

**СЦЕНИЧЕСКАЯ
РЕЧЬ**

УЧЕБНИК

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

*Учебник для студентов
театральных учебных заведений*

3-е издание

ГИТИС
Москва 2002

Предисловие и научная редакция

И. П. Козлянинова — профессор

И. Ю. Промптова — профессор

Рецензенты

О. Ю. Фрид — профессор Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко
при МХАТ им. А. П. Чехова

А. А. Шагидевич — профессор Белорусской академии театрального искусства

Сценическая речь: Учебник / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой.
3-е изд. М.: Изд-во «ГИТИС». 2002. — 511 с.

ISBN 5—7196—0249—6

Книга является теоретическим и практическим руководством по овладению культурой техники речи. Большое внимание уделено искусству художественного слова, работе над стихотворной драматургией. Учебник иллюстрирован схемами.

© Российская академия театрального искусства, 2002.

© Коллектив авторов учебника, 2002.

© Оформление издательства «ГИТИС», 2002.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник является переизданием учебника "Сценическая речь" 2000 года.

Со времени издания первого учебного пособия "Сценическая речь" (М., 1976) многое в методике предмета уточнилось, конкретизировалось, получило свое развитие. Учтено и состояние современной науки — театроведения, филологии, психологии, фоониатрии, логопедии, и уровень современного преподавания предмета "Сценическая речь", поиски новых путей совершенствования выразительных речевых средств будущих актеров.

Развивая методику кафедры, отстаивая то лучшее, что выработано за 65 лет ее существования, педагоги стремятся использовать все наиболее эффективное, плодотворное. Кафедра знакома с новыми научно-методическими трудами, методиками своих коллег в отечественных и многих зарубежных школах. Среди них необходимо отметить учебно-методическое пособие А. Н. Петровой "Сценическая речь" (М., 1981) и учебное пособие В. Н. Галендеева "Учение К. С. Станиславского о сценическом слове" (Л., 1990). В пособии А. Н. Петровой обстоятельно и подробно исследуется процесс становления речевого искусства русского театра, привлечен большой материал из смежных дисциплин. В. Н. Галендеев исследует наследие великого реформатора сцены — учение о сценическом слове — с позиций современности.

Учебник "Сценическая речь" не может включить всего, чем владеет кафедра. Практика всегда неизмеримо шире, богаче, разнообразнее. Вместе с тем в учебник вошло все, что составляет основу обучения, "школу". Это — "взлетная полоса", фундамент, без которого нет пути в профессиональный театр.

Учебник написан коллективом авторов. Это педагоги кафедры сценической речи Российской академии театрального искусства, а также доктор искусствоведения, профессор Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова А. Н. Петрова и доцент Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского Э. М. Черели.

Основная задача учебного курса "Сценическая речь" — подготовка творческой личности актера, воспитание умения логично, образно, эмоционально действовать словом, "заражать" им своих партнеров, зрительный зал. Методической основой предмета является учение К. С. Станиславского. Совершенствование и развитие речеголосовых возможностей студента, его орфоэпической культуры, воспитание языкового чутья, способности овладения авторским словом осуществляется во взаимодействии с мастерством актера, в тесном контакте с художественными руководителями актерских курсов.

В программе сценической речи (Сценическая речь. Программа для театральных вузов, средних специальных учебных заведений. 1989) подчеркивается, что основной формой сценической речи служит диалог. Это предполагает необходимость овладения навыками, законами диалогической речи на всех этапах обучения, в том числе и в тренинге.

Это не значит, что на уроках сценической речи отныне идет работа лишь над драматургией, то есть происходит дублирование курса мастерства актера. В пятом семестре (середина 3 года обучения), действительно, идет работа над монологами и диалогами стихотворной драматургии. Мы считаем это необходимым, поскольку в стихотворной драме действуют свои, особые законы, влияющие на рождение поэтического слова.

В остальном же любой литературный материал — будь то слово, скороговорка, поговорка, строфа, период, рассказ, композиция и т. д. — должен способствовать включению учащихся во взаимодействие, борьбу, конфликт. Здесь важны оценки, восприятие, внутренний монолог, импровизационность существования. Тогда нет разрыва между занятиями сценической речью и мастерством актера.

Природу диалога, его законы студенты постигают и на предмете "сценическая речь" — важнейшей профилирующей дисциплине.

Все разделы предмета осваиваются в комплексе, в тесной связи и взаимообогащении. Но для удобства изложения в учебнике говорится отдельно о работе над текстом, об освоении речевой техники. При этом даются рекомендации использования материала по курсам. Мы считаем правильным начать работу над текстом не с творческого освоения определенных правил, не с расстановки смысловых пауз и выделения главных слов, а с общего самостоятельного восприятия текста, с развития умения логически и образно мыслить, самостоятельно решать, ради чего я высказываю ту или иную мысль, кому и с какой целью. С первой сказанной фразы мы приучаемся к точной, тонкой передаче "своей" мысли окружающим — товарищам по курсу, педагогу.

Чрезвычайно важна яркость оценок, убежденность в том, что сказанное интересно, нужно, что "я не могу не сказать" того, что думаю, во что верю. Рассказчику необходимо заставить своих товарищей видеть и оценивать факты и явления так, как оценивает он сам. Мы всячески предупреждаем от бессмысленного, бездушного механического проговаривания вслух пустых слов, как и от декламационной, сентиментальной, псевдоэмоциональной — моторной — речи.

Работая над литературными произведениями, студенты не только по-новому узнают жизнь людей, но и усваивают прекрасный русский язык во всем его многообразии, знакомятся с различными способами изложения мысли, передачи тонких и сложных переживаний. Творческая работа над литературным текстом развивает образное мышление и речь, обогащает внутренний мир, укрепляет память. И, главное, способствует раскрытию творческой индивидуальности, развитию потенциальных возможностей.

С первых шагов надо учиться находить в тексте главное, постигать его смысл всем своим существом, разумом, чувством. Очень важно, чтобы исполнитель пусть медленным, но самостоятельным путем пришел к рождению своего собственного способа выразительной передачи мыслей автора. А для этого необходимо уметь накапливать видения, оценивать факты и события, нести логическую перспективу, выявлять основной конфликт и в то же время не забывать о четкой и правильной дикции.

Работая над содержанием, необходимо бережно относиться к авторскому тексту, так как только через точное соблюдение лексики, синтаксических особенностей произведения, а часто и через пунктуацию, можно прийти к верному пониманию идейного замысла писателя, стать как бы его соавтором. Ф. М. Достоевский определял художественность произведения как "способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение". (*Достоевский Ф. М. Грибоедов и вопрос об искусстве. — Сб. "Ф. М. Достоевский об искусстве". — М., 1973, с.68-69.*)

Особого внимания требуют тексты, написанные от первого лица. Рассказ от первого лица требует максимального "присвоения" мыслей, позиции автора. Речь должна быть предельно разговорной, естественной. При освоении на старших курсах более сложного литературного материала, написанного от первого лица, решается проблема создания образа, характера и, в первую очередь, образного способа мышления.

В учебнике говорится и о принципах работы над коллективным рассказом, над созданием композиций. Такие формы работы над текстом, рекомендуемые новой программой, также весьма эффективны для развития у студентов навыков ведения сценического диалога. В разделе "Коллективный рассказ" дается пример практической работы над "Сказкой о мертвой царевне и о семи богатырях" А. С. Пушкина. Приводится конкретный, подробный, событийно-действенный анализ

сказки, рассказывается, как именно и по каким принципам происходит персонификация текста, как студенты учатся взаимодействовать в развитии общей для них темы произведения.

Для верного понимания авторского текста полезны пересказы своими словами содержания взятых в работу произведений после первого прочтения и после того, как текст уже запомнился. При пересказе проверяется умение учащегося схватывать главное, а также его внимание к деталям, нюансам, способность понимать отношение автора к событиям и героям, улавливать подтекст.

Осваивая текст, студенты учатся "лепить фразу", ориентироваться в сложных периодах, читать текст с листа. Все это — необходимый признак культуры речи. Вместе с тем, внутренний контроль за произносимым текстом, за членением речи на звенья, выявлением смысловых ударений (смысловых центров) должен находиться в неразрывной связи с действенными задачами.

Процесс освоения техники теснейшим образом связан с психологическими процессами. В этом особенность и сложность нашего предмета. Тренируя дыхание, совершенствуя дикцию, устраняя признаки говорков, необходимо помнить, что хорошая, отточенная речь — не самоцель. Устойчивое дыхание, выразительный голос, литературное произношение, четкость и ясность произнесения звуков — средство раскрытия духовного богатства человека, донесения до зрителя всех нюансов движения его мысли, чувства. Звуки речи — "это отдельные, самостоятельные существа с индивидуальной душой и им одним свойственным звуковым содержанием, — писал М. Чехов. — Все эти "индивидуальности" тысячелетиями воздействовали на человека, развивая и формируя аппарат его речи. Все они жили вокруг человека, нища своего выражения через человеческую речь." (Чехов М. Литературное наследие в двух томах. — М., 1986, т.1, с.218).

Как правило, работа над техникой — процесс трудоемкий, длительный. Здесь нужны воля, сознательное отношение к занятиям. Это в большой степени относится к освоению литературных норм, к устранению дикционных недостатков. Орфоэпия и дикция — два раздела, которые неразрывно, органически связаны, так как оба призваны утверждать чистоту русской речи. Распространенность говорков и нарушений правил литературного произношения потребовали включить раздел об индивидуальной работе с теми студентами, в речи которых встречается много орфоэпических ошибок. Для студентов с очень плохой дикцией включен специальный раздел, где излагаются логопедические тесты на выявление причин сигматизмов, ротацизмов и пр.

Правильность, чистота речи тесно связаны с ее мелодией, интонацией. Ахтеру необходимо владеть хорошо тренированным дыханием и гибким, звучным, большим по диапазону голосом. Людям "речевых" профессий постоянная тренировка дыхания и голоса необходима и для сохранения профессиональных качеств голоса как профилактика против заболеваний голосового аппарата. На первых же занятиях по дикции и орфоэпии требуется правильное использование дыхания и голоса. А в первых упражнениях по дыханию и голосу проверяются и закрепляются правильно и четко произнесенные звуко сочетания, слова, тексты.

Богатство голоса тесно связано с богатством мысли и воображения, с эмоциональной насыщенностью звучащего слова. К. С. Станиславский в "Работе актера над собой" писал о том, что "хорошие голоса в разговорной речи редки. Если же они и встречаются, то оказываются недостаточными по силе и диапазону. Даже хороший от природы голос следует развивать не только для пения, но и для речи."

За последние годы многое сделано в области изучения механизмов речи, слуха, теории голосообразования. Естественно, что современная педагогика нашла новые источники для совершенствования методики работы над дыханием, слухом. В основу новых приемов легли работы врачей-ларингологов, физиологов, психологов, специалистов по лечебной физкультуре. Это позволило найти более верный и доступный путь к освоению правильного фонационного дыхания, к умению самостоятельно работать над совершенствованием своего речевого аппарата, снимать мышечные зажимы, которые мешают работе над голосом.

Дыхательные упражнения должны быть освоены в течение первого года обучения. Голосовые упражнения начинают осваивать в конце первого курса, и работа над ними идет в течение всех лет обучения. Нами дан примерный порядок их прохождения. Изменять его мы считаем возмож-

ным с учетом индивидуальных особенностей студентов. Эти упражнения успешно апробированы в работе с очень многими поколениями актеров.

Большинство упражнений по дыханию могут осваиваться на групповых занятиях под наблюдением педагога с проверкой на индивидуальных занятиях и с дальнейшим заданием отрабатывать их дома. Голосовые упражнения осваиваются и в группе, и на индивидуальных занятиях также под систематическим наблюдением педагога. Большое внимание уделяется умению осознать, запомнить и закрепить те мышечные и вибрационные ощущения, которые возникают в процессе тренировки голоса.

Известный исследователь механизмов голосообразования Л. Б. Дмитриев писал, что под влиянием тренировки анализ различных видов чувствительности становится все более тонким. В работу включаются все меньшие и меньшие группы мозговых клеток. В двигательном анализаторе, анализирующем мышечно-суставное чувство, совершенствуется двигательная функция. Это выражается в уменьшении лишних движений, ликвидации ненужных напряжений.

Это наблюдение можно с полным правом отнести и к тренировке речеголосового аппарата. Процесс освоения и закрепления нового требует постепенности и систематической работы дома. Упражнения построены таким образом, что сначала невольно, потом сознательно учащийся начинает управлять голосовым аппаратом; в результате тренировки навыки закрепляются и становятся автоматическими.

Для снятия зажимов мышечного или психологического характера применяется метод "косвенного воздействия". Педагогическая практика показывает, что прямой приказ: "Пошли звук вперед", "Не перебирай дыхания" — очень часто приводит к обратному результату. Рекомендую то или иное упражнение, мы всякий раз учитывали анатомию и физиологию речевого аппарата и строили само упражнение так, чтобы не допустить возможных ошибок. Например, для того, чтобы учащиеся не перебирали дыхания и не поднимали плечи при вдохе (это бывает часто), мы предлагаем в начальных упражнениях по дыханию делать при вдохе небольшой наклон вперед от исходного положения стоя, ноги на ширине плеч, руки на бедрах, спина прямая. В этом положении перебрать дыхание невозможно, а нижебрюшные мышцы невольно оказываются подтянутыми.

Перебор дыхания влечет за собой резкий выдох, голос звучит прерывисто, грубо, форсированно. Поэтому количество вдыхаемого воздуха не должно быть слишком большим. Силу и ценность голоса обуславливает давление в подвязочном пространстве, а не количество воздуха, поступающего в легкие при вдохе. В подвязочном пространстве находятся рецепторы, которые возбуждаются под давлением воздуха. Как слишком большие, так и слишком малые количества воздуха, концентрирующиеся под голосовыми складками, не являются нормальными раздражителями для нервных центров, регулирующих функцию дыхания.

Большое значение мы придаем выработке правильной осанки (положения головы и спины), умению подтягивать мышцы брюшного пресса, т. е. движению, необходимому для опоры и регулирования дыхания в процессе фонации (звучания). Хорошо подтянутый низ живота способствует освобождению зажимов в плечах. Правильная осанка уже сама по себе создает верные условия для оформления звука. Постоянная проверка свободы мышц окологортанной мускулатуры также благоприятно действует на качество звучания.

Опираясь на законы артикуляции (внешней и внутриглоточной), анатомии и физиологии всего процесса голосообразования, авторы подобрали цикл упражнений с определенными движениями и использованием голоса при выдохе. Отобраны движения, непосредственно активизирующие работу мышц дыхательного аппарата. При этом артикуляция предлагается такая, которая невольно (косвенно) подводит звук к резонаторам. В основе упражнений с движением лежит закон работы мышц-антагонистов.

В тренировке чередуются мышечное закрепощение (подтянутость мышц) с их расслаблением (отдыхом). Это развивает подвижность дыхательного аппарата, приводит к автоматизму процесса дыхания.

Мы избегаем больших задержек дыхания, неблагоприятно действующих на сердечно-сосудистую систему. В упражнениях используется тот принцип, который наблюдается в жизни при фонации: короткий вдох — длинный выдох (со звуком: счет, звукосочетания, небольшие тексты) — пауза.

“Звучающий выдох” предлагается в дыхательных упражнениях потому, что звуковая волна хорошо массирует внутренние стенки гортани, плотки, носа, где в слизистой оболочке пролегал гладкая мускулатура, не подлежащая нашему управлению. Следовательно, звуковая волна косвенно воздействует на работу голосового аппарата.

Большое значение придается в учебнике тренировке носового дыхания. Как один из приемов косвенного воздействия на органы артикуляции и дыхания, оправдавший себя на практике, в подготовительную работу вводится самомассаж лица, шеи, грудной клетки, поясничных и нижнебрюшных мышц. самомассаж в нашей стране широко применяется при тренировочных упражнениях оздоровительного характера и для профилактики ряда заболеваний дыхательных путей и голосового аппарата. самомассаж активизирует работу нервных рецепторов, принимающих деятельное участие в процессе голосообразования и, с другой стороны, разогревая аппарат, предупреждает возникновение мышечных зажимов.

Таким образом, отбирая движения, которые способствуют развитию полного дыхания и направленности голоса в резонаторы, мы проверяем правильность тренировочных упражнений при произнесении отдельных звуков, звукосочетаний, фраз или небольших стихотворных текстов.

Тексты для проверки и закрепления приобретенных навыков подобраны с расчетом на постепенное усложнение задач. Само содержание подобранного материала требует усиления или ослабления звука, изменения темпа, длинного выдоха, использования всего объема диапазона и т. д.

В качестве проверочного материала или материала для снятия зажимов (мышечных, психологических) мы считаем возможным применение маленьких “игр-этюдов” с очень простыми задачами. Как только зажим снят, следует вернуться к тренировке.

Широко используются на занятиях новые открытия физиологов и психологов в области “мысленной речи”, при которой весь дыхательный и речевой аппарат работает, но с меньшей нагрузкой, без особого мышечного напряжения. Мысленная речь открывает большие возможности для самостоятельной тренировки, для снятия мышечных зажимов, для восстановления голоса. Тренировка мысленной речи тесно связана с воспитанием речевого слуха, с правильным и точным интонированием.

Мы приводим в учебнике пример организации пройденного материала по всем разделам предмета на зачете и экзамене первого года обучения. Это один из возможных вариантов. Каждый педагог решает сам, что именно вынести на зачет и экзамен, конкретизирует задачи, построение, содержание. Это зависит от состава студентов, требований художественного руководителя курса, опыта педагога по речи и пр.

Предписания программы по сценической речи дают магистральное, стратегическое направление работе. Владение разнообразными методиками, приемами дает возможность педагогу варьировать сценарии зачетов и экзаменов, искать каждый раз соответствие требованиям времени, новым научным данным. И, главное, процесс возникновения сценария всегда остается творчеством, в котором, безусловно, участвуют и студенты.

Предлагаемый примерный план зачета и экзамена на первом курсе призван помочь молодым педагогам продумать его содержание, равномерно распределить материал по темам. Необходимо помнить, что на зачет и экзамен выносятся лишь небольшая часть того, что подробно, последовательно изучается и тренируется в течение семестра. Вместе с тем каждый из разделов должен найти свое место в общем сценарии. Точность задач и логическое, последовательное, хорошо продуманное построение зачета и экзамена дают возможность в сжатой, концентрированной форме раскрыть новые стороны актерской заразительности студентов, выявить развитие их выразительных средств.

Мы считаем, что речеголосовой тренинг, включающий упражнения по дыханию, голосу, дикции, орфоэпии, должен сопутствовать студентам в течение всех лет обучения. Он необходим как эффективное средство подготовки психофизического аппарата перед выходом на сценическую площадку, к работе над ролью. На это следует обратить особое внимание, поскольку русский актер, как правило, пренебрегает систематическим тренингом.

Тренинг обретает притягательность не только в тех случаях, когда студент "вработывается" в него, когда тренировки проходят системно и систематически, но и когда тренинг одухотворен, когда в нем есть "воздух", возможность для новых вариантов, поисков, импровизаций. Кроме того, студенты не должны заниматься тренингом индивиденчески.

Осмысленность, понимание задач тренировки и принципов их выполнения позволяют студентам не только тренироваться самостоятельно, но и проводить тренинг со своей группой, причем ведущие меняются поочередно. Техническую часть, тренинг, входящий в зачеты и экзамены с 1 по 5 семестры включительно, проводят не педагоги, а студенты. Они же корректируют неверно сделанные упражнения, что свидетельствует об их осмысленном восприятии и выполнении тренинга.

Авторы приносят свою глубокую благодарность рецензентам: профессору Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова О. Ю. Фрид и профессору А. А. Шагидевич, сделавшим авторам в процессе работы над учебником ценные замечания. Мы будем также благодарны всем, кто пришлет свои замечания и пожелания.

Глава 1

ПРЕДМЕТ "СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ", ЕГО МАТЕРИАЛ, ЗАДАЧИ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО В СИСТЕМЕ РАБОТЫ НАД СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧЬЮ

Круг вопросов, связанных с проблемой слова в искусстве актера, широк и многообразен. Авторский замысел воплощается в пьесе различными средствами. Стилистическое своеобразие произведения, речевая характерность, отражающая в себе систему мышления героев, и многие другие особенности речи играют огромную роль в создании полноценного сценического произведения. Эти особенности должны быть переданы в спектакле, они должны найти яркое выражение в речи исполнителей. Именно поэтому существует необходимость в специальной дисциплине, которая берет на себя разработку важнейших компонентов речевого материала.

В задачи предмета "Сценическая речь" входят те специфические вопросы искусства слова, которые по тем или иным причинам в недостаточной степени или вовсе не затрагиваются в работе над словом в курсе "Мастерство актера".

Это в первую очередь речевая техника, то есть то обязательное, необходимое качество, которое помогает воплотить и донести до зрителя переживания героя в совершенной художественной форме. Высоко профессиональная техника речи должна обеспечить простоту и благородство формы, "музыкальность, выдержанный, верный и разнообразный ритм, хороший, спокойно передаваемый внутренний рисунок мысли или чувства".*

Дикция, дыхание, голос, орфоэпия, логико-интонационные закономерности устной речи — вот те стороны речевого мастерства, которыми в первую очередь занимается предмет "Сценическая речь".

Каким путем можно добиться совершенной речевой техники? Как создать верные навыки использования речевых возможностей актера в его творческой практике?

При овладении сценической речью необходимо заниматься словом в его тесной связи с содержанием, с мыслью. Работая над словом в роли, надо идти от авторской мысли, добиваться создания верной формы через овладение сущностью. Этот метод является кардинальным для предмета "Сценическая речь". Он определяет всю систему тренировки речевой техники, путей работы над литературным материалом.

Главная цель занятий сценической речью — научиться мастерству слова в процессе исполнения роли. Поэтому с первого курса педагог по речи помогает преподавателю актерского мастерства в его работе со студентами, все годы учебы внимательно следит за речью студента при исполнении драматургического материала.

* Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч., М., 1954. Т. I. С. 369.

Но воспитывать речевую технику только на драматургическом материале и непосредственно в процессе репетиционной работы порой затруднительно, а то и просто невозможно. Работа над речью требует сугубо индивидуального подхода, специальных усилий; она должна вестись отдельно с каждым учеником. Тренировку, закрепление верных речевых навыков в повседневной практике удобнее, проще и целесообразнее вести "от себя", а не "от образа", в условиях, когда перед студентом не стоят сложнейшие задачи перевоплощения и весь тот круг вопросов, который возникает при работе над ролью.

Поэтому в нашем предмете в качестве материала используются прозаические и стихотворные художественные произведения самых различных жанров и авторов. О том, какие дополнительные возможности открывает такой выбор материала, мы будем говорить дальше. Сейчас выясним, возможно ли в принципе для воспитания речевого мастерства актера использовать не драматургический, а литературно-художественный материал, который является основой иного жанра сценического искусства — художественного слова.

НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ОБЩИЕ ОСНОВЫ СЛОВЕСНОГО ДЕЙСТВИЯ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА И ХУДОЖЕСТВЕННОМ СЛОВЕ

Между искусством художественного слова и драматическим искусством имеются существенные различия. Эти различия были подмечены давно. О них, хотя и не всегда верно, писалось еще в дореволюционных книгах по выразительному чтению. О различии между чтением и игрой на сцене подробно говорят и современные исследователи.

Наиболее значительными среди особенностей искусства художественного слова по сравнению с актерским искусством являются: общение со зрителями, а не с партнерами; рассказ о событиях прошлого, а не действие в событиях, непосредственно происходящих перед зрителями; рассказывание "от себя", "от я", с определенным отношением к событиям и героям, а не перевоплощение в образ; отсутствие физического действия.

К. С. Станиславский говорил, что чтец, в отличие от актера, не должен играть или копировать героя, "изображать его интонацию и дикцию". Задача чтеца — рассказать о своих героях. При этом рассказчик имеет четкое отношение ко всем событиям, о которых говорится в тексте, и знает, зачем рассказывает о них слушателю сейчас, здесь, в сегодняшних условиях.

По существу, главные различия в творчестве чтеца и актера связаны с процессом исполнения, воплощения произведения, с формой и методами передачи его слушателю, а не с подготовительной работой над текстом. Эти различия охватывают в основном область выразительных средств, приемов и "приспособлений" чтеца, помогающих ему донести до слушателей содержание в специфических условиях литературно-художественного материала. Эти "приспособления" имеют решающее значение в искусстве художественного слова. Область их применения очень велика. Среди них — иной характер использования прямой речи, иные методы характеристики образов, перенос акцентов, связанный с конкретными творческими задачами, и т. д.

Если же мы посмотрим с общетеоретических позиций на проблему отношений искусства чтеца и актера, то заметим, что само различие уже предполагает какое-то сход-

ство между ними. На это сходство мы обращаем особое внимание, поскольку оно особенно важно для предмета "Сценическая речь".

В чем же выражается это сходство? В первую очередь в общности творческого процесса овладения текстом; в одинаковом характере словесного действия в обоих видах искусства; в общих условиях и приемах создания творческого самочувствия; в едином принципе использования психотехники. Мастера художественного слова, анализируя процесс овладения текстом, по существу говорят о тех самых приемах и методах, какие существуют и в мастерстве актера, — о сверхзадаче и подтексте, о раскрытии авторской мысли и изучении особенностей языка, о логике и последовательности, о воображении и видениях.

Главная задача чтеца — рассказать, не играя, о людях, об их характерах, поступках, о событиях, происшедших с ними. Для этого используются приметы их психологической жизни, для слушателей раскрывается внутренний мир героев, их мысли и чувства. Пассивное знание, простая осведомленность мало чем помогут чтецу. К. С. Станиславский не случайно говорил, что, рассказывая о человеке, чтец начинает "действовать и переживать за него". Он активно вмешивается в жизнь, болея болью своего героя, радуясь его радостям, взволнованно относясь ко всему, что происходит с ним.

Все, о чем рассказывает чтец, — это часть его собственной биографии. Он прожил эту жизнь в своем воображении, силой фантазии сделал ее своим прошлым. События, о которых он говорит, заставили его самого глубоко задуматься, посмотреть на все "глазами эпохи и идеи". Это "пережитое", много раз осмысленное прошлое рождает в нем те мысли и чувства, которые сегодня, сейчас, здесь не дают ему молчать, заставляют говорить со слушателем. Эта искренняя, горячая вера в справедливость своей оценки придает рассказчику убедительность, помогает воздействовать на слушателей переживаниями и мыслями, делает искусство художественного слова значимым, содержательным, эмоциональным.

Средства воздействия чтеца на аудиторию ограничены по сравнению со средствами актера: они не выходят за рамки словесного действия. Но именно это ограничение предполагает особенно серьезную работу во всех компонентах словесного действия, требует тщательного анализа текста. Глубокое постижение обстоятельств и отношений, ситуации, второго плана, подтекста, линии мысли и видений необходимы чтецу так же, как и актеру.

У чтеца иная, по сравнению с актером, форма общения с аудиторией. Но самый процесс общения, будучи основой действенности и доходчивости слова, так же необходим для него, как и для актера.

Для овладения словом чтецу нужна та же подготовительная работа, которую проделывает актер, создавая роль: анализ содержания, сюжета, идеи, понимание того, что заставило автора написать произведение, анализ характеров в их взаимоотношениях с окружающим миром, овладение внутренней жизнью героя.

Огромное значение имеет для чтеца и органическое владение актерскими приемами психотехники. Эти приемы необходимы для создания подлинного словесного действия. Лучшие советские чтецы — такие, как А. Закушняк, И. Ильинский, Ю. Кольцов, В. Яхонтов, Д. Журавлев, С. Юрский — при всем разнообразии их творческого почерка успешно используют в своей деятельности отточенное актерское мастерство для убедительно, яркого и глубокого воплощения на сцене литературного произведения.

Эта общность творческого процесса закономерна: методы и приемы овладения словом одни и те же для ряда смежных искусств. Они едины и для драматического актера, и для оперного артиста, и для мастера художественного слова, и для камерного или эстрадного певца. Аналогичные этапы проходит, создавая произведение, и писатель. Но он идет путем, как бы обратным актерскому. Актеру или чтецу необходимо за скупыми словами автора увидеть живой человеческий облик героев, воссоздать во всей полноте предлагаемые обстоятельства, весь тот широкий, емкий "второй план", который скрывается за текстом. Писатель же, наоборот, выбирает все самое ценное из огромного жизненного материала, которым насыщено и окружено описываемое событие, идет к тем наиболее точным словам, которые в самой сжатой и яркой форме выражают его замысел. К. Паустовский писал, что для создания "сжатой прозы" — "самой действенной, самой потрясающей" — надо то, о чем пишешь, знать настолько полно и точно, чтобы без труда отобрать самое интересное и значительное, не растворяя повествование водой излишних подробностей. А сжатость, по его словам, дается исчерпывающим знанием.

Такое же "исчерпывающее знание" того, о чем рассказываешь, нужно и чтецу.

Говоря о художественном слове в применении к задачам воспитания актера, режиссера, мы, по сути дела, имеем в виду искусство художественного рассказа, отличающегося по некоторым своим приемам от других направлений в искусстве художественного слова. Работа ведется именно в плане рассказывания о событиях на основе прямого, непосредственного общения со слушателями.

Подобного рода словесное действие осуществляет актер в спектакле в аналогичных ситуациях — например, в монологе профессора Крутосветова из "Плодов просвещения", когда тот рассказывает о своем учении. Описывая работу над этим монологом, В. О. Топорков удивительно точно воспроизводил те задачи, которые стоят и перед чтецом-рассказчиком. Он считал, что монолог профессора никто не будет слушать, если превратить его в сухой доклад; надо страстно желать убедить слушателей в правильности своих мыслей, создать зримую яркую реальную картину своих научных представлений и для этого наиболее точно определить существо происходящих событий.

Определение существа событий — отправная точка творческого метода работы и актера и чтеца.

Общность творческого процесса и позволяет вести работу над словом в театральной школе на литературно-художественном материале и методами, по существу едиными с методами работы по мастерству актера. Эта общность дает возможность использовать литературный материал для воспитания необходимых актеру навыков речевого мастерства.

На занятиях по сценической речи художественное слово выступает не только как средство воспитания речевой выразительности — оно приучает видеть, думать, оценивать, увлекаться смыслами, вести перспективу, понимать сверхзадачу рассказа. Особое значение приобретает не создание произведения самостоятельного жанра, а овладение текстом, освоение содержания, достижение максимальной выразительности речи.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ и Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО О РАБОТЕ АКТЕРА НАД СЛОВОМ

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко неоднократно обращались к проблеме художественного чтения в воспитании актера, к работе над словом на литера-

турно-художественном материале. Их взгляды на эти проблемы развивались в борьбе против декламационной, пафосной манеры чтения. Станиславский в 20-е годы считал, что общепринятый метод работы по декламации наносит вред воспитанию актера, учит неестественному тону, прививает штампы, идет вразрез с требованиями актерского мастерства. Поэтому он категорически отрицал декламационный подход, считал, что задача состоит не в создании специфически "чтецких" навыков, а в развитии речевого мастерства, в овладении речевой техникой. Станиславский утверждал, что основа успеха — в единстве методов освоения актерского мастерства и сценической речи, и требовал, чтобы занятия художественным словом велись с позиций мастерства актера. Эта точка зрения нашла отражение во многих его высказываниях.

Первое время К. С. Станиславский расценивал работу над художественным словом в основном с точки зрения развития внешней речевой техники — умения владеть голосом, дыханием, дикцией, владения стихотворной речью и т. д. Но в дальнейшем, в своей последней студии, он подходил к проблеме более многозначно. М. О. Кнебель пишет о том, что К. С. Станиславский "подчеркивал общие основы словесного действия" в художественном слове и в спектакле.

Считая основным средством актера действие, К. С. Станиславский не делал принципиального различия между действием-поступком и действием-словом, между мастером сцены и мастером слова: и тот и другой — актеры, и тот и другой — актеры драмы. Сущность словесного действия не меняется от изменения объекта общения; и в исполнении прозы надо не читать, а действовать. Не случайно поэтому в своих поздних заметках о сценической речи Станиславский говорит о чтении как о **действии**.

Утверждение общности словесного действия в спектакле и чтении явилось основой для определения методов работы над сценической речью. Прежде всего, К. С. Станиславский считал возможным и необходимым вести работу над словом в театральной школе на материале не только драматических, но и прозаических и стихотворных произведений. Так, в заметках к программе оперно-драматической студии он предлагал план работы над повестями, рассказами, стихами.

Не менее важно и то, что К. С. Станиславский использовал в занятиях художественным чтением принципиальные основы "системы", идя одним путем в работе над словом в пьесе, рассказе и стихотворении. Так, в заметках к программе по сценической речи он излагал путь работы над словом, совершенно одинаковый для рассказа и для роли: "Не читать, а действовать ради какого-то объекта, для какой-то цели (живой объект на сцене или в зрительном зале). Ради этого предварительно рассказать своими словами, кратко, компактно, с соблюдением логики и последовательности, идя по внутренней линии, содержание рассказа, повести, речи, сложной философской мысли, записать эту внутреннюю линию, по которой надо идти. Выполнить эту линию в словесном действии (а не в докладе и болтании слов), то есть прочесть по намеченной линии"^{*}. Станиславский считал, что актерский путь в работе над литературным текстом дает возможность тренировать, воспитывать на занятиях по сценической речи элементы актерской психотехники. В частности, придавая огромное значение видениям, он рекомендо-

^{*} Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. — Собр. соч., М., 1955. Т. 3. С. 400-401.

вал для тренировки нужных навыков заниматься как можно больше работой над художественным словом.

Взгляды К. С. Станиславского на художественное слово разделял и другой великий деятель советского театра — Вл. И. Немирович-Данченко, оставивший нам ценные размышления по этому поводу. Он критиковал старую театральную школу за то, что она идет от сценического трафарета, а не от жизни, за то, что она учит приемам изображения внешних сторон жизни, передаче внешнего рисунка переживаний и чувств, штампу. В воспитании актера Вл. И. Немирович-Данченко считал наиважнейшей духовную работу, умение педагога уловить индивидуальность, вызвать к жизни искорку таланта, постоянно облагораживать вкус актера, насыщать его лучшими идеями времени.

Вл. И. Немирович-Данченко считал, что для освобождения искусства актера от фальши и штампа необходимо учиться выразительной, яркой и простой речи. Это видно, в частности, из его записей о работе учеников, в которых всегда находит место оценка успехов с точки зрения сценической речи. "Жизненно верный тон" и "благородную дикцию" он отмечает как важные качества актера.

Что выработывал Вл. И. Немирович-Данченко на занятиях "тоном"? Верность его жизненной правде, красоту, художественный вкус, легкость, отсутствие тривиальности, разнообразие.

Чего добивался он в работе над дикцией? Красоты и силы звука, умения владеть голосом, чистоты и отчетливости произношения, благородства и разнообразия интонации. Особенно интересны для нас замечания о работе над литературными произведениями, сделанные Немировичем-Данченко в последние годы жизни, когда он уделял большое внимание воспитанию актерской смены. Анализируя чтение молодыми актерами басен, стихотворений и прозы, Немирович-Данченко говорит, что в работе над художественным чтением необходимо идти "актерским путем", что для успешного овладения литературным материалом надо отнестись к нему так, "как если бы вам была дана примерно такая же роль".

Немирович-Данченко утверждал, что работа над художественным словом по методу, единому с работой над мастерством актера, приносит огромную пользу.

Художественное чтение дает актеру необходимое ему умение рассказывать, приучает его к свободному общению с аудиторией, учит вызывать те самые приемы, которые нужны для актерской роли, развивает внутреннюю технику, внутренние переживания, развивает фантазию, приучает давать хорошую форму стиху.

Основные положения К. С. Станиславского и Вл. И. Немирович-Данченко развивают педагоги современной театральной школы. Знакомя студентов с методами работы над художественным чтением, мы опираемся на их богатый опыт. Практические примеры взяты нами из опыта Школы-студии при МХАТ, где в занятиях художественным словом в течение многих лет принимал участие народный артист СССР Д. Н. Журавлев. В рамках данной работы хотелось бы на простейших примерах показать направленность подходов замечательного артиста к звучащему слову.

ВЫЯВЛЕНИЕ ИДЕЙНОГО СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В художественном слове вся идейная нагрузка ложится на одного исполнителя. Как правило, он один воплощает авторский замысел, доносит сверхзадачу произведения, т. е.

осуществляет все то, что в спектакле делает режиссер вместе с актерами, выстраивая взаимоотношения и определяя задачи всех участников спектакля.

В художественном слове студент учится вскрывать и доносить смысл произведения. Умение понять и почувствовать идею, выявить ее и связанную с ней социальную, философскую направленность текста — это та необходимая работа, которая формирует и оттачивает мировоззрение, заставляет рассматривать материал с серьезных общественных позиций, учит отражать в искусстве жизнь в ее развитии, в ее сложности и глубине.

Начиная анализировать текст по линии видений, подтекста, углубляя и расширяя свои знания о нем, мы постепенно воссоздаем мир, о котором пишет автор. В процессе работы студент "присваивает" мысли автора, осознает то "не могу молчать", которое послужило основой для создания произведения, и таким образом познает его смысловую направленность. Авторская идея пронизывает произведение от начала до конца. От глубины вскрытия текста, глубины историко-литературного анализа зависит и эмоциональная насыщенность рассказа, и осмысление образов, и оценка фактов, и действенная сила слова, и, наконец, право на интерпретацию событий.

Остановимся на некоторых особенностях выявления смысла, которые нуждаются в конкретизации, во внимании педагогов и студентов.

Мы знаем, что образность художественного произведения, его насыщенность ассоциациями, видениями помогают сделать текст своим, усиливают заразительность, полноту воздействия на слушателей. Конкретность смыслового решения, обусловленная глубоким пониманием текста произведения, играет при этом большую роль. Возьмем для примера даже такое произведение, которое тянет к пафосу, к условности исполнения, — и в нем важно сохранить простоту и правду мысли. Так, свободолобивая идейная направленность оды А. С. Пушкина "Вольность" ясна с первого взгляда:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?
Приди, сорви с меня венки,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить порок.

