, объединенных в своем стремлении изменить некоторые из устаревших принципов работы над сценической речью и заменить их новыми, органичными для «системы», на которые законо­мерно, своевременно и точно указывает К. С. Станислав­ский.

В данной работе излагается лишь малая частица того громадного дела, в котором К. С. Станиславский дает воз­можность принять посильное участие каждому, кто любит театр в синтезе его содержания и формы, каждому, кто понимает театр переживания, как театр ищущий, творче­ски развивающийся и раскрывающий учение Станислав­ского на сцене через живые человеческие отношения с их правдой, верой, взаимодействием, в их борьбе за новые черты нашей социалистической эпохи.

*ГЛАВА* ***I***

**ПЕНИЕ и ДИКЦИЯ**

1

Слово, звучащее со сцены театра, имеет особо важное значение, так как непосредственно через слово актер воздействует на партнера и на зрителя.

Идейное содержание спектакля, его сверхзадача, а также сквозное действие и сверхзадача роли в основном раскрываются через словесные действия — через слово.

Поэтому все замечания К. С. Станиславского, посвя­щенные технике речи, требуют пристального к себе внимания, изучения и практического освоения.

Вопрос о сценическом звучании слова занимает ве­дущую роль в системе К. С. Станиславского в процессе воплощения.

«...Слово является самым конкретным (выразителем человеческой мысли». Сценическое слово.. Станислав­ский определил, как сл о во д е й с т в и е.

Методические взгляды К. С. Станиславского на пред­мет «техники сценической речи» представляют собой по­следовательно развивающуюся систему. Каждая глава, каждое положение и указание являются звеньями этой стройной системы. Программа по работе над собой, ло­гически вытекающая из всей «системы» в целом, точное изложение содержания предмета «сценической речи», технические средства и приемы к овладению этим содер­жанием представляют собой конкретную основу для раз­работки соответствующих упражнений для работы над голосом и речью.

«Система» моя распадается на две главные части:

1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой;

2) внутренняя и внешняя работа над ролью

Артист должен больше, чем кто-либо из художников,

«...позаботиться не только о внутреннем аппарате, создаю­щем процесс переживания, но и о внешнем, телесном ап­парате, верно передающем результаты творческой рабо­ты чувства — его внешнюю форму воплощения» 2.

Внутренняя работа над собой заключается, по ука­занию Станиславского, в выработке психической техни­ки, помогающей артисту вызывать в себе творческое са­мочувствие.

«Внешняя работа над собой заключается в приготов­лении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни» 3.

Вопросам техники сценической речи отведены К. С. Станиславским три раздела в книге «Работа над собой в творческом процессе воплощения». Эти разделы названы К. С. Станиславским так:

1. Пение и дикция.

2. Речь и ее законы.

3. Темпо-ритм.

Каждая из этих глав является органическим разви­тием взглядов К. С. Станиславского на значение предме­та, в которых излагается ряд точно указанных техниче­ских приемов и средств по овладению искусством речи на сцене.

Без понимания и практического изучения техниче­ских приемов, которые отобраны и выверены К. С. Ста­ниславским, невозможно «сдвинуть с места вопрос о постановке сценического голоса и о

приемах преподава­ния точно так же, как и вопрос об исправлении дикции и произношении звуков, слогов и слов» (стр. 196).

Особое значение имеет первый раздел «Пение и дик­ция», излагающий целый ряд технических средств и приемов по воспитанию голоса и дикции. Именно эта глава и дает нам первоначальное и верное представление о ха­рактере речевой манеры, которой требовал Станислав­ский от актера своей школы.

Мы имеем полное основание считать, что эта глава органично вытекает из всего написанного К. С. Стани­славским по технике речи и представляет собой именно ту первоначальную основу, ту почву, на которой только и могут правильно развиваться методические приемы и разрабатываться соответствующие программы по овла­дению основами техники речи.

Без развития речевой и голосовой способности актера никакое идеологическое содержание в искусстве театра не может развиваться в соответствующих ему выразительных формах. Как бездейственно и безыдейно равно­душное, «вялое» слово, так безыдейно и бездейственно хрипло звучащее слово, слово со скомканным нача­лом или концом, с неверно произносящимися буквами русского алфавита.

Техника речи рассматривается нами как предмет, воспитывающий голос и речь путем сознательного овла­дения процессом дыхания, звукообразования и произно­шения.

Предмет сценической речи на первом этапе изуче­ния («техника речи») определяется как предмет, лишь подготавливающий голосовой и речевой аппара­ты к идеологической творческой работе и заключается в следующем:

1) в сознательно изученном, перешедшем впослед­ствии в навык, умении произвольно владеть звуком,

2) в сознательном приобретении навыка правильного и ясного произношения в условиях сцены.

Вопрос об интонации неразрывно связан как с ос­новами техники речи, так и с образным мышлением, свойственным словодействию. Это — основной вопрос в искусстве словесного воплощения.

Именно через интонацию мы знакомимся с индиви­дуальностью того или другого артиста, определяем глубину его чувства, яркость его фантазии, подробности его видений, органичность и целенаправленность действий.

Долгое время вопрос об интонации находился в пле­ну одностороннего понимания «системы» К. С. Станислав­ского.

Такое толкование признавало только одно бесспорное положение: ин т он а ц и я в речи всегда зави­сит от сод е р ж а.н и я и является с п о с об ом раскрытия это го с о д е р ж а н и я. Но оно совер­шенно не считалось с важнейшим указанием К. С. Ста­ниславского на то, что недостаточно подготовленный фи­зический аппарат актера, в данном случае неверно воспитанный голос и произношение, никогда не даст возможности овладеть точной интонацией при словесном воплощении. Этим К. С. Станиславский подчеркивает все значение единства содержания и формы в словодействии.

И до сегодняшнего дня существует некое пренебреже­ние к внешней работе над собой. В поисках словесного выражения некоторые из наших наиболее талантливых режиссеров наталкиваются в сценической практике на явление чрезвычайно однотонного, маловыразительного произношения, далекого от живой устной речи, со всей ее многообразной, подвижной и изменчивой тональной партитурой.

Стоит нам только обратиться к живой действительно­сти и внимательно вслушаться в живую человеческую речь, и мы без труда уловим слухом ясно различимое, точное и необычайно своевольное (тональное) колебание в звучании.

В любой фразе активного разговора, например в споре между двумя людьми, мы легко расслышим, что каждое слово фразы отличается от другого некоторым повышением и понижением тона, а также и различными ритмами произнесения в зависимости от направления. опора, намерения, желания, мысли этого словесного дей­ствия.

Мало того, в каждом отдельном слове, выражаю­щем ту или иную мысль, также наблюдается свое голо­совое выражение — некоторое понижение и повышение тона. Например, в одном коротком слове-вопросе «раз­ве?», стремящемуся выразить активное возражение на предмет спора, мы также услышим и повышение и по­нижение тона.

В жизни голос, ритм и темп речи все время меняют­ся в зависимости от тех или иных обстоятельств, тре­бующих точного выражения в слове. Почему же в усло­виях сценического действия мы не должны задуматься над соблюдением этих характерных особенностей речи со всей ее звуковой стихией?

В работе над ролью, рассказом так же, как мы наб­людаем в действительности каждое новое собы­тие, каждая новая мысль, выраженная словом, требуют обязательной смены то­нальности, ритма и темпа речи. Каждый маленький кусок, зависящий от малейших изменений предлагаемых обстоятельств, обязывает к новым изменениям тона, ритма и темпа речи.

Даже простая логическая пауза, определяе­мая или знаком препинания, или необходимостью выде­лить слово, указывающее направление мысли, требует после себя обязательного изменения ритма и темпа про­изношения и тона голоса. Это одно из обязательных пра­вил, несоблюдение которого ведет к монотонному произ­ношению на сцене.

Попробуем разобрать все вышеуказанное на самом простом словесном примере. Возьмем первые строки бас­ни И. Крылова «Ворона и Лисица».

Вороне где-то бог послал кусочек сыру;

На ель Ворона, взгромоздясь,

Позавтракать было совсем уж собралась,

Да позадумалась, а сыр во рту держала,

На ту беду Лиса близехонько бежала.

Не делая подробного действенного разбора всей басни в целом, мы лишь расставим необходимые для взаимного понимания логические акценты и логические паузы в при­веденном выше тексте. Акценты обозначим знаком, а па­узы V. Соотношение более сильных и более слабых акцентов обозначать не будем так же, как и длительность

пауз.

Вороне V где-то бог V послал кусочек сыру;

На ель ворона V взгромоздясь V

Позавтракать было совсем уж собралась,

Да позадумалась V, а сыр во рту держала.

На ту беду V лиса V близехонько бежала.

Разберем смысл и значение расстановки акцентов.

1. «Вороне»: о ком идет речь. Кого мы имеем в виду под определением «ворона».

2. «Где-то бог»: каким образом ей случайно удалось получить еду.

3. «Послал кусочек сыру»: что именно она заполучила и ее отношение к лакомству.

4. «На ель ворона, взгромоздясь»: где именно она с удобствами расположилась.

5. «Позавтракать было совсем уж собралась»: ее на­мерение и желание выполнить это намерение.

6. «Да позадумалась»: предвкушая удовольствие, она размечталась.

7. «На ту беду лиса близехонько бежала»: новый ку­сок — событие, связанное с появлением нового действую­щего лица, с предупреждением от автора-рассказчика, что «это» появление не несет в себе ничего хорошего для размечтавшейся вороны.

Мы умышленно не ставим знаков препинания втом рабочем тексте, который мы разметили логическими ак­центами, так как знаки препинания не всегда совпадают в устной речи с тем подтекстом, через который мы рас­крываем действенное содержание слов. Разбор этот при­водится лишь как наглядный пример, но ни в коем слу­чае не как обязательная трактовка текста.

Попробуем оправдать все расставленные нами ло­гические паузы и акценты, группируя слова по смыслу в речевые такты, сообразно перечисленной нами для кон­кретной оценки обстоятельств цепочки фактов.

Произнося вслух приведенный пример, мы почув­ствуем потребность опускать и повы­шать тон голоса, менять темпо-ритм р е ч и и т. д. и т. д. Мы хотим отметить, что даже при таком грубом и примитивном логическом построении тек­ста наш голос после каждого акцента и паузы уже придет в движение, меняя частоту колебаний в зависимости от направления мысли произносимого текста,

Оправдывая расставленные в тексте акценты и паузы, можно легко убедиться в исключительной изменчивости голосовых колебаний в речи, При произнесении первого слова вороне голос или снизу в в е р х или сверху вниз, в. зависимости от индивидуальности говорящего (видения, намерения испол­нителя) , обязательно «прогнется», т. е. изменит часто­ту колебаний звуковой волны. Никогда1 мы не произнесем этого слона на одной какой-либо ноте! Если мы действу­ем в данных 'предлагаемых обстоятельствах, чем точнее захотим определить наше видение именно вот «этой» во­роны (нам до мельчайших подробностей известной), чем точнее мы захотим определить визитную карточ­ку и фамилию данного действующего лица, тем больше будет тональных изменений в голосе при сло­весном воплощении. А так как это слово начинает действенный наш рассказ и мы хотим разбудить у слуша­теля зрительное восприятие нашего точного и подробного видения, мы после произнесения «фамилии» делаем л ог и ч е с к у ю паузу, хотя никакого знака препинания здесь нет и быть не может.

«Где-то бог» произносится только как мимолетное уточнение, указание на то, что чисто случайно ей «подвез­ло». В произнесении таких неглавных, «маленьких» слов мы можем различить также голосовые колебания вверх — вниз — вверх.

Переходим к следующей группе слов более значитель­ных, определяющих что именно вышеназванн а я «ворона» получила и каково ее, «воронье», отношение к данному «кусочку сыра». Опять же, выделяя ведущее (по смыслу) слово, мы ощутим движе­ние в голосе и изменение темп о-р и т м а произношения.

Памятуя о размеченных смысловых акцентах, попро­буем (произнести хотя бы одну первую строчку «слиянно», не отделяя слова от слова, а словно переливая их одно в другое, создадим соответствующие предлагаемые обстоя­тельства, чтобы оправдать такое произнесение: это уже не будет спокойный рассказ, а сообщение уху и глазу партне­ра (например, по секрету от подслушивающей лисы) о том, как «этой дуре повезло» (в подтексте). Мы почувствуем и услышим, как сильно прогнется вверх — вниз — вверх наш голос, стремясь передать заданный подтекст без помощи пауз, которые не соответствовали бы задаче «со­общить потихоньку от лисы». Все это общеизвестно, но напомнить об этой существующей звуковой линии в речи необходимо.

Конечно, паузы и смысловые акценты в тех или иных фразах могут и должны быть осознаваемы как более или менее сильные, долгие и короткие и т. д. и т. д.

На данных примерах обращаю особое внимание на изменчивость тонов в речи, зависящих от любого смы­слового изменения. Даже самая маленькая па­уза (воздушная) требует после себя из­менения т о на и р и т м а в действенно устремлен­ной образной речи.

В работе над ролью, в работе над рассказом или сти­хотворным материалом (имеющем еще дополнительные, специфические особенности в правилах произношения) ис­полнители часто полностью полагаются при словесном воплощении на правильный выбор верно определяемых, действенных задач. Принято считать, что подлинное, про­дуктивное и целесообразное действие само по себе обяза­но вызвать соответствующее голосовое выражение с его самой яркой и точной интонацией.

В таком догматическом понимании кроется ошибка. Полагаться полностью на непроизвол ьн о е и обязательное рождение точной интонации при вер­ном сценическом поведении нельзя. Если голос не зву­чит «сам по себе», если в нем нет гибкости, чистоты в зву­ке, то никогда не будет гармонии между тем, что чув­ствует актер, действующий органично и целесообраз­но, и возможностью его выразить все это в слове интонационно точно, ярко и полно. В результате такого не­верного, поверхностного подхода к положениям системы К. С. Станиславского приходится нередко наблюдать от­сутствие на сцене наших театров свойственных природе искусства переживания, неповторимых, своеобразных ин­тонаций в сценической речи, передающих точно и тонко каждый оттенок мысли и чувства действующего лица.

Бывает и так, что актер или рассказчик условно, при­близительно обозначает степень возможного по­вышения и понижения тона в речи. Интонация у таких исполнителей тоже становится приблизительной, лишен­ной своих прекрасных качеств «отлить мысль в слово».

Данная глава не ставит себе задачей вскрыть все причины, мешающие перенести на сцену интонационное

15богатство, свойственное национальной природе русского языка. Придерживаясь темы основ техники речи *в* трудах К. С. Станиславского и, следовательно, основ звукопроизводства, я остановлюсь на понятии самого термина «ин­тонация», чтобы разобраться практически в целом ряде причин, от которых зависит точность интонации при пра­вильном 'использовании технологических и методических указаний К. С. Станиславского.

«Внешняя работа над собой,— пишет К. С. Станислав­ский — заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внут­ренней жизни» (выделено мною.— Кс. К.)

Термин «интонация» необходимо различить по двум на­правлениям:

а) интонация как средство точного и подробного рас­крытия содержания через слово и

б) интонация как понятие физиолого-акустическое, т. е. как способность человека издавать голосом тона за­данной высоты.

В этой связи представляют большой интерес следую­щие высказывания Станиславского: «...Сколько техниче­ских приемов, голосовой разработки, звуковых красок, интонаций..., всякого вида ударений, логических и психо­логических пауз и пр. и пр. надо иметь и вырабатывать в себе артистам, чтобы ответить на требования, которые предъявляет наше искусство к слову и речи» (стр. 238). «Когда он (артист.— Кс. К.) ярко окрашивает звуком и обчерчивает интонацией то, чем живет внутри,—он застав­ляет меня видеть внутренним взором те образы и карти­ны, о которых повествуют слова речи...» (стр. 178).

Без точного понимания указанного выше различия в понятии термина интонация приведенные цитаты могут быть истолкованы неверно и формально.

В них термин «интонация» употребляется К. С. Ста­ниславским как раз в различном его значении.

Интонацию как средство идейного и эмоциональ­ного раскрытия содержания образа через слова нельзя «вырабатывать», иметь «заготовленной» и зафиксирован­ной в ее звуковом выражении, что противоречило бы самой природе поисков словесного выражения в кон­кретных предлагаемых обстоятельствах. То же относит­ся к логическим и. тем более психологическим паузам,

опять же всецело зависящим от оценки предлагаемых обстоятельств, событий, задач и т. д. В этом смысле ин­тонация рождается сама, стремясь наиболее глубоко раскрыть содержание.

Но интонацию как способность челове­ка издавать голосом тона самой раз­личной высоты (гибкость голосоведения, владение глубиной, близостью, тембром, выносливостью голоса) необходимо долго и упорно вырабаты­вать, т. е. развивать, совершенствовать сознательно, изу­чая и используя свои природные данные.

Это относится к овладению искусством сценической речи.

В трудах К. С. Станиславского мы находим четкие указания на необходимость технической тренировочной работы в смысле поисков точной интонации по двум на­правлениям:

1) точной передачи внутренней жизни образа (со­держания) и

2) точной звуковой интонации (формы выражения этого содержания).

К. С. Станиславский настойчиво говорит, что точная и яркая передача внутренней жизни образа полно­стью зависит от точного соответствующего ему голосо­вого и произносительного выражения. Только овладев голосом и произношением, возможны свободное слово­творчество, словодействие актера школы переживания. Если же голос не повинуется актеру, если он беден обер­тонами или от старания быть слышным нарочито громок, если нет умения слиянно произносить фразу, если дик­ция недостаточно чиста, а сценическое произношение не соответствует законам орфоэпии, если слова стучат, «как горох в доску», нарушается единство содержания и фор­мы в исполнении актера, т. е. искажается содер­жание искусства переживания.

Техника сценической речи представляет собой тот строительный материал, с помощью которого содержа­ние сценического образа развивает свою выразительную форму. Техника сценической речи, разумеется, не исчер­пывает собой весь тот материал, в котором творит актер. Но она является важнейшим его составным элементом. «Когда голос сам поет и вибрирует, нет нужды прибегать к фокусам, а надо пользоваться им, чтобы просто и красиво говорить мысли и выражать большие, чув­ства». Станиславский неоднократно указывал на то особое значение, которое имеет техника речи в искусстве актера.

В главе «Актер должен уметь говорить» книги «Моя жизнь в искусстве» автор с исчерпывающей ясностью из­лагает свои взгляды на значение и содержание предмета сценической речи. Без изучения этой главы невозможно правильно оценить все значение интонационной вырази­тельности в словодействии. Вне изучения этой главы не­возможно и правильно уловить последовательность и органичность технических средств и приемов, изложенных К. С. Станиславским в главах: «Пение и дикция», «Речь на сцене» и «Темпо-ритм».

Новаторский характер методики, предложенный К. С. Станиславским, заключается в воспитании голоса и произношения с самого начального его этапа с помощью некоторых приемов и средств, относящихся к вокальной методологии. К этим средствам относятся как основной прием постановки голоса, так и выработка произноше­ния и дикции.

К. С. Станиславский в главе «Пение и дикция» обра­щает наше внимание на необходимость пересмотреть су­ществующую методику преподавания основ техники ре­чи, выражая свое убеждение в том, что природа искус­ства переживания требует более современных и тонких средств воспитания голоса и произношения для своего словесного воплощения.

Он имеет в виду не пение в чистом виде, а использо­вание основных законов звукообразования, свойственных вокальному мастерству, равно обязательных как для по­ющего, так и для говорящего актера.

Эти вокальные приемы, органически воспитывающие голос и произношение, относятся к правильному воспита­нию профессионального дыхания, организующего всю «установку» голосообразующего аппарата, и к работе над каждой буквой — и гласной и согласной, на этом едином принципе голосообразования. Это является, несомненно, новым в методологии воспитания голоса и обращает наше внимание на то, что «техника речи» является предметом основным в речевом воспитании актера школы К. С. Станиславского и не менее сложным и ответственным, чем воспитание голоса оперного певца. «Но последнее (вокальное искусство. — Кс. К.) мне нужно не для самого пения, а ради изыскания наилуч­ших приемов выработки естественной, красивой, внутренне насыщенной речи» (стр. 189; выделено мной. — Кс. К.)

Мы знаем, что существует иная точка зрения, утверж­дающая, что пение и речь в системе обучения антаго­нисты и что голос для речи воспитывается совершенно иными, чисто «речевыми» приемами. Такое убеждение основывается на следующих взглядах: 1) в речевом вы­ражении пение отрицательно влияет на разговорную речь, придавая ей нежелательную излишнюю напевность, приобретающую иногда и носовой оттенок, и 2) в вокаль­ном выражении речь нарушает свойственное вокалу кан-тиленное, плавное звучание. И то и другое справедливо при неправильном понимании выбора тех или иных прие­мов постановки голоса. Несомненно, что излишне растя­нутые гласные, которые органически присущи вока­лу и невнимание к согласным отрицательно по­влияют на речевую манеру произношения так же, как излишне подчеркнутые согласные в пении будут препятствовать плавному течению голоса. Поэтому не­обходимо подробно выяснить самое существо вопроса для того, чтобы убедительно определить всю принци­пиальность взглядов и указания К. С. Станиславского на единый принцип воспитания голоса как для речи, так и для пения в самом на­чале звукообразования.

В какой мере пение и речь взаимно обогащают мето­дику преподавания и в каких случаях взаимно вредят друг другу?

Нет сомнения в том, что искусство пения и искусство речи имеют целый ряд специфических черт, отличающих искусство исполнения, о чем я скажу ниже.

Но так как разбирается вопрос об основах техники речи, правильно воспитывающих весь звукопроизводящий аппарат, а не вопрос исполнительского ма­стерства, то остановимся на интересующей нас точке зрения К. С. Станиславского и проследим, существует ли единое начало звукообразования в речи и в пении.

Если обратиться к истории вокальной культуры, то, знакомясь с трудами выдающихся педагогов-вокалистов как далекого прошлого, так и наших современников, мы находим подтверждение того, что пение и речь прин­ципиально не противопоказаны друг другу (при со­ответствующей этому убеждению методике). Это расхож­дение во взглядах можно отнести к различию исполни­тельской культуры, к педагогической манере, к выбору, как уже было сказано, тех или иных тренировочных средств, но не к научно-обоснованному принципу.

