

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Екатеринбургский государственный театральный институт»
Кафедра сценической речи

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ В ТЕАТРАЛЬНОМ ВУЗЕ

*Под общей редакцией
А. В. Блиновой*

МОСКВА — ЕКАТЕРИНБУРГ
КАБИНЕТНЫЙ УЧЕНЫЙ
2012

УДК 792.028.3
ББК Ш141.12-72
С92

С92 Сценическая речь в театральном вузе / под общ. ред.
А. В. Блиновой. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный уче-
ный, 2012. — 92 с.

ISBN 978-5-7525-2895-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие (А. В. Блинова)	4
Блинова А. В. Пересечения и параллели судеб и методик....	7
Царегородцева Е. Г. Уходящие голоса	16
Царегородцева Е. Г. Речь в движении	27
Сушкова Т. М. Еще раз про... голос.....	51
Романютенко Т. В. «Глаголь»	60
Перминова Т. Б. Механика дыхания	69
Москвина В. А. Некоторые речевые недостатки и их исправление	80

© Блинова А. В., составление, 2012
© Екатеринбургский государственный
театральный институт, 2012
© Кабинетный ученый, 2012

ISBN 978-5-7525-2895-8

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное учебное пособие отражает опыт работы педагогов кафедры сценической речи в Екатеринбургском государственном театральном институте со студентами актерских специализаций.

Перед нами стояла задача описать те упражнения, которые возникли в атмосфере глубокой погруженности в практику предмета сценическая речь. Не все театральные педагоги способны зафиксировать на письме то, чем они занимаются повседневно. Занятия по сценической речи — многоплановый, многослойный и разнонаправленный процесс, в котором задействованы интеллект, эмоции, мышечная деятельность и глубинные психические движения студента и педагога. Работа эта сугубо индивидуальная: у одного студента проблемы с голосом, потому что он себя не слышит; у другого зажат плечевой пояс; у третьего — проблемы с подвижностью нижней челюсти; у четвертого — поверхностное грудное дыхание; пятый тихо говорит — в его семье всегда говорили тихо и т. д. Педагог должен найти причину, диагностировать голосовые проблемы, определить методику дальнейшей работы, подобрать упражнения и не забывать, что он работает с творческой личностью и готовит ее для творчества. Как это описать? Как описать сам процесс занятия? Трудно. Трудно еще и потому, что пишущий имеет в виду читателя, делает попытку разъяснить, а может, и угодить этому незнакомцу. Тем не менее даже те, кто впервые взялся за перо, отважно ступили на эту дорогу. Попытка описать, обобщить предоставляет возможность шире взглянуть на то, чем занимаешься, глубже проникнуть в теорию и методику предмета, отделить зерна от плевел, убедиться в ошибочности или достоинстве своих

находок. Плодотворным поиском мне кажется упражнение «Глаголь», разработанное педагогом Т. В. Романютенко. Известны опыты поэтов и писателей использовать в стихах, рассказах слова одной части речи. Татьяна Владимировна со студентами придумала монологические истории и диалоги, построенные на глаголах. Незамысловатые, взятые из жизни студентов сюжеты узнаваемы, легко и просто подводят к определяющему рабочему актерскому инструменту — действию. Смыслы, выраженные глаголами, просты, например: проснулся, лежу, не хочу вставать, но надо работать, поднялся, умылся. Попробуйте повторить эти слова, и легко возникают видения: атмосфера утра, конфликт. Глаголы обозначают физическое действие, но ведь можно найти и другие, выражающие сложные психологические отношения. Полезным, на мой взгляд, упражнением воспользовались на других курсах — и снова успех: ребята точны, конкретны. Сочинители (пусть и не высоколитературных) стихов вынуждены искать наиболее точные глаголы для выражения своей мысли. Привычка к поиску нужного глагола может сослужить в будущей профессии хорошую службу, ведь движения физической и внутренней жизни часто выражаются именно глаголом.

В работах, вошедших в настоящий сборник, авторы опираются на личный творческий опыт — актерский и педагогический. Опыт, к счастью, не сложившийся в закосневшую систему, но который, конечно, использует лучшие традиционные методики.

В данное пособие включены различные методики, хотя некоторые способы работы не всеми читателями будут восприняты как бесспорные и у кого-то могут вызвать раздражение. Педагогика — живое дело, и даже опытный педагог не может быть безупречным. Ведь то, что сегодня кажется нелепым и старомодным, когда-то было открытием. То, что было смелым вчера, нынче выглядит обыденным. Предшествовавшие формы обучения, взгляды, открытия, приемы оставляют длинный шлейф во времени. Но могу уверить, что никто из членов кафедры не считает, что разработка речеголосового аппарата направлена на натаскивание ряда речевых навыков.

В практической работе содержится творческое начало, живое человеческое чувство. Голый дикционно-голосовой тренинг на практике встречается все реже, но зачастую, когда практические педагоги пишут пособия, они больше говорят о ремесле и дают общие, формальные указания. Стремление сообщества педагогов по сценической речи к органической согласованности внутренних творческих процессов и технической оснащённости сегодня явно превалирует. Многое зависит от того, как мы усваиваем чьи-то идеи и как применяем их в дальнейшем. Понятна и близка мысль Ю. А. Васильева, высказанная им в книге «Сценическая речь: голос действующий»: «Сценическая речь — это бесконечные вариации жизни тела и духа, содержания и деятельного звучания». Но как применяем мы ее на практике — всегда актуальный вопрос.

Мы будем рады, если предложенные методики и рекомендованные упражнения помогут кому-то развить голос, исправить речевые дефекты. Предлагаем вам воспользоваться представленными в сборнике практическими приемами.

*Заведующая кафедрой сценической речи ЕГТИ,
профессор А. В. Блинова*

А. В. Блинова

ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ СУДЕБ И МЕТОДИК

Театральная школа в статусе студий при театрах существовала и до Октябрьской революции. В первые десятилетия советской власти в Свердловске был создан театральный техникум, вскоре переименованный в Свердловское театральное училище.

В архивных документах находим имена педагогов. Актер Свердловского театра драмы И. И. Олигин преподавал дикцию, декламацию, а также грим. В приказе № 29а по театральному техникуму от 25 сентября 1933 г. читаем: «Зачислить т. Тушмалову Г. А. как педагога по технике речи и выразительному чтению — оклад 1200 руб. в месяц». Интересно, что у директора техникума в 1932 г. оклад был всего 200 руб. Такая разница объяснялась, видимо, тем, что Гаянэ Аветовна Тушмалова приехала в «закрытый» Свердловск из Москвы.

В годы Великой Отечественной войны из Москвы и Ленинграда в Свердловск были эвакуированы актеры, театральные педагоги, филармонические чтецы. Был открыт театральный институт. Его окончила О. М. Голубь, впоследствии педагог нашей кафедры. Интересны были ее рассказы о студенческой жизни во время войны, о выступлениях будущих актрис в госпиталях, о влюбленностях в раненых офицеров. Педагогом О. М. Голубь по сценической речи была Г. А. Тушмалова, имя которой стало легендарным. Оно часто повторялось и в те времена, когда после окончания актерского факультета и аспирантуры по кафедре сценической речи ЛГИТМиК я приехала «по направлению», как тогда полагалось, в Свердловск. Г. А. Тушмалова с 1908 по 1912 г. училась в Петербурге на четырехгодичных драматических курсах и литературных

курсах Раевского, потом работала актрисой, чтицей в Одессе, Москве, где ее жизнь на какое-то время пересеклась с А. Я. Закушняком.

Г. А. Тушмалова подружилась с молодым Э. Чарели, работавшим в то время массажистом в Свердловском театре оперы и балета. Он увлекался вокальным искусством. Г. А. Тушмалова включила его в работу по сценической речи, сама занималась текстами, Э. Чарели были доверены занятия по технике речи. Имя Э. М. Чарели впоследствии стало известно речевикам России. Личность яркая, неоднозначная, он в последние 20 лет, особенно после ухода из жизни И. П. Козляниновой, совместно с которой им было издано несколько работ, редко общался с педагогами по речи, не отвечал на приглашения, не появлялся на конференциях, не работал в театрах.

На мой первый самостоятельный зачет по сценической речи в Свердловском театральном училище Э. М. Чарели пришел с Г. И. Самокаевой, любимым студентами педагогом по сценической речи. Это был в 1968-м. Студенты сдавали «Русские народные сказки». В аудитории сколотили лавки, скоморохи-пантомимисты проносили плакаты с названиями сказок, используя знаменитый шаг Марселя Марсо. У студентов глаза горели, они увлеченно рассказывали, зрители оживленно реагировали. Я, успокоенная, почти довольная, подхожу к гостям, а Э. М. Чарели говорит: «Что, творческими задачками увлекаетесь?» Он в это время занимался анатомией и физиологией речи. Этому способствовало его близкое общение с медиками. На том же экзамене он еще спросил: «Что там Савкова об опосредованном влиянии пишет? Это она у меня украла!» З. В. Савкова была моим научным руководителем в аспирантуре, и слово «украла», произнесенное уверенно, высокомерно, неприятно меня задело.

В 1960–1970-е гг. были бурные поиски современных подходов к предмету «сценическая речь». Из Франции пришла новая теория происхождения голоса. Старая миоэластическая и новая нейрохроматическая теории еще не связывались между собой в нашем сознании, но мы смело щеголяли научными терминами. Те времена были отмечены также противостояни-

ем московской и ленинградской речевых школ, преувеличенным восторгом или отрицанием «системы Стрельниковой». В то же время появились имена Воронова, чуть позже Бутейко и их последователей. В эту систему координат вписывается, по-моему, и Чарели. Все эти люди не преподавали в учебных заведениях, но помогали актерам, испытывающим проблемы с голосом.

Вернусь к тому давнему экзамену и жесткому высказыванию Э. М. Чарели. «Опосредованное влияние» меня заинтересовало, кто и что у кого украл — тоже. Впоследствии разоблачалась, что он имел в виду опосредованное влияние работы одних мышц на другие, а З. В. Савкова говорила о влиянии воображения и точных творческих задач на голос и речь.

Педагогической деятельностью в училище и институте Чарели занимался не более трех лет, в последние годы работал в Уральской государственной консерватории в качестве педагога по сценической речи. Велика была его частная логопедическая и фониатрическая практика: у него консультировались актеры всех городских театров. Вот что пишет он о себе сам: «В прошлом я, медик и логопед, занимался вопросами фонопедии и акустики (наука о постановке и исправлении речевого голоса)»¹.

Существовала ли стройная методика Чарели? По крайней мере, не знаю в Екатеринбурге человека, который бы об этом заявил. Пользуются отдельными упражнениями, сочетаниями гласных, согласных. Например, известное *амба, ам-ба-ба-ба-ба-ба-ба*, безусловно, полезное звуко сочетание, так как выводит звук на губы, кроме того, это сочетание активное, очень действенное. Актеры гордятся, что 2–3 раза занимались с ним, но последовательности в его методике я проследить не могу. Быть может, сыграл свою роль его норовистый характер и последние почти затворнические годы. Не вспомнить о Чарели нельзя: он обратил наше внимание на необходимость знания анатомии и физиологии речеголосового аппарата.

Возможно, опосредованное влияние Э. М. Чарели сказалось в том, что педагогов по сценической речи, участников

¹ Болозович В. Т., Сыркин Ю. С. Памятью учеников жива. Екатеринбург, 2009. С. 57.

проходившей в нашем институте конференции (2007), я привела в анатомический театр медицинской академии, где мы могли не только в плоти, но и в пластмассе увидеть дыхательные мышцы и диафрагму, голосовые складки, перстневидные и черпаловидные хрящи. Впечатление было неожиданное, сильное, почти шоковое. Вначале многим было не очень понятно, зачем нам, речевикам, это нужно видеть. Со временем все сложилось, для меня по крайней мере, в последовательную и наглядную работу речевого аппарата. Сейчас я убеждена, что тренинг дыхательных мышц — это первооснова, начало работы над голосом и речью, конечно, с учетом того, что актерский тренинг не физкультура. Каким бы ни было актерское дыхание: легким, страстным, взволнованным или усталым, — это работа мышц, это они гонят воздушную струю с большей или меньшей силой, амплитудой, частотой и глубиной дыхания.

Вспоминаю упражнения Чарели по дыханию и во многом с ним не соглашаюсь. Конечно, можно закрыть левую ноздрю и подышать правой, а потом наоборот, и так 15 раз, но считаю неверным выработку (на чем он настаивал) только носового дыхания в фонации. Конечно, физиологически носовое дыхание здоровее, но драматический актер в длинном речевом потоке работает чаще на доборе дыхания, добор мгновенен, не прерывает мысли, добор перспективен, добор устремлен вперед. Вдох носом длиннее во временном и пространственном отношении. У актера на сцене много других забот. Я не оппонировать Э. М. Чарели, признаю его заслугу — он привлек наше внимание к знаниям, которыми мы пренебрегали.

Кафедра сценической речи была организована в Екатеринбургском государственном театральном институте под моим руководством в 1990 г. Кафедра — это педагоги, их воззрения на предмет, методические устремления, практические навыки. Наша кафедра создавалась из множества параллелей и пересечений.

Нельзя не вспомнить умную и ироничную Л. Е. Свидлер. Окончила Уральский государственный университет, преподавала в школе русский язык и литературу, дружила какое-то время с Э. М. Чарели. Проработала долго в училище и некоторое время в институте.

Г. Я. Косолапова-Ильина, москвичка, окончила Школу-студию МХАТ, снялась в главных ролях в нескольких советских фильмах, приехала на периферию и связала свою жизнь со Свердловским театром драмы, а затем включилась в педагогическую деятельность.

В конце 1970-х гг. после многих лет работы в театре пришла в училище заслуженный работник культуры РФ О. Д. Крыжановская. Кажется, она и открыла «портал возврата» в училище бывшим выпускникам уже в новом качестве — в качестве преподавателей. О. Д. Крыжановская в 1984—1986 гг. прошла ассистентуру-стажировку под руководством В. И. Тарасова по кафедре сценической речи ЛГИТМиК. Практический актерский опыт, стажировка в столичном вузе дают необходимую оснащенность для педагогической деятельности.

А. В. Иванова, заслуженный работник культуры РФ, окончила Свердловское театральное училище, в течение шести лет работала в Свердловской филармонии, сделала несколько больших чтецких программ, а затем Москва, театральное училище им. М. С. Щепкина при Малом театре. Поступила на речевой курс О. М. Головиной, которая, в свою очередь, была ученицей знаменитого актера А. Ленского. Мне показалось интересным и поучительным брошенное вскользь замечание А. В. Ивановой о том, что ученики О. М. Головиной выходили на зачеты и экзамены счастливыми. Приподнятость, праздничность царила и на показах Антонины Владимировны. Она проработала успешно более 20 лет в свердловском институте, а потом, как говорится, на «вольные хлеба». Кафедра и студенты многое потеряли с ее уходом, исчезла очень яркая педагогическая речевая краска.

Мне кажется, надеюсь ошибочно, что педагогам-речевикам бывает свойственна некоторая занудность, недовольство учениками, склонность к поучительству. Замечаю это и за собой, но знаю, что недовольство студентами возникает, когда педагог не может организовать процесс обучения в силу своей занятости либо несформулированности точных творческих задач.

На курсе, который был первым в моей педагогической практике, училась Н. Г. Холмогорова. Более 20 лет она проработала актрисой в театре кукол. Играла главные роли в спекта-

клях режиссеров Ю. Набокова и Р. Виндермана, выпускников кафедры театра кукол ЛГИТМиК; ее ценят Е. И. Кириллова и Н. А. Латышева — педагоги по сценической речи, воспитывающие актеров театра кукол в СПГАТИ.

Вспоминаю, как после многих лет работы Н. Г. Холмогоровой в театре случайно встретила ее. Долго гуляли по городу, она рассказывала о своих успехах в театре и, между прочим, обмолвилась, что от нагрузок тростевых многокиллограммовых кукол у нее болят руки и плечи. Я испытала парадоксальное чувство радости — в училище не было педагога по сценречи, специалиста по воспитанию актеров театра кукол. Кроме того, мог прийти педагог со своей темой, которая тут же была обозначена и звучала она примерно так «Речевой тренинг с утяжелением для студентов отделения театра кукол». Я в то время интересовалась дыханием спортсменов и знала, что у бегунов есть способ тренировки со свинцовой подошвой, с утяжелением. Это определение вошло в наш профессиональный лексикон. Надя легко и радостно согласилась перейти на педагогическую работу. Ушла из театра и, кажется, не жалеет об этом по сей день. Работает преданно, включенно, ни на что не отвлекаясь, создала специальную методику речевого тренинга с палками, гантелями, стала художественным руководителем курса, а затем и завкафедрой артистов театра кукол. Но сценречь не бросает, оставила себе небольшое количество часов по речи на своем курсе. На одной из выездных лабораторий педагогов по сценречи под руководством профессора РУТИ И. Ю. Промптовой в Екатеринбургском институте был показан тренинг с утяжелением. По предложению Ирины Юрьевны впоследствии Надежда Гавриловна вывезла своих ребят в Москву и почти все речевики России смогли познакомиться с этой работой.

Е. Г. Царегородцева училась на курсе народного артиста России А. В. Петрова и М. Александровской (Даксбург), приехавшей после аспирантуры ЛГИТМиК в Екатеринбург.

Я как педагог по речи этого курса ездила с Е. Царегородцевой и Е. Вотяковой на конкурс имени Владимира Яхонтова в ЛГИТМиК (показывали «Реквием» А. Ахматовой, тогда только что появившийся в печати). Со спектаклем М. Александровской по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и

наказание» мы выезжали на первый международный фестиваль театральных школ «Подийум», на котором присутствовал один из английских принцев со своей театральной школой и госпожа Линклейтер, положительно отзывавшаяся о нашем Раскольникове (А. Никитинских). После окончания института Е. Г. Царегородцева делала попытки создать свой театр, писала сценарии, ее единственную я долго уговаривала. Впоследствии она интересно проявила себя как педагог по сценической речи на кафедре артистов театра музыкальной комедии, которую возглавляет К. С. Стрежнев, выпускник режиссерского факультета ЛГИТМиК.