Вместе с поэтом исполнитель искренне увлечен восхвалением свободы. Но чтобы строки стихотворения не звучали риторично, "вообще", декламационно, мы должны познакомиться с историей его написания. Мы узнаем, что, создавая оду, Пушкин имел в виду не символическую "музу вольности", а боевой гимн французской революции — "Марсельезу". Ее бессмертный автор — вот кто для Пушкина "возвышенный галл". Это чрезвычайно усиливает для нас идейный смысл оды, наполняет текст новым, живым содержанием. "Вольность" решается нами как предостережение царям, как грозное напоминание о французской революции. Для нас очень важны и сведения о связи молодого Пушкина с будущими декабристами. Переключка оды с их революционной программой делает для нас мысли "Вольности" активными, целенаправленными, будит актерский темперамент, придает идее остроту правды жизни.

Рассмотрим значение точного историко-литературного осмысления идеи еще на одном примере. Студент разбирает басню Крылова "Волк на псарне". Приблизительный характер разбора первых эпизодов таков:

Волк ночью, думая залезть в овчарню,
Попал на псарню.

Вот первое событие басни — невероятная, трагическая и совершенно неожиданная ошибка Волка. Никогда с ним, осторожным и хитрым разбойником, такого не происходило; он всегда точно знал, кто против него, и шел в атаку только на слабых. Итак, Волк ошибся! Вот событие, найденное нами. Волк сразу стал искать выход: ведь за оградой оказались не дрожащие овцы, а огромные смелые псы.

Собаки мгновенно почуяли врага и уже ищут столкновения с ним. Вот новое событие:

Псы залились в хлевах и рвутся вон, на драку...

Хриплый лай грозных волкодавов разносится в воздухе, и вот уже главные противники Волка вступают в борьбу:

Псари кричат: "Ахти, ребята, вор!" —
И вмиг ворота на запор.

Ловчий сзывает товарищей, и они отрезают Волку выход из псарни. Поначалу в этом эпизоде исполнитель пытается рассказать об испуге псарей, об их растерянности и страхе. Но верный ключ к этим строчкам находим в рукописи Крылова. "Туда был доступ не мудрен, да только как-то выйдем вон?" — пишет Крылов в черновике басни. Итак, псари специально заперли Волка, чтобы наконец расправиться с ним:

В минуту псарня стала адом.
Бегут: иной с дубьем,
Иной с ружьем.
"Огня! — кричат, — огня!" Пришли с огнем.

Это совсем не значит, что на псарне паника. Наоборот, люди полны решимости бороться и победить, у каждого наготове его испытанное оружие, каждый знает, что ему надо делать. "Огня! — кричат, — огня!", для того чтобы в темноте не промахнуться...

Общее понимание смысла произведения при таком толковании правильное. И тем не менее совсем иной характер принимают все эти события, если мы познакомимся с историей создания басни и таким образом уточним для себя ее идейную направленность. Ведь в аллегорическом рассказе И. А. Крылова запечатлелась одна из героических страниц русской истории — победа Кутузова над Наполеоном. Каждая фраза басни насыщена мыслями патриота, гражданина, очевидца поворотного этапа войны с французами. Крылов глубоко верил в Кутузова, преклонялся перед его военным гением. Получив известие о попытке Наполеона вступить в переговоры, а потом, узнав о Тарутинском сражении, Крылов собственноручно переписал басню и отдал ее жене Кутузова. А фельдмаршал после сражения под Красным прочитал басню собравшимся офицерам и при словах: "...а я, приятель, сед" — снял фуражку и потряс наклоненной белой головой.

История создания басни проясняет для исполнителя ее глубокий смысл, необычайно заостряет ее идейное содержание, заставляет передавать каждое событие в ярком и точном словесном действии. Эпизоды приобретают новый, четкий ритм. Ведь это не просто

ошибка Волка, попавшего на псарню, — это великая борьба народа и его полководца против коварного и жестокого завоевателя.

Такие обычные слова: "Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом..." — приобретают живой и действенный характер, острый подтекст. Наполеон ищет выхода из ловушки, он хватается за последнюю соломинку — за переговоры. И какую большую идейную нагрузку и действенность несут теперь слова старого Ловчего:

"... Ты сер, а я, приятель, сед,
И волчью вашу я давно натуру знаю;
А потому обычай мой:
С волками иначе не делай мировой,
Как снявши шкуру с них долой".

Идея, сформулированная в целом верно, но вне временных реалий, неконкретно, недостаточно мобилизует творческие возможности исполнителя и, следовательно, недостаточно убедительна, заразительна для слушателей.

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

Но понять произведение в идейном плане еще не значит воплотить идею, донести ее. Это особенно подчеркивал Вл. И. Немирович-Данченко. Он писал, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, а для этого понять, чем захвачены их чувства и мысли.

Работа над литературным материалом дает нам возможность научиться доносить идею произведения до слушателей. Для этого прежде всего надо выстраивать сквозное действие рассказа так, чтобы каждый эпизод решался с учетом сверхзадачи, развивал, подчеркивал авторский замысел, чтобы каждое событие осмысливалось в связи с общей идеей, которая таким путем будет по мере развития действия все полнее выявляться.

Однако заостренность, целенаправленность авторской мысли зачастую тонет за детальным разбором каждого события в тексте. Накопление видений предметов и событий, подробное воссоздание действительности, анализ отдельных эпизодов — все это порой мешает взглянуть на текст в целом, дробит, останавливает действие. Необходимо "собрать" рассказ в единое целое, подчинить все авторскому замыслу. В литературном материале, в условиях рассказа об уже произошедших событиях надо научиться подчинять отдельные эпизоды целому, сохранять перспективу мысли, перспективу развития действия так же, как в спектакле, где членение на эпизоды, овладение отдельными частями пьесы постоянно синтезируется сквозным действием, направленным к сверхзадаче. Движение по перспективе — одно из основных понятий действия словом.

Например, в монологе Заремы из "Бахчисарайского фонтана" А. С. Пушкина перед студенткой стоит много увлекательных задач. Монолог насыщен драматизмом, содержание его многогранно; каждый эпизод легко строится по действию, задачи близки к актерским, стоящим обычно при работе над ролью, и это очень помогает в овладении текстом. Но особенности передачи монолога в рассказе, а не в сценическом действии с реально существующим партнером поначалу осложняют работу. Исполнительница начинает играть самочувствие, сентиментальничает, жалеет себя, вспоминая о прошлом. Текст, лишенный активного взаимодействия с партнером, рассыпается на куски. Помогает по-

степенное углубление своего отношения к событию, уточнение сверхзадачи — отобразить Гирея у Марии, доказать ей свое право на него. Этому и подчиняются все действия и мысли. Главная цель решается разными средствами: Зарема и просит Марию, и рассказывает о том, как любил ее раньше Гирей, и грозит ей. Но все разнообразие задач и мыслей подчинено одному — заставить Марию отказаться от Гирея. Благодаря этому монолог приобретает у исполнительницы цельность, перспективу, точность словесного действия.

Ощущению сквозного действия студент учится, рассказывая о встрече Чичикова с Собакевичем. В отрывке все известно, понятно, но поначалу существует для исполнителя вне конкретной цели, само по себе. Студент все время стремится "объяснить" текст; его темперамент после каждого эпизода как бы выключается, действие прерывается. Сквозное действие он начинает ощущать по-настоящему, если почувствует горячее стремление Чичикова заполучить "мертвые души". В результате в каждом эпизоде — то прося Собакевича, то споря с ним, то отвлекая его — студент сможет добиться этой главной цели.

Сверхзадача и сквозное действие мобилизуют внутренний мир исполнителя, активизируют слово, делают его целенаправленным, действенным.

В работе над пушкинской "Сказкой о золотом петушке" много трудных и интересных задач: найти внутренние образы царя, воеводы, звездочета, царицы, рассказать об их столкновениях, представить себе сказочный мир, фантастический и в то же время реальный. Однако в исполнении студентки все эти эпизоды существовали сами по себе, и с каждым занятием рассказ о них становился все менее интересным и заразительным. Исполнение только тогда приобрело остроту и действенность, когда были четко поставлены вопросы: каково мое отношение к происходящему? Чего я хочу? Чем я захвачена в сказке? Идя по сквозному действию, студентка стала постепенно выяснять, до чего же довела царя шамаханская царица. За каждой строфой возникало мысленно: а дальше? что же было дальше? Сказка наполнилась заинтересованностью студентки, передававшейся и слушателям; все подчинялось главному: "Вот к чему приводит легкомыслие, ведь предупреждали вас — сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!"

В процессе работы рассказ "собирается" не сразу. Подчинить его сверхзадаче, провести красную ниточку сквозного действия, на которую нанизываются все события текста, трудно. Мы вновь и вновь возвращаемся к видениям, иногда по-новому оцениваем отдельные моменты, что-то прожитое и очень яркое уходит на второй план, углубляются наши оценки, меняются акценты в некоторых эпизодах.

Например, в чеховском рассказе "Дом с мезонином" художник, говоря о первой своей встрече с сестрами, описывает внешность Лидии: "Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание...". Эти подробности поначалу кажутся самым важным, исполнитель тщательно выделяет их. Однако постепенно становится ясно, что главное для исполнителя здесь все-таки не внешность, а замечание о том, что Лидия "едва обратила внимание" на художника; именно к этому подводит нас и само описание ее внешности.

Или в рассказе Чехова "Гриша" огромная работа была проделана над конкретным воссозданием впечатлений, которые заполнили воображение мальчика в тот сумбурный день. Постепенно отдельные картины, видения, воспоминания стали приобретать само-

было перевести все эти подробности "за текст", подчинить их главному — бешеному мельканию суматошного дня, показать их в рассказе такими же, какими они остались в памяти ребенка, — отрывочными образами, картинками, чувствами, образующими киноленту видений.

Умение ощутить композицию материала, сосредоточить внимание на основных этапах развития мысли, подчинить второстепенное главному, рассчитать свои силы и возможности — все это ясно осознается в работе над художественным текстом. Эта работа приучает строить перспективу рассказа и в связи с ней менять акценты в отдельных эпизодах.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ВИДЕНИЯ

Сохранение непрерывной линии видений в сценическом творчестве — трудная задача. Видения прерываются, а сосредоточение на них внимания отвлекает от общения с партнером. В занятиях художественным словом литературный материал создает благоприятные условия для преимущественной и тщательной проработки линии видений. Это непосредственная помощь курсу "Мастерство актера", где видения — один из элементов построения внутренней жизни героя.

В рассказе видения имеют большую длительность. Много внимания уделяется описанию места действия; о людях мы рассказываем, воссоздавая в памяти их облик; и даже диалог между героями идет в передаче автора, т. е. через воссоздание в памяти, в "вымыслах воображения" ситуаций, отношений, взаимодействий героев. Сама конструкция рассказа, в котором речь идет, как правило, о прошлом, требует непрерывной работы воображения, как бы заменяющего реальную сценографию спектакля.

Исчерпывающее знание описываемой действительности, подробнейшее вскрытие текста по видениям играют основополагающую роль в работе над рассказом. Именно в линии видений создается внутренняя жизнь произведения. Видения — яркие, конкретные, разнообразные — создают основу для превращения авторского текста в свой, личный рассказ о пережитом и пережитом. Процесс создания видений насыщает слова живыми человеческими эмоциями, включает в работу подсознание, творческую природу человека.

Накопление видений, непосредственных чувственных впечатлений — увлекательная работа. На помощь приходит собственный жизненный опыт, студент тесно соприкасается с жизнью. Работа заставляет его быть наблюдательным, внимательным к деталям, развивает фантазию, эмоциональную память.

Создание цепи видений заставляет расширять объем своих познаний, круг интересов. Этого требуют даже сравнительно простые произведения. Так, работая над рассказом Ю. Казакова "На еловом ручье" (о жизни зверобоев-поморов), студентка сначала из самого текста узнавала о героях, о том, как и когда ведется промысел тюленей. Однако каждая фраза ставила перед ней и новые вопросы. Чем дальше, тем больше оказывалось в тексте белых пятен. Студентка с увлечением выясняла, как выходят корабли в море, что это за площадки, на которых сидят дозорные, как одеты поморы, как происходит на льду отстрел тюленьего стада. Живая действительность в конкретном мизансценическом пространстве вставала за скулым авторским текстом. Рассказ стал толчком для знакомства с

новой для студентки жизнью, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст "своим".

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений — и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства — умения создавать линию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом "Мастерство актера" методические пути работы над словом.

ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ДЕЙСТВОВАТЬ СЛОВОМ

Яркие, конкретные видения, живущие в воображении актера, должны быть донесены до слушателя. И здесь особую роль приобретает умение заражать своими видениями, воздействовать словом на слушателя, убеждать его, заинтересовывать существом события. Для нас очень важно то обстоятельство, что конкретно-чувственный, яркий художественный образ заставляет и слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении, мобилизует запасы его жизненных впечатлений.

Видения, возникающие у слушателя, могут быть иными, нежели у рассказчика, ибо они рождаются из иного опыта, из иного мира представлений, чувств и ассоциаций. Но в сути своей воссоздаваемый слушателем мир всегда адекватен миру, порожденному воображением рассказчика. Слушатель переживает вместе с чтецом описываемую им жизнь.

Вот, например, рассказ А. П. Чехова "Устрицы". И рассказчик и слушатель представляют себе дождливые осенние сумерки, бесконечный людской поток и две неподвижные фигуры на тротуаре: отец, в котором борются желание остановить кого-нибудь, попросить о помощи и стремление уйти от позора, спрятать свои неуклюжие калоши, надетые на босые ноги, свое поношенное пальто; а рядом с отцом — покорно ждущий мальчик.

В воссоздании этой картины в сознании слушающих особую роль играет умение рассказчика заразить своими видениями, переводя их в авторское слово. Не декламация, не объяснение сюжета — словесное действие вскрывает зрительно ощущаемые, как бы реально представленные события рассказа. Весь ужас ситуации дойдет до слушателя, если он увидит, как пытается мальчик на чем-то сосредоточить свое внимание, как вглядывается он в окна, стараясь забыть о голоде. В рассказе о том, как голодный ребенок уце-

новой для студентки жизни, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст "своим".

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений — и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства — умения создавать линию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом "Мастерство актера" методические пути работы над словом.

ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ДЕЙСТВОВАТЬ СЛОВОМ

Яркие, конкретные видения, живущие в воображении актера, должны быть донесены до слушателя. И здесь особую роль приобретает умение заражать своими видениями, воздействовать словом на слушателя, убеждать его, заинтересовывать существом события. Для нас очень важно то обстоятельство, что конкретно-чувственный, яркий художественный образ заставляет и слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении, мобилизует запасы его жизненных впечатлений.

Видения, возникающие у слушателя, могут быть иными, нежели у рассказчика, ибо они рождаются из иного опыта, из иного мира представлений, чувств и ассоциаций. Но в сути своей воссоздаваемый слушателем мир всегда адекватен миру, порожденному воображением рассказчика. Слушатель переживает вместе с чтецом описываемую им жизнь.

Вот, например, рассказ А. П. Чехова "Устрицы". И рассказчик и слушатель представляют себе дождливые осенние сумерки, бесконечный людской поток и две неподвижные фигуры на тротуаре: отец, в котором борются желание остановить кого-нибудь, попросить о помощи и стремление уйти от позора, спрятать свои неуклюжие калоши, надетые на босые ноги, свое поношенное пальто; а рядом с отцом — покорно ждущий мальчик.

В воссоздании этой картины в сознании слушающих особую роль играет умение рассказчика заразить своими видениями, переводя их в авторское слово. Не декламация, не объяснение сюжета — словесное действие вскрывает зрительно ощущаемые, как бы реально представленные события рассказа. Весь ужас ситуации дойдет до слушателя, если он увидит, как пытается мальчик на чем-то сосредоточить свое внимание, как вглядывается он в окна, стараясь забыть о голоде. В рассказе о том, как голодный ребенок уце-

пился за первое "съедобное" слово и попросил устриц, внутренняя борьба, действие прослеживается во всех задачах: "преодолеваю сон — требую внимания отца — хочу, чтобы меня заметили и дали мне есть". Сила воздействия слова в процессе живого общения рассказчика со слушателями увеличивается по мере уточнения, конкретизации обстоятельства рассказа и взаимоотношений его героев.

Насытить слово жизнью, внутренним содержанием — это значит связать его с точным, целенаправленным действием. "Он оглянулся", — произносит студент. Однако это еще не словесное действие, а лишь обозначение его. Главное для нас — связать слово с его внутренней направленностью: оглянулся для того, чтобы посмотреть, кто сзади, или оглянулся, чтобы посмотреть, не уронил ли чего, или проверить, не следит ли кто-нибудь за мной. Целенаправленность, действенность слова рождается тогда, когда студент заражается той конкретной задачей, целью, ради которой он должен "оглянуться", иными словами — идет по перспективе.

В занятиях мастерством актера партнер помогает создавать активное, целенаправленное действие; слово партнера заставляет изменять логику действия, находить новые "приспособления". В рассказе необходимо выверить в своем воображении ситуации, мизансцены, взаимоотношения героев, точно представить себе их биографии, их восприятие друг друга, т.е. проделать ту же работу, что и актер, войти в процессе анализа текста в логику действий каждого персонажа, в его предлагаемые обстоятельства.

Автор видит своих героев в столкновении, в определенной физической позиции, связанной с их внутренними целями, мыслями. Из знания мыслей и физической линии действий героев рождается единственно нужное слово, его интонация. Работая над литературным произведением, мы не должны забывать об этой неразрывной связи слова и действия. "... Если вы, писатель, почувствовали, предугадали жест персонажа, которого вы описываете (при одном обязательном условии, что вы должны ясно видеть этот персонаж), вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа, то есть его душевному состоянию в данный момент"*.

Построить рассказ через вскрытие его внутреннего действия — наиболее важная задача. Вот, например, первая встреча Екатерины Львовны и Сергея — отрывок из "Леди Макбет Мценского уезда" Н. С. Лескова. Короткий диалог, всего несколько фраз:

— Ну, а сколько во мне будет? — пошутила Катерина Львовна и вспрыгнула на весы, где взвешивали кухарку.

— Три пуда, семь фунтов... Диковина, — подсчитывает Сергей, оценивая взглядом ее легкую изящную фигурку.

— Чему же ты дивишься?..."

Важно точно прочертить линию поведения Екатерины Львовны: хочу подзадорить Сергея, или остановить, поставить на место, или задержать его и т. д. Для этого студентка как бы проживает сцену в своем воображении, ощущает, как двигается Катерина Львовна, как хватается за веревку весов, как загораживается от восторженного взгляда Сергея. И слова текста приобретают точность, заставляют и слушателя увидеть сцену, внимательно следить за развитием действия.

* Толстой А. Н. К молодым писателям. — Полн. собр. соч. М., 1949, Т. 13, С. 413.

Такой путь не только верен, ибо учит словесному действию в рассказе, но и наиболее близок студентам, овладевающим этим методом в полной мере в курсе "Мастерство актера". Занятия художественным словом помогают ощутить общность словесного действия в прямой и косвенной речи, в монологе и диалоге, в рассказе и роли.

Литературный рассказ требует от студента наибольшей действенности, конкретности в передаче "существа дела" еще и потому, что в его распоряжении — только слово: ему не помогают ни линия физического поведения, ни переключение внимания зрителей на партнера, ни обстановка сцены. И если образность, конкретность, действенность слова отсутствуют, если слово не лежит на поведении, текст не оживает, а объясняется, декламируется или становится "эмоциональным", сентиментальным, только чувственным.

В этом смысле хорошей школой является работа над отрывком из "Полтавы" Пушкина — встреча Марии с матерью. С одной стороны, диалогическая форма отрывка помогает исполнительнице использовать в работе над литературным текстом навыки, полученные на уроках мастерства, а с другой стороны, здесь очень рельефно ощущается необходимость точно донести мысль, не подменяя ее "темпераментом вообще". Эта работа полезна и тем, что раскрывает драматические возможности исполнительницы. Помогает в этом в первую очередь конкретная задача — показать столкновение двух женщин, рассказать о том, как желание спасти мужа и отца объединило их, заставило забыть все обиды и действовать вместе.

Чтобы начать жить жизнью героев, их внутренней логикой, нужно не только эмоциональное восприятие текста — надо уметь думать в эмоциональном ключе. Попытка построить текст "по мысли", уточняя конкретные задачи матери и Марии в каждом эпизоде, помогает исполнительнице. Она ищет те точные приемы и ходы, которые используют ее героини в этом диалоге-борьбе.

Цель у матери одна — поднять Марию, заставить ее броситься на помощь отцу. Однако пути к этому самые разные: она то просит дочь, то предупреждает, что времени осталось мало, то рассказывает о страданиях отца, все время проверяя, как дочь оценивает сказанное.

В первых словах: "Молчи, молчи, не погуби нас..." — мать хочет остановить дочь, заставить ее соблюдать осторожность. "...Я в ночи сюда прокралась осторожно, с единой слезною мольбой". Мать просит Марию внимательно выслушать, понять исключительную важность события, ради которого она пробралась в замок Мазепы. И все это для того, чтобы потребовать у дочери: "Спаси отца!", "Сегодня казнь". Медлить более нельзя, осталось несколько часов — надо бежать к Мазепе. "Тебе одной свирепство их смягчить возможно", только ты можешь заставить Мазепу отказаться от казни... Эти конкретные и поначалу узкие задачи, определенные во всех эпизодах отрывка, заставляют собраться, сосредоточиться на мыслях каждого события, проследить логику всего монолога матери, разобраться в том, что более и менее важно, найти верные "приспособления". В монологе матери, как и в пьесе, многое зависит от поведения дочери, от ее реакции. Нужно воссоздать в воображении линию поведения дочери в ответ на каждое действие матери. Эта работа подводит нас к необходимости воспроизвести жизнь, описанную в отрывке, в ее цельности, в конкретных и образных формах. Это и психологическая атмосфера встречи матери и Марии, и обстановка этой встречи, и путь, пройденный матерью той страшной ночью, и внешний облик Марии и ее матери, и их характеры. По существу, исполнительнице предстоит та же предварительная работа, какую проделывает актер в

работе над ролью, основываясь на своих видениях, оценках, воображении, эмоциональной памяти.

Разбор "по мысли", по действию дисциплинирует темперамент, мобилизует его для достижения определенной цели. Эмоциональная передача текста становится действенной, целенаправленной. Мы учимся доносить мысль эмоционального материала, владеть собой и не упускать в порыве переживания сверхзадачу произведения. "Действие словом" приобретает активный характер и находит отзвук в сознании и душе зрителя.

ЭЛЕМЕНТЫ ОВЛАДЕНИЯ СТИЛЕВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Идейный замысел пьес Л. Толстого и А. Н. Островского, А. Чехова и М. Горького, Л. Леонова и А. Арбузова воплощается в различной языковой манере. Своим путем идет каждый из драматургов к созданию речевого образа; разнообразны их методы характеристики персонажей, приемы создания сценической атмосферы. Вопрос воссоздания стиля в спектакле является одним из самых сложных и решается всем комплексом актерских, постановочных и режиссерских задач.

П. Садовский, выступая со статьей в газете "Советское искусство" (июнь 1934 г.), говорил: "Автор ощущает язык почти физически. На актера воздействует и округлость музыкальных оборотов, и звучание слов, и логическое, естественное построение фразы, и тот своеобразный аромат, который присущ каждому литературному произведению". Но это "почти физическое" ощущение стиля не приходит само собой. Актер сознательно учится овладеть умением воссоздавать авторский стиль в спектакле. И занятия художественным чтением приносят в этом отношении огромную пользу. Вл. И. Немирович-Данченко с полным основанием считал, что литературный материал в не меньшей степени, нежели драматургический, может служить средством воспитания "литературно-театральной интуиции", путем к овладению стилем автора.

В языке отражаются типичные, существенные стороны характера персонажа, его культура, склад мысли, душевное состояние. Язык служит важнейшим средством выражения авторской идеи, в нем раскрывается содержание произведения. Помимо этого основного смыслового наполнения, язык автора содержит еще огромный дополнительный материал, который является для актера источником самых разнообразных сведений, помогающих в создании образа, во скрывании тончайшего смысла произведения. Очень образно сказал об этом Л. Леонов: "Язык — это дополнительные ступени вовнутрь страницы"*.

Эта многоплановость языка должна быть предметом пристального внимания актера. Для овладения текстом актеру необходимо сделать его мысли своими, а это значит — полюбить язык автора, научиться думать в его языковом строе, понять, ощутить его стилистическую манеру.

Организация материала автором, отбор выразительных средств языка, конструкция фразы — все это определяется содержанием произведения, точкой зрения автора на изображаемые события. Язык произведения — итог долгой и кропотливой работы над словом, поисков слов, которые вернее и яснее передавали бы мысль. Поэтому стиль каждо-

* Леонов Л. Талант и труд. — "Октябрь", 1956, № 3. С. 173.

го произведения неповторимо индивидуален, хотя и несет в себе черты, типичные для данного автора.

Многие проблемы овладения языком и стилем писателя в значительной степени могут быть решены в работе над текстом на занятиях по сценической речи. На этих занятиях вы постоянно имеем дело с произведениями самых разных жанров, принадлежащими перу лучших писателей мира. Изучая их фразы, выражения, обороты речи, вдумываясь в логику их мышления, мы приучаемся ощущать авторский стиль, чувствовать особенности языка. Вот округлая, спокойная, изящная речь Тургенева; вот сложные конструкции Гоголя, наполненные едкой сатирой или лирически взволнованные; вот внешне скупой, сдержанный чеховский язык; прозрачная, точная пушкинская проза...

Необходимо отметить, что вопрос донесения авторского стиля является одним из самых сложных и спорных с точки зрения приемов работы. Стиль, интонация автора несут в себе то неуловимое, что фиксируется с большим трудом и может быть передано лишь по мере решения всех технических и творческих задач, стоящих при работе над произведением. В поисках ключа к овладению характером авторского слога мы основываемся на общности творческого подхода к созданию текста у писателя и у рассказчика, который передает этот текст. В процессе рождения действенного слова в стихотворном или прозаическом отрывке решающую роль играет совершенное владение мыслями автора, закономерным и точным отражением которых является языковой строй произведения. Поэтому все этапы работы над текстом, начиная с самого первого — разбора, являются подступами к овладению авторским стилем, нащупыванию тех путей, на которых рождается неповторимая интонация писателя.

Объективные закономерности воздействия слова на читателя и слушателя лежат в основе построения образа. Поэтический образ, то сочетание слов, в котором он запечатлен, вызывает конкретно-чувственные представления о предмете, оживляет в сознании зрительные, слуховые, осязательные впечатления. Поэт добивается образности и конкретности слова для того, чтобы читатель эмоционально зажил теми же чувствами, которые тревожат автора, чтобы откликнулись те же струны в его душе. Показательны в этом смысле черновые варианты рукописей великих писателей. Вот два небольших примера.

А. С. Пушкин в "Евгении Онегине" ищет точную характеристику: "неутомимый Шаховской", "острый Шаховской"... И наконец находит самое точное: "колкий Шаховской".

То же видим у Л. Н. Толстого в черновиках "Хаджи-Мурата". Например, фразу "Я слез в канаву и согнал влезшего в цветок шмеля" Толстой заменяет более образной и конкретной: "Я согнал впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля".

Как видим, писатели ищут образного наполнения текста с тем, чтобы создать точную, полную интерпретацию жизни, события. Каждому из них при этом важно свое, индивидуальное. Так, Л. Толстому нужна выразительность, грубоватость слова, его объемность, его осязаемая зрительность. Он всегда настойчиво подчеркивает, повторяет, дополняет важные для него обстоятельства, нужные образные детали. Он подробно описывает внешность героев, обращает пристальное внимание на интонацию их речи, манеру вести себя. Его сложный синтаксис, длинная фраза с множеством придаточных предложений нужны для донесения всех поворотов мысли, всех тонкостей движения души, для передачи значительности описываемых событий.

М. Горький, рассказывая о своей работе, писал о том, что фраза должна быть плавной, экономно построенной из простых слов, притертых одно к другому так, чтобы каждое давало читателю ясное представление о происходящем, о постепенности и неизбежности изображаемого процесса. К. Федин отмечал, что, создавая произведение, он отчетливо слышит малейшую интонацию речи, как если бы слышал чтеца. А. Н. Толстой говорил, что всегда видит героев в действии, в движении, в точности жеста, и тогда рождается звучание фразы. Как видим, не только задачи оказываются у писателей разными — различен и подход к воплощению замыслов. Отсюда и стилистическое разнообразие, богатство художественной манеры, неисчерпаемость подходов к реальности.

Эта кропотливая работа писателя над языком, обдуманность и необходимость каждого слова требуют от актера пристального внимания к тексту, умения понимать характер авторского языка, причины выбора им тех или иных слов, смысл того или иного построения фразы, требуют умения вскрывать через языковой строй живые движения души, образ мыслей, реальные отношения героев. Их "зримые воплощения".

В то же время мы не можем ограничиться сознательной оценкой авторских языковых особенностей, его приемов создания образа, — для нас важно интуитивное умение поймать авторский слог, воссоздать его неповторимое звучание, угадать его интонацию. Эти процессы сознательного и интуитивного освоения текста идут одновременно, помогая один другому.

Оценивая стиль автора, мы должны помнить, что он определяется в первую очередь идейным замыслом, позицией писателя. В этом плане интересен для нас разбор инсценировки рассказа А. П. Чехова "Хористка", сделанный Вл. И. Немировичем-Данченко*. Положительно оценивая органичность, жизненность поведения актеров, Немирович-Данченко отмечал неверное идейное, а отсюда и стилевое решение спектакля, связанное с неточным раскрытием авторского замысла. В результате сочувствие зрителей оказывалось на стороне жены чиновника, в то время как Чехов сделал героиней рассказа хористку.

Подчеркнутая Немировичем-Данченко взаимосвязь между вскрытием авторской идеи и донесением его стиля очень важна для нас. Стиль не определяется актером заранее, а выявляется по мере проникновения в текст, воссоздания внутреннего мира, логики чувств героев. В определении стиля, в формировании его в процессе работы над произведением мы идем следом за автором: пытаемся определить, почему именно эти эпизоды важны для автора, что и почему заражает нас в этих эпизодах, какой цели подчинено все повествование. При этом огромную помощь оказывает работа над видениями, которая также определяется особенностями авторского видения мира.

На занятиях по русской литературе студенты изучают, например, гоголевский стиль, его особенности: необычайную естественность и простоту языка в соединении с гиперболностью, размахом, силой чувства; разбираются в конструкции гоголевской фразы, точно передающей сложную мысль. Знания эти помогают в работе над стилем Гоголя на занятиях художественным словом, где наша задача — выявить "практически" особенности языка Гоголя, донести их в живом рассказе, следуя за автором в глубь текста, ощущая особенности его мышления, образов, мироощущения.

* Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие, т. 1. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1952. С. 219.

Вот, например, некоторые моменты работы над отрывком из "Тараса Бульбы" — погоня и смерть Тараса. Подробно изученный, "увиденный" рассказ не получался — не заражал, не доносил героики, эмоциональной яркости события. Необходимо было "дорастить" видения, образы, чувства до размера гоголевских, наполнить их таким содержанием, которое отвечало бы авторскому замыслу. Студент рассказывал о том, как "шесть дней уходили казаки проселочными дорогами от всех преследований: едва выносили кони необыкновенное бегство и спасали казаков". Уходили долго — звучало в устах студента, кони устали, притомились, казаки с трудом опережали противника... Это не был Гоголь. Ничто не подводило нас к героической смерти Тараса, слово не становилось могучим, страстным — гоголевским. Для выражения идеи бессмертия, непобедимости гордого казацкого духа нужны были другие видения, другие оценки.

Студент стал накапливать видения о событиях иного масштаба, оценки другой глубины и яркости. Он стал рассказывать о том, что поведение казаков было невероятным по смелости, по дерзости. Как стальные птицы, летят вперед могучие кони. Казаки и не думают сдаваться: собрана в кулак могучая воля, и каждый день из этих страшных дней преследования — это день невероятной, отважной борьбы. Недолгий отдых в полуразвалившейся крепости должен помочь казакам оторваться наконец от бешеной погоня, переплыть Днестр и спастись...

Мы пересмотрели с этой точки зрения весь отрывок. И вдруг с необычайной эмоциональной силой зазвучало, как четыре дня "бились и боролись казаки", бросая на головы врагов каменные глыбы; как круто осадил атаман своего быстрого коня, чтобы поднять люльку; как тридцать здоровенных ляхов едва справились с Тарасом, захватив его в плен...

Органично, сильно зазвучали последние строки отрывка: "Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!" В процессе этой работы и фраза в устах исполнителя становилась все более "гоголевской". Насыщенная гиперболами, она требовала яркого и широкого звучания, своей, характерной для "Тараса Бульбы" интонации.

Совсем по-другому шла работа над рассказом Э. Хемингуэя "Индийский поселок".

Много внимания при освоении рассказа было уделено воссозданию действительности во всей ее полноте, воспроизведению той скрытой под водой части "айсберга", о которой говорил сам Хемингуэй. Все было очень точно увидено студентом: берег, ночь, ожидающие врача индейцы, путь через озеро, лесная дорога, поселок, выскочившие с лаем собаки, старуха с фонарем и т. д. Но передача внутреннего напряжения событий, лаконизма действия, динамичности стиля, так характерных для автора, не удавалась. Не передавалась исключительность этой ночи, неожиданность, необычность поездки к индейцам.

От отдельных картин и действий людей студент попытался перейти к их задачам, к обстоятельствам, в которых они действуют. Стал решать, почему так мчатся лодки, трудно это или легко, осторожно или резко лодка причалила. Стал обращать большее внимание на оценку каждого события. Постепенно фантазия заработала в нужном направлении. Студент стал рассказывать о пронизывающем ночном холоде, о колющем тумане, стеной окружившем путников, о резких всплесках весел, о собранных, легких фигурах гребущих индейцев. Слова текста приобретали особую четкость ритма, остроту, насыщенность. За скупыми фразами вставал затерянный в глуши поселок, рисовалась муже-

ствительная жизнь людей. Студент удаётся донести и границы рассказа, и веру мальчишки в жизнь, и строгость, темперамент, глубину, собранность языка Хемингуэя.

В работе над отрывком из романа М. Шолохова "Тихий Дон" (Григорий на фронте) идею и стиль автора помогают донести пейзажи, необыкновенные по эмоциональной насыщенности и созвучию событиям и душевному состоянию героев. Красочная подробность описаний, неожиданные сравнения, зрительно "видимые" эпитеты помогают ощутить тревожную тоску в душе Григория, его желание забыться, уйти от проклятой войны. Усталость Григория, жажда покоя, мирной жизни подчеркиваются в контрастном описании: фиолетовое небо искромсано отблесками прожекторов, короткими вспышками взрывов; смрад, духота в землянке — и звезды, похожие на дотлевающий костер, тихий ветерок, "неизъяснимый запах умирающих трав", безмолвный, хватающий за душу покой. Этот пейзаж, понятый и использованный как средство психологической обрисовки героя, помог исполнителю овладеть особенностями шолоховского языка, донести своеобразие авторского стиля.

РАБОТА НАД ТЕКСТОМ И ТЕХНИКА СТИХА

В практике театра большие сложности возникают при работе над стихотворными пьесами. Это связано как с особенностями постановочного, режиссерского характера, так и с типичным для актеров недостатком — отсутствием умения читать стихи, доносить мысль и чувство в чеканной поэтической форме. Стихотворная речь — ритмичная, яркая, многообразная, звучная — пока редко становится органичной для актера. Живой человеческий образ ломает рамки стиха, стих превращается в прозу или, наоборот, за стихотворной формой пропадают искренность, правдивость слова и действия. Искусство чтения стихов — сложная и необходимая часть работы в театральной школе.

Сами по себе стихи — яркий, доходчивый материал, в котором легко выразить свое непосредственное отношение к явлениям жизни. В учебной работе именно в стихотворении, наполненном эмоциональным восприятием жизни, легче всего прослеживается и выявляется идея, воспитывается творческое мировоззрение молодого художника. Но часто мелодия стиха, особенности его ритма существуют у исполнителя сами по себе, не соотносясь с внутренним смыслом произведения.

Знания в области стихосложения, получаемые в курсе литературы, должны активно использоваться на уроках сценической речи, получать здесь прикладной, практический характер. На практике бывает, однако, так, что, имея теоретическое представление о метре, ритме, способе рифмовки, студент не отдает себе отчета, какое значение имеет все это для идеи данного стихотворения, почему именно этот размер выбран автором, что дает исполнителю знание выразительных средств стихотворной речи.

Основное в работе над стихом — понять, какую роль играют эти особенности формы для воплощения смысла и как надо их использовать. Работа над стихом должна помочь студентам погрузиться в стихию поэтической речи, творчески овладеть ее законами, сделать саму музыку ритмической речи ярчайшим выразительным средством для донесения содержания, идеи произведения.

Каждый размер — это выражение ритма определенных явлений; сущности данной темы; он отражает замысел автора и по-разному звучит интонационно. Поэтому актеру

необходимо понимать особенности размера, находить его характер, его ритм, способ словесного действия для более яркого и глубокого раскрытия содержания именно данного произведения.

Конечно, этому предшествуют, как и в освоении прозы, большая работа над логическим и образным строем произведения, накопление видений, подробнейший и увлекательный разбор каждого эпизода, выявление второго плана. Но на всем пути освоения текста мы пытаемся анализировать и его поэтическую технику — как "подсказку", как помощь автора, как закономерный ход внутри фразы, вскрывающий ее подтекст. Наконец, в работе над текстом наступает этап, когда мелодия стиха начинает действительно пробиваться сквозь пока еще условно воспринятую форму, когда знания о строфе, стихе, рифме, паузе, лежавшие мертвым грузом в памяти студента, становятся сознательным орудием его художественного творчества. Структура поэтического произведения помогает нащупать верный актерский ход, а он в свою очередь дает возможность избежать условной рубки, скандирования стиха. Музыкальность стихотворной речи наиболее полно и выразительно доносит до зрителя идею, мысль, чувство.

В качестве примеров остановимся на отдельных выразительных средствах стихотворных произведений А. С. Пушкина.

Соблюдение цезуры* внутри стиха (стихотворной строки) в "Борисе Годунове" помогает уловить ритм и в то же время дает возможность выстроить линию взаимодействия героев. Пушкин как бы помогает стихом выстраивать словесное действие. И пауза в конце стиха, и обязательная цезура после второй стопы — это не только паузы ритма. Они помогают решить, что меняется в ходе авторской мысли: через цезуру осуществляется переход от более общих суждений к более конкретным, собирается внимание на более важной мысли, на нарастании и развитии действия или на новом действии. Пушкин как бы подсказывает точный актерский ход, нужный для данной роли. Сама структура его фразы определяет точное внутреннее действие. В этой структуре цезура помогает выявить борьбу, логику развития характеров. "Приостанавливая" стих в середине фразы, ломая мысль, перенося ее в новую строку, Пушкин создает обостренный ритм жизни, напряженность сценического действия.