Обратимся к самым выдающимся педагогам-вокали­стам прошлого и кратко проследим развитие взглядов на воспитание певческого голоса, имеющих значение и ин­терес в свете разбираемого вопроса.

Мануэль Гарсиа-сын (1805—1908) — профессор пе­ния Парижской консерватории, издавший в 1847 году знаменитый труд «Полный трактат об искусстве пения». Гарсиа первый дал научное обоснование законам звуко­образования, указав, что голос есть результат колебаний воздуха, вызываемых периодическими смыканиями и раз­мыканиями голосовой щели. Он первый изобрел ларин­госкоп.

Изучая физиологические процессы голосообразования. Гарсиа-сын обращает наше внимание на то, что «пев­ческий голос воспроизводится при по­мощи той же комбинации органов, как и разговорный, и звуковые волны проходят через те же две полости: ротовую и носовую. Из этих двух полостей первая (рот) наиболее важная, потому что ее стенки и органы, которые она в себе заключает, — глав­ные факторы произношения (артикуляции) слова».

В этом высказывании одного из самых крупных мето­дологов прошлого мы уже получаем возможность убе­диться в единой природе звукообразования как речевого, так и певческого выражения.

Одним из выдающихся учеников Гарсиа-сына являлся Камилло Эверарди (1825—1899), сыгравший исключи­тельную роль в деле воспитания целой плеяды русских певцов. Вокальная школа К. Эверарди по своему суще­ству является русской вокальной школой, выросшей на русском вокальном материале. Нельзя не вспомнить, что среди учеников Эверарди был тенор Д. А. Усатов, о ко­тором Ф. И. Шаляпин вспоминает как о своем первом и любимом учителе.

К. Эверарди, считавший себя учеником Гарсиа и Ламперти, будучи уже известным, всеми признанным оперным певцом (для него композитор Гуно писал пар­тию Мефистофеля), все же продолжал в расцвете своей славы учиться у своих великих преподавателей, что осо­бенно ценно в связи с теми взглядами и требованиями, которые он предъявлял к своим ученикам, среди которых нередко встречались уже известные всему миру певцы. Требования его были огромны как к внешней техниче­ской стороне, так и к глубоко насыщенному мыслью, эмоционально выраженному содержанию исполняемого произведения: «Надо чувствовать, надо переживать, надо думала»... (он неправильно говорил по-русски.— Кс. К.). «...иначе в пении нет жизни, а только звуки, звуки!»

Тем значительнее будет его внимание к произно­шению слов, для которого он требовал особой работы над выразительными согласными, что имеет уже прямое отношение к элементам речи.

Нельзя не отметить той преемственности в развитии взглядов на вокальное исполнение, которая логически приведет нас к основателям русской школы пения.

Д. А. Усатов, пользуясь всем богатством вокальных приемов, унаследованных им от своего учителя, разви­вает исполнительское мастерство своих учеников, по свидетельству Ф. И. Шаляпина, не только на умении владеть в совершенстве техникой дыхания, опоры и зву­ка, но требует от ученика психофизиологического раскрытия музыкального образа через великолепно произнесенное, эмоционально спетое слово. В этом тре­бовании, нашедшем выражение в таланте Шаляпина, за­ложено драгоценное зерно русской школы пения.

До того как перейти к интересующим нас взглядам основателей русской школы, я разрешу себе упомянуть еще одно имя, оставившее след в истории вокальной культуры.

Франческо Ламперти (1813—1892) — выдающийся педагог XIX века, воспитавший целый ряд знаменитых певцов и оставивший после себя печатный труд «Искусство пения». Не являясь вокалистом-исполнителем, он в течение 25 лет преподавал пение в Миланской консерватории.

Для тех из нас, кто не является вокалистом, указания Ламперти ценны особенно подробно разработанными воп­росами по дыханию («вдоха» и «выдоха»).

Ему принадлежит хорошо известный всем прием ра­боты над плавным расходованием выдыхания, дуя на «зажженную свечу». Этот прием часто приводится в при­мер в современной нам педагогике техники речи в рабо­те над разделом дыхания.

Разрешу себе привести одно из высказываний Ф. Лам­перти, характеризующее его взгляд на значение профес­сионального дыхания для звукообразования, имеющего исключительное значение для правильного воспитания голоса.

«Но правильно говоря, не существуют ни носовые го­лоса, ни головные, ни нёбные, ни грудные, как обыкно­венно говорится, они не что другое, как различные явле­ния удара и отражения дыхания. Голос образуется един­ственно в горле, и все эти явления зависят более или ме­нее, от дурного голосового органа, или от недостатка уп­ражнения и также иногда от учителя, не умевшего на­учить учеников правильному вздоху».

К. Эверарди указывал нам также, что «если напра­вить воздушную струю в одно место резонатора, то полу­чится один тембр, а в другой — иной и, возможно, луч­ший».

Эти взгляды подтверждают нам, что мы можем произвольно создать те условия в нашем голосообразующем аппарате, которые будут способствовать пра­вильному звукопроизводству при верном использовании дыхательных движений.

Подобных высказываний очень много, и нет необхо­димости все их приводить. Важно лишь подчеркнуть, что все они говорят о средствах правильного образовании звука, среди которых ведущее место занимает работа над верно организованным, долго вырабатываемым дых а н и е м, сводящаяся в результате к полному владе­нию вдохом и выдохом. Оба эти элемента иг­рают одинаково важную роль в голосопроизводстве и в работе всех букв на этом едином принципе дыха­тельных движений. В речи так же, как и в пении, профессиональное умение пользоваться сознательно вдо­хом и выдохом является самым трудным и са­мым решающим, тем более, что в речи приходится гораз­до чаще «менять дыхание», чем в пении. Драматический актер должен так же, как и певец, владеть дыханием, по­тому что «функции дыхания одни и те же при речи и при пении, и выдержанный тон требует меньше дыхания, чем разговорное предложение».

Все педагоги прошлого — и Този, и Крашентини, и Ламперти, и Эверарди, и Мазетти — говорят о ведущем значении дыхания в голосообразовании; поэтому до нас и дошла формула: «школа пения — школа дыхания».

Теперь обратимся к основоположникам русской шко­лы пения, взгляды которых помогут нам понять, в какой мере возможна взаимопомощь речи и пения.

Особый интерес представляет для нас метод по­становки голоса, изложенный М. И. Глинкой.

Он называет его «концентрическим», т. е. таким, ко­торый предполагает начинать постановку голоса с цент­ра голоса, с его средних «натуральных» нот (т. е. тех нот, которые свойственны разговорной речи. — Кс K.), постепенно развивая от этого голосового центра все остальные ноты диапазона. Это методологическое вы­сказывание М. И. Глинки имеет общую основу с прие­мом постановки голоса, указываемого К. С. Станислав­ским, который будет нами подробно разбираться впослед­ствии. Необходимо отметить принципиальную методоло­гическую ценность приведенного высказывания М. И. Глинки, знакомящего нас с одним из тех во­кальных приемов воспитания голоса, который имеет значение для самой основы техники речи.

Очевидно, что именно этому приему родственен и совет К. С. Станиславского: «никогда вначале не пользо­ваться громким звуком в упражнениях», что также имеет целый ряд подтверждений в трудах по вокальной методологии.

Интересно, что исполнительская манера самого М. И. Глинки была по-видимому, чрезвычайно своеобразной и художественной. Известно, что он часами занимался ре­чевой культурой, изучал природу русского языка, его фонетику, его выразительность.

Композитор А. Н. Серов, вспоминая высокое искусст­во исполнительской манеры Глинки, говорит, что «к т о не слыхал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов». При этом «произношение слов самое явственное, декламация вернейшая, превосходная», — говорит А. Н. Серов, убеж­дая нас в теснейшей зависимости слова и пения в манере исполнения.

Можно предположить, что М. И. Глинка искал в ре­чи то, что мы ищем в вокале.

Основоположник русской школы пения — А. Е. Вар­ламов высказывал также целый ряд принципиально цен­ных для нас мыслей, изложенных им в книге «Школа пе­ния», изданной впервые в 1840 году. Для нас существенен следующий совет А. Е. Варламова: «Учащийся во все время своего учения должен тщательно сообразовывать­ся с правилами произношения, которые со­ставляют существенную часть пения... Учащийся должен заниматься чтением вслух громко и не спеша, стараясь явственно выговаривать слоги, отдельно взятые» (выделено мной.— Кс К.)- В этом высказы­вании нетрудно обнаружить прямой ответ на возмож­ность самой тесной взаимопомощи речи и пения. Он так же, как и Глинка, рекомендует заниматься вначале на «натуральных нотах», не увлекаясь излишне высокими и низкими нотами.

Любопытно сравнение общих понятий, выра­женных определенной вокальной терминологией предста­вителей всех вокальных школ, с некоторыми терминами, встречающимися у К- С. Станиславского и выражающи­ми вокальное, а не речевое понятие. К. С. Станиславский советует вначале работать над звуком негромко, вполголоса. При описании такой практи­ческой тренировочной работы он употребляет термин медиум, понимая под этим средний, наиболее спокой­ный и естественный тон голоса.

Что же подразумевает собой этот термин в понятиях вокалистов-методологов? Приведем следующие высказы­вания:

К. Эверарди: «Начальные упражнения должны ве­стись на среднем, более естественном диапазоне»

Манчини: «Постановку голоса надо на­чинать с средних звуков голоса, которые в силу своей природы являются однородными и благо­дарными для постановки...»

М. Глинка: «...по моему методу надо было сперва усо­вершенствовать натуральные тоны (т. е. без всякого уси­лия берущиеся)».

Если внимательно вникнуть в эти примеры, станет очевидным, что в них обнаруживается единое понимание характера ясно выраженной педагогической систе­мы, определяющей в конечном счете и исполнитель­скую речевую манеру, о которой говорит К. С. Стани­славский в главе «Пение и дикция». Его высказывание привожу полностью:

«Это не было мещанской опрощенностью, но остава­лось красивой речью. Такое впечатление получалось от­того, что слова фразы звучали, пели, и это давало речи благогородство и музыкальность» (стр. 177).

Станиславский говорил, что в результате такой под­готовительной работы у него появились отдельные удач­ные звуки, целые фразы. Он заметил, что в этих случаях находят применение те приемы, которые были им найде­ны в пении.

Эти высказывания Станиславского мне бы хотелось заключить словами Ф. И. Шаляпина: «Раз голос по­ставлен правильно, говори, как поешь».

На основании изученных мною трудов по вокальной методологии и нескольких трудов из немногочисленной литературы по вопросам художественного слова, с имею­щимися в них практическими советами и указаниями, можно сделать вывод, что голос развивается и воспитывается вне зависимости от раз­личия школ и направлений той или иной эпохи — на основе единых физиологических законов дыхания и звукообразо­вания, свойственных органической при­роде учащегося, — как для пения, так и для речи.

Если это так, то тот или иной педагогический прием играет решающую роль в выборе средств для овладения этой органической природой голосообразования и соответ­ствующим ему артикуляционным выражением.

«Речь отличается от пения в основном только тем, что пение является растянутой речью», — говорит современ­ный нам автор книги «Основы фониатрии» М. И. Фомичев, подтверждая этим нашу точку зрения на то, что речь и пение в своих отдельных элементах на­чального образования имеют более тесную за­висимость, чем можно было предполагать до выхода в свет главы «Пение и дикция».

Именно на этом основании глава «Пение и дикция» представляет собой новый путь в педагогической мысли, проложенный К. С. Станиславским.

Он требует изучения и практического освоения, так как вне практического изучения всякий живой прием, отобранный К. С. Станиславским с исключительной точ­ностью из всего многообразия существовавших вокаль­ных школ, превратится в теоретический рецепт.

В чем состоит специфическая трудность при изучении и освоении вокальных приемов и средств для воспитания элементов речи (голоса и произношения)?

1. Мы должны сами научиться и научить ученика правильно мыслить о звукообразовании. Пока не по­явится правильное представление о звуке-производстве, до тех пор никогда не получится и правильного звука.

2. Поскольку мы будем воспитывать певческое дыха­ние с его непрерывной активной воздушной струей, на­правляемой беспрепятственно в резонаторные полости надставной трубы, — как «отдели т ь» слово от дыха­ния? Оставив дыхание глубоким, плавным и «высоким», добиться того, чтобы слово слетело с губ легко и точ­но благодаря безупречной работе всех артикуляторных частей (язык, губы, челюсть).

3. Найти ту «непрерывную линию» голоса — тона, тот тональный стержень, который пронизы­вает, связывает всю нашу речь с ее подвижностью, из­менчивостью, остановками, акцентами, темпом и ритмом. Колебание тонов речи чаще и много разнообразнее, чем в пении.

В этих трех положениях я поднимаю вопрос о тех еще мало знакомых нам вокальных элементах, которые должны быть изучены и освоены для их практического применения.

Нельзя не отметить и некоторых специфических осо­бенностей, свойственных вокалу и речи в различной степени. Не беря на себя право говорить о всех специфи­ческих особенностях вокальной манеры исполнения, отли­чающейся от речевой, отмечу, что, например, прави­ла произношения будут несколько отличаться в певческом произношении от речевого.

В пении исполнитель всецело зависит в своем голосо­вом выражении от заданной музыкальным произведе­нием длительности в выдержке тона, такта, темпа, рит­ма. В таком случае не всегда безукоризненное литературное произношение (т. е. органичное, почти неуловимое на слух) может совпасть со смыслом музыкального (вокального) акцента. Например, буква «я» в безударном ее прочтении произносится по правилам орфоэпии, как «е» (царевна Легушка, Леденой дом и т. д.).

В речи мы легко проходим голосом эту безударную, акцентируя голосом ударную — лягушка и т. д. Певец же, как говорилось выше, связан с музыкаль­ным акцентом, и если он должен будет несколько затя­нуть (fermato) такую безударную букву, если она сов­падает с музыкальным акцентом, при выполнении орфо­эпического требования, слово прозвучит подчеркнуто «про­фессионально» — манерно, а иногда и безграмотно, на­пример: ледееееной дом! Я умышленно не привожу кон­кретных примеров, встречающихся довольно часто в во­кальном исполнении, потому что это вопрос очень важный и недостаточно еще изученный вокалистами методо­логами.

Несомненно, есть еще много и других специфических черт, отличающих произношение слова в речи от слова в пении.

Но так как моя работа относится не к искусст­ву пения или искусству речи, а только к самым основам техники речи, то я и ограничусь этим бег­лым указанием на очевидную необходимость некоторого различия в произношении — слова в речи и слова в пении.

Общий принцип начальной стадии воспитания голосадыхания буквообразования един и не менее сложен для речи, чем для вокала. К. С. Станислав­ский прямо указывает: «Произношение на сцене — ис­кусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники доходящих до виртуозности» (стр. 178).

Не менее сложен выбор «рабочей» терминологии в процессе обучения. Терминология необходима, так как иначе всякое практическое изучение различных элемен­тов по воспитанию голоса и произношения, недостаточно ясно выраженное определенным понятием, делается не­конкретным, расплывчатым, а ведь нам необходимо произвольно организовать благоприятные условия в нашем голосообразующем аппарате для развития голо­са. Втянуть в «работу» ту или иную группу мышц (диаф­рагмы, брюшины, языка и т. д.), «выключить» другую — все это требует ясной, простой, доступной учащемуся терминологии, способной органически вызвать нужное про­извольное движение.

Мы знаем из физиологии, что всякое произвольное движение является рефлекторным, т. е. отражающим в каком-либо мышечном движении всю сложную работу головного мозга. И пение и речь представляют собой психофизический сложный акт, связанный с дея­тельностью всего нашего организма, с его центральной нервной системой, и малейшее «распоряжение», могущее вызвать нежелательный рефлекс в виде неверного про­извольного движения, особенно опасно.

Поэтому я думаю, что рабочую терминологию в прак­тике сложной работы над воспитанием голоса и произношения было бы правильным выбирать на основе зна­комых уже «уху» занимающихся общепринятых опреде­лений, как-то: «внимание», «видение», «освобождение мышц» и т. д. и т. п.

Прием для постановки голоса, на который указал нам К. С. Станиславский, опирается на законы физио­логического процесса звукообразования, его органиче­ской природы. Этот прием заимствован им у вокала для более совершенной, органичной и тонкой работы над голосом, потому, что, по мнению К. С. Станиславского, техника пения сложнее и тоньше, чем думалось, и секрет вокального искусства не в одной только «маске».

Техника речи, в понимании К. С. Станиславского, яв­ляется средством для достижения важной цели — овла­дения мастерством выразительности в сценической речи.

Техника актера является, по убеждению К. С. Стани­славского, одним из средств борьбы с дилетанством.

К. С. Станиславский указывает вслед за этим на воз­можность неверного понимания техники и предостерегает постоянно, во всех своих трудах, от неумелого, дилетант­ского увлечения техническими средствами. «Всем извест­но, что многие из нас пользуются текстом для того что­бы показать слушателям качество своего звукового мате­риала, дикцию, манеру декламировать и технику рече­вого аппарата» (стр. 199). Это высказывание исчерпы­вающе определяет понимание «техницизма», ничего об­щего не имеющего с техникой речи.

На какой прием в работе над голосом указывает К. С. Станиславский? В книге «Моя жизнь в искусстве» он го­ворит: «...Для того, чтобы дать голосом красивый, благо­родный и музыкальный звук, тянущуюся ноту, о ко­торой я тогда мечтал для драматического артиста, нужна большая, трудная и долгая предварительная ра­бота по постановке и упражнению голоса» (выделено мною.— Кс. К.)

В разделе «Пение и дикция» мы получаем конкретный ответ на вопрос, в чем именно заключается эта «предва­рительная» работа над голосом. Постановка голоса заключается прежде всего в развитии дыхания и звучания «тянущихся нот». Об этой «тянущейся ноте» К. С. Стани­славский говорит решительно во всех трудах.

В материалах К. С. Станиславского сказано: «Если актер не умеет рассказывать, не имеет голосовых данных, если нет бесконечной линии звука — тогда стих не выйдет. Если же эта линия есть, если резонатор здесь впереди (показывает), если само слово у вас звучит, тогда вы будете стих произносить просто и звучно» (выделено мною.— Кс. К.)

Или в книге «Моя жизнь в искусстве» мы можем прочесть «Вот этой сплошной, тянущейся, как линия, ноты нам недостает в нашей речи... Как добиться того, ; чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущим я, сливающим между собой слова и целые фразы, пронизывающим их точно нить бусы...» (выделено

мною.— Кс К.).

Живая разговорная речь обладает необычайной подвижностью, изменчивостью, непрерывным колебанием тончайших нюансов и тонов, и ей действительно свойст­венна эта «непрерывная гибкая линия зву­ча н и я» (основной прием в работе над голосом, указан­ный К. С. Станиславским).

В главе «Пение и дикция» интересна следующая мысль автора: «Самый же главный результат работы в том, что у меня появилась в речи такая же непре­рывная линия звучания, какая выработа­лась в пении и без которой не может быть подлинного искусства слова» (стр. 195—196). Практика занятий приводит к следующим выводам: эту «линию звучания» может дать только чрезвычайно ак­тивный, непрерывно продолжающийся поток дыхания, т. с дыхание певческое. А нахождение этой «тянущейся звуковой линии» и сообщает голосу мягкость, легкость звучания, гибкость, т. е. именно те свойства, какими дол­жен обладать драматический актер.

Кроме того, практика убеждает в том, что непрерывное стремление воздушной струи в головные резонаторы и максимальное умение «прощупывать» резонаторы (в работе над «тянущейся нотой» на закрытом звуке) по­могают выравнивать и сглаживать регистры, что является особо тонким и важным делом в постановке голоса.

Искать и развивать технические приемы преподавания следует, основываясь на положениях главы «Пение и дик­ция», которая незаслуженно обойдена в практике творче­ского изучения и развития творческого наследства, остав­ленного нам Станиславским.

Для практического освоения первого раздела «Пение и дикция» необходимы подлинные знания основных зако­нов звучания, его физиологических процессов, дыхания и резонанса, а также знание фонетики и произношения, основой которых является слух.

Воспитание правильного «уха» является одним из ре­шающих компонентов в трудном деле постановки голоса. Нужно развить, «научить ухо» слышать и улавливать малейшие отклонения от правильной «линии звучания».

Артист и педагог, занимающийся голосом и речью, должны обладать «функциональным» слухом, т. е. таким, который по качеству звучания голоса чувствовал бы и точно распознавал функции голосового аппарата.

Это качество надо воспитать и в учащемся. Правиль­но воспитанный слух решает успех и, когда ученик гово­рит, что он «слышит все по-иному, иначе, чем до заня­тий», — это уже большой шаг вперед в практике уроков, которых всегда ждешь с нетерпением. Совершенно оче­видно, что К. С. Станиславский обладал этим высокораз­витым слухом, чем и объясняются точность и тонкость отобранных им технических средств.

Жизнь подтверждает правильность положений К. С. Станиславского и помогает разрабатывать те указания, которые ведут к овладению предметом техники речи в све­те требований, предъявляемых им.

Какие же указания на характер тренировочных упраж­нений имеются в трудах К. С. Станиславского?

«Приходится пока довольствоваться «тренингом и муштрой», танцами, гимнастикой, фехтованием, поста­новкой голоса (пением), выправлением произноше-ния^научными предметами»...(выделено мною.— Кс. К)

«...Что же касается последних рядов партера, то для них существует особая манера говорить на сцене, с х о-рошо поставленным голосом, выработан­ными гласными и особенно согласными»' (выделено мною.— Кс. К.) «Тренинг и муштра», относящиеся к технике речи, за­ключаются в следующем:

1. В правильном воспитании голоса при помощи пе­ния, помогающего выработать непрерывную ли­нию звучания («тянущуюся ноту»).

2. В выработанном правильном произношении в усло­виях сцены:

а) работа над гласными;

б) работа над согласными.

Таким образом, выписывая по порядку указания К. С. Станиславского, мы получаем конкретный перечень тех первых «элементов», которым посвящена глава «Пение и дикция».

