

**К. Куракина**  
**Основы техники речи в трудах**  
**К.С. Станиславского.**  
**Всероссийское театральное общество. М., 1959.**  
© Центр ИГРО. 2005 год. [www.ritorika.igro.ru](http://www.ritorika.igro.ru)

## **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 в условиях 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» (К. С. Станиславский).

Или в сильных местах роли голос словно вырвется из-под мудрого им управления и переходит в крик, насилию 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 встретила 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 Сокала. 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 слышимым, 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 по «сценической речи»), я постепенно стала замечать некоторую последовательность в перечислении К. С. Станиславским элементов голоса, 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 и законченную программу для воспитания 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»<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>.

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 произносимыми 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 беспорное положение: и н т о н а ц и я в речи всегда зависит от с о д е р ж а н и я и является с п о с о б о м раскрытия э т о г о 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 услышим, 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 в том 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 е р х или сверху вниз, в зависимости от индивидуальности говорящего (видения, намерения исполнителя), обязательно «прогнется», т. е. изменит частоту колебаний звуковой волны. Никогда<sup>1</sup> мы не произнесем этого слова 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 о г 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 вышеназванная «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 темпа произношения.

Памятуя о размеченных смысловых акцентах, попробуем (произнести хотя бы одну первую строчку «слиянню», 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 тона и ритма 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 произвол тона и обязательно 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 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 словесности. 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, предложенной 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 противопоставлены 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 думать...» (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 расхождением выдыхания, дующий 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 образования звука, среди которых ведущее место занимает работа над верно организованным, долго вырабатываемым дыханием, сводящаяся в результате к полному владению вдохом и выдохом. Оба эти элемента играют одинаково важную роль в голосообразовании 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 К.), 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 слышал 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 соотносываться 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 опрошенностью, 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 фонологии» 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: ледеееной 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 звука 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. е. 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 наследия, оставленного нам Станиславским.

Для практического освоения первого раздела «Пение и дикция» необходимы подлинное знание 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 произношения<sup>1</sup> 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 непрременных 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 действии.

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, имеющих 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 «словоговорение».

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, слинная 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 «технизм», «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

здолжны 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 К. 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 тональным 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. При 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, немисливо 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 Тальме не для того, чтобы подтвердить возможность «скакать через фразы» и смешивать в порыве страсти точки и запятыя, 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 выдыхает. 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 теплым 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 нежную дугу и диафрагму, в чем легко убедиться на практике.

Профессионально воспитанный навык постоянно вдыхать через нос не мешает 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 пауза, 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 призыва 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, естественного 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 развить в себе способность удлинять свой выдох с таким ощущением, как будто мы хотим удержать выдыхательное 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 выдыхательного положения имеет прочное и основательное утверждение. И если вспомнить, что в начале данной главы мы говорили о значении дыхания в звукопроизводстве, то мы лишним раз убедимся в том, насколько К. С. Станиславский ясно понимал природу такого сложного явления, как, например, «опора», основой для которой служит именно стремление сохранить выдыхательное 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 языке 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, произвольно рвущийся голос, от которого мы зависим. Нам нужен голос, которым мы владеем — заведем.

Сила выдыхания: всегда должна быть мощнее звука. В этом случае звук как бы напоен дыханием, купается в нем 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, «ничего неделание».

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 челюсть, чтобы не было напряжения. Проверьте углубленье 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 сокращаться, «как бы» втягиваясь 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-углубленье.

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»). Прделаем 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 рот. 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 несколько раз. Прделаем 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 упражнениях. 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 высказывание 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 ярк. Но это будет совсем не тот основной тон голоса («непрерывно тянущаяся линия звука в разговоре»), который описывался нами в примере с проволокой, — 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 первожденный звук. Нота за нотой по этому направлению, снизу вверх, будем выработывать 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

костьке, в носовых раковинах, в лобной пазухе. Все 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 вверх).