Кроме Е. Г. Царегородцевой работает на кафедре группа выпускниц нашего института.

Т. В. Романютенко на конференции в Петербурге показала заинтересовавшее многих педагогов упражнение «Глаголь» как подход к овладению словесным действием. Студент руководимого ею курса получил второе место на конкурсе «Живое русское слово» в Перми (2011).

Заслуженная артистка России Л. А. Ревякина, актриса ТЮЗа, увлеченно и успешно работает над текстами. Ее ученику принадлежит второе место на Всероссийском конкурсе чтецов имени А. П. Чехова (2011).

Т. Б. Перминова склонна к режиссуре звука и речи. На XVI межвузовском конкурсе чтецов имени Якова Смоленского ее студент удостоен звания лауреата II степени.

Стоит вспомнить рано ушедшую из жизни заслуженную артистку России Н. Е. Прокопьеву, много лет проработавшую в Свердловской филармонии и в нашем институте.

И. А. Автушенко, в настоящее время преподаватель сценической речи РУТИ и ВГУКа, — наша воспитанница и бывший педагог нашей кафедры. Ее студенческие годы и несколько лет совместной работы на двух курсах раскрыли для меня человека талантливого, организованного и работоспособного. Не вызвала удивления ее быстрая адаптация в столичных вузах и скорая защита кандидатской диссертации на чрезвычайно интересную тему (как для мастерства актера, так и для сценической речи). Думаю, что потенциал ее не исчерпан, с интересом наблюдаю за ее развитием. Это относится и к заслуженному работнику культуры В. А. Москвиной. Она

окончила Московский институт искусств и культуры. Долгое время работала на кафедре артистов театра кукол с заслуженным деятелем искусств России С. К. Жуковым. В настоящее время на кафедре мастерства актера успешно сотрудничает с народным артистом России В.И. Марченко.

Т. М. Сушкова, актриса с богатым практическим опытом, пришла в институт из Екатеринбургского академического театра драмы.

С. Ю. Кылосова, выпускница Пермского института искусств и культуры, ученица В. Г. Мосаловой.

Было бы несправедливо не назвать тех, кто многие годы самостоятельно ведет целые курсы, кого выбирают в помощники мастера и художественные руководители курсов.

Эти педагоги по сценической речи среднего возраста начинали работать и выросли в более сложных условиях.

Мы, педагоги старшего поколения, заканчивали аспирантуру, ассистентуру, выезжали на лаборатории А. Петровой, И. Ю. Промптовой в Москву, имели возможность встречаться с ведущими речевиками страны, с известными мастерами и режиссерами.

Поколение, шедшее за нами, профессионально формировалось в нелегкие 1990-е гг., им уже были недоступны многие формы повышения квалификации (заочная аспирантура, ассистентура). На некоторое время прекратились лаборатории по сценической речи, которые организовывал СТД РФ.

Я как заведующая кафедрой понимала, что необходимо было обучать и развивать профессионализм молодых педагогов. С этой целью И. Ю. Промптовой было предложено проводить возглавляемую ею лабораторию педагогов по сценической речи в Екатеринбургском театральном институте — на периферии такие сборы менее затратны. Нами проведено пять всероссийских лабораторий и одна международная конференция.

Впервые педагоги из вузов Ярославля, Хабаровска, Барнаула, Новосибирска, Перми, Уфы и Челябинска активно выступили с сообщениями по проблемам методики, показывали практические работы с участием своих студентов. В Екатеринбурге на проводимых И. Ю. Промптовой лабораториях педагоги нашей кафедры демонстрировали свою работу со

студентами, предваряя показы методическими сообщениями, внимательно выслушивали оценку педагогов других школ.

В былые времена мы приезжали в Москву или Ленинград, слушали педагогов столичных школ, не всегда решаясь даже задать вопрос. Сейчас времена изменились, и смею надеяться, что в демократизации отношений столица — периферия наша кафедра сыграла свою положительную роль. Выезды в московские и петербургские вузы возобновились, кажется, в начале 2000-х годов. Сейчас получаем приглашения на двух-трех педагогов, приглашаются и студенты. Готовы ехать все — польза очевидна. Возвращаясь с конференции, кто-то привезет 3–4 новых упражнения, другой — информацию о новых направлениях, новые идеи.

Педагоги по сценической речи — люди особого рода, они самостоятельны в ответственности за обучение студентов, но зависимы от мастеров в процессе и завершении своей работы.

Кажется, Г. А. Товстоногов говорил, что на неудачах учатся, а на успехах растут. Хочется, чтобы преподаватели нашей кафедры имели эту возможность роста.

Выезжает совсем молодая педагогическая поросль. Им, конечно, нужны более длительные ассистентуры-стажировки. В прошлом году в Театральный институт им. Б. Щукина удалось попасть на повышение квалификации двум нашим только начинающим работать педагогам (Ю. О. Детковой и О. А. Блажновой). Десять дней — это малый срок, но не бесполезный. В столичных вузах мы наблюдаем развитие новых направлений в Российской театральной школе, имеем возможность познакомиться с зарубежным опытом. Молодым кадрам необходимо хотя бы заочное образование в ассистентурах с возможностью выезда 2–3 раза в год на место своей учебы.

«Мой зачет», «мой экзамен» — есть ли в этой формулировке смысл? Не знаю, но они бытуют в нашей речи. Показывают свою работу не только студенты, но и педагоги, которые ежедневно приходят к своим ученикам, совершают свои маленькие открытия. Моя задача, как завкафедрой, заметить, не пропустить эти невысокие, быть может, взлеты, отметить их и включить в системный кровоток обучения будущих актеров.

Е. Г. Царегородцева

УХОДЯЩИЕ ГОЛОСА

В кинематографе часто используют термин «уходящая натура»: то, что еще существует сегодня, но скоро может исчезнуть, раствориться во времени и пространстве. И нужно успеть запечатлеть это явление, пока оно здесь, рядом. Уходящая натура, уходящие актеры, уходящие голоса — уходящая эпоха. Сохранившиеся аудио- и видеозаписи выдающихся деятелей сцены А. Коонен, М. Бабановой, В. Яхонтова, Л. Леонидова, М. Юрьева, В. Качалова, И. Ильинского, А. Грибова, М. Яншина, О. Андровской, И. Смоктуновского и других актеров более позднего периода позволяют сегодня исследовать особенности их речи, для того чтобы услышать и понять стиль сценической речи ушедшего времени.

В сценической речи русской театральной школы сформировался стиль, который отражал совокупность речевых приемов, манеры, языковых средств и способов выражения окружающей действительности в художественной форме. Для драматического актера такой стиль, несомненно, являлся главным, мощнейшим выразительным средством, необходимым при создании сценического характера, образа. Яркие актерские индивидуальности, используя речевую технику, рождали различные интонационные мелодики, индивидуальные интонационные рисунки, собственную речевую манеру. Важнейшим фактором, определяющим речевой стиль, являлось личное мировоззрение и та внутренняя тема, которую актер пытался донести до зрителя.

Безусловное влияние на актера оказывала внутренняя позиция режиссера, его мировоззрение, а также эстетика театра, которым руководил данный режиссер. Лицо и голос актера, его существование на сцене — это в какой-то степени отражение замысла режиссера. Режиссерская концепция, видение,

мироощущение — все это оказывало влияние на актеров и, следовательно, на формирование актерского речевого стиля. Проще говоря, индивидуальный речевой стиль актера формировался в связи с режиссерским стилем. Творческое взаимодействие, содружество актера и режиссера порождало сценические образы, многие из них сегодня можно отнести к вершинам актерского мастерства. Стиль сценической речи являлся своеобразным отражением театральной традиции школы, к которой принадлежал актер. Эта принадлежность предполагала наличие определенного художественного метода, которого артист, как правило, придерживался в течение всего творческого пути.

Рассмотрим для примера несколько знаменитых театров Москвы и Санкт-Петербурга в определенный период их существования: Театр на Таганке, МХАТ, Театр имени Вахтангова, Театр на Малой Бронной и БДТ.

«Таганка» 1970–1980-х годов была для современников синтезом жизненной правды и театрального праздника. «Таганка» прежде всего — форма. Непредсказуемая, яркая и протестующая. Главный режиссер театра Юрий Любимов в своих постановках отражал предельно четкое выражение жизненной и сценической правды того времени. Театр на Таганке стал «островом свободы», как его называли в театральном мире, в несвободной стране. Стиль и эстетика этого театра отличались от других. Яркие актерские и человеческие личности, несущие ощущение свободы и независимости, рождали подобные себе сценические образы. Только здесь могли родиться и существовать Гамлет и Хлопуша в исполнении Владимира Высоцкого, звучать его раскатистый и мощный надрыв в «Пугачеве» Сергея Есенина: «Пр-р-ропустите! Пр-р-ропустите меня к нему! Я хочу видеть этого человека!» — рвущийся из нутра голос-крик Владимира Высоцкого. Это был актер, обладавший удивительной силы магнетизмом, мощным внутренним притяжением, актер — бунтарь и личность.

Другая яркая личность этого театра — Алла Демидова, тип интеллектуальной актрисы. Сухой, слегка надтреснутый голос Демидовой, виртуозно владеющей словом и пластикой, наиболее ярко запомнился ролью Гертруды в спектакле

Любимова «Гамлет». Пользуясь интеллектуальными приоритетами при создании образа, Демидова уделяет большое внимание стилевым особенностям речи создаваемого персонажа. Посредством речевых выразительных средств, таких как интонация, тембральные и темпоритмические оттенки, мелодика, яркость, разнообразие или монотонность речи, актриса создает выпуклый характер персонажа, обусловленный его культурой, особенностями мышления, внутренним миром, душевным состоянием. Сейчас, не служа в театре, Демидова читает стихи русских поэтов на радиоканале «Культура» в цикле передач «Театр поэзии с Аллой Демидовой». В исполнении актрисы звучат стихи Лермонтова, Блока, Ахматовой, Цветаевой, Тарковского, Рубцова, Бродского.

МХАТ, основой которого являлась и является система К. С. Станиславского, продолжает великие театральные традиции: воспитание в актере острого чувства живой жизни на сцене, правды органической игры и одухотворенного мастерства, исследование психологии героев, анализ глубинных истоков поступков человека. Когда в 1970 году в театр пришел О. Н. Ефремов, он четко сформулировал программу: будущее театра — в развитии серьезного реалистического направления, исследовании современных проблем общества и в то же время тщательный анализ природы человека и его душевных переживаний. Ефремов поставил задачу создать театр, который в современной жизни выполнял бы функции, которые на стадии своего рождения выполнял театр К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Исследовать уникальную индивидуальность голосовой природы ведущих актеров этого театра сложно, поэтому возьмем несколько ярких примеров. В речи Анастасии Вертинской с ее изысканной и утонченной речевой манерой выражается внутреннее достоинство и благородное изящество. В одном из интервью она сказала: «Кино не давало необходимой уверенности. Надо признаться, я вызревала очень медленно. И только перейдя из «Современника» во МХАТ, оказалась на необходимом и адекватном себе уровне профессионализма»¹.

¹ Анастасия Вертинская: биография [Электронный ресурс]. URL: www.rusactors.ru

Именно Ефремов сыграл огромную роль в формировании Вертинской как разноплановой драматической актрисы. На экране и сцене Анастасия Вертинская воплощала образы литературных героинь разных эпох. Среди известных ее работ в театре Нина Заречная («Чайка» А. П. Чехова), Елена Андреевна («Дядя Ваня» А. П. Чехова), Лиза («Живой труп» Л. Н. Толстого), Эльмира («Тартюф» Мольера), Дотти («Прекрасное воскресенье для пикника» Т. Уильямса), а также роли в спектаклях «Покой нам только снится», «Двенадцатая ночь», «Валентин и Валентина». Как актриса утонченной психологической глубины она, по словам выдающегося режиссера Анатолия Эфроса, «столь физически естественна и обладает такой изысканной актерской грацией, что это кажется порой невероятным»².

«Масляный», «округлый» голос Александра Калягина, который до 1970 года играл в «Современнике», а затем перешел во МХАТ, где проработал больше четверти века. Он сроднится, срастется всем существом с этим театральным «Титаником» и его отчаянным и отважным рулевым Ефремовым. Именно здесь он сыграет лучшие свои роли: Петр Полуорлов в «Старом Новом годе» М. Рощина, Леня Шиндин в «Мы, нижеподписавшиеся» А. Гельмана, Тригорин в «Чайке» А. П. Чехова, Ленин в «Так победим!» М. Шатрова, Федя Протасов в «Живом трупе» Л. Н. Толстого, Оргон в «Тартюфе» Мольера, Симон в «Тамаре» А. Галина, Табак в «Перламутровой Зинаиде» М. Рощина. Внутренний трагизм или комизм персонажа ярко прорываются в его тембральных голосовых красках. Слушая один только голос Калягина, можно понять, какими внутренними переживаниями живет его герой.

Тихий, кажущийся невыразительным голос Станислава Любшина гипнотически затягивает в свои сети, проникает во все поры, наполняет смыслом и глубиной. За кажущейся простотой и неяркостью открывается глубина трагической души, поэтому любые речевые излишества показались бы неуместными. Любовь к творчеству Чехова присуща этому удивительному актеру. Наверное, не случайно в 1981 году он пришел работать в МХАТ. После двух десятков лет скитаний

² Одинокая звезда Анастасии Вертинской // Курьер Беломорья. 2007. № 27.

по разным театрам Любшин наконец-то нашел свою сцену. Психологическая обстоятельность, мягкость, спокойное обаяние актера соответствуют именно этому театру. Он очень чеховский актер, и совсем не случайно одна из его лучших ролей в «Трех сестрах» в постановке Ефремова. С большим успехом Любшин играл и в спектаклях «Тартюф» (Тартюф), «Обвал» (Князь Хевистави), «Призраки среди нас» (Кэйскэ Фукугава), «Колея» (Пиромов), «Эквус» (Мартин Дайзерт), «Иванов» (Иванов), «Вишневый сад» (Гаев), «Возможная встреча» (Шмидт), «Борис Годунов» (Юродивый). В зависимости от созданного образа актера меняется удивительным образом его голос: то слабый, ускользающий, то набирающий силу до звенящих высот.

В Театре имени Вахтангова существовало два направления: легкая праздничность, завещанная Евгением Вахтанговым, и серьезный психологизм. В постановках торжествовал празднично-комедийный стиль. Личность руководителей — Рубена Николаевича Симонова, затем Евгения Рубеновича Симонова — в дальнейшем определила путь театра и оказала влияние на несколько поколений вахтанговских артистов, от которых требовались музыкальность, чувство ритма.

Голос Юлии Борисовой, многие годы ведущей актрисы театра Евгения Вахтангова, — звонкий, неподражаемый, непохожий ни на чей другой голос. Ее героини: Клеопатра в пьесе У. Шекспира «Антоний и Клеопатра», пани Гелена в «Варшавской мелодии» Леонида Зорина, Эпифания в «Миллионерше» Бернарда Шоу, принцесса Турандот в «Принцессе Турандот» Карла Гоцци — обладают голосом-праздником, выражающим оптимистическое восприятие жизни. Ее голос, как натянутая струна, дрожит от слез и обиды или рассыпается смехом.

Интеллигентно-ироничный голос Юрия Яковлева звучит за кадром в фильмах Эльдара Рязанова «Старики-разбойники» и «Берегись автомобиля». Юлия Борисова, многолетняя партнерша Яковлева по сцене, делится своими впечатлениями: «С ним радостно на сцене. Он молниеносно реагирует на любой нюанс партнера, мгновенно подхватывает зазвучавшую в тебе ноту и присоединяется к ней»³. Импровизационная

³ Юрий Яковлев: биография [Электронный ресурс]. URL: www.rusactors.ru

легкость Юрия Яковлева — редкий и особо ценный дар, истинно «вахтанговский». В тембральных красках его голоса чувствуются порода и воспитание, аристократизм и природная сдержанность, деликатность и чувство юмора.

В Театре на Малой Бронной царил негромкий режиссура Анатолия Эфроса, он пришел очередным режиссером, но театр стали называть «театром Эфроса». Эфрос избегал политических игр, считая политику недостойной театра, его волновали проблемы нравственного поиска интеллигенции, размышления о месте личности в обществе. Запомнились и голоса его актеров. Крупная фактура актера Николая Волкова, одного из любимых актеров Анатолия Эфроса, меланхолический темперамент актера притягивали к себе внимание зрителя невероятным мужским обаянием. Скромный, негромкий, «умный» голос Волкова и его роли запомнились в спектаклях «Дон-Жуан», «Отелло», «Женитьба», «Три сестры». Вспоминает Ольга Яковлева, друг и многолетний партнер Николая Волкова: «С юности Коля был каким-то “отдельным” человеком. Индивидуальны все, он же был такой... индивидуально-штучный. Ни на кого не похож. В нем была особая художественная интеллигентность. Он никогда не был прямолинейным, напротив, художественно парадоксальным, непредсказуемым. От него нельзя было ждать ни агрессии, ни проявления злобы. Это был какой-то интеллигентский сплав. Ему была несвойственна показуха. В нем не было ничего наносного. Он был естественным, каким положено быть нормальному интеллигентному человеку»⁴.

Но и сама Ольга Яковлева, любимая актриса Анатолия Эфроса, — обладательница неповторимого голоса, ускользающего, волнующего, притягивающего. Играя роли взрослых и опытных женщин, она передавала в голосе внутреннюю детскость, незащищенность и хрупкость своих героинь. На сцене Театра на Малой Бронной Эфросом были созданы лучшие его спектакли, во многих главные роли исполнила Яковлева. Среди ее работ тех лет Маша в «Трех сестрах», Наталья Петровна в «Месяце в деревне», Жозефина в «Наполеоне Первом», Коробочка в «Дороге», Джульетта в «Ромео и Джульетте», Дездемона в «Отелло» и многие другие.