Отрицание «громкости» как таковой в первоначальных упражнениях дает, по нашему убеждению, также обшир­ный материал для творческого развития теории препода­вания, пересмотра существующей методики с целью до­полнить ее как соответствующими упражнениями, так и расширением рамок ее программы, введя «предваритель­ный курс», подготавливающий речевой и голосовой аппа­раты к верному звукообразованию и правильному произ­ношению.

«Специалисты будут долго и зло критиковать путь, по которому я шел в своих исканиях, и результаты, которых я достиг. Пусть такая критика поможет сдвинуть с места вопрос о постановке сценического голоса и о приемах преподава­ния точно так же, как и вопрос об исправлении дикции и произношения звуков, слогов, слов» (стр. 196).

Этими словами заканчивает К. С. Станиславский гла­ву «Пение и дикция», обращая наше внимание на ее осо­бое значение в свете излагаемого вопроса.

Мы считаем, что овладение первыми элемента­ми звукообразования и произношения зависит от изучения физического устройства речевого аппарата и физиологического процесса дыхания и звуко­образования. Изучив эти условия — их природу, мы стре­мимся сознательно приспособить их для лучшего, наиболее полного раскрытия содержащегося в словесном мате­риале замысла (идеи произведения): «...изучить эти зву­ковые формы, для того чтобы лучше наполнять их содер­жанием» (стр. 183).

Последовательность в работе над собой — одно из основных условий, на которое указывает К. С. Станислав­ский. «...Доведите эту правильность на сцене до послед­них пределов привычной необходимости» (стр. 210).

Изучение трудов К. С. Станиславского, личная прак­тика при творческом освоении предлагаемых им техни­ческих приемов и средств помогли обнаружить указанную К. С. Станиславским «программу» по овладению техни­кой сценической речи. Я выписываю ее по элементам в той последовательности, в какой нашла в трудах К. С. Станиславского. Программа эта относится к технологии предмета. Описание Станиславским технических средств также имеет большое значение при работе над теми или иными элементами, подчеркивая значение педагогическо­го творческого процесса. Характер описания каждого из них подсказывает педагогу и методическую манеру. Она заключается, прежде всего, во внимательном изучении органической природы учащегося, его индивидуальных особенностей, в умении обнаружить его «штампы», «за­жимы». «Штампы» свойственны всем и «начинающим» так же, как и «маститым». Поэтому первой задачей перед тем, как приступить к практическому изучению и трени­ровке элементов звука и речи, является задача «распозна­вания» существующих в организме зажимов и создания полной мышечной свободы. Именно с создания этих не­пременных условий, думается, и необходимо начинать уроки по технике речи на основе системы К. С. Стани­славского.

«Элементы» по сценической речи охватывают собой всю программу обучения — с рождения правильного зву­ка до искусства слов о действия.

Разрешаю себе изложить эти «элементы» не только по первой главе «Пение и дикция», а также и по следующим разделам, чтобы лишний раз доказать органическую связь главы «Пение и дикция» со всей системой в целом.

Указываемый перечень страниц изученных глав под­тверждает порядок, в котором излагаются «элементы» сценической речи.

Программа приводится по «Ежегоднику МХТ» за 1946 год.

Перечень страниц: звук— 177, 178, 189, 192;

дыхание — 186, 189, 209, 219;

гласные— 178, 184, 187, 196;

согласные — 182, 183, 186, 187, 196;

упор — опора звука — 189, 190, 191, 192;

резонаторы— 186, 189, 192; .

регистры—181, 188, 189;

слога— 182, 195, 298;

слова — 180, 206;

цепь слов — 195, 266, 298;

ударения— 179, 224, 227, 231, 232;

логика — паузы, психологические паузы, речевые , такты — 209, 210, 217, 218, 219, 221, 226, 227, 231;

знаки препинания— 212,221;

подтекст — 199, 200, 205, 208, 209;

видение — 203, 205, 206, 208, 209, 226;

интонация — 177, 178, 202, 206, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 223;

словодействие — 206;

перспектива — 222, 231, 235, 242, 244;

темпо-ритм —281, 297, 298, 300, 301, 310;

ритм —281, 302, 305, 311, 312.

К главе «Пение и дикция» относится изучение следую­щих элементов: звук, дыхание, гласные, согласные, упор, резонаторы, регистры, слоги, слова (т. е. основы техники речи).

Сознательное произношение первого слова уже связа­но с видением. Поэтому педагогам не следует понимать формально, догматически порядок изложения «элементов" речевой техники. Например, говоря о первом элементе — о звуке, невозможно не заниматься дыханием. Работая над гласными, нельзя не говорить о значении и характере согласных и т. д. Один элемент не может существовать без другого. В каждом предыдущем элементе уже зарождается следующий,

На каждый из перечисленных элементов имеется ука­зание в смысле характера тренировочного упражнения. А такие основные элементы, как голос и произношение, раз­работаны К. С. Станиславским на основе отобранного и проверенного им самим приема правильной постановки голоса, единой в начальном своем освоении как для пев­ца, так и для драматического актера.

Целый ряд упражнений, имеющихся в учебнике Е. Ф. Саричевой по технике речи, в свете разбираемого приема постановки голоса, приобретает новое значение и может являться ценным тренировочным материалом при пра­вильном их использовании.

О неблагополучии в области преподавания законов сценической речи и ее техники говорят решительно все артисты и педагоги по мастерству. Но они, за редким ис­ключением, не берут на себя труд проверить на практике те приемы работы над голосом и речью, которые считает органичным для «системы» в целом К. С. Станиславский.

Он вложил огромный личный труд в дело отбора необ­ходимых технических навыков, ведущих к правильному результату.

В деле постановки голоса нам большую помощь могут оказать знания вокалиста в области звукообразования, дыхания, резонанса.

На это указывает и К. С. Станиславский: «Как было бы хорошо, если б учителя пения преподавали одновре­менно и дикцию, а преподаватели дикции — учили бы пе­нию.

Но так как это невозможно, пусть оба специалиста ра­ботают рука об руку и в близкой связи друг с другом» (стр. 188).

Необходимо учесть, что не всякий даже превосходный вокалист может стать нашим близким сотрудником в деле постановки голоса.

Только педагог-вокалист, воспитанный в манере той вокальной школы, которой родственны приемы, отобран­ные К. С. Станиславским, может правильно ставить голос Для сцены. Только педагог, следующий указаниям «систе­мы», может явиться нашим подлинным помощником.

Практика же преподавания «пения» в чистом виде и иными средствами, чем те, которые выверены К. С. Ста­ниславским, приносит на первых порах обучения только вред и иногда непоправимое изменение тембра, «провалы» в регистрах при разговорной речи, превращая тем самым живую, человеческую речь, к которой мы стре­мимся, в искусственно громкое и напевное «словоговоре-

ние».

Кстати надо отметить, что большинство вокалистов и вокалисток, особенно с высокими голосами (лирический тенор, колоратурное сопрано), как правило, говорят на чрезвычайно неестественном звуке, о чем следует поду­мать и вокалистам, так как, изучая вокальное звучание, мы прежде всего интересуемся словом (т. е. «близостью» по вокальной терминологии) и мы, драматические арти­сты и педагоги, заинтересованы в изучении живой раз­говорной речи — интонационно гибкой, г о л о с о в о выразительной, послушной языку, естественной в выражении.

Такая практика, в которой применяются приемы «от­крытого громкого звучания», выпевания гласных, громко­го произношения, утрированных «жестких» согласных, нарушает требования К. С. Станиславского к естествен­ной, музыкальной звучности, медленной, звучной слиянности, легкого, быстрого, четкого произношения слов.

«Размеренная, звучная, слиянная речь обладает мно­гими свойствами и элементами, родственными с пе­нием и музыкой» (стр. 298; выделено мною.— Кс. К.)

К. С. Станиславский говорит также и об учителях дик­ции, которые не всегда имеют ясное представление о звуке и его постановке, над чем следует задуматься всем нам, занимающимся голосом и дикцией.

И так как нередко на уроках пения голос ставится ина­че, чем на уроках по технике речи, с чем приходится стал­киваться на практике, то, скажем словами К. С. Стани­славского, что «при таких условиях классы пения и дик­ции приносят одновременно как пользу, так и вред»

(стр. 188).

Самым существенным, таким образом, мы считаем в главе «Пение и дикция» прием для воспитания голоса, а именно: 1) работу над рождением звука при полном рас­крепощении всего организма; 2) работу над дыханием, в основу которого положено «сонное» природное дыхание.

Процессы звукообразования и дыхания в речи и в пе­нии едины в их начальном воспитании и только впоследствии расходятся по своим особым путям: пение связано с определенной нотной партитурой и гораздо ограниченнее по голосовым колебаниям, чем живая человеческая речь в ее изменчивой звуковой стихии. В сценической речи ар­тист сам является композитором, подчиняющим свою речь единственной задаче — через интонацию наиболее полно раскрыть идейную сущность сценического образа.

В Ленинграде имеется опытный педагог-вокалист Е. М. Малинина, работающая над вокалом средствами овладе­ния словом, его произношения (психофизическими за­конами звучания). Е. М. Малинина работает в соответ­ствии со взглядами К. С. Станиславского в области вока­ла, так же как в свое время работала в области техники речи Л. Б. Жук.

Интересное высказывание К. С. Станиславского, опуб­ликованное в журнале «Театр» (№ 2, 1952 г., стр. 3, 4): «Никакой «моей» системы и «твоей» системы не сущест­вует. Есть одна система — органическая творче­ская природа. Другой системы нет».

Разнотолкования, крепкая (привязанность к вековым, иногда ложным традициям, боязнь 'нового и отсутствие ог­ромного личного труда, которого непрестанно требует от нас К. С. Станиславский, вносят путаницу в понятия «тех­ника» и «техницизм», «вокал» и «речь» и не дают правиль­но р а з в и в а т ь с я тем практическим с о в е т а м, кото­рые оставил нам в своих трудах К. С. Станиславский.

Русский язык так музыкален и прекрасен, что сцени­ческая его выразительность как бы сама вытекает из его сущности. Но на деле это не так. И много предстоит тру­да, чтобы русский язык — этот могучий фактор духовно­го единства русского народа — зазвучал со сцены совет­ского театра во осей своей выразительности, эмоциональ­ности, музыкальности и чистоте.

Разве человеческий голос, зависящий, помимо природ­ных свойств, от целого ряда внутри вас существующих условий, не требует, кроме ясно поставленных, действен­ных задач, и того, чтобы он смог мгновенно и точно на них откликнуться? Голосовой и речевой аппараты — это материально существующий «инструмент», который мы

**37**должны изучить в совершенстве, чтобы овладев им, поль­зоваться безотказно.

Голос может быть более или менее сильным, более или менее красивым по тембру, но он есть всегда. Раз­витие голоса всецело зависит от правильного его воспи­тания, от целого ряда специально индивидуально подоб­ранных упражнений, которые при постоянной тренировке чрезвычайно легко и привычно (рефлекторно) направляют голос, поддерживая его свежесть, опору, гибкость: «Я не уверен в том, что мне удастся однажды и на всю жизнь поставить голос так, чтоб всегда, постоянно говорить пра­вильно, так, как пою. По-видимому, мне придется перед каждым спектаклем или репетицией направлять голос с помощью предварительных упражнений» (стр. 195).

Замысел по созданию «Задачника с упражнениями» К. С. Станиславский не успел осуществить. Этот насущный труд должен быть выполнен его ближайшими учениками и последователями.

«Случайности не могут быть основой, а без основ не будет подлинного искусства, а 'будет лишь дилетантизм».

Для того, чтобы избежать случайности в искусстве необходимо изучение основ, законов его. Такой основой в технике сценической речи К. С. Станиславский считает воспитание голоса и работу над произношением каждой буквы русского алфавита.

Вопросы постановки голоса, развития дыхания, рабо­ты над гласными и особенно согласными имеют в истории развития вокальной культуры обширную литературу. В ней мы находим материал, доказывающий, что ценность методологических приемов, указанных K. С. Станислав­ским, заключается не только в том, что он их использовал для работы над преодолением обоих личных недостатков, а в том, что К. С. Станиславский сумел отобрать все на­иболее ценное, что содержалось в (Наследии прошлого в об­ласти вокала и речи, обосновал общность элементов зву­кообразования для речи и пения, нашел единый материа­листический принцип для работы над собой (познавание органической природы) и на этой основе последовательно назвал целый ряд элементов сценической речи, составляю­щих в синтезе образное словодействие.

Практически не изучив главу «Пение и дикция», не разработав подробно упражнений по каждому из указы­ваемых К. С. Станиславским элементов, не использовав художественного описания характера работы над каждым из них (имеющегося во всех главах, говорящих о сцени­ческой речи), нельзя разрабатывать соответствующих программ по первоначальному изучению основ техники речи. А без этих основ всякая работа над художествен­ным словом будет лишена того интонационного богатства, той естественности, которая свойственна школе К. С. Станиславского, верной основным принципам искусства социалистического реализма.

*ГЛАВА* ***II***

**ВОКАЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ ВОСПИТАНИЯ ГОЛОСА И ПРОИЗНОШЕНИЯ ДЛЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

Подробно изложить на бумаге те или иные тренировоч­ные задачи и упражнения невозможно. Вне слухового восприятия, вне интонации живого голоса можно совершенно исказить тот или иной рабочий момент, так как звук голо­са — не рецепт, написанный на бумаге. Задача состоит в том, чтобы дать понять, почувствовать главное в трудах К. С. Станиславского, что не всегда лежит на поверхности текста и не ограничивается формой изложения.

До сих пор, к сожалению, нет еще труда, который был бы посвящен вопросу техники сценической речи именно на основе всего сказанного самим К. С. Станиславским о гиб­кости и характере звучания голоса, чистоте дикции и эмо­циональной насыщенности слова.

Как приняться за практическое освоение первых эле­ментов звукообразования и дикции вне живого общения, живой интонации голоса? Всякое «описание» тренировоч­ных упражнений чрезвычайно опасно. Ничто не может, хо­тя бы приблизительно, подменить свойственного всему уче­нию К. С. Станиславского живого воздействия одного че­ловека на другого, т. е. общения.

Поэтому разбор тренировочных упражнений ни в коей мере не претендует на то, чтобы быть учебным пособием. Необходимо лишь абсолютно точно передать смысл того или иного приема или упражнения, т. е. объяснить что и для чего мы тренируем. А при описании, как трениро­вать голос и дикцию, все время необходимо помнить, что мы делаем и з а ч е м. Тогда, если практическая польза бу­дет и мала, зато поиски методической манеры того или иного актера или педагога пойдут по правильному пути.

Необходимо также помнить и о том, что речь идет о таком воспитании звука и дикции, которое, по выражению К. С. Станиславского, способствовало бы новым приемам выражать чувства и мысли.

Звук и дыхание.

Звуки речи представляют собой «природную материю» языка. Без звуковой оболочки не существует языка слов. Звуки речи сами по себе не имеют значения, но они явля­ются тем средством, при помощи которого выражаются все значения.

Верно рожденный и правильно направленный звук не­избежно поможет и правильному произношению того или иного гласного или согласного. Никакая артикуляция не может содействовать правильному звукообразованию, как бы мы ни старались. Но верное звукообразование подразу­мевает собой и свойственное ему правильное артикуля­ционное выражение.

Необходимо вырабатывать каждую букву — и гласную и согласную — на едином принципе зву­кообразования и дыхания. «Когда все буквы запоют,— тогда начнется музыка в речи»,— говорит К. С. Станислав­ский, особо подчеркивая необходимость ставить звук не только на гласных, но и на согласных, что также несет в себе элемент нового в деле постановки голоса.

Гласные и согласные зачаты в дыхании, в голосе. Бу­дучи целиком в зависимости от содержания, от действия, от подтекста, от мысли, они не превращаются в некую дикционную и голосовую подробность, а незаметно пере­ливаясь из одного тона в другой, как бы являются сквоз­ным тональными стержнем, на котором покоится разговор­ная изменчивая и подвижная речь действующего актера. Вне буквы нет звука в речи, буквы — ноты для речи.

С чего же начинать тренировочную работу над голосом и дикцией?

*1.* Постановка голоса заключается прежде всего в раз­витии дыхания и звучании тянущихся нот.

2. Ставить голос необходимо не только на гласных, но и на согласных, гласные налаживаются естественно пе­нием. Согласные нуждаются в работе по дикции. 3. Вокальное искусство" нужно не для самого пения, а для изыскания наилучших приемов выработки естествен­ной, красивой, внутренне насыщенной речи.

4. Необходима тесная взаимосвязь преподавателя пе­ния и преподавателя дикции.

5. Исправление дикции производится под общим при­смотром обоих преподавателей и немедленно вводится в пение по указанию вокалиста. Требования по певческой части переносятся тут же в разговорную речь.

Эти методологические указания К. С. Станиславского вводят нас в раздел, посвященный практической работе над голосом, произношением и поясняют нам, что нужно для верного воспитания звука.

Далее мы находим указания на то, как верно воспи­тать голос и дикцию для сцены.

Именно к этому разделу и относятся основной прием для воспитания голоса и вытекающая из этого основного приема работа над дикцией. Сам по себе этот прием по­становки голоса не нов. Важно, что он отобран К. С. Ста­ниславским из всего многообразия существовавших во­кальных школ и приемов для более органичного воспита­ния сценической речи. Для нас он дорог также и тем на­правлением, по которому устремляется наша педагогиче­ская творческая мысль, потому что этот прием в корне ме­няет существующую практику работы над дикцией и ар­тикуляцией.

Изложим описание этого приема словами самого

К. С. Станиславского:

1. «Другой певец сказал мне: «Я ставлю звук при пе­нии совершенно так же, как это делают больные или спя­щие при стоне, с закрытым ртом. Направив таким образом звук в маску и в носовые раковины, я открываю рот и продолжаю мычать, как раньше. Но на этот раз прежний стон превращается в звук, свободно вы­ходящий наружу и резонирующий в носовых раковинах или в других верхних резонаторах маски» (стр. 189).

2. «При выдыхании во время пения надо ощущать две

струи воздуха, идущие одновременно изо рта и из носа. Пои этом кажется, что они соединяются в одну общую звуковую волну при выходе наружу, перед самым лицом поющего» (стр. 189).

3. «Певцы говорили мне: «звук, который кладется на зубы или посылается «в к о с т ь», т. е. в череп, приобре­тает металл и силу» (стр. 189).

4. ...«Вначале, при постановке звука, лучше всего тихо мычать в поисках пра­вильного упора для голоса» (стр. 190).

5. ...«Секрет вокального искусства не в одной только «маске» (стр. 192).

Внимательно вдумываясь в существо этих конкретных указаний, мы имеем полное основание сделать вывод, что все они, несомненно, представляют собой определенный прием с присущей ему методической манерой работы над звуком.

Неоднократные требования К. С. Станиславского, что­бы голос развивался естественно от «природной середины» звучания (медиум), а также его советы не пользо­ваться в начале занятий громким звуком при тренировке, -убеждают нас в органичности данного приема, что под­тверждается и словами Станиславского: «Мой прием взят из живой практики, из опыта, и результаты его налицо и поддаются проверке» (стр. 196).

Сосредоточим все внимание именно на данном приеме постановки голоса, чтобы разобрать самую суть этого ответственного начального этапа работы над голосом.

Подробнейшее изложение всех условий, которые необ­ходимо создавать в своем организме для полноценной ра­боты над звуком, также входит в задачу данного труда, так как малейшее нарушение существа приема исказит весь процесс работы и ее результат.

Нужно обратить внимание и на то, что данный прием не вынесет догматического выполнения всего того, что написано К. С. Станиславским. Такая попытка явится грубым искажением предлагаемых К. С. Станиславским средств. Вся суть заключена не в форме изложения, а в со­держании, которое безусловно должно быть изучено, про­верено, использовано и выражено самыми различными способами. Важно зерно той «драгоценной руды», которую Добыл для нас К- С. Станиславский.

Приведем пример, чтобы пояснить данную мысль. Указание «тихо мычать», понятое «вообще», может привести к совершенно нежелательному результату, может сделать голос гнусавым и т. д. и т. п. Понятие того, что рекомен­дуется, в отрыве от конкретного понимания, как это де­лать, исказит самое зарождение звука и этим уведет наши поиски в совершенно противоположную сторону.

Проследим все этапы работы над голосом в той логи­ческой последовательности, о которой постоянно и не слу­чайно говорит нам К. С. Станиславский во всех своих трудах.

Прежде всего обратимся за помощью к дыханию. Под­робно изучим процесс дыхания и вдоха и выдоха. Без ды­хания нет звука ни громкого, ни еле слышного. Звук, тон голоса зарождается в дыхании, живет в дыхании, летит с дыханием и кончается с дыханием. Поэтому, приступая к работе над звуком, невозможно не говорить о дыхании. Го­воря же о дыхании, мы по существу уже приступаем к ра­боте над голосом, так как звук и дыхание — поня­тия неотделимые. Названы они раздельно лишь для более тщательного изучения.

Не определив места и значения профессионально вос­питанного дыхания в системе работы над голосом и дик­цией, немыслимо заниматься основой звукообразования, нельзя оценить значения целого ряда существенных эле­ментов, таких, как, например, упор(опора звука), «маска», резонаторы, регистры и т.д.

Без хорошо выработанного, активного потока дыха­тельной струи, стремящейся снизу вверх — в резони­рующие полости лица, лобной пазухи, головы («теменные кости»), невозможно добиться ни правильно летящих гласных, «поднимающихся по вертикали», ни выразительных согласных, ни ровной в регистрах линии звучания, ни, на­конец, характерного «мычания», о котором мы говорили выше. Очевидно, поэтому К. С. Станиславский и указывает нам на то, что постановка голоса заключается, в о-первых, в развитии дыхания и, во- вторых, в звучании

тянущихся нот.

Изучаемый нами основной прием постановки голоса прежде всего и зависит от правильно организованного тренированного дыхания.

Искусство профессионального дыхания состоит: 1) заведовать своим вдохом и выдохом и 2) в умении открыть свободный доступ дыханию в резонирующие по­лости головы.