Вот первая сцена драмы — разговор Воротынского и Шуйского:

Воротынский

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ,
Как думаешь, чем кончится тревога?

Воротынский не просто беседует с Шуйским. В это время решается судьба русского престола, от которого отказывается Борис Годунов, несмотря на увещевания приближенных и церкви. Соблюдение цезур, творческое оправдание их поможет нам точнее вскрыть внутреннее действие, связь с партнером, развитие мысли:

* Цезура — пауза в пятистопном ямбе после второй стопы, в шестистопном — после третьей.

Наряжены ' мы вместе город ведать,
Но, кажется, ' нам не за кем смотреть:
Москва пуста; ' вослед за патриархом
К монастырю ' пошел и весь народ.
Как думаешь, ' чем кончится тревога?

Это означает:

Наряжены ("послушай, Шуйский!") мы вместе город ведать (просматривает улицы),
Но, кажется (проверяет свою мысль), нам не за кем смотреть (подзывает к окну
Шуйского):

Москва пуста (показывает ему безлюдный город); вослед за патриархом

К монастырю (вон туда) пошел и весь народ (проверяет, как относится к этому
Шуйский).

Как думаешь (внимательно следит за поведением Шуйского), чем кончится тревога?
(Напряженно ждет ответа.)

Стих удлиняется за счет цезуры; приходится как бы собирать, активизировать вторую половину стиха, делать ее ритм более острым. И удивительно тонко эта внутренняя перестройка на месте паузы помогает почувствовать и передать напряженность сцены, подозрительность, с какой князья-Рюриковичи проверяют, прощупывают друг друга.

Шуйский отлично понимает ловкий ход Бориса, разоблачает его и, описывая кровавое убийство в Угличе, хочет восстановить против Бориса Воротынского: хитро возбуждает в князе недоверие, гнев, враждебность, честолюбие. Вот Воротынский услышал подробности убийства царевича Димитрия:

Воротынский

Ужасное злодейство! Слушай, верно,
Губителя раскаянье тревожит:
Конечно, кровь невинного младенца
Ему ступить мешает на престол.

Шуйский

Перешагнет; Борис не так-то робок!

При первом чтении кажется, что Воротынский поражен рассказом Шуйского и размышляет о мучениях Бориса. Но вдумавшись в это высказывание, уточним логику, пойдем, что здесь наиболее важно, и нащупаем ход развития словесного действия, наиболее важные слова. Цезура после второй стопы опять помогает нам: исполнитель не может смять, "проболтать" слово, выделенное ею в строке, — ужасное, губителя и т. д.

Ужасное ' злодейство! Слушай, верно,
Губителя ' раскаянье тревожит...

Мысль о злодействе мгновенна. Воротынский не предается бесплодным размышлениям, не задумывается над преступлением в Угличе. Новая, более важная идея захватывает его: Борис раскаивается. Воротынский как бы защищает Бориса от обвинений Шуйского, оправдывает его теперешние действия, его отказ от престола. Пауза после

* Значком ' принято обозначать наименьшую по длительности паузу. Пауза в конце стиха (стихотворной строки, отчетливее, длительнее, чем цезура; такая пауза обычно обозначается вертикальной чертой.

слова ужасное помогает передать этот ход мыслей, заставляя объединять последующие слова, подчинять их новому внутреннему ходу, более острому и действенному.

Итак, злодейство само по себе для Воротынского не так уж важно: мысль о раскаянии Бориса увлекает его. Но Шуйский немедленно отмечает эту мысль. Весомо и решительно звучит его протест:

Перешагнет; ' Борис не так-то робок!

Цезура после первого слова (в нем как раз две стопы) делает ответ Шуйского непререкаемым, помогает подать слово *перешагнет* как особенно значительное, насыщенное, объемное. Мгновенная перестройка на паузе — и, не давая Воротынскому возразить, Шуйский яростно атакует его:

Какая честь ' для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, ' татарин, зять Малюты,
Зять палача ' и сам в душе палач,
Возьмет венец ' и бары Мономаха...

Мы чувствуем, что цезура внутри каждого стиха заставляет все строки звучать не как спокойное описание недостатков Бориса, а как цепь грозных доказательств его "непригодности для роли царя". Эта цепь обвинений приводит Воротынского к выводу, которого и добивается Шуйский:

Воротынский

Так, родом он ' незнатен; мы знатнее.

Воротынскому уже нет дела до пороков и преступлений Годунова. Он прикидывает на себя венец Мономаха, лихорадочно оценивает свои возможности и твердо приходит к мысли о праве Юриковичей на русский престол...

Как видим, даже одно только выразительное средство стихотворной речи, одна закономерность, присущая ей в данном произведении, — цезура — неизменно служит точному, глубокому раскрытию смысла.

Роль стихотворной техники, ее разнообразных выразительных средств мы можем проследить и на других произведениях Пушкина.

Вот отрывок из "Графа Нулина". Обычный осенний день, лениво смотрит в окно хозяйка дома:

Крутом мальчишки хохотали,
Меж тем печально, под окном,
Индеек с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор,
Погода становилась хуже:
Казалось, снег илти хотел...

Эта мирная провинциальная картинка заканчивается фразой, которая резко меняет ритм стиха, становится началом совсем других мыслей и чувств:

Вдруг колокольчик зазвенел.

Свободная длинная фраза первой части отрывка, ровный переход из одной строчки в другую, паузы, обычно совпадающие с концом мысли, точно передают ленивую жизнь

поместья. И вдруг в этот мягкий, уравнивающий ритм врывается ритм тревожный и четкий; меняется синтаксическое строение фразы:

Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе... Сердце бьется...
Но мимо, мимо звук несется,
Слабей... и смолкнул за горой.

Мысль обрывается, мечется, слова все короче, все длиннее паузы, они подчеркивают незаконченность мысли, резкость переходов. Все тревожнее ожидание. Мелькают в голове догадки, надежды, образы любимых, близких... Но нет — весомо и безнадежно звучит конец последней строки, такой длинный по сравнению с первой ее частью: "... и смолкнул за горой".

Внимательное освоение стихотворной ткани, вслушивание в ритм помогает нам живо представить одиночество человека, тоску, надежду на встречу. Мы думаем о самом поэте. Встает перед нами и приезд Пушкина, и мимолетные встречи с А. П. Керн — все горькое и сладостное в жизни опального поэта в Михайловском. А дальше еще одна нотка в партитуре, еще одно дополнение к углубленному восприятию пушкинского текста — аллитерация* в лирическом отступлении:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот, верно, знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.

Особая музыкальность строения фраз, повторы *л*, то звучного, то мягкого, помогают нам увидеть в своем воображении вьющуюся, уходящую вдаль дорогу, приближающийся звук тройки — и опять тишина, опять безмолвие.

Художественные средства стиха становятся необходимыми для выявления подтекста, для создания внутренней жизни произведения; они глубоко воздействуют на нас эмоционально и потому органически входят в творческий багаж исполнителя. Поэтика перестает быть только "наукой" — она становится ключом к раскрытию конкретного содержания.

Исполнителю, знакомому с теорией стихосложения, но еще не освоившему ее на практике, свойственны две типичные ошибки: тяготение к интонации конца предложения на паузе в конце стиха (строки) — отсюда разорванность стихотворной речи, — или желание слить длинную мысль в одну фразу, не выдерживая пауз в конце стиха. Вот, например, эпизод из "Графа Нулина":

Наталья Павловна к балкону
Бежит, обрадована звону,
Глядит и видит: за рекой,
У мельницы, коляска скачет,
Вот на мосту — к нам точно... нет,
Поворотила влево. Вслед
Она глядит и чуть не плачет.

* Аллитерация (лат.) — повторение одинаковых или созвучных согласных; служит одним из средств выразительности речи, особенно стихотворной.

Желая выдержать стих, исполнитель ставит интонационные точки после каждой строки, делает ударение на последнем слове стиха, стих рвется, становится бессмысленным:

Наталья Павловна к балкону.
Бежит, обрадована звону.
Глядит и видит: за рекой.
У мельницы, коляска скачет.
Вот на мосту — к нам точно... нет.
Поворотила влево. Вслед.
Она глядит и чуть не плачет.

В таком чтении не только разрушается структура стиха — нарушается и смысл, кроме того, звучит спокойный рассказ, совсем в ином ритме, чем у Пушкина, подсказываются совсем другие видения и оценки.

Действенное осмысление текста, соблюдение пауз помогают рассказать о неожиданном, желанном событии, нарушающем унылую скуку жизни провинциальной барыни. Наталья Павловна, услышав звон колокольчика, вскочила, подбежала к окну, проверяет свою догадку. Едут гости, надо готовиться! Она мечется, ждет, снова проверяет, куда же скачет коляска, свернет она к дому или не свернет.

Наталья Павловна к балкону ("Здесь виднее!" — продолжает действовать исполнитель в паузе),

Бежит, обрадована звону (проверяет, не ошиблась ли, не послышалось ли),

Глядит и видит: за рекой (да, да, совсем недалеко),

У мельницы, коляска скачет (следит за ней, лихорадочно соображая: вот-вот выяснится, к кому повернут неожиданные гости),

Вот на мосту — к нам точно... нет (неужели ошибка? И снова проверяет),

Поворотила влево. Вслед (с отчаянием следит за коляской, словно хочет удержать ее)

Она глядит и чуть не плачет (не знает, что делать; еще надеется).

Мысль и стих, действие и пауза гармонически сливаются в одно целое. Осмысление пауз в конце стиха помогает вскрытию подтекста, делает эти паузы творчески необходимыми. События, описанные автором, раскрываются точно и ярко, сохраняется перспектива мысли, стройность рассказа.

Особенно важную роль в овладении стихом играет стремление увидеть за частями целое, не уходить в отдельные видения, а, донося детали, стремиться к обобщению, к выводу. Пример такой работы над перспективой стиха можно найти также в "Графе Нулине". Облик главного героя — довольного собой, самоуверенного ловеласа — описывается в размеренных, цельных по смыслу, без всяких внутренних переломов стихах. Каждая деталь характеристики как бы становится новой ступенькой. Чтецу необходимо первый стих — "Граф Нулин, из чужих краев..." — связать с остальными пятнадцатью стихами его характеристики, разнообразной, исчерпывающей и уничтожающей:

Граф Нулин, из чужих краев,
Где промотал он в вихре моды
Свои грядущие доходы.
Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,

Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков à jour,
С ужасной книжкой Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер-Скотта,
С bon-mois парижского двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера,
Et cetera, et cetera.

Четко соблюдая концевые стихотворные паузы и паузы внутри каждого стиха, диктуемые смыслом, синтаксисом и ритмом, определяя словесные действия каждой смысловой части, мы в то же время постоянно должны видеть перед собой и все новые детали характеристики героя, идти к конечной цели — созданию образа во всей его полноте.

Очень важной вехой на пути к цельности стиха является предельная конкретизация образов, данных автором в определенной последовательности. Например, в "Руслане и Людмиле" весь эпизод, в котором описывается волшебный сад Черномора, через ряд конкретных образов создает необычайно поэтичную картину:

...
И наша дева очутилась
В саду. Пленительный предел:
Прекраснее садов Армиды
И тех, которыми владел
Царь Соломон иль князь Тавриды.
Пред нею зыблются, шумят
Великолепные дубровы,
Аллеи пальм, и лес лавровый,
И благовонных миртов ряд... (и т. д.)

Чтобы передать, как прекрасен этот сад, чтобы такие же образы, такое же отношение, такое же поэтическое чувство, как у исполнителя, родилось и у слушателя, надо со всей полнотой, идя от подробности к подробности, рассказывать о роскоши сада. Сам стих Пушкина, его размер, ритм, лексика, паузы, особенности строения фраз — все это оказывает чтецу неоценимую помощь. Структура стиха уже сама по себе оказывается важнейшим смысловым элементом.

Целый ряд важнейших проблем встает при работе над стихами современных поэтов: Маяковского, Пастернака, Асеева, Сельвинского, Рождественского, Вознесенского и др. Необходимо учитывать разговорность стиха, его приближенность к живой речи, действительное выделение слова-образа, своеобразие ритма и метра*, интонации и мироощущения в целом. При помощи новой рифмовки, когда зачастую рифмуется слово в целом, а не только его окончание, ярче выделяется главное ударение. Особую роль в построении мысли играет пауза, подчеркивающая слово-образ. Наиболее типичной в этом смысле является строка-лесенка Маяковского.

При несомненно существующих типичных чертах современной поэзии она и очень разнообразна, в частности, по форме, структуре стиха, выражающей особенности автор-

* Метр, или размер стиха — это общая схема стиха, в основе которой — определенная ритмическая единица (ямб, хорей, амфибрахий и т. п.)

ской личности. Поэтому работа над современной поэзией, как и над классикой, требует пристального внимания к личности автора, изучения его творчества в целом.

Остановимся еще на одном моменте работы над стихом: в этой работе очень удобно и полезно обращать внимание на дыхание. Как мы уже отмечали, цезуры внутри стиха и конечные стиховые паузы тесно связаны с ходом мысли, с изменением и развитием действия. Внутренняя перестройка на паузе должна связываться с дыханием читающего. Определенным образом организованный набор дыхания в конце стиха помогает сделать слова более широкими и плавными или, наоборот, обозначить смену ритма, связанную с резким изменением хода действия. Там, где стиховой паузе соответствует конец мысли, где впереди ожидается новая мысль, взятое дыхание помогает подчеркнуть этот переход, делает его более насыщенным и точным. Совпадающие с развитием мысли доборы дыхания, разные по качеству и объему, помогают рождению действенного слова, подчеркивают различное движение мысли в эпизодах.

Разберем это на примере из того же "Графа Нулина". Энергично развивается действие в начале поэмы. Исполнитель рассказывает о сборах помещика на охоту, помогая нам увидеть слуг, ждущих барского сигнала, рвущихся с цепи борзых. Вот появляется барин, самодовольно проверяет, все ли в порядке. В этой части отрывка дыхание ритмичное, ровное, энергичное:

Пора, пора! Рога трубят;
Псаря в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят,
Борзые прыгают на сворах,
Выходит барин на крыльцо,
Все, подбочась, обзореваает;
Его довольное лицо
Приятной важностью сияет,
Чекмень затянутый на нем,
Турецкий нож за кушаком,
За пазухой во фляжке ром,
И рог на бронзовой цепочке.

Но вот действие меняет ход, происходят новые события — и ритм дыхания тоже меняется:

В ночном чепце, в одном платочке,
Глазами сонными жена
Сердито смотрит из окна
На сбор, на псарную тревогу...
Вот мужу подвели коня;
Он холку хватя и в стремя ногу,
Кричит жене: не жди меня!
И выезжает на дорогу.

Когда рассказчик собирает внимание на какой-то объемной, большой мысли, требуется более глубокое дыхание. И, напротив, нужен короткий, быстрый вдох, когда ожидание событий приобретает особую остроту, как, например, в уже приводившемся лирическом отступлении:

Уж не она ли?.. Боже мой!
Вот ближе, ближе... Сердце бьется...

Правильная "физическая жизнь" в тексте, в том числе распределение дыхания, по-разному организует рассказчика, а глубокое осмысление тончайших поворотов событий заставляет, в зависимости от действия, по-разному дышать. Это процессы тесно взаимосвязанные и дополняющие друг друга. Фиксирование разницы в дыхании, ощущение его зависимости от содержания очень много дают студентам в овладении техникой речи. Приведем показательный для нас разбор С. Я. Маршаком лермонтовского стихотворения "Выхожу один я на дорогу":

"...Чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, которые позволяют нам дышать легко и свободно.

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездой говорит.

Читая две последние строчки этого четверостишия, вы спокойно переводите дыхание, будто наполняя легкие свежим чистым воздухом. Но ведь об этом-то ровном, безмятежном дыхании и говорится в последней строфе:

... Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

В сущности, дышит не только одна эта строфа, но и все стихотворение, и все оно поет."

Учет подобных особенностей стиха полезен студенту, так как тесно связывает жизнь "человеческого духа" с жизнью "человеческого тела".

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО КАК СРЕДСТВО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Занятия художественным словом на старших курсах активно помогают закреплять верные технические речевые навыки. Углубленная творческая работа над литературным материалом дает возможность ощутить широту и яркость в звучании слов, почувствовать разницу между речью "острой" и "мягкой", "округлой", понять жизненную необходимость в совершенной, безупречной дикции.

Меткое замечание К. С. Станиславского дает направление работе над техникой речи: "Изъяны дикции исправляются не в языке, а в воображении". Форма, в которую облекается слово в звучащей речи, зависит прежде всего от того, как осмыслено, "увидено" его содержание. Один и тот же текст может быть выражен в "мелкой", торопливой речи или прозвучать в полновесных объемных гласных. В элементарном виде это осознается еще на младших курсах: мы строим на основе видений и действительных задач работу над пословицами и скороговорками. Но более полно эта закономерность раскрывается в работе над техникой речи на занятиях художественным словом. Овладение эмоционально насыщенным, образным словом, глубоко вскрывающим мысль, постановка активной творческой задачи мобилизуют творческую природу исполнителя, стимулируют технику,

подчиняют ее материалу и в то же время помогают зафиксировать найденные в тренировке умения и приемы.

В учении о высшей нервной деятельности подчеркивается эта связь между конкретно-чувственным представлением и звучанием слова. Известный исследователь П. В. Симонов говорит, что возникновение представлений мобилизует работу "исполнительных органов", и сигналы от этих органов по механизму обратных связей усиливают возбуждение центральной нервной системы, делают представление более ярким, точным, конкретным. Если человек мысленно представляет себе то, о чем говорит, его словесное описание становится более полным и убедительным, приобретает особые интонационные оттенки.

Взаимовлияние представления и словесного выражения — процесс сложный, опосредованный. Работая над литературным материалом, мы должны ощутить эту зависимость и научиться на ее основе преодолевать свойственные нам недостатки речи. Остановимся на ряде примеров.

Студент имел привычку говорить "мелко" и ровно — быстро проговаривая слова, плохо ощущая их широту и звучность. Полновесные, округлые гласные, четкие согласные ему были как будто "не нужны". Готовясь к юбилею А. С. Пушкина, студент увлеченно работал над стихотворением А. В. Кольцова "Что, дремучий лес, призадумался...". Ощущение глубины образного сравнения Пушкина с могучим бором, чувство живо ощутимой потери, литературные ассоциации, вызванные представлением об эпохе, об откликах России на смерть Пушкина, конкретность и глубина в осмыслении текста в целом — все это наполняло чтение большим внутренним содержанием. Студент слышал напевный строй Кольцова, умел хорошо "держать" его, ощущал его внутренний ритм. И все-таки стихотворение не звучало: мешала небрежная по общей манере, вялая, усеченная речь.

Студент стал искать пути к более выразительному звучанию слова. В этом ему помогли прежде всего видения. Чем объемнее, насыщеннее они становились, тем легче схватывалось слово. Вот бесконечный, потемневший, сухой бор, таинственная, строгая его неподвижность, безмолвие; ни солнечного луча, ни звука в бору, обычно наполненного жизнью, шелестом листьев, скрипом ветвей. Яркие представления нашли отклик в слове. Образ дремучего бора потребовал большей широты слова, насыщенности его звучания, стихотворная строка приобрела протяженность и округлость.

Работа над этим стихотворением помогла и исправлению дефектов речи. Долгое время исполнитель не мог перевести в устойчивый навык уже найденный в упражнениях звук ш. В его речи ш излишне смягчался, наблюдалась ненужная старческая характеристика, которую сам студент недостаточно слышал; она не мешала ему быть понятным и казалась мелочью, не стоящей внимания. Но в этом мужественном и скорбном тексте студент вдруг почувствовал всю ее неуместность: "Шьто, дремучий лес, призадумался..." Излишне мягкое звучание звука ш настолько не соответствовало внутреннему содержанию текста, что студент активно занялся преодолением этого недостатка.

Подобная же зависимость явилась базой для развития широты речи в работе над басней "Волк на псарне". Псы — волкодавы, а не болонки на коврик; псари — опытные, ловкие охотники, а не растерявшиеся мужики, — по этому принципу нащупывались видения. Такое укрупненное восприятие фактов, создание в своем воображении

картины ожесточенной борьбы яростных и сильных противников помогло студенту овладеть широтой звучания слов, сделать речь четкой и выпуклой, "адекватной" видениям.

Еще один пример. Студентка говорила четко, но бегло, на стянутых, укороченных гласных. Это создавало сухость речи, какую-то "злинку", сковывало интонационный диапазон, делало речь однообразной. Навыки, приобретенные на занятиях техникой речи, плохо переводились в живую речь, тем более в момент большого эмоционального напряжения, самоотдачи в роли. "Воительница", а затем "Леди Макбет Мценского уезда" Н. С. Лескова очень увлекли девушку. Заразил совершенно новый для нее напевный, подчеркнута бытовой строй лесковской речи, длинные, округлые периоды, неожиданность и резкость внутренних переходов, живописная яркость образов.

Процесс овладения материалом потребовал новых для студентки речевых ходов, поисков более удобного, широкого дыхания, звукового разнообразия, необходимого, чтобы выразительно передать эмоциональную насыщенность событий, яркость индивидуальных характеров. Когда фраза округла, спокойна, тщательно выписана, можно передать ее внутреннюю сдержанность, строгость. В диалоге важно раскрыть совсем разные, яркие характеры — здоровой, румяной кухарки, бойкого, самоуверенного Сергея и самой Катерины Львовны, мягкой, очень сдержанной, осторожно входящей в веселье прислуги и приказчиков.

Дальнейшая работа над разной манерой речи проводилась студенткой в роли Перичолы в "Карете святых даров" П. Мериме. Студентка овладела цельностью фразы, ее стремительной легкостью, расширила диапазон звучания голоса.

Трудно поддаются исправлению и другие специфические дефекты речи, например, манерность, излишняя бытовая характерность. В этом также помогает литературный материал, ставящий серьезные творческие задачи. Так, например, студентка с большим увлечением работала над отрывком из "Евгения Онегина" — эпизодом последней встречи Татьяны и Онегина. Музыкальность пушкинского стиха, лиризм Татьяны хорошо ощущались ею. Но мешала манерная речь с очень шумными шипящими. Студентка знала, как надо говорить, но еще не закрепила навык. Овладение эмоциональным текстом, ощущение музыки стиха, его особой протяженности заставили добиваться совершенства речи. И если в начале работы приходилось часто напоминать исполнительнице о правильном произношении шипящих, то в дальнейшем студентка сумела сама почувствовать и закрепить непривычные для нее, но такие нужные качества произношения.

Особенно большую роль играет художественное слово в развитии интонационного богатства и разнообразия речи. Из точных, эмоционально заразных видений рождается верный мелодический рисунок.

Существует привычная форма звучания определенных понятий, ориентирующаяся на прямое изображение слова: милый, нежный, грубый, веселый и т. д. На основе такого общего значения и проводилась когда-то работа над словом, канонизированная в "медном", "золотом", "серебряном" тоне. Между тем интонация, тон, характер произнесения стиха зависят не от внешнего образа слова, а от внутреннего содержания всего текста. Масштаб мысли определяет и масштаб слова. Яркость и разнообразие внутренних ходов, эмоциональная насыщенность событий определяют интонационное разнообразие их словесного оформления. Как нельзя "играть" чувство, так нельзя "играть" слова, произвольно раскрашивать их. Точная и яркая мысль, слово, возвращенное видением и оценкой, помогают студенту ощутить и передать интонационное богатство фразы, сде-

лать ее емкой и органичной. При этом в действие вступают и те элементы внешней техники, которые были освоены в упражнениях, в тренировке.

Одним из примеров может служить работа над отрывком из "Полтавы" — встреча матери и дочери. Во время занятий прояснялись подробности того, как прибежала мать — с растрепанными седыми волосами, измученная страхом, готовая на все. Студентка нафантазировала, какая могла быть мать, жена Кочубея, — высокая, сильная, с низким голосом. При этом исполнительница искала ассоциаций, близких ей по жизненному опыту, искала женщину, которая могла бы своим человеческим обликом, своей индивидуальностью быть ей образцом, "прототипом". Помог ей облик В. Н. Пашенной. Вера Николаевна, играющая Вассу Железнову и Кабанову, уже тяжело больная, с грузной фигурой, с четким и внушительным жестом, самый звук ее голоса, удивительно разнообразного, мягкого и в то же время властного, — все это послужило "манком", помогло включиться в пушкинский текст. Ассоциация, конечно, была довольно далекой, но она помогла студентке представить героиню очень живо, эмоционально, конкретно. При дальнейшей работе, заряженная стремительной силой старухи-матери, студентка ощутила необходимость говорить о ней крупнее, ниже по тону, стихийно нащупала в своем звуке большую объемность, насыщенное звучание низов и органичный переход к средним и верхним нотам.

Детальный анализ текста, создание целенаправленного словесного действия помогают исправить и такие серьезные недостатки речи, как вялость дикции, съедание концов предложений, отсутствие посылы во фразе. Ясная речь служит свидетельством верного внутреннего действия. Нечеткость концов фраз обычно вызывается не только дурной привычкой, но и тем, что мысль кончается раньше, чем слово, а слово не раскрывается в перспективе. В построении мысли всегда есть моменты воздействия на слушателей, проверки, новых "пристроек", наступления. Такие моменты помогают "додерживать" слово, не прерывать линию словесного действия между концом одной фразы и началом другой, озвучивать каждую фразу до конца.

В работе над художественным словом мысли студента направлены в первую очередь на выполнение творческих задач, эмоциональная увлеченность материалом отвлекает его внимание от вопросов техники речи. Однако без хорошо освоенной техники невозможно добиться выразительности в общем звучании текста. Поэтому так важно в работе над литературным материалом закреплять навыки, освоенные в работе над упражнениями, путем сознательной тренировки добиваться их автоматизации. Вместе с тем творческая работа над художественным словом, эмоциональный подъем, углубление внутренних видений вызывают и сами по себе дополнительную мобилизацию организма для более точного и яркого воплощения текста в звучащем слове. Речевые возможности студента раскрываются более глубоко и полно, нежели в занятиях непосредственно техникой речи. Поэтому так важно осваивать оба раздела предмета "Сценическая речь" — художественное слово и технику речи — в неразрывном единстве.

Глава 2

РАССКАЗ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ И ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ТЕКСТОМ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА

Задача актера состоит в создании сценического образа. Каждому сценическому герою присущ индивидуальный способ мышления, который диктуется мировоззрением, профессиональной и социальной принадлежностью человека, уровнем его образования и культуры, свойствами характера и т. д. Способ мышления героя, в свою очередь, должен найти выражение в речевой манере — в произношении, интонационном звучании, темпо-ритме речи.

На наших занятиях студенты должны приобрести навыки, которые помогут им в дальнейшем создавать яркие сценические образы, помогут образно мыслить и образно говорить на сцене. В связи с этим оказывается недостаточным работать лишь над текстом от третьего лица. Возникает необходимость в работе над материалом, который был бы максимально близок к драматургическому, служил бы переходным звеном к монологу и диалогу. Таким материалом и служит рассказ от первого лица.

Именно в рассказе от первого лица мы ставим себя в условия, чрезвычайно близкие к драматургическому монологу. Именно в работе над таким рассказом с наибольшей определенностью понимаются и практически осваиваются важнейшие для актера понятия — образное мышление, живое общение с конкретными людьми. В рассказе от первого лица остро встает проблема овладения образной речью; своеобразие этой речи поддается стилистикой языка героя, от чьего имени идет рассказ.

Рассказ от первого лица требует большей личной причастности исполнителя к материалу, чем рассказ от третьего лица. Исполнитель передает событие не со стороны, как наблюдатель, а сам участвует в нем. "Лично с ним" произошло нечто, изменившее его судьбу, его взгляд на жизнь, на окружающих людей. Как доказано современной экспериментальной психологией, нервные, эмоциональные затраты человека возрастают, когда дело касается его лично. Следовательно, в рассказе от первого лица педагог вправе требовать от студента более ярких, конкретных и точных видений, больших эмоциональных затрат, большей личной заинтересованности, чем позволяет это материал рассказа от третьего лица.

При исполнении рассказа от первого лица не нужны мизансцены, грим, костюм. Лишь действенное слово, выразительные речевые средства — мелодика, темпо-ритм речи и т. д. — передают движения человеческой души, мысли и чувства героя. Не играть образ, а овладеть характером, логикой мышления, темпераментом героя — вот задача, которая ставится в работе над текстом.

В рассказе от первого лица, как и в любом литературном материале, мы учимся определять тему и сверхзадачу, выявлять главное и второстепенное, активно действовать

словом, передавая сквозное действие, доносит до слушателей стилистические, языковые особенности текста.

Остановимся подробнее на понятиях, практическое освоение которых на данном материале представляется наиболее важным — на сверхзадаче, сквозном действии, конфликте и объекте внимания рассказчика.

Сверхзадача. Понятие о сверхзадаче знакомо каждому студенту театральной школы с первых шагов обучения, так как оно является одним из важнейших положений системы К. С. Станиславского. Мы знаем, что любое произведение вызвано к жизни мыслями, мечтами, чувствами автора. Они составляют то зерно, из которого вырастает произведение. "Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля. Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли сверхзадачей произведения писателя"^{*}.

Далее, поясняя свою мысль, Станиславский определяет сверхзадачу произведений Чехова, боровшегося с пошлостью, мещанством, мечтавшего о лучшей жизни: "Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений"^{**}. Стремление к постоянному самосовершенствованию — сверхзадача многих произведений Л. Толстого.

Что бы актер ни делал в спектакле, какие бы поступки ни совершал, он не должен забывать о той цели, о той мысли, ради которой поставлен спектакль, о том, что является сверхзадачей. "Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи, все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения"^{***}.

Эти положения целиком относятся и к передаче рассказа от первого лица.

Выбрав для работы рассказ, студент определяет его сверхзадачу, исходя из главной мысли произведения, из его стилистики в целом. При этом важнейшее условие — чтобы сверхзадача нашла живой отклик в душе исполнителя.

"Из всей богатейшей сокровищницы творческого наследия великого режиссера именно учение о сверхзадаче чаще всего воспринимается нами схоластически, школярски, а не практически-творчески"^{****}, — справедливо отмечал крупнейший советский режиссер и педагог А. Д. Попов.

Если сверхзадача лично не взволновала ученика, он лишь более или менее тонко имитирует взволнованность по поводу событий рассказа, судеб его героев. Сверхзадача, найденная чисто умозрительно, рассудочно, никогда не рождала произведения выдающегося. Лишь сверхзадача лично пережитая, затронувшая эмоциональную сферу художника создает прекрасное в искусстве.

^{*} Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. — Собр. соч. М., 1954. Т. 2. С. 332-333.

^{**} Там же.

^{***} Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. С. 333.

^{****} Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 58.

А. Попов приводит в своей книге слова В. Стасова, утверждавшего, что только в том случае, когда художник "ужален", "чуть не смертельно поранен" своим замыслом, бывают подлинно художественные всходы: "Все остальное, без такого "ужаления", — ложь, вздор и притворство в искусстве"⁴.

С этих позиций и должен взглянуть исполнитель на выбранный им рассказ. "Я выхожу на сцену не потому, что надо сдать очередной экзамен по сценической речи, — я выхожу потому, что не могу не рассказать о событии, которое меня взволновало, потрясло, о том, что мне очень дорого или очень враждебно".

Увлеченность сверхзадачей создает необходимые предпосылки к тому, чтобы исполнитель стал лично причастен к тексту, чтобы его мышление было живым, достоверным, "сиюминутным", чтобы рождение слова стало подлинным процессом, а не холодной, расчетливой имитацией такого процесса.

Для всего этого чрезвычайно важна близость, необходимость темы рассказа и исполнителю, и слушателям. В связи с этим остро встает вопрос о мировоззрении будущего актера, о его месте в обществе. Если свое вдохновение он ищет лишь в узком мире собственных забот и тревог, если окружающую жизнь оценивает только под влиянием собственных радостей и разочарований, — его пребывание на сцене не взволнует зрителя, не будет идейно и эстетически его воспитывать. Актер должен обладать чувством ответственности за то, с какими мыслями, убеждениями выходит он к зрителю. Источником его вдохновения должны быть острые проблемы современности, судьба его родины, его народа.

Работа над рассказом от первого лица воспитывает будущего актера в этом направлении. Конечно, в рассказе не обязательно говорится о кардинальных жизненных проблемах, — в нем могут решаться вопросы морали, быта и т. д. Но решаться они должны с позиций художника-гражданина, кровными узами связанного с судьбой, делами и мечтами своего народа.

Сквозное действие. Понятие о сквозном действии, как и понятие о сверхзадаче, — одна из основ системы К. С. Станиславского. "Действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли" к сверхзадаче Станиславский называл "сквозным действием". Таким образом, сквозное действие теснейшим образом связано со сверхзадачей, диктуется ею.

"...Сверхзадача и сквозное действие — это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли. Сверхзадача и сквозное действие — главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сквозное действие — лейтмотив, проходящий через всю пьесу. Сверхзадача и сквозное действие — компас, направляющий творчество и стремление артиста... Сквозное действие — глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья"⁵.

⁴ Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. С. 44.

⁵ Станиславский К. С. Работа актера над ролью. — Собр. соч. М., 1957. Т. 4. С. 151.

Великий актер, режиссер и педагог неустанно подчеркивал основополагающую роль сверхзадачи и сквозного действия, призывал учиться подчинять каждую фразу, кусок, сцену сверхзадаче спектакля.

Студенту театральной школы мало знать понятие о сквозном действии чисто умозрительно. На языке актерской профессии знать — это **практически уметь**. На протяжении всех лет обучения надо неустанно работать именно над практическим освоением принципов системы Станиславского, и, может быть, более всего — над практическим освоением понятия о сквозном действии. Как часто студент не может подчинить весь текст рассказа сверхзадаче, пронизать его "страстным, стремительным, интенсивным" сквозным действием!

Вот исполнитель выбрал рассказ, взволновавший его своей проблемой. Нашел сверхзадачу, которая будит его творческую фантазию. Начинается анализ текста. Выявлены основное событие рассказа, поступки героев, их взаимоотношения, определено отношение рассказчика к событию и героям. Студент вникает в детали рассказа, стремится ярче, яснее представить себе все, о чем идет речь. Ни одно слово, ни одна фраза не оставлены без внимания, каждая подробность что-то добавляет к рассказу, вызывает в памяти исполнителя жизненные ассоциации. Подробный, глубокий анализ стилистики произведения помогает точнее вскрыть подтекст, уяснить замысел автора, его взгляд на проблему.

Такого рода анализ, разумеется, необходим. Однако анализ произведения — это лишь этап работы, а не конец ее. "...Прекрасные в отдельности куски вашей роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом, — предупреждал Станиславский. — Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего"*.

Не умея подчинить весь рассказ основному, сквозному действию, исполнитель передает текст "впрямую", т. е. каждое слово звучит в отрыве от контекста, от сверхзадачи и выражает лишь то, что оно непосредственно обозначает. В таких случаях, произнося слова **печаль, грусть**, исполнитель непременно "грустит", а произнося **радость, веселье**, — "радуется". Пренебрегая сверхзадачей и сквозным действием, которые диктуют подчас свою, образную логику речи, исполнитель владеет лишь логикой нейтральной грамотной речи. В условиях театральной школы приходится очень часто встречаться с ошибками такого рода.

Наша задача — научиться уже в период анализа текста не столько делить рассказ на куски, сколько синтезировать, собирать его вокруг основной мысли. "Обрастая" видениями, ассоциациями, увлекаясь подробностями, исполнитель не должен терять из виду главного — сверхзадачи. Тогда в рассказе возникнет взаимозависимость частей и их подчинение основному в тексте. Пропитать сверхзадачей, нанизать на единый стержень сквозного действия весь текст рассказа — вот на что должно быть направлено внимание исполнителя уже в первый период работы.

Подчиняя текст сквозному действию, мы выявляем слова, фразы, куски, которые наиболее четко подкрепляют мысль рассказчика, как бы укрупняют ее. Одни из них будут стоять на первом месте; другие, менее важные, отступят на второй, третий план; остальные слова будут произноситься как бы незаметно, не теряя, однако, при этом своей

* Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. С. 340.

доходчивости, дикционной ясности. "...Живопись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глубину самого холста, а первый план точно вылезает из рамы и холста вперед, на смотрящего. У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразе. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов"

Подчинение текста сквозному действию и сверхзадаче способствует развитию образного мышления, образной речи. "Актеру нужно уметь отличить главное предложение от придаточного, "опустить" вводное, связать подлежащее со сказуемым, распределить силу голоса и дыхания в речи, найти перспективу в монологе и т. п. Но это только первый этап овладения актером сценической речью. Образное слово на театре формируется по законам сценического действия и подчиняется образному и смысловому решению всего спектакля"

Именно сверхзадача и сквозное действие влияют на те или иные смысловые ударения в рассказе. Если этого требует замысел отрывка, смысловое ударение может падать на прилагательное, местоимение и т. д., т. е. на такие части речи, на которые по общепринятым законам грамотной устной речи оно обычно не падает. Например, произнося вне контекста фразу: "Спектакль происходил в небольшом флигеле", мы поставим смысловое ударение на слово **флигеле**. Интонационный рисунок фразы в русском языке таков, что, как правило, основное фразовое ударение падает на последнее слово последнего речевого звена (синтагмы). А теперь представим, что для рассказа в целом очень важна подробность, заключающаяся в определении: флигель был **небольшой**, и поэтому спектакль прошел хуже обычного — и сцена крохотная, и декорации не уместились, да и зрителей было меньше, чем всегда. Такое смысловое решение отрывка потребует переноса ударения на слово **небольшой**.

Подчиняя рассказ основной мысли и цели, ради которой он выбран, студент не будет "раскрашивать" слова, а научится вскрывать их внутреннее содержание, их подтекст в прямой зависимости от образного решения отрывка.

Знакомясь с понятием сквозного действия, полезно прочитать отрывок из книги Станиславского "Работа актера над ролью", в котором Константин Сергеевич очень ярко, образно, наглядно раскрывает, как именно возникает, растет и побеждает в произведении основная тема, как именно распределяется в нем главное и второстепенное. Приводим этот отрывок в сокращенном виде:

"Творить — это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесообразно и оправданно идти к сверхзадаче.