⁴ Николай Волков: биография [Электронный ресурс]. URL: www.rusactors.ru

Виталий Вульф как отзывался о творчестве актрисы: «До сих пор помню, как Ольга Яковлева играла Ирину в чеховских «Трех сестрах», как она молча сидела, свернувшись в комочек, или молча стояла, опершись о стену. Это было почти 35 лет тому назад, она выглядела совсем молоденькой девочкой, но уже тогда умела по-женски страдать и тосковать о несбыточном. Было очевидно, что на сцене большая актриса. Уже тогда в ее благословенных созданиях оставался подтекст удивительной боли о неслучившемся, о прошлом»⁵.

Г. А. Товстоногов, руководивший БДТ более 30 лет, писал, что в театре «можно сотворить мир высоких человеческих страстей, противостоящих низости, мир деяний и мир сомнений, мир открытий и высокий строй чувств, ведущих за собой зрительный зал»⁶. Главным для режиссера всегда оставалось сохранение нравственных ценностей. В БДТ начинала свой звездный путь великая драматическая актриса Татьяна Дорониная. Покинув его, она будет всю свою жизнь тосковать о нем. Разве можно не узнать или спутать с кем-то другим ее глубокий, с придыханием, неповторимый, вибрирующий голос. В своей авторской программе Виталий Вульф вспоминает: «В ее медлительности была энергия, в нелепости — что-то пугающее и дремучее. Навсегда сохранился в сознании короткий диалог Дорониной—Надежды с Луспекаевым—Черкуновым и романс, который она пела: «Жалобно стонет ветер осенний»⁷. Голос и манера завораживали. На сцене театра самые известные ее работы — Надежда Монахова в «Варварах» М. Горького, Аркадина в чеховской «Чайке», Софья «Горе от ума» Грибоедова, Маша в «Трех сестрах», Настасья Филипповна в «Идиоте» Достоевского. В ее киноролях в «Старшей сестре», «Еще раз про любовь» или «Трех тополях на Плющихе» зрителем запоминалась мощная, разнообразная голосовая амплитуда актрисы. Хотя, казалось, что стиль Дорониной невозможно представить вне стен БДТ: она органично вплеталась в эстетику этого театра. Через три

⁵ Авторская программа Виталия Вульфа «Мой серебряный шар. Ольга Яковлева».

⁶ Товстоногов Г. А. Зеркало сцены : в 2 кн. М., 1984.

⁷ Авторская программа Виталия Вульфа «Мой серебряный шар. Татьяна Дорониная».

десятилетия актриса призналась, что уход из БДТ был ошибкой, нельзя было предавать режиссера, который выстраивал на нее репертуар.

Слабый, мягкий, гипнотизирующий голос Иннокентия Смоктуновского — наверное, о таких голосах пишет в своей книге «Тайны вокальной речи» В. Морозов: «Встречаются голоса, как будто маленькие и “невзрачные”, во всяком случае, не впечатляющие в небольшом помещении, но в большом зале театра, на огромной сцене они как будто бы ничуть не теряют в звучности и далее усиливаются: прекрасно слышны во всех уголках, серебристым звоном сверкают в хаосе окружающих звуков»⁸. На одном из просмотров фильма «Солдаты» Смоктуновского увидел Георгий Товстоногов. Режиссер был буквально пленен глазами актера. В те дни в БДТ ставили «Идиота» Ф. Достоевского, и Товстоногов никак не мог отделаться от впечатления, что у этого актера глаза Мышкина. «Идиот» стал судьбоносным спектаклем в жизни актера. Всех своих последующих героев он так или иначе оделял чертами героя Достоевского. Стиль Смоктуновского мог существовать лишь внутри определенной среды — театральной эстетики Георгия Товстоногова.

Актёров с необыкновенно выразительными, запоминающимися голосами много. Это и Ефим Копелян (голос за кадром в фильме «Семнадцать мгновений весны»), Николай Гриценко в роли Каренина, монотонный и подчеркнуто «чтокающий», в фильме «Анна Каренина», благородный князь Владислава Стржельчика в спектакле «Хануме». Евгений Леонов в спектакле «Поминальная молитва» и фильме «Старший сын», Евгений Евстигнеев в роли профессора Преображенского в фильме «Собачье сердце», Сергей Юрский, читающий «Евгения Онегина» Пушкина, Маргарита Терехова как воплощение женственности в фильмах Тарковского, Алиса Фрейндлих в спектаклях «Таня» и «Малыше и Карлсоне»; Наталья Тенякова в «Дядюшкином сне»; Людмила Касаткина и ее грациозная, томная пантера из мультфильма «Маугли»; Павел Луспекаев в фильме «Белое солнце пустыни». Творческие личности этих актёров, как и их голоса,

⁸ Морозов В. Тайны вокальной речи. М., 1967.

индивидуальны. О почти неизвестных новому поколению знаменитых мхатовских артистах и образах их речевой культуры напоминает Анатолий Смелянский, написавший книгу «Уходящая натура», посвященную жизни и творчеству Марии Бабановой, Аллы Тарасовой, Михаила Яншина, Николая Грибова, Ангелины Степановой.

К сожалению, речевой стиль постепенно исчезает из современного театра. Сегодня пришли другие лица, другие голоса. Наступило время одиночества для многих больших актеров и актрис. Их глубина, драматизм, яркая индивидуальность, рафинированность, нервная реакция на мир, запоминающиеся речевые и голосовые манеры не отвечают огрубевшим манерой. Поточное, сериально-массовое производство актеров истребляет уникальность людей с природной одаренностью.

Качество голоса можно оценивать не только в слуховых, но и в зрительных категориях: голос глубокий, голос плоский, голос яркий, голос сумрачный, голос тусклый, голос солнечный. Так, например, в русской литературе для описания голоса персонажей используется богатый спектр эпитетов, например в произведениях И.А. Бунина «Голос грудной, до самых жабр волнующий» («Ида»); «Говорили, вздыхали они, каждый по-разному, с той или иной мерой грусти и любви, но с одинаковой беззаботно-безнадежной укоризной» («Косцы»); «...сказал он торжественно, чистым и звонким голосом... И со скрежетом и звоном лиры далеко разлил свой зазвеневший от радостного гнева плач» («Лирник Родион»). У Достоевского герои находятся в состоянии огромного психологического и эмоционального напряжения, они не говорят, они кричат и восклицают. Голос как состояние души, как проводник, позволяющий чувствам найти выход и вырваться на свободу, так, в «Преступлении и наказании» Раскольников «кричит», Катерина Ивановна «восклицает». Многие персонажи классической литературы обладают голосами глубокими, из нутра, из недр, звук их голосов обладает огромным энергетическим зарядом, выражающим волю, мысль, чувства и мощное их сплетение. «Персонажи романа (в первую очередь — Иван, Дмитрий, Грушенька, Катерина Ивановна, Смердяков, Великий Инквизитор) отнюдь не лаконичны в выражении об-

уревающих их чувств и идей. Автор как бы дает им высказаться до конца, обрести призрачную исчерпанность душевного и умственного груза. Отсюда — стремительные речевые потоки, водовороты и перекаты, столь характерные для стиля речей персонажей “Карамазовых”»⁹.

Сегодня актерские голоса мы не только не узнаем, но и не слышим, не запоминаем. Из интервью с профессором Валерием Галендеевым: «Изменился тембр — он вульгаризировался. Если говорить по-научному, стало меньше обертонов. А если совсем по-научному — меньше гармоник; звук голоса приблизился к так называемой частоте основного тона. В театре это иногда называют “белым звуком”. Скажем, основной питецкий тембр, как мужской, так и женский, был очень сильно обогащен различного рода обертонами и, прошу прощения за выражение, ундертонными — то есть теми гармониками, которые выше основного тона и ниже основного тона. Которые его обволакивают с двух сторон — сверху и снизу. Теперь они вымываются. Вымываются, вымываются, и остается вот этот основной тон. В сухом остатке — голос, как средство общения минус атмосфера общения. Минус отношение к собеседнику. Такой... речевой тят-ляп, голосовая халтура. Голос, над которым не потрудились культура. Из которого те или иные особенности эпохи вычли все архитектурные излишества»¹⁰.

В русском и советском театре в голосе актера находила свой выход совокупность личностной культуры и целостности, личного опыта. Голос являлся инструментом, которым следовало виртуозно пользоваться. Голос был отражением внутренней реальности. В нем содержался жизненный опыт, генетическая память, невозможность сфальшивить. Тонкий актер, обладающий слухом и чутьем, искусно играл на этом инструменте. Опытный режиссер, чувствующий своего актера, умело помогал ему в этом, используя индивидуальные голосовые качества актера в работе над ролью.

Сегодня речевой стиль как система не является приоритетным для театральных школ и актеров. Современный актер мало обеспокоен своими голосовыми возможностями. И дело

⁹ Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. СПб., 2006.

¹⁰ Водяной знак. 2007. № 5 (49).

даже не столько в качестве голоса и его тембральной окраске, сколько в том, что голос этот как отражение психологического и эмоционального опыта актерской судьбы данного человека перестает быть необходимостью.

В техническом плане современный актер оснащен скудно. Случается, что актер не может справиться с акустическими сложностями зала, его элементарно не слышно. В голосе нет свободы и полетности звучания, нет обертонов, нет богатства и силы, дикция вялая, поэтому многие фразы пробалтываются и не доносятся до зрителя. Согласные звуки проглатываются, а ведь именно они являются каркасом фразы.

С возросшим темпом жизни, поменялся и темп речи. Часто актер не может справиться с большим потоком текста в быстром темпе, он задыхается и проглатывает слова.

Думается, что для драматического актера и студента, который готовится работать в театре, необходимо уделять больше внимания технике речи: дыханию, голосу, дикции, произношению. Виртуозное владение всеми этими компонентами позволит актеру приобрести индивидуальность, создавать интонационный рисунок речи при работе над ролью, который заставит запомнить и выделить именно его образ в спектакле.

Студенты и актеры могут изучать речь великих мастеров сцены по сохранившимся записям, использовать в своей работе выразительные речевые средства мастеров при создании образа. И возможно, это послужит толчком к возрождению речевого стиля драматического актера в русском театре.

ЛИТЕРАТУРА

- Бунин И. Избранное / И. Бунин. Кишинев, 1973.
 Вертинская Анастасия [Электронный ресурс]. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/VERTINSKAYA
 Галендеев В. Не только о сценической речи / В. Галендеев. СПб., 2006.
 Гиппиус С. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. Гиппиус. СПб., 2006.
 Достоевский Ф. Преступление и наказание / Ф. Достоевский. М., 1978.
 Морозов В. Тайны вокальной речи / В. Морозов. М., 1967.
 Смелянский А. Уходящая натура / А. Смелянский. М., 2001.
 Фильштинский В. Открытая педагогика / В. Фильштинский. СПб., 2006.

Е. Г. Царегородцева

РЕЧЬ В ДВИЖЕНИИ:

КОМПЛЕКСНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ С ЭЛЕМЕНТАМИ
 ФИЗИЧЕСКОЙ НАГРУЗКИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ КАФЕДРЫ
 «АРТИСТ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА»

Время диктует свои законы. Репертуар современного музыкального театра состоит в основном из мюзиклов. Мюзикл — один из самых модных современных жанров. В музыкальной энциклопедии дается следующую формулировку: «Мюзикл — музыкально-сценический жанр, главным образом, комедийного характера, сочетающий в себе признаки оперы, оперетты, драматического спектакля и в музыкальном отношении опирающийся на выразительные приемы и средства современной эстрадной и бытовой музыки. Мюзикл получил распространение в начале XX в. в США, позднее в Англии и других европейских странах. Характерными чертами этого жанра стали, с одной стороны, обращение к серьезной драматургии, с другой — использование простых для восприятия художественных (прежде всего, музыкальных) средств. Не случайно литературной основой многих мюзиклов явились произведения Шекспира, Сервантеса, Вольтера, Диккенса, Шоу. Среди американских мюзиклов особой известностью пользуются “Моя прекрасная леди” Ф. Лоу (1956) и “Вестсайдская история” Л. Бернстайна (1957). Чертами мюзикла отмечены некоторые музыкальные комедии отечественных композиторов Г. И. Гладкова, А. Н. Колкера, Е. Н. Птичкина и др.»¹

Такой жанр, как мюзикл, рассчитан на актеров универсальных, «синтетических», то есть обладающих способностью объединять разного рода профессиональные навыки: вокал,

¹ Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь. М., 2005.

Бег на месте

Продолжаем бег на месте, руки поочередно активно выбрасываются вперед. На каждое движение произносим сочетание по звукоряду:

су-со-са-сэ-сы-си; ну-но-на-нэ-ны-ни; му-мо-ма-мэ-мы-ми;
лу-ло-ла-лэ-лы-ли; бу-бо-ба-бэ-бы-би; жу-жо-жа-жэ-жи-жи;
зу-зо-за-зэ-зы-зи; ру-ро-ра-рэ-ры-ри.

Сначала каждое сочетание ударное, потом ударное только первое сочетание, остальные безударные. Потом второе, третье, четвертое, пятое и, наконец, шестое. Сочетания можно усложнять:

кпту-кпто-кпта-кптэ-кпты-кпти; фптку-фптко-фптка-фпткэ-фпткы-фптки; ппнку-ппнко-ппнка-ппнкэ-ппнкы-ппнки.

Сочетания звуков в дальнейшей работе можно заменить на шуточные детские стихи. Например:

Робин Бобин Барабек
Скушал сорок человек,
И корову, и быка,
И кривого мясника,
И телегу, и дугу,
И метлу, и кочергу,
Скушал церковь, скушал дом,
И кузницу с кузнецом,
А потом и говорит:
«У меня живот болит!» (Перевод С. Маршака)

Остановились. Продолжаем распевку, стоя на месте. Можно распевать голос следующим способом:

тру-тру-тру-тру-зи-зизи-зи-тру-тру-тру-тру-тру.



Или:

дэй — дэй — дэй — дэй...

Повторяем строчку несколько раз, поднимаясь на полтона выше. Потом точно так же, опускаясь по полутонам вниз.



Цели упражнения: а) следить за свободой звучания, не переводить дыхание на грудь, плечи и ключицы; б) легко переходить от вокала к речи и наоборот; в) заботиться о свободе звучания при физической нагрузке.

Упражнение 2.

Прыжки со скакалкой

Легко прыгаем на месте, работая с воображаемой скакалкой, и проговариваем стихотворный текст, подбрасывая каждый слог. Во время прыжка движение рук совпадает со слогом. Каждый слог, подкидываемый вверх, как мячик, рождается естественно и непринужденно, возникает естественная опора звучания, естественный тон разговорной речи. Такое легкое подбрасывание звука помогает найти и укрепить центр голоса, тренирует дыхание. Это один из приемов избавления от завышенности или заниженности голоса. Брюшные мышцы подбрасывают вверх диафрагму, расширяя ребра, выбрасывают звук. Нельзя допускать дыхательной и физической перегрузки. Следует делать перерывы, если дышать тяжело.

Вот пример тренировочных текстов:

На-ша Та-ня гром-ко пла-чет,
У-ро-ни-ла в реч-ку мя-чик.
Ти-ше Та-неч-ка не- плачь,
Не-у-то-нет в реч-ке мяч!

(А. Барто)

Или:

Нас-ти-га-ю. Нас-ти-га-ю. О-ги-ба-ю. Об-го-ню.
Я кол-ду-ю. Вих-ри чу-ю. Гре-ю сбру-ю я ко-ню.
Конь-мой-спо-рый. То-пи, бо-ры, сте-пи, го-ры про-ле-тим.
Жар-ко ды-шит. Мыс-ли —слы-шит. Конь — о-гонь и по-бра-тим.

Враг мой ра-вен. Пол-но-пра-вен. Чей ско-рей вски-пит бо-кал?

Нас-ти-га-ю. Нас-тига-ю. О-ги-ба-ю. О-бог-нал.

(К. Бальмонт)

Останавливаемся и произносим длинную чистоговорку. Следим за ровностью дыхания и звучания:

Щепетильный товарищ Щеткин чрезвычайно тщательно шурился на изящную уборщицу Шуру (вдох). Если бы Щепетильный товарищ Щеткин еще более тщательно шурился на изящную уборщицу Шуру (вдох), то изящная уборщица Шура ушипнула бы Щепетильного товарища Щеткина за щечку.

Прыжки с переходом на вокал

Это упражнение мы используем для развития диапазона голоса. Снова прыжки с воображаемой скакалкой. Используем стихи «Настигаю» Бальмонта, поднимаясь вверх по диапазону на каждой строчке. Для этого используем музыкальный инструмент. Легко подбрасываем каждый слог.

До (*нажать*) — Нас-ти-га-ю. Нас-ти-га-ю. О-ги-ба-ю. Об-го-ню (*сказать*).

Ре (*нажать*) — Я кол-ду-ю. Вих-ри чу-ю. Гре-ю сбру-ю я ко-ню (*сказать*).

Ми (*нажать*) — Конь мой спо-рый. То-пи, бо-ры, сте-пи, го-ры про-ле-тим (*сказать*).

Фа (*нажать*) — Жар-ко ды-шит. Мыс-ли слы-шит. Конь — о-гонь и поб-ра-тим (*сказать*).

Соль (*нажать*) — Враг мой ра-вен. Пол-но-пра-вен. Чей ско-рей вски-пит бо-кал? (*сказать*).

Ля (*нажать*) — Нас-ти-га-ю. Нас-тига-ю (*сказать*).

Си (*нажать*) — О-ги-ба-ю (*сказать*).

До (*нажать*) — О-бог-нал (*сказать*).

Остановившись, пропеваем этот же текст. Поем слитно.

До (*нажать*) — Настигаю. Настигаю. Огибаю. Обгоню (*спеть*).

Ре (*нажать*) — Я колдую. Вихри чую. Грею сбрую я коню (*спеть*).

Ми (*нажать*) — Конь мой спорый. Топи, боры, степи, горы пролетим (*спеть*).

Фа (*нажать*) — Жарко дышит. Мысли слышит. Конь — огонь и побратим (*спеть*).

Соль (*нажать*) — Враг мой равен. Полноправен. Чей скорей вскипит бокал? (*спеть*).

Ля (*нажать*) — Настигаю. Настигаю (*спеть*).