К С. Станиславский, указывая на необходимость хо­рошо развитого дыхания, говорит, что недостатки голоса часто устранимы при правильном пользовании дыханием, и приводит пример, говорящий образно о том, чем отли­чается такое профессиональное умение пользоваться дыха­нием от дилетантской манеры. Приведем полностью этот единственный пример (стр. 186) ...«Я внимательно следил за его губами. Они напомнили мне клапаны духового му­зыкального инструмента, тщательно пришлифованные; при их открытии или закрытии воздух не просачивался в щели. Благодаря этой математической точности звук получал исключительную четкость и чистоту. В таком совершенном речевом аппарате, какой выработал себе Торцов, артику­ляция губ производится с невероятной легкостью, быстро­той и точностью.

У меня не то. Как клапаны дешевого инструмента пло­хой фабрики, мои губы недостаточно плотно смыкаются. Они пропускают воздух, у них плохая п р и ш л и ф о в к а. Вследствие этого согласные не полу­чают необходимой четкости и чистоты» (выделено мною.— Кс. К.)-

В первом случае воздух «как бы» не выдыхается, а на­правляется в голову, в лобные пазухи, в теменные кости с тем, чтобы именно по этому направлению «как бы по вер­тикали» поднимался вместе с дыханием звук — тон наше­го голоса.

Дыхание является движущей силой голосового меха­низма. Этим положением можно определить всю нераз­рывную связь дыхания и звука.

Тальма, замечательный французский актер реалисти­ческой школы XIX века, обладавший громадным дарова­нием и не меньшим мастерством, говорил об одном актере: Он «никогда не выдыхал всего воздуха, наполняющего легкие. А чтобы скрыть от публики это постоянное дыха­ние, которое прерывало бы речь и вследствие этого и по­лучаемое от нее впечатление, он преимущественно брал Дыхание перед буквами а, е, о, то есть в тех ме­стах, где рот открыт и не дает заметить вздоха слушате­лям. Из этого видно, какое важное значение имеет дыхание в искусстве речи... Правила дыхания единственные, которые нельзя безнаказанно нарушать. Актер, увлечен­ный страстью, гневом, горем, может забыть знаки препи­нания, смешать точки с запятыми, перескакивать произ­вольно через целые фразы, но он должен быть всегда вла­стелином своего дыхания, даже, когда он, по-видимому его теряет.

Приводится эта страничка из воспоминания о Тальма не для того, чтобы подтвердить возможность «скакать че­рез фразы» и смешивать в порыве страсти точки и запя­тые, но для того, чтобы внушить убеждение в том, что как нельзя «терять мысль», так нельзя «терять дыхание» — опору речи.

Тренируя дыхание, мы тем самым думаем уже о зву­ке, потому что стоит лишь мысленно представить себе любой гласный или звучный согласный в их фонетическом рисунке, как весь наш голосообразующий аппарат будет тонизирован, настроен, готов к звучанию. Именно для то-то, чтобы правильно родился и отправился по верхнему воздушному направлению звук нашего голоса, необходи­мо до мельчайших подробностей уговориться о последовательности в работе над дыханием.

Но так же как пение или живая разговорная интона­ция — не рецепт, записанный на бумаге, так и дыхание и все возможные способы тренировки его не могут быть изложены в виде точных указаний. Можно лишь говорить о смысле тренировочных упражнений, о их значении и характере, но не описывать исполнение их. Такая попытка казалась бы неверной и несерьезной, так как прежде всего необходимо учитывать все многообразие ин­дивидуальных особенностей каждого организма.

С того момента, как мы начнем мысленно проверять свой дыхательный механизм, мы по существу приступим к тренировке.

Дыхание и звук являются элементами, существующи­ми внутри нас, поэтому требуется особое внимание, хоро­шо развитый слух и знание как физического (анатомиче­ского) строения нашего речевого аппарата, так и изучения физиологических процессов в нашем организме, в частно­сти дыхательного процесса, состоящего при звукопроизводстве из борьбы между вдыхательными и .выдыхатель­ными движениями.

В данной работе умышленно отсутствует описание су­ществующих типов дыхания, так же как и подробное опи­сание всем знакомого, общепринятого в педагогике и во­кальной и речевой костоабдоминального типа дыхания, так как именно этот последний тип дыхания и соответст­вует основному приему для работы над голосом, указанно­му К. С. Станиславским.

Перейдем к тренировке для выработки тех свойств, ко­торые необходимы нашему профессиональному дыханию, а следовательно, и нашему голосу.

С чего начинается работа над дыханием?

Берём за исходное положение природное, «сонное» ды­хание человека. Дыхание человека засыпающего, отдыхающего. Проверим по элементам поведение нашего ор­ганизма. Проверяйте, читая эти строки, все на себе прак­тически. Устройтесь поудобнее в кресле, на стуле у стола или лучше всего лежа в удобной позе утром, перед тем как вставать. Когда носоглотка здорова, нос в поряд­ке, горло не болит, весь наш организм ритмично и спокой­но вдыхает и выды хает. Вдох—выдох. Вдох — через нос и выдох — через нос (пока!).

Что короче — вдох или выдох? Проверьте. Всегда вдох короче выдоха. Воздух при сравнительно коротком вдохе (на счет раз—два), проходя через носовые отверстия, по­ступает в самую глубокую часть наших легких увлажнен­ным и очищенным, благодаря устройству наших носовых каналов, стенки которых покрыты мерцательной эпителией. Воздух, взятый через нос, принимает температуру на­шего тела и отепленным попадает в легкие, что необходи­мо учесть. Вдыхать надо всегда и только через нос. Сама природа позаботилась об устройстве нашего вдыхатель­ного механизма. Тренировка по воспитанию правильного вдоха через нос имеет большое значение для звукоподачи. Вдох через нос активизирует, тонизирует и нёбную дугу и диафрагму, в чем легко убедиться на практике. Профес­сионально воспитанный навык постоянно вдыхать через нос не помешает никогда вдохнуть и через рот, если пона­добится. Но зато для звукообразования умение легко и свободно взять необходимое количество воздуха через нос чрезвычайно полезно. Практика преподавания и личный Длительный сценический опыт убедили меня в том, что только вдох через нос соответствует тем требованиям, которые обычно сопутствуют определению «мастерства звукоподачи» — бесшумный вдох, незаметный выдох и т. д. «Главная задача состоит в том, чтобы приучиться дышать носом», — говорила Полина Виардо. В то же время, по словам К. С. Станиславского, П. Виардо ут­верждала, что петь надо кончиками губ.

При вдохе через рот воздух попадает главным обра­зом в верхушки легких и быстро улетучивается. Глоток этот неглубок, сопровождается невольным приподнимани­ем плеч, что очень заметно и с чем трудно бороться в практике занятий.

Итак — вдох через нос, как бы через распахну­тые ноздри на счет раз—два. Выдох по времени длиннее, чем вдох. Послушаем, проверим чередование вдоха и вы­доха. Нетрудно обнаружить следующее: при вдохе через нос приподнимается верхняя часть живота; при выдохе (пока тоже через нос) опускается, спадает стенка живота. Затем наступает некая пауза — мы можем считать: раз, два, три, четыре, пять, и только после этого снова наши ноздри возьмут воздух, приподнимется вместе с этим вдыхательным движением стенка живота на месте грудобрюшной преграды и снова при выдохе спадет стен­ка живота, и наступит та же ритмичная пауз а, когда нам кажется, что весь наш организм не рабо­тает, отдыхает. На самом деле физиологически наш организм весь мобилизован на новое вдыхание кислорода, но мы этой активной работы не ощущаем, поглощенные внимательным наблюдением за работой наших вдыхателей и выдыхателей. А теперь проверим попутно, нет ли в нашем организме где-нибудь мускульного напря­жения, мышечного зажима? Обязательно и внимательно проверим. Еще и еще раз проверим: лоб?, затылок?, лицо?, веки?, шея?, плечи?, кисти рук? Все свое тело проверим. Не стиснуты ли зубы? Язык не зажат ли зу­бами? Первым условием, необходимым для пра­вильной начальной работы над дыханием так же, как впоследствии над звуком, дикцией и т. д., является полное мышечное раскрепощение, свойст­венное отдыхающему, спящему челове­ку, не контролирующему себя. Вся работа над дыханием начинается с изучения при­зы нашего поведения при вдохе и выдохе. И эту природу, это естественное поведение мы должны узнать во всех проявлениях. Научимся подглядывать за собой, изу­чая весь дыхательный процесс, происходящий в нас. В данной работе имеется в виду самоизучение, работа над самим собой, что особенно сложно и трудно.

До сих пор мы говорили о пассивном — отдыхаю­щем человеческом организме. Вспомнили последователь­ное чередование вдоха и выдоха, проверили и убедились, что при вдохе верхняя стенка живота приподнимается, при выдохе — спадает и т. д.

Но нас интересует активно действующий человек актер, который в условиях сцены всегда хочет действовать. Мы имеем в виду говорящего или поющего актера. В таком случае вряд ли мы сможем себе предста­вить равномерно чередующийся вдох, выдох и паузу пе­ред новым вдохом.

Говорим мы и поем фактически на выдохе, а не на вдохе. Если короткого вдоха вам достаточно для обме­на кислородом в нашем организме, если порция кислорода достаточна, чтобы питать нашу кровь, расширить объем наших легких, то природного, е с т е с т в е нн о г о выдоха нам мало при самой незначительной действен­ной мысли, выраженной словом, не говоря даже о певче­ской протяженной линии звука. Нам необходимо постепенно развить в себе способность, переходящую в навык, более длительного выдыхания. За счет чего? За счет не­нужной в данном понимании «остановки» — паузы перед новым вдохом. Мы сознательно нарушаем порядок в си­стеме дыхательных движений, который станет в резуль­тате иным, а именно: он будет состоять из короткого вдо­ха, приблизительно на счет раз—два (приблизительно по­тому, что нельзя не учитывать обилия индивидуальных особенностей занимающихся, что чрезвычайно ответствен­но и о чем все время необходимо помнить). Абсолютной точности в указании длительности не должно быть!

Итак: вдох — раз — два, выдох — три, четыре, пять, шесть, семь, восемь.

Будем постепенно развивать в себе способность удли­нять свой выдох с таким ощущением, как будто мы хотим удержать вдыхательное положение (как «если бы» мы, выдыхая, продолжали вдыхать). Это важнейшее условие имеет у некоторых педагогов термин «память .вдоха,», так что, начав выдыхание, мы ничего не меняем в лозе всего аппарата, ничего не меняем в ощу­щении. Губы «выдувают» воздух, а диафрагма сохраняет положение, какое она имеет при вдохе (следует все время помнить о мышечной свободе).

Здесь мы обязаны сказать, что речь идет о выработке певческого дыхания. В богатом литературном материале по вокалу, при всей разноречивости в ряде вопросов вопрос о сохранении вдыхательного поло­жения имеет прочное и основательное утверждение. И если вспомнить, что в начале данной главы мы говори­ли о значении дыхания в звукопроизводстве, то мы лиш­ний раз убедимся в том, насколько К. С. Станиславский ясно понимал природу такого сложного явления, как, на­пример, «опора», основой для которой служит именно стремление сохранить вдыхательное положение при выдо­хе. Об «опоре» будет говориться в свое время отдельно, а сейчас необходимо ответить на вопрос: зачем драматическому актеру вырабатывать такое же дыхание, какое не­обходимо певцу с его «удлиненной речью»?

Вспомним еще и еще о «непрерывной линии звучания в разговоре, о звучании тянущихся нот», которое следует развивать на основе «хорошо развитого дыхания».

Невозможно овладеть непрерывной линией в разговоре, не владея певческим дыханием. Приведу следующий пример.

Представим себе тончайшую, очень гибкую проволочку, не толще самого тонкого женского волоса. В какие бы узоры мы ее не сгибали, не скручивали, не завязывали- это все будет та же тоненькая проволочка. Она не ломается, но гнется по нашему желанию в любые рисунки узоры, завязывается узелками и снова выпрямляется. Представим себе, что эта тончайшая блестящая проволочка — наш голос, а следовательно, и дыхание; узоры вверх вниз, узелки — логические ударения, паузы, психологические паузы, речевые такты и т. д. Тон нашего голоса во так же должен гнуться, слушаться нас, пронизывать все

слова и фразы, «как нить бусы» и рваться только там, где закончилась мысль. А так как мысль в русском язык обычно выражается фразой, т. е. цепью слов, то как же мы должны владеть мелодией этой мысли, т. е. голосом (а сле­довательно, и дыханием), чтобы, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, отлить в слово все то, что мы назы­ваем переживанием.

Короткий, рваный ритм речи, свойственный, например, взволнованному человеку, требует как раз великолепной техники дыхания. В условиях сцены при отсутствии хоро­шо выработанного дыхания, кроме шумного выдоха и слышимого придыхания, ничего не будет слышно. При ов­ладении профессиональным дыханием голос наш будет все той же тянущейся струей (проволочкой), только расчле­ненной на необходимые нам ритмические такты, останов­ки и т. п., подсказанные нашим действием и переживани­ем, но не дилетантский, непроизвольно рвущийся голос, от которого мы зависим. Нам нужен голос, которым мы владеем — заведуем.

Сила выдыхания: всегда должна быть мощнее звука. В этом случае звук как бы напоен дыханием, купается в нём и легко летит, всегда слышен, получая как бы опору, поддержку в дыхании... «Если бы в моем распоряжении был этот тянущийся по скрипичному звук, я мог бы. об­рабатывать его, т. е. делать звук гуще, глубже, прозрач­нее, тоньше, выше, ниже, легато, стакатто, пиано, 'форте, глиссандо, портементо и проч.» .

Сознательное управление своим вдохом и выдохом то­низирует жизнедеятельность, активность всего нашего пси­хофизического аппарата, и в этом также преимущество профессионального певческого дыхания.

Вернемся к тренировочным занятиям по дыханию.

Мы остановились на тех порядковых изменениях, кото­рые внесены нами в наше природное, «сонное» дыхание. Напомним:

вдох через нос — раз, два,

выдох через нос — два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь.

Повторим:

вдох через нос — раз, два (через рот при тренировоч­ной работе воздух не брать),

выдох через нос — два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь (мера времени — 8 секунд — неточна; она может быть и 6, и 10, и 15, в зависимости от свойств и физиче­ских данных занимающегося).

В данном случае важно не перегружать легкие дыха­нием, беря «понюшку» воздуха — не больше, и не увле­каться сразу же длинным выдыханием. Все в меру. Все естественно. Постепенно развивать свою способность к длинному выдыханию при сохранении вдыхательного положения — такова цель тренировочной работы на этом этапе. Правильно прочувствованное понятие о со­хранении вдыхательного положения, типичное для вокаль­ной терминологии, соответствует распространенному тер­мину «задержки дыхания».

Только термин «задержка дыхания» не отвечает суще­ству происходящей в нашем организме работы. Борьба мышц вдыхателей и выдыхателей находится в непрерыв­ном движении при звукопроизводстве и не соответствует статичному термину «задержка дыхания». Давая приказ о «задержке дыхания», наблюдаем у занимающегося не­которую напряженность, некоторое закрепощение—дыха­ние помологически как бы останавливается. Необходимо (воспитать в себе ощущение непрерывно циркулирующей струи воздуха, что на первых порах уже кажется похожим на понятие «опоры», имеющей, как мы увидим дальше, громадное значение для всего психофизического поведения нашего организма при тренировочной работе над голосом. Важно выработать эластичность диафрагмальной мышцы, которая сама по себе является пассивной, безвольной, не самостоятельной мышцей. Ощущаем мы диафрагму лишь потому, что на нее давят близлежащие брюшные мышцы при вдохе, и, опускаясь под их давлением, она при­поднимает стенку живота. Если мы, вдыхая и выдыхая че­рез нос (или рот), будем пытаться «как бы» продолжить вдыхание, мы будем тренировать более эконом­ный, более замедленный выдох; мышцы вдыхатели и мыш­цы выдыхатели вступят в борьбу. Это и будет действен­ным процессом выдыхания. Проверим. Попробуем для на­чальной гимнастики быстрое, легкое чередование вдоха, выдоха 'через нос! без контроля! быстро!—раз—два! Вдох—раз, выдох—два. А три, четыре, мять, шесть, семь, восемь —пауза, «ничегонеделание».

Повторим несколько раз. Не вдыхайте снова, пока не захочется. Не надо устраивать искусственной одышки. Это вредно и ненужно. Мы тренируем диафрагму — не боль­ше. Вдох активный и выдох такой же активный. Взяли дыхание через нос (вдохнули (активно) и сбросили его так же активно, как бы «сплюнули». Без малейшей паузы перед вдохом и выдохом.

Рука на грудобрюшной преграде. Приподнялась и опу­стилась... Пока мы тренировали дыхание через нос. И вдох и выдох. Словно разучивали, проверяли практически ощу­щение, связанное с процессом вдоха и выдоха, привыкли к позе нашего тела, проверяли отсутствие зажимов.

Но наша речь, наше пение — звуковые волны нашего «озвученного дыхания» — устремляются наружу не только через нос, а главным образом через рот. Следует принять­ся за второе тренировочное положение: вдох — через нос, выдох — через рот.

Сначала оговорим несколько условий. Так же, как мы­шечная свобода создает правильное условие для работы над дыханием, так же и правильная поза голосообразующего аппарата создает необходимые условия для правиль­ного направления воздушной струи в головные резона­торы.

Какова же правильная поза нашего аппарата?

Не забывая о мышечной свободе, следует приняться за следующее тренировочное упражнение:

1) нижняя челюсть должна свободно опускаться и подниматься. Тренировать медленным опусканием и под­ниманием. Нижняя челюсть играет большую роль в пра­вильном рождении и направлении звука. Займитесь ею. Но все в меру, без насилия. Не раскрывать насильно, а медленно и свободно опускать и подни­мать ч е л ю с т ь, чтобы не было напряжения. Проверьте углубленьице под подбородком, чтобы там не было напря­жения. Расстояние между коренными зубами — в два пальца, не больше;

2) язык играет не менее важную роль в образовании всей фонетической гаммы буквообразования. Язык имеет также большое значение для правильного звукообразова­ния. Необходимо всячески развивать гибкость его и спо­собность с о к р а щ а т ь с я, «как бы» в т я г и в а я с ь концом в середину (каким он бывает при положении на буквы «е», «и» или «ы»). Посмотрите в ручное зер­кальце, проверьте. Кончик языка мягко касается верхних зубов, как на букву «н». Теперь переведите его мысленно быстро на букву «ы» или «е», посмотрите в зеркальце. Очень важно поработать над языком. Все время проверяй­те под подбородком углубление-ямочку при втягивании языка на позицию буквы «и» или «ы», чтобы не было на­пряжения! Если напряжение ощущается — это значит, что корень языка давит; видите, как все напряжено? Начните сначала: вывалите мягкий, расслабленный язык совсем, именно вывалите, а не высуньте. «Ямоч­ка» под подбородком стала мягкой — корень языка осво­божден. Осторожно приведите язык снова на позицию буквы «и» или «ы», ту, которая из них вам поможет пра­вильно тренироваться.

Все это очень индивидуально. Видите, в зеркальце язык как бы вобрался, сократился, он не острый и плос­кий, а как бы удвоился в объеме, и кончик языка не виден, как будто он втянулся в середину. Это нам и надо. Потре­нируйтесь в этом умении легко и произвольно «вбирать» язык, причем корень языка не должен давить на нижнюю часть глотки, что легко проверить на ощупь, как мы ука­зывали, — под подбородком в ямочке-углубленьице.

Усвоив это упражнение, перейдем к разбору дыхатель­ных упражнений.

Нижняя челюсть опущена, как бы упала на грудь. Язык — на позиции одной из вышеуказанных букв («е» или «ы»). Проделаем дыхательные упражнения:

Вдох — через нос; выдох — через нос я через рот. При описанном выше положении языка и свободной челюсти в момент выдыхания вы услышите чуть ощути­мый щелчок у задней стенки глотки (гортани). Этот щелчок вы услышите при условии, если ваше дыхание пойдет правильным путем, а именно: «как бы» будет под­ниматься по задней стенке глотки, стремясь в череп, но ни в коем случае не в р о т. Вообразите, что на месте темени у нас вытяжная труба, в которую и устре­мится воздушная струя — наш выдох.

Только «как будто» уйдет; на самом деле она устре­мится частью через рот, частью через нос. Не торопитесь. Все, все по порядку, по нескольку раз. Проделаем еще раз все движения:

1) нижнюю челюсть уронить (опустить);

2) язык привести в положение на «и», «ы», «е».

Проверьте все в ручном зеркальце. Добейтесь прав­ильной позы аппарата. Вдох — через нос. Ноздри широко раскрыты. Выдох глубокий, теплый, «как бы» про­гревающий, отепляющий гортань и голову Спокойный, без толчков, плавный. Не выдувайте, а выдыхайте. Много раз делайте это упражнение, но только следите, чтобы не было напряжения. Все, все проверяйте: лоб (морщинки!), веки (моргают излишне!), шея (напряглась!) и т. д. Все спокойно, все пассивно, не­хотя, лениво. Овладейте шаг за шагом собой, происходя­щими в вас процессами, чтобы неудобное стало незамет­ным и привычным, т. е. рефлекторным.

Само собой разумеется, что эти тренировочные уп­ражнения не исчерпывают собой всех первых упражне­ний. В них разбираются лишь основные условия для ра­боты по развитию дыхания для организации правильно­го звука.

При таких условиях включение звука прои­зойдет органично и закономерно на основе природного дыхания, которое является единым и для певца и для драматического актера. При правильно выработанном дыхании, при созданных в нашем аппарате верных ус­ловиях звук «незаметно» зарождается в дыхании.