Если хотите наглядно видеть, как это делается, пойдите на концерт гастролирующего у нас теперь гениального дирижера Х. Я слышал его на днях. Вот что он мне показал.

В первую минуту, когда вошел Х., я разочаровался: маленький, невзрачный... Но лишь только он взялся за палочку, на моих глазах свершилось преобразование. Х. впился в оркестр, а оркестр в него. После этого Х. стал поодиночке забирать в руки все вожжи, которые невидимо проведены от каждого музыканта к дирижерской палочке. Он точно

* Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. С. 124.

** Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1959. С. 24.

крепко сжал их в руке. Палочка взвизгала, и Х. вырос или точно вознесся кверху. Тут я почувствовал, что он собирает в себя не только общее внимание, но и все бесчисленные предлагаемые обстоятельства, ту сверхзадачу, над которой он долго работал и которая должна изнутри подсказать ему сегодня истину страстей или правдоподобие чувств.

Я заранее, до первого звука, по лицу дирижера понял, что оркестр запоем о чем-то важном, значительном, таинственном, вечном.

Не торопясь, четко, ясно Х. продирижировал и нарисовал палочкой весь внутренний смысл того, о чем говорили звуки. Мы уже поняли эту небольшую, но важную музыкальную фразу. Но нет, оказывается, что она еще не досказана до самого конца. Х. не торопится, он не перейдет к следующему к у с к у или з а д а ч е, пока фагот не доскажет совсем, до самой последней ноты начатую фразу. Еще, еще... мало... мало... фагот досказал и точно поставил точку. Только после этого палочка чуть опустилась. Секунда, другая, чтоб успеть дирижеру обернуться в противоположную сторону, к первым скрипкам, которые логически и последовательно продолжают развивать ту музыкальную мысль, которую так хорошо начали и закончили гобой и фагот.

Теперь Х. еще сильнее ухватился за скрипки. Он досказал с их помощью все, что они могли дать. Но этого мало, музыкальная мысль разрасталась и двигалась дальше, вперед. Одних скрипок недостаточно — понадобилась вся группа виолончелей, но и от них больше ничего нельзя было взять. Поэтому Х. повелительно обратился к деревянным инструментам, но, так как музыкальная мысль все росла выше и выше, — дирижерская палочка взывала к меди. Но Х. не дал ей реветь. Он удерживал гигантскую силу, рвущуюся из медной пасти тромбонов. Х. умолял их глазами и руками пощадить. Но металл уже хрипел в металлической груди инструментов, они не могли больше удерживаться. Теперь они подымали свои страшные раструбы вверх, точно умоляя дать им свободу. Но дирижер был неумолим. У него была сила сдерживать. Он боялся, что чрезмерная страсть медных не даст досказать ясно растущую музыкальную мысль, в которой главный смысл произведения. Но больше сдерживать нет сил, и Х., точно распустив крылья, ринулся кверху, а за ним — рев, вихрь, от которых он сам затрясся, разметался во все стороны, распластался над всем оркестром. Палки смычков взметались вверх и падали вниз. Виолончели и контрабасы от страсти точно перепиливали самих себя. Женские ручки порхали, задевая струны арфы. Флейты свистели, точно визжа о помощи. Губы, щеки тромбонистов наливались кровью, и глаза вылезли из орбит. Весь оркестр, точно море, бушевал и переливался. Но вот все тромбонисты и медные инструменты встали, — они кончали заключительную музыкальную фразу, они завершали задачу. Они досказали ее, но, по-видимому, не до конца, так как Х. не опускал палочки, а напротив, угрожающе махал ею, точно предупреждая, чтобы говорили все, до самого последнего конца, иначе беда. Еще, еще и еще! Не пуцу, не позволю!

А вот теперь все до конца сказано — и довольно. Х. выполнил все куски, задачи.

Вот что я заметил: Х. отделяет и выставляет наперед далеко не все куски и задачи. Одни он старательно ступшевывает. Другие выделяет, заботится об их четкости, но лишь только музыканты слишком увлекаются и отчеканивают их, Х. тотчас же нервно делает им знак палочкой и рукой, чтобы они не пересаливали. Его движения говорят: нет, нет, не надо, не надо, бросьте. Многие маленькие куски он умышленно пропускает незаметными и даже, как мне показалось, проигрывает их быстрее. При этом он перелистывает соответствующие листы партитуры как неважные, на которых нельзя застре-

вать. Зато в других местах Х. становится совсем другим — сильно настроенным, жадным не только для каждого куска или задачи, но и для каждой отдельной ноты. Что же касается некоторых кусков, то он в них точно вцепляется и доделывает до самого последнего, последнего конца. Нередко он точно вытягивает у музыканта на последней финальной ноте всю его душу. Он, точно рыболов, вытягивает из воды удочкой пойманную рыбку, боясь, как бы она не сорвалась с крючка. А как он старается округлить, сделать яркими, красочными или острыми другие куски, которые он считает важными во всем общем рисунке программной симфонии! Он выманивает их вперед всем туловищем, призывает к себе движениями рук, заывает мимикой, отклонением назад всего тела, точно гаша тяжесть. Часто Х. точно запускает обе руки в оркестр, чтобы вытянуть откуда необходимые ему звуки или аккорд.

Не чувствуете ли вы сами во всем поведении гениального дирижера его страстное и единственное стремление как можно полнее, выпуклее и ярче выявлять не отдельную какую-то задачу ради нее самой, а сверхзадачу и сквозное действие, для которых нужны все вообще задачи.

То же должен делать и артист в нашем искусстве. Пусть он со всем темпераментом и страстью стремится к сверхзадаче, которая должна искренне волновать и увлекать его. Пусть он упорно, неуклонно идет по линии сквозного действия, как можно рельефнее и ярче выявляя свой творческий путь".

Конфликт. Подчиняя свой рассказ сверхзадаче и сквозному действию, исполнитель должен своим рассказом активно воздействовать на слушателей, т. е. стремиться переубедить их в чем-то, заставить их мыслить и чувствовать по-своему. Если бы уже было достигнуто всеобщее единомыслие по поводу рассматриваемой проблемы, не появилось бы необходимости и говорить о ней. Ведь именно для того, чтобы решить проблему, остро поставленную и еще не решенную жизнью, выходит артист на сцену. Он отстаивает свою точку зрения, свой взгляд на события и стремится заразить своими взглядами слушателей, сделать их единомышленниками. Народный артист России С. Юрский писал, что в зале он ищет не друзей, а оппонентов, чтобы в процессе спектакля "перетянуть их на свою территорию". Такое "противоборство", такой "конфликт" со зрительным залом делают искусство драматического актера действенным, заразительным.

"Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом с сквозным действием, в обратном направлении, проходит встречное, враждебное ему, контрсквозное действие. Это хорошо, и нам следует приветствовать такое явление, потому что противодействие естественно вызывает ряд новых действий. Нам нужно это постоянное столкновение; оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешения. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства"***.

Чем острее, конфликтнее общение исполнителя со слушателями, тем активнее, действеннее, живее звучит его рассказ, его монолог. Но конфликт нельзя понимать прямолинейно: конфликтовать — не значит громко и напористо отчитывать, ругать оппонента. Нет, действенные формы (или действенные пристройки к партнеру), в которых проявляется конфликт, чрезвычайно разнообразны. Иронизировать, негодовать, насмеяться,

* Станиславский К. С. Работа актера над ролью. С. 292-294.

** Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. С. 344-345.

увещевать, умолять, просить, угрожать, стыдить, разоблачать, отрицать... Мы могли бы безмерно увеличить список конфликтных действий, но никогда не исчерпали бы их до конца, так как формы проявления конфликта также разнообразны, как разнообразен мир человеческих отношений.

И главное, исполнитель "конфликтует" не ради продолжения конфликта, а для того, чтобы из оппонента сделать единомышленника. Очень важно поэтому найти нужную тональность в общении с собеседником, которая позволит ему, не обижаясь, не сердясь на вас как на рассказчика, понять, поверить вам и "пойти" за вами.

Характер и формы проявления конфликта в значительной степени зависят от того, с кем "конфликтует" рассказчик, кто является объектом его внимания.

Объект внимания. В спектакле у драматического актера существует определенный круг внимания. "... Обычно этот круг внимания бывает подвижным — то расширяется, то суживается актером, смотря по тому, что должно быть включено в него по ходу сценического действия. В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный объект внимания актера как одного из действующих лиц драмы — какая-нибудь вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым он по ходу пьесы находится во внутреннем общении. Это сценическое общение с объектом может быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, которая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа".

Поскольку К. С. Станиславский придавал такое огромное значение живому общению действующих лиц в спектакле и подчеркивал, что для этого актеру необходимы "длительные упражнения", мы считаем полезным на уроках сценической речи вообще, и в рассказе от первого лица в частности, воспитывать, тренировать это важное качество.

Объектом внимания рассказчика может быть вся группа учащихся. Это случается, когда он сообщает о таких фактах или событиях, с которыми все слушатели не знакомы. Примером может служить рассказ А. Куприна "Как я был актером" или рассказ Б. Горбатова "Мы и радист Вовнич".

Может быть у исполнителя и два объекта внимания. К примеру, часть товарищей кажется ему единомышленниками, друзьями, а другая часть — людьми с иными убеждениями, людьми, не разделяющими его точку зрения. Конфликтую с оппонентами, убеждая их в своей правоте, рассказчик одновременно будет искать поддержки, сочувствия у единомышленников. В таком случае необходимо точно понять, какой текст будет адресован оппонентам, а какой — единомышленникам.

Объектом внимания рассказчика могут быть и два-три человека в аудитории или даже один человек. Этого порой требует материал, над которым работает студент. Например, в отрывке из рассказа Б. Лавренева "Гравюра на дереве" идет рассказ о трагической гибели дочери старого художника. Это монолог отца, мучительно сознающего себя виновником трагедии. Ради искусства, ради лучшего своего творения он сознательно убрал

* Станиславский К. С. Мастерство актера и режиссера. — Собр. соч. М., 1959. Т. 6. С. 235.

из жизни единственной, горячо любимой дочери радость, надежду на счастье, право на любовь. А затем потерял ее навсегда. О самом дорогом, сокровенном рассказывают редко и только очень близкому человеку, способному понять твою боль, твое раскаяние. О сокровенном не кричат на площади. Поэтому такого рода литературный материал подсказывает выбор одного слушателя. Это может быть человек, наиболее близкий исполнителю по своим взглядам; своим вниманием и сочувствием он будет располагать исполнителя к его исповеди, как бы подбодрит его в наиболее тяжелые для него минуты. Наличие такого объекта внимания способствует возникновению той доверительной интонации, при которой лишь и возможна исповедь героя рассказа.

Определенный объект внимания делает рассказ от первого лица более точным, конкретным, позволяет сделать общение со слушателями живым, сиюминутным, а не заранее отрететированным до мельчайших подробностей. Весь ход рассказа — его ритм, паузы, тональность звучания — в этом случае будет зависеть не только от решения исполнителя, но и от восприятия рассказа теми, кто является центральным объектом внимания актера.

ВЫБОР ТЕКСТОВ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА НА КАЖДОМ ГОДУ ОБУЧЕНИЯ И МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД НИМИ

Рассказы от первого лица, над которыми работает учащийся (студент) театральной школы, неоднородны по содержанию, жанру, языковым особенностям. Рассказ может идти от имени нашего современника, убеждения и мечты которого исполнителю близки и понятны; от имени человека другой эпохи, чьи взгляды, поступки, идеалы мы можем подчас понять, лишь глубоко изучив социальные условия, которыми они порождены.

Различия в мировоззрении, социальной принадлежности, уровне культуры, темпераменте неминуемо находят свое выражение и в различии языка героев, их склада речи — в лексике, фразеологии, синтаксисе. Один человек излагает мысли простым, лаконичным языком; другому свойственно яркое, образное мышление, его речь полна метафор, гипербол, сравнений; третий говорит большими периодами, поясняя, дополняя свою мысль мельчайшими подробностями и т. д. Естественно, что, чем сложнее, богаче мысль героя, тем ярче, образнее его язык, тем интонационно выразительнее должна быть его речь.

Таким образом, тексты от первого лица представляют собой литературный материал, неодинаковый по сложности его освоения. Наряду с рассказами и отрывками, доступными студенту уже на первом году обучения, есть рассказы, освоение которых требует определенной внутренней и внешней речевой техники. Поэтому для каждого года обучения мы подбираем тексты исходя из возможностей их освоения и полноценного воспроизведения в звучащей речи.

Ниже мы предлагаем литературный материал, над которым студенты работают в разные годы обучения, и примеры практической работы над текстами от первого лица; особое внимание в них обращается на понятия о сверхзадаче, сквозном действии, конфликте и объекте внимания рассказчика.

Первый год обучения. На уроках по мастерству актера студенты первого курса работают, как известно, над этюдами, тема которых им близка и понятна. Это способствует органическому поведению исполнителей на сценической площадке. "Я в предлагае-

мых обстоятельствах" — принцип, лежащий в основе выбора и решения темы, места и времени действия этюда.

"Я в предлагаемых обстоятельствах" — принцип, которым руководствуется студент и на занятиях по сценической речи, при выборе рассказа от первого лица в начале обучения. Рассказ должен отвечать следующим требованиям:

— события рассказа (или отрывка), мысли, высказанные в нем, должны быть близки, понятны, легкодоступны студенту;

— рассказ должен быть изложен простым современным литературным языком, близким к разговорному;

— рассказ должен быть небольшим по объему (на 2-3 минуты звучания), так как исполнители еще не владеют развитой внутренней и внешней речевой техникой, помогающей держать внимание слушателей;

— рассказ (отрывок) должен быть законченным; нельзя брать в работу отрывочные сведения, в которых нет события или где звучит неизвестно как возникшая и не имеющая развития мысль.

Все эти требования подсказывают нам выбор такого литературного материала, при встрече с которым исполнитель мог бы воскликнуть: "Как хорошо, что я нашел такой рассказ! Именно так я думаю! Именно это считаю сегодня важнейшей темой для разговора!" Или: "И со мной это было! И я испытал те же чувства!" и т. п.

Таким образом, на первом курсе рассказ выбирается такой, что студенту не надо прикладывать усилий для того, чтобы стать на позицию автора. Автор — единомышленник исполнителя; он ярко, убедительно высказал то, что волнует студента, о чем он мечтает, с чем полностью согласен. Это способствует нахождению точной и одухотворенной сверхзадачи.

Мы рекомендуем работать над небольшими рассказами или отрывками из художественных произведений, мемуаров и над очерками, заметками, статьями из газет и журналов. Это могут быть высказывания театральных деятелей — актеров, режиссеров, критиков — о насущных, острых проблемах современного театра. Рассказы об интересных встречах и событиях. Очерки, в которых поднимаются проблемы нравственности, отношений между людьми, т. е. всего, что волнует сегодня человека.

Темы, затронутые в таких рассказах, развивают вкус, приобщают к сложным жизненным и театральным процессам. Так, например, мысли современных театральных деятелей о сущности сценического искусства, о труде артиста формируют мировоззрение будущих актеров, заставляют ответственнее относиться к своей профессии, воспитывают студенческий коллектив в единой эстетике.

Необходимо, однако, помнить, что, "присваивая себе" высказывания известных мастеров театра, исполнитель должен проявить определенную деликатность. Далеко не всякий материал такого рода студенты имеют право произносить от собственного имени. Примером может служить известное письмо Е. Б. Вахтангова ученикам. Это письмо необходимо знать каждому, кто решил посвятить себя театру. Страстный призыв великого режиссера подчинять свою жизнь целиком, без остатка, служению искусству и сегодня находит у нас, деятелей театра, горячий отклик. Это — требование вдохновенного художника, которое он предъявлял не только своим ученикам, но прежде всего самому себе. Его жизнь была примером подлинного горения в искусстве, а потому каждое слово, каждая фраза письма для нас органически слиты с его личностью.

Имеет ли право студент-первокурсник произносить этот текст от своего имени? На наш взгляд, нет. Мысли, высказанные в письме, близки студенту, но не **выстраданы им**. Как бы правдиво ни произносил этот текст студент первого курса, заветы великого режиссера прозвучат претенциозно в устах семнадцатилетнего человека.

Вспомним также письмо А. П. Чехова брату Николаю, написанное в 1886 году. Это письмо Корней Чуковский очень точно назвал "курсом практической этики для многих нравственно шатких людей". Вспомним письма В. Ф. Комиссаржевской к Н. П. Рошину-Инсарову (1896), где актриса гневно обвиняет известного в то время актера в пошлости, убивающей его талант. И эти письма пока не для чтения от первого лица.

Значит ли это, что над таким материалом не следует работать вовсе? Нет, работать не только можно, но и должно. Ведь в этих документах поднимаются чрезвычайно важные проблемы, и решаются они большими и честными художниками. Но, работая над таким материалом, не стоит произносить его от своего имени. Будет вернее, если ученик положит перед собой книгу и прочитает понравившееся ему высказывание так, как читают давно знакомый, не раз прочитанный, очень близкий по содержанию текст, с которым нельзя не познакомить товарищей.

От своего же собственного имени студенты могут рассказывать, как мы говорили выше, о таких событиях, которые могли бы случиться с ними, о таких предлагаемых обстоятельствах, которые близки им.

Как именно работать над текстом от первого лица?

В качестве примера приведем отрывок из книги О. Берггольц "Дневные звезды" (в сокращенном виде) и рассмотрим метод работы над ним.

"Синим июльским днем прошлого года отчалил маленький теплоход "Георгий Седов" от Химок и направился по каналу имени Москвы, по Волге, к Угличу. Мы вошли в Большую Волгу, когда поднималась огромная, тяжелая, темно-золотая луна в прозрачном и тихом небе и еще не совсем погас розоватый свет на западе. Несказанный покой царил вокруг, и милая, добрая, не давящая, не поражающая дикой красотой, а ласкающая своим простором русская природа взалхлеб, настезь, щедро раскрывалась перед глазами и сердцем... Наш теплоходик осторожно, тихо, как будто бы с глубоким уважением, огибал колокольню полузатопленного города, а она в ясном и добром лунном свете, вся до маковки отраженная в воде, была так прекрасна, что, как в детстве, хотелось протянуть к ней руку и воскликнуть: "Это мое!"

Была у нас в детстве, в Угличе, такая игра... да нет, пожалуй, не игра, а что-то серьезное: вот если увидишь что-нибудь поразившее воображение — красивого человека, необыкновенный домик, какой-то удивительный уголок в лесу — и если первый протянешь к этому руку и крикнешь: "Чур, это мое!" — то это и будет твоим, и ты можешь делать с этим что хочешь. "Моей" была картина Куинджи "Лунная ночь на Днепре". "моей" была старшеклассница Таня Козлова, девушка с круглым русским лицом и тихими, большими серо-голубыми глазами, не красавица, даже немножко курносая, но такая милая, что нельзя было глаз отвести: она и не знала, что она — "моя". "Моим" стал Севастополь, матрос Кошка и адмирал Нахимов, когда мы прочитали книжки Лукашевича и Станюковича об обороне Севастополя; Муська мне ужасно завидовала, и хотя я великодушно уступала ей французоз и даже Наполеона, она говорила: "Куда мне их..." Потом еще "моим" был один ручеек в лесу, выбегавший из-под зелено-мшистого, точно плюшевого камня, прозрачный, неистово светящийся и ужасно ворчливый. Он ворчал и бормотал почти по-человечески, во всяком случае одно слово, которое он баском упрямо твердил, — "буду-буду-буду-буду"... — было слышно совершенно ясно... Кем он собрался быть — он не говорил... Наверное, каким-нибудь чудным водопадом, но где-то так далеко, куда мы не могли пойти".

Этот отрывок отвечает всем требованиям, которые мы предъявляем к литературному материалу на первом курсе: он написан разговорным литературным языком, невелик по объему и при этом имеет законченный характер; мысли и чувства автора близки всем, кто любит свою родину.

Писатель рассказывает о человеке, тонко и глубоко чувствующий "милую, добрую русскую природу". Говоря о природе, автор находит удивительно точные и емкие слова: "несказанный покой", "...русская природа вздохнул, настужь, щедро раскрывалась перед глазами и сердцем" и т. д. Писатель отстаивает свое понимание прекрасного в жизни, отстаивает убежденно и увлеченно. Мне дорог, говорит автор, прозрачный, ворчливый, неистово светящийся ручеек, он — "мой", он навсегда в памяти. Мне нравятся девушки с милыми русскими лицами — это тоже "мое". И как забыть "огромную, тяжелую, темно-золотую луну в прозрачном и тихом небе", "розоватый свет на западе" и до маковки отраженную в воде "колокольню полузатопленного города"! Или мужественный город-герой Севастополь и легендарного матроса Кошку! Все это — "мое". Уже тогда, в далеком детстве в Угличе, бессознательно отбирали мы то, что кажется мне и сегодня подлинным, нетленным, что и сегодня делает меня счастливой.

Вспомни, найди в своей жизни самое прекрасное, дорогое, сокровенное и сумей отстоять, сберечь это — вот сверхзадача отрывка.

В связи с чем может возникнуть разговор на такую тему среди слушателей? Ведь если поднимается какая-то проблема, значит, есть сегодня в этом необходимость, есть разногласие по ней. В этом тексте очень важно нафантазировать конфликтные отношения исполнительницы со слушателями, иначе рассказ не только лишится контрдействия, но и перерастет в бездейственную констатацию собственных радостей, в умиление тонкостью и поэтичностью своей природы.

Поводом к исполнению рассказа может стать расхождение во взглядах исполнительницы и части ее однокурсников на подлинно прекрасное в жизни. Мне, рассказчице, горько, что "поиски радостей" порой уводят моих друзей от того, что действительно обогащает человека. "Современные ритмы", "поток информации" — говорим мы порой, оправдывая этими стереотипными фразами свое неумение взглянуть в мир. Как часто слышишь, что современному человеку некогда любоваться небом и луной, вслушиваться в ворчанье какого-то там крошечного ручейка, что такое внимание к природе, восторги по поводу ее красок были уделом людей прошлого века. Нет, как бы утверждает рассказчица, и современный человек не может жить полно, если не способен увидеть вдруг необычно розовое от заката небо, расслышать настойчивое "буду-буду-буду" в журчаньи ручейка, задохнуться при виде древней русской церквушки...

Объектом внимания исполнительницы может быть не весь курс, а лишь часть его. Трудно представить, что рассказчица одинока в своем понимании прекрасного в жизни, что у нее нет единомышленников. Таким образом, можно общаться с теми, кто, по мнению рассказчицы, не согласен с нею, кого ей предстоит "перетянуть на свою территорию". Может быть и два объекта внимания: оппоненты и единомышленники. Если с оппонентами у исполнительницы возникнут конфликтные отношения, то к единомышленникам она будет обращаться за одобрением, поддержкой.

Кроме того, у исполнительницы может быть бессловесный партнер — сестра "Муська", действующая в рассказе. Ее роль можно поручить кому-то из учениц. Разумеется, этой второй ученице не следует играть Муську, вставлять в текст свои слова, садиться рядом с рассказчицей. Но, зная содержание, она должна помочь исполнительнице сделать рассказ живым, ярким, как бы возникшим сию минуту. Помощь второй студентки окажется действенной лишь в том случае, если она овладеет внутренним монологом,

который мог бы возникнуть у настоящей Муськи при воспоминании о детстве, о радостях, поражениях и победах сестер в поисках "моего". И если ее внутренний монолог будет точен, то "Муська" вовремя кивнет, улыбнется, сокрушенно вздохнет...

Подобные рекомендации в той или иной степени могут быть использованы и при работе над другими отрывками в первый год обучения.

Второй год обучения. Принцип выбора текста от первого лица остается тот же: герой рассказа — единомышленник исполнителя; их точка зрения, их жизненная позиция сразу во всем совпадают или очень близки.

В чем отличие прозаического материала второго курса от материала первого курса?

Во второй год обучения студенты работают над художественной прозой. Язык художественной прозы отличается от языка публицистического произведения большей образностью, отточенностью. Это ставит перед учащимися более сложные задачи по сравнению с первым курсом, где значительное место занимали очерки, публицистика, мемуары.

Рассказчик по-прежнему единомышленник автора, но автора, излагающего свои мысли языком поэтическим, образным и не всегда разговорным. Поэтому процесс рождения звучащего слова требует еще большего проникновения в материал, еще более конкретных и многообразных видений, еще большей тонкости нахождения слова. Чтобы освоить художественный текст, студенту уже недостаточно собственных ассоциаций и жизненного опыта — требуется изучение биографии автора, эпохи, в которую происходили события произведения.

Такой материал является следующей ступенькой на пути ученика к овладению образным сценическим словом.

Время звучания отрывка может несколько увеличиться — до 3-5 минут, поскольку студенты уже в достаточной степени владеют фонационным дыханием, умеют, как правило, устранять свои орфоэпические и дикционные недостатки, голос их начинает приобретать хорошее тембральное звучание. Владение этими элементами речевой техники дает им право на тексты более сложные и объемные.

На втором курсе студенты работают над произведениями русских классиков (Пушкин, Лермонтов, Толстой, Тургенев и др.) и современных писателей.

По-прежнему можно обращаться и к публицистике, но на втором курсе это будут отрывки более сложные по содержанию. В качестве примера возьмем отрывок из книги К. Паустовского "Золотая роза". В нем говорится о том, что такое вдохновение. Язык рассказа несколько дидактичен, и студенту придется преодолевать эту трудность, ища разговорных действенных пристроек. Кроме того, отрывок потребует от исполнителя зрелости и ответственности суждений, способности убедительно отстаивать свою точку зрения.

Приводим этот отрывок из книги К. Паустовского "Золотая роза" (в сокращенном виде).

"Существует много предвзятых мнений и предрассудков. Некоторые из них могут привести в отчаяние своей пошлостью. Больше всего опозлено вдохновение.

Почти всегда оно представляется невеждам в виде выпученных в непонятном восхищении, устремленных в небо глаз поэта или закушенного зубами гусиного пера.

Многие, очевидно, помнят кинокартину "Поэт и царь". Там Пушкин сидит, мечтательно поднимая глаза к небу, потом судорожно хватается за перо, начинает писать, останавливается, вновь возводит глаза, грызет гусиное перо и опять торопливо пишет. Сколько мы видели изображений Пушкина, где он похож на восторженного маньяка!

На одной художественной выставке я слышал любопытный разговор около скульптуры кургузого и как бы завитого перманентом Пушкина с "вдохновенным" взором. Маленькая девочка долго смотрела, сморщившись, на этого Пушкина и спросила мать:

— Мама, он мечту мечтает? Или что?

— Да, доченька, дядя Пушкин мечтает мечту, — разнеженно ответила мать.

Дядя Пушкин "грезит грезу"! А если "святое" вдохновение "осеняет" (обязательно "святое" и обязательно "осеняет") композитора, то он, вздымая очи, плавно дирижирует для самого себя теми чарующими звуками, какие, несомненно, звучат сейчас в его душе, — совершенно так, как на слащавом памятнике Чайковскому в Москве.

Нет! Вдохновение — это строгое рабочее состояние человека. Душевный подъем не выражается в театральной позе и приподнятости. Пушкин сказал о вдохновении точно и просто: "Вдохновение есть расположение души к живому приятию впечатлений, следовательно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных". "Критики, — сказал он вдобавок, — смешивают вдохновение с восторгом".

В этом отрывке есть четкая и активная авторская позиция. Уже при первом его прочтении у студента может возникнуть ощущение, что автор — его единомышленник. Паустовский ярко, эмоционально, умно отвергает то, чего не принимаю и я, что и мне кажется пошлостью, ничего общего не имеющей с подлинным вдохновением, — тем душевным подъемом, который возникает порой во время творческого процесса, будь то чтение стихов, сочинение этюдов или работа над пьесой...

Основная тема отрывка? Ее точно формулирует сам Паустовский: "Больше всего опошлено вдохновение". И перечисляет один за другим "приводящие в отчаяние своей пошлостью" примеры изображения "вдохновенного" состояния: то это кинофильм, где Пушкин представлен этаким "восторженным маньяком", то скульптура того же Пушкина, "как бы завитого перманентом" и с "вдохновенным" взором. А вот памятник, изображающий "вдохновенного" композитора...

Автор горячо, взволнованно спорит с теми, кто так банально понимает состояние, знакомое не только людям искусства, но и каждому человеку, если он — творец, а не ремесленник в своем деле.

Автор не только борется с пошлостью, но и утверждает свое понимание вдохновения. Вдохновение — не волшебный миг, на мгновение озаряющий художника; оно не приходит извне, сколько бы мы ни ждали его появления. Вдохновение знакомо лишь тем, для кого постоянный труд, жажда совершенствования стали органической потребностью, самой жизнью. Лишь увлеченным, одержимым своим делом людям знакомо то "строгое рабочее состояние", когда душа расположена "к живому приятию впечатлений", когда ощущаешь свои творческие возможности и работаешь во всю меру сил.

Увлечь поэзией труда, поэзией постоянных творческих поисков — вот что может стать сверхзадачей рассказчика.

Нужна ли студенческой аудитории такая тема? На наш взгляд, нужна чрезвычайно. О сущности творческого процесса, о радостях и трудностях его знают далеко не все студенты — или знают весьма приблизительно. Не ладится этюд, не выходит упражнение, отрывок — и вот ученик уже готов бросить репетицию: нет вдохновения, нет подъема... И еще: если мне, рассказчику, или кому-то из моих слушателей придется сыграть поэта, композитора, любого талантливого человека, — мы не повторим ошибки создателей упомянутого фильма "Поэт и царь". Мы постараемся найти точные выразительные средства для передачи внутреннего мира, который настроен в момент творчества тонко и верно, как некий волшебный инструмент, и отзывается на все, даже самые скрытые, самые незаметные звуки жизни.

Третий год обучения. Основное отличие текстов на старшем курсе состоит в том, что здесь остро и определенно ставится задача овладеть образным мышлением людей, разных по своей профессиональной и социальной принадлежности, живших в разные эпохи, отличающихся друг от друга мировоззрением, культурой, темпераментом и т. д. Убеждения этих людей, их жизненная позиция теперь не всегда совпадают с убеждениями ученика, а порой и прямо противоположны им. Но требование "личной причастности" к рассказу остается: исполнителю надо стать на позицию человека, от имени которого идет рассказ, понять и сделать "своими" его заботы, мечты, взгляды. Надо стать единомышленником героя, причем не только мыслить, как он, но и овладеть строем его речи, передать ее своеобразие.

Переход к работе над таким разнообразным материалом продиктован тем, что в театре актеру далеко не всегда приходится играть человека, близкого себе по характеру, способу мышления, темпераменту. Тем не менее актер должен сделать роль своею, "найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе", как говорил Станиславский. Поэтому студенты учатся на уроках сценической речи мыслить и говорить от имени человека другой эпохи, других убеждений, другого образа жизни. Учатся кропотливо анализировать рассказ, чтобы уяснить для себя мотивировку поступков и суждений героя. Учатся находить в себе качества, составляющие суть характера персонажа, пусть даже эти качества присутствуют в них самих лишь в намеке, в зародыше. Найдя в себе такие качества, студенты в период работы над рассказом развивают их, утверждают в них, делают их органичными для себя, естественными, вполне приемлемыми. Без этого невозможна личная причастность к рассказу, мышление в образе, — без этого исполнитель неминуемо будет "сидеть между двумя стульями": между позицией героя и собственной. А это приводит лишь к имитации личного присутствия в рассказе.

Например, в работе над каким-либо отрывком романа Ф. М. Достоевского "Подросток" ученику понадобится вспомнить, как безапелляционен и категоричен в своих суждениях был он сам в 15-17 лет, как ясно виделась ему граница между черным и белым, между добром и злом. Подросток самолюбив — ведь он уже "взрослый"; ему претят наставления, советы и предостережения, он сам "все прекрасно понимает" и даже "лучше старших" разбирается в жизни, — уж очень "устарели" их взгляды.

Безапелляционность высказываний героя, запальчивость, с какой он судит о поступках людей, уверенность в собственной правоте продиктованы не вздорностью, а незнанием жизни, неопытностью. Суждения героя часто не соответствуют истинному положению дел. Вспомним, в каких безысходно мрачных тонах характеризует он всю женскую половину рода человеческого: "Я не люблю женщин за то, что они грубы, за то, что они неловки, за то, что они несамостоятельны, и за то, что носят неприличный костюм". После такой уничтожающей тирады выясняется, что прогневили его длинные платья, которыми женщины на улице "пылят". Исполнителю надо с той же убежденностью осудить "грубость, неловкость и несамостоятельность" женщин, с какой это делает подросток. Жизненная позиция героя подскажет и необходимую речевую манеру: мальчишескую уверенность интонаций, силу голосового звучания, активность речевого темпо-ритма.

А вот у Любови Онисимовны, героини повести Н. С. Лескова "Тупейный художник", не может быть таких резких суждений: Любовь Онисимовна — крепостная актриса.

"А мучительства у нас были такие, — говорит она, — что лучше сто раз тому, кому смерть суждена. И дыба, и струна, и голову кричком скрячивали и заворачивали, — все это было. Казенное наказание после этого уже за ничто ставили. Под всем домом были подведены потайные погреба, где люди живые на цепях, как медведи, сидели. Бывало, если случится когда идти мимо, то порою слышно, как там цепи гремят и люди в оковах стонут. Верно, хотели, чтобы об них весть дошла или начальство услышало, но начальство и думать не смело вступаться. И долго тут томили людей, а иных на всю жизнь".

Исполнительница должна проникнуть в ту далекую эпоху, взглянуть на события и на поступки персонажей глазами Любви Онисимовны. Не следует осовременивать произведение, наделяя его героев качествами, им несвойственными, качествами, которыми не мог наделить их автор, следуя жизненной правде. Если ученица сможет принять, оправдать для себя жизненную позицию Любви Онисимовны, она "услышит" и характер речи своей героини: и тихий голос, и певучую интонацию, свойственную русской народной речи.

На старших курсах берется очень разнообразный литературный материал. Студенты выбирают рассказ от первого лица и в отечественной, и в зарубежной литературе. Длительность звучания рассказа может быть увеличена до 5-10 минут, так как учащиеся уже в значительной степени владеют своими голосовыми данными, речь их дикционно чище и яснее, произношение литературно правильное. Совершенствуется и внутренняя техника учеников. Тем не менее мы не рекомендуем стремиться к передаче текста большого объема. Далеко не каждый студент обладает такими выразительными речевыми средствами, которые позволяют ему лишь действенным словом, интонационным и произносительным звучанием подолгу держать внимание слушателей. Пяти-семи минут вполне достаточно и для студента старшего курса, чтобы проявить свое умение мыслить в образе логично и эмоционально.

Приводим примерный список произведений, отрывки из которых (или целые рассказы) мы рекомендуем для работы над рассказом от первого лица на старших курсах:

Ф. Достоевский. "Дядюшкин сон". "Белые ночи". "Нечотка Незванова". "Подросток".
И. Тургенев. "Дневник лишнего человека". "Переписка". "Степной король Лир".
Н. Лесков. "Очарованный странник". "Тупейный художник". "Грабеж". "Полуношники".

И. Бунин. "Лица". "Суходол". "Ворон". "Ида". "Антоновские яблоки".

А. Куприн. "Олеся". "Как я был актером". "Тоголь-моголь". "Листригоны".

Л. Андреев. "Рассказ, который никогда не будет окончен". "Смех". "Мысль". "Рассказ змеи о том, как у нее появились ядовитые зубы". "Два письма".

А. Чехов. "Рассказ госпожи NN". "Красавицы". "Рассказ идеалиста". "Скучная история". "Дом с мезонином". "Страх". "Шуточка". "Из записок вспльчивого человека". "Шампанское". "Пустой случай".

А. Платонов. "Неодушевленный враг". "Родина электричества". "В прекрасном и яростном мире". "Усомнившийся Макар".

Б. Шергин. "Машенька Кярстен". "Для увеселенья". "Мимолетное виденье". "Старые старухи".

В. Набоков. "Дар". "Отчаяние". "Лолита". "Соглядатай". "Случай из жизни". "Письмо в Россию". "Гроза". "Благость". "Ужас". "Бахман". "Весна в Фиальте". "Облако, озеро, башня".

М. Булгаков. "Театральный роман". "Записки юного врача".

Б. Зайцев. "Полковник Розов". "Ожерелье". "Изгнание". "Грех". "Мгла".

К. Чапек. "Редкий ковер". "Взломщик-поэт".

Э. Хемингуэй. "Праздник, который всегда с тобой". "И восходит солнце" ("Фиеста").
"Прощай, оружие!"

Б. Нушич. Автобиография.

Джером К. Джером. "Трое в одной лодке".

Рассмотрим "Рассказ госпожи NN" А. П. Чехова. Его можно читать лишь на старших курсах, так как он требует не только владения литературной речью, но и достаточно развитых выразительных средств, высокой профессиональной подготовки. Все это позволит исполнительнице последовательно, эмоционально и убедительно мыслить и говорить в значительном по объему и психологически сложном материале.

Рассказ этот — короткое, но исчерпывающее повествование о погибшей жизни двух людей. Рассказ-откровение, рассказ-исповедь. О сокровенном, дорогом говорят редко. Значит, назрела необходимость в этом откровении; значит, есть конфликт рассказчицы со зрителями, и она не может не рассказать историю своей жизни, чтобы предостеречь их от такой же ошибки, спасти их счастье. Но это конфликт со слушателями человека, любящего их, и, кроме того, человека тонкого, деликатного, уважающего мнение других. Поэтому конфликт здесь не может быть выражен в форме дидактических нравоучений или безапелляционных утверждений. Рассказчица, скорее, деликатно намекает слушателям на то, в чем сама она теперь убеждена. Она не навязывает своего мнения, но внутренне горячо желает, чтобы ее слова запали в душу людей.

Рассказ необходимо подчинить точной сверхзадаче, иначе он может превратиться в сентиментальный плач по ушедшей молодости, в нем зазвучат ноты безнадежности. Надо очень ясно понять, ради чего написан рассказ, и точно прочертить сквозное действие исполнителя.