Си (*нажать*) — Огибаю (*спеть*).

До (*нажать*) — Обогнал (*спеть*).

Прыжки со счетом

Продолжаем прыжки с воображаемой скакалкой и считаем вслух от 61 до 70. Осторожно, не торопясь, усложняем счет от 161 до 170. Еще усложняем от 1161 до 1170. Не перенапрягаемся. Делаем перерывы. Спокойно двигаемся по комнате и дышим.

Останавливаемся. Небольшая распевка. Пропеваем музыкальную фразу мягким звуком на припеве «ле-ли Лель»:



Пропеть в тональностях:

ми минор, фа минор, фа-диез минор, соль минор.





Цель упражнения: а) следить за дыханием во время прыжков и во время перехода на вокал; б) развивать голосовой диапазон; в) работая над чистоговоркой, удерживать дыхание, следить за ровностью звучания, чтобы голос не «скакал»; г) выработать навыки легкости и четкости произношения звуков в речи и в вокале.

Переходим от упражнений, требующих физической нагрузки, к упражнениям, направленным на освобождение и расслабление тела.

Упражнение 3.

Наклоны

Тело мягкое, расслабленное, тяжелое. Наклоняемся в разные стороны: вправо, влево, вперед, назад, вбок. Негромко постанываем на сонорных м-н-л-р. Расслабляем плечи, голову, руки. Стоя, поворот головы на ударную гласную:

Около кола колокола, около ворот коловорот.

Правая рука очерчивает круг на ударный слог:

Голова без ума, что фонарь без огня.

Левая рука:

Не красна изба углами, а красна пирогами.

Бедра:

Не имей сто рублей, а имей сто друзей.

Левая нога:

Водовоз вез воду из-под водопровода.

Правая:

У нас на дворе подворье погода размокропогодилась.



Наклоны с текстом

Снова наклоняем туловище вниз. Как бы положим его в воображаемой воде. Произносим нараспев текст, задерживаясь на сонорных согласных. Тело болтается, как тряпочка, вниз. Ощущение марионетки. Текст должен быть насыщен сонорными согласными. Например:

Мой милый маг, моя Мария,
Во мгле мерцающий маяк.

Или:

Мы собак сегодня мыли,
А собаки громко выли.
Тут соседи позвонили:
— Вы ли выли?
Мы ли выли? Мы не выли.
Вы бы лучше нас спросили,
Мы ли мыли?
— Вы ли мыли, вы ли выли?
Мы не выли, мы не выли,
Мы собак сегодня мыли.

Встали. Резко наклоняясь в разные стороны, в быстром темпе произносим тот же текст. Следим, чтобы не было излишних зажимов в теле. Повторяем несколько раз.





Цель упражнения: а) сохранять ровность звучания при быстрых наклонах корпуса; б) заботиться о свободе фонационных путей; в) постараться ощутить глубину и объемность голоса во время резонаторного звучания.

В следующем упражнении используем переход от вокала к речи.

Упражнение 4.

«Кошечка»

Стоим на четвереньках. Выполняем упражнение «Кошечка лакает молоко». Пролезаем, выгибая спину, под воображаемым забором. На каждое движение вперед и назад произносим, а потом пропеваем строку текста. Тело мягкое и гибкое, как у кошки. Следим, чтобы не было лишнего напряжения в мышцах. Следим за шеей, тянуть ее вверх и вперед не нужно. Звук скользит вместе с движением, полетный и свободный. Нужно легко и грациозно пролезть под забор, удерживая ровность звучания. Приветствуется подключение фантазии и создание воображаемых препятствий на пути, которые нужно преодолеть. Работаем с текстом по следующей схеме: строку пропеваем, строку проговариваем, поднимаясь от «до» к «до» следующей октавы и спускаясь обратно вниз. Текст может быть любой, но желательно, чтобы его удобно было произносить нараспев. Мы используем балладу «Вересковый мед» С. Маршака или стихи И. Северянина. Они мелодичны и удобны в этом упражнении.

До (*нажать*) — В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом (*спеть*),
 Ре (*нажать*) — По аллее олуенной Вы проходите морево (*сказать*)...
 Ми (*нажать*) — Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева (*спеть*),
 Фа (*нажать*) — А дорожка песочная от листы разужорена (*сказать*) —
 Соль (*нажать*) — Точно лапы паучные, точно мех ягуаровый (*спеть*),
 Ля (*нажать*) — Для утонченной женщины ночь всегда новобрачная (*сказать*)...
 Си (*нажать*) — Упоенье любовное Вам судьбой предназначено (*спеть*)...
 До (*нажать*) — В шумном платье муаровом, в шумном платье муаровом (*сказать*) —
 Си (*нажать*) — Вы такая эстетная, Вы такая изящная (*спеть*)...
 Ля (*нажать*) — Но кого же в любовники! И найдется ли пара Вам? (*сказать*)
 Соль (*нажать*) — Ножки пледом закутайте дорогим, ягуаровым (*спеть*),
 Фа (*нажать*) — И садясь комфортабельно, в ландовете бензиновом (*сказать*),
 Ми (*нажать*) — Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше резиновом (*спеть*)
 Ре (*нажать*) — И закройте глаза ему Вашим платьем жасминовым (*сказать*) —
 До (*нажать*) — Шумным платьем муаровым, шумным платьем муаровым!.. (*спеть*)

(И. Северянин)





Цель упражнения: а) контролировать свободу тела, мягкость мышц; б) следить за быстротой и плавностью переключения с речевой фонации на певческую при переходе от речи к вокалу.

Нужно, насколько возможно, сблизить вокальный и речевой голос, сделать этот переход естественным и органичным в условиях небольшой физической нагрузки. Такое упражнение, как «Кошечка», способствует этому.

Упражнение 5.

Танец

Найдем ритмичную музыку, которая нам нравится. Подвигаемся под нее произвольно. Импровизируем в движениях. Сначала потанцуем под музыку плечами, озвучивая движения разговорно на «ба». Теперь то же самое пропоем. Потом потанцуем руками на «ва», споем; верхней частью туловища на «га», споем; ногами на «да», споем. Потанцуем всем телом.

Останавливаемся и после танца переходим на распевку из песни «Петрушка», музыка И. Брамса.



Пропеть в тональностях ре мажор, ре бемоль мажор, до мажор.



«Мячик»

После распевки используем мячик. Стоя, на ударный слог бросаем мяч в пол или в стену. Происходит акцентирование ударного слога на какое-то физическое движение. Активизируется дыхание и увеличиваются мышечные затраты.

Потом произносим весь текст очень медленно, делая бросок мячом на ударный слог. После этого в быстром темпе произносим весь текст. Мы используем стихи М. Цветаевой.

Так вслушиваются...
 Так вслушиваются (в исток
 Вслушивается — устье).
 Так внюхиваются в цветок:
 Вглубь — до потери чувства!
 Так в воздухе, который синь, —
 Жажда, которой дна нет.
 Так дети, в синеве простынь,
 Всматриваются в память.
 Так вчувствуется в кровь
 Отрок — доселе лотос.
 Так влюбливаются в любовь:
 Впадают в пропасть.

Друг! Не кори меня за тот
 Взгляд, деловой и тусклый.
 Так вглатываются в глоток:
 Вглубь — до потери чувства!
 Так, в ткань вработываясь, ткач
 Ткет свой последний пропад.

Так дети, вплакиваясь в плач,
 Вшептываются в шепот.
 Так вплясываются... (Велик
 Бог — посему крутитесь!)
 Так дети, вкрикиваясь в крик,
 Вмалчиваются в тихость.
 Так жалом тронутая кровь
 Жалуется — без ядов!
 Так вбаливаются в любовь:
 Впадываются в: падать.

«Август — астры»

Используем упражнение, которое дает нам возможность перейти от речи к вокалу. Группа делится на две группы: мальчики и девочки. Распределяем между ними текст — стихотворение «Август — астры» М. Цветаевой.

Август (мальчики) — астры (девочки),
 Август (мальчики) — звезды (девочки).
 Август (мальчики) — грозди
 Винограда и рябины
 Ржавой — август!

Девочки по одной друг за другом, произнося по одному слову:

Полновесным, благосклонным
 Яблоком своим имперским,
 Как дитя, играешь, август.
 Как ладонью, гладишь сердце
 Именем своим имперским:
 Август! — Сердце!

Мальчики и девочки по одному друг за другом, произнося по одному слову:

Месяц поздних поцелуев, (мальчики)
 Поздних роз и молний поздних! (девочки)
 Ливней звездных —
 Август! (мальчики) — Месяц
 Ливней звездных! (девочки)

Распределение текста может варьироваться как угодно. Мы постоянно меняем рисунок. Выстраиваем под музыку танцевальные движения, на которые накладываем текст. Вокальные партии распределяются в зависимости от выбранного

музыкального материала — это вокальные импровизации. Каждый раз вокальные партии звучат по-новому, кто-то солирует. В результате получается танцевальный номер с текстом, который потом переходит в импровизационный вокал.



Цель упражнения: а) тренировать выносливость дыхательных мышц; б) расширять голосовые возможности; в) использовать как можно чаще переход от речи к вокалу в движении.

Упражнение 6.

«Барабан»

Если в упражнении «Мячик» мы добивались произношения длинной ударной гласной, то данное упражнение помогает отрабатывать в движении согласные звуки. Для

этого берем текст с большим количеством губных, взрывных звуков, чтобы заставить работать вялые губы. Раскладываем его на движения. Они могут быть любые. Мы используем следующие.

Стоим прямо, ноги вместе.

1-я строка — на каждое слово носок правой ноги перемещается вправо и обратно.

2-я строка — на каждое слово носок левой ноги перемещается влево и обратно.

3-я строка — каждое слово отстукиваем пятками обеих ног.

4-я строка — на каждое слово наклон вперед, руки скрещиваем на груди, потом назад, руки разводим в стороны.

5-я строка — на прыжке ноги в разные стороны, руки вверх, на прыжке ноги соединяем, руки соединяем на груди. Движения делаются поочередно на каждое слово.

6-я строка — встаем на пятку правой ноги, выдвигая ее вперед, потом на пятку левой ноги, по очереди возвращаем ноги в исходное положение. Это движение используют в танце «Яблочко».

7-я строка — активный бег на месте, рука вытянута вперед, пытаемся докричаться до человека, который поможет починить барабан.

8-я строка — такие же наклоны, как в 3-й строке.

9-я строка — те же движения, что и в 4-й строке.

1. Пара барабанов, пара барабанов, пара барабанов била бурю!
2. Пара барабанов, пара барабанов, пара барабанов била бой!
3. Кто барабанил в барабан — барабан? Кто барабанил в старый барабан?
4. Барабанил в барабан барабанщик наш, барабанил в барабан барабанщик Андриан.
5. Пришел баран, прибежал баран, прободал барабан и пропал барабан.
6. Сел барабанщик на шарабан, помчался в Ленинград починить барабан:
7. — Эй, гражданин, с барабаном несчастье! Где тут проживает барабанный мастер?
8. Я — Андриан! Барабанщик Андриан! Я барабанил в старый барабан!
9. Пришел баран, прибежал баран, прободал барабан и пропал барабан.



«Ноты»

Остановимся на несколько секунд перевести дыхание и сразу переходим к смешанной разминке на примере детской песенки из фильма «Звуки музыки».

«До» — нам дорог первый звук,
 «Ре» — решительней вперед,
 «Ми» — не мяу и не му,
 «Фа» — фантазия зовет,
 «Соль» — соль в песенке моей,
 «Ля» — ля-ля поет весь дом,
 «Си» — сильней и веселей,
 Мы вернулись снова к «до».

Только вместо слов мы сначала проговариваем ноты от начала песенки до конца, а потом их пропеваем. Начинаем медленно, во второй раз убыстряем темп, а в третий раз проговариваем и поем совсем быстро. Вот как это выглядит:

Разговорно произносим весь текст.

До (нажать) — До, до-до-до-до-до-до (сказать).

Ре (нажать) — Ре, ре-ре-ре-ре-ре-ре (сказать).

Ми (*нажать*) - Ми, ми ми- ми ми ми ми (*сказать*).
 Фа (*нажать*) - Фа, фа-фа-фа-фа фа-фа (*сказать*).
 Соль (*нажать*) - Соль, соль соль-соль-соль соль-соль (*сказать*).
 Ля (*нажать*) - Ля, ля-ля ля-ля ля ля (*сказать*).
 Си (*нажать*) - Си, си-си си си-си-си (*сказать*).
 До (*нажать*) - До до-до-до до-до до (*сказать*).

Этот же текст пропеваем:

До (*нажать*) — До, до-до-до-до-до-до (*спеть*).
 Ре (*нажать*) — Ре, ре-ре-ре-ре-ре-ре (*спеть*).
 Ми (*нажать*) - Ми, ми ми- ми ми ми м (*спеть*).
 Фа (*нажать*) - Фа, фа-фа-фа-фа фа-фа (*спеть*).
 Соль (*нажать*) - Соль, соль соль-соль-соль соль-соль (*спеть*).
 Ля (*нажать*) - Ля, ля-ля ля-ля ля ля (*спеть*).
 Си (*нажать*) - Си, си-си си си-си-си (*спеть*).
 До (*м*) - До до-до-до до-до до (*спеть*).



Цель упражнения: а) отслеживать ранее освоенные элементы — хорошую опору, свободную глотку, близкое резонирование, активную работу артикуляционного аппарата; б) управлять звуком, следить за его полетностью.

Упражнение 7.

«Мельник»

Данное упражнение используется в конце разминки, можно подвести некий итог. Это уже не тренировка, а проверка приобретенных навыков. Нарастает сложность упражнения. Физическая нагрузка увеличивается, возрастает количество «неудобных» положений тела. Основное внимание уделяем мышцам дыхательного аппарата.

Текст подобран таким образом, чтобы возбудить актерскую природу студента. Поэтому ставится актерская задача. Поскольку это диалог, каждой паре нужно выяснить между собой отношения, кто прав, кто не прав, то есть непременно настоять на собственной точке зрения.

Делим студентов на пары, в каждой паре мальчик и девочка. Все садятся на пол друг против друга, ноги вытянуты, руками сзади упираемся в пол. Это положение не меняется на протяжении всего упражнения. Все напряжение — на пресс. В этом упражнении используем «Балладу о мельнике и его жене» (перевод С. Маршака), так же переходим от речи к вокалу.

1. Все пары начинают хором:

Вернулся мельник вечером
 На мельницу домой.

(На две строки ноги одновременно отрываем от пола и медленно поднимаем на 40 градусов.)

И видит: конь под чепраком
 Гуляет вороной. (На две строки — опускаем.)

Мальчики:

— Хозяйка, кто сюда верхом
 Приехал без меня? (Обеими ногами очерчиваем дугу вправо.)
 Гуляет конь перед крыльцом,
 Уздечкою звеня. (Обеими ногами очерчиваем дугу влево.)

Вопросы задают девочки. Отвечают мальчики:

— Гуляет конь,
 Ты говоришь?

(На две строки левая нога закидывается на правую ногу.)

— Гуляет,
 Говорю!

(На две строки выполняется то же движение.)

— Звенит уздечкой,
 Говоришь?

(На две строки ноги совершают то же движение, но в обратную сторону, правая нога закидывается на левую ногу.)

— Уздечкой,
 Говорю! (Такое же движение, что и у девочек.)

Девочки:

— С ума ты спятил, старый плут,
 Напился ты опять!
 Гуляет по двору свинья,
 Что мне прислала мать.

(На четыре строки ноги выполняют движение «велосипед».)

Вопросы задают мальчики. Отвечают девочки:

— Прислала мать,
Ты говоришь. *(На две строки дуга ногами вправо.)*
— Прислала, говорю! *(Дуга ногами влево.)*
— Свиным прислала,
Говоришь? *(Дуга ногами влево.)*
— Прислала,
Говорю! *(Дуга ногами вправо.)*

Мальчики:

— Свиной немало я видал,
Со свиньями знаком,
Но никогда я не видал
Свиньи под чепраком!

(На четыре строки обе ноги двигаются вперед и назад, сгибаясь в коленях.)

2. Начинают все вместе:

Вернулся мельник вечером,
Идет к своей жене
И видит новенький мундир
И шляпу на стене. *(Тот же рисунок, что и в 1-й части.)*

Мальчики:

— Хозяйка, что за командир
Пожаловал в мой дом?
Зачем висит у нас мундир
И шляпа с галуном?

(На все четыре строки выполняется упражнение «велосипед».)

Девочки:

— Побойся бога, старый плут,
Ни сесть тебе, ни встать!

(На две строки очерчиваем ногами дугу вправо.)

Мне одеяло и чепец
Вчера прислала мать!

(На две строки очерчиваем ногами дугу влево.)

Вопросы задают мальчики. Отвечают девочки:

— Чепец прислала,
Говоришь?

(На две строки левая нога закидывается на правую ногу.)

— Прислала,
Говорю!

(На две строки правая нога закидывается на левую ногу.)

— И одеяло,
Говоришь?

(На две строки правая нога закидывается на левую ногу.)

— Прислала,
Говорю!

(На две строки левая нога закидывается на правую ногу.)

Мальчики:

— Немало видел я, жена,
Чепцов и одеял,
Но золотого галуна,
На них я не видал!

(На четыре строки обе ноги двигаются вперед и назад, сгибаясь в коленях.)

3. Продолжают все вместе:

Вернулся мельник вечером,
Шагнул через порог
И видит пару щегольских

Начищенных сапог. *(Те же движения, что и в 1-й части.)*

Мальчики:

— Хозяйка, что за сапоги
Торчат из-под скамьи?
Свои я знаю сапоги,
А это не мои! *(«Велосипед» обеими ногами)*

Девочки:

— Ты пьян как стелька, старый плут!
Иди скорее спать!

(На две строки очерчиваем ногами дугу вправо.)

Стоят под лавкой два ведра,
Что мне прислала мать.

(На две строки очерчиваем ногами дугу влево.)

Мальчики задают вопросы. Девочки отвечают:

— Прислала мать,
Ты говоришь?