Впоследствии вокалист идет своим путем, сцениче­ская речь — своим. Но начальное воспитание голоса, дыхания и произношения едино и для вокала и для сце­нической речи. Вряд ли уместно говорить, что возможны самые различные пути для воспитания голоса и что дан­ная методика — не единственное средство вообще. Мы имеем в виду требования и вытекающие из них некото­рые приемы работы, указанные К. С. Станиславским. Его положения, несомненно, обогащают методику преподава­ния основ техники сценической речи. Во всех без исклю­чения методических пособиях по технике речи тренировка Профессионального дыхания главным образом выра­жается в умении «задерживать дыхание» и затем распре­делять его в соответствии с объемом речевых упражне­нии. Ставя звук, педагог стремится к «полетности зву­ка», главным образом используя переднюю часть лица (маску). Станиславский говорит, что «секрет вокального искусства не в одной только маске». Последнее выскаывание обращает наше внимание **на обилие имеющихся**

в нашем аппарате резонирующих полостей, «не исключая и затылка», и таким образом «секрет звучания», «тайна голоса» и прежнее понятие «полетности звука» приобре­тают иное значение при изучении методических данных, найденных в трудах К. С. Станиславского.

Звук не должен выходить изо рта, а должен направ­ляться в резонирующие полости головы по направлению воздушной струи, «как бы» поднимающей наш звук, ко­торый вместе со словом неизбежно устремится изо рта. Но при указанном навыке это слово вылетит оформлен­ным, собранным в определенном резонансном фокусе, отточенным всеми частями нашего речевого аппарата. При тренировке наблюдается необходимость иной ме­тодической манеры, чем общепринятое громкое звучание для развития силы и объема голоса и его полетности. В разбираемом нами приеме никогда в начале занятий нельзя пользоваться громкостью в упражнениях. Ведь самый тихий звук, верно и полно резонирующий («опер­тый»), всегда будет слышен и в самом большом помеще­нии, в последнем из его рядов. Таким путем возможно выработать слышимость самой тихой речи, самого ин­тимного человеческого разговора, сохраняя при этом естественное звучание с его динамикой и всей вырази­тельностью живого разговорного языка. Сила голоса не в громкости, как говорит Станиславский. При звуке, от­раженном в зубах, или в других резонаторах маски (т. е. передней части лица), звук может быть и звонким, и сильным, и, как краска в звуковой палитре, очень ну­жен и ярок. Но это будет совсем не тот основной тон голоса («непрерывно тянущаяся линия звука в разго­воре»), который описывался нами в примере с проволоч­кой, — весь настрой голосового механизма иной.

Во всех общепринятых приемах выработки полетно­сти звука резонируют в основном кости лица, зубы. Звук летит как бы по горизонтали (рис. 1).

При приеме, указанном К. С. Станиславским и при­меняющемся некоторыми из педагогов в последние годы звук как бы взбирается по вертикали с тем, чтобы в ре­зультате вылететь стремительно изо рта (рис. 2), но ни-когда не по прямой горизонтальной линии! Дыхательная струя совершает, примерно такой путь, как указано на рис. 3. Дыхание как бы циркулирует непрерывно, черпая свое питание в самой глубине легких и отправляясь в звуке, рожденном колеблющимися связками, к надстав­ной трубе, поднимаясь по задней стенке глотки вверх—

в череп.

Всеми этими сопоставлениями и рассуждениями мы с осторожностью приближаемся ко второму элементу — включению звука, т.е. к практическому освое­нию приема постановки голоса, указанному нам К. С.Станиславским.

«Тихое мычание», «еле слышный стон» (какое бы ни было определение этого приема) и есть по существу ды­хание, колеблющее наши голосовые связки, соединенное с тем или иным буквенным знаком, как ртуть в градус­нике, поднимающееся вверх к резонаторам головы. Это стремление вверх, это ощущение убегающей кверху ды­хательной струи, как бы бьющей кверху фонтанчиком, указывают верное направление той воздушной трассы, по которой поднимается и наш перворожденный звук. Нота за нотой по этому направлению, снизу вверх, будем вырабатывать наш голос. Именно на этом настрое будем добиваться «непрерывной линии в разговоре», которая будет пронизывать все наши фонетически разнохарактер­ные буквы и их сочетания; «Так постепенно я проверял и выравнивал натуральные открытые ноты своего диапа­зона» (стр. 191).

На этой же дороге снизу вверх будем добиваться вы­равнивания регистров, что очень важно в деле постанов­ки голоса. Благодаря этому воздушному тракту так на­зываемое «грудное звучание» низких нот ни в коем слу­чае не должно «направляться в грудь». Все ноты — и верхние и нижние — как бы уносятся кверху активной воздушной струей. Но низкие тона неизбежно отразят­ся и в груди и даже в спине; средние могут отразиться в зубах, в твердом нёбе, даже в затылке; высокие — в головном костяке, в носовых раковинах, в лобной па­зухе. Вое наше тело звучит.

Так постепенно мы воспитываем в себе способность ощущать, «слышать» (весь свой звукообразующий аппа­рат при правильном направлении воздушного столба от диафрагмы в голову в виде активной, непрерывно цир­кулирующей струи воздуха, улетающей кверху.

Очень важно для последующего этапа работы над звуком образно понять, запомнить, «увидеть» этот воображаемый тракт, пролагаемый нашим дыханием. Нам, актерам-практикам, очень помогает такое видение, образ того, на что мы направляем наше внимание и волю: «Когда вам нужна будет сила, рисуйте голосом и интона­цией сверху и вниз самые разнообразные фонетические линии...» (стр. 222).

Нет необходимости говорить о том, что речь идет о глубоко прочувствованном, насыщенном содержанием слове, так как иного К. С. Станиславский и не признает. В данной цитате нам нужно подчеркнуть лишь «направ­ление голоса», «а которое указывает Константин Сергее­вич и которое соответствует полностью тому приему по­становки голоса и дыхания, которые разбираются. Вся­кий иной возможный прием работы над голосом и не­знакомое ему в таком случае понятие «по вертикали», часто встречающееся у К.С. Станиславского, привадит к суждению о формальности отдельных его положений, встречающихся в разделе «Речь на сцене». Мне пред­ставляется это глубоко порочным.

Немногочисленные пособия и учебники современных авторов по технике речи (проф. Е. М. Саричевой — «Тех­ника сценической речи», А. В. Прянишникова и Е. А. Кор­саковой — «Техника речи»), несомненно, являются вкла­дом в практическое развитие незаконченных работ К. С. Станиславского. Указанные в этих трудах приемы работы над голосом изложены опытными педагогами. Они ценны обилием продуманных, разнообразных упра­жнений, которые могут быть использованы и в работе над приемом, указанным Константином Сергеевичем. Но надо глубоко понять, что речевая манера как раз и зависит от той или иной манеры постановки го­лоса. При овладении певческим дыханием меняется, например, как уже говорилось в начале главы, артику­ляционная «выразительность»; она словно смягчается; мы не увидим у исполнителя, овладевшего техникой речи в Данной манере, беспрерывно двигающегося по всем на­правлениям рта (е, и, о, у, а, ы), не услышим **«ррраска-тистого» «р»,** вязкого «ммм» и т. д. Мы не заметим артикуляции, мы будем лишь видеть и слышать то, что захочет, чтобы мы увидели и услышали, художник слова. Конечно, голос человеческий может быть качаловским, ермоловским — неповторимо прекрасным по тону, по глубине, по тембру и обаянию. Но это редкий природный дар. Имеется в виду ординарный человече­ский голос, поддающийся обработке, и пределы возмож­ностей которого у каждодневно тренирующегося артиста поистине неисчерпаемы.

Последнее, что предстоит оказать при переходе к описанию «включения звука», — это о трех формах из­мерения дыхания, имеющихся в вокальной терминологии. Эта терминология поможет и в дальнейшем при опреде­лении характера звучания — мысли во фразе, в слове. Она относится целиком к внешней музыкальной обо­лочке звука, что нам также необходимо усвоить, как и «слово — действие — мысль — чувство—образ»: «Изучить звуковые формы, чтобы лучше наполнить их содержа­нием», — говорит К. С. Станиславский.

В вокальной терминологии понятие «дыхание» вклю­чает три измерения:.

1) глубина (дыхание), «опора»;

2) высота (резонирование, направление вверх воздушного столба);

3) близость (слово).

Хотя о дыхании говорилось достаточно, но перечислим еще раз, что мы знаем о дыхании профессио­нальном:

Глубина — дыхание костоабдоминальное (сме­шанное, нижнереберное). Эластичная работа диафрагмы, борьба мышц вдыхателей и выдыхателен (вдыхатель— диафрагма, выдыхатель — брюшные мышцы); вдох — через нос, выдох — как бы в голову — глубокий, а не выдувание губами.

Высота — направление, стремление воздушной струи в теменные кости. Особенно важно в работе над "звуком—голосом, «опорой» звука, пользованием резона­торами.

Б л и з о с т ь—с л о в о, т. е. то, что нас интересует в основном. Слово, слетающее с кончиков губ, что зависит от работы всех частей речевого аппарата.

Принимаясь за разбор занятий над звуком, можно сказать, что при глубине и высоте звучания бу­дем добиваться безукоризненной близости слова, чтобы оно слетало с кончиков губ!). Но терминологию запомним. Она пригодится всегда.

Суммирую все вышеизложенное.

Прием постановки голоса, описываемый К. С. Стани­славским, неразрывно связан с пониманием мышечной свободы, полного раскрепощения всех мускулов, а так­же с профессионально воспитанным дыханием. Полное владение дыханием — умение при выдохе сохранить вдыхательное положение — вот те обязательные условия, при которых только и рождается тот звук, который «ме­рещился» Константину Сергеевичу и который он подслу­шивал у величайших артистов мира. При этих условиях на первом этапе работы никогда не следует стремиться к тому, чтобы вызвать искусственно звук («скажите громко фразу», «спойте ту или иную ноту»). Необходимо найти, подслушать естественно рождаемый звук, действи­тельно похожий на легкий, еле слышный стон. Этот пой­манный тон голоса, последовательно проверяемый внима­нием, слухом, сознательным контролем, впоследствии на­правим по всем свойственным звучанию путям воздуш­ного столба, через все резонаторы, прощупывая их, осо­знавая, насколько это, конечно, возможно. Именно в эту первую пору работы над освоением правильного есте­ственного звука, окрашиваемого по-разному разными уси­лителями (резонаторами), мы и приучаемся ощущать звук в себе («тон во рту»). Начинаем понимать, что звук зависит от нашего умения собирать его в определен­ном, наиболее выгодном для него фокусе («маска», «го­ловные резонаторы», «грудной звук» и т. д. и т. п.). Не надо заботиться о полетности, потому что верно звуча­щий голос неизбежно полетит вперед, будет искать вы­ход, стремясь через слово передать тот или иной оттенок мысли и чувства. Чем действеннее задача, тем стремительнее полетит вперёд наш голос. Забота наша сводится к наиболее точному использованию резонаторов и ни в коем случае не к усиленному звуку, стремящемуся Долететь до цели («полетность»).

«Тайна большого красивого голоса заключается не в механическом и физическом явлении звучания голосовых связок, происходящем от давления на них воздуха, а в том, чтобы уловить этот спетый тон в голове и во рту и с помощью всех данных для этого природой резонансовых

и вибрирующих аппаратов сконцентрировать его и офор­мить».

Самое простое физическое действие уже должно быть связано с умением пользоваться произвольно правильным вдохом и выдохом. Что касается звука, то вся стремитель­ность речевого потока находится в прямой зависимости от правильного способа выдыхания.

Важно добиться «не громкого», а «верного» звучания «...Когда вам на подмостках понадобится подлинная сила речи, забудьте о громкости и вспомните об интонации с ее верхами и низами... Силу речи нужно еще искать в постепенном нарастании от «р i а nо» к «f о г t e» и их взаимоотношениях» (стр. 223, 224)

Для разговорной речи на сцене чрезвычайно нужны звучный тон голоса, слышимость и музыкальность при тихом звуке. Отсюда понятен совет К. С. Станиславского при тренировке первых упражнений давать лишь по­ловину звука. Практически ценно и его замечание о ролл и многообразии резонаторов в нашем голосообразующем аппарате: «...Резонирующие места во всех точках твердо­го нёба, в области гайморовой полости, (верхней части черепа и даже в затылке» (стр. 192).

Переходим к разбору тренировки звука — «включе­нию звука».

Мы говорили уже, что звук рождается в дыхании. Прослушаем, проверим, повторим дыхательные движе­ния:

1. Челюсть нижняя сброшена на грудь.

2. Язык вобран на буквы «е», «и», «ы».

3. Проверим напряжение мышц. Освободим их. Не торопясь, внимательно. Рука на диафрагме — контролер.

4. Вдох через нос — нёбо как будто тонизируется. Проверьте. Ноздри раскрыты, «как окна в сад». Полно вдыхаем самый любимый вами запах, например «я люб­лю ландыш». Запомните его, удержите в памяти: один, два, три.

5. Выдох — считайте мысленно! — четыре, пять, шесть, семь, восемь (или десять, но не меньше восьми). Выдыхайте пока через нос. Еще раз вдох, и диафрагма моментально тонизируется. Правда? Вдох и толчок диафрагмы в одно мгновение со вздохам. Проверьте. Все мягко, деликатно, без малейшего усилия. Вдох и выдох через нос при опущенной челюсти. Не забудьте об этом.

6. А теперь вдох через нос, а выдох через рот — теп­лое наше дыхание как бы посылается нами обогреть верх­ний этаж головы, все помещение, а оно большое. Вдох через нос — и новая теплая струя воздуха плывет снизу вверх, как бы совсем не выходит изо рта на ладонь. Сильно озябшие руки мы согреваем именно таким «глу­бинным» выдохом. Вспомните подробно себя на улице зимой, когда хочется согреть застывшие пальцы. Еще вспомните курящего человека: при разговоре дым выхо­дит и через нос и через рот. Курящий человек об этом и не думает. Как бы и нам сосредоточиться на хорошей «понюшке» воздуха и отправить ее наверх! — кажется, и щелчок появился? Не ждите его, иначе обязательно бу­дет подыгран фальшивый щелчок, — не годится! Нам ведь надо только «подслушать» безупречную работу природных процессов. Еще и еще повторяйте эти движе­ния. Щелчок чуть слышный совпадает с началом выдо­ха, — вот это правильно!

7. Продолжаем дышать, еще поднимем и опустим че­люсть, и много раз подряд пусть пощелкает «регулиров­щик» для того, чтобы вы без помехи сомнения слышали эти сигналы о правильном направлении и распределении по участкам вашего дыхания: часть — через нос, часть — через рот.

Теперь, ничего не меняя в своем вдыхательном и вы­дыхательном движении, вспомните-ка о сохранении вдыхательного положения. Слишком быстро рассеивается весь воздух выдоха. Проверьте ощущение вдоха. Теперь выдыхайте. Медленнее. Вы ощутили, что значит «сохранение вдыхательного положения»? Прове­ряйте. А теперь вдох, и, — не произносите, а подумай­те, — ой, выдыхая. Как будто не вы, а ваше дыхание вздохнуло. Вдох — и сразу ой. Тише, не произносите вслух, а только подумайте, — это очень важно. Здесь не в «о» или в «и» дело, а в намерении желании «пожаловаться». Не морщите лба, не наигрывайте не­существующей зубной боли. Это — фальшь, ложь. При­чем же здесь природное звучание? Еще и еще повторяйте, еле слышно, звук в себе, тон его во рту, в дыхании, не форсируйте, не насилуйте звука! Теперь при­бавим в помощь ему сонорный согласный «н».

8. Предварительно проделаем следующее упражне­ние: кончик языка все так же лениво, мягко коснется верхних зубов; вберите кончик языка, как в предыдущих тренировочных упражнениях над дыханием (поза аппа­рата); мысленно произносите все гласные и затем произнесите вслух букву «н», даже протяните ее несколь­ко. Повторите несколько раз это упражнение, глядя в ручное зеркальце. Все очень легко, мягко. Смотрите: язык не вас слушается, а собственного отражения в зеркале — на букву «н» кончик языка у верхних зубов, на мысленно произносящиеся гласные кончик языка как бы оттяги­вается назад; на букве «е» или «ы» кончик языка вби­рается в середину, язык как бы сокращается. Видите в зеркальце, как чудесно он взгромоздился, кажется зава­лил все выходы и входы для дыхания и голоса, но как он самостоятельно действует, лучше чем при вашем назой­ливом вмешательстве, — вы только прикажите ему точ­нее — на «н», на «у» и не следите за его работой, только проверьте результат в зеркальце. Теперь скажите **«нун», «нон»,** «нен», **«нин», «нын».** Сначала проделайте все это беззвучно, как в старом, немом кино. Можете и посмеять­ся над своим отражением в зеркале, над своим полу­сонным, довольно бессмысленным лицом. Какое отно­шение такая бессмыслица имеет к «непрерывной линии звучания», необходимой для глубоко наполненного смыс­лом и чувством с л о в о д е й с т в и я?! Вот теперь—стоп!! Это уж не веселый смех над своим «щенячьим барахтань­ем», а нечто вредное, обывательское, дилетантское. Имен­но сейчас, когда мы с такой осторожностью подобрались к начальной ноте «непрерывной линии звучания», мы все испортили и надо начинать снова — со вдоха — выдоха, проверки позы аппарата, снова надо вспомнить о глу­бине, высоте и близости, о нижней челюсти, которая на букву «н» сближается с верхней челюстью, а на гласные «у», «о», «а», «о», «и», «ы» активно опускается. Нижняя челюсть, как свободно двигающаяся педаль рычага, каждое движение вниз которой как бы посылает дыхние и звук вверх. Все повторите сначала. И вот, на­конец, снова добрались до **«нунноннанненниннын».** Не

произносите гласных, они сами зазвучат благодаря правильной позе голосообразующего аппарата. Вы только думайте о них. Настраивайтесь на них (г л у б и н а + высота), но не произносите!! А букву «н» произносите точнее! Язык на каждый гласный оттягивается назад, как в рогатке резинка перед тем, как «пальнуть». Пробуйте, проверяйте.

И вот в одно из повторений, когда особенно мягко язык коснется верхних зубов и мгновенно оттянется назад на буквы «у, о, а, е, и, ы», а нижняя челюсть одновремен­но с оформлением гласного опустится вниз, вы, делая непрерывно упражнения раза три—четыре подряд **«нунно-**ннанненнинныннунноннанненниннын» и т. д. услышите незнакомый, точно в е т е р в проводах, звук, который как будто родился «неведомо как». Не вздумай­те, повторяя упражнение, его искать. Он пуглив и не лю­бит лишнего внимания. Создавайте все условия для его рождения, и он сам появится на свет, рожденный правильно работающим, организованным ды­ханием и правильной позой голосообразующего аппарата.

Конечно, трудно заниматься без «уха» педагога, но искания, верно направленные, всегда дадут верный ре­зультат.

В нашей власти находится создание всех необходимых условий, которые не могут не образовать в сумме своих элементов верного рождения первой ноты непрерыв­ной линии звучания. Дальше все пойдет легче. Это — са­мый центр, кульминационная точка в наших исканиях — рождение «неведомого до сих пор звука». Прочтите опи­сание этого рабочего этапа в главе «Пение и дикция» на стр. 191. Теперь многое в этой главе станет совсем понят­ным и уже знакомым. Описывая дальнейшие тренировоч­ные упражнения, будем всегда иметь в виду ту основу, которой посвящено предварительное и подробное изло­жение. Самое трудное, судя по личному опыту, — это подготовить свой аппарат к беспрепятственному, верно организованному, свободно рождаемому звуку — первой ноте всей непрерывной линии звучания.

9. Без конца повторять «нунноннанненниннын» и т. д., соблюдая все вышеописанные условия. Затем перейти к «муммоммаммеммиммым» и т. д. Губы слегка сомкнуты на букву «м». Помните о языке, о нижней челюсти, о мы. шечной свободе, о непрерывно поступающем кверху дыхании.

Эти первые упражнения по работе над включением звука так же, как постоянно продолжающаяся тренировка дыхания, являются основными тренировочными упражнениями в работе над голосом. Впоследствии, когда нужно будет настроить, наладить свой аппарат «перед каж дым концертом, спектаклем или репетицией», именно это тренировочные упражнения при соблюдении всех перечисленных условий приводят голос в надлежащую, «ра­бочую» готовность. Вся остальная работа при изучение последующих элементов пойдет на этой базе — функции активного дыхания и включение, звука. Перескочить через этот подробный раздел – значит не усвоить основного приема правильного воспитания голоса. Какие бы элементы ни тренировались, какие бы сложные речевые примеры и упражнения ни отрабатывались, их всегда следует выполнять на основе хорошо усвоенного предыдущего этапа работы. При разговоре полезно следить мысленно за настройкой своего голоса. Помните: «всегда по вертикали, никогда

по горизонтали».

Как видно из предыдущего, прием постановки голос и связанная с ним работа над дыханием пользуются средствами вокала, но не в обычном понимании определения «вокал». «Тянущаяся нота», как мы рассмотрел: совсем не является вокально-выпеваемой растянуто гласной. Такое упражнение безусловно возможно, на много позже, когда уже полностью будет освоена основе естественного рождения звука, т. е. когда дыхание и звук превратятся для нас в органически неразделимый aкт; когда придет навык, каждый звук, каждую букву питать дыханием; когда ни начало слова, ни его конец (его последняя буква) не будут падать с высоты («высокая позиция» в вокале), о которой мы теперь имеем свое представление, хотя мы и не вокалисты.

Вот в каком смысле предлагает К. С. Станиславский

пользоваться средствами вокала, их рациональным зерном. Раньше, до издания трудов Константина Сергееви­ча, имелось в виду при упоминании о вокальных сред­ствах в деле постановки речевого голоса самое подлин­ное пение.

Молодые голоса безусловно всегда имеют тенденцию крепнуть и развиваться вне зависимости от той или иной методики. Всякое громкое произнесение, «чтение гекза­метра по рычагам тона», всякое «осмысленное чтение вслух», всякий «отрывок описательной прозы», расска­зываемый с действенной задачей «видеть», «слышать», «внедрять свои видения» и т. д., с логическим разбором текста, несомненно, способствуют и голосоведению и не­обходимому умению «распределить свое дыхание».

Но никогда эти голоса не будут столь чуткими проводниками мысли и чувства, какими мечтал их вос­питать К. С. Станиславский.

Это разные школы, разные методические системы, и пора над этим глубоко задуматься. Речь идет о разной исполнительской манере и способе выражать свои чувства и мысли.