Да, это рассказ о погибшей жизни, о несостоявшейся любви двух духовно близких людей. Но через весь рассказ проходит мысль героини о том, что и она и Петр Сергеевич сами виноваты в этом. Все, что "нравилось, ласкало, давало надежду — шум дождя, раскаты грома, мысли о счастье, разговоры о любви, — все это стало одним воспоминанием" и впереди — лишь пустынная даль. В этом именно их вина. Девять лет назад они, не сумевшие стать выше общепринятых предрассудков, воздвигли между собой невидимую стену. Для молоденькой девушки из богатой семьи самым важным было ее высокое положение в обществе. А Петр Сергеевич постоянно помнил о своем незавидном общественном положении, о своей бедности. Даже признавшись в любви, он тут же спешит успокоить девушку, что не питает никаких надежд на взаимность: "Я знаю, вы не можете быть моей женой, но ничего я не хочу, ничего мне не нужно, только знайте, что я люблю вас".

И вот двое увлеченных друг другом молодых людей воздвигают между собой стену и считают ее "очень высокой и толстой".

"Нет такой стены, которая не рухнула бы перед свободными, сильными, духовно независимыми людьми!" — мысль, которую выстрадала героиня, к которой она пришла так трагически поздно. Надо уметь отстаивать свое счастье, а не пассивно критиковать жизнь, якобы обманувшую нас. Иначе может оказаться уже поздно. Творите свое счастье

сами, и пусть жизненные мелочи, мишура предрассудков, внешний блеск не закроют для вас истинного, сокровенного, дорогого, — ради этой мысли выходит рассказчица к слушателям. К этой сверхзадаче тянутся все нити, все подробности повествования.

Рассказ начинается картиной беззаботного счастья, а заканчивается признанием рассказчицы об "одиночестве вдвоем": "Вот он сел у камина; молча глядит на огонь... Я, не зная, что сказать, спросила: "— Ну, что?" — "Ничего..." — ответил он. И опять молчание". Ушла из этих людей сама жизнь, ее радость и неповторимое очарование. Неспроста Чехов заканчивает рассказ фразами: "Красные уголья подернулись пеплом и стали потухать. Мороз еще сердитее застучал в окно, и ветер запел о чем-то в каминной трубе. Вошла горничная, и, думая, что я уснула, окликнула меня". "Подернулись пеплом", "стали потухать", "мороз", "ветер", "уснула" — все эти слова в конце рассказа как бы напоминают об увядании, о безрадостном, тоскливом существовании. Но очень важно, чтобы они прозвучали не как жалоба рассказчицы на свое одиночество, — она не ищет сочувствия, жалости к себе. Героиня рисует реальное будущее любого человека, не умеющего отстоять свое счастье. Она предостерегает, спасает дорогих ей людей — слушателей — от своего настоящего.

Понять сверхзадачу, сквозное действие, сущность конфликта, распределить свое внимание между разными группами слушателей или сосредоточить его на всех сразу — все это задачи, как видим, непростые, требующие и серьезной работы по анализу текста, и отточенной речевой техники.

Глава 3

КОЛЛЕКТИВНЫЙ РАССКАЗ

Коллективный рассказ входит в программу обучения сценической речи. Основной задачей коллективного рассказывания является **речевое взаимодействие**, но принципы освоения текста те же, о которых говорилось выше. Здесь каждый из участников должен быть причастен общей теме, событийному ряду выбранного произведения. Студенты учатся "тянуть" **общую линию** рассказа, развивать ее, чувствовать **общую перспективу**. Произведение изучается **всей группой** рассказчиков. Рассмотрим, как идет работа над коллективным рассказом практически.

Для нашей работы мы выбрали "Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях" А. С. Пушкина. Очень важно найти и почувствовать актуальность сказки, ее соотнесенность с сегодняшним днем. Лишь тогда она вызывает в студентах живой отклик на события. Всем, кто участвовал в рассказе сказки, была близка мысль о том, что зависть способна разрушить, уничтожить все вокруг, в то время как любовь делает человека бескорыстным, способным отказаться от личных выгод, готовым оказать искреннюю помощь, проявить заботу о другом. Каждый участник коллективного рассказа, внося свой вклад, должен помнить о целостности произведения, о том, во имя чего звучит вся сказка. Вовлеченность во все события и перипетии сказки создает широкое поле для речевого взаимодействия.

В процессе анализа сказки становится ясно, что каждый персонаж как бы нуждается в своем защитнике. Так определяется персонафикация текста, возникает личностный подход к происходящему — кто за кого заступается, кто кого осуждает. Очень важно также почувствовать, каким образом возникает рассказ о том или ином событии — то есть обозревается оно извне, с объективной точки зрения, или через субъективное отношение персонажа к происходящему.

Итак, начнем. Попутно заметим: описать живой процесс работы над словом — чрезвычайно сложная задача. И не каждый педагог впускает в свою лабораторию, святую святых своего творчества. Надеемся, что наш опыт будет полезен тем, кто хочет понять принципы освоения коллективного рассказывания.

Царь с царицею простился,
В путь-дорогу сварилися...

Кто это говорит? "Конечно, царь", — предполагают вначале студенты. А затем решают, что лучше отдать эти слова царице. Здесь и страх за мужа, и боязнь остаться одной, и ее покорность неизбежной судьбе разлучиться с любимым. Зато следующие две строчки —

И царица у окна
Села ждать его одна —

интересны с точки зрения уезжающего царя. Это его завет жене хранить верность и терпеливо ждать его возвращения. Словом, студентам всякий раз приходится задумываться о том, кому из персонажей будет принадлежать тот или другой текст сказки. А по мере изучения событий и героев, о которых они рассказывают, встает вопрос и об отборе выразительных речевых средств, они подчинены основной цели, перспективе развития всей сказки. Коллективный рассказ развивает в будущих актерах чувство целого.

Повествование развивается. После завета уезжающего царя царица как бы проходит испытание одиночеством.

Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядючи
С белой зори до ночи.

Здесь может проявиться юмор интерпретатора образа царицы, который, как бы глядя на нее со стороны, одновременно и глубоко сочувствует ей.

Ц а р и ц а. Не видать милого друга!

Ц а р ь. Не видать милого друга!
Только видит: вьется вьюга,
Снег валится на поля,
Вся белешенька земля.

Первая строка идет от имени царицы, но воспоминание о милом друге оживляет образ царя. И три следующие строки о снеге и вьюге — это сострадание и сочувствие любящего мужа, его тоска по оставленной жене.

Ц а р и ц а. Девять месяцев проходит,
С поля глаз она не сводит.

Здесь звучит размышление царицы о новом существе, которое должно появиться без отца. А дальше, решают студенты, рассказ переходит к очевидцу событий в царском доме, который знает во всех подробностях и деталях происходящее. Кто же это может быть? Пушкин указывает нам на присутствие такого персонажа: это девка Чернавка (это значит — черненькая, к тому же простая, из "черных" людей), она и прислуга, и няня будущего ребенка. Чернавка постоянно рядом, под рукой, видит все, знает про все и про всех. Именно она и спешит первой сообщить новость.

Ч е р н а в к а. Вот в сочельник в самый, в ночь
Бог дает царице дочь.

Ожидание и терпение царицы вознаграждены —

Ц а р и ц а. Рано утром гость желанный,
День и ночь так долго жданный,

Ц а р ь. Издалеча наконец
Воротился царь-отец.

Царь возбужден долгой дорогой, и своим прибытием, и изменением своего семейного "статуса" ("царь-отец")! Здесь и радость, и гордость (а может быть, — подсказывают студенты, — разочарование, так свойственное мужчинам: почему не сын?!). И вновь дальше говорит Чернавка (кто же еще может, соблезнуя, чуть не плача, поведать о

дальнейших событиях): радость царицы так велика, что сердце не способно было ее вместить, счастье неожиданной встречи обернулось горем.

Чернавка.	На него она взглянула, Тяжелёшенько вздохнула, Восхищенья не снесла И к обедне умерла.
-----------	---

Последняя строка — обрыв. Это событие перевернет во дворце все: привычный уклад жизни, положение людей, их надежды.

Пауза. Рассказчики и зрители осознают происшедшее. Жизнь вышла из привычного русла, и нужно время для установления нового уклада. Необходима смена ритма повествования.

Царь.	Долго царь был неутешен, Но как быть? и он был грешен; Год прошел (!) как сон пустой.*
-------	--

Рассказчик отстаивает поступки царя. И, действительно, представьте себе, приехал после долгого отсутствия, — а жены тут же не стало, да еще ребенок на руках! Необходимо найти утешение и поддержку. Рассказчик оправдывает перед общественным мнением поспешность новой женитьбы, противостоит молчаливому осуждению "молвы":

Царь женился на другой (!).

Но этому предшествует поиск избранницы. И все должны увидеть, кого выбрал царь, и по-разному оценить (шёпот молвы, переходящий из уст в уста: "Царь женился на другой").

Избранница заявляет о себе громко, категорично, с полным чувством права на столь высокое место.

Новая царица.	Правду молвить, молодица Уж и впрямь была царица: Высока, стройна, бела, И умом и всем взяла;
---------------	--

А сенная девушка тут как тут со своей оценкой:

Чернавка.	Но зато горда, ломлива, Своеравна и ревнива.
(Пауза)	Ей в приданое дано Было зеркальце одно...

Вот эта сплетня и есть завязка, она должна быть выделена особенной краской: запретное, самое потайное, подсмотренное — обязательно после многозначительной паузы, собирающей общее внимание.

И вдруг слышится голос нового персонажа — зеркала.

Свойство зеркальце имело:
Говорить (!) оно умело.

* Знаки препинания и текст, проставленный в скобках, помогают передать подтекст, интонацию, возникшие у исполнителя.

Как говорит зеркальце? Кто оно, как относится к событиям? Студенты решают: это объективное лицо, знающее внутреннюю сущность происходящего, это душа событийного узла, а главное, оно насквозь видит свою героиню — хозяйку-царицу. Отражая ее внешние достоинства объективно и бесстрастно, зеркало — оно же "зерцало души" — должно подвести свою героиню-царицу к проникновению внутрь самой себя, к портрету ее души. Задача Зеркальца — направить свою Хозяйку на путь истинный, отвести от злодеяний. При внутреннем постоянном опасении за царицу, зорком наблюдении за процессом "ее падения", зеркало, как существо объективное, обязано сохранять внешнюю бесстрастность.

Дальнейший текст подхватывает опять свидетельница — "глас народа" — Чернавка (по секрету всему свету):

С ним одним она была
Добродушна, весела,
С ним приветливо шутила
И, красуясь, говорила:

Царица властно перехватывает текст у Чернавки. У нее свои цели, своя жизнь, она слышит только себя.

"Свет мой, зеркальце! скажи
Да всю правду доложи:
Я ль на свете всех милее,
Всех румяней и белее?"

Это царицыно священнодействие, ее тайная зависимость от зеркала, ее слабость, прикрытая обаянием, сознательным волевым чувством превосходства. И сразу начинается схватка субъективного царицыного и объективного зеркального, противостояние, которое на протяжении всей сказки должно развиваться, обостряться, напрягать событийно-конфликтную основу коллективного рассказа.

З е р к а л ь ц е.

И ей зеркальце в ответ:
"Ты, конечно, спору нет:
Ты, царица, всех милее,
Всех румяней и белее".

Всезнающая Чернавка, как бы подглядывающая за всей этой тайной сценой в замочную скважину, высмеивает хозяйку, ее причуды:

И царица хохотать,
И плечами пожимать,
И подмигивать глазами,
И прищелкивать перстами,
И вертеться, подбочась,
Гордо в зеркальце глядясь.

Вразрез с этой бытовой (может быть, даже нагловатой интонацией) вновь звучит голос той же исполнительницы, что читала за первую царицу, — но обновленно чистый, независимый от предыдущей сцены.

Ц а р ь в а.

Но царевна молодая,
Тихомолком расцветая,
Между тем росла, росла,
Поднялась — и расцвела.

Поскольку отсюда начинается новый событийный зигзаг, необходимо, чтобы царевна сознавала свою силу не в конфликтном противостоянии с царицей, а в достоинстве, доброжелательности и открытости.

А далее появляется рядом с царевной влюбленный герой — Елисей. Он рыцарски готов к ее защите. Именно он может оценить ее по достоинству:

Е л и с е й. Белолица, черноброва,
Нраву кроткого такого (!).

Царевна скромно принимает комплименты от возлюбленного и кротко прерывает его:

Ц а р е в н а. И жених ссыкался ей,
Королевич Елисей.

Для всех должно стать ясно, что эта пара не случайна, что весь мир должен знать их неразрывность в любых перипетиях жизни.

Долго молчавший царь наконец-то рад доказать, что он дочери своей не забыл, что готов выделить ей достойное приданое; и потому начинает очень бодро:

Ц а р ь. Сват приехал, царь дал слово,
И приданое готово:

А вот здесь может проявиться напряженность семейных отношений в царской семье. Царица только прислушалась, повернулась к мужу, и мгновенно интонация поменялась: он почти шепотом, тайком, сообщает свату о приданом:

Семь торговых городов
Да сто сорок теремов.

Но слово вылетело — его не поймашь. И молва мгновенно разносит весть от одного к другому с разными оценками. У одного в подтексте слышится неодобрение: "как много!". Другой поощряет решение: "хорошо, так и должно быть". Третий не уверен в точности слуха, и кто-то подтверждает: "да-да" —

Семь торговых городов,
Да сто сорок теремов (!!!)

Естественно, что молва дошла и до ушей царицы. Ее самолюбие задето, что и делает человека слепым, мстительным. Царица спешит вернуть уверенность в себе, своем превосходстве:

Ц а р и ц а. На девичник собираясь,
Вот царица, наряжаясь
Перед зеркальцем своим,
Перемолвилась с ним:

В процессе монолога тон меняется. Царица, чувствуя недоброе, особо ласкова с зеркальцем, но в голосе слышится гроза:

"Я ль, скажи мне, всех милее,
Всех румяней и белее?"
Что же зеркальце в ответ? —

спрашивает она же, едва сдерживая свое нетерпение. Зеркальце скажет правду, оно неподкупно. Но как вразумить царицу, призвать ее примириться с правдой?

Зеркальце.

"Ты прекрасна, спору нет;
Но царевна всех милее,
Всех румяней и белее".

Чернавка (всегда ведь все знает!) спешит доложить толпе-молве о суровых изменениях в отношениях царицы и зеркальца:

Чернавка.

Как царица отпрыгнет,
Да как ручку замахнет,
Да по зеркальцу как хлопнет,
Каблучком-то как притопнет!..

Подтекст: — Ой, братцы, что-то будет! Не к добру это". А царица уже потеряла власть над собой, мгновенно слетел ее сладкий тон в диалоге с зеркальцем:

Царица.

Ах ты, мерзкое стекло!
Это врешь ты мне назло.
Как тягаться ей со мною?
Я в ней дурь-то успокою.
Вишь, какая подросла!
И не диво, что бела:
Мать брюхатая сидела
Да на снег лишь и глядела!

Со слов "Я в ней дурь-то успокою" царица уже мысленно ищет возможность устранить соперницу. Это еще почти подсознательная, неоформленная жажда мести, желание низвести палчерицу. Но вот она взяла себя в руки, пыгается отогнать от себя дурные мысли; разглядывая себя в зеркале, старается вновь добиться от него признания превосходства, первенства ее, царицы.

Царица.

Но скажи: как можно ей
Быть во всем меня милей?
Признавайся: всех я краше.
Обойди все царство наше,
Хоть весь мир; мне ровной нет,
Так ли?"

Зеркальце.

Зеркальце в ответ:
"А царевна все ж милее,
Все ж румяней и белее".

И тогда план убийства соперницы созревает быстро и непреложно:

Делать нечего.

В подтексте: задумано — сделано! Зеркало все видит, при сем присутствует. И предвидит непоправимое.

Зеркальце.

Она,
Черной зависти полна,
Бросив зеркальце под лавку,
Позвала к себе Чернавку
И наказывает ей,
Сенной девушке своей (...)

Царица со сдержанной яростью внушает Чернавке свой план, чтобы та ничего не забыла из приказанного и не смела прекословить. Проверяет — хорошо ли усвоила Чернавка сказанное:

Ц а р и ц а. Весть царевну в глушь лесную
И, связав ее, живую
Под сосной оставить там
На съедение волкам (!).

Чернавка должна убить свою любимицу, воспитанницу, надежду всего двора и государства! Она ищет защиты у зрителей, оправдывается безвыходностью своего положения:

Ч е р н а в к а. Черт ли сладит с бабой гневной?
Спорить нечего. С царевной
Вот Чернавка в лес пошла (...)

Царевна покорно идет с Чернавкой, которую знает с рождения. Но обстоятельства внушают ей опасения:

И в такую даль свела,
Что царевна догадалась,
И до смерти испугалась,
И взмолилась: "Жизнь моя!
В чем, скажи, виновна я?
Не губи меня, девица!
А как буду я царица,
Я пожалую тебя".

Важно обратить внимание на то, что студенты должны включать свое отношение к происходящему не только через прямую речь. И в данном случае даже в косвенной речи необходимо защитить поступок Чернавки, вызвать к ней сочувствие.

Ч е р н а в к а. Та, в душе ее любя,
Не убила, не связала,
Отпустила и сказала:
"Не кручинься, бог с тобой".
А сама пришла домой.
Ц а р и ц а. "Что? — сказала ей царица, —
Где красавица-девица?"

Главное для царицы узнать: исполнен ли приказ, который разрешит все трения?

Ч е р н а в к а. "Там, в лесу стоит одна,
Отвечает ей она, —
Крепко связаны ей локти;
Попадется зверю в когти,
Меньше будет ей терпеть,
Легче будет умереть."

Студентка, рассказывающая от лица Чернавки, должна видеть со стороны и событие, и свою героиню, и конфликт с царицей; рассказывая, она ищет возможность оправдать свой обман во имя спасения любимой воспитанницы.

М о л в а. И молва трезвонить стала:
Дочка царская пропала!

Под святыми стол дубовый,
Печь с лежанкой изразцовой.
Видит девица, что тут
Люди добрые живут;
Знать, не будет ей обидно (?).

Рассказывая о впечатлениях царевны, надо помнить, что атмосфера горницы важна как характеристика хозяев терема, что постепенно домашнее убранство успокаивает ее, убеждает в благонадежности этих незнакомых пока хозяев. — "Знать, не будет ей обидно?" — Проверка у слушателей, правильно ли сделан вывод? Но неизвестность все равно держит в напряжении:

Никого меж тем не видно (!).
Дом царевна обошла,
Все порядком убрала,
Засветила богу свечку,
Затопила жарко печку,
На полати взобралась
И тихонько улеглась.

Час обеда приближался (...)

Царевна не хочет обнаружить себя заранее, она в ожидании, — кто подъехал?

Топот по двору раздался:

Пес не лает — значит, это хозяева!

Входят семь богатырей,
Семь румяных усачей.

Это царевна видит с полатей. Представьте себе сценку: не один, а семеро мужчин, все красавцы! Каково будет девушке в таком окружении?!

С т а р ш и й.

Старший молвил: "Что за диво!
Все так чисто и красиво.
Кто-то терем прибирал
Да хозяев поджидал (?!).

Рассказчик от Старшего будет и дальше говорить главное слово. Слушателям должно стать ясно, что наличие Старшего — это и уважение, и дисциплина, и ответственность.

Кто же? Выдь и покажися,
С нами честно подружися.

Это вызов, но доброжелательный. А вместе с тем, может быть, и подозрение: уж не претендует ли кто, кроме хозяев, на этот дом? Дальше проявляют себя и другие богатыри. Тексты распределились между четырьмя студентами, больше — было бы слишком подробно, а для множественности образа вполне достаточно. Искали разнообразие оценок в разных характерах. Один из братьев, например, предполагает, что это крестьянин, собирая грибы и ягоды, набрел на их дом:

П е р в ы й.

Коль ты старый человек,
Дядей будешь нам навек (?).

Второй радуется, что молодой богатырь, может быть, пополнит их дружеский союз:

Второй. Коли парень ты румяный,
Братец будешь нам названный (?).

Но после каждого вопроса — тишина, и недоумение растет. Может, старушка-странница, богомолка пришла помочь братьям?

Третий. Коль старушка, будь нам мать,
Так и станем величать (!).

Опять молчание. Четвертый богатырь (наверное, самый молодой и мечтательный):

Коли красная девица,
Будь нам милая сестрица (!??)."

И царевна, наконец, нарушает молчание:

И царевна к ним сошла,
Честь хозяям отдала,
В пояс низко поклонилась;
Закрасневшись, извинилась,
Что-де в гости к ним зашла,
Хоть звана и не была.

Рассказчица раскрывает все свойства своей героини, выявляющиеся в общении с чужими людьми. В каждом проявлении есть свой оттенок и новое качество. Отдала честь (в пояс низко поклонилась). Закраснелась, попросила прощения за незваное вторжение. Братья совершенно ошеломлены!

Старший. Вмиг по речи те спознали,
Что царевну принимали (!);

Это — сдача "в плен", восторг! И все наперебой предлагают свои услуги:

Первый. Усадили в уголок (!),
Второй. Подносили пирожок (!),
Третий. Рюмку полную наливали,
На подносе (!) подавали (!!).
Четвертый. (устыдил за неразумное рвение)
От зеленого вина
Отрекалася она; (как не стыдно!)

Тот, что поднес пирожок, рад, что именно он угадал желание царевны:

Второй. Пирожок лишь разломил
Да кусочек прикусила,
Царевна. И с дороги отдыхать
Отпросилась на кровать. (!!)

Именно отпросилась, попросила на сегодня закончить общение, дать ей покой и освободиться от обязанности услуживать ей. И есть ли место ей в этом доме? Между богатырями продолжается соревнование в благородстве и внимании к царевне. Радостное, возбужденное соревнование.

Первый. Отвели они девицу
Второй. Вверх
Третий. во светлую светлицу...

Четвертый.	Все мы любим, (выступает вперед) за себя
Старший.	Взять тебя мы все бы ради, (останавливает всех): Да нельзя, так бога ради, Помири нас как-нибудь: Одному женою будь, Прочим ласковой сестрою.
Первый.	

Пауза — все ждут ответа, разрешения напряженности. Как поведет себя та, от которой все теперь зависит?

Второй.	Что ж качаешь головою?
Третий.	Аль отказываешь нам?
Четвертый.	Аль товар не по купцам?"

Только что бодрые забияки, готовые бороться друг с другом за право быть избранным, осознают, что отказ опять их всех ставит в единый, выравненный строй:

Царевна.	"Ой вы, молодцы честные, Братцы вы мои родные, — Им царевна говорит, — Коли лгу, пусть бог велит Не сойти живой мне с места. Как мне быть? ведь я невеста.
----------	---

Царевна понимает, что отказом своим наносит боль. Она старается не оскорбить, не оттолкнуть, не обидеть, пытается каждого ободрить:

Для меня вы все равны,
Все удалы, все умы,
Всех я вас люблю сердечно;
Но другому я навечно
Отдана. Мне всех милей
Королевич Елисей."

Вот о ком она постоянно думает, сидя у окошка с пряжей, когда остается одна!

Братья, потеряв надежду на любовь и женитьбу, поддержаны сознанием вернувшегося товарищества.

Первый.	Братья молча постояли, Да в затылке почесали.
Старший.	"Спрос не грех. Прости ты нас, — Старший молвил, поклонясь, — Коли так, не заикнуса Уж о том."
Царевна.	"Я не сержуся, — Тихо молвила она, — И отказ мой не вина".

Примирение должно быть полным, исчерпывающим.

Первый.	Женихи ей поклонились,
Второй.	Потихоньку удалились,

(Между собой сейчас разберемся, а ее беречь, любить по-прежнему!)

(категорично, упрямая разлад):
 И согласно все опять
 Стали жить да поживать.

Рассказ опять меняет русло, возвращаясь к другой героине сказки. Как видно из происходящего, энергия действия чрезвычайно зависит от того, насколько рассказчики внимательны друг к другу, как они "впрыгивают" в событийный ряд, принимая инициативу на себя. Царица — нетерпеливая, быстрая на решения, не терпящая возражений, чуткая ко всему, берет инициативу энергично и решительно:

Царица. Между тем царица злая, (да, злая и такой буду, так и знайте!)
 Про царевну вспоминая,
 Не могла простить ее,
 А на зеркальце свое
 Долго дулась и сердилась; (так ему и надо!)

Чернавка же все видит, бдитительно следя за хозяйкой, и зная, что гроза рано или поздно грянет, а для нее одно спасение — быть начеку, не дать себя застать врасплох.

Чернавка. Наконец об нем хватилась
 И пошла за ним, и, сев
 Перед ним, забыла гнев,
 Красоваться снова стала
 И с улыбкою сказала: (...)
 Царица. "Здравствуй, зеркальце! скажи,
 Да всю правду доложи:
 Я ль на свете всех милее,
 Всех румяней и белее?"
 Чернавка. (настороженно подслушивает)
 И ей зеркальце в ответ:
 Зеркальце. "Ты прекрасна, спору нет;
 Но живет без всякой славы
 Средь зеленых дубравы
 У семи богатырей
 Та, что все ж тебя милей".

У Зеркальца еще одна попытка открыть царице глаза на правду.

Чернавка. (вбрав голову в плечи — приготовилась к нападению)
 И царица налетела
 На Чернавку: "Как ты смела
 Обмануть меня? и в чем!.."
 Царица. (гневно — со мной не пошутить!)
 Та призналась во всем:
 Так и так. Царица злая,
 Ей рогаткой угрожая,
 Положила иль не жить,
 Иль царевну погубить.

Изгнав Чернавку, царица решает сама, своими руками покончить с соперницей.

После напряженного события Пушкин уводит нас в естественную атмосферу леса, где восстановлен мир, где ждут, надеются, любят и управляют (благодаря любви и доброжелательству) собой и своими страстями. Соколко наслаждается лицезрением своей хозяйки. Мы нарочно, персонифицируя текст, находим возможность смотреть на событие со стороны верного, чуткого стража.

Здесь каждый звук "налит" значением. Но как важно не внушить сопернице сомнения, недоверия! Это вкрадчивый, лживый, завораживающий обман, обольщение красотью рокового плода.

Последняя попытка защитить царевну:

П е с. Пес как прыгнет, завизжит...
Ц а р е в н а. *(в неведении, удовлетворенная выполненным долгом — накормить, обласкавать странницу. Юная царевна играет своей ловкостью);*
Но царевна в обе руки
Хватить — поймала (!)

(В подтексте слышится: А я победила — поймала!)

Ц а р и ц а. "Ради скуки
Кушай яблочко, мой свет.
Благодарствуй за обед..."
Старушоночка сказала,
Поклонилась и пропала... *(Дело сделано, скорее скрыться!)*
П е с. И с царевной на крыльцо
Пес бежит и ей в лицо
Жалко смотрит, грозно воет,
Словно сердце песье ноет,
Словно хочет ей сказать:
Брось! *(услышь меня, пойми, остерегись!)*

Но царевна весела и ободрена победой — яблоко, да какое красивое, у нее в руках.

Ц а р е в н а. Она его ласкать,
Треплет нежною рукою;
"Что, Соколко, что с тобою?
Ляг!"

Пес в отчаянии, в предчувствии недоброго, он насторожен, готов к поступку. Рассказчик от его лица не может остаться равнодушным к тому, что ядовитое яблоко находится в руках беззащитной, ничего не ведающей царевны. Но что может безмолвный пес?!

П е с. ...и в комнату вошла,
Дверь тихонько заперла,
Под окно за пражу села
Ждать хозяев, а глядела
Все на яблоко. *(проклятое, напитанное ядом, чую, не допущу!)*
Ц а р е в н а. *(мечта об Елисее отлетела ее. Могла ведь черница набрести на терем, придет и он!)*
Оно
Соку спелого полно,
Так свежо и так душисто,
Так румяно-золотисто,
Будто медом налилось!
Видны семечки насквозь...

Нам кажется, будь царевна повнимательней, не отвлекись она мечтами о любви, сказало бы ей сердце об опасности и о том, кто принес сюда этот соблазн.

Ц а р е в н а. Подождать она хотела
До обеда; не стерпела,
В руки яблочко взяла.
К алым губкам поднесла,
Потихоньку прокусила
И кусочек проглотила...

Пес неотрывно следит за развитием событий. Он парализован безысходностью развития трагедии. Как в замедленной съемке свершается роковое событие.

П е с. Вдруг она, моя душа,
Пошатнулась, не дыша,
Белы руки опустила,
Плод румяный уронила,
Закатились глаза,
И она под образа
Головой на лавку пала
И тиха, недвижна стала...

И опять смена ритма, атмосферы. Ничего не подозревающие братья ободрены восстановленным единством.

П е р в ы й. Братья в ту пору домой
Возвращались толпой
С молодецкого разбоя.
В т о р о й. Им навстречу, грозно воя,
Пес бежит и ко двору
Путь им кажет.
Т р е т и й. "Не к добру! —
Братья молвили, — печали
Не минуем." Прискакали *(сигнал к смене ритма: братья почувляли беду, благодушие с них в момент слетело)*
Ч е т в е р т ы й. Входят — ахнули.

Пес опережает событие. Он обязан показать братьям, откуда пришла беда.

П е с. Вбежав,
Пес на яблоко стремглав
С лаем кинулся, озлился,
Проглотил его, свалился
И издох.

Братья, наконец, все поняли!

С т а р ш и й. Напоено
Было ядом, знать, оно (!?).

Послекульминационный глубокий спад в рассказе. Всякая потеря заставляет действующих в событии лиц перестраиваться, приспособливаться к новым обстоятельствам, искать выхода, находить в себе силы жить дальше. Братьев еще больше сплотила смерть царевны. Они слышат друг друга мгновенно, ловят идею и развивают ее действием неукоснительно. Большой кусок жизни семи богатырей отражен в этой части сказки. Наше

распределение текста связано было с их характерами. Они определились через отношение к событиям. Один — молод, тороплив. Другой — медлителен, деловит, основателен. Третий — разумен, обладает умением видеть факт со стороны. Четвертый — мечтателен, впечатлителен. Если это соответствует и характерам исполнителей, им будет интересно участвовать в событиях, в разнообразных реакциях, создавая общую атмосферу любви, единства, взаимопонимания.

Первый.	Перед мертвою царевной Братья в горести душевной Все поникли головой, И с молитвою святой С лавки подняли, одели, Хоронить ее хотели
Второй.	<i>(Удивительно все это, таинственно)</i> И раздумали. Она, Как под крылышком у сна, Так тиха, свежа лежала, Что лишь только не дышала. (?) Ждали три дня, но она Не восстала ото сна.

Старший все же решается прервать бесплодное ожидание. С новой энергией призывает он братьев к исполнению долга.

Старший.	Сотворив обряд печальный. Вот они во гроб хрустальный Труп царевны молодой Положили — и толпой Понесли в пустую гору,
Четвертый.	И в полуночную пору Гроб ее к шести столбам На цепях чугунных там Осторожно привинтили И решеткой оградили...

(Чувство исполненного долга, красота и суровость обряда вызывают у братьев торжественное отношение к делу, которым они поневоле обязаны заниматься.)

Старший.	И, пред мертвою сестрой Сотворив поклон земной, Старший молвил: "Спи во гробе: Вдруг погасла, жертвой в злобе, На земле твоя краса;
Первый.	Дух твой примут небеса.
Второй.	Нами ты была любима И для милого хранима —
Третий.	Не досталась никому,
Четвертый.	Только гробу одному".

Сказка движется к концу, и Пушкин предлагает ложную нам развязку до финала, до его бурной вспышки.

Царница.	<i>(только что бывшая черницей, вновь обретает свой прежний вид, неукротимое ее честолюбие)</i>
----------	---

ищет удовлетворения, она торопится
вновь утвердить себя)

В тот же день царица злая,
Доброй вести ожидая,
Втайне зеркало взяла
И вопрос свой задала:
"Я ль, скажи мне, всех милее,
Всех румяней и белее?"

Зеркалу больше нет смысла бороться за душу царицы-преступницы, которая ценой убийства идет к собственной гибели.

З е р к а л ь ц е. И услышала в ответ:
"Ты, царица, спору нет,
Ты на свете всех милее,
Всех румяней и белее".

После этого и начинается предфинальная вспышка активной силы, противоборствующей злу. Носитель ее — Елисей.

Е л и с е й. За невестою своей
Королевич Елисей
Между тем по свету скачет.
Нет как нет! Он горько плачет,
И кого ни спросит он,
Всем вопрос его мудрен... (*Вот они, люди! Вот они, люди!*
Безразличные, непричастные его горю!)
Кто в глаза ему смеется,
Кто скорее отвернется;
(*Нет, не сыщешь на земле правды!*)
К красну солнцу наконец
Обратился молодец.
"Свет наш солнышко! Ты ходишь
Круглый год по небу, сводишь
Зиму с теплою весной,
Всех нас видишь под собой,
Аль откажешь мне в ответе?
Не видало ль где на свете
Ты царевны молодой?
Я жених ей (!)".

Этот отчаянный крик к далекому, но всевидящему солнцу не безрезультатен. Солнце, действительно, полно добра, тепла, света и благожелательства. И обратите внимание: солнце собеседника называет "свет ты мой".

С о л н ц е. "Свет ты мой, —
Красно солнце отвечало, —
Я царевны не видало.
Знать, ее в живых уж нет.
Разве месяц, мой сосед,
Где-нибудь ее да встретил
Или след ее заметил".

Солнце торопится дать Елисею надежду. А Елисей едва сдерживает нетерпение, ведь месяц явится только ночью! А когда он появляется, Елисей не забывает отметить все достоинства своего уважаемого собеседника.

Отвечает ветер буйный, —
Там за речкой тихоструйной
Есть высокая гора,
В ней глубокая нора;
В той норе, во тьме печальной,
Гроб качается хрустальный
На цепи между столбов.
Не видать ничьих следов
Вкруг того пустого места;
В том гробу твоя невеста".
Ветер дале побежал.

Здесь Пушкин дает нам вторую ложную развязку для того, чтобы финальный аккорд прозвучал мощно, подготовленно.

Е л и с е й. Королевич зарыдал
И пошел к пустому месту,
На прекрасную невесту
Посмотреть еще хоть раз.

По всем приметам, упомянутому Ветром, это должно быть здесь; чем дальше, тем топливее идет Елисей. Но чем дальше, тем герою страшнее: близится встреча с неотвратимым, с потерей надежды. Темп и ритм вступают в борьбу: чем напряженнее внутренний ритм, тем медленнее темп рассказа.

Ц а р е в н а. Вот идет; и поднялась
Перед ним гора крутая;
Вкруг нее страна пустая;
Под горою темный вход.
Он туда скорей идет.
Перед ним, во мгле печальной,
Гроб качается хрустальный,
И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном.
И о гроб невесты милой
Он ударился всей силой.
*(Она не предполагает чего-нибудь
присутствия. Только окончание сна ее
сейчас занимает, удивляет, заставляет
увидеть все новыми глазами)*
Гроб разбился. Дева вдруг
Ожила. Глядит вкруг
Изумленными глазами
И, качаясь над цепями,
Привздохнув, произнесла:
"Как же долго я спала!"
И встает она из гроба...
(Встреча свершилась)
Е л и с е й. Ах!... и зарыдали оба.
В руки он ее берет
И на свет из тьмы несет,
Ц а р е в н а. И, беседуя приятно,
В путь пускаются обратно.

(Молва рада подхватить добрую весть.)

М о л в а.

И трубят уже молва!
Дочка царская жива!

Этот рефрен произносится на разные лады, много раз. А злая царица все не может найти покой, вновь повторяя свой вопрос зеркалу.

Ц а р и ц а.

Дома в ту пору без дела
Злая мачеха сидела
Перед зеркальцем своим
И беседовала с ним,
Говоря: "Я ль всех милее,
Всех румяней и белее?"

З е р к а л о.

(Правда торжествует)
И услышала в ответ:
"Ты прекрасна, слова нет,
Но царевна все ж милее,
Всё румяней и белее".

Ч е р н а в к а.

(радуется исполнившейся справедливости!)
Злая мачеха, вскочив,
Об пол зеркальце разбив,
В двери прямо побежала
И царевну повстречала.

Ц а р и ц а.

(Теряет все: амбицию, самообладание, впадает в полную апатию)
Тут ее тоска взяла,
И царица умерла.

Конец сказки, как всегда, должен быть мажорным, исполненным энергии, несмотря на долгое действие. Надо преодолеть и усталость, и недавние трагические события. Преодолеть ради жизни и торжества истины.

Ч е р н а в к а.

(натерпевшаяся от строптивой хозяйки)

Лишь ее похоронили,
Свадьбу тотчас учинили,

Е л и с е й.

И с невестой своей
Обвенчался Елисей;

Ц а р е в н а.

И никто с начала мира
Не видал такого пира;

Ц а р ь.

*(у него спала с глаз завеса,
но чувство вины его не покидает)*
Я там был, мед, пива пил,
Да усы лишь обмочил.

Конец коллективного рассказывания пушкинской сказки имеет непременною целью общую причастность к происходящему и общее очищение через эту причастность.

Здесь приведен один из возможных вариантов прочтения пушкинской сказки. Он возник на уроках, которые вел определенный педагог с конкретным курсом. Другие интерпретаторы, безусловно, нашли бы иной принцип распределения текста, взяли бы иное количество рассказчиков, другими были бы интонационное звучание сказки, ее подтексты, ритмы. И все же мы посчитали целесообразным дать пример событийно-действенного анализа литературного материала, который берется для коллективного рассказывания, для воспитания навыков речевого взаимодействия.

СОЗДАНИЕ И ИСПОЛНЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ НА СТАРШИХ КУРСАХ

В программу воспитания будущего актера входит способность взаимодействовать в коллективном рассказывании. Это ставит студентов в условия, близкие к сценическому диалогу, приучает их подчинять текст единой теме, действовать словом, отстаивая свою точку зрения, может быть, отличную от других. Учит держать сценическую паузу, во время которой идет внутренний монолог, рождающий слово. Выше приведен пример коллективного рассказа, речевого взаимодействия на материале "Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях" А. С. Пушкина. Здесь же идет речь об общих принципах организации текстов в композициях, которые также помогают студентам овладеть необходимыми навыками сценической речи.

Слово **композиция** происходит от латинского слова *compositio*, что означает "составление, связывание, построение" художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением. В театральном искусстве композиция — это составление, связывание различных компонентов, искусств, стилей, жанров, соединение слова и движения, слова и музыки.

Не изменяя объективного ядра литературного шедевра, не написав ни одной строчки за автора, улавливая его "исповедальность", живые черты личности, эстетики, восприимчивость и видение жизни, студенты вместе с педагогом создают новое произведение. Ведь композиция открывает еще неведомые грани литературного материала, подтверждает его многозначность; переосмысливая старое, пробуждает к жизни мысли, созвучные современности. Таким образом, находится сегодняшний эквивалент известным литературным произведениям.