(На две строки левая нога закидывается на правую ногу.)

— Прислала,
Говорю!

(На две строки правая нога закидывается на левую ногу.)

— Прислала ведра,
Говоришь?

(На две строки правая нога закидывается на левую ногу.)

— Прислала,
Говорю!

(На две строки левая нога закидывается на правую ногу.)

МЕЛЬНИК 119

Слова А. ПУШКИНА¹⁾

Moderato parlante

Возвратился ночью мельник, Женка! Что за сапоги?

Allegro

Ах ты, пьяница, бездельник! Где ты видишь сапоги? Иль мутит тебѣ лукавый?

Tempo I

Это ведра! — Ведра? Правот! Вот уж сорок лет живу, ни во сне, ни наяву

не видал до этих пор Я на ведрах медных шпор!

и раздумьями *ten.*

шпор! На ведрах медных шпор!

dim.

dim.

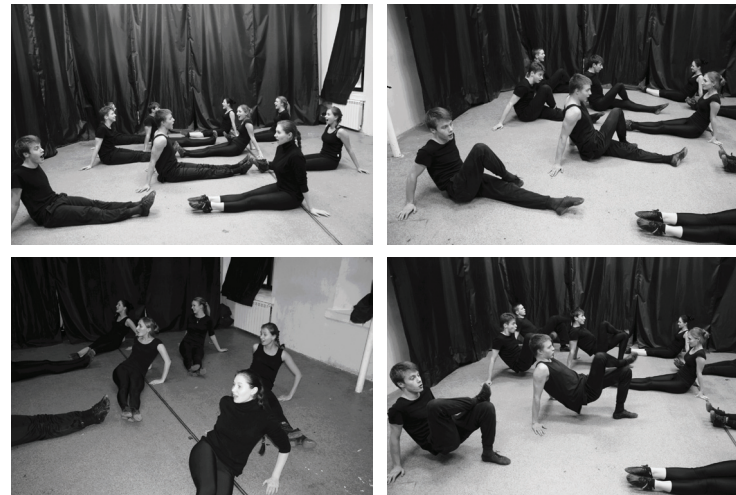
¹⁾ А. Пушкин. «Сочинения в прозе», книга Франца.
²⁾ Т. Пушкин. «Курсовые...» 4012

Мальчики:

— Немало ведер я видал
 На свете до сих пор,
 Но никогда я не видал
 На ведрах медных шпор!

(На четыре строки обе ноги двигаются вперед и назад, сгибаясь в коленях.)

Затем, сидя в этих же позах, мы переходим на вокал, для этого используем музыку Даргомыжского. Движения вы-



полняются любые из перечисленных ранее. Можно их усложнить и использовать положения тела «мостик», «березка», «лягушка» и т. д. Теперь происходит вокальный диалог между мальчиками и девочками.

Мельник (слова А. Пушкина)

Возвратился ночью мельник...
 Женка! Что за сапоги?
 Ах ты, пьяница, бездельник!
 Где ты видишь сапоги?
 Иль мутит тебя лукавый?
 Это ведра! — Ведра?
 Правот! Вот уж сорок лет живу,
 Ни во сне, ни наяву
 Не видал до этих пор
 Я на ведрах медных шпор!

Цель упражнения: а) опосредованно тренировать мышцы брюшного пресса, занимаясь активным выполнением творческих задач; б) воздействовать на партнера словом.

Речь в движении поможет косвенно воздействовать на работу голосового аппарата и приобрести навык свободного звучания при любом положении тела.

При регулярном выполнении этой разминки вы можете расширить физические возможности вашего голоса и полу-

чить ощущение свободы звучания, независимо от той физической нагрузки, которая будет в спектакле.

Используя общие упражнения и требования, необходимо учитывать индивидуальные голосовые особенности каждого студента и его психофизические данные, поэтому не переусердствуйте в начале освоения упражнений. Не перенапрягайтесь, подходите к заданиям медленно и осмысленно. Если возникает чувство усталости или дискомфорта, делайте перерыв, отдыхайте. Проявите фантазию, ставьте перед собой творческие задачи, придумывайте свои тексты, подбирайте свои распевки, к которым вы привыкли на занятиях по вокалу. Ищите новые стихи, разнообразьте движения.

Все описанные упражнения можно посмотреть в видео-приложении.

ЛИТЕРАТУРА

Бруссер А. М. Учебно-методическое пособие по технике речи / А. М. Бруссер. М., 2002.

Васильев Ю. А. Сценическая речь. Вариации для тренинга / Ю. А. Васильев. СПб., 2005.

Оссовская М. П. 104 упражнения по дикции и орфоэпии / М. П. Оссовская. М., 2005.

Смирнова М. В. Что нужно знать о стихах : учеб. пособие / М. В. Смирнова. СПб., 2006.

Т. М. Сушкова

ЕЩЕ РАЗ ПРО ГОЛОС

Голос — богатство, данное человеку. Голос сильный и полнотонный, проникновенный и нежный, гибкий и разящий, трепетный и резкий. Голос, как характер, у каждого — свой. И как и характер, прежде всего остального влияет на восприятие нас другими людьми. Как часто в жизни мы испытывали раздражение, услышав голос хриплый либо отрывистый, сиплый или тусклый, монотонный, плоский или визгливый.

Человека с неприятным голосом не хочется слушать, его слова не убеждают, возникает предубеждение к тому, что он говорит, мы заранее — не на его стороне. Это происходит до того, как мы осознаем, что именно он пытается нам сказать.

Особенно прискорбно, когда освоением своего голоса как отлаженным инструментом убеждения пренебрегают юноши и девушки, связывающие свое будущее с актерской профессией. Ведь именно владение голосом может составить первое впечатление об способностях у старших коллег — педагогов, режиссеров, продюсеров.

Будущий артист с первых шагов обучения должен понять необходимость систематических занятий, развивающих профессиональные качества дыхания, голоса, дикции, и на протяжении всей своей творческой жизни поддерживать свой речевой аппарат в рабочем состоянии. Это не только залог успеха в его повседневном использовании, но и необходимая профилактика, «профессиональная гигиена», прививка от различных расстройств и заболеваний голоса.

Что может повредить голосу студента или молодого актера? В первую очередь, в силу своей распространенности, курение. В годы, когда голос еще не вполне сформировался и к тому же подвергается большим нагрузкам во время занятий и тренингов, курение особенно пагубно. Никотин обволакивает

связки и снижает их тонус, вызывая деформацию звучания. Впрочем, страдают от курения не только связки, но гортань и слизистая оболочка. Общеизвестно распространенное заблуждение молодых актеров, мол, если природа наделила тебя красивым голосом, ничто на свете не в силах его испортить. Это заблуждение. Конечно, красивым голос может быть и от природы, но только тренировка, упорство и бережливое отношение к своему голосу позволят раскрыть все его богатство, максимально использовать его возможности. А. Таиров писал: «Разработав свой голос и умея им владеть, актер должен не бояться его, а легко и щедро пользоваться им для создания сценического образа, так как звук, несомненно, одно из наиболее важных средств в руках актера для передачи своего замысла зрителю. От *piano* к *forte*, от *staccato* к *legato* должен переходить звук, гармонизуясь в зависимости от ваших творческих потребностей. И пусть не смущает вас, что это будет “неестественно”, лишь бы это было оправдано вашим сценическим образом»¹.

При создании образов в древнегреческом театре очень важной была сила голоса для озвучивания огромного пространства амфитеатра. Не менее важным было соответствие голоса актера индивидуальным особенностям изображаемого им персонажа. Это обуславливало для актера необходимость располагать голосовым разнообразием, широким диапазоном, богатой звуковой палитрой.

Основной задачей обучения будущих артистов является диагностика их голосов, а также развитие и улучшение голосовых данных студента с сохранением при этом их индивидуальных черт. Именно этим голосом, не похожим ни на один другой, используя все его возможности, актер может передать и силу человеческого характера, и тончайшие оттенки человеческих переживаний. Голос актера — инструмент для овладения ролью, и для каждой роли его звучание — особенное.

Ценно в этой связи воспоминание известного писателя и театрального критика В.М. Дорошевича о впечатлениях от выступления знаменитой М. Г. Савиной в Полтаве, когда на одном из вечеров она показала отрывки из четырех своих

¹ Таиров А. Записки режиссера. М., 1921.

ролей: Акулины («Власть тьмы»), старой барыни («Холопы»), Вари («Дикарка») и Натальи Петровны («Месяц в деревне»). Дорошевич пишет: «Четыре разных голоса! Сухой, стучащий, словно клюка об пол, голос старой княжны. Грубый, глухой, которым говорит тупая душа, голос бабы Акулины. Переливчатый, полный тончайших интонаций, “интеллигентный” голос тургеневской дамы. И юный, звонкий, озорной голос Вари, словно молодое вино, бродит и звенит лопающимися пузырьками... Это было какое-то чародейство, волшебство, колдовство. Четыре раза в вечер мы видели Савину и ни разу не видели Савиной»². Долог путь к такому мастерству! В основе его определение голоса, его основного тона и обогащение этого основного тона так называемыми обертонами. Ведь именно благодаря им голос обретает своего рода «изюминку», индивидуальность.

Предлагаемые нами упражнения групповые, но могут выполняться в парах и индивидуально. Они помогают осуществлять контроль над мышечной свободой, развивать дыхательные функции, добиваться согласованности дыхания, звучания и внимания друг к другу и, конечно же, развивают звуковысотный и динамический диапазон. Эти упражнения включают в себя элемент воображения, необходимый в актерской профессии. Групповое звучание дает возможность голосу быть камертоном, настраивающим на общую задачу — звучать и слышать, как твой звук вливается в общую голосовую струю и растворяется в ней.

В цепочке упражнений, развивающих возможности голоса и направленных на развитие техники дыхательных мышц, на освоение фонационного выдоха в условиях, оправданных элементарным действием, и настраивающих нервно-мышечный аппарат студента на тренинг, основанный на соединении речи и движения, предлагаемый комплекс — звено, отвечающее за настройку и обогащение звуковысотного и силового диапазона. Такая задача не может быть решена без умения управлять своим голосом, навыка координации слуха и голоса, дыхания и звучания. Физиологически это предполагает одновременное использование головного и грудного резонаторов, в кото-

² Дорошевич В. М. Воспоминания. М., 2008.

рых головной резонатор дает «полетность» — подачу, силу, адресность, а грудной — обеспечивает богатство тембра, нюансировку.

Несколько слов необходимо сказать о характере упражнений, о художественной специфике средств, избранных для достижения технических целей, изложенных выше. Эти средства — прежде всего стимуляция художественного воображения студентов и «запуск» их творческого видения. Предлагая в качестве упражнений знакомые динамические образы: неровный свет далекой звезды, восход солнца, течение дня, — мы даем им точку опоры, от которой они могут более уверенно оттолкнуться в овладении возможностями голоса. Каждая из таких заданных картин откликается личным воспоминанием, видением, делая упражнения для студентов более индивидуальными, яркими, осознанными.

Обратимся к упражнениям. Они предлагаются к использованию в конце 2-го — начале 3-го семестра, когда студенты овладели смешанно-диафрагмальным дыханием и уже понимают, что такое опора звука и пользуются этим.

Упражнение 1. «Солнце»

Студенты выстроены полукругом. Им предлагается представить себе раннее утро. На линии горизонта еле видна розовая полоска света, предвестник светила. Студент рукой начинают движение по горизонту, сопровождая сонорным звуком «м». Звук тихий, долгий, рожденный воображением и звучащий на середине звучания голоса.

Следующий момент. Линия горизонта (сонорный «м» на середине). Появляется краешек светила — «солнечная горбушка», повышение тона на гласной «а», затем спуск до середины звучания — уход на линию горизонта (на сонорный «м»).

Далее добор дыхания, звук «м», переходящий в половину солнца, — и гласный «а», но более яркий и звучный, а затем вновь спуск.

Последняя часть: полнозвучный «а» — солнце в зените. Звук полнозвучный на середине звучания, летящий, яркий, как самый летний день.

Упражнение 2. «Я звезда»

Студенты стоят полукругом. Они — звезды. Свет от звезд теплый и холодный, тусклый и яркий, далекий и близкий, мер-

цающий. Каждый студент представляет, какое именно сияние рождает его звезда. Возможно так же холодное и далекое сияние, изображаемое ровным монотонным звучанием на пониженных нотах, а возможно — и теплый, близкий, ласковый, манящий свет.

Цель упражнения: пофантазировать, сделав свою фантазию понятной, «видимой» для других лишь средствами голоса.

Упражнение 3. «Подзарядка звезды»

Студенты стоят стайкой. Рукой и гласным звуком фиксируем звезду на небосклоне и звучанием сверху по диапазону притягиваем ее к себе, пропускаем через себя от макушки до самых низких нот своего диапазона. «Подзарядив» таким образом звезду, возвращаем ее на место, прибавив к гласному звуку звонкую согласную: ба, га, да. Следим за тем, чтобы при поднятии рук звук не был зажат, для этого рука должна быть чуть согнута в локтевом суставе.

Несколько слов о следующем упражнении. Оно очень похоже на упражнение «Солнце», но звучание здесь непрерывное. При этом важно следить за свободой своего тела, плечевого пояса, заставить тело резонировать от макушки до ступней, а также заполнить пространство вокруг нарастающим звуком. В ходе каждого упражнения совместно отметим точку наивысшей силы звучания и «отправимся» в обратный путь. Дыхание при этом добирается «по цепочке»: если стоящие рядом одновременно возьмут дыхание, возникнет пауза, разрыв в звучании.

Нельзя перебирать дыхание (чтобы «дольше хватило»). Звук должен быть полноценно долгим и качественным. Перебор вреден для голосообразования, так как нарушает кровообращение в легких и приводит к ненужному давлению. В итоге голос звучит напряженно, неприятно, может тускнеть и слабеть. Без правильного дыхания — потока дыхательной струи, направленной в резонаторные полости, — невозможно добиться долгой летящей гласной. Нужно делать добор дыхания при открытом рте. Важно при работе с силой звучания правильно координировать взаимодействие дыхательного, а также голосового и артикуляционного аппарата, поэтому мы в начале работы берем «а», затем работаем с другими гласными.



Упражнение 4. «День»

Студенты стоят стайкой с закрытыми глазами. Вспоминают, как зарождается день. Вначале — раннее утро, когда еще не закончилась ночь и не наступило утро. Позвоночник выпрямлен, студенты как бы прислушиваются к себе и к тому, что происходит вокруг. Перед ними, их дыханием и звучанием — длинный путь. Отправимся в этот путь, прощупывая его начало. Впереди видения, а мы вслед за ними. Руки подняты на уровне груди и лежат одна на другой (это начало звучания). Откуда появился очень тихий звук (звучание в унисон)? Это окрасился розовым горизонт: ладони сомкнуты и звук соответствующий — смыкающий наши губы «м».

Звук растет, и через некоторое время руки и губы размыкаются — это тихий «а», который разрастается, как наше воображаемое солнце, освещающая начало дня; звук возрастает до форте, солнце доходит до зенита — руки раскинуты, звук начинает движение в обратную сторону на уменьшение силы звучания. Расстояние между руками постепенно уменьшается, руки складываются одна на другую, и вновь звучит «м».



Главное в этом упражнении не спешить, обратить внимание на обратный путь, так как он имеет тенденцию к укорачиванию. Это упражнение может звучать до четырех минут.

При выполнении упражнения студенты плавно поворачиваются вокруг своей оси, им легче увидеть друг друга.

Упражнение 5. «Я спутник»

И снова игра воображения. Представим себя спутником, посылающим сигналы Земле. Звучание легкое, отрывистое. Здесь важно обратить внимание студентов на начало звука — активное, но не громкое и не резкое. Вначале звучит «а», потом к нему можно добавить другие гласные: «а+у», «а+о», «а+и» и т.д. При этом каждый звук имеет свой ритмический рисунок. По хлопку рисунок (и гласные) может меняться, также может меняться и высота звучания.

Упражнение 6. «Планеты»

Исходное положение — студенты стоят полукругом. Вспомним названия планет и зашифруем их, произнося только гласные:

Первый студент: «ю-и-э» (Юпитер). Если остальные отгадывают, они называют слово: Юпитер. Если не могут отгадать, возможна импровизация («Юр, ты в Питер?»), но при этом отвечающий должен сохранить все изгибы голоса первого студента.

Второй студент: «э-э-а» (Селена — «луна»). «Э-э-а?» — переспрашивают студенты. «Луна-а-а», — поясняет студент. «А-а-а», — повторяют студенты голосовую модуляцию.

Третий студент: «э-у-и» (Меркурий). Студенты не отвечают. Студент пробует еще раз «э-у-и-й». Пауза. «Юрий?» — спрашивают в ответ.

В этом упражнении фантазия студентов не знает предела: многочисленные звуковые импровизации и столь же многочисленные отклики группы. Заканчивается упражнение парадом планет: Меркурий, Венера, Земля и т.д. — кто интереснее заявит о «своей» планете.

Упражнение 7. «Самолетики»

В детстве часто снится сон, будто мы отрываемся от земли и летим, от взрослых слышим: «Летаешь — значит растешь». Замечательное ощущение полета! Но как полетать в реальной жизни? Только вспоминая, каково было ощущение свободы, и подключая воображение. Руки — крылья самолета, а у каждого самолета свой звук. Вся группа «взлетает» и начинает движение. Звучание продиктовано типами самолетов: тяжелый бомбарди-

ровщик, планер, сверхзвуковой истребитель. Самолеты летят на разной высоте, с разной скоростью (разной продолжительностью звучания), в рамках палитры гласных: о, а, у, э, и.

Упражнение 8. «Эскадрилья».

Самолеты одного типа на воздушном параде. Они по очереди взлетают, затем выравнивают звучание, и начинается парад. Все фигуры выполняются синхронно и в соответствии с выбранным общим голосовым рисунком. Это может быть выстраивание клином или ромбом, поток пар (самолеты пролетают по двое и уходят в разные стороны, затем следующая пара), «колокол» («раскачивание» из стороны в сторону с изменением тональности), «штопор», «горка» (синхронный набор высоты и снижение всех самолетов) и многие другие фигуры.