В первом случае (возьмем лучшее) мы имеем в ре­зультате профессиональное ясное произношение, слыши­мость и сильный голос (может быть, и развивающийся с помощью пения, — это безразлично).

Во втором случае мы имеем интонационно тонкое, своеобразное (в зависимости от индивидуальности арти­ста) неисчерпаемое богатство словодействия во всех его проявлениях: «...художественно, красиво и точно выяв­лять неуловимые оттенки чувств и мысли...» (стр. 195).

В первом случае — актер-профессионал, во втором — художник слова; в первом — актер «вообще», во вто­ром — актер, воспитанный по системе.

Разница существенная.

Звук и дыхание, как отправная точка систематической работы над сценической речью, и определяют собой в ко­нечном счете разницу исполнительской манеры. «Двух совершенно одинаковых манер и приемов произношения не может быть», — говорит Станиславский, определяя многообразие развития актерских индивидуальностей.

Этим положением К.С. Станиславский подчеркивает, что единый принцип в работе звукообразовательного ме­ханизма никогда не лишит индивидуальности артиста только ему присущей исполнительской манеры. «Сколь­ко новых возможностей откроет нам музыкальная звуч­ная речь для выявления внутренней жизни на сцене!»

Зная, какие требования предъявлял К. С. Станислав­ский к насыщенности слова мыслью, действием, как он боролся с «болтанием текста» и т. д., непростительно про­ходить мимо его практических советов-результатов, до­бытых им громадным трудом в борьбе со своими личны­ми голосовыми данными и дикционными недостатками, а также в практике работы с учениками.

.*ГЛАВА III*

**ВЫРАБОТКА ПРОИЗНОШЕНИЯ (ДИКЦИЯ)**

**Гласные и согласные**

Правильное произношение того или иного гласного или согласного зависит от верно рожденного, правильно направленного звука голоса, а также четко работающих частей речевого аппарата.

«Что же касается последних рядов партера, то для них существует особая манера говорить на сцене с хоро­шо поставленным голосом, выработанными гласными и особенно согласными. С такой дикцией вы можете говорить тихо, как в комнате, и вас услышат лучше, чем ваш крик, особенно если вы заинтересуете зрителя со­держанием произносимого и заставите его самого вни­кать в ваши слова. При актерском крике интимные слова, требующие тихого голоса, теряют свой внутренний смысл и не располагают зрителей вникать в бессмыслицу (вы­делено мною.— Кс. К.)

В работу над дыханием и звуком нам предстоит втя­нуть все без исключения буквы русского алфавита. Мы уже встретились со всеми гласными и с двумя соглас­ными «н» и «м» — сонорными согласными, у которых имеется голос почти такой же, как у гласных **(нннн, мммм).** Эти звучные согласные помогли нам в работе над включением звука, что разбиралось в предыдущих уп­ражнениях. Но существуют и безголосые согласные, и

69шипящие, и свистящие, всем им свойственно то или иное

звуковое выражение.

Заметим, что выравниванию в звучании гласных, а также и согласных К. С. Станиславский придает большое значение, считая, что и здесь воспитательная роль во­кальных средств может практически принести большую пользу. Но «выравнивание» звучания всех букв ни в коем случае не представляет собой однообразия произноше­ния. Речь идет все о том же едином дыхатель­ном п у т и, по которому поднимается наше дыхание и звучание. Речь идет о верном звукообразовании в произ­ношении. Даже безголосая буква в сочетании с гласной всегда выражается в звуке. Звук же бывает чрезвычайно пестрым не по яркости произношения, а по неверному настрою звучания, когда один звук доносится «как бы из живота», другой — растекается во все стороны, звучит вульгарно и резко и т. д.

И гласные и согласные рождаются на едином принципе звукопроизводства, при создании одинаковых условий в голосовом аппарате для их рождения. Голос всегда идет по своему вертикаль­ному воздушному пути, а фонетический рисунок и дик и, и о иное оформление того или иного бук­венного знака должны выражаться в соответствии со своим произносительным характером. «У многих людей гласные рождаются в одном месте голосового аппарата, а согласные — совсем в другом... Это неправильно, некра­сиво и вульгарно.

Гудение согласных должно накопляться и резониро­вать там же, где создаются и гласные. Там же они и смешиваются, сливаются с согласными, а после прорыва в губах звуки вылетают изо рта, резонируя в том же резо­наторе, что и гласные» (стр. 187).

Мы понимаем эти положения следующим образом: например, гласный «и», произнесенный при артикуляционной позе, практикующейся до сих пор (растянутые к ушам углы рта), звучит неверно, невыгодно, отражая в звуке неверный характер произношения данной гласной. При освоении средств по работе над дикцией, указанных Станиславским, всякая чрезмерность, подчеркнутость в работе противопоказана. Решающим усло­вием для безукоризненного сценического произношения являются снова певческое дыхание и затем точ­ная работа всех частей речевого аппарата, главным об­разом активная работа нижней челюсти, языка и г у б. Слегка измененный овал рта уже меняет характер произношения того или иного гласного, например, звук «у», оформленный фонетически, вялыми, невытянутыми вперед губами, будет похож слухово на совершенно иной по характеру звук «о», что неточно, неверно и невыразительно. Следовательно, необходимо вниматель­но прослушать и проверить работу всех частей речевого аппарата, которая, не нарушая правильности голосотечения (высоты+г дубины), соответствовала бы фо­нетическому характеру произношения при точном дикционном выражении того или иного звука (близость).

В работе над звуком и дыханием мы уже начали по существу тренировку гласного и согласного. Рассмотрим все звуки с тем, чтобы слово (близость) звучало наполненно и ярко не только по своему смыслу, но также и по звуковой и дикционной выразительности.

Гласные буквы, с точки зрения их голосового вы­ражения, являют собой плавно льющееся дыхание, не встречающее на своем пути никаких препятствий. Поза речевого аппарата, губы в частности (мягкий резонатор), влияют на различную окраску в произношении этих глас­ных (о, у, а, е, и, ы). Наиболее отпавшая нижняя че­люсть (два пальца между коренными зубами) — таково положение, такова поза аппарата на букву «а». Губы более округлые и чуть выдвинутые вперед, как бы чуть втянутые щеки — таково положение на звук «о». Вы­двинутые активно вперед губы, образующие трубочку, — положение на звук «у». Более распластанный язык (гу­бы — как на букву «а»), чуть приподнятая нижняя че­люсть — положение на звуки «е», «и», «ы». Эти три звука произносятся различно с помощью еле заметных из­менений в движении нижней челюсти (главным образом). Порядок тренируемых гласных указывать не следует, по­тому что здесь необходимо прислушаться к индивидуаль­ным данным занимающегося: кому на каком звуке удоб­нее понять, т. е. почувствовать необходимую позу аппарата. Рекомендуется создавать различные таб­лицы для работы над звуком-буквой. Одному необхо­димо для ощущения правильного голосообразования начинать с гласной «у» («нунноннан»... и т. д.), другому —-с «е» для правильного положения языка, который не слушается иногда длительное время, и поэтому трудно добиться правильного течения звука **(«нееунноннан»...** и т. д.). Как всегда, «ухо» педагога подскажет, с какой гласной надо начинать тренировку. Лишь бы гласные тек­ли беспрепятственно, плавно, резонируя в голове, во лбу, в передней части лица. В постепенно вырабатываемую ли­нию звука, тренируемую на упражнениях, состоящих из , сочетания сонорных «н» и «м» с гласными — мы будем включать все согласные буквы в их сочетании с гласными. Согласные буквы являются всегда препятствием в различных частях нашего речевого аппарата, которые преодолеваются активно выработанным дыханием. Если гласные обладают возможностью беспрепятственно изли­ваться наружу, то для правильного произнесения со­гласных наше дыхание должно активно преодолеть различные препятствия, чтобы вырваться наружу.

Работе над согласными мы придаем особое значение, так как без четко оформленных, напоенных дыханием со­гласных невозможна сценическая художественная речь. Согласный всегда помогает звучанию гласного. К.С. Ста­ниславский образно, метко и точно дает нам несколько указаний на этот счет, которые являются практически цен­ными и дают возможность разработать на их основании целый ряд тренировочных упражнений.

Если гласные выравниваются пением, то трени­ровка согласных требует специально дикционных упраж­нений. Какие же указания на то, что представляют собой согласные — мы находим у К. С. Станиславского.

О сонорных (стр. 194). «В этих звуках ясно разли­чаешь голос, который звучит почти так же, как гласные. Разница лишь в том, что звук не выходит наружу бес­препятственно, но задерживается зажимом в разных ме­стах, откуда и получает соответствующую окраску».

О безголосых: «Они тем не менее тянутся, издавая ка­кие-то шумы».

О взрывных: «Они выталкивают стоящие за ними глас­ные звуки».

Для того, чтобы звучно и энергично произнести букву «б», готовясь к этому, мы как бы накапливаем воздух за сомкнутыми слегка губами. При произношении «б» воздух размыкает губы — разрывает их и вливается в следующий за согласными гласный по всем выше­изложенным правилам звукообразования. Пример. Сло­во **«бонна».** Проследим звуковое произнесение этого сло­ва: сомкнутые губы, взятое дыхание, чувствуем его за губами, как бы готовыми к преодолению губного барье­ра (помните о голосовом настрое по вертикали, не растра­тить бы все дыхание на букву «б», действуйте экономно, уверенно, свободно), вспомните об упражнении на дыха­ние и включение звука **«нуннон»...** и т. д., язык, оттяги­вающийся назад на гласные. Не приказывайте себе пра­вильно произнести букву «б», не запугивайте себя, не за­жимайте мышц. Смотрите на все слово в целом, на его ударный звук, о нем-то и думайте. В слове **«бонна»** та­ким опорным звуком будет удобный для вас, уже знакомый мышцам языка сонорный звук «н», легко на­правляющий голос по его бесконечной линии звучания. Вот о нем и думайте, к нему и стремитесь, а г у б ы и ды­хание приготовьте к первому звуку «б». Попробуйте произнести все слово, с тем чтобы последний неударный редуцированный звук «а» был на «высоте» настройки самого «высокого» и снова вернитесь к звуку «б». Теперь произнесите его в различных сочетаниях с другими зву­ками, сначала в коротких сочетаниях, так как в длинных словах мы еще ,не оговорили всех согласных, а у каждой из них много особенностей и специфических свойств. В упражнениях лучше всего все время прибавлять новое в сочетании с уже знакомыми мышечно и слухово звуками и слогами: **бам, бум, бом, бем, бым** и т. д. **«Бунбон-банбенбинбын»** и т. д., по-разному соединяя эти знакомые звуки, ощупывая их дыханием, губами, языком, запоми­ная их на ощупь. Так вы изучите правильное произ­ношение звука «б».

Нет необходимости таким образом описывать все без исключения буквы русского алфавита, повторяя уже ска­занное, что голос на всех звуках настраивается одинако­во (по вертикали),а оформляется в произношении звуков применительно к их фонетическим различиям, дикционному характеру.

Наиболее трудными являются буквенные знаки, в ко­торых характер произношения как бы снимает голосове­дение. Это шипящие и взрывные «п», «т», «к».

Шипящие сами по себе вне гласной не имеют мело­дии — они шипят, жужжат, свистят и хрипят. Часто встречающиеся дефекты в произношении именно этих согласных говорят о том, что при тренировке этих букв необходимы точные указания о месторождении этих со­гласных, чтобы правильно тренировать язык. Если пре­пятствие для дыхания в губном звонком «в» сосредоточе­но в губах, то в шипящих «ш», «ч», «щ», «ж» — дыха­ние стремится разъединить язык и верхнее нёбо. При пра­вильном произношении шипящих края языка прижаты к верхним коренным зубам и шипящий как бы припечатывается спинкой языка к нёбу... Начиная от альвеол дес­ны верхних передних зубов — «ч» и «щ»; глубже к цент­ру нёба — «ж» и «ш»,— язык как бы «раздавливает ягоду о нёбо». Вот как энергично должно быть оформ­лено произношение шипящего! Причем именно от этой энергии дыхание чрезвычайно быстро расходуется при произнесении этих согласных, особенно если их трениро­вать без гласной, настраивающей голос и не дающей согласному поглотить его весь целиком. Нужно трениро­вать шипящие при участии всех гласных (кроме «и»), но в несколько иной манере, чем в предыдущих примерах

тренировки.

Главную роль в правильном произношении шипящих

играют два условия:

1) работа языка и

2) точное местонахождение и местообразование ши­пящих.

Мышцы языка должны привыкнуть путем упражне­ний быть в «боевом порядке» при произношении шипя­щих. Если при выработке непрерывной линии звучания необходимо, тренируясь, сливать сонорный и гласный з их сочетании **(нунноннан...** и т. д.), то при тренировке шипящих будет правильным произносить шипящий с глас­ным раздельно — стаккато — **жу, жо, жа, же,** жи и т. д., причем, особенно на первых порах, вернее будет удваи­вать произношение шипящих. Вот так: **жжу! жжо! жжа!** и т. д., т. е. тренировать язык, вырабатывая ощуще­ние взятого препятствия. Для более сознательного и эко­номного расходования воздуха (дыхания) предлагается подключить одну из уже знакомых сонорных в конце слога: **жжун, жжон, жжан, жжен** и т. д. **.**

**«**Ч» и «щ» (чьшь) — требует легкости и изящества в произношении, что необходимо подчеркнуть при трени­ровке этих букв. В быту очень распространено грубое, а также и жесткое их произношение, которое свойственно, например, белорусскому языку (чъо, чъашка и т. п.). В этой работе играет основную роль кончик языка так же. как впоследствии он будет трудиться при произнесении «р», а также свистящих «з» и «с», произношение кото­рых часто нечисто и неверно.

«Ч» всегда произносится с воображаемым мягким знаком «чь». При основном положении языка на шипя­щие (края прижаты к коренным зубам) в тренировке бук­вы «ч» прежде всего должен ощущаться кончик языка, как бы централизующий правильное произношение. Так как мы тренируем не дикцию, как самостоятельную ка­тегорию сценического произношения, а голос, ищу­щий выражение через дикцию, то здесь целесообразнее тренировать «ч» в сочетании с гласными, так же, как и твердые шипящие, но с кратким акцентом на шипя­щий. Если при тренировке «ж» и «ш» рекомендовалось сдваивать согласный в упражнении жжо, жжу, жжа и т. д., то при работе над «ч» и «щ» можно посоветовать очень легкое и быстрое прикосновение языка к нёбу со стремлением произнести гласный ч (ь) ю! че! чя! и т. д.

Щ(щьчь) — щю, ще, щя, щи и т. д. с ударением на гласный «чЯшка чЯю», щетинка у чушки.

Любые самые трудные сочетания этих букв будут по­лезны и необходимы для того, чтобы выработать м ы-шечную память и этим избежать «случайности» в произношении.

«С» и «з» —кончик языка по ощущению, как иголка, находится у альвеол нижних зубов, отсюда и вся тренировка. Крепко прижат кончик языка, дыхание стре­мится взять препятствие, устремляясь сверху вниз, но не берет его, а как бы придавливает самый кончик языка к зубам, вычерчивая короткую и точную свистящую сссс или зззз. Если мы протянем такой согласный, не вклю­чая его в тон голоса, т. е. шепотом, поза нашего речевого аппарата будет следующей: рот чуть приоткрыт, губы чуть растянуты в стороны, зубы сдвинуты вместе, ниж­няя челюсть чуть опущена — воздух сочится сквозь зубы. Препятствие для дыхания при произнесении сви­стящих будет в зубах:

ся, се, сю, се, си, сы — сясьсесьсюсь и т. д., зя, зе, зю, зе, зи, зы — зясьзесьзюсь и т. д.

Любые скороговорки, указанные проф. Е. Ф. Саричевой в учебнике 1949 года, имеют большое значение в де­ле тренировки свистящих и шипящих при соблюдении всех излагаемых выше условий, цели и направления тре­нировочной работы. Следует указать на то, что скорого­ворки помогают тренировке при условии особого акцента на тренируемый звук, т. е. имея целью натренировать мышцы языка в их разнообразной работе над про­изнесением различных по своему характеру согласных. Например:

РРеЗЗиновую ЗЗину РРеЗЗиновую ЗЗину

Купили в магаЗЗине В корЗЗине принеССли и т. д.

Таким образом выработается постепенная необходи­мая координация, т. е. точная согласованная деятель-кость всех «приборов», обеспечивающих правильную ар­тикуляцию. Раз выработанный правильный навык, по­степенно станет автоматичным и легко восстанавливае­мым после перерыва той или иной деятельности.

Главным во всякой тренировке и в упражнении речевого аппарата, в частности является выра­ботка соответствующей координации.

Легкость восстановления когда-то усвоенных навыков известна каждому человеку, который после длительного перерыва вновь пытается освоить ранний, привычный вид занятий, например, езда на велосипеде, игра на рояле. Одновременно каждый в таких случаях может убедить­ся в разнице: как это осуществлялось раньше и как это выходит теперь; будут чрезвычайно ощутимы, одна­ко, основные моменты когда-то привычной дея­тельности, они часто сохраняются на всю жизнь.

Чем проще вид деятельности, тем легче он восстанав­ливается (езда на велосипеде). Более сложная деятель­ность требует более длительного срока повторной тре­нировки для восстановления прежней свободы осу­ществляемых действий (игра на рояле). Все это объясняется тем, что однажды выработанная координа­ция не исчезает бесследно с прекращением при­вычной деятельности. В центральной нервной системе остаются следовые реакции, на основе которых может быть достигнуто с большей легкостью, чем для начинающего, совершенство в выполне­нии необходимых навыков.

Чем проще работа, чем меньше «звеньев» участвует в ее обеспечении, тем легче восстановить их

согласованую взаимосвязь.

Можно сто раз повторять любое из упражнений, на­пример указываемое нами начальное упражнение для выработки непрерывной линии звучания, и не только не , настроить правильно голос, но и приучить себя к неверно­му мышечному напряжению, искусственному форсирова­нию голоса и т. д. и т. п.

Важно не сто раз повторить, а сто раз подго­товить весь свой физический аппарат к правильному звукообразованию, создавая все необходимые усло­вия для верного рождения звука.

Только при такой сознательной работе над го­лосом мы можем гарантировать себя от нежелательных случайностей и дилетантизма. Достигнутые результаты, как-то: выносливость голоса, его эластичность, непрерыв­ная линия звучания, дикционная оформленность, слыши­мость на расстоянии и т. д., будут в таком случае не слу­чайным совпадением, а органическим подтверждением правильного метода работы.

«Р» и «л». При работе над звуком «р» мы должны знать, что вовлечение в работу кончика языка пригодит­ся нам для свистящих и для правильного произношения звука «л», поэтому, помимо твердого, раскатистого, как электрический звонок, звука ррр, необходимо трениро­вать «рь» — «ррррррь», мягкое произношение этой бук­вы, что дается не всегда легко. В таких, например, словах, как «бирюза», «бирюк», где «р» сто<ит между гласными, после звука «и», в частности, язык не всегда работает активно, что необходимо проверить. При верном звуча­нии непрерывного рррррр и рррррь, при условии, ког­да дыхательная струя направлена в голову, приложив ладонь к темени, мы услышим резонанс. Если же нет этой вибрации — отклика в резонирующей полости головы, значит голосово звуки «р» и «рь» произносятся не­правильно.

Всякое предварительное упражнение с чередованием букв «т» и «д» подготавливает верное произнесение букв «р» и «рь»: «тду, тдо, тда, тде, тди, тды» и т. д., произ­носимые как одно слово — тдутдотдатдетдитды и т. д. Такое предварительное упражнение, как «те-де-де-те», произнесенное много раз подряд с перемежающими­ся ударениями на всех слогах по очереди, в разных тем­пах, усиляя и уменьшая голосоподачу, также принесут большую пользу для приобретения мышечной памяти б работе кончика языка. При такой работе звук «р» при кратком неударном произношении в конце слова и в се­редине его, всегда сохранит свое полнокровное чистое вы­ражение — «вор», «мор», «гора», «море», «горемычный» и т. д.

Какими еще упражнениями можно пользоваться в ра­боте над «р» и «л»? Всеми, какими можно втянуть в работу кончик языка, вызывающую его вибрацию. Любые сочетания рядом стоящих «р» и «л», например «рларлор-лу...» и т. д. «рьлярьлерьлю...» и т. д. Вариации могут быть любыми и разнообразными во все возрастающей трудно­сти с обязательными примерами произнесе­ния любых слов — «бром», «брюква», «бровь», «бритва», «бирка», «бор», «пир», «принцип» и т. д. В скороговор­ках по-прежнему обращаем внимание на активное про­изношение тренируемого звука, как уже указывалось при раэборе тренировочной работы над свистящими. «Крра-сильщик кррасил кррасной крраской кррышу кррестьяни-ну Юррке»; «Каррл укррал у Кларры кораллы» (произно­сится слитно, как одно слово, выделяя ударный гласный), причем и «р» и «л» тренируются в их парном сочетании при условии подробного изучения положения языка во время произнесения твердого «р» и твердого «л» в отличие от положения языка при мягком произнесении «рь» и «ль». Пример тренировки: «лоллалуллалеллалил-лалылла» и «леллялоллеляллюлилля», а также мягкое «ль» с гласным (произнесенным как французский слог 1а)—упражнениетакоеlа1аШа1а1а1а1а1а.Вибрационное дви­жение очень активизирует кончик языка, и не следует путать это упражнение с произнесением «ляляля», что оставляет кончик языка пассивным.

Возможны еще примеры для тренировки звуков «л» и «ль»: «Лель мой Лель, люлилелилель»; «Тилилень ли-лилень, пллечи врежиццы рремень». Произносится также слитно и плавно, чтобы каждый звук звучал.

Чрезвычайно полезен перечень таких слов, которые связаны между собой и по смыслу — слов, в которых встречаются уже знакомые по мышечному ощу­щению, натренированные звуки. Любой пример го­дится: «свет неоновой лампы», «прекрасно настроенный инструмент» и т. д. Сливая одно слово с другим, но вы­деляя «интонационно» ударное (по смыслу) слово.