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 много 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, приводит 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, непрерывно двигающегося по всем направлениям рта (е, и, о, у, а, ы), не услышим **«ррраска-гистого» «р»**, вязкого «mmm» 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, имеющих 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 выдыхателей (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, использованием 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 вперед 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 «*piano*» к «*forte*» 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 вздохом. 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 «регулирующий» 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; вберете кончик языка, как в предыдущих тренировочных упражнениях над дыханием (поза аппарата); мысленно произносите все гласные и затем произнесите вслух буквы «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 дыхание и звук вверх. Все повторите сначала. И вот, наконец, снова добрались до **«нунноннанненнинны»**. 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 «муммоммаммамимимым» 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 отработывались, 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 акт; 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 выразить 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 звучащая 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 б9шипящие, 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 накапливаться 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 губ. 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 дикционным 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, таково 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. Рекомендуются создавать различные таблицы для работы над звуком-буквой. Одному необходимо для ощущения правильного голосообразования начинать с гласной «у» («нуннонан»... и т. д.), другому — с «е» для правильного положения языка, который не слушается иногда длительное время, и поэтому трудно добиться правильного течения звука («нееуннонан»... 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, ощущая 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 в их сочетании (**нуннонан...** 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 (чьо, чьяшка 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 централизирующий 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 сдвигать 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(щъчь) — щю, ще, шя, ши и т. д. с ударением на гласный «чЯшка чЯю», шетинка у чушки.

Любые самые трудные сочетания этих букв будут полезны и необходимы для того, чтобы выработать мышечную 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 сsss или zzzz. 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 деятельность всех «приборов», обеспечивающих правильную артикуляцию. Раз выработанный правильный навык, постепенно станет автоматическим 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 согласованную 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 rrr, необходимо тренировать «рь» — «rrrrrrr», 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 rrrrrrr и rrrrrr, 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 — тдудотдатдетдитды 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, усиливая 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. «рлярьлерьлю...» 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 разборе тренировочной работы над свистящими. «Крра-сильщик кррасил кррасной крраской кррышу кррестьяни-ну Юорке»; «Каррл укррал у Клэрры корраллы» (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: «лोलлалуллалеллалил-лалылла» и «леллялеллелляллюлилля», а также мягкое «ль» с гласным (произнесенным как французский слог la) — упражнениетакоela laШа la la la la la. 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»; «Тилелень 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 ударе-

нии. 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 автоматически, 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 удесятерится».

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 преодоления 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 ощущающий 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 на 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 небо, 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 как 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 невольное внимание на то, что тихий звук требует не 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, растратив 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 громкогоговения 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, мобилизован на выполнение задачи, «то и голос зазвучит, и дикция станет чётче».

Само собой разумеется, что именно так и должно быть. Доказывать закономерность такого явления 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 сцене, 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 дыхательных 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, черепа, 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 «немислимо» 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 полукомнату, 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 зву-

чания». 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 опорному 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 к 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 являются 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 упражнения. 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 в проверке всего пройденного: готовности аппарата, активной работе дыхания в буквообразовании, а целый ряд букв мы не оговорили, то необходимо знать точное местообразование каждого звука — положение губ, языка, челюсти на каждую из них. 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 подготовительным 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 вокальных средств, 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 взглянемся, 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, не 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» подготовимся 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 — все 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 слог, 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 «закимы», 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.

Ч е т в е 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»:

Вороне 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, помимо 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): «ельваронавзграмаздяспазавтракатьсясафсембылоушсабралас». (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 выдыхательного положения, произносим четыре строчки текста:

Воронегдетабохпаслалкусочексырунаельварона-взграмаздяспазавтракатьсясафсембылоушсабра-ласдапазадумаласасырвортудержаланатубеду-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 выразить 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 с т 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  
маздяспазафтракатьсясафсембылоушсабраласдапоза-  
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», «регистрационных 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 (самых 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 понятное, 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 пометками, кляксами, правками и т. д., перестает быть художественным, так как все внимание исполнителя устремляется на эти «пометки» 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.  
В. 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 фонологии. 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.  
С. 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 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.  
А. Н. Островский. О театре. Записки, речи и письма. «Искусство», 1947.  
Н. Абалкин. Система Станиславского и советский театр. «Искусство», 1950.  
В. А. Б а г 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 постановке голоса, под общ. редакцией проф. В. А. Багадурова. Музгиз, 1948.

Е. Ф. Сарчева. 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.