Главное — не потерять синхронность звукового полета и не «сбить» товарищей.



Такие упражнения заставят студентов более внимательно относиться к окружающему миру, постоянно пополнять кол-

лекцию впечатлений, благодаря которой впоследствии при любой творческой задаче, их голос будет звучать неподдельно, ярко и индивидуально.

Широкое использование воображения, личного творческого видения, тренировка эмоциональной памяти, основанной на опыте личных наблюдений — это есть ключ, с помощью которого открывается дверь в царство гармонии техники и души, необходимой каждому актеру отношения с собственным голосом.

ЛИТЕРАТУРА

Васильев Ю. А. Сценическая речь. Вариации и тренинги / Ю. А. Васильев. СПб., 2005.

Галендеев В. Н. Не только о сценической речи / В. Н. Галендеев. СПб., 2006.

Петрова А. П. Сценическая речь — искусство / А. П. Петрова. М., 1981. Сценическая речь. Прошлое и настоящее. СПб., 2008.

Теория и практика сценической речи. СПб., 2005.

Штода Н. Н. Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского / Н. Н. Штода. М., 2008.

Т. В. Романютенко

«ГЛАГОЛЬ»

В профессии актера существует несколько инструментов воздействия на зрителя и партнера, и главный из них — слово, которое является высшей формой общения. С первых дней обучения мы говорим студентам, что слово должно быть активным, целенаправленным, энергичным, действенным. От того, что вложено в слово (видения, отношения, убеждения, чувства) и как сказано слово, зависит взаимодействие с партнером и зрителем. Сценическое слово, как отмечал К. С. Станиславский, всегда должно быть действием. О том же писал Б. Е. Захава: «Действие — это язык театра и материал актерского искусства. Пока актер не начал действовать — нет искусства, нет театра»¹.

Прежде чем начать действовать, студент должен определить предлагаемые обстоятельства и свое отношение к происходящему, т.е. «подвести себя к действию»². Для действия, как отмечает далее Б.Е.Захава, характерны два признака — волевое происхождение и наличие цели: «Цель действия заключается в стремлении изменить предмет, на который оно направлено, так или иначе переделать его»³, другими словами, воздействовать на партнера. Действие обозначается глаголом.

Существуют глаголы, обозначающие физическое действие (одеваться, умыться, плавать, обнимать и т.п.). Для осуществления этих действий требуется затрата преимущественно физической энергии.

Есть глаголы, в которых отсутствуют волевое начало и цель. Такие глаголы обозначают чувства (жалеть, гневаться, любить,

презирать, радоваться и т.п.) Они не могут быть творческой задачей для студента.

А вот глаголы, имеющие волевое начало и цель, являются действенными (отказывать, просить, утешать, хвалить, бранить, приглашать, объяснять и т.п.). Именно из них и складывается то, что называют актерским искусством.

Наша работа началась с того, что я ввела глаголы в орфоэпический тренинг, подбирая слова с предупредительными «а» и «о», звучащими как краткий звук «а»:

просить [прАсит']

молчать [мАлчат']

Студенты, хаотично двигаясь по площадке, многократно произносили один и тот же глагол, вырабатывая моторику в произношении краткого [а]. Они делали это формально, так как произнесение слова не имело цели и волевого начала.

Затем задание усложнялось: прежде чем будет произнесено слово, студент обязан придумать предлагаемые обстоятельства, определить свое отношение к происходящему, поставить цель и добиваться ее. Когда слово наполнилось конкретным смыслом, возникли живые интонации.

На следующем этапе студентам было предложено рассказать историю, употребляя только тот или иной глагол, например: *ремонтировать*. Обговариваем предлагаемые обстоятельства, задаем форму глагола в определенной категории времени, числа и лица.

(Я) ремонтировал (свою комнату)! (С энтузиазмом) ремонтировал и ремонтировал. Ремонтировал (час), ремонтировал (два), ремонтировал (три), ремонтировал, ремонтировал, ремонтировал, ремонтировал (весь день). Ремонтировал (подбадривая себя)! Ремонтировал и ремонтировал (заставляя себя). Ремонтировал (на втором дыхании). Отремонтировал!

Истории, рассказанные студентами, продемонстрировали, что упражнение разбудило их воображение. Студент был органичным, имел свое отношение к происходящему.

Упражнение «Глаголь»

Обратимся к толковому словарю С.И.Ожегова и Н. Ю. Шведовой: *глаголать* — 'Говорить, высказывать что-н.>'; *говорить* —

¹ Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1973.

² Там же.

³ Там же.

1. 'Владеть устной речью, владеть каким-н. языком'; 2. 'Словесно выражать мысли, сообщать'; 3. 'Высказывать мнение, суждение, обсуждать что-н.'; 4. 'Общаясь, разговаривать, вести беседу, разговор'; 5. 'То же, что свидетельствовать'.

В основе этого упражнения также лежит глагол. Студентам предлагается сочинять тексты, используя разные глаголы. И хотя тексты несовершенны, но искренни, так как ребята рассказывают истории из своей жизни, и поэтому видения, представления, воображение возникают легко.

Рано встать,
помыть, огладить,
приготовить,
постирать.
Сесть учить!
Забыв про совесть,
рано лечь —
и долго спать.

Сесть играть,
подкинуть,
скинуть,
обмануть,
себя не выдать!
Выиграть!
Встать и все забрать.
Улететь и загулять!

Думать.
Изучать, листать.
Рыться, находить, читать.
Впитывать, вникать.
Зубрить.
И конечно же, учить.
А потом прийти — не сдать.
Разозлиться.
И лечь спать!

— Есть.
— И прыгать, пресс качать, приседать и жир сгонять!
Пить!
— Не есть!
— Худеть! Терпеть!
— За неделю?
— За неделю!
— Очуметь!

Разбила... Разбила, уронила.
Растоптала, поломала...
Расскажу сначала.
Полюбил,
боготворил, на руках носил,
лелеял,
ждал,
цветы покупал,
гулять звал.
Не спешил, д
дорогу к сердцу находил,
ничего не просил,
любовь даром дарил.
Всего себя отдавал!
Не взяла.
Поиграла... и отдала.
Может сам упустил,
не завлек, не влюбил?
Воспарил,
полетал...
и упал.

При необходимости могут быть использованы другие части речи.

Кроме поэтических опусов, были придуманы рассказы.

Накануне праздника не знаю, что надеть. Искала, смотрела, выбирала, перебирала. Ничего не подходит. Села, мечтала, представляла, рисовала. Собралась, поехала! Приехала, вышла, поднялась, начала выбирать. Ходила, присматривала, примеряла, отказывалась. Продолжала поиски, перебирала, выбирала: то не нравится, это не подходит.

Увидела. Понравилось. Примерила, оценила! Посмотрела на цену, ужаснулась, сняла, повесила обратно. Продолжала поиски. Ходила, присматривала, перебирала, примеряла: то не нравится, то не подходит.

Увидела — обомлела! Рассмотрела — влюбилась. Посмотрела на цену... Пошла примерять. Надела — не застегивается. Втянула, потянула, еще потянула... Разошлось!..

Испугалась, затихла. Резко сняла. Вышла как ни в чем не бывало, повесила на стойку. Быстро, не привлекая внимания, вышла из магазина.

Пришел, устал. Завалился, уснул.
Сплю, слышу: шумит, подумал, снится. Слышу: бежит!

Вскочил, вбежал, смотрю: льется сверху. Ошарашен! Вытираю, выжимаю вытираю, выжимаю, вытираю, выжимаю... Надоело, бросил, побежал наверх! Стучу! Звоню! Не открывают. Бьюсь! Долблюсь! Открыли!

Стоит, смотрит, плачет, извиняется, умоляет, просит. Захожу, перекрываю. Опять плачет. Успокаиваю, подбадриваю. Плачет! Говорю, что не в претензии! Улыбается, радуется, благодарит. Обнимает. Знакомимся. Теперь встречаемся.

Увидела... Понравился! Подошла, познакомились! Долго смущался, стеснялся... Пригласил в кино. Сходили — и понеслось!

Гуляли, говорили, философствовали! Влюбилась! Обнимались, целовались, по ресторанам водил, стихи читал, замуж звал!

Бросил. Никогда не бросали, а этот бросил! Скучно, видите ли, стало!

Разозлилась. Думала, страдала. Взяла себя в руки, жить начала заново! Вернулся. Приполз! Умолял, просил... Простила. Поженились.

Изменяю!

Сидел бездельничал, маялся, страдал. Поучил, пописал, почитал.

Устал. Включил, смотрю. Идея: сниму кино!

Позвонил. Собрались. Распределились. Нашли спонсора! Репетировали, снимали. Ставили, разбирали, переносили, собирали, ставили, снимали! Орал, безумствовал, бредил!

Сделал — сдал! Смотрели — волновался, переживал. Обсуждали, критиковали, сказали: «Не твое это — снимать»...

Буду сниматься!

Сидел скучал... Захотел! Ой, как захотел! Собрался, оделся, пошел.

Пришел, выбрал, заказал, жду... Не несут! Подозвал, напомнил, принесли. Налил, выпил — полегчало. Еще налил, выпил — похорошело.

Стал осматриваться. Гляжу: сидит, глазами хлопает, привлекает. Подхожу, представляюсь. Улыбается — нравлюсь! Присаживаюсь, заказываю, угощаю, шикаю: шампанское, хенеси, фуагра, карбонара, цыгане с медведями!!! Надеюсь!

Отлучилась попудрить носик. Жду... жду... Жду! Все понял! Рассержен, взбешен! Допиваю, расплачиваюсь, иду к цыганам!

Переходим к диалогам.

— Надумала?

— Надумала!

— Говори!

— Не выйду!

— Не выйдешь? Рухнула! Выходи!

— Ты его видела?

— Видела.

— Я ж с ним есть, пить, спать, гулять, жить с ним не смогу!

Решила: не выйду.

— Подожди, одумайся! Разбогатеешь, работать не будешь!

Пить, гулять, веселиться, наслаждаться будешь!

— Не люблю его!

— Стерпится-слюбится!

— А если не слюбится?!

— А если не слюбится, будешь сидеть и торговать!

— Я торговать? Я пойду выучусь, устройусь, заработаю и разбогатею!

— Ты? Не разбогатеешь! Зачахнешь, засохнешь и слохнешь! Выходи! Решайся! Соглашайся! Рублевка, BMW, чихуа-хуа, бриллианты, шубы, шопинг каждый день!

— Решила же! Не выйду! Хочешь, сама выходи!

— Я??? Ты его видела?

— Выходи! BMW. Рублевка, чихуа-хуа...

— Смотрел?

— Смотрел.

— Понравилось?

— Понравилось.

— Понравилось, когда вошел, оценил, развернулся, зарыдал?

— Оценить не оценил, показал; развернулся... и наиграл.

— Понравилось, когда вбежал, увидел, заорал, атаковал — защищался, атаковал — защищался, атаковал — защищался?

— Нет. Увидеть не увидел, а заорал. Зачем заорал — не понял. Атаковал — защищался, не поверил.

— Так понравилось или нет?

— Понравилось!

— А что понравилось?

— Когда закололи, лежал, долго лежал, молчал. Поверил, хотел встать заплодировать... Задумался, не встал...

— Будем работать...

— Не обижайся!..

— Слушай! Стою, смотрю: тут посмотрела, тут посмотрела, тут... Поняла: потолокстела. Потолстела?

— Потолстела.

— Потолстела? Или потолокстела-потолстела?

— Потолстела, потолокстела, потолокстела!

— Издеваешься?

— Шучу!

— Смеюсь. Скажи, что делать?

— Зашей.

— Что зашить?

— Чем ешь, зашей.

— Издеваешься?

— Шуткую! Все шуткую!

— Не смеюсь! Слышь, помоги!

— Бегай, качайся, отжимайся, не ешь!

— А пить можно?

— Можно, только не напиваться!

— Помогает?!

— Помогает, видишь.

— Вижу, вижу... В общем слушай: похудею, приду — обалдеешь! Спорим?

— Спорим!

— Дописал?

— Дописал.

— Напечатал?

— Напечатал.

— Отдал?

— Не отдал.

— Не отдал?

— Не отдал, не отдал. Дописал, прочитал, не понравилось, взял и выкинул.

— Выкинул? С ума сошел?! Куда выкинул?

— Да одумался... достал, перечитал, подредактировал, подправил, дополнил, закончил... Понравилось.

— И не отдал?

— Не отдал. Боюсь! Принесу, прочитают, не поймут, не оценят, возьмут и выкинут...

— Да не выкинут! Приди, покажи. Посмотрят, прочитают, подскажут, посоветуют, подредактируют. А может, прочитают и восхитятся!

— Да успокойся! Отдал!

— Издеваешься?

— Издеваюсь.

— Так отдал или не отдал?

— Отдал! Отдал!

— И...

— Жду!

— Ну, и... жди!

— Сиж, жду, не приходишь. Жду, жду, жду, не приходишь! Постирал, приготовил, погладил... Пришла!

— Пришла.

— Работала?

— Не работала.

— Гуляла?

— Не гуляла.

— Изменяла!?

— Нет, не изменяла!

— Врешь!

— Не вру, объясню.

— Не стоит.

— Послушай... Ходила, бродила, увидела. Подошла, примерила. Не подошло. Второе надела, тоже не подошло. Третье — только приложила...

— Тратила?! Встаю, иду, работаю, потею, устаю, приношу...

— Приносишь?! Глажу, готовлю, убираю...

— Гладишь? Готовишь? Убираешь?

— Ну, не глажу... И не убираю и даже не готовлю. Извини!

Ну, котик, извини!

— Купила?

— Купила.

— Покажешь?

— Не покажу!

— Ну, зая...

— Ладно, идем!

Здесь представлены тексты, сочиненные ребятами для зимнего зачета на 2-м курсе.

Не следует забывать про техническую составляющую речи: четкость произношения и соблюдение орфоэпических норм.

В дальнейшем, работая со скороговорками, стихами, прозой, продолжатся использование глагола как действен-

ной задачи. Необходимо напоминать студентам, что именно глаголы помогут им создать основу образа в предлагаемых обстоятельствах: глаголю — действую, воздействую, а значит приказываю, прошу, хвалю, выгоняю, унижаю, уточняю, призываю, отстаиваю, удерживаю, отчитываю, объясняю, уличаю, провоцирую и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

- Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава. М., 1973
 Кнебель М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. М., 1970.
 Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. М., 1999.
 Станиславский К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. М., 1954.
 Т. 2. Ч. 1 : Работа актера над собой; Ч. 2 : Работа над собой в творческом процессе переживания.
 Эфрос А. Репетиция — любовь моя / А. Эфрос. М., 1975.

Т. Б. Перминова

МЕХАНИКА ДЫХАНИЯ

Всякому искусству должно
 предшествовать известное
 механическое умение.

И. Гете

Речевой голос. Роль дыхания в его воспитании

Голос — совершенный аппарат человека, созданный природой для воспроизведения звуков. Речь — визитная карточка человека: важно не только то, что он говорит, но и не менее важно, как звучит его голос при передаче мысли. Умение пользоваться своим голосом — мощное средство невербального воздействия на собеседника. Оценочные характеристики голоса — полетность, сила, тембр, диапазон. Для людей, чья профессиональная деятельность связана с голосом, необходима голосовая выносливость.

Звук голоса — это колебания частиц воздуха, распространяющиеся в виде волн сгущения и разрежения. Звук рождается в гортани, где поперек нее расположены две мышцы, так называемые голосовые складки. Между ними находится голосовая щель, которая при молчании открыта. При зарождении звука голосовые складки смыкаются, их края за счет подвязочного давления и воздушной струи начинают колебаться и создают звуковые волны. Чем полнее смыкание голосовой щели, тем больше обертонов появляется в голосе, так как голосовые складки, используя грудной резонатор, вибрируют по всей длине. Весь процесс происходит при звучании в среднем и нижнем регистре. В верхнем регистре замыкание голосовой щели неполное, вибрируют свободные

края голосовых складок, поэтому звук беднее обертонами. Подобно звучанию струн музыкального инструмента, голосовые складки-струны создают музыку голоса.

К сожалению, к этому пониманию приходят порой тогда, когда голосовой аппарат уже не справляется с нагрузкой, а помощь от педагога по речи или фониатора кратковременна и не в силах остановить начало голосовых заболеваний. Наиболее распространенным среди них является фонастения (функциональное нервное заболевание голоса), причины которой — перенапряжение голосового аппарата вследствие неумелого пользования голосом, нервные потрясения.

Здесь необходимо остановиться на гигиене голоса, соблюдение которой — необходимое условие профессиональной работы актера. Частые простудные заболевания отрицательно влияют на качество голоса. Хронический насморк, часто переходящий в гайморит, делает голос тусклым, гнусавым. Длительный и сильный кашель травмирует голосовые складки, оставляет микротрещины, что приводит к потере эластичности связок. Чрезмерное курение и алкоголь — причины хриплого, грубого звучания. Всего этого можно избежать, ведя здоровый образ жизни и пользуясь правильным речевым дыханием.

Дыхание играет большую роль в образовании не только звуков речи, но и других звуков, относящихся к ее паралингвистическим свойствам, — смеха, рыдания, стопа, крика, вздоха, которые часто используют на сцене, чтобы передать всю гамму чувств.

Отсутствие элементарных знаний в организации фонационного дыхания и неумение пользоваться им приводит к тусклым, задавленным, невыразительным актерским голосам, нечленораздельным звукам. Поэтому работа над дыханием в преподавании предмета «Сценическая речь» — один из важнейших этапов в овладении актерским мастерством.

Изучением механизмов организации правильного дыхания и постановкой речевого голоса занимался известный педагог, профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского Э. М. Чарели. Относясь к дыханию как к одному из существенных элементов воспитания речевого

голоса и четкого, правильного произношения, он внес неопенимый вклад в развитие предмета «Сценическая речь», доступно показав механику дыхания и его влияние на голос.

Механизм дыхания основан на смене давления внутри легких. Когда давление внутри них ниже атмосферного, воздух устремляется в альвеолы и происходит вдох, при превышении — воздух выходит наружу и происходит выдох. Повышенное или пониженное давление в легких создается вследствие мышечных усилий.