На таких фразах можно впоследствии тренировать первое элементарное понятие о логическом ударе­нии. Поэтому лучше избегать совершенно бессмысленно­го набора слов с тренируемыми звуками. Пользуясь со­четанием нужных звуков при работе над включением голоса, затем для большей пользы сознательной вы­работки дикционных навыков необходимо специально подбирать примеры, таблицы и скороговорки, в ос­нову которых был бы положен смысл, образ. Трениров­ка при таких условиях органично воспитает способ­ность правильно говорить в условиях сцены, потому что «все уже» или «почти все» окажется знакомым мыш­цам языка, губ, дыхательному движению. Таким обра­зом, эти слова будут воспроизведены автоматиски, что очень важно и сознательно, что особо важно для правильного воспитания мастерства актера.

Несколько отдельно стоит работа, связанная с упо­треблением следующих согласных: «п», «т» и «к».

К.С. Станиславский про эти согласные говорит, что они выталкивают стоящие за ними гласные звуки. «Го­лос звучит слабо на гласных, но лишь только он соеди­няет их с согласными — сила его звука удесятеряется».

Подробно остановимся на этих положениях, потому что в них имеется правильное указание на активную роль согласного в голосообразовании вообще и на свойства взрывных «п», «т», «к» в особенности. Описывать уп­ражнения, как говорилось в начале главы 2-й, невозмож­но, так как упражнения являют собой живое, изменчивое звучание, практическое освоение учащимся вместе с пе­дагогом всех индивидуальных возможностей, заложен­ных в каждом организме с его природными особенностями. Правило, примененное с успехом для одного, может оказаться пагубным для другого. Стандарта не может и не должно быть. Поэтому с особой осторожностью и вниманием отнесемся к описанию работы взрывных «п», «т», «к» в процессе тренировки, так как они обладают особой активностью, действительно, в полном смысле слова, взрывного характера. Эти взрывы об­разуются в результате преодолевания дыхательной стру­ей препятствий на своем пути («п»—в губах, «т»—в язы­ке», «к» — в задней части глотки и языка).

В самом начале описания работы над согласными говорилось о звонком взрывном «б», который не мыслит­ся без ясно различаемого голоса-тона. Здесь же мы име­ем дело с безголосыми звуками, которые тем не ме­нее имеют большое значение для правильного и звучного произношения. В обыденной жизни мы часто встречаемся с очень вялым произношением этих согласных, отчего все слова, в которых они имеются, звучат невыразитель­но, как бы «малокровно». Это происходит потому, что недостаточно активное дыхание не встреча­ет никаких подлинных препятствий на своем пути (плохо смыкающиеся вялые губы, вялый язык, не ощушающий звука «т», неверно устремленное дыхание, идущее целиком через рот, отчего страдает звук «к»). Если же дыхание активно и правильно натренировано, если губы сомкнуты, то при произнесении «п» действи­тельно происходит некий выстрел-взрыв: «па-па», «п-рочь», «п-олость» и т. д. Ни на мгновение нельзя за­бывать, что «взрыв» этот происходит внутри над­ставной трубы, а не является «холостым» выстре­лом, от которого весь воздух растрачивается мгно­венно, вырвавшись изо рта и рассеявшись в простран­стве.

«П-аа-п-аа», при таком произнесении «громадный» гласный поглотит согласный. Необходимо помнить не­престанно об активности нашего дыхания, стремящегося в теменные кости, а не н а ру ж у. Необходимо помнить об едином дыхательном пути для всех букв в их голосоведении. Поэтому после взрывного «п» глас­ный необходимо произнести правильно, т. е. вспом­нив об убегающем кверху дыхании (а следовательно, и гласном), что не даст возможности гласному звуку рассеяться через наш раскрытый рот во все стороны. При произнесении звука-буквы «а» нижняя челюсть опу­скается, а не губы растягиваются. Этот воздушный взрыв подготавливается, образуется за губами, как бы заполняет воздухом нёбо, всю голову и только к а к а я-т о часть воздуха неизбежно вырвется вместе с произнесением звука «а» наружу, а не весь заряд сразу вместе с гласной.

То же самое происходит и с произнесением звука «т». При произнесении «т» конец языка упирается в верхние передние зубы. С силой поднимающийся воздух разъединяет язык от зубов. Для примера возьмем такое сочетание: «т-а-т-а». Положение на гласную «а» будет таким, как при начальных упражнениях по голосу — язык в подвешенном положении!

Если же он будет неподвижно лежать «лодоч­кой» или «лопаточкой» при произнесении следующей за согласным гласной, никакого взрыва не про­изойдет, никакого движения динамики в произноше­нии мы не ощутим. А ведь в каждом звуке есть движе­ние, стремление кверху, иначе образуется звук пло­ский, «белый», мало эластичный, невыразительный, можно сказать, не согретый дыханием, так как дыхание при неверном положении языка, губ, челюсти устремляется все целиком наружу и рассеивается в про­странстве. При верных условиях дыхание, устремленное в голову, оформляется в звук металлического оттенка на гласных, лишающихся при таком выражении «открытого», вульгарного звучания.

«К» — заднеязычный согласный взрывного характе­ра. При произношении этого звука мы наблюдаем есте­ственно меньшую утечку дыхания (чем ближе к губам, тем труднее экономить дыхание!). При произнесении звука «к» взрыв получается от взятого воздушной стру­ей препятствия, существующего в задней части языка и в стенке глотки.

Теперь попробуем мысленно проверить правильную позу губ, языка, челюсти, глотки, нёба при произнесении согласных «п», «т», «к». Возьмем дыхание, проверим позу речевого аппарата и к а к бы ударим воздуш­ной струей снизу вверх по намеченным нами препятствиям. Несколько раз проделаем это упражнение. Помните — снизу вверх! Не произнося никаких гласных, только согласные — «п», «т», «к». Это упражнение чрезвычайно активизирует наш дыхательный-выдыхательный посыл. Не произнося вслух гласных, лишь думая о них, мы подготавливаем этим упражнени­ем условие для правильного произношения вслух любого из них. Практически гласный дей­ствительно как бы выталкивается названны­ми выше согласными. В живой художественной речи мы, конечно, никогда не ощутим этой роли взрыв­ных в деле голосообразования. Но для того, чтобы наша речь плавно лилась, выражая то, что мы чувству­ем и видим, мы должны изучить и практически натрени­ровать все звуки гласные и согласные, оценив особое значение взрывных, помогающих активности, гибкости полнокровного нашего звучания. Опасно же это упраж­нение в том случае, когда не выработано активное дыхание и если все предыдущие упражнения не изуче­ны, не усвоены, не прочувствованы. Тогда мы будем сви­детелями неестественной, умышленной форсировки ды­хательного движения (выдоха) и немедленно произойдет зажим, — связки будут травмированы излишним на­жимом воздушной струи. Вот почему, считан чрезвычайно действенным данное упражнение для вер­ного голосообразования в произношении, необходимо предупредить о строгой последовательности в трениров­ке всех звучных согласных и гласных, выработав в себе навык к активному, свободно льющемуся дыханию, и только тогда начать пользоваться тренировочным упраж­нением взрывного характера. Иногда несколько раз пра­вильно, осмысленно произнесенные «птк» дают уже и верную голосовую настройку. В вокальной терминологии имеется хорошо всем известный термин «атака з в у-к а». Верное произнесение «птк» соответствует правиль­ному пониманию этого вокального термина. Момент вы­доха совпадает с моментом начала звука. Когда мы произносим «птк» без голоса (гласного), работает как бы только дыхание. Для верного понимания этих по­ложений прибавим еще упражнение для примера:

«Кукушка кукует ку-ку».

Произнесите эту фразу так, как будто она выражена одними согласными; получим следующее: «ккшк» «ккгкк». Гласные не произносите вслух, но думайте о них, т. е. на каждый имеющийся в этой фразе гласный мыс­ленно приготовьте соответствующую для него позу рече­вого аппарата: («у» — и губы вытянуты вперед трубоч­кой; «а» — опущена нижняя челюсть и т. д.). Теперь возьмите дыхание, устремите его на известные вам пре­пятствия (ударьте воздушной струей снизу вверх), а вслух произнесите одни согласные. При таких условиях вся энергия будет отдана согласным. Чувствуете ли вы, какая активность дыхания нужна для произне­сения указанных согласных в данном примере?

Такая же активная работа дыхания наблюдается при произнесении «т» и «п»: «Из-под топота копыт пыль по полю летит». Так же, как и в предыдущем примере, ак­тивно произнесите одни 'согласные: испоттопотакопыт-пыльпополюлетиг». Такой записью мы хотим выразить самый характер тренировки.

К- С. Станиславский с исключительной точностью го­ворит о значении этих взрывных в деле правильной ра­боты над дыханием-звуком.

«Кукушка кукует ку-ку»,

«Из-под топота копыт пыль по полю летит».

Начиная эти тренировочные упражнения без звука, втягивая в работу только дыхательное движение, после­довательно переходя затем к самому тихому звуку (не шепот), постепенно усиливаем звучание и обратим не­вольно внимание на то, что тихий звук требует н е меньшей активности дыхания, чем громкий, что очень важно для овладения слышимостью в условиях сцены. Самый интимный разговор требует самой мак­симальной активности дыхания и верной его профессиональной функции, что без всяких специаль­ных «артикуляционных» усилий приведет к абсолютной слышимости нашей речи на любом расстоянии. Это лиш­ний раз подтвердит нам ведущую роль дыхания в процессе звукопроизводства.

Опора звука

Пятый элемент, без которого вся работа над дыха­нием и голосом не будет иметь необходимой профессио­нальной законченности и без которого не мыслится овладение искусством словодействия, известен под терми­ном «упор» или «опора».

Не вдаваясь в существующие в литературе расхожде­ния и споры по этому вопросу, мы приведем несколько определений этого понятия, имеющихся в трудах вокали­стов. «Сущность опоры звука еще недостаточно разъяс­нена как в педагогике, так и в научной литературе. Это очень сложное физиологическое явление, в основе кото­рого лежит все же антагонизм между выдыхательными и вдыхательными мускулами» .

Если проследить, когда впервые возникло определе­ние опоры звука, то увидим, что еще в XVIII веке Манчини уже обращал внимание на необходимость всегда сохранять в запасе остаток дыхания при пении. Это уже и есть предпосылка для правильного понимания термина «опора звука».

«Опора звука есть замедление выдоха...». «Опора» способствует включению диафрагмы в сферу нашего сознания... Понятие об опоре обосновано и относится к мышечным сокращениям и повышению воздушного дав­ления».

Эти высказывания несомненно приведут нас к оп­ределениям, которые полностью соответствуют нашему пониманию «опорного звучания».

В чем же практически заключается значение «упора» в сценической речи?

Снова и снова приходится подчеркивать, что лишь выдыхание, направленное в головные резонаторы, при с ох ранении вдыхатель­ного положения дает ту сценическую слышимость, тот металлический оттенок голосу, при котором на самом тихом звучании речь наша заполняет все театральное по­мещение и доносится до самого последнего его ряда.

В основе опоры несомненно лежит и экономное расходование воздуха (дыхания), т. е. опять, при вопросе об опоре, мы сталкиваемся с профессио­нальным заведованием и распределением выдоха, т. е. с работой над тренировкой и правиль­ным воспитанием певческого дыхания. Верное опорное звучание заключается в том, чтобы «уловить тон в голове и во рту», по выражению проф. Багадурова, чему способствуют все тренировочные упражнения, связанные с основным приемом постановки голоса, указанным К. С. Станиславским, в котором такие термины,

как «тихое мычание», «еле слышный стон» и т.п., становятся для нас закономерными и органичными.

При такой тренировке дыхания в включение звука происходит как бы незаметно, будто само дыхание звучит, о чем мы говорили достаточно и подробно. Можно очень громко произносить, растратить всё дыхание, но это будет форсированный, «падающий», а не летящий звук. При воспитании актера в «системе» всё внимание его направляется на выполнение действенной конкретной задачи, поэтому понятие «опоры звука» несомненно имеет особо важное значение.

Актер, не желающий «соврать», боясь собственного недостаточно послушного звука голоса, еле слышно шепчет слова, которые вне правильного звучания, вне опоры — дыхания не слышны вовсе. Иногда справедливое требование режиссера более слышной речи неожиданно приводит к самому нежелательному чувству неправды, лжи и насилия над собой.

Так, при отсутствии правильного воспитания голоса и дикции, незаметно прививаются привычки, штампы громкоговорения и недооценка всех возможностей, какими обладает наш голосовой и речевой аппараты.

В сценической практике режиссеры как будто правильно указывают на то, что звучание голоса, чистота дикции зависят от действенной задачи: если, мол, актёр целиком, весь без остатка, мобилизирован на выполнение задачи, «то и голос зазвучит, и дикция станет чётче».

Само собой разумеется, что именно так и должно быть. Доказывать закономерность такого яв-ления не стоит. Невозможно отрицать зависимость звучания от поведения активно действующего человека (артиста на сцене).

Но и сводить все искусство речи к простой случай-

искусство речи к простой случайности было бы неправильно. Голос должен звучать

всегда верно – «на упоре» он должен быть всегда готовым для того, чтобы откликнуться мгновенно,

— «на упоре» того, чтобы

он должен звучать точно и гибко на любое действие. Очевидно, Константин Сергеевич поэтому и указывает на целый ряд основных вокальных приемов, способствующих более тонкому вос­питанию голоса для речи на сцене и для пения на с ц е н е, т. е. в особых условиях. Эти особые усло­вия требуют от голоса не громкости, а слышимости. Это — разные понятия. Громкость, как таковая, еще никоим образом не обеспечивает слышимости. Слышимость же зависит от всех перечисленных условий, которые далеко не исчерпаны данным изложением.

«В основе опоры лежит применение вдыхательных дви­жений в целях урегулирования выдоха».

Опора — это прежде всего «ощущение» диафрагмы, так же как у балетного артиста всегда имеется профессио­нальное «ощущение» спины. Если драматический артист владеет умением «говорить на упоре», он будет слышен всегда и в любом помещении. Овладение такой «опер­той» речью целиком зависит от профессиональной рабо­ты дыхания. Недооценка тренировочной работы по ды­ханию и включению звука приводит к недооценке про­фессионального нашего умения, мастерства, искусства слова, словодействия с тех высоких позиций, с каких го­ворит о театре К. С. Станиславский.

**Резонаторы**

Было бы нелепым по каждому из разбираемых эле­ментов специально «выдумывать» отдельные упражнения.

Резонанс звука, зависящий от природных условий, существующих в нашем организме, не поддается нашему управлению. Мы лишь можем воспитать в себе навык пользоваться природными усилителями, различая на слух окраску тона, происходящую от вибрации голоса в той или иной резонансной полости. Прежде всего мы должны научить «ухо» различать оттенки голоса, завися­щие от пользования теми или иными резонаторами (отте­нок голоса — горловой, носовой, грудное звучание и т. п.).

Укажем на основные резонаторы, помогающие нам воспитывать тембр, окраску голоса:

1) грудное звучание — вибрация грудной клетки;

2) головное звучание — все высокие ноты голоса, ре­зонирующие в передней части лица, в носовых раковинах, надбровных полостях, черепе, вплоть до затылка;

3) среднее — смешанное звучание, когда направляе­мый в голову звук резонирует и в грудной клетке (иногда даже в лопатках, спине).

Вся эта шкала «грудное—головное—смешанное зву­чание» является все той же знакомой нам воздушной трассой «от диафрагмы в череп». Головные резонаторы, где оформляются самые высокие певческие ноты голоса, несвойственные разговорной речи, описывать нет смысла, так как мы пользуемся ими в буквальном смысле лишь секундами (в смехе, возгласах). В обычной речи самый высокий разговорный голос не звучит на столь «немыс­лимо» высоких нотах. Это — область вокала.

Можно говорить в основном о смешанном и грудном звучании, чтобы определить свое понимание работы над воспитанием «ощущения резонанса» (т. е. природных усилителей).

Последующий, 7-й элемент — «регистры» **так тесно** связан с резонансными возможностями нашего аппара­та, что мы соединим его в тренировочной работе над ды­ханием—звуком — резонированием голоса. Голос, каче­ство его, ровность звучания на всех реги­страх зависят от способности правильно пользоваться резонаторами автоматически, т. е. привычно и произволь­но, без усилия.

Поговорим сначала о так называемом «грудном» зву­чании.

Самый теплый, глубокий тон — тембр разговорного голоса тот, который имеет резонанс в грудной клетке. Но только при одном условии: если он будет верным по на­строю, никогда нельзя забывать о направлении нашего голоса кверху. Только при таком условии отражен­ный и в груди звук будет подлинно грудным, верным звучанием. Если же, что часто наблюдается в работе, воспитывается «ощущение резонанса в грудной клетке», и больше ничего, тогда голос обычно бы­вает обеднен обертонами, скован и в конечном счете делается негибким, нарочито приглушенным, занижен­ным «вообще» («трагически» низким голосом всегда).

Голос лишь пользуется этим грудным резонансом, грудная клетка как бы откликается на голос, направлен­ный вверх. Приведем такой пример: представим себе по­лую комнату, потолок у этой комнаты стеклянный, а пол медный. Мы направляем наш звук в стеклянный потолок, а он, не находя выхода, отражается гулом в медном полу. Вот приблизительное изложение понятия «грудного зву­чания». Приходится говорить об этом, имея в виду ложно понятое грудное звучание, без учета «резонанса в голо­ве». При таком условии звук «ставится на грудь», что соответствует всему вышеизложенному. Грудное зву­чание— не самостоятельно образующийся тон звука, а тон отраженный, находящий отзвук, опору, окраску в грудном костяке, т. е. уже в ка­кой-то мере смешанный. При таком понимании звук, стремясь всегда на всех тонах кверху, никогда не станет неподвижным, искусственно заниженным. Он сохранит подвижность и всегда, поднимаясь по вертика­ли, на всех своих регистрах приобретает устойчивость и ровность в звучании. Смешанное звучание свойственно всей гамме обычной разговорной речи, кроме самых вы­соких и самых низких нот, отражающихся в черепе или в грудной клетке. Вся середина, весь фундамент, так ска­зать, имеет дело со смешанным звучанием.

Переходя к работе над слогами, т. е. к соединению гласного с согласным, в упражнениях, которые подробно будут объяснены, тренируются главным образом навыки к опороному звучанию и пользованию резонаторами при 'выравнивании регистров.

**Слоги**

Бывает такая мертвая точка в совместной работе пе­дагога и ученика: ученик потерял -старые, ненужные при­вычки, но еще не может произвольно, легко и привычно пользоваться новыми. Здесь особенно важна роль педаго­га, его «ухо», чуткость, мера в осторожном -и терпеливом прививании нужного. В каждом этапе достигнутого необ­ходимо увидеть зерно нового, последующего .и растить его. В этом терпеливом выращивании новых качеств и заключается залог успеха, в достижении результата.

Принимаясь за тренировку слогов, вспомним описание.

Резонаторы регистры всех предшествовавших упражнений, так как слог (со­четание гласного с согласным) приближает нас «произ­несению слова, т. е. выражению мысли — образа-действия. Работа над слогами -является предпоследним тренировочным 'специфическим этапом работы над голо­сом и дикцией и целиком подчинен всем тренируемым элементам для безотказной работы нашего голосообразующего аппарата.

1 — дыхание (создать все (необходимые условия. Все упражнения);

2 — звук (включение звука в дыхании);

3 — гласные: у, о, е, и, ы — поза аппарата;

4 — с о г л а с н ы е: н, м, к, п, т, р, л, ш, ж, ч и т. д. Все согласные;

5 — упор

Эти три элемента являют как бы одно общее условие для всех тренируемых упражнений

в различных примерах при по­стоянном контроле за грудным резонансом, проверяя его ру­кой.

слоги: ну, но, на, не, ни, ны, му, мо, ми, ко, ка, ки, кы и т. д.

Эта таблица -приводится для того, чтобы показать -на­правление этого тренировочного кр у г о во го движения. Оказывается, ничего нового в упражнениях на «слоги» нет.

Слог является сочетанием согласного с (гласным, и больше ничего. Но так как -смысл этих речевых упражне­ний заключается ча проверке всего -пройденного: готовно­сти аппарата, активной работе дыхания в буквообразовании, а целый ряд букв мы не оговорили, то необходи­мо з н а т ь точное местообразование каждого звука — положение губ, языка, челюсти на каждую из ник. Вот это необходимо узнать и натренировать, до того как браться за упражнения по слогам.

Все, что относилось к элементам: дыхание, звук, глас­ные, согласные, опора, резонаторы, регистры, — все это было как бы подготовительн ы м этапом работы для перехода к занятиям по сценической речи, в которых «-сло­ги» и «слова» являются чисто речевыми -упражнения­ми. До сих пор мы имели дело с изучением вокальныхсредств, помогающих подготовить весь наш звуко-образующий аппарат к освоению элементов по сце­нической речи, на основе разобранного нами приема постановки голоса, упражненного дыхания и выработки каждого звука.

Сейчас перейдем к тренировке речевых элементов вы­ражения. Если практически весь раздел ,не освоен, если нет «привычного» в том, чтобы «затаить дыхание» (со­хранение вдыхательного положения), «ощутить» диафраг­му, раскрепостить нижнюю челюсть и т. д., вряд ли «тре­нировка слогов» принесет пользу. Но так как в мою зада­чу не входит обучать предмету техники речи, а лишь заострить внимание на направлении, какое подсказывает К. С. Станиславский, то продолжим описание всех имею­щихся у нас упражнений на «слоги», «слова», «цепь слов» и т. д.

Берем всем известную басню И. Крылова «Ворона и Лисица» и разрабатываем на ее тексте упражнения. Этот текст басни удобен как по своим буквенным сочетаниям, так и по размеру-объему текста, используемого для про­верки выносливости дыхания, о чем поговорим дальше при изложении упражнения, называемого «скороговорочным». Моменты вдоха .и выдоха, опоры, резонирования и ре­гистрового выражения имеют значение в этой тренировке. Поэтому никакой торопливости. Вообще во всех раз­бираемых подготовительных тренировочных упраж­нениях необходимы точность, продуманность, обоснование и т. п. Механическое повторение того или иного упражнения ничего не даст в лучшем случае и зачеркнет всю предшествующую работу — в худшем случае.