Чтобы по-новому истолковать литературный материал, перевести его в сценическую форму, в диалог, вспомним, что говорил выдающийся мастер художественного слова В. Н. Яхонтов. В статье "Искусство монтажа" он пишет о двух уровнях композиции: 1) о монтаже как о разработке одной темы и 2) о собственно композиции как о целом цикле, наполненном философским смыслом. "Литературный монтаж — это способ организации разнородного материала в однородное целое". А "литературная композиция есть сложный процесс, который создается на основе какой-либо идеи, пронизывающей всю композицию".

На первом этапе, таким образом, идет серьезная, вдумчивая работа — обдумывание содержания темы, ее сценического толкования. Изучается литературный, иконографический и бытовой материал, чтобы извлечь философское, художественное, социальное звучание текста. Это развивает образное мышление студентов. Овладевая искусством компоновки материала, искусством монтажа, они учатся сплести разрозненные тексты в единый узел, подчинять все основной движущей идее композиции.

Чрезвычайно важно найти драматургический конфликт композиции — столкновение мировоззрений и мироощущений. Именно отсюда рождается речевое взаимодействие, диалог с партнером и зрителем. Каждый отстаивает свою точку зрения. Конфликт может проявляться непосредственно, внешне активно, бурно. Но может быть и "утоплен" — тогда рассказчик сдержан, "не расплескивает" своих эмоций.

Важно в композиции и конфликт между повседневной жизнью и жизнью, к которой мы стремимся. Здесь разница между реальностью и тоской по идеалу огромна.

Самой главной заботой создателей композиции является построение ее цельности. Каждая композиция несет в себе свой особый изобразительный и звуковой мир, и чем цельнее, чем монолитнее будет организм этого мира, тем естественнее зритель и слушатель будет воспринимать смысловое и выразительное начало, сценическое решение. Цельность — это объективное средство композиции, одна из главных ее закономерностей. Именно цельность композиции диктует соразмерность компонентов, то есть ритмическую основу композиции. Центр композиции определяется тогда, когда все элементы, из которых складывается произведение, подчиняются основному композиционному замыслу. Композиция — это гармония, завершенность, смысл и разумная основа.

Разновеликие и разнообразные ее компоненты получают здесь правильные пропорции. Здесь смешиваются прямые противоположности, чтобы в сопоставлении, по контрасту, усилить одно другим; согласуется несогласуемое.

Начиная работать над сценическим воплощением композиции, студенты должны стремиться к тому, чтобы она стала конкретным поводом, замечательной возможностью откликнуться на насущные вопросы современности. При этом главной движущей идеей композиции становится основная тема, раскрывающая новый взгляд на давно знакомую проблему. Надо выбирать только тот необходимый материал, который обогащает идею композиции, развивает ее оригинальный сюжет, построенный из разнообразных сюжетных линий, взятых из разных произведений.

Так создается новая самостоятельная художественная действительность композиции, или, как говорят, "Вторая реальность".

Какими же приемами может быть выстроена целостность композиции?

Во-первых, композиция может быть составлена из нескольких произведений одного автора.

Такой композицией можно считать литературный монтаж по рассказам А. П. Чехова под названием "Ряженные", созданный на одном из курсов. Камертоном композиции послужили строки из писем А. П. Чехова, обращенные к современнику: "Человек, не суетись! не мелькай! не будь ряженым! Фальшивым бриллиантом! Если в тебе есть талант, то уважай его, жертвуй для него покоем и суетой. Будь чистосердечным и бойся лжи, как огня. Храни самое ценное в себе — правду. Обуздывай мещанскую плоть и поступай по справедливости, беспрестанно сталкиваясь с людской ложью и несправедливостью. Человек, не суетись! не мелькай! не будь ряженым!"

Затем в композиции монтировались рассказы, в которых, как в балагане, мелькали ряженные, маски. Это красноречивый адвокат в "Случае из судебной практики", семейная "мафия" в "Репке (перевод с детского)", добровольно униженная в поисках чинов личность в "Торжестве победителя", сборище подхалимов и лицемеров в "Рассказе, к которому трудно подобрать название", лень в рассказе "Моя она", вымогатель из "Доброго знакомого". Здесь мелькают не только маски-личины, но и маски, надетые на целую че-

ловеческую жизнь. Это пошлое существование, коммерческий взгляд на жизнь ("Муж", "Предложение"). И все это в крутоверти "Ряженных".

С особой ясностью в композиции вставало понимание Чеховым проблемы человеческого счастья. Становилось ясно, что правда и красота могут быть повержены (такова жизнь), но их нельзя убить. И спасение наше общее в правде.

"Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу".

В композиции присутствовало само время. В этих особенных, замечательных образцах чеховской литературы — рассказах-повестях, рассказах-романах, рассказах-комедиях, рассказах-драмах — мы вместе с Чеховым страдаем и печалимся по поводу живучести вселенской скверны, вечности сильных мира сего, расцвета бескультурья, злобы, лжи, предательства и подлости. Диагноз доктора Чехова, поставленный им когда-то обществу: **оскорбление человека пошлостью.**

Это и есть главная проблема композиции "Ряженные", это и острая, жгучая проблема сегодняшнего дня.

Второй тип построения — композиция из произведений разных авторов. Цельность здесь может быть достигнута на материале произведения одного жанра. Например, жанра басни.

В основе басен лежат притчи, аллегории, анекдоты, моралистические примеры, проповеди. Есть басни-сказки, басни-легенды, басни-анекдоты, но побеждает басня поучительная.

В такой композиции необходимо подчеркнуть философское начало басни. Каждый баснописец хочет сообщить что-то важное и новое. Баснописец знает наши слабости и требует от нас подлинно человеческих качеств. Он говорит открыто, а иногда с намеком. Он высвечивает сегодняшний мир, где коварство торжествует над простотой, ученые невежественны и корыстны, исчезает дружба и милосердие, брат ненавидит брата. Басни-проповеди призывают людей смотреть на сущность жизни, не ослепляться страстями, алчностью, тщеславием, охранять добродетель и талант.

Любопытным было построение одной из басенных композиций. Здесь одна и та же басня, вернее, один и тот же басенный сюжет, как бы рассказывался разными авторами (а, значит, и разными исполнителями). Возникла галерея вроде бы одинаковых, но столь различных образов. Это были басни: "Ворона и Лисица" Эзопа, Лафонтена, Лессинга, Сумарокова, Крылова, Бирса; "Стрекоза и Муравей" Эзопа, Крылова, Бирса; "Две лягушки" Эзопа, Лафонтена, Крылова. Конфликт здесь вспыхивал на уровне разных пониманий басенной ситуации. Именно тогда становилось особенно ясно, что в споре персонажей в самой басне нет правых и неправых, именно тогда возникал настоящий басенный трагикомический конфликт.

Исполнители-студенты пытались высказать свои тайные мысли и чувства под прикрытием басенной аллегории. Возникла активная действенная речь, способность говорить с поразительной силой, каждый вступая как бы в дискуссию с предыдущим партнером, настойчиво и убежденно пытаясь внушить аудитории определенную духовную идею. Еще одним видом может быть литературно-музыкальная композиция. Она дает возможность развить и речевые и вокальные возможности актеров драмы, их чуткость к интонационным нюансам. Конечно, такая работа должна осуществляться совместно с педагогами по вокалу. Например, композиция по стихам и песням Беранже "Мой чердак".

Беранже — первый французский шансонье, который исполнил свои стихи как песни, задавая им определенную куплетную форму. Исполнять стихи и песни Беранже довольно трудно. В этом репертуаре артист проявится лишь тогда, когда обретет выразительную подачу текста, свой способ воздействия на аудиторию. Каждое произведение Беранже — это неповторимый шедевр, его нельзя исполнять в полнакала. Одержимость, страстность, тонкая ирония — вот главные двигатели и секреты творчества Беранже. Обычно каждый куплет заканчивается рефреном, причем интонационный перелив каждого нового рефрена непохож на предыдущий.

Студенты, занятые в такой композиции, должны увидеть подробности в каждом факте, а самое главное, правильно оценить этот факт, как факт сегодняшнего дня. Исполнители должны присвоить себе то, что волновало автора, найти с ним органическую связь, обнаружить свою "личную ноту", стать также непримиримыми ко всякого рода фальши и пошлости, иметь неистребимое чувство юмора. Исполнитель — наш современник, который так одержим идеей, так страстен, что не может не петь, не читать стихов! И в композиции действительно чередовались песни и стихи. Песни раскрывали все, что недосказывали стихи.

В композицию были включены стихи и песни: "Бедный чудак", "Как яблочко румян", "Друг Робен", "Господин Искаритов", "Сосед", "Отшельник", "Четыре капуцина", "Моя Лизетта", "Новый фрак", "Старый фрак", "Будущность Франции", "Вознесение". Авторы и исполнители композиции стремились показать, что бедный, но искренний "чердак" Беранже противостоит античеловеческой светской жизни, где ничего никогда не меняется, где "копошится род людской".

Чисто стихотворная композиция необычайно важна для воспитания актера драмы. Стихи — это особая природа высказывания. Стихотворная, вернее сказать, **поэтическая** композиция требует истинной влюбленности в творчество поэта, страстного желания ощутить его образ, прихода его к нам, в наши дни!

Такого рода работу мы проводили, например, по произведениям А. Блока (Композиция "12 вопросов автору "Двенадцати"). Здесь ярко проявилась возможность монтажа в композиции самого разнообразного материала. Вся композиция состояла как бы из трех взаимопереплетающихся пластов: о Блоке говорили А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак; А. Блок говорил сам о себе, своем творчестве, своем времени; звучали стихи самого А. Блока. Все это вместе создавало образ Великого Поэта. Именно в этой композиции студенты могли познакомиться с выразительными возможностями изменения ритмического протекания целого. Здесь они учились слышать интонацию, живой голос автора, учились доносить эту авторскую интонацию. Шел процесс постижения стиха, процесс возникновения музыки речи. Из точно найденной авторской интонации возникла неповторимая атмосфера спектакля-композиции.

Композиция часто дает возможность выходить на довольно редкий оригинальный жанр в литературе — пародию. Пародия может быть направлена на стиль автора, на само произведение, на жанр или даже на самого автора, на его личность. Она обращает внимание на речевое поведение поэта, подчеркивая это поведение. Циклизация пародии вызывает к жизни пародическую личность.

Вершиной явления в литературе пародической личности справедливо считают Козьму Пруткову. Здесь совершилось превращение пародического псевдонима в пародиче-

ское лицо. А само лицо уже служит средством легчайшего введения злободневного материала в литературу и приближается по своей природе к фельетону.

Но создание композиции по произведениям А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых "К. П. Прутков" дело довольно трудное и не всегда "подъемное". Здесь можно порекомендовать обратиться к великолепной книге Д. Жукова "Козьма Прутков и его друзья". Она дает возможность задать композиции фельетонную и в то же время пародийно-исследовательскую форму.

Примером литературно-публицистической композиции может служить спектакль по рассказам и фельетонам И. Ильфа и Е. Петрова "Его величество Штамп", созданный на 3 курсе на уроках сценической речи.

В сценическое оформление спектакля-композиции входили фразы из записных книжек писателей. Они были как бы небрежно, невпопад, некстати разбросаны по сценической площадке: "Дирекция просит не нарушать художественной цельности спектакля во время художества", "Новелла о закрытых дверях", "Слезы, пролитые на спектаклях, надо собирать в графины", "Лучшие бороды в стране собрались на спектакль", "Актеры не любят, когда их убивают во втором акте четырехактной пьесы", "Не горит ли ваше имущество, пока вы сидите в театре", "Наряду с недочетами есть и ответственные работники", "Братский союз кирпичей", "Жаре навстречу". Программу спектакля начинали звучащие из зала определения штампа из словарей Даля, Брокгауза и Евфрона и др.

Затем шли рассказы и фельетоны в различных вариантах исполнения:

"В золотом переплете" (т.3, с.89)	— голос за сценой
"Несчастьялмазовкамменных" (т.3, с.527)	— монолог
"Листок из альбома" (первая часть) (т.3, с.232)	— диалог
"Полупетуховщина" (т.3, с.481)	— монолог
"Саванарыло" (т.3, с.188)	— монолог
"Листок из альбома" (вторая часть) (т.3, с.232)	— диалог
"Бледное дитя века" (т.2, с.467)	— монолог
"Мала куча — крыши нет" (т.2, с.488)	— три исполнителя
"Пташечка из межрабпомфильма" (т.2, с.455)	— монолог
"1001 деревня" (т.2, с.463)	— голос или реприза
"Праведники и мученики" (т.2, с.475)	— сцена
"Листок из альбома" (третья часть, т.3, с.232)	— диалог
"Нюрнбергские мастера пения" (т.5, с.369)	— монолог
"Так принято" (т.2, с.521)	— монолог
"Непогрешимая формула" (т.5, с.384)	— монолог

И вновь раздавались определения штампа. Но теперь они звучали уже не смешно, а скорее грозно и страшно, вызывая мысль о пронизанности нашей жизни штампами и стереотипами.

Необычно сложен мир литературной композиции. И при погружении в этот мир будущему актеру станут необходимыми и выразительный голос, и владение интонацией, мимикой, мизансценой тела. Не меньшую роль в искусстве композиции, как видим, играет и другая составная часть таланта актера — ощущение пульса Времени.

Но главная задача композиции — вовлечение студентов в речевое взаимодействие, подготовка к осмысленному, живому, образному поведению в сценическом диалоге.

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА

При интонационно-логическом анализе текста мы изучаем не интонационные ходы сами по себе. Мы идем к тому кругу мыслей, видений, подтекстов, которые необходимы для раскрытия замысла автора. Верно найденную интонацию не надо запоминать. Надо помнить тот логический ход мыслей, те оценки, то отношение к происходящему, которые привели к верному мелодическому звучанию слова, фразы, абзаца.

Л. Н. Толстой говорил, что искусство писателя заключается в том, чтобы находить "единственно нужное размещение единственно нужных слов". Наша задача — понять замысел автора, проникнув в тайну этого единственно нужного размещения нужных слов. Помогает нам в первую очередь умение логически мыслить и знание особенностей родного языка — его лексики, специфического построения фраз, значения знаков препинания.

В школе мы изучаем законы нашего литературного языка, которые появились и закрепились в результате длительной, огромной работы мысли многих поколений людей. Мы учимся правильно излагать свои мысли, правильно строить фразы в письменной и устной речи. Однако выразительные особенности устной живой разговорной речи неисчерпаемы и до конца не исследованы. Мы можем отметить лишь ряд основных закономерностей устной речи — в расстановке пауз и ударений, в мелодике (движение голоса вверх или вниз при развитии мысли, при завершении ее). Но и это не значит, что существует раз и навсегда установленный мелодический рисунок речи для обозначения того или иного знака препинания. Бесконечно разнообразными могут быть интонации при произнесении одной и той же фразы. Обязательным условием может быть только одно — интонация должна точно передавать мысль, которую хотел выразить автор. А для этого нужно проникнуть в существо мысли.

Мы понимаем под словом "интонация" звуковое выражение мысли. Термин "интонация" произошел от латинского "intonare", — "громко произносить", однако интонация состоит не из одного, а ряда компонентов. Уже в "Российской грамматике" М. В. Ломоносова говорится, что изменение голосового звучания зависит от "выходки", "напряжения", "протяжения" и "образования" звука. Из дальнейших пояснений М. В. Ломоносова следует, что под этими терминами подразумевается высота, темп, сила и тембр голосового звучания.

В современной лингвистике фонетическая интонация рассматривается еще шире. К средствам интонации относятся не только мелодика, темп, тембр и интенсивность, но и ударения (в слове — словесные; в фразе — смысловые), а также паузы.

Мелодика — это как бы звуковая кривая, которая возникает из последовательности звуковых высот, "тональный контур речи — модуляция высоты основного тона". По на-

¹ Черемисина Н. С. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. — М., 1989. С. 11.

правленности движения тона в русской речи различают четыре вида мелодики: восходящая мелодика (повышение основного тона); нисходящая мелодика (понижение основного тона); восходяще-нисходящая мелодика ("излом" мелодической кривой); ровная мелодика (монотон, однотон), при которой сохраняется основной тон одинаковой высоты (или почти одинаковой). В потоке живой речи возникают и нисходяще-восходящая и волнообразная мелодика. Мелодика, наряду с ударением — важнейший компонент русской интонации. М. В. Панов склонен под интонацией понимать повышение и понижение тона. А темп, тембр и т. д. — лишь "тень движения голоса".

Русский язык имеет свою мелодическую систему — особый набор мелодических структур (интонационных моделей). Их десять: констатирующая, восклицательная, вопросительная, начинательная, противительная, перечислительная, пояснительная, императивная, уточняющая и вводная. Конечно, в живом речевом потоке встречается бесконечное многообразие мелодических движений, на это влияют ситуации, различные семантические и синтаксические факторы. И все же мелодические структуры наиболее типичны, частотны для интонационной системы русского языка. Они служат базой для возникновения вариантов.

Тембр — это "окраска" звучания, придающая речи различные экспрессивно-эмоциональные оттенки. Стремясь охарактеризовать тембр голоса, мы порой употребляем такие определения, как "бархатный", "серебристый", "глухой" и т. д. Неспроста тембр называют "цветом голоса".

Темп — это скорость речи, ее ускорение и замедление (отдельных звуков, слогов, слов, словосочетаний, фраз).

Сила (или интенсивность) звука зависит от смены усиления или ослабления мускульного напряжения органов артикуляции, а также от амплитуды колебания голосовых складок.

Пауза — это как бы "незвуковое" интонационное средство. Пауза может быть действительной (перерыв в речи) или мнимой (нулевой). Мнимую паузу называют интонационной.

Ударение — это прежде всего интенсивность, сила звука. Вместе с ним, акустически ударение выражается не только силой звука, но и длительностью, изменением высоты тона, или различными комбинациями этих средств. О словесных ударениях пойдет речь в главе "Орфоэпия". О смысловых ударениях — в разделе "Смысловые ударения". Здесь мы более всего обратим внимание на мелодику, паузы, как бы подсказанные автором. Драматург А. Крон писал, что, отгачивая реплику, автор старается в тексте зафиксировать интонацию. И, прежде всего, с помощью пунктуации. Знаки препинания расставляют смысловые акценты, обозначают повышения и понижения голоса, создают ритм.

Попутно с интонационно-логическим анализом происходит углубленное знакомство с правилами и закономерностями устной речи, которые свойственны нашему языку. К. С. Станиславский считал, что артист должен в совершенстве знать свой язык. Использование выразительных свойств устной речи при чтении литературно-художественного произведения и при работе над ролью опирается на знание законов языка. Интона-

* Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. — М., 1979. С. 83.

ционно-логический анализ текста — живая творческая работа, это погружение в мир мыслей и чувств автора.

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ. ГРАММАТИЧЕСКИЕ ПАУЗЫ

Грамматические паузы — это паузы, связанные со знаками препинания. Знаки препинания являются теми условными обозначениями, которые помогают исполнителю в какой-то мере раскрыть для себя ход мыслей автора. "Выбор и расстановка автором пунктуационных знаков находится... в зависимости от идейного замысла, содержания и творческого своеобразия писателя".

Известно, какое значение придавал К. С. Станиславский изучению пунктуации. Он приводит описание мелодических контуров каждого знака препинания.

При чтении "про себя" мы воспринимаем текст, не думая о том, почему автор поставил тот или иной знак препинания. Над этим вопросом мы задумываемся лишь тогда, когда нам предстоит сделать текст "своим", усвоить способ автора выражать свои мысли, передать его в устной форме.

Ведущим принципом современной пунктуации является логико-грамматический. Но интересны и исследования в области ритмомелодики речи в связи с пунктуацией. Эти исследования непосредственно связаны с выразительностью устной речи, что особенно важно для театральной школы. Мы учимся рассказывать, говорить. Поэтому нам особенно ценны те свойства пунктуации, которые помогают рождению живой разговорной выразительной интонации. А. П. Чехов называл знаки препинания "нотами при чтении".

Известный режиссер и актер Алексей Дикий, много работавший над пьесами Горького, считал, что "актер, желающий правдиво воплотить характер в пьесе Горького, не имеет права пройти мимо самой, казалось бы, незначительной запятой, так как и она не случайна, и она в горьковской драматургии играет определенную смысловую и идейную роль. Своеобразная пунктуация Горького вообще требует особого изучения. Всегда ли мы по-настоящему внимательны к этим указаниям Горького, подсказывающим актеру определенную интонацию, к его многочисленным восклицаниям, многоточиям, и тире? Всегда ли мы задумываемся над тем, что неоконченные предложения, гневные вопросительные строки помогают понять внутреннее состояние героя, ход его мыслей? А между тем это богатый источник познания образа"***.

Если в средней школе пунктуация изучается для того, чтобы правильно расставлять знаки препинания на письме, то в театральной школе мы развиваем особое внимание к индивидуальной авторской пунктуации, учим понимать смысловые и выразительные функции знаков препинания при воплощении авторского текста в устный рассказ. Мысль является главным возбудителем чувства. Чем глубже и ярче мысль, тем острее оценка фактов, тем выразительнее и разнообразнее речь. Воспитывая в себе способность к образному мышлению, развивая фантазию, надо приучаться выстраивать свой рассказ по перспективе в определенной автором логике, последовательности. И в этом большую помощь оказывает пунктуация. Но не следует рассматривать само знание правил пунктуа-

* Ефимов А. И. О языке художественных произведений. М., 1954. С. 245.

** Дикий А. Язык и характер в драматургии Горького. — Сб. "Слово в спектаклях Горького". М., 1954. С. 23.

ции как ключ, которым можно открыть любую дверь. Этот ключ действует только в руках мыслящего, творческого, много практически работающего человека.

Знаки препинания возникли из потребности разделить письменный текст на определенные части в соответствии со смысловой структурой устной речи. Однако не все закономерности ритмомелодики устной речи получили отражение в письменности и не все правила пунктуации полностью соответствуют этим закономерностям.

В современном русском языке восемь знаков препинания: точка, запятая, точка с запятой, двоеточие, многоточие, восклицательный знак, вопросительный знак, тире; к ним можно причислить еще абзац, скобки и кавычки. Все они могут употребляться для отделения одних частей текста от других, и тогда называются "отделяющими". Некоторые из этих знаков служат и для выделения, подчеркивания отдельных слов и выражений, выступая как парные знаки. Тогда они называются "выделяющими". Это могут быть две запятые, два тире, скобки, кавычки.

Каждый из знаков препинания имеет ему одному присущие качества. Однако способов их использования мастерами слова множество. В тех случаях, когда устному выражению каждого знака пытаются приписать всегда одну и ту же интонацию, речь обедняется, становится "рубленой", однообразной. Знаки препинания обладают многозначностью и в определенных условиях расширяют свое значение. Мы считаем полезным для студентов, запомнив логические функции каждого знака препинания, проверить их в процессе изучения практически на самом разнообразном литературном материале. Надо много и внимательно читать вслух произведения различных авторов. Важно также прослушивать в записи рассказы, сцены и монологи в исполнении выдающихся актеров, бывать на вечерах чтецов.

На занятиях надо иметь тексты перед собой, для того чтобы следить, как разнообразно воплощается в живой, образной речи авторская пунктуация. Все, что вы узнаете, усвоите из специальных упражнений, которые мы предлагаем для ознакомления с функциями знаков препинания, все, что поймете и запомните из прослушиваний, зафиксируете при чтении вслух, — все это будет еще и еще раз проверяться и закрепляться на материале тех текстов, которые берутся в работу с первого курса до последнего.

Понятие "знаки препинания" не должно расцениваться как обязательный сигнал к остановке мысли, к завершению ее. В литературных произведениях мы часто имеем большие куски текста, объединенные одной мыслью, одной действенной задачей. Точки, запятые и другие знаки препинания, которые встречаются внутри большого куска, отделяют части, но не препятствуют дальнейшему развитию мысли. И только когда рассказывающий "добивается цели", он заключает свою речь "окончательной" точкой. Часто такие большие куски текста отмечаются в письменной речи абзацем. Хотя абзац, по существу, не является знаком препинания, он оказывает непосредственное влияние на интонирование точки или восклицательного, вопросительного знака.

Изучение знаков препинания в авторском тексте органично связано с интонационно-логическим анализом текста, является частью этого процесса и подчинено основной задаче исполнителя — вернее и глубже передать идею, главную мысль произведения.

Мы берем для примеров и первоначальных упражнений фрагменты из произведений, содержание которых хорошо известно учащимся.

Точка. "Точкой обозначается конец предложения, не заключающего в себе ни прямого вопроса, ни эмоционального оттенка, к которому пишущий намерен привлечь вни-

мание читателя. В устной речи такие предлодения характеризуются постепенным спокойным понижением тона в конце.*"

Как мы уже говорили, понижение тона на точке может быть разным, в зависимости от того, где эта точка стоит: в конце фразы, абзаца или рассказа. Исполнитель в первую очередь думает не о том, насколько он должен понизить голос и какой длительности должна быть пауза, но о значении этого знака в развитии мысли. Голосовые изгибы, не подкрепленные логикой, мыслью, действенной задачей, неубедительны, неопределенны, как бы низко мы ни опускали голос на точке и как бы высоко ни поднимали его на вопросе.

Длительность паузы на точке может быть различной. Так, короткие фразы, заканчивающиеся точкой, помогают созданию особого ритма речи. Часто в этих случаях одно слово составляет целую фразу, и произносится оно энергично, четко.

Мы предлагаем прочесть вслух небольшие тексты, подобранные в качестве упражнений. Обратите внимание на разнообразие интонаций и пауз на точке и на те общие качества, которые присущи передаче этого знака препинания. Предварительно выясните, знакомо ли вам содержание всего произведения, из которого взят отрывок, уточните, о чем будет рассказ, что в нем происходит.

Первый пример — отрывок из поэмы Пушкина "Полтава". В этом отрывке поэт использует короткие фразы, завершающиеся точками. Такой прием подсказывает энергичный ритм речи, что помогает созданию атмосферы напряженности, тревоги — ведь речь идет о казни Кочубея, отца Марии. Каждая точка звучит по-разному, хотя везде голос на ней понижается.

Пестреют шапки. Копья блещут.
Бьют барабаны. Скачут сердюки.
В строях равняются полки.
Толпы кипят. Сердца трепещут.
Дорога, как змеинный хвост,
Полна народу, шевелится.
Средь поля роковой помост.

Второй пример — монолог Бессеменова из пьесы Горького "Мещане".

"Я говорю — пиленый сахар тяжел и не сладок, стало быть, невыгоден. Сахар всегда нужно покупать головой... и колоть самим. От этого будут крошки, а крошки в кушанье идут. И сахар самый он легкий, сладкий..."

Здесь содержание текста и само построение фраз подсказывают однообразное интонирование точек. Этот монолог как бы долбит душу слушателя.

Следующий пример — из "Войны и мира". Это рассказ о том, как переменялось отношение окружающих к князю Андрею после его аудиенции у императора Франца:

"Император сказал, что он благодарит, и наклонился. Князь Андрей вышел и тотчас же со всех сторон был окружен придворными. Со всех сторон глядели на него ласковые глаза и слышались ласковые слова. Вчерашний флигель-адъютант делал ему упреки, зачем он не остановился во дворце, и предлагал ему свой дом. Военный министр подошел, поздравляя его с орденом Марии Терезии 3-й степени, которым жаловал его император. Камергер императрицы приглашал его к ее величеству. Эрцгерцогиня тоже желала его видеть. Он не знал, кому отвечать, и несколько секунд собирался с мыслями. Русский посланник взял его за плечо, отвел к окну и стал говорить с ним".

* Шапиро А. Б. Современный русский язык. Пунктуация. М., 1966. С. 84.

Обратите внимание, что все точки находятся внутри абзаца. Каждая короткая фраза — отдельная картина, раскрывающая характеры людей, окружающих князя Андрея, и его собственное отношение к тому, что происходит. Устное выражение точки тут крайне разнообразно.

Запятая ставится только внутри предложения и служит для отделения простых фраз внутри сложных. Как указывают лингвисты, запятая по своей значимости часто соответствует другим знакам препинания, которые ставятся только внутри фраз.

В случаях противопоставления или сопоставления запятая заменяется тире, двоеточием или точкой с запятой.

Запятая очень многозначна и поэтому требует в разных случаях разной интонации. При перечислении она требует последовательного повышения голоса. Это особенно важно помнить при передаче сложного синтаксического построения — периода, в котором удивительно ярко концентрируется мысль. Вот пример из "Двух гусаров" Л. Толстого, признанного мастера периода:

"В 1800-х годах, в те времена, когда не было еще ни железных, ни шоссейных дорог, ни газового, ни стеаринового света, ни пружинных низких диванов, ни мебели без лаку, ни разочарованных юношей со стеклышками, ни либеральных философов-женщин, ни милых дам-камелий, которых так много развелось в наше время, — в те наивные времена, когда из Москвы, выезжая в Петербург в повозке или карете, брали с собой целую кухню домашнего приготовления, ехали восемь суток по мягкой, пыльной или грязной дороге и верили в пожарские котлеты, в валдайские колокольчики и бублики, — когда в длинные осенние вечера нагорали сальные свечи, освещая семейные кружки из двадцати и тридцати человек, на балах в канделябры вставлялись восковые и спермацетовые свечи, когда мебель ставили симметрично, когда наши отцы были еще молоды не одним отсутствием морщин и седых волос, а стрелялись за женщин и из другого угла комнаты бросались поднимать нечаянно и не нечаянно уроненные платочки, наши матери носили коротенькие талии и огромные рукава и решали семейные дела выниманием билетиков; когда прелестные дамы-камелии прятались от дневного света, — в наивные времена масонских лож, маринистов, тугендбунда, во времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных, — в губернском городе К. был съезд помещиков и кончались дворянские выборы".

К. С. Станиславский сравнивал запятую при перечислении с поднятой для предупреждения рукой и называл интонацию запятой "звуковым изгибом запятой". Он говорил также, что свойственная запятой интонация различается по резкости или плавности повышения голоса, а также по величине интервала. В приведенном примере там, где Толстому хотелось ярче оттенить какую-либо подробность, кроме запятой, есть еще и тире. Естественно, что в этих случаях "звуковой изгиб" становится более резким, пауза увеличивается. Но наибольшей интенсивности комбинация из тире и запятой достигает в последнем случае, когда после них идет обобщающая, завершающая часть периода. Все введение в рассказ Толстого выражено одной этой широко разветвленной фразой.

Запятая может делить фразу и при сопоставлении или противопоставлении явлений. Такая запятая отличается большей длительностью, чем при перечислении (но не в периоде), и акцентируется иначе:

"НАТАША. Вчера в полночь прохожу через столовую, | а там свеча горит". (А. П. Чехов. "Три сестры".)

"А ведь счастья много, так много, парень, | что его на всю округу бы хватило, | да не видит его ни одна душа!" (А. П. Чехов. "Счастье".)

В последнем примере мы видим также один из случаев, когда пауза на запятой в устной речи не соблюдается. Имеется в виду пауза перед обращением "парень". Такое несовпадение пунктуации с ритмомелодикой почти всегда происходит, когда обращение стоит в середине предложения. Мы говорим: "А ведь счастья много, так много (,) па-

рень, что..." Но если обращение стоит в начале фразы, запятая соблюдается. Мы сказали бы: "Парень, а ведь счастья много..."

Случаев несоблюдения запятой в устной речи довольно много. Запятая обычно "снимается" перед одиночным деепричастием, так как она создает с уточняемым им глаголом как бы одно понятие, единый образ; "снимается" запятая и перед соединительными союзами.

"Михайла сидел (,) насупившись". (А. Н. Толстой. "Петр Первый").

"БЕРА. — Сперва мы смотрели (,) как плотину копают, а потом Алексей Михайлович за белкой на дерево полез". (И. С. Тургенев. "Месяц в деревне".)

Без пауз произносятся в устной речи такие вводные слова, как **конечно, вероятно, пожалуй, кажется, может быть, впрочем, чего доброго, по-моему, к несчастью, наконец** и т. д. Мы, например, говорим:

"Я (,) кажется (,) понимаю, | ты (,) чего доброго (,) обиделся".

Крупный исследователь и знаток языка А. Н. Островского В. А. Филиппов часто рассказывал о постановке пьес великого драматурга. По его словам, корифеи Малого театра считали, что запятые в пьесах Островского способствуют слитности, плавности речи, паузы на них должны быть почти снятыми, интонации — певучими, мягкими, нерезкими. Это особенно относится к речи женских персонажей. Для проверки звучания запятых мы рекомендуем послушать в записи сцены из пьес Островского в исполнении актеров Малого театра.

Из приведенных примеров уже видна многозначность запятой: она может и разъединять две части одной мысли (при сопоставлениях или противопоставлениях), и концентрировать, собирать внимание (при перечислениях). Она нередко исчезает перед обращением, при вводных словах, перед деепричастием и во многих других позициях.

Мы предлагаем быть очень внимательными к этому знаку, который обладает таким большим количеством значений и так часто употребляется.

Точка с запятой. "Точка с запятой является разграничительным знаком, занимающим среднее положение между точкой и запятой; она помогает устанавливать градации между деталями описания и повествования..."**

Как отмечал языковед А. Б. Шапиро, "большинство писателей XIX века, а также некоторые писатели начала XX века чаще, чем в наше время, употребляли точку с запятой, причем тонко различали случаи, когда ставили этот знак и когда ставили запятую"***.

Внимательно читая, например, произведения И. С. Тургенева, мы видим, как часто он прибегает к точке с запятой, когда рисует широкое полотно, в котором каждая подробность неотделима от всей картины. Выделяя внутри большого куса текста какую-нибудь подробность, Тургенев приостанавливает на ней наше внимание, а потом ведет дальше и дальше, из отдельных картин составляя единое целое.

Приведем пример из рассказа Тургенева "Певцы". При описании пения рядчика писатель редко прибегает к точке с запятой. Но вот начинает петь Яков. Меняется ритм рассказа, меняется и расстановка знаков препинания, каждая фраза изобилует точками с

* Запятые, не требующие паузы, поставлены в скобки.

** Гвоздев А. Н. Современный русский литературный язык. Ч. 2. С. 291.

*** Шапиро А. Б. Современный русский язык. Пунктуация. С. 113.

запятой. Они как бы направляют внимание на все случаи точка с запятой сохраняет интонацию понижения, но вместе с тем каждый раз она разная и по мере развития мысли требует все более яркой и богатой интонации:

"...Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... Я оглянулся — жена целовальника плакала, прижав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаше прежнего. Николай Иваныч потулился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого-Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился..."

А вот как, используя точку с запятой, А. С. Пушкин создает единую и очень динамичную сцену в эпизоде сна Татьяны:

Татьяна в лес; медведь за нею;
Снег рыхлый по колена ей;
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг, то из ушей
Златые серьги вырвет силой;
То в хрупком снеге с ножки милой
Увязнет мокрый башмачок;
То выронит она платок;
Поднять ей некогда; боится,
Медведя слышит за собой,
И даже трепетной рукой
Одежды край поднять стыдится;
Она бежит, он все вослед:
И сил уже бежать ей нет.

Короткие насыщенные паузы, отмечающие каждую подробность, способствуют верной передаче кошмара, привидевшегося героине.

Двоеточие. "Широкое распространение в современном литературном русском языке получили бессоюзные сложные предложения, в которых соединяемые части относятся одна к другой как поясняющая к поясняемой. Последнее следует понимать в широком смысле; здесь возможно несколько разновидностей. Характерной чертой таких предложений в устной речи является обязательная пауза между поясняемой частью и поясняющей. Кроме того, на одном из слов первой части, стоящем в конце или близко к концу ее, делается повышение тона, указывающее на следующее далее, после паузы, продолжение сложного предложения. Прочно утвердившимся знаком препинания для обозначения паузы между частями такого сложного предложения усиленно "соперничает тире".

Интересен пример, иллюстрирующий последнее замечание о двоеточии и тире:

"Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзает душу слушателя..."

В этом примере оба знака служат пояснению. Причем пояснение после тире содвигит и элемент противопоставления, поэтому интонационный перелом речи здесь будет еще более четким и ярким.

* Шапиро А. Б. Современный русский язык. Пунктуация. С. 132

Очень часто двоеточие исползуется как знак, отделяющий авторский текст от прямой речи. Пауза в этом случае меньше, чем на двоеточии внутри фразы. Авторский текст, подготавливающий реплику, произносится в том же ритме, в том же ключе, что и сама реплика. Характерное для двоеточия повышение голоса как бы "перехватывается" репликой.

Герой повести Чехова "Моя жизнь" рассказывает:

"Управляющий сказал мне: "Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели". Я ему ответил: "Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать". И потом я слышал, как он сказал: "Уберите этого господина, он портит мне нервы".

Тире. Знакомясь с историей русской пунктуации, мы узнаем, что ученик Ломоносова А. А. Барсов впервые указал на новый знак препинания — "молчанку". Позже этот знак получил название "тире". "Эта "молчанка", — писал Барсов, — начатую речь прерывает либо совсем, либо на малое время для выражения жестокой страсти, либо для приготовления читателя к какому-нибудь чрезвычайному и неожиданному слову или действию впоследствии". Современные логико-грамматические функции тире близки к этому толкованию. Только со временем эмоциональная наполненность тире несколько сгладилась, "жестокая страсть" чаще стала обозначаться с помощью других знаков, а вот "приготовление" к какому-либо неожиданному слову или действию осталось. Паузы эти обычно бывают значительными, с большой психологической нагрузкой, так как они указывают на появление новых мыслей, что в устной речи выражается в ярких и выразительных интонациях.

Тире — знак с очень широкими и разнообразными функциями, он относится к знакам, стоящим обычно внутри фразы. Два тире являются знаками выделяющими: ими отмечается прямая речь, а иногда вводное слово или предложение. Тире часто служит для разделения противопоставляемых явлений.

Голос обычно при этом идет на повышение. Вот эпизод из "Каменного гостя" Пушкина — встреча Дон Гуана с Дон Карлосом у Лауры:

Д о н Г у а н

... Вот нечаянная встреча!
Я завтра весь к твоим услугам.

Д о н К а р л о с

Нет!
Теперь — сейчас.

Л а у р а

Дон Карлос, перестаньте!
Вы не на улице — вы у меня —
Извольте выйти вон.

Интонационно интересны все три случая употребления тире в этом примере. Сцена очень динамична; бурным темпераментом обладают все трое, конфликт острый, и логика поведения диктует резкие повышения и понижения голоса.