Грудная клетка оплетена мышцами со всех сторон. Самые главные из них — межреберные мышцы и диафрагма (мышечно-сухожильная перегородка, отделяющая грудную полость от брюшной). При вдохе мышцы сокращаются, и грудная клетка увеличивается в объеме. Во время выдоха мышцы расслабляются, объем грудной клетки и легких уменьшается, воздух вырывается наружу.

При кажущейся одинаковости процесса дыхания люди дышат по-разному. Разберем типы дыхания и остановимся на самом продуктивном как с физиологической, так и с речевой точки зрения.

Верхнее (ключичное) дыхание. При наибольших энергозатратах оно дает наименьший результат. Вдох поверхностный, в основном двигаются ключицы и плечи, воздухом заполняется только верхняя часть легких. Грудная клетка и живот остаются почти неподвижными, кишечник сжимается и давит на диафрагму. Кровь покидает легкие, не обогатившись достаточно кислородом, так как значительная часть альвеол бездействует. А при фонации воздушный столб, имея короткую дистанцию, вырывается наружу, резко воздействуя на подвязочное давление и травмируя голосовые складки. Мышцы гортани, приспособляясь к быстрым движениям, скоро устают и легко подвергаются воспалительным процессам. Ключичное дыхание провоцирует частые простудные заболевания и хриплый, неровно звучащий, быстро утомляющийся голос.

Среднее (грудное, или реберное) дыхание. При этом типе дыхания грудная клетка при вдохе расширяется, ребра раздвигаются, а диафрагма сокращается и поднимается вверх. Из-за ее подъема нижняя часть легких не может расправиться,

и воздух заполняет верхние и средние отделы. При фонации голосовые складки работают в более щадящем режиме, но для достижения полноценного звучания этого недостаточно.

Нижнее (диафрагмальное, или брюшное) дыхание. Основная роль в дыхательном цикле здесь принадлежит диафрагме. При вдохе диафрагма опускается, живот «выталкивается» вперед, а грудная клетка и плечи остаются неподвижными. На выдохе за счет давления брюшных органов, диафрагма возвращается в исходное положение, живот втягивается. Нижнее дыхание обеспечивает более полное заполнение легких воздухом, положительно влияя на работу пищеварительного тракта и голосообразование.

Полное (объединенное) дыхание. Оптимальным типом дыхания, решающим многие проблемы, связанные со здоровьем и звучанием нашего голоса, является полное дыхание. При нем все пространство легких наполняется воздухом и, опираясь на эту воздушную подушку, голос звучит мягко, сохраняя свои природные достоинства.

Овладение речевым дыханием. При дыхании во время речи к функции газообмена присоединяется голосовая деятельность, поэтому дыхание больше подчинено волевому акту (при физиологическом дыхании совершается автоматически); вдох более короткий, выдох замедленный, так как во время него мы начинаем говорить, и фраза накладывается на длину выдоха (при физиологическом дыхании вдох по продолжительности равен выдоху).

Учитывая разницу между газообменным (физиологическим) и фонационным дыханием, все упражнения, тренирующие дыхательную мускулатуру и обеспечивающие правильное дыхание, нужно делать со звуком или мысленным чтением. Произнесение фразы мысленно вызывает мышечную работу артикуляционного аппарата, как и при воспроизведении вслух, и помогает точно распределить свой выдох. При этом мы пользуемся только *носовым дыханием*.

Вдох через нос активно воздействует на работу мозговых центров, нормализуя деятельность нервной системы, более гигиеничен, так как служит своеобразным фильтром и дает меньший перебор воздуха. Обычной ошибкой начинающих

заниматься речевым голосом является желание как можно больше вдохнуть. При таком вдохе поднимаются плечи от переполненности верхушек легких, выдох затрудняется, голос звучит сдавленно, потому что шейные мышцы и мышцы плечевого пояса напряжены. Чтобы этого не происходило, нужно освоить технику полного дыхания, обратив особое внимание на активизацию мышц брюшного пресса. Они являются антагонистами мышцы вдоха — диафрагмы и вместе создают необходимую для голоса опору.

Предлагая упражнения, хочу подчеркнуть их направленность на развитие дыхания как механического средства, подающего необходимый для речи дыхательный материал. Некоторые из них взяты из наиболее эффективных и рациональных дыхательных гимнастик, предложенных Э. М. Чарели.

ОСАНКА

Навыки речевого дыхания формируются как в статике, так и в активном движении. Приступая к занятиям, нужно обратить особое внимание на осанку. Под осанкой понимают привычную манеру человека располагать свое тело в пространстве. Правильная осанка: корпус держится прямо, плечи располагаются на одном уровне, слегка опущены и отведены назад, низ живота подобран. Такое положение тела развивает именно те мышцы, которые принимают активное участие в акте дыхания. Правильная осанка имеет огромное значение и для воспитания голоса актера. У человека с неправильной осанкой голос быстро устает, появляются профессиональные заболевания. Для того чтобы воспитать правильную манеру держаться, необходим самоконтроль и упражнения для укрепления мускулатуры.

1. Встаньте спиной к стене без плинтуса или к гладкой двери. Прижмитесь к ней пятками, ягодицами, лопатками и затылком. Опустите плечи. Постарайтесь запомнить свои мышечные ощущения и, отойдя от стены, походите по комнате, стараясь сохранить эти ощущения и соответствующую осанку как можно дольше. Можно положить на голову какой-либо предмет (книгу, дощечку) и походить с этим предметом, делая движения руками, ногами, корпусом, приседая и танцуя вальс. Именно благодаря этому упражнению добивались красивой осанки и статности ав-

стрийские офицеры. На широко известных портретах Шалаяпина, Качалова, Ермоловой передана красивая осанка, которая, без сомнения, повлияла на формирование гибкого чарующего голоса.

2. Встаньте за спинку стула и, придерживаясь за нее руками, высоко поднимитесь на носки, а затем перекатитесь на пятки. Повторить 10–15 раз. Стараться тянуть грудь все время вверх. Упражнение довести до 20–30 повторов за раз в течение месяца. При ежедневных занятиях упражнение дает отличный результат.

Свобода мышц. «Поднятые плечи, сжатые кулаки, сдвинутые брови, стиснутые челюсти — вот к чему тянет актера, как только он переступает порог кулис. Освободитесь, распуститесь, добейтесь вялости, “разнапрягитесь” — эти слова знаменитого театрального деятеля С.М. Волконского актуальны и по сей день.

Умение отыскивать, ощущать и ликвидировать зажимы, возникающие в теле и вблизи работающих органов речевого аппарата, необходимо в процессе тренировочной работы по голосу и дыханию.

«Точка свободы»

Крепко сжать обе кисти обеих рук и с силой надавить одним кулаком на другой. Задержать в таком положении руки в течение 10 сек и расслабить. Повторить 3–5 раз.

«Половая тряпка»

Мягкие наклоны туловища вниз (как будто тело — тряпка, которую опускают в воду) при максимальной свободе головы и рук, затем подъем вверх и вновь «бросание» тела вниз (мышцы шеи и кисти рук расслаблены).

«Кукла-марионетка»

Представьте, что к голове, туловищу, плечам и запястьям ваших рук привязаны ниточки, которые держит кукловод. Поочередно перерезая нитки, падает одна рука, затем другая, плечи, далее голова (при этом разгладьте лоб и разожмите зубы, позволив подбородку свободно опуститься), туловище, и опорой, удерживающей тело от падения, остаются только ноги.

«Поплавок»

Ваша голова — поплавок, который мягко качается на глади воды. Мышцы шеи, создающие движение головы, максимально расслаблены.

Упражнения на расслабление мышц речевого аппарата. Станиславский писал: «Вы не можете себе представить, каким злом для творческого процесса является мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить... Но хуже всего, когда зажим утверждается в лице и искривляет его, парализует или заставляет менять мимику. Тогда глаза выпучиваются, судорога мышц придает неприятное выражение лицу...»

Упражнения на закрепощение и освобождение мышц, находящихся вблизи работающих органов речевого аппарата, а также и самих артикуляционных органов — необходимы в процессе работы над речевым дыханием.

Исходное положение: сидя, стоя, лежа. Все упражнения делаются с мысленным счетом.

1. Напрячь мышцы затылка («хочу наклонить голову, но не могу»), расслабить и уронить голову на грудь. Счет до 5.

2. Напрячь мышцы шеи («хочу запрокинуть голову назад, но не могу»), расслабить, запрокинув голову.

3. Напрячь боковые шейные мышцы («хочу повернуть голову направо, но не могу»), расслабить, уронив голову направо.

4. То же самое в левую сторону.

5. Вытянуть язык изо рта и напрячь (на счет 3), затем убрать его, полностью расслабив, в ротоглоточную полость.

6. Напрячь нижнюю челюсть («хочу открыть рот, но не могу» — на счет 2), расслабить, затем несколько раз открыть и закрыть рот.

7. Напрячь губы («хочу раскрыть рот, но не могу» — на счет 3). Расслабить губы, открыть рот.

Дыхательные упражнения. Для выполнения упражнений, воспитывающих навыки координированной работы мышц, участвующих во вдохе и выдохе, для выработки их силы и подвижности сначала необходимо сосредоточить внимание на кинестетических ощущениях от работы этих мышц. Для этого попробуйте воспроизвести следующие действия:

1. Максимально втянуть живот (работают брюшные мышцы).
2. Максимально надуть живот (вдох через нос).

3. Покашлять.
4. Бросить «перчатку» (вызов на дуэль) воображаемому сопернику на повторяющемся звуке «т-т-т...».
5. «Эспандер»: на звукосочетании «пф-пф-пф...» разминать кисть руки, нажимая на воображаемый эластичный мяч.
6. Вдохнуть резкий запах (активный вдох в живот).
7. Ритмический выдох: (произносить все звуки друг за другом, меняя длину выдоха «пф-ш-с»).

В тренировочной работе над дыханием Э.М. Чарели использовал термин «фиксированный выдох». Это выдох через маленькое отверстие между губами, который должен идти ровной струей под небольшим напряжением губного аппарата. Фиксированный выдох одновременно развивает некоторые элементы артикуляционного аппарата с активизацией мышц брюшного пресса, межреберных и поясничных.

Выполняя упражнения, следите за осанкой и свободой мышц плечевого пояса, шеи, лица.

1. Стоя, ноги на ширине плеч, руки на поясе. Произвести фиксированный выдох, мысленно считая, произнося таблицу гласных или какой-нибудь текст.
2. Повторить то же самое во время ходьбы.
3. То же самое, но воспроизводя движение «лентяйки» при протирании пола.
4. Произвести фиксированный выдох, наклоняя тело вперед и выпрямляясь (повторить 3 раза).
5. То же самое, вставая со стула и вновь садясь на него.

Правильный выдох происходит при сохранении устойчивости положения «дыхательного» пояса и легком давлении со стороны нижнебрюшных и поясничных мышц.

Следующая группа упражнений направлена на выработку правильной рефлекторности речевого вдоха и тренировку длинного выдоха с мысленным чтением. Это могут быть скороговорки, стихи.

1. Исходное положение: стоя, ноги на ширине плеч. Полунаклон корпуса вперед (спина прямая, голова приподнята вверх) — вдох. Возвратиться в исходное положение на фиксированном выдохе с мысленным чтением (повторить 2 раза).
2. Исходное положение то же. Сделать полунаклон корпуса назад (голова опущена) — вдох, возвращаясь в исходное положе-

ние — фиксированный выдох с мысленным чтением (повторить 2 раза)

3. Исходное положение то же. Полунаклон вправо — голова лежит на правом предплечье, левая рука над головой — вдох, возвращаясь в исходное положение — фиксированный выдох с мысленным чтением (повторить 2 раза)

4. То же с полунаклоном влево, правая рука над головой.

В этих упражнениях развитие мышечной силы диафрагмы — главной дыхательной мышцы — достигается противодействием мышцам брюшного пресса.

Тренировочные дыхательные упражнения следует выполнять несколько раз в день, производя самоанализ, помогающий уточнить и осознать ощущения, возникающие в результате работы мышц, принимающих участие в акте дыхания.

Далее можно подключать к упражнениям голос.

Не останавливаясь подробно на голосовых упражнениях, приведем лишь упражнения на эмоциональное дыхание, предложенные С. М. Волконским.

В зависимости от того, какая эмоция движет человеком, от спокойной до крайней возбужденности, меняется и форма дыхания, а следовательно и голос. Дыхание может быть: 1 — нормальное, 2 — усиленное, 3 — отрывочное. Попробуем эти формы дыхания «вокализировать» сначала на гласной «а», затем по всей таблице гласных — и-э-о-у-ы.

1. Впустите в себя воздух, наполнив не только верхушки легких, но до самого низу — ребра расширяются (вдох через нос). Наполнив, задержите и начните мягко выпускать на звуке. Делайте это без усилия, не слишком скоро. В этом упражнении звук, положенный на ровную воздушную струю, как бы *вытекает* в природу.

2. Вздохните так же глубоко. Начните выдыхать со звуком, одновременно нажимая на живот. Воздух словно не сам выходит, а как будто вы *выгоняете* его в природу.

3. Вздых такой же полный, как и в предыдущих упражнениях, короткими озвученными выдохами *выталкивайте* воздух.

Далее проделайте эти упражнения, произнося предложения и стихотворные тексты, сочетая в них все три разновидности выдоха, и вы сами почувствуете, как через дыхание

меняется эмоциональная составляющая голоса. Подключите к выполнению упражнения руки, ведь речь возникает тоже в результате *механической* работы артикуляционных органов.

1. Движение вытянутых рук, соответствующее нормальному дыханию (1), пусть будет такое же мягкое — поднятие и опускание (кисти свободные).

2. На усиленном дыхании (2) «длительное» вытягивание рук вперед — как бы с нажимом (пальцы вытянуты), «внедряясь в толщу материи».

3. Дыханию отрывистому (3) соответствует сухое выбрасывание, «выталкивание» рук вперед (пальцы сжаты в кулак).

Понимая соответствие мускульного динамизма звуковому и ощущая это соответствие, мы добьемся слияния двух функций: механика тела вызывает соответствующую механику речи, которая опирается на правильно организованную работу дыхательных мышц. Следует проделать это упражнение, произнося стихотворение А.Фета и меняя дыхание в соответствии с цифрой, стоящей перед строкой.

(1) Когда так нежно расточала
Кругом приветы взоров ты,
Ты мимолетно разгоняла
Мои печальные мечты.

(2) И вот исполнен обаянья
Перед тобою здесь в глуши
Я понял светлое созданье,
Всю чистоту твоей души.

(3) Пускай терниста жизни проза,
Я просветлеть готов опять
И за тебя, звезда и роза,
Закат любви благословлять.

(2) Хоть меркнет жизнь моя бесследно,
Но образ твой со мной везде.

(3) Так светят звезды все победно

(1) На темном небе и в воде.

С. М. Волконский писал: «все что вы делаете без труда, не имеет ценности. Только после поборенной трудности наступает искусство и никакие способности от этого труда не

избавляют. Не полагайтесь на свои способности — учитесь; не рассчитывайте на вдохновение — упражняйтесь; не мните себя гением — работайте!». Дыхание — первый этап в овладении искусством речи. Это фундамент. Чтобы создать его, нужно потрудиться. Сначала *понять*, затем *научиться* и только после этого — *«полететь»*. Однако увлекаясь постановкой творческих задач при выполнении упражнений, мы часто забываем о простом речевом экзерсисе, владение которым и должно отличать профессионалов от любителей.

В. А. Москвина

НЕКОТОРЫЕ РЕЧЕВЫЕ НЕДОСТАТКИ И ИХ ИСПРАВЛЕНИЕ

РАБОТА НАД ИСПРАВЛЕНИЕМ СВИСТЯЩИХ ЗВУКОВ С, З

Уметь говорить... есть одна из труднейших задач сценической техники, над преодолением которой актер должен работать всю жизнь.

А. П. Ленский

Звучащая речь является результатом сложной и слаженной работы многих частей человеческого организма. Одни и те же действия, многократно, систематически повторяемые, становятся постепенно умением, навыком, привычкой, делаются стереотипными, что в одних случаях дает положительный результат, а в других — отрицательный. В коре головного мозга образуются устойчивые рефлекторные связи, переориентировать которые совсем не просто, поэтому так трудно избавиться от речевых недостатков, усвоенных в детстве. Приходится перестраивать всю систему речеслуховых и мышечных ощущений, так как необходимые условия чистоты произнесения звуков речи — острота слухового восприятия и точность артикуляционных движений.

Речевой аппарат состоит из двух отделов: центрального и периферического. К центральному отделу относится головной мозг, его кора и проводящие нервные пути.

Периферический аппарат состоит из трех отделов: первый отдел — образующий дыхание (грудная клетка с легкими, бронхи, трахея, дыхательные мышцы); второй отдел — обра-

зующий голос (гортань, голосовые складки); третий отдел — артикуляционный аппарат (глотка, носоглотка, ротовая и носовая полости — служит резонатором, дающим силу звука).

Наиболее важными частями артикуляционного аппарата являются глотка, язык, небная занавеска, нижняя челюсть.

Речевые недостатки могут быть следствием: а) неправильного строения челюсти; б) неправильной расстановки зубов (кривые, редкие), открытый и косой прикус; в) вялости мягкого неба; г) короткой подъязычной связки; д) вялых губ, языка, челюсти; е) понижения слуха.

Обследование речи студента начинается с проверки его речевого слуха и состояния артикуляционного аппарата, его строения и подвижности. Однако и при правильном строении речевого аппарата могут быть речевые дефекты, которые являются следствием плохого и небрежного воспитания речи в детском возрасте.

Найденные «больные» звуки отмечаются в речевой карте, которая заводится на обучающегося. Дальнейшая работа направлена на устранение неправильного навыка, на усвоение верного произношения согласного звука в изолированном виде.

Если человек слышит свой дефект, то здесь верный речевой уклад контролируется как слухом педагога, так и ученика. Тренируя речевой уклад, следует постоянно произносить звук вслух, оценивая его слухом и прислушиваясь к речи окружающих.