Перед тем как взяться за тренировку слотов — «ча­сти» слова, необходимо проверить степень своей готовно­сти. Текст басни надо знать наизусть, чтобы не «вспоминать» его во время упражнения, что будет мешать и пе­реключать наше внимание с необходимого нам объекта на ненужный, лишний.

Разобьем весь текст на слоги. Займемся разбором не всего текста, а лишь начальных четырех строчек для на­глядного примера.

По слогам получим следующий буквенный материал (выписываем орфоэпически):

и ы ы и

Ва-ро-не-где-то-бох-па-слал-ку-со-чек-сы-ру,

ы ы ы ы ы

На-йель-ва-р-о-на-взгра-ма-здяс-па-за-фтра-кать-са ы ы ы ы ы

фсем-бы-ло-уш-са-бр'а-лае-да-па-за-ду-ма-лас, а сыр ы и

ва-рту-дер-жа-ла и т. д.

Если вглядимся, мысленно вслушиваясь в эти сочета­ния «согласного с гласным», мы ощутим «знакомые» мыш­цам языка челюсти, знакомые зубам и дыханию звуковые сочетания.

Первое упражнение. Каждый слог произно­сится стаккато, легко, на одной ноте, в течение всей строки. Не тянуть эту ноту, н е в ы п е в а т ь е е, а только каждым слогом (его ударной гласной) как бы подбрасывать звучание этой ноты кверху. Причем произносится вслух только согласный звук, а на гласный приготовим необходимую позу для его выражения — не больше! Запомним положение губ на букву «в». Этот согласный вам еще не встречался в предыдущих упраж­нениях. Каждую букву надо знать на память.

Верхние зубы слегка прижимают нижнюю губу — «ва-а» (нижняя челюсть под напором воздушной струи отпадает): вва-рро-нн-е и т. д. Чрезвычайно ритмично с одинаковыми интервалами, равномерно чередуются слоги, составленные из различных букв. К произнесению каждой такой «пары» приготовимся к произнесению вслух «подумавши», точный и меткий слог. Короткий, а не растянутый, так, в различных буквосочетаниях будем ра­ботать над первой нотой голоса. Берется любая «самая удобная» нота, и от нее потом будем двигаться и вверх и вниз. Но четыре 'строчки (целых 44 слога!) произносим на одной ноте. Мы почувствуем, что не все буквы «за­хотят» звучать на выбранной вами ноте. Почувствуем, что гласный «у» хочет более низкого звучания, а гласный «и» — более высокого и г. д. Никакой поблажки! Все буквы в звучании должны нам повиноваться, для чего мы и занимаемся этим первым дикционным упражнением. Ни одного звука произнесенного механи­чески. Слоги произносятся организованно и ритмично, с равномерными интервалами между ними.

Второе упражнение. Четыре строчки слогов — вое так же, на одной ноте (медиума — наиболее удобной для голоса). Произносим каждый слог отрывисто, легко, как бы нанизывая все слоги на улетающий кверху поток дыхательной струи. Задумываться тут некогда. В интервалах между произнесением слогов нужно подумать о том, что тренируем и з а ч е м, но не как. Слоги про­износятся коротко, четко. Чем короче и легче — тем вер­нее. Не громко, на выдохе, с таким ощущением, как будто каждый слог, как «глоток», который пьем, а не вы­плевываем вместе со звуком. Представим себе, что взяв дыхание, произнося слот, мы его посылаем в череп — в «самую макушку». Не будем заботиться, чтобы он летел «вперед». Он и так вылетит вперед — рот ведь открыт!

Значит слога произносим на одной какой-либо ноте, условно скажем, на ноте соль.

Третье упражнение. Следующие четыре строч­ки произносим по слогам на полтона выше (соль диез). Последующие четыре строчки — на ноте ля и т. д. Весь текст, разбитый на слоги, повышаем сначала через четыре строчки, впоследствии — каждую строчку. Только будем помнить, что повышаем мы с л у х о в о, а не п о з и ц и о н н о, т. е. каждый последующий звук будет у нас стремиться вверх, как по лесенке, один над дру­гим, один над другим. Повышая голос по нотам, указы­вающим мелодическое изменение (частоту колеба­ния), мы в ощущении, в позе нашего аппарата ничего не меняем. Это очень существенно. Чем выше идет т о-н а л ь н о е изменение звука, тем привычнее и свободнее владеем мы нашим аппаратом. Голос звучит на высокой ноте ми, но мы тут не при чем. Мы для этого звука с п е ц и а л ь н о ничего не делаем, к нему не пристраивались, мы были раскрепощены. Конечно, все это вырабатывается долгой и упорной тренировкой, мы забегаем вперед, но не сказать об этих важных рабочих моментах — значило бы неправильно ориентировать на поведение всего нашего аппарата во время тренировки слогов.

Итак, весь текст разбит на слоги, и все они трениру­ются в повышении и затем в понижении тонально.

«Понижение» также не несет никаких изменений в настрое нашего голоса, в аппарате. Важен здесь слух, а не «особое» положение головы, гортани и т. п. Перед тем как взять высокую ноту, у занимающегося очень часто наблюдается некий страх перед мнимым препятствием, а отсюда и «зажимы», напряжение и т. п., т. е. мгновенно нарушается правильная координация (всех движений го-лосоподачи, в результате — или форсированный звук или смещенный в тональности, но не свободно резонирующий голос. П о в ы ш а я и п о н и ж а я в меру наших возмож­ностей (зависящих от выносливости связок, мощности ды­хания, свободно резонирующих полостей), мы с о х р а н я-ем нужную позу аппарата, помним о глубине, вы-с о т е « близости, словом, по-прежнему заботимся об органически привитой способности создать все необ­ходимые условия в нашем организме для рождения зву­ка, но не заботимся о том, низкий тон или высокий мы берем. Это безразлично. Все звуки стремятся вверх.

Чет ве р т о е у п р а ж н е н и е. Из слогов, повышая по строчке и затем понижая, сложим слова, и, как в пер­вом упражнении тренировали один слог, так же произне­сем одно 'слово, состоящее из нескольких слогов: и ы и

Вороне гдета бох послал кусочек сыру.

Здесь важна ударная гласная, которая все слово делает как бы «выпуклым»:

Вароне гдета бох и т. д.

Не бойтесь сильно выделить эту опорную гласную, со­храняя четкое, н е т о р о п л и в о е произнесение н ачала и конца слова. Причем надо помнить о «верти­кали», чтобы конечная буква-звук была направлена по своему верхнему пути, а не «свалилась вниз» — «в жи­вот», «в грудь».

О п о р н у ю гласную в слове не тянуть напевно, все слово вылепляется, отливается, а не «тянется».

Это упражнение также произносится по строчкам. По­сле каждой строчки берется новое дыхание, а старое — остаток его — сбрасывается. Затем повышаем по по­лутонам и тонам. Можно рассказать смысл упражнения, но рекомендовать, как его делать, нецеле­сообразно.

Пятое упражнение называется «опорным», так как, ломимо всего того, что тренировалось прежде, фиксируем внимание на «ощущении диафрагмы», на про­длении вдоха (пр-и выдохе) и т. д. Одно слово произносим громко — «вароне», затем проверяем свое выдыхательное, медленное движение и произносим «цепь слов» — всю строчку до конца, не выделяя ни одной буквы, к а к о д н о слово: гдетабохпаслалкусочиксыру», «на!» (обяза­тельно проверить выдох): «ельваронавзграмаздяспазавт-ракатьсафсембылоушсабралас». (На полтона выше взять дыхание): «Да!» («затаить дыхание») «пазадума-ласасырвартудержала» и т. д. весь текст.

Особенно важно в этом упражнении абсолютная ровность произношения всей цепочки слов («как бусин­ки»), в которых одна буква должна переливаться в дру­гую. Но ни в коем случае нельзя скандировать, чеканить, подчеркивать каждую букву. Это бу­дет неверно. Смысл данного упражнения в использовании опорного звучания для постепенной выработки л р а-вильного произношения любой буквы — главной и неглавной.

Шестое упражнение. Это упражнение назва­но «скороговорочным». Все предыдущее не забываем, но пользуемся возможностью развить в себе навык к быстро­му, стремительному произношению любых букв, слов, це­пи слов.

Тренируется это упражнение на одном дыхании. Не за­бывая о сохранении вдыхательного положения, произно­сим четыре строчки текста:

Варонегдетабохпаслалкусочексырунаельварона-взграмаздяспазафтракатьсафсембылоушсабра-ласдапозадумаласасырвортудержаланатубеду-лисаблизеханькабежала! —

и все это произнести, как если бы нам надо было произ­нести такое слово. Вот такое «громадное слово». Очень важно помнить об этом.

Как бы бегом по всем этим бесчисленным буквам о д н о г о с л о в а, но каждая буква нужна, хотя и ни одна сама по себе не может выразить слова. Такова техника тренировки в этом упражнении. Вспомним еще одно из требований К. С. Станиславского, которое имеется в виду в работе над этими упражнениями. «Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные эле­менты речи: с одной стороны, ее п л а в н о с т ь, мед­ленная, звучная слиянность, а с другой — быстрота, легкое, четкое и чеканное произ­несение слов...

От долгого и многократного повторения одних и тех же 'Слов речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром тем­пе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходи­мо их делать, так как сценическая речь не может обой­тись без скороговорок» (стр. 299—300).

Плавность и медленная звучная слиянность вырабаты­ваются на всех упражнениях без исключения, так как в основе этого требования лежит голосовой настрой и вся вытекающая из него «манера говорить: не рвать сло­ва», а выражать мысль — чувство — образ — это слитная речь.

Элементы плавности и слиянность вырабатываются и на разбираемом скороговорочном упражнении, если оно понято в определении, что все буквы равны. Ко­нечно, фактически оби разнохарактерны и отличаются одна от другой, поэтому необходимо точно, верно передать характер их произношения. Произнесите такое «слово», созданное для специальной тренировки; необходи­мо, чтобы каждая буква стремилась передать ясность произношения последующей. При этом надо сохранить и ритм и темп, чтобы справиться с такой задачей, как в ы-говорить все слово на одном дыхании. Язык не запле­тается, губы не вялые, дыхание как бы «затаенное», бук­вы слетают с кончика губ. Такое буквопроизношение происходит незаметно, выразительно и точно.

Можно рекомендовать скороговорение воспи­тать на медленном темпе произнесения букв, без рыв­ков, чтобы одна полноценная буква переливалась в дру­гую, и так до конца:

«Варонегдетабохпаслалкусочексыру... и т. д., постепен­но у б ы ст р я я темп. Буквы-близнецы.

Седьмое упражнение. Оно тоже по манере тренировки является упражнением на плавное и быстрое чередование различных букв в словоговорении. Но в этом упражнении на весь текст дыхание берется всего три раза. Этим упражнением проверяются выносли­вость дыхания и опорное звучание (упор в речи).

Дыхание берется перед началом текста и затем на реп­лики — «пленил» (дыхание) и «голосок» (дыхание). Вот так:

Варонегдетабохпаслалкусочексырунаельваронавзгра маздяспазафтракатьсафсембылоушсабраласдапоза-думаласасырвортудержаланатубидулисаблизеханька бежалавдругсырнайдухлисуастановиллисицавидитсыр лисицусырпленил! (дыхание) и т. д. до конца. В тек­сте подчеркнуты гласные, которые несколько выделяются при произнесении.

Восьмое упражнение. Так как все эти упраж­нения связаны со слуховыми качествами занимающегося, то следует пользоваться иногда инструментом как для про­верки вырабатываемого диапазона, объема голоса, так и для определения характера голоса при речи и пении. Чтобы петь несложную песенку, тоже требуется и «петь, как го­ворить» и «говорить, как поешь». Без инструмента зани­маться невозможно.

Самое первое речевое упражнение уже тренируется, ориентируясь на ту или иную, удобную для начала, ноту на рояле. Но впоследствии, проверяя исполнение упраж­нения и правильную работу аппарата, следует лишь изред­ка пользоваться инструментом для речевых упражнений. Человеческая речь по количеству обертонов богаче, чем рояльная клавиатурами бывает, что, попадая точно голосом в заказанные роялем ноты, голос привыкает на них откликаться, а вне «клавиш» голос словно теряет под­держку, аккомпанемент и делается менее звучным — «тускнеет». Восьмое упражнение тренируется без помощи инструмента, вырабатывая гибкость цепи слов.

Данное упражнение имеет большое количество вариан­тов, и нет надобности об них говорить. Смысл же этого упражнения состоит в том, чтобы в различных комбина­циях всех семи предыдущих упражнений проверить сте­пень навыков, степень автоматизации основных дыхатель­ных движений. Необходимо при смене голосовых пониже­ний и повышений использование тихого и громкого, сла­бого и сильного звука, отрывистого и плавного произнесе­ния, — ту же басню «Ворона и Лисица» рассказать по смыслу, с логическим разбором этого смысла (основ­ной его мысли) для того, чтобы проверить что мы тренировали, для чего и как мы научились пользо­ваться приобретенными навыками.

В упражнениях на «слоги» практически проверяется понятие «упора», «резонанса», «регистровых переходов» (повышение и понижение), слиянности в речи и быстроговорения при повторном запоминании каждой буквы (в зву­ке и произношении).

Упражнения на «слоги» являются восьмым предпослед­ним элементом, завершающим подготовительную работу над «материалом», из которого можно начать складывать все строение сценической речи.

Все буквы, звуки, несложные звукообразования, изуче­ние природы нашего звукообразующего аппарата, голосоподачи при звуке, резонаторные наши возможности — все это является подготовкой, сбором строительного материала для нашего сценического языка.

**Слова**

«...Как из атомов создается вселенная, так из отдель­ных букв складываются слова, из слов—фразы, из фраз — мысли, из мыслей — целые сцены, из сцен — акты, из актов — громадная по содержанию пьеса, заключающая в себе трагическую жизнь человеческого духа Гамлета, Отелло, Чацкого и др. Это целая симфония!!» (стр. 180).

Таких высказываний в работах Станиславского много, и вне связи с главой «Пение и дикция» с ее методически­ми указаниями они читаются как эстетические взгляды великого режиссера и актера на значение слова в искус­стве.

В этих высказываниях К. С. Станиславского можно усмотреть методологические установки. Из дыхания рож­дается звук, выраженный буквой, имеющей голос (любой гласный, сонорный согласный), из букв рождаются соче­тания гласного с согласным, образуя слоги.

Авторская задача кончается у самого входа в искус­ство слова, того слова, о котором говорит вышепри­веденное высказывание К. С. Станиславского. Это — тема другой работы.

Слова, тренируемые по элементам, еще не «искус­ство», — это всего лишь «строительный материал» для искусства сценической речи.

Но для того чтобы закончить указываемую трениро­вочную работу данного раздела (самих основ техники речи), необходимо на примерах художественного слова суметь выразить точное видение, желание, мысль, содержащиеся в этом слове.

Весь раздел тренировочной работы требует большой затраты сил, времени и терпения для органического овла­дения основой звукопроизводства. Естественно, что во время работы над всеми элементами техники речи прихо­дится встречаться со словом во всем его образном значении, поэтому на всех этапах развития и воспитания голоса и дикции необходимы «речевые» примеры (жела­тельно с тренируемыми буквами и их сочетаниями). Эти знакомые звучные буквы обязательно по-новому заставят произнести слово. Оно как бы прочтется за­ново — чувственно, что легко проверить на практике.

Самые разнообразные примеры слов и цепочки из слов дают возможность закрепить пройденное, освоить его сознательно. Обычно берется или стихотворная стро­ка или небольшой отрывок прозы, и на этих примерах проверяется все, что мы узнали о законах звучания и про­изношения.

К этому этапу работы относятся и правила орфоэпии, а также и основные сведения о логических ударениях, ло­гических паузах, знаках препинания и речевых тактах.

Разбирая речевые упражнения, мы тренировали слово, сложенное из букв, из слогов, тренировали и цепь слов в виде «скороговорочного упражнения». Все это относилось к технике словопроизнесения, чтобы ни одна буква в нем не пропадала, была правильно выражена и голосово и дикционно.

Когда в конце такой тренировки мы попробуем рас­сказать текст басни «Ворона и Лисица» по смыслу, мы тем самым принимаемся за работу над словодействием, потому что вне действия передать смысл басни невоз­можно.

Об этом этапе работы, подытоживающем все усвоен­ное и понятое, Станиславский говорит: «К концу того пе­риода моей работы, о котором я вам так долго рассказы- вал, я ещё не достиг Того, что на нашем языке называется чувством слова или чувством фразы, но несомненно, что в звучании звуков и слогов я уже стал разбираться» (стр. 196).

Впоследствии никогда не следует заниматься «чист­кой» произношения, проверкой голосоведения на тех ху­дожественных примерах, над которыми работает учащий­ся. Такую «черную» работу желательно производить на самых разнообразных и индивидуально подбираемых упражнениях. Говорю об этом не случайно и небезотчетно: художественный материал, превращаясь в «черновик» с помарками, кляксами, правками и т. д., перестает быть художественным, так как все внимание исполни­теля устремляется на эти «помарки» и «поправки» с единственной задачей говорить грамотно и красиво. Одно дело работать над правильным произ­ношением звуков, букв, слогов, другое — отлить мысль в слово, общаться с людьми, воздействуя на них, и т. д.

Выражаю глубокую уверенность в том, что предвари­тельная работа над голосом и дикцией должна стать самым близким помощником в работе по мастерству: ис­правление дефектов речи так же, как работа над дыха­нием, голосом, не может быть самоцелью. Только тесное взаимодействие всех дисциплин в их синтезе образует про­цесс формирования актера в «системе» К. С. Станислав­ского.

Остается сказать, что несколько примеров и упражне­ний, которые приведены выше, найдены в практике моей педагогической работы со студентами Ленинградского театрального института имени А. Н. Островского, а так­же и в личной работе над собой и с товарищами по театру, но ни в коей мере не являются единственно верными упражнениями. Любое упражнение из учебника Е. Ф. Саричевой, правильно освоенное и использо­ванное ценно для тренировочной работы. Этим хочется еще раз сказать, что самое главное в работе над голосом и дикцией заключено не в головоломных сочета­ниях букв, а в верном понимании, тщательном изуче­нии основных условий, составляющих в своей сумме органичный методический прием для верного профессио­нального воспитания голоса.

В данной книге автор ставит себе целью последовательно изложить всю программу по изучению основ зву­кообразования, которую можно обнаружить по элементам при творческом освоении трудов К. С. Станиславского на базе практической работы. Чисто «теоретически» такой программы по элементам обнаружить не­возможно, так как манера изложения материала у Ста­ниславского носит как бы сугубо личный, «частный» ха­рактер, тогда как на самом деле эта манера является лишь выбранной им формой. Содержание мате­риала прорастает глубоко под текст и поражает своей логической последовательностью в изло­жении и органичностью всех указаний, положений, несо­мненно образующих в комплексе методическую установку для работы над собой.

Если мне удалось помочь именно так прочесть главу «Пение и дикция», содержащую в себе основу этой методической манеры, — буду считать свою задачу выполненной.

В заключение скажу словами К. С. Станиславского: «Чем проще и естественнее — тем труднее».

БИБЛИОГРАФИЯ

И. П. Павлов. Полное собрание сочинений. Изд-во Академии медицинских наук СССР, 1951.

И. М. Сеченов. Рефлексы головного мозга. Изд-во Академии медицинских наук СССР, 1952.

В. В. Виноградов. Великий русский язык. ОГИЗ, Москва, 1945.

B. В. Виноградов. Русский язык (грамматическое учение о слове). Учпедгиз, 1947.

А. А. Ухтомский. Учение о доминанте. Изд-во Академии наук СССР, Ленинградский государственный университет имени А. Жданова, 1950.

Р. И. А в а н е с о в. Русское литературное произношение. Учпед­гиз, 1950.

М. И. Ф о м и ч е в. Основы фониатрии. Медгиз, Ленинград, 1949.

А. Н. Кабанов. Учебник анатомии и физиологии человека. 1949.

Б. М. Т е п л о в. Психология. Учебник для средней школы. Изд. 8-е, Учпедгиз, 1954.

К. С. Станиславский. Собрание сочинений, тома I, II и III. «Искусство», 1954.

К- С. Станиславский. Работа актера над собой. Материалы из неопубликованной книги «Работа над собой в творческом процес­се воплощения». Дневник ученика. «Ежегодник МХТ» за 1946 г. Го­сударственное изд-во «Искусство» и МХАТ СССР имени М. Горько­го, Москва, 1948.

C. Волконский. Выразительное слово. СПБ, 1913.

Ю. Озаровский. Музыка живого слова. СПБ, изд. О. Н. По повой, 1914.

101В. В. Сладкопевцев. Искусство декламации, изд. 2-е перера­ботанное. Изд. журнала «Театр и искусство», 1918.

К. Е. А н т а р о в а. Беседы К- С. Станиславского, изд. 3-ье, «Ис­кусство», 1952.

Н. М. Горчаков. Режиссерские уроки К- С. Станиславского. «Искусство», 1950.

В. О. Топорков. К- С. Станиславский на репетиции. «Искус­ство», 1949.

A. Н. Островский. О театре. Записки, речи и письма. «Ис­кусство», 1947.

Н. Абалкин. Система Станиславского и советский театр. «Ис­кусство», 1950.

B. А. Б а г а д у р о в. Очерки по истории вокальной методологии. I часть, изд. 1929, II часть, изд. 1932, III часть, изд. 1937.

К- М. Мазурин. Методология пения, ч. I, изд. 1902, ч. II, изд. 1903.

И. К. Н а з а р е н к о. Искусство пения. Музгиз, 1948.

Фр. Ламперти. Искусство пения. Изд. Юргенсона, 1892.

В. И. Мордвинов. Практика основной работы по постаноч-ке голоса, под общ. редакцией проф. В. А. Багадурова. Музгиз, 1948.

Е. Ф. С а р и ч е в а. Техника сценической речи. «Искусство», 1948.

А. В. Прянишников и Е. А. Корсакова. Мастерство ре­чи; разделы: «Техника речи» и «Логика речи». Москва, Всесоюзный дом народного творчества имени Н. К- Крупской. 1940.