* Цит. по: Шапиро А. Б. Современный русский язык. Пунктуация. С. 19.

Частое употребление тире характерно для стиля М. Горького. Вот где широко используется свойство тире приготавливать слушающего к неожиданному слову или действию.

"Когда — так, идите по своим делам. Дело-то у вас — есть?" Это Булычов отсылает от себя "других", слетающих к нему, как воронье на падаль, — пишет А. Дикий в воспоминаниях об этом спектакле. — Прочитайте вторую половину фразы без тире, и она окажется рядовым, конкретным, будничным вопросом, относящимся к данному времени, к настоящему моменту. Прочтите ее же с учетом тире, и она сразу зазвучит обобщенно, заставит задуматься: а есть ли вообще у людей какое-нибудь настоящее дело? Именно об этом спрашивает Булычов, выступающий в пьесе по отношению к "другим" как прокурор и обличитель...".*

Восклицательный знак. Восклицательный знак служит для обозначения эмоциональности речи... Вместе с тем наряду с точкой восклицательный знак служит разграничителем предложений**.

Так же как точка, восклицательный знак обычно завершает предложение. Он может быть выражен в устной речи очень разнообразно, в зависимости от содержания и действенных задач. Возволнованный человек обычно широко пользуется всем диапазоном голоса, но даже на самых высоких нотах при восклицании слышится завершающая интонация. Голос не "повисает", как это бывает при многоточии, — он звучит определенно, конкретно, утвердительно. За исключением тех случаев, когда автор ставит рядом с восклицательным знаком знак вопроса. Но решающую роль играет контекст. Чувство — всегда результат оценки определенных событий.

"Как ты это читаешь! — шепотом заговорил он. — На разные голоса... Как живые все они... Апроська! Пила... дураки какие! Смешно мне было слушать... А дальше что? Куда они поедут? Господи боже! Ведь это все правда. Ведь это как есть настоящие люди... всамделишные мужики... И совсем как живые и голоса, и рожи... Слушай, Максим! Посадим печь — читай дальше!" (М. Горький. "Коновалов".)

Этот монолог насыщен восклицательными знаками, требующими яркой, сильной и разнообразной интонации. В прямой речи восклицательные знаки встречаются чаще всего. Они широко используются в драматургии и указывают на взволнованность говорящего. Поводов для волнения бывает много, и способы их выражения могут быть различны.

Вопросительный знак чаще всего ставится в конце фразы, заключающей в себе прямой вопрос, т. е. вопрос, рассчитанный на непосредственное получение ответа. Такие фразы могут быть как простыми, так и сложными. Вопросительный знак имеет множество оттенков, зависящих от того, что спрашивается, кем, у кого, с какой целью. Но во всех случаях слова, в которых заключен вопрос, отмечаются повышением голоса: "Вы откуда, молодой человек?" — "Я здешний, из городка".

Для верного интонирования прямого вопроса надо активно хотеть получить ответ, добиваться его. О том, как именно задает вопрос герой литературного произведения, мы обычно узнаем из ремарки автора.

Вопросительная форма не всегда заключает в себе прямой вопрос. Часто она используется как особый прием эмоциональной речи — риторический вопрос. Он тесно

* Дикий А. Язык и характер в драматургии Горького. — Сб. "Слово в спектаклях Горького". М., 1954. С. 23.

** Гвоздев А. Н. Современный русский литературный язык. Ч. 2. М., 1958. С. 289.

связан с эмоциональной оценкой явления. Мы нередко встречаем в драматургии монологи, избыточные вопросительными знаками. Так, Сальери просматривает, проверяет весь свой жизненный путь, взвешивает все за и против, толкающие на убийство. Он страстно желает найти себе оправдание. Он задает себе вопросы и отвечает на них. И таким образом логически последовательно, точно подводит себя к страшному решению. Это можно понять из последних слов монолога.

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Многоточие. "Перерывы в предложении обозначаются многоточием, независимо от причин, их вызывающих, и от длительности паузы.

Перерывы в диалогической речи могут вызываться тем, что собеседник перебивает говорящего, либо воздействием какой-либо внешней причины...

Перерывы, особенно вызываемые причинами внутреннего характера, могут происходить даже в середине слова...

Высказывание может представлять собой формально законченное предложение, но существенное и понятное слушателю или читателю на основании того, что уже сказано... В конце такого "недосказанного" предложения на письме ставится многоточие (которое часто называют многозначительным)*.

Для многоточия характерна интонация незаконченности. Этот знак требует от исполнителя большого мастерства, умения переключать звучащую речь в мысленную и снова продолжать говорить вслух. Обычно многоточие требует и длительной паузы.

Причин, вызывающих перерыв в речи, много, и в зависимости от причины изменяется голосовое выражение многоточия. Перерыв в речи может объясняться волнением, а может и скудостью мысли. В первом случае остановка может потребоваться в момент кульминации, а во втором — интонации могут быть очень бедными, монотонными, однообразными. Вот, например, монолог Акулины из "Мещан" Горького.

"А на дворе-то опять дождик пошел. Холодно у нас чего-то. Топили, а холодно. Старый дом-то... продувает... охо-хо! А отец-то, ребяташки, опять сердитый... поясницу, говорит, ломит у него. Тоже старый... а все неудачи да непорядки... расходы большие... забота".

Ровная интонация этого монолога, ритм отрывистых, прерываемых частыми многоточиями фраз передает нерешительность, забитость и пассивную доброту Акулины.

А вот рассказ старика Красильникова из повести П. И. Мельникова-Печерского "Красильниковы". Властный, деспотичный отец сломал жизнь любимого сына, ему горько и стыдно рассказать о своем несчастье постороннему. Он мучительно подбирает нужные слова, вспоминает подробности:

"Двадцать девятый Митьке пошел: давно пора своих детей наживать... И стал я Митьке советовать: пораде тебе и закон совершить... Только выбирай, говорю, жену не глазами, а ушами, слушай речь, разумна ли, узнавай, в хозяйстве какова...

* Шапиро А. Б. Современный русский язык. Пунктуация. С. 142-144.

Говорю этак Митьке, а он как побледнеет, а потом лицо все пятнами... Что за притча такая?.. Пытал, пытал, неделю пытал — молчит, ни словечка... Ополвел индо весь, ходит голову повеса, от еды откинулся, исхудал, ровно спичка..."

Здесь трудный, мучительный подбор слов идет не от скудости лексического запаса, как может показаться с первого взгляда, — человек вспоминает, видит перед собой тяжкие события прошлого. Ровная интонация на многоточиях была бы здесь психологически неверной.

Работа над изучением функций знаков препинания проводится с первого года обучения. При подготовке к занятиям надо привлекать студентов к поискам интересных литературных примеров. Время от времени полезно повторять пройденный материал, читая с листа розданные отрывки. Все, что студент узнает из примеров, должно закрепляться на текстах, взятых в работу.

Предлагаем несколько заданий для закрепления изложенного материала.

Задание 1. Прочтите примеры вслух. Обратите внимание на то, как изменяются смысловые оттенки, а иногда и смысл полностью при перемене знаков препинания.

1. Жарко, солнце стоит над головой.

Жарко: солнце стоит над головой.

2. Зима суровая, лето знойное.

Зима суровая — лето знойное.

3. Жаворонки звенят; воркуют зобастые голуби; реют ласточки; лошади фыркают и жуют; собаки смирно повиливают хвостами.

Жаворонки звенят, воркуют зобастые голуби, реют ласточки, лошади фыркают и жуют, собаки смирно повиливают хвостами.

4. Он вернулся.

Он вернулся?

Он вернулся!

5. Придешь домой, поешь, уснешь.

Придешь домой — поешь, уснешь.

6. Я не видел брата товарища и его сестру.

Я не видел брата, товарища и его сестру.

7. Статья может быть напечатана.

Статья, может быть, напечатана.

8. Отряд остановился: у переправы не было лодок.

Отряд остановился у переправы: не было лодок.

9. Мне нравились эти наивные детские мысли.

Мне нравились эти наивные, детские мысли.

10. Он подошел молча, положил на стол сверток и быстро вышел из комнаты.

Он подошел, молча положил на стол сверток и быстро вышел из комнаты.

11. Свет не горел: я повернул выключатель.

Свет не горел — я повернул выключатель.

12. Тонкий, птичий нос.

Тонкий птичий нос.

Задание 2. Прочтите следующие тексты. В первом случае представлена авторская пунктуация, во втором — она изменена нами. Сравните интонацию текстов. Что изменилось в вашем восприятии этих текстов?

1. Тиха украинская ночь,
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
(А. С. Пушкин)

Тиха украинская ночь,
Прозрачно небо, звезды блещут,
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух, чуть трепещут
Сребристых тополей листы.

2. "Я умирал со скуки. Время шло. Писем из Белогорской крепости я не получал. Все дороги были отрезаны. Разлука с Марьей Ивановной становилась мне нестерпима. Незнание о ее судьбе меня мучило. Единственное развлечение мое состояло в наездничестве".

(А. С. Пушкин)

"Я умирал со скуки, время шло, писем из Белогорской крепости я не получал, все дороги были отрезаны, разлука с Марьей Ивановной становилась мне нестерпима, незнание о ее судьбе меня мучило, единственное развлечение мое состояло в наездничестве".

3. Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
(А. Блок)

Черный вечер,
Белый снег,
Ветер, ветер,
На ногах не стоит человек.

4. Еду. Тихо. Слышны звоны
Под копытом на снегу.
(С. Есенин)

Еду, тихо, слышны звоны
Под копытом на снегу.

5. На темно-сером небе кое-где мелькают звезды; влажный ветерок изредка набегает легкой волной; слышен сдержанный, неясный шепот ночи; деревья слабо шумят, облитые тенью.

(И. С. Тургенев)

На темно-сером небе кое-где мелькают звезды, влажный ветерок изредка набегает легкой волной, слышен сдержанный, неясный шепот ночи, деревья слабо шумят, обли-тые тенью.

6. Счастливцев. "...Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену, уж не помню; подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь-зверем; взял меня левой рукой за ворот, поднял на воздух; а правой как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит..."

(А. Н. Островский)

Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену, уж не помню, подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь-зверем, взял меня левой рукой за ворот, под-нял на воздух, а правой как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит...

7. М а р и я. "Неправда: ты со мной хитришь.
Давно ль мы были неразлучны?
Теперь ты ласк моих бежишь;
Теперь они тебе докучны;
Ты целый день в кругу старшин,
В пирах, разъездах — я забыта;
Ты долгой ночью иль один,
Иль с нищим, иль у езуита;
Любовь смиренная моя
Встречает хладную суровость".

(А. С. Пушкин)

М а р и я. "Неправда: ты со мной хитришь.
Давно ль мы были неразлучны?
Теперь ты ласк моих бежишь,
Теперь они тебе докучны,
Ты целый день в кругу старшин,
В пирах, разъездах — я забыта,
Ты долгой ночью иль один,
Иль с нищим, иль у езуита,
Любовь смиренная моя
Встречает хладную суровость".

Задание 3. Сколько абзацев в данном отрывке? Читая вслух, обратите внимание на разнообразное звучание точек в середине абзаца и в конце. Попробуйте прочитать от-рывок вслух, подменяя большинство точек запятыми. Как вы думаете, почему автор в этом отрывке расставил знаки препинания именно так?

"Они осторожно спустились с берега в заросли кактусов. Из-под ног шарах-нулась чья-то тень. Мохнатый клубок побежал по отсветам двух лун. Заскрежета-ло. Пискнуло — пронзительно, нестерпимо, тонко. Шевелились поблескивающие листья кактусов. Липла к лицу паутина, упругая, как сеть.

Вдруг вкрадчивым, раздрающим воем огласилась ночь. Оборвало. Все стих-ло. Гусев и Лось большими прыжками, содрогаясь от отвращения и ужаса, бежали по полю, высоко перескакивая через ожившие растения.

Наконец в свете восходящего серпа блеснула стальная обшивка аппарата. Добежали. Присели, отпыхиваясь."

(А. Н. Толстой)

Задание 4. Прочтите внимательно следующие отрывки. Обратите внимание на расстановку знаков препинания и, читая тексты вслух, следуйте тем указаниям, которые изложены выше.

Обратите специальное внимание на разнообразные функции запятых. Отметьте случаи, где на запятых не нужна пауза.

Расскажите, чем вы объясните многоточие, тире, восклицательные и вопросительные знаки, поставленные автором.

1. Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное, наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах и особенно правильный нос — все это было для меня обворожительно.

(М. Ю. Лермонтов)

2. "Это письмо будет вместе прощаньем и исповедью: я обязана сказать тебе все, что накопилось на моем сердце с тех пор, как оно тебя любит. Я не стану обвинять тебя — ты поступил со мной, как поступил бы всякий другой мужчина: ты любил меня как собственность, как источник радостей и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна".

(М. Ю. Лермонтов)

3. Речь — музыка. Текст роли и пьесы — мелодия, опера или симфония. Произношение на сцене — искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности. Когда артист с хорошо упражненным голосом, обладающий виртуозной техникой произношения, звучно говорит свою роль на сцене, он захватывает меня своим мастерством. Когда он ритмичен и, помимо воли, сам увлекается ритмом и фонетикой своей речи, он волнует меня.

(К. С. Станиславский)

4. Н и а. "Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли..."

(А. П. Чехов)

5. Н и а. "И не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей."

(А. П. Чехов)

6. Гуров был москвич, вернулся он в Москву в хороший, морозный день, и когда надел шубу и теплые перчатки и прошелся по Петровке, и когда в субботу вечером ус-

лишат свои колготки, то поднимать их не надо, а
го все очарование.

(А. П. Чехов)

7. Публику она так же, как и он, презирала за равнодушие к искусству и за невежество, на репетициях вмещивалась, поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов, и когда в местной газете неодобрительно отзывались о театре, то она плакала и потом ходила в редакцию объясняться.

(А. П. Чехов)

8. Всякий восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами; кавалеры рассматривают серьезно; лакеи-мальчики и мальчишки-мастеровые смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи во фризových шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит.

(Н. В. Гоголь)

9. В начале июля Лиля заболела, объевшись малиной, лежала, медленно поправляясь, в своей комнате и все рисовала цветными карандашами на больших листах бумаги, припиленных к доске, какие-то сказочные города, а она поневоле не отходила от ее кровати, сидела и вышивала себе малороссийскую рубашечку, — отойти было нельзя: Лили поминутно что-нибудь требовала.

(И. А. Бунин)

10. Вчера вечером на деревне был шум, крик, трусливый лай и визг собак: с удивительной дерзостью, когда по избам уже ужинали, волк зарезал в одном дворе овцу и едва не унес ее — во-время высочили на собачий гам мужики с дубинами и отбили ее, уже околевавшую, с разорванным боком.

(И. А. Бунин)

11. Мне не нравилось, как все они говорят; воспитанный на красивом языке бабушки и деда, я вначале не понимал такие соединения несоединимых слов, как "ужасно смешно", "до смерти хочу есть", "страшно весело"; мне казалось, что смешное не может быть ужасным, веселое — не страшно и все люди едят вплоть до дня смерти.

(М. Горький)

12. З о б у н о в а. "Есть недуги — желтые, есть — черные. Желтый недуг — его и доктор может вылечить, а черный ни поп, ни монах не замолит! Черный — это уже от нечистой силы, и против него — одно средство".

(М. Горький)

13. Путь в лесах — это километры тишины, безветрия. Это грибная прель, осторожное перепархивание птиц. Это липкие масляки, облепленные хвоей, жесткая трава, холодные белые грибы, земляника, лиловые колокольчики на полянах, дрожь осиновых

Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?
И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

(А. С. Пушкин)

20.

"Ты скажи, скажи, Еремеевна,
А куда девалась, затаилась
В такой поздний час Алена Дмитриевна?
А что дети мои любезные —
Чай, забегались, зангрались,
Спозаранку спать уложились?"

(М. Ю. Лермонтов)

21.

К о р м и л и ц а .

О горе! Горький, горький, горький день
Из всех, что в этой жизни я видела!
Ужасный день! О ненавистный день!
Чернее дня на свете не бывало!
О горький день! О горький день!

(В. Шекспир)

22.

Р е п е т и л о в .

"... Царь небесный!
Анфиса Ниловна! Ах! Чашкий!
Бедный! Вот!
Что наш высокий ум! И тысячи забот!
Скажите, из чего на свете мы хлопочем!"

(А. С. Грибоедов)

23.

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь вакхальны припевы!
Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!

Полнее стакан наливайте!
На звонкое дно
В густое вино
Заветные кольца бросайте!

Подъемем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума!
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

(А. С. Пушкин)

24. До ближайшей деревни оставалось еще верст десять, а большая темно-лиловая туча, взвисяшая бог знает откуда, без малейшего ветра, но быстро подвигалась к нам. Солнце, еще не скрытое облаками, ярко освещает ее мрачную фигуру и серые полосы, которые от нее идут до самого горизонта. Изредка вдалеке вспыхивает молния и слышится слабый гул, постепенно усиливающийся, приближающийся и переходящий в прерывистые раскаты, обнимающие весь небосклон. Василий приподнимается с козел и поднимает верх брички; кучера надевают армяки и при каждом ударе грома снимают шапки и крестятся; лошади настораживают уши, раздувают ноздри, как будто принюхиваясь к свежему воздуху, которым пахнет от приближающейся тучи, и бричка скорее катит по пыльной дороге. Мне становится жутко, и я чувствую, как кровь быстрее обращается в моих жилах. Но вот передовые облака уже начинают закрывать солнце, вот оно выплянуло в последний раз, осветило страшно-мрачную сторону горизонта и скрылось. Вся окрестность вдруг изменяется и принимает мрачный характер.

(Л. Н. Толстой)

25. Как сильно пахнет полынь на межах! Я глядел на синюю громаду... и смутно было на душе. Ну скорее же, скорей! — думалось мне, — сверхни, золотая змейка, дрогни, гром! двинься, покатись, пролейся, злая туча, прекрати тоскливое томление!

Но туча не двигалась. Она по-прежнему давила безмолвную землю... и только слово пухла да темнела...

И вот наконец сорвалась буря — и пошла потеха!

Я едва домой добежал. Визжит ветер, мечется как бешеный, мчатся рыжие, низкие, словно в ключья разорванные облака, все закрутилось, смешалось, захлестал, закачался отвесными столбами рьяный ливень, молнии спялят огнистой зеленью, стреляет как из пушки отрывистый гром, запахло серой...

(И. С. Тургенев)

26. Но однажды гроза грянула над лесом, зашептали деревья глухо, грозно. И стало тогда в лесу так темно, точно в нем собрались сразу все ночи, сколько их было на свете с той поры, как он родился. Шли маленькие люди между больших деревьев и в грозном шуме молний, шли они, и, качаясь, великаны-деревья скрипели и гудели сердитые песни, а молнии, летая над вершинами леса, освещали его на минутку синим, холодным огнем и исчезали так же быстро, как являлись, пугая людей.

(М. Горький)

СМЫСЛОВЫЕ ПАУЗЫ

Прочитайте текст, который произносит плотник Пигва в роли Пролога*.

Пролог

Не думайте. Коль мы не угодим,
Что может быть. У нас желанья мало
Искусством скромным вас занять своим.

* Шекспир В. Сон в летнюю ночь. — В кн.: Шекспир. Комедии. — М., 1987. С. 304.

Вот нашего коня сейчас начало,
Мы не жалею своего труда
Вас оскорбить. Не входят в наши цели
Вас развлекать. Явились мы сюда
Не с тем. Чтоб вы об этом пожалели,
Актеры здесь. Их стоит показать,
Чтоб вы узнали все, что надо знать.

Речь его феноменально бессмысленна и, конечно, производит прямо противоположное, чем ему бы хотелось, впечатление. "Этот молодец не очень-то считается со знаками препинания"; "он пустил свой пролог, как необъезженного жеребца: он не знает, где ему остановиться. (...)

Недостаточно говорить, надо еще говорить правильно"; "... он сыграл свой пролог, как ребенок играет на флейте: звук есть, но управлять им он не умеет," "Его речь похожа на спутанную цепь: все звенья целы, но в беспорядке." — иронически переговариваются слушатели.

Попробуйте прочитать этот текст, восстановив его смысл. Вы увидите, что паузы возникнут в иных местах, а многие из них станут короче и исчезнут вовсе. Это говорит о том, что паузы несут важную смысловоразличительную функцию. Они делят фразу на речевые такты (синтагмы). В синтагме слова группируются по смыслу вокруг одного, наиболее важного, значительного слова. Возьмем, например, такую фразу: "В каждом произведении сценического искусства | существует как бы несколько "смысловых слоев" (Г. Бояджиев. "Душа театра").

В этой фразе два речевых такта, отделяемых в устной речи паузой (она обозначена нами вертикальной чертой). И, чтобы пауза возникла в нужном месте, необходимо хорошо понимать, о чем идет речь. Иначе не поможет и пунктуация. Паузу подсказывает смысл, и потому условимся называть эти паузы "смысловыми".

Смысловые паузы бывают действительные и мнимые. Действительные паузы выражаются перерывом в звучании. В письменной речи они чаще обозначены пунктуацией (на месте точки, тире, точки с запятой и т. д.), возникают на границах абзацев, фраз, стихотворных строк. Действительные паузы бывают и перед соединительным союзом и, в особенности тогда, когда он встречается в сложной фразе (после союза и, стоящего перед дееспричастным оборотом, пауза не соблюдается). При мнимых паузах нет перерыва в звучании, но границы синтагм отмечены интонационным перепадом. Это выражается изменением тонального контура ("перелом" в мелодике, или прекращение падения тона и начало нового подъема); изменением темпа. Мнимая пауза возникает и на стыке смысловых ударений. Например: **

Встает заря | во мгле холодной.
(А. С. Пушкин)

Мнимую паузу в практике театральной школы чаще называют интонационной. Научиться владеть ею необходимо, это делает речь кантиленной, мысль не рвется, не прерывается бесконечными остановками, а устремляется вперед, развивается.

* Нам представляется верной мысль В. Н. Галендеева называть паузу в речи "смысловой", "чтобы отмежевать ее от физиологической остановки, необходимой при дыхании". См. в кн.: Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. — Л., 1990. С. 85 (прим. ред.).

** См. в кн.: Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. — М., 1989. С. 13.

Не только место, но и длительность смысловых пауз может быть различной, в зависимости от сверхзадачи, контекста, киноленты видений, характера общения и т. д. Кроме того, важно помнить, что паузы не только отделяют синтагмы, но и организуют их. Слова внутри синтагм должны звучать слитно, без перерывов в речи, иначе синтагма разрушается, становится бессмысленной. Приведем пример деления фраз на синтагмы смысловыми паузами. В случае их совпадения с грамматическими паузами мы не будем их специально отмечать. В случае несовпадения поставим грамматический знак пунктуации в скобки (когда смысловая пауза отсутствует). При отсутствии знака препинания обозначим смысловую паузу вертикальной чертой.

"На Старице | по берегам — песчаные дюны, заросшие чернобыльником и чередой. На дюнах | растет трава, ее зовут | живучкой. Это плотные серо-зеленые шарики, похожие на туго закрывшуюся розу. Если вырвать такой шарик из песка | и положить корнями вверх, он начинает медленно ворочаться, как перевернутый на спину жук, расправляет с одной стороны лепестки, упирается на них | и переворачивается опять корнями к земле". (К. Паустовский, "Мещерская сторона").

Задание 1. Прочтите примеры. Обратите внимание на то, как влияет место и количество смысловых пауз на смысл высказывания.

1. Очень огорчили | ее слова | отца.
Очень огорчили ее | слова отца.

Прочтите и следующие фразы, используя варианты расстановки пауз в зависимости от смысла.

2. Я занимал его стихами своего приятеля.
3. Гости новые танцы затеяли.
4. Мы снабжали его книгами наших товарищей.
5. Для недруга балтийцев натиск страшен.

(Н. Тихонов)

Задание 2. Прочтите следующие тексты, проставьте смысловые паузы. Помните, что прежде всего необходимо понимать, о чем вы говорите. Грамматика, синтаксис лишь помогают нам понять смысл. Подумайте, что вы хотите передать слушателям, какую картину нарисовать, с какой целью.

1. Ветер весело шумит,
Судно весело бежит
Мимо острова Буяна
К царству славного Салтана,
И желанная страна
Вот уж издали видна.
Вот на берег вышли гости;
Царь Салтан зовет их в гости,
И за ними во дворец
Полетел наш удалец.

(А. С. Пушкин)

2. И вот мы опять идем по Москве. Очень странный, сумасшедший какой-то вечер. Начинается дождь, мы прячемся в гулкий подъезд и, задыхаясь от быстрого бега, смотрим на улицу.

(Ю. Казаков)

3. Я к вам влезу через окно! — решительно говорю я и вспрыгиваю на окно. Я очень легко и красиво вспрыгиваю на окно, перебрасываю одну ногу через подоконник и тут только замечаю насмешливое удивление подруги и замешательство Лили. Я сразу догадываюсь, что сделал какую-то неловкость, и застываю верхом на окне: одна нога на улице, другая в комнате. Я сижу и смотрю на Лилию.

(Ю. Казаков)

СМЫСЛОВОЕ УДАРЕНИЕ

Как уже говорилось, в синтагме слова группируются вокруг главного слова. Оно называется ударным. К. С. Станиславский считал неудачным это название: оно провоцирует напор, звуковой удар, в то время как выделение главного слова должно осуществляться не только усилением, но и сменой высоты тона, темпа и постановкой паузы. Силой выделяется ударение при формальной, механической его передаче. Для К. С. Станиславского в главном ударном слове скрыта душа, основные моменты подтекста, внутренняя сущность, точные видения. Таким образом, ударные слова зависят от смысла высказывания, как и смысловые паузы. Основное слово в синтагме называется синтагматическим. Во фразе, как правило, несколько синтагм. Существует определенная закономерность русской речи: во фразе наиболее ярко, рельефно выделяется ударное слово последней синтагмы. Это — фразовое ударение, оно отмечает границу фразы.

Сильнее фразового ударения логическое ударение. Оно может приходиться на любой такт во фразе и даже на любое слово в зависимости от цели высказывания, природы общения и т. д. "Чаще всего логическое ударение связывают с актуальным членением предложения, с выделением *ремы** высказывания. Логическим признается смысловое ударение, максимально сильно акцентируемое, четко выделенное интонационно (...) и выполняющее функцию выделения "психологического сказуемого", нового во фразе или/и функцию акцентуации элементов скрытого либо явного противопоставления"^{**}.

Например, во фразе "Мы были в Эрмитаже" логическое ударение может быть на любом слове, в зависимости от того, что содержит в себе новое понятие (рему), является скрытым или явным противопоставлением.

"Мы были в Эрмитаже" (а не вы).

"Мы были в Эрмитаже" (да, это уже случилось).

"Мы были в Эрмитаже" (именно там, а не где-либо еще).

В живой разговорной речи логические ударения встречаются очень часто. Важно отметить, что в потоке речи, в конкретной ситуации, в определенном контексте "позиция логического ударения оказывается вполне определенной. При этом оно всегда совпадает с синтагматическим либо фразовым ударением, "поглощая" их. Принимая во внимание это совпадение, а также тот факт, что в организованной письменно-художественной речи используется целая система "указателей" позиций смысловых ударений, (...) мы будем пользоваться термином "смысловое ударение" для обозначения всех перечисленных

* Рема — новое (примеч. ред.).

** Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. С. 10.

видов ударения — и логического, и синтагматического, и фразового (...)». Теоретически смысловое ударение может падать на любое слово. И все же художественная речь, действительно, имеет много "указателей", пренебрежение которыми делает речь актера искусственной. М. В. Панов в качестве примера предлагает вспомнить пушкинскую строфу: "Я помню чудное мгновенье..." Здесь, справедливо утверждает известный ученый, все ударения падают на последние такты в каждой стихотворной строке, и невозможно перенести их на иное место (например, выделив "Я", или "помню" и т. д.). Здесь сама структура текста ведет исполнителя, наиболее точно выявляя смысл.

В русском языке есть ряд законов и правил выделения смысловых ударений. Как известно, понятие о законе связано с представлением о сущности, всеобщности, многообразии его проявления. К законам относятся закон о новом понятии, закон противопоставления, закон сравнения**.

Закон нового понятия проявляется в выделении слов, несущих новую информацию, развивающих мысль. Это пружина действенного речевого взаимодействия.

По деревне ехал царь с войны.
Едет — черной злобой сердце точит.
Слышит — за кустами бузины
Девушка хохочет.
Грозно брови рыжие нахмура,
Царь ударил шпорами коия,
Налетел на девушку, как буря,
И кричит, доспехами звеня...

(М. Горький)

Обратите внимание на то, что здесь выделяются как смысловые центры впервые упомянутые царь и девушка. А затем надобность в этом исчезает, новое содержится уже в поведении царя.

Сильное выразительное средство языка — противопоставление. Противопоставляемые слова обладают способностью перетягивать на себя ударение. Каждое из правил постановки смыслового ударения имеет оговорку: "... если здесь нет противопоставления".

На противопоставлении построены многие пословицы: "Ученье свет — неученье тьма"; "Что посеешь, то и пожнешь", и т. д. Как видим, смысловое ударение несут на себе оба противопоставляемых слова.

Вот два примера, иллюстрирующих мысль о перетягивании смыслового ударения с других главных слов на противопоставление:

"Он понял, что между ладменным *deady*, стоящим перед ним в холщовой парчовой скуфейке, в золотистом китайском халате, опоясанном турецкой шалью, и им, бедным кочующим артистом, в истертом галстуке и поношенном фраке, — ничего не было общего".

(А. С. Пушкин)

* В. Н. Галендеев подчеркивает, что какой бы термин ни использовался, важно понимать, что за ним стоит. "...Ударение во фразе или периоде мы должны понимать для себя как определение внутренне главного, того, что ведет по сквозному действию, концентрируя в себе живое, сиюминутное видение". — в кн.: Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. С. 88 (примеч. ред.).

** См. в кн.: Петрова А. Н. Сценическая речь. — М., 1981. С. 96.

Они сопились. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.
(А. С. Пушкин)

Задание. Внимательно прочтите примеры, выделите в них противопоставляемые явления и передайте это в чтении вслух.

Лаура

Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: “Ясно!..”
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.
(А. С. Пушкин)

Борис

...Безумны мы, когда народный плеск,
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!
Бог насылал на землю нашу гад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы —
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огонь их дома истребил,
Я выстроил им новые жилища.
Они ж меня пожаром упрекали!
Вот черни суд: нищи ж ее любви.
(А. С. Пушкин)

Закон сравнения проявляется в том, что смысловое ударение падает на то, с чем сравнивается явление.

На святой Руси, нашей матушке,
Не найти, не сыскать такой красавицы:
Ходит плавно — будто лебедушка,
Смотрит сладко — как голубушка,
Молвит слово — соловей поет.
(М. Ю. Лермонтов)

Задание. Внимательно прочтите примеры, найдите в них сравнения и при чтении вслух выделите их.

1.

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила;
Глаза, как небо, голубые;
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге... но любой роман

Возьмите и найдете, верно,
Ее портрет...

(А. С. Пушкин)

2. "Масса ворочалась, гудела, волновалась, словно огромный шерстистый зверь — тысячелапый, тысячеглазый, подагливый, как медведь-мохнач".

(Д. Фурманов)

Кроме законов, есть **правила** выделения смысловых ударений. Они часто связаны с произнесением устойчивых словосочетаний, в которых существуют определенные смысловые, синтаксические связи, порядок слов. Это именно правила, а не законы; они часто соблюдаются, но могут быть и опровергнуты в живом речевом взаимодействии, либо законами противопоставления, сравнения*.

Например, правило **определения и определяемого**: при наличии определяемого слова (существительного) и определения (прилагательного) и обычного порядка слов (прилагательное перед существительным) выделяется обычно **определяемое слово** ("зимняя **вьюга**", "темная **ночь**", "симпатичный **человек**").

"Путь в лесах — это километры тишины, безветрия. Это грибная **прель**, осторожное перепархивание птиц. Это липкие **маслюки**, облепленные **хвоей**, жесткая **травя**, холодные белые **грибы**, земляника, лиловые **колокольчики** на полянах, дрожь **осиновых листьев**, торжественный **свет** и, наконец, лесные **сумерки**, когда из мхов тянет сыростью и в траве горят **светляки**."

(К. Паустовский)

Если **определение-прилагательное** обособлено и стоит после существительного, смысловое ударение переходит на **обособленное прилагательное**.

"Потом я, когда уже вернулся домой, получал от нее письма. Письма **умные, теплые, интересные**: она не халовалась, но я чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то большой, натянутый нерв.

(А. П. Чехов)

"Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, **длинный и однообразный**, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, **розовая от напряжения, сильная, энергичная**, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему".

(А. П. Чехов)

Правило родительного падежа: если понятие представляет собой существительное с определением, выраженным тоже существительным в родительном падеже (т. е. мы имеем так называемое "несогласованное определение"), то смысловое ударение падает на **определение**: "брат **жены**", "дом **соседа**", "книга **сестры**". В устной речи, как правило, не выделяются местоимения, числительные:

"Они не старые, но успели уже побывать по два, по три раза во всех европейских столицах. Им уже надоела Европа, и они стали поговаривать о поездке в Америку и будут поговаривать до тех пор, пока их не убедят, что у нее не такой уж замечательный голос, чтобы стоило показывать его обоим **полушариям**."

(А. П. Чехов)

Смысловые ударения, как правило, падают:

— на **перечисляемые слова**, являющиеся однородными членами предложения:

* См. в кн.: Петрова А. Н. Сценическая речь. С. 99-100.

"Я не говорю о присутствующих, но все женщины, от мала до велика, ломаки, кривляки, сплетницы, ненавистницы, лгунишки до мозга костей, суетливы, мелочны, безжалостны!"

(А. П. Чехов)

— на слово, обобщающее то понятие, которое выражается перечислением однородных членов предложения. Такими словами могут быть — **все, ничто, нигде, всегда, никогда, везде** и т. д.

"Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, **все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, утасли...**"

(А. П. Чехов)

Смысловый центр часто представляет собой слово, которое содержит вопрос, эмоциональную оценку события, явления, человека.

Но свет чего не уничтожит?
Что благородное снесет,
Какую душу не сожмет,
Чье самолюбье не умножит?
И чьих не обольстит очей
Нарядной маскою своей?

(М. Ю. Лермонтов)

Особое внимание обратите на правила постановки смысловых ударений в инверсированной фразе, где встречается не прямой, а обратный порядок слов. Ударение приходится на слово, которое бы выделялось при прямом порядке слов. Перенесение этого слова в инверсированной фразе на необычное для него место делает это слово еще более весомым, значимым, "зримым".

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пушища пламень голубой.

(М. Ю. Лермонтов)

И вместе с тем, вновь напоминаем: учитывая эти общие закономерности речи, нельзя соблюдать их механически. При определении важных по смыслу слов надо сначала выяснить их значимость по отношению ко всему тексту.

Кроме того, не следует перегружать фразу большим количеством смысловых ударений, что делает речь однообразной, монотонной, либо настырной, навязчивой. Снимать ненужные, случайные в данной ситуации акценты не менее важно, чем найти единственно необходимые.

ТЕКСТЫ ДЛЯ ИНТОНАЦИОННО-ЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Прочтите следующие тексты вслух. Не торопитесь их произнести. Старайтесь хорошо понять, увидеть, о чем идет речь. Кинолента видений, смысл происходящего подскажет вам и место смысловых пауз, и их длительность, и смысловые ударения. Если вы

встретили затруднения в лепке фразы, сомневаетесь в точности смыслового ударения — вспомните указанные выше законы и правила.

Мы приводим большие фразы, среди них встречаются и периоды. Это сложные синтаксические конструкции, состоящие из двух частей. Первая часть состоит из однородных отрезков и произносится с интонацией повышения (восходящая мелодика), а вторая, как правило, не расчленяется и произносится с интонацией понижения (нисходящая интонация). Периоды часто имеют определенную ритмическую организованность (синтаксический параллелизм, применение повторяющихся слов — анафоры, эпифоры), которая создает ритмическое интонирование отдельных речевых отрезков этой сложной фразы. При произнесении таких сложных фраз надо помнить о перспективе развития мысли. Она не должна останавливаться там, где возникает пояснение, дополнение, сопоставление, вводная — иногда достаточно большая — часть. Все детали, все нюансы, повороты мысли важны, но за ними не должно исчезать главное, магистральное ее направление. Вспомните, как помогают нам авторские знаки препинания держать смысловую паузу. Паузы позволят вам не торопиться как можно скорее проговорить всю фразу, чтобы добраться до последней точки. Не делайте мелодических понижений перед смысловыми паузами, тогда будет понятно, что мысль не окончена, она разовьется дальше.

Работая над произнесением длинных, сложных фраз, вы научитесь распределять главное и второстепенное; развивать свою мысль, идти вперед, а не "топтаться" на месте, научитесь объединять слова в речевом такте слитным их произношением, кантиленным звучанием; распределять фонационное дыхание. Вы научитесь нести перспективу передаваемой мысли. К. С. Станиславский, подчеркивая, сколь необходимо владеть актеру в роли перспективой речи, писал, что имеет в виду логическую перспективу, перспективу переживаемого чувства и художественную перспективу, которая искусно раскладывает по планам краски, иллюстрирующие повествование, рассказ или монолог.

1. Через несколько минут он должен был увидаться с женщиной, которая была постоянно его мечтой в продолжение нескольких лет, с которой он был связан прошедшим, для которой он был готов отдать свою будущность, — и сердце его трепетало от нетерпения, страха и надежды.

(М. Ю. Лермонтов)

2.

Я верю, обещаю верить,
Хоть сам того не испытал,
Что мог монах не лицемерить
И жить, как клятвой обещал,
Что поцелуй и улыбки
Людей коварны не всегда,
Что ближних малые ошибки
Они прощают иногда,
Что время лечит от страданья,
Что мир для счастья сотворен,
Что добродетель не название
И жизнь поболее, чем сон.

(М. Ю. Лермонтов)

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румянным вечером иль утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студёный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога...

(М. Ю. Лермонтов)

4. Дома у себя, в мастерской он завел опрятность и чистоту в высшей степени, определил двух великолепных лакеев, завел шегольских учеников, переодевался несколько раз в день в разные утренние костюмы, завивался, занялся улучшением разных манер, с которыми принимать посетителей, занялся украшением всеми возможными средствами своей наружности, чтобы произвести ею приятное впечатление на дам; одним словом, скоро нельзя было в нем вовсе узнать того скромного художника, который работал когда-то незаметно в своей лачужке на Васильевском острове.