Наиболее подвергаются искажению свистящие и шипящие звуки: *с, з, ц, ш, ж, ч, щ*. Остановимся подробнее на звуках *с, з и ш, ж*: эти звуки чаще других встречаются в речи. Существуют следующие варианты неверного произношения звуков *с, з*: «тупое» *с*, «шипящее» *с*, «свистящее» *с*, «неслышное» *с*.

«Тупое» *с* может возникнуть:

- если кончик языка просовывается между зубами;
- если кончик языка упирается в сомкнутые зубы;
- если боковые края языка не контактируют с коренными зубами, т.е. задняя и средняя часть языка не поднята на необходимый уровень;
- если язык и челюсть занимают правильное положение,

но выходящей звуковой струе перекрывают путь губы, лежащие на зубах, отчего звук становится «тупым».

«Шипящее» *с* возникает:

— если средняя часть спинки языка, стремясь к небу, поднимается выше боковых зубов;

— если сильно увеличено щелевое отверстие между передней частью спинки и альвеолами. В этом случае согласный звук *с* больше похож на смягченное *ш*, чем на *с*.

«Свистящее» *с* является результатом того, что язык находится не у нижних зубов, а у верхних или щель между зубами языком и языком очень узка.

При «неслышном» *с* слабо подается дыхание на этот звук.

Для исправления «больного» звука необходима прежде всего правильная артикуляционная установка. Передний край языка должен быть у нижних резцов и альвеол, слегка упираясь на них. Спинка языка немного выгнута вверх, края языка прижимаются к верхним боковым зубам, отчего в середине языка образуется желобок, зубы не закрываются, нижняя челюсть суть выдвинута вперед, губы «на улыбку».

Звук *з* образуется при таком же положении органов артикуляции, но только там включаются в работу голосовые связки, язык менее напряжен и слегка вибрирует.

Усвоению данной артикуляционной установки согласных способствуют занятия артикуляционной гимнастикой, необходимой для «переучивания» языка, губ, челюсти. Затем, когда обучающимся освоено верное положение речевого аппарата, следует переходить к упражнениям на слоги с «большим» звуком. Затем на слова и составление рассказа только из слов на исправляемую букву, а также рассказа, составленного из пословиц и скороговорок.

Вот пример тренировочного материала.

1. Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках. Везет, да скороговорками так и сыплет:
Не за свое дело не берись, а за своим не ленись.
Дав слово, держись, а не дав — крепись.
Где сосна не стоит, а своему бору шумит.
2. Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках и всем рассказывает:
От зорьки до зорьки моряки на вахте зорки.
Всякому мила своя сторона.

Пришел косою козел с косою.

Сачок зацепился за сучок.

3. Осип охрип, Архип осип, а Сенька все болтал:

У Сони и Сани в сетях сом с усами.

Не хочет косою косить косою, говорит: коса коса.

Не все то золото, что блестит.

Своя земля и в горсти мила.

4. Вдруг, сани как скок! Сенька с ног, Саньку в лоб, Соньку в бок — все в сугроб!

Обучающимся полезно дать задание: для тренинга сочинить стихи на свои «больные» звуки. Так, на звуки *с*, *з*, *ч*, *ш*, *ж* студенты предложили следующие стихотворные тексты.

з/с

Капризные — «свистящие»,
А иногда — «звонящие»
Есть в пистолете и в софите,
У осветителя спросите.

ж/ш

Ж бытует в театре тоже,
Этот звук бывает в ложе.
С режиссером дружбу водит
И к пожарникам заходит.
В театре *ж* внушает ужас:
Режиссер, пожар, простужен.
Ну а с звуком *ш* — не так,
*Ш*епчет ласково: «Аншлаг».

Однако часто уже знающим правильную артикуляционную установку довольно долго не удастся «нащупать» нужное положение языка, поднять его спинку, наладить контакт между задней частью спинки языка и коренными зубами. В этом случае следует использовать упражнения, обеспечивающие взаимодействие речи с моторикой всего тела, подключая воображение. Г.В. Комякова в книге «Слово в драматическом театре» предлагает «игровые» упражнения для тренировки мышц языка, которые могут быть использованы при исправлении «тупого» *с* и «шипящего» *с*.

Упражнение «Зуботер»

Кончик языка упирается в нижние альвеолы, а весь язык выгибается «холмом» и массирует, «чистит» зубы от левых к правым коренным зубам и наоборот. Холм языка должен быть крутым; плечи, шея, руки, затылок — мягкие; снять напряжение между лопаток и с глаз.

Упражнение «Мост»

Зубы смыкаются, кончик языка упирается в дно ротовой полости, а средняя часть языка старается раздвинуть зубы. Язык должен пружинить. Верхние и нижние зубы — это берега реки, язык — мост.

В работе над исправлением «шипящего» *с* могут помочь *упражнение «Желобок и Жало»*.

Язык поочередно принимает то форму «желобка»: бока языка загнуты вверх, а тело языка лежит на дне ротовой полости, то форму «жала»: язык округляется, сильно сжимается, кончик его заостряется, все тело языка вытягивается вперед, губы приобретают форму кольца. Задание: «уколоть» языком палец.

При «свистящем» *с* необходимо отработать подвижность кончика языка, в этом случае нам также помогает артикуляционная гимнастика: проталкиваем вперед между сомкнутыми зубами тонкий кончик языка. Это помогает сделать язык послушным, направить его не к верхним, а к нижним зубам.

Для увеличения интервала между альвеолами нижних зубов и языком используем *упражнение «Полощу горло»*.

Нужно представить себе, что на выдохе вы «полощите» горло звуком *с*. Голова слегка откинута назад, в результате этого смещается немного назад и тело языка, интервал между передней частью спинки языка и зубами расширяется.

При «неслышном» *с* нужно активизировать дыхание, в этом помогут следующие упражнения.

Упражнение «Игра в футбол»

Представьте, что вы футболист, присутствуете на футбольной тренировке. Цель тренировки — научиться давать точный пас партнеру. Мяч подается соседу, стоящему в двух-трех шагах слева, несколько впереди от вас. Во время удара по мячу производится звук *с*.

Упражнение «Жонглер»

Подбрасываем вверх руками воображаемые мячики, производя звук *с*.

Чтобы исправить «свистящее» *с*, необходимо отработать свободу, подвижность кончика языка: научиться поднимать и опускать слегка высунутый между зубами кончик лопаточного языка.

Итак, используя приобретенные навыки в упражнениях, переходим к тренировке *с* в живой речи.

РАБОТА НАД ИСПРАВЛЕНИЕМ ШИПЯЩИХ ЗВУКОВ *ш* И *ж*

Согласные *ш* и *ж* — щелевые, переднеязычные. При правильной артикуляции этих звуков губы должны быть чуть выдвинуты вперед, кончик языка находится за верхними альвеолами, приближаясь к твердому небу, боковые края языка прижаты к альвеолам верхних коренных зубов. Струя выдыхаемого воздуха проходит в щель, образуемую языком и твердым небом. Звук *ш* — глухой, образуется без участия голоса. В образовании звука *ж* принимают участие голосовые складки. Кончик языка поднимается чуть выше, менее интенсивный выдох.

Главным недочетом в произношении данных согласных является их «свист». Возникает он за счет того, что язык недостаточно загнут вверх. Для устранения данного речевого недостатка помогает *упражнение «Чашечка»*:

Загнуть кончик языка к альвеолам верхних передних зубов, в результате чего язык приобретает форму чашечки, осторожно продвигая воздушную струю, следя за тем, чтобы звук *ш* формировался над кончиком языка.

Упражнение «Уговорю!»

С помощью движений кисти руки около уха, «уговариваю» кончик языка подняться выше, используя сочетания: ши, ше, ша, шо, шу, жи, же, жа, жо, жу, жишиш, жешше, жашша, жошшо, шти, штэ, шта, што, шту, шты.

Дыхание

Согласные *ш*, *ж* требуют менее энергичного выдоха, чем звуки *с*, *з*. Энергия для звука *ш* подается с нижних «этажей» речевого аппарата — из области нижних брюшных мышц. В области шеи нужно ощущать полную свободу.

Упражнение «Утюг»

Звуком *ш* имитируем шипение пара, добиваясь при этом четкости и точности согласных. Предметы воображаемые. Раскаленным утюгом водим по влажной тряпке.

Упражнение «Электробритва»

Взять воображаемую электробритву, включить ее, произнося непрерывное: *жжжж* — «побриться».

Упражнение «Полотер»

Закрепить на ноге воображаемую щетку. Натирать паркет: *ш-ж, ш-ж ш-ж*. Согласные произносятся в такт с движением щетки.

Пословицы и поговорки со звуками *ш, ж*

Жизнь прожить — не мешок сшить.

Что посеешь, то и пожнешь; что пожнешь, то и смолотишь.

Не наше дело чашки тачать, наше дело из чашек хлебать.

Руки не протянешь, так с полки не достанешь.

Хорошо поешь, где-то сядешь.

В чужой душе — не вода в ковше: не разглядишь сразу.

Против вражьей лжи ухо остро держи.

Люди — жать, а мы — на месте лежать.

Слишком много ножек у сороконожек.

Вражда с дураком не умнее дружбы.

Хорошее далеко слышно, а плохое еще дальше.

Деньги потеряешь — можно нажить, совесть потеряешь — беду узнаешь.

При работе над данными речевыми дефектам важна правильная работа губ, они должны быть не плоскими, а собранными в «чемоданчик». Нельзя излишне работать нижней губой, в этом случае может возникнуть «губное» *ш*, при котором звучание согласного напоминает одновременное произнесение звуков *ш* и *ф*. В этом случае важно перенести работу губ на работу языка, делается это путем артикуляционных упражнений.

Итак, усвоив верное произнесение «больного» звука, необходимо постоянно следить за его звучанием в бытовой речи, устранять излишнее мышечное напряжение речевого аппарата, не забывать о дыхании и помнить, что только регулярный тренаж помогает полностью избавиться от речевого дефекта.

ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ТЕКСТЫ

Театральный словарь

Составим словарь театральный:

И для того, чтобы театр познать,

И для того, чтоб постоянно

Согласные тренировать.

Б—П

Вот «б» и «п» берем к примеру!
Мы побежали на премьеру!
Балкон, партер, и бра, и лампы,
Бинокли, и толпа у рампы.
Вот билетер билет берет,
Программа куплена, волнение —
Последний гонга бой зовет —
К началу представленья!

Г

Гроза, гром, Гамлет, героиня,
Грязной, Григорий, Герцогиня,
Герой, гастроли, диалоги,
И в гриме «Г», и в монологе.

К

А «к» беззвучное — есть в актах,
Пока немых колоколах,
И в кратковременных антрактах,
И даже на колосниках.

В—Ф

В театре много «эф и вэ»!
На афишах и в фойе, и в буфете,
И в суфлерской,
И конечно, в бутафорской!

Т—Д

«Тэ и дэ» — в трагедии,
И в драме, и в комедии,
В водевиле, и в оперетте,
И в либретто, и в балете.

Щ

В театре шпаги и плащи!
Знаменитым было «щ»,
К постановщикам наш счет,
Что потеряло «щ» — расчет!

М

Музыкальное «м» не заменим ничем.
Даже в мимике «эм» музыкально.
С пантомимой, со смехом...
Да мало ли с чем
Позволяет мне «эм» быть вокальным.

Л

Луиза, Шиллер, ампула —
 Любимые для всех слова,
 Симпатий «л» не вызывает.
 Когда в дублиры попадает.

Н

Реверансы, локоны, лорнеты,
 Серенады балкона, кринолины...
 В современном театре больше нет их,
 Все они покрыты нафталином.
 А сонорный «эн», бесценный,
 Сохранился в мизансцене.

Р

«Р» живет в репертуаре,
 И в оркестре, в бенуаре.
 Неразрывно «эр» с актером,
 И конечно, с режиссером.

Ч

«Ч» для реквизитора нужно чрезвычайно:
 Чистые перчатки, четки, чайник,
 Численники, чемоданы
 И белоснежные чехлы на диваны.

Ц

С театром «ц» не расстается,
 «Ц» и в комедии смеется,
 В трагедийных сценах плачется,
 Ну а в скучных — только тучится.

Х

Театр без «х» жить не захочет,
 «Ох» стонет,
 «Ха» хохочет!
 То с художником сидит,
 То на хоры убежит.
 То в стихах с хореом бродит,
 К хореографам заходит.
 «Хи-хи-ха» да «ха-ха-ха».
 Не боится, знать, греха!

Для активизации речевой функции, при исправлении речевых недостатков, очень полезно соединять текст с речью в движении.

Шуточные скороговорки, составленные студентами

Даже жгучий жар шуршит,
 Шаром жар сжигает душу,
 Что не скажет речевик,
 Жажда — ждять, душевно слушать.

Зазубри запутанные фразы,
 И рассказывай их раз за разом,
 Зазубренные фразы,
 Сразу до экстаза.

Осмыслял смысл бессмыслиц,
 И бессмысленность со смыслом,
 Поразмысль о смысле мысли
 В смысле смысла самого.

Говоря про быстротечность,
 Скоро выговорить трудно
 Про тлетворную притворность
 Торопливо быстрой речи.

Чаше чистя чашу речи,
 Не чести речевика,
 Обучающего чище
 Чашу речи чистить чаше.

Перепоняв, неперепонятные
 Перенепонимающим понятия,
 При перенепонимании за проперепойми
 И объясни другим.

Для тренинга предлагается также сказка Им. Зиедониса, рассказывая которую рекомендуется использовать элементы движения, предметы. Цель — исправление звуков *с* и *з* в потоке речи с элементами игры.

Сахарная сказка

Сладкун скроил кислую мину. Ему только что рассказали кислую сказку. А он любил гладкие и сладко-гладкие. Другое дело Гладкун. Он вообще сказок не терпел и перед каждой сказкой просто сыпал в хо (? — *Ред.*) сахарную пудру.

— Гладкуля, — говорил Сладкун, — засахароходи на полсахарочасика!

— Ах, сахароконечно, посараствараюсь!

— Посахарастарайся, посахараскорей! А я тебя посахараблагодарю!

— Засахаришь?

— Засахарю, обсахари — харю, харю, харю!

— Хрю! — сказал Боров, который услышал этот разговор.

— Хрю! Кто меня звал?

Сладкун и Гладкун дико обрадовались.

— Ах! Сах! — воскликнули они. — Рассахаропрекрасно! Какой сверхсахаросюрприз! Ты будешь у нас суперсахаросвинья! У тебя родятся сахарахрюшечки, сахаряточки-позасахаряточки!

— Я честный, жирный Боров! На кой ляд мне ваш сахар?!

— Ах! Сах! Сахароборовуля, ты сахаронеправ!

Боров слушал всю эту сахарную ерунду, пока не почувствовал, что у него на кончике хвоста расцветает кусок сахара, а сердце отвердевает в сахарном панцире.

Боров отдал концы. А Сладкун и Гладкун все говорили и говорили, и в конце концов первая буква в имени Гладкуна сахаросердилась и превратилась в «с». И он стал тоже Сладкун.

А после началась полная путаница:

Сладкун — Сластун,

Слассун — Слассус,

Сласе — Сссс...

Теперь они уже и говорить ни о чем не могли, потому что превратились в чистейший рафинад. Пора их было к чаю подавать.

Сахарные руки, сахарные плечи,

Сахарные ступни, сахаросердец —

Сахарозастыли сахарные речи,

Сахарозосказке — засахароконец.

ЛИТЕРАТУРА

Алферова Л. Д. Исправление лексических недостатков / Л. Д. Алферова. СПб., 2006.

Беккер К. П. Логопедия / К. П. Беккер, М. Совак. М., 1981.

Бельтюков В. И. Об усвоении детьми звуков речи / В. И. Бельтюков. М., 1984.

Бруссер А. М. Уроки по технике речи / А. М. Бруссер, М. П. Оссовская. М., 2007.

Бруссер А. М. Устная речь в деловом общении / А. М. Бруссер, М. П. Оссовская. М., 2009.

Васильев Ю. А. Голосоречевой тренинг / Ю. А. Васильев. СПб., 1996.

Гербова В. В. Занятия по развитию речи / В. В. Гербова. М., 1998.

Козляникова И. П. Произношение и дикция / И. П. Козляникова. М., 1976.

Козляникова И. П. Тайны нашего голоса / И. П. Козляникова, Э. М. Чарели. Екатеринбург, 1992.

Комякова Г. В. Слово в драматическом театре / Г. В. Комякова. М., 1974.

Ласковая Е. В. Речеголосовой тренинг / Е. В. Ласковая. М., 2006.

Ленский А. П. Записки / А. П. Ленский. М., 1950.

Лойтер Э. Слово на сцене / Э. Лойтер. М., 1958.

Промптова И. Ю. Сценическая речь / И. Ю. Промптова. М., 2000.

Рау Е. Ф. Воспитание правильного произношения у детей / Е. Ф. Рау. М., 1961.

Смирнова М. В. Программа развития и обучения дошкольников / М. В. Смирнова. М., 2003.

Научное издание

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ В ТЕАТРАЛЬНОМ ВУЗЕ

Под общей редакцией

А. В. Блиновой

Зав. редакцией М. В. Дудорова

Редактор И. М. Харитонова

Верстальщик В. В. Пугачев

Ответственный за выпуск Ф. А. Еремеев

ПОЧТОВЫЙ АДРЕС ИЗДАТЕЛЬСТВА:
«Кабинетный ученый»
Россия, 620014, г. Екатеринбург, а/я 489

POSTAL ADDRESS:
Armchair Scientist, Russia, 620014,
Ekaterinburg, P.O.Box 489

Тел. в Екатеринбурге: +7 (904) 5461725
Тел. в Москве: +7 (916) 2248119
E-mail: fee1913@gmail.com

Подписано в печать 10.10.2012. Формат 84 x 108 1/32.
Уч.-изд. л. 3,27. Бумага офсетная. Гарнитура Newton.
Печать офсетная. Тираж 300 экз. Заказ 51.