(Н. В. Гоголь)

5. Приезжий во всем как-то умел найтись и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его; шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, — он показывал, что ему не безызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о бильярдной игре, — и в бильярдной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках, — и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком.

(Н. В. Гоголь)

6. Когда дорога понеслась узким оврагом в чащу огромного заглохнувшего леса и он увидел вверху, внизу, над собой и под собой трехсотлетние дубы, трем человекам в обхват, попережку с пихтой, вязом и осокором, перераставшим вершину тополя, и когда на вопрос: "Чей лес?" ему сказали: "Тентетникова"; когда, выбравшись из леса, понеслась дорога лугами, мимо осиновых роц, молодых и старых ив и лоз, в виду тянувшихся вдаль возвышений, и перелетела мостами в разных местах одну и ту же реку, оставляя ее то вправо, то влево от себя, и когда на вопрос: "Чьи луга и поемные места?" — отвечали ему: "Тентетникова"; когда поднялась потом дорога на гору по ровной

возвышенности с одной стороны мимо неснятых хлебов: пшеницы, ржи и ячменя, с другой же стороны мимо всех прежде проеханных им мест, которые все вдруг показались в картинном отдалении, и когда, постепенно темнея, входила и вошла потом дорога под тень широких развилыстых дерев, разместившихся враспылку по зеленому ковру до самой деревни, и замелькали избы мужиков и крытые красными крышами господские строения; когда пылко забившееся сердце и без вопроса знало, куда приехало, — ощущение, непрестанно накоплявшееся, исторгнулось, наконец, почти такими словами: "Ну не дурак ли я был доселе? Судьба назначила мне быть обладателем земного рая, принцем, а я закабалит себя в канцелярию писцом!

(Н. В. Гоголь)

7. Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо, и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованием и собственной прихотью, — когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже, чем нужно, неутомонный человек, — когда чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпенок; кто на вечер — истратить его в комплиментах какой-нибудь смазливой девушке, звезде небольшого чиновного круга; кто, и это случается чаще всего, идет просто к своему брату в четвертый или третий этаж, в две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований, отказов от обедов, гуляний, — словом, даже в то время, когда все чиновники рассеиваются по маленьким квартиркам своих приятелей поиграть в штурмовой вист, прихлебывая чай из стаканов с копейными сухарями, затягиваясь дымом из длинных чубуков, рассказывая во время сдачи какую-нибудь сплетню, занесшуюся из высшего общества, от которого никогда и ни в каком состоянии не может отказаться русский человек, или даже, когда не о чем говорить, пересказывая вечный анекдот о коменданте, которому пришли сказать, что подрублен хвост у лошади Фальконетова монумента, — словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, — Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению.

(Н. В. Гоголь)

8. Старый князь, казалось, был убежден не только в том, что все теперешние деятели были мальчишки, не смыслившие и азбуки военного и государственного дела, и что Бонапарте был ничтожный французишка, имевший успех только потому, что уже не было Потемкиных и Суворовых противопоставить ему; но он был убежден даже, что никаких политических затруднений не было в Европе, не было и войны, а была какая-то кукольная комедия, в которую играли нынешние люди, притворяясь, что делают дело.

(Л. Н. Толстой)

9. Проводив одного гостя, граф возвращался к тому или той, которые были еще в гостинной; придвинув кресла и с видом человека, любящего и умеющего пожить, молодецки расставив ноги и положив на колена руки, он значительно покачивался, предлагал догадки о погоде, советовался о здоровье, иногда на русском, иногда на очень дурном, но самоуверенном французском языке, и снова с видом усталого, но твердого в исполне-

нии обязанности человека шел провожать, оправляя редкие седые волосы на лысине, и опять звал обедать.

(Л. Н. Толстой)

10. Пьер с замиранием сердца, блестящими глазами глядя в лицо масона, слушал его, не перебивал, не спрашивал его, а всей душой верил тому, что говорил ему этот чужой человек. Верил ли он тем разумным доводам, которые были в речи масона, или верил, как верят дети, интонациям, убежденности и сердечности, которые были в речи масона, дрожанию голоса, которое иногда почти прерывало масона, или этим блестящим глазам, состарившимся на том же убеждении, или тому спокойствию, твердости и знанию своего назначения, которые светились из всего существа масона и которые особенно сильно поражали его в сравнении с своей опущенностью и безнадежностью, — но он всей душой желал верить, и верил, и испытывал радостное чувство успокоения, обновления и возвращения к жизни.

(Л. Н. Толстой)

11. На этом кругу были устроены девять препятствий: река, большой, в два аршина, глухой барьер перед самою беседкой, канава сухая, канава с водою, косогор, ирландская банкетка, состоящая (одно из самых трудных препятствий) из вала, утыканного хворостом, за которым, невидная для лошади, была еще канава, так что лошадь должна была перепрыгнуть оба препятствия или убиться; потом еще две канавы с водою и одна сухая, — и конец скачки был против беседки.

(Л. Н. Толстой)

12. Это ночное мытье производилось самою Катериной Ивановной, собственно ручно, по крайней мере, два раза в неделю, а иногда и чаще, ибо дошли до того, что переменного белья уже совсем почти не было, и было у каждого члена семейства по одному только экземпляру, а Катерина Ивановна не могла выносить нечистоты и лучше соглашалась мучить себя по ночам и не по силам, когда все спят, чтоб успеть к утру просушить мокрое белье на протянутой веревке и подать чистое, чем видеть грязь в доме.

(Ф. М. Достоевский)

13. В начале июля Лиля заболела, объевшись малиной, лежала, медленно поправляясь, в своей комнате и все рисовала цветными карандашами на больших листах бумаги, припиленных к доске, какие-то сказочные города, а она поневоле не отходила от ее кровати, сидела и вышивала себе малороссийскую рубашечку, — отойти было нельзя: Лиля поминутно что-нибудь требовала.

(И. А. Бунин)

14. Дочь господина из Сан-Франциско стояла на палубе рядом с принцем, вчера вечером, по счастливой случайности, представленным ей, и делала вид, что пристально смотрит вдаль, куда он указывал ей, что-то объясняя, что-то торопливо и негромко рассказывая; он по росту казался среди других мальчиком, он был совсем не хорош собой и странен, — очки, котелок, английское пальто, а волосы редких усов точно конские, смуглая тонкая кожа на плоском лице точно натянута и как будто слегка лакирована, — но девушка слушала его и от волнения не понимала, что он ей говорит; сердце ее би-

лось от непонятого восторга перед ним: все, все в нем было не такое, как у прочих, — его сухие руки, его сухая кожа, под которой текла древняя царская кровь; даже его европейская, совсем простая, но как будто особенно опрятная одежда таили в себе неизъяснимое очарование.

(И. А. Бунин)

15. Звон якорных цепей, грохот сцеплений вагонов, подвозящих груз, металлический вопль железных листов, откуда-то падающих на камень мостовой, глухой стук дерева, дребезжание извозчичьих телег, свистки пароходов, то пронзительно резкие, то глухо ревущие, крики грузчиков, матросов и таможенных солдат, — все эти звуки сливаются в оглушительную музыку трудового дня и, мятежно колыхаясь, стоят низко над гаванью, — к ним вздымаются с земли все новые и новые волны звуков — то глухие, рокочущие, они сурово сотрясают все кругом, то резкие, гремящие — рвут пыльный, знойный воздух.

(М. Горький)

16. Не за то ли благодарны мы Толстому, что он дал нам силу и право презирать и отвергать Каренина; вместе с Наташей волноваться у постели раненого жениха; плакать от гордого восхищения перед подвигом тушинской батареи; возмущаться фальшью и преступным равнодушием сословного судилища над Масловой, их же безвинной жертвой; вместе с Левиным жадно испытать сладкой усталости в знаменитой сцене покоса; навечно и благодарно запомнить зрительное и нравственное потрясение от той, на пределе мастерства исполненной разоблачительной встречи на Аустерлицком поле Болконского со своим кумиром, осуществляющим истребление жизни?

(Л. Леонов)

17. Плывет серебряная паутина, застрявшая между небом и землей с бабьего лета, набухают почки на вербах, желтеет березовый лист, осина сбрасывает багрец, цветут фруктовые деревья, раскрываются чашечки белых водяных лилий, тянут на юг утки и гуси, а тетерева, похоже, собрались не откладывать на весну брачных турниров и свадоб: вместо робкого, сонного осеннего токования они разоряются на неистовый весенний лад, а за ними тянется глухарь, — ишь, костяно пощелкивает несуществующими зубами!..

(Ю. Нагибин)

18. У него был полный Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, Буало, сочинения Малербя, Фенелона, Баркляя, шестнадцатитомная "Римская история" Ролленя, его же "Древняя история", Кревиеровы "Истории об императорах"; были у него книги английских, итальянских, немецких, голландских, испанских, португальских прозаиков и поэтов, греческие и латинские грамматики, жизнеописания великих воинов, государственных мужей, служителей духа, оды Горация и любовные песни Катутла, множество сочинений по философии, географии, медицине, языкознанию, теологии, астрологии и, конечно, вся русская поэзия от виршей князя Хворостинина и творений Сильвестра Медведева, Федора Поликарпова, Кариона Истомина в русле церковно-дидактической тради-

ции до острых сатир князя Антиоха Кантемира, а равно записи народных песен, комедий, сказок, раешников, жития святых мучеников и редкое издание Евангелия...

(Ю. Нагибин)

19.

В деревню,
Где кашивала,
В деревню,
Где пахивала,
В деревню,
Где плясывала,
В деревню,
Где плакивала,
Хоть та: — Не оставь! —
Наставала,
В ту бедную,
Что покинула,
Хоть та: — Не покинь,
Погибну я! —
Молита, держала за полы,
Ободья колес обхватывала
Колосьями зацветающими,
Ромашками, чуть кивающими,
И речками, и пожнями,
И слками придорожными...
Не жать, не вязать,
Не рожь молотить,
Себя показать,
Народ удивить
Платьем богатым,
Станом необъятным
(была-то худа,
Ночь — что ягода!)
Долей успешной,
Говорей нездешней,
Умницей сыном,
Дочкой красивой,
Баявнем-внуком
К прежним подругам,
Нарядная и гордая,
Приехала из города.

(О. Фокина)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Станиславский К. С.* Собр.соч. в 8-ми т.; т.т.1-4, М., 1954-1961.
2. *Немирович-Данченко Вл. И.* О творчестве актера: Хрестоматия. — М., 1984.
3. *Вербова Н. П., Головина О. М., Урнова В. В.* Искусство речи. М., 1977.
4. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. — М., 1963.
5. *Галендеев В. Н.* Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. — Л., 1990.
6. *Гончаров А. А.* Поиски выразительности в спектакле. Изд.2-е. — М., 1964.
7. *Дикий А. Д.* Избранное. — М., 1976.
8. *Добрович А. Б.* Общение: наука и искусство. — М., 1978.
9. *Кнебель М. О.* Слово в творчестве актера. — М., 1971.
10. Культура сценической речи: сборник статей./ Под ред. Козляниновой И. П. — М., 1979.
11. *Петрова А. Н.* Сценическая речь. — М., 1981.
12. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. — М., 1959.
13. *Рубинштейн С. А.* Проблемы общей психологии. — М., 1973.
14. *Симонов П. В.* Метод Станиславского и физиология эмоций. — М., 1962.
15. Слово в спектаклях Горького. — М., 1954.
16. *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. — М., 1976.
17. *Топорков В. О.* Четыре очерка о К. С. Станиславском. — М., 1963.
18. *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. — М., 1989.
19. *Чехов М. А.* Об искусстве актера: т.2. — М., 1986.
20. *Юрский С. Ю.* Кто держит паузу. — М., 1989.
21. *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера. — М., 1958.

СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ

Глава 1

ТЕОРИЯ СТИХА

Освоение поэтического слова в стихотворном произведении — важный раздел предмета "Сценическая речь". Будущие актеры и режиссеры должны знать и любить поэзию, читая стихи — владеть их "стихийей", их эмоционально-образным строем, их ритмическим импульсом. Поэзия Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блоха, Маяковского, Есенина, современных российских и зарубежных поэтов обогащает студентов интеллектуально и эмоционально, развивает их эстетический вкус, их общую культуру, языковое чутье, способствует раскрытию творческих возможностей, становлению индивидуальности художника. Существенным является и то, что освоение лирических или эпических стихотворных произведений подготавливает исполнителей к работе над стихотворной драматургией, занимающей значительное место в репертуаре современного театра.

Пришедшие в институт студенты чаще всего со стихом "на вы". Читая стихотворное произведение, учащиеся либо произносят его так, как произносили бы прозу, либо скандируют строки, чрезмерно выделяя рифмы, "выпевают" красивые "поэтические" слова и тогда остается неясной мысль произведения.

Для того, чтобы будущие актеры и режиссеры могли верно читать стихи, существовать в них упоенно и раскованно, им предстоит многое узнать и многому научиться. Безусловно, им надо знать теорию стиха. Правда, с ней студенты уже знакомились на уроках литературы в средней школе. Но здесь, в театральном институте, не должно быть литературоведческого подхода к стиху. Наибольшее внимание при изучении особенностей стихотворной речи и ее законов должно быть уделено применению знаний на практике, в звучащем слове. "Нужно специально заниматься стихом. Нужно без счета тренировать актеров в практике современного произношения, приучать их "думать в стихе". Нужно развивать дыхание, артикуляцию, ставить голоса, воспитывать в актере чувство ритма, рифмы, мелодики", — справедливо утверждал режиссер и педагог А. Д. Дикий*.

ОБЩЕЕ В РАБОТЕ НАД ПРОЗАИЧЕСКИМИ И СТИХОТВОРНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

При встрече со стихом многие студенты теряются. Как его читать? "По мысли", действуя словом, как в прозаическом произведении? Или несколько напевно, что свойственно поэтам? В чем отличие работы над стихом? Но прежде, чем говорить об отличии, отметим то общее, что сближает освоение стиха и прозы.

Читая стихотворение, поэму, актер так же, как и в прозе, должен быть увлечен темой произведения, понимать, во имя какой сверхзадачи он его берет. Отстаивая основ-

* Дикий А. Д. Избранное. М., 1976. С. 323.

ную мысль стихотворения, актер должен, как и в прозе, действовать словом. Поэтическое слово, как и слово в прозе, призвано выразить мир чувств и мыслей человека.

В стихе речь также не льется сплошным потоком, а делится на речевые такты интонационно-логическими (смысловыми) паузами. Место таких пауз часто подсказано авторской пунктуацией:

Храни меня, мой талисман,
Храни меня во дни гоненья,
Во дни раскаянья, волненья:
Ты в день печали был мне дан.

(А. С. Пушкин)

Здесь запятые, точка, двоеточие помогают лепить фразу, подсказывают, где именно могут возникнуть смысловые паузы. Невнимание к авторской пунктуации приводит к бессмысленному произнесению текста. Например, фразу "Народ идет, рассыпавшись, назад" нельзя произнести, не сделав логической паузы после "рассыпавшись", иначе прозвучит бессмысленное высказывание: "Народ идет / рассыпавшись назад".

Так же бессмысленно звучит текст и в тех случаях, когда исполнитель, видя, что внутри строки пунктуация отсутствует, произносит эту строку подряд, в то время как она делится на речевые такты.

Ц а р ь

Щелкалов! разослать
Во все концы указы к воеводам,
Чтоб на коня сажались ' и людей*
По старине на службу высылали...

(А. С. Пушкин)

В строке "Чтоб на коня сажались и людей" должна быть логическая пауза после "сажались", здесь кончается один речевой такт и начинается другой. Произношение строки целиком, подряд, приведет к тому, что указ царя прозвучит весьма странно: Годунов требует, чтобы воеводы сажались на коня и людей. В указе же говорится, что сами воеводы должны сесть "на коня" и, как водилось в старину, выслать на службу царю своих людей.

Чрезвычайно важно найти в стихотворном тексте верные смысловые центры, как этого требует и проза. Верно строить фразу, выделять в ней главное и второстепенное помогает исполнителю точность мысли, понимание, ради чего этот текст произносится. Кроме того, работая над стихом, необходимо вновь обратить внимание учащихся на законы и правила логики речи, вновь тренировать их умение выделить логическим ударением: слова, содержащие в себе **новое понятие** (закон выделения нового понятия); противопоставляемые понятия; перечисляемые слова, однородные члены предложения; слова, содержащие в себе **сравнение, вопрос** (в вопросительном предложении); определение, выраженное существительным в родительном падеже.

Одновременно с этим, необходимо также научить учащихся **снимать ударения** со слов, лишь поясняющих, дополняющих мысль; снимать логическое ударение с **определений, выраженных местоимениями, порядковыми числительными, прилагательными**

* Знаком ' обозначена пауза.

(если, разумеется, они не несут в себе явного или скрытого противопоставления, не несут в данном контексте новой информации).

В русском языке при всей свободе порядка слов существует и грамматически прямой нормативный порядок: подлежащее, сказуемое, второстепенные члены предложения. Как правило, смысловые ударения падают на последнее слово фразы, так как именно в нем чаще всего содержится какое-либо новое суждение, именно в нем заключено движенье мысли.

В поэзии часто встречаются **инверсии**, что в переводе означает "перестановка", "переворачивание". В инверсированной фразе слова располагаются в ином порядке, чем это принято в нормативной грамматике. Инверсия выносит то или другое слово на необычное место, укрупняет его, делает рельефным.

При встрече с инверсией надо мысленно представить прозаическую структуру стихотворной фразы. Знание законов и правил логики речи поможет исполнителю найти верное логическое ударение. Например:

Кто услышал раковины пенье,
Бросит берег — и уйдет в туман;
Даст ему покой и вдохновенье
Окруженный ветром океан...
(Э. Багрицкий)

Логическое ударение в первой строке падает на слово "раковины", как и при прямом порядке слов: "кто услышал пенье раковины". В данном случае слово "раковины" берет на себя ударение, поскольку является определением, выраженным существительным в родительном падеже.

Инверсии встречаются и в прозе. Однако исследователи стиха отмечают, что в поэзии могут встретиться такие инверсии, которых нет в прозе. Например, в стихотворении А. Фета "У окна" члены словосочетания "блеск лесов" находятся на расстоянии друг от друга, что придает высказыванию дополнительные смысловые оттенки:

Но в блеск сокрылась ты лесов,
под листья яркие банана,
за серебро пустынных мхов
и пыль жемчужную фонтана.

В прозе могут встретиться такие инверсии, как "листья яркие", "пыль жемчужную". Но инверсия с разрывом тесных словосочетаний (в первой строке) — принадлежность поэзии.

Для того, чтобы учащиеся учились нести действенную мысль в стихе, верно "лепить" фразу, соблюдая речевые такты, логические паузы, находя точные смысловые центры, рекомендуем читать вслух специально подобранные тексты. Они насыщены инверсиями, сравнениями, перечислениями, противопоставлениями. Тексты представляют собой синтаксическую конструкцию периода. Читая эти тексты, учащиеся должны выявить мысль не только в точной "лепке" фразы, но и интонационно выразительно.

Предлагаем прочитать сначала лирические тексты, а затем — небольшие отрывки из стихотворных пьес. В таком случае учащиеся будут в большей степени подготовлены

* См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973. С. 99.

к работе над словом в стихотворной драматургии. Этому принципу в подборе материала будем следовать и дальше, изучая особенности стихотворной речи.

Хорошо, если студенты не ограничатся чтением с листа, а перепишут предлагаемые тексты. Это позволит им отмечать необходимые смысловые паузы, подчеркивать смысловые центры. Мы считаем необязательным подчеркивать все логические ударения и паузы, а лишь те, которые учащимся надо "не забыть" выявить при чтении вслух. Более всего это относится к инверсированной фразе.

Перед тем, как начать чтение текстов, предлагаем прослушать магнитопись монолога Барона ("Скупой рыцарь" А. С. Пушкина) в исполнении В. И. Качалова. Вы убедитесь, каким мощным средством раскрытия характера Скупого была для Качалова поэзия пушкинского слова. Слушая этот монолог, положите перед собой пушкинский текст. Это даст вам возможность увидеть, насколько бережно, любовно относился артист к пушкинской строке, насколько свободно владел он законами речи. Нет ни одного смыслового ударения, которое родилось бы случайно, а не в соответствии со структурой фразы, со стилистикой речи Барона. Это — плодотворный путь постижения способа мышления сценического героя.

Здесь приводится небольшая часть монолога, в ней отмечены смысловые центры в речи Барона — В. И. Качалова.

Барон

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую... но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник!
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды
С толпой ласкателей, придворных жадных.
Украв ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные дырявые карманы*.
Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоят —
Он расточит... А по какому праву?
Мне разве даром это все досталось,
Или шутя, как игроку, который
Гремит костями да груды загребает?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,

* В. И. Качалов произносит "дырявые" (в отличие от принятого написания в изданиях А. С. Пушкина "дирравые").

Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Занмодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?..
Нет, **выстрадай** сперва себе богатство,
А там **посмотрим**, станет ли несчастный
То расточать, что **кровью** приобрел.

Как видим, В. И. Качалов очень точно выделяет и смысловые паузы, и смысловые центры, которые наиболее полно выявляют ход мысли Барона: "царствую", "послушна", "сильна" держава, в ней "счастье", "слава", "царствую", "власть". А кто "наследник" власти? "Безумец", "расточитель", "развратник", которого окружают "ласкатели", "придворные". Сама пушкинская фраза выносит эти смысловые центры на первый план; в особенности инверсированная фраза:

"**Послушна** мне, **сильна** моя держава" — при прямом порядке слов фраза была бы иной, а ударения — те же:

Моя держава **сильна**, мне **послушна**.

Или: "Безумец, **расточитель** молодой,
Развратников разгульных собеседник!"
(прямой порядок слов: безумец, молодой **расточитель**, собеседник разгульных **развратников**).

Или: "Кто знает, сколько (...) **Дневных забот, ночей** бессонных мне
Все это стоило?"
(прямой порядок слов: кто знает, сколько **дневных забот, бессонных ночей** это все мне стоило?) и т. д.

Может быть, не всех убедит именно такое прочтение материала, с чем-то захочется поспорить. Что ж! В искусстве не может быть стандартов, единообразия, тем более при выделении смысловых ударений, в которых, говорил Вл. И. Немирович-Данченко, "индивидуальность особенно капризничает". И, вместе с тем, мастера слова, обладающие высоко развитым языковым чутьем, лишь в редких случаях делают ударение, которое кажется неожиданным, — этого требует их решение материала. А во всех остальных случаях наиболее ярко звучат те слова, которые автор всем строем речи выносит на первое место. Здесь уместно напомнить, что своеобразие прочтения проявляется не в разных у каждого исполнителя смысловых центрах, а в различии интонационного ритмического звучания, речевых приспособлений, психологических пауз и т. д. Повторяем: как правило, грамотному, образованному человеку — даже не актеру — сама структура фразы, ее мысль, соотнесенная с контекстом, подсказывает верные логические ударения, место пауз.

З а д а н и е. Перепишите тексты. Прочитайте их, выделяя смысловые центры, отделяя речевые такты смысловыми паузами. Отмечайте те смысловые центры и те паузы, которые помогут вам прочитать текст верно, логически точно.

1.
Как он умел казаться новым,
Шутя невинность изумлять,
Пугать отчаяньем готовым,
Приятной лестью забавлять,
Ловить минуту умиления.
Невинных лет предубежденья
Умом и страстью побеждать,
Невольной ласки ожидать,
Молить и требовать признанья,
Подслушать сердца первый звук,
Преследовать любовь и вдруг
Добиться тайного свиданья...
И после ей наедине
Давать уроки в тишине!
(А. С. Пушкин)

2.
Ребенка милого рожденье
Приветствует мой запоздалый стих.
Да будет с ним благословенье
Всех ангелов небесных и земных!
Да будет он отца достоин,
Как мать его, прекрасен и любим;
Да будет дух его спокоен
И в правде тверд, как божий херувим.
Пускай не знает он до срока
Ни мук любви, ни славы жадных дум:
Пускай глядит он без упрека
На ложный блеск и ложный мира шум:
Пускай не ищет он причины
Чужим страстям и радостям своим,
И выйдет он из светской тины
Душою бел и сердцем невредим!
(М. Ю. Лермонтов)

3.
Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой:
Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим.
Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменаться с ним,
Когда сквозь вечные туманы,
Познанья жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил:
Когда он верил и любил,
Счастливым первенец творенья!
Не знал ни злобы, ни сомненья,
И не грозил уму его
Веков бесплодных ряд унылый...
И много, много... и всего
Припомнить не имел он силы!
(М. Ю. Лермонтов)

4.

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой.
Клянуся соннищем духов,
Судьбою братьев мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов;
Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой,
Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первою слезой.
Незлобных уст твоих дыханьем,
Волною шелковых кудрей,
Клянусь блаженством и страданьем,
Клянусь любовью моею...

(М. Ю. Лермонтов)

5.

Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,
Лишь только мир, волшебным словом
Завороженный, замолчит;
Лишь только ветер над скалою
Увядшей шевельнет травой,
И птичка, спрятанная в ней,
Порхнет во мраке веселей;
И под лозю виноградной.
Росу небес глотая жадно,
Цветок распухнет ночной;
Лишь только месяц золотой
Из-за горы тихонько встанет
И на тебя украдкой взглянет, —
К тебе я стану прилетать,
Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать.

(М. Ю. Лермонтов)

6.

Когда ты загнан и забит
Людьми, заботой, иль тоскою,
Когда под тробовой доскою
Всё, что тебя пленяло, спит;
Когда по городской пустыне,
Отчаявшийся и больной,
Ты возвращаешься домой,
И тяжелит ресницы нней,
Тогда — остановись на миг
Послушать тишину ночную:
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днем ты не постиг;
По-новому окинешь взглядом
Даль снежных улиц, дым костра.

Ночь, тихо ждущую утра
Над белым запущенным садом,
И небо — книгу между книг;
Найдешь в душе опустошенной
Вновь образ матери склоненный,
И в этот несравненный миг —
Узоры на стекле фонарном,
Мороз, оледенивший кровь,
Твоя холодная любовь —
Всё вспыхнет в сердце благодарном.
Ты все благословишь тогда,
Поняв, что жизнь — безмерно боле,
Чем *quantum satis** Бранда воли,
А мир — прекрасен, как всегда.

(А. Блок)

7.

Бывает так: какая-то истома;
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже послышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, —
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

(А. Ахматова)

8.

В воротах Азии, среди лесов дремучих,
Где сосны древние стоят, купая в тучах
Свои закованные холодом верхи;
Где волка валит с ног дыханием пурги;
Где холодом охваченная птица
Летит, летит и вдруг, затрепетав,
Повиснет в воздухе, и кровь ее стукнется,
И птица падает, замерзшая, стремглав;
Где в желобах своих гробообразных,
Составленных из каменного льда,
Едва течет в глубинах рек прекрасных
От наших взоров скрытая вода;
Где самый воздух, острый и блестящий,
Дает нам счастье жизни настоящей,
Весь из кристаллов холода сложен;
Где солнца шар короной окружен;
Где люди с ледяными бородами,
Надев на голову конический треух,
Сидят в саях и длинными столбами
Пускают изо рта оледенелый дух;

* В полную меру (*лат.*) — лозунг Бранда, героя драмы Г. Ибсена.

Где лошади, как мамонты в оглоблях,
Бегут, урча; где дым стоит на кровлях,
Как изваяние, путающее глаз;
Где снег, сверкая, падает на нас
И каждая снежинка на ладони
То звездочку напомнит, то кружок,
То вдруг цилиндром блеснет на небосклоне.
То крестиком опустится у ног.
В воротах Азин, в объятиях метели,
Где сосны в шубах и в тулупах ели. —
Несметные богатства затая,
Лежит в сугробах родина моя.

(Н. Заболоцкий)

9. Общаясь с дураком, не оберешься срама.
Поэтому совет ты послушай Хайяма:
Яд, мудрецом тебе предложенный, прими,
Из рук же дурака не принимай бальзама.

(О. Хайям)

10. Мой боярышник лесной,
Ты весной
У реки расцвел студеной,
Будто сотней цепких рук
Весь вокруг
Виноградом оплетенный.

(П. Ронсар)

11. Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У берега сонных вод, один бродя, случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говорю; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Неволью с уст твоих размерные октавы
Полются, звучные, как музыка дубравы.

(А. Н. Майков. Октава)

12. Скажите, где — в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
Архиппа где? Таида с ней,
Сестра — подруга незабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный
Живил когда-то тихий брег, —
С ее красотою несравненной?
Увы, где прошлогодний снег!

(Ф. Вийон. О женщинах былых времен)

13. Д и м и т р и й

...Игра войны кровавой,
Судьбы моей обширные заботы
Тоску любви, надеюсь, заглушат.
О, как тебя я стану ненавидеть,
Когда пройдет постыдной страсти жар!
Теперь иду — погибель иль венец
Мою главу в Россин ожидает,

Найду ли смерть, как воин в битве честной,
Иль как злодей на плахе площадной,
Не будешь ты подругою моею,
Моей судьбы не разделишь со мною;
Но — может быть, ты будешь сожалеть
Об участи, отвергнутой тобою.

(А. С. Пушкин)

14.

М а р и н а

Но — слушай:
Пора, пора! проснись, не медли боле;
Веди полки скорее на Москву —
Очисти Кремль, садись на трон московский,
Тогда за мной шли брачного посла;
Но — слышит бог — пока твоя нога
Не оперлась на тронные ступени,
Пока тобой не свержен Годунов,
Любви речей не буду слушать я.

(А. С. Пушкин)

15.

К у р б с к и й

Вот, вот она! вот русская граница!
Святая Русь, Отечество! Я твой!
Чужбины прах с презреньем отряхаю
С моих одежд — пью жадно воздух новый:
Он мне родной!.. теперь твоя душа,
О мой отец, утешится, и в гробе
Опальные возрадуются кости!
Блеснул опять наследственный наш меч,
Сей славный меч, гроза Казани темной.
Сей добрый меч, слуга царей московских!
В своем пиру теперь он загуляет
За своего надежу-государя!..

(А. С. Пушкин)

16.

Д о н Г у а н

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!
Я не достоин участи такой.
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные власы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил,
В смущенном сердце я не обретаю
Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно
И думаю — счастлив, чей хладный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезами...

(А. С. Пушкин)

Почтенный председатель! Я напомню
 О человеке, очень нам знакомом,
 О том, чьи шутки, повести смешные,
 Ответы острые и замечанья,
 Столь едкие в их важности забавной,
 Застольную беседу оживляли
 И разгоняли мрак, который ныне
 Зараза, гостя наша, насылает
 На самые блестящие умы.
 Тому два дня наш общий хохот славил
 Его рассказы; невозможно быть,
 Чтоб мы в своем веселом пиროванье
 Забыли Джаксона! Его здесь кресла
 Стоят пустые, будто ожидая
 Весельчака — но он ушел уже
 В холодные подземные жилища...

(А. С. Пушкин)

Царь Берендей

Откройся мне: кого порой вечерней
 На зыбкое крылечко поджидаешь?
 Кого вдали, прикрывши ручкой глазки,
 На полотне зари румяной ищешь?
 Кого бранишь за медленность, кому
 Навстречу шлешь и радости улыбку,
 И слез поток, и брань, и поцелуй?
 Кому? скажи, девица!

(А. Н. Островский)

С р а н о

... Ужель вам непонятно,
 Что говорит теперь у нас в сердцах так внятно?
 Мы оба здесь стоим, от страсти трепеща.
 Вы видите лишь тень от длинного плаща,
 Я вижу белизну одежды вашей белой,
 Я полон нежности неясной и несмелой,
 Я — только тень для вас, вы для меня — лишь свет!
 Не позабуду я мгновений этих! Нет!
 Да, если раньше я бывал красноречивым,
 То никогда еще от сердца моего
 Я так не говорил.

(Э. Ростан)

Практическое освоение студентами законов и правил логики речи в стихе, верное выделение смысловых ударений в зависимости от интонационно-ритмической структуры текста приучает будущих актеров и режиссеров мыслить стихом, действовать поэтическим словом, использовать свои выразительные голосовые средства.

Итак, в работе над стихом и прозой много общего. Вместе с тем, в стихе надо "разговаривать с аудиторией, но помнить, что разговор этот будет вестись в стихах".*

* Яхонтов В. С. С трибуны. "Московский комсомолец". 1940. 14 апреля.

В чем же состоит отличие "разговора в стихах" от "разговора в прозе"? Что свойственно только поэзии?

На эти вопросы часто слышатся скорые ответы студентов. В стихе, говорят они, есть рифмы, а в прозе они не встречаются. На это легко возразить, приведа пример:

Трудно дело птицелова:
Заучи повадки птичьи,
Помни время перелетов,
Разным посвистом свисти.
Но, шатаясь по дорогам,
Под заборами ночуя,
Дидель весел, Дидель может
Песни петь и птиц ловить.

(Э. Багрицкий. "Птицелов")

Здесь нет рифмы, но никто не станет отрицать, что это стихи.

Затем студенты вспоминают занятия по теории стиха в средней школе и называют отличительным признаком стиха четкую слогаударность, систематическое чередование ударных и неударных слогов. Но фраза "Оленин постучал в окно, никто не откликнулся" (Л. Н. Толстой. "Казачьи") воспринимается нами как фраза прозаическая, хотя в ней присутствует чередование ударений, падающих на четные слоги. И рядом — стихи, хотя в них нет четкого чередования ударных и неударных слогов:

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

(А. Блок)

Может быть, эмоциональная насыщенность — привилегия стиха? Да, стихи эмоциональны. А. Фадеев называл эмоциональность стиха подводным течением, волны которого захлестывают читателя, овладевают им. Но эмоциональна и проза. Вспомним произведения Лермонтова, Достоевского, Бунина...

Главное отличие стиха от прозы — его ритмичность, ритмическая организованность, упорядоченность. Ритм — (от греческого "такт", "соразмерность") — "повторность тех или иных сходных явлений через определенные, соизмеримые промежутки".

В. Маяковский считал ритм основной энергией стиха. Известный поэт Ю. Левитанский называет ритм "душою стиха", его основой. В ритме "и осуществляется, и живет поэтическая индивидуальность, неповторимость ее интонации, все ее модуляции и оттенки, ее речь живая, и голос, и жест. Поэзии нет без ритма, как нет дерева без ствола и ветвей. Рифмы — они как цветы на дереве, и может не быть их вовсе. В ритме, как

* Словарь литературных терминов. — Ред. составитель Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 321.

в генетическом коде, заключена программа. Без рифмы поэзия вполне обходится, и примеров тому сколько угодно, (...) а без ритма поэзии нет”⁴.

Безусловно, и прозе свойственна упорядоченность. Писатели организуют речь, ищут единственно необходимые слова, порядок их во фразе. Бунину важно было “найти звук”, музыкальность звучания. Но в прозе нет сходных, сопоставимых между собой явлений, которые повторялись бы через определенные промежутки. Произнося прозаическую фразу, мы делим ее на речевые отрезки (такты) интонационно смысловыми паузами. Место и длительность пауз в значительной степени зависят от нашей трактовки текста. Одни речевые отрезки короче, другие длиннее. Вариантность членения фразы исключает интонационную повторяемость, каждая фраза имеет свою интонацию, не повторяющуюся в других фразах. И потому проза лишена четкой ритмической организованности, которая характерна для стиха.

Для того, чтобы яснее выявилось отличие стиха от прозы, рассмотрим один и тот же текст, напечатав его в виде прозы и в виде стиха. Вот реплики Царя и Басманова из пушкинского “Бориса Годунова”:

Царь

Возможно ли? Расстрига, беглый инок на нас ведет злодейские дружины, дерзает нам писать угрозы! Полно, пора смирить безумца! — Поезжайте, ты, Трубецкой, и ты, Басманов; помощь нужна моим усердным воеводам. Бунтовщиком Чернигов осажден. Спасайте град и граждан.

Басманов

Государь, трех месяцев отныне не пройдет, и замолчит и слух о самозванце; его в Москву мы привезем, как зверя заморского, в железной клетке. Богом тебе клянусь.

Если мы будем читать этот текст, как текст прозаический, то уже во фразе “расстрига, беглый инок...” и т.д. может возникнуть вариантность членения на речевые такты. Так, после слова “инок” мы можем сделать паузу, а можем пренебречь ею. После слова “поезжайте” не было бы паузы, так как дальше идет обращение — “ты, Трубецкой...”, а перед обращением в середине фразы, как правило, пауза не держится. Скорее всего, не было бы пауз и после слов “помочь”, “Богом”, а было бы произнесено одним речевым тактом: “помочь нужна моим усердным воеводам”, “Богом тебе клянусь”. “Как зверя заморского” — неделимое синтаксическое целое, в прозе оно наверняка прозвучало бы как цельный речевой такт.

Итак, мы могли бы произнести:

“Бедный инок на нас ведет злодейские дружины”;
“Его в Москву мы привезем, как зверя заморского”;
“Помочь нужна моим усердным воеводам”;
“Богом тебе клянусь”.

Но речь Царя и Басманова — речь стихотворная, а не прозаическая. Стихотворная речь делится на сопоставимые между собой, относительно законченные интонационно-синтаксические единицы — строки, что зафиксировано в графике стиха.

Царь

Возможно ли? Расстрига, беглый инок
На нас ведет злодейские дружины,

⁴ Левитанский Ю. “Четырехстопный ямб мне надоед...” — “Литературная газета. 1976. № 48.

Держает нам писать угрозы! Полно,
Пора смирить безумца! — Поезжайте,
Ты, Трубецкой, и ты, Басманов; помочь
Нужна моим усердным воеводам.
Бунтовщиком Чернигов осажден.
Спасайте град и граждан.

Б а с м а н о в

Государь,
Трех месяцев отныне не пройдет,
И замолчит и слух о самозванце;
Его в Москву мы привезем, как зверя
Заморского, в железной клетке. Богом
Тебе клянусь.

Здесь в стихе возникает четкая ритмичность именно потому, что фразы — эти общеязыковые интонационные единицы — заключены в особые единицы строки (стихи), в конце которых присутствуют фиксированные паузы, заданные структурой стиха. Таких ритмических единиц — строк с фиксированной паузой — в прозе нет.

Таким образом, верное прочтение реплик Царя и Басманова, при котором стихи отпались бы стихами, требует внимательного отношения к графике, отделения одной строки от другой. Здесь исчезает вариантность членения, допустимая в прозе, и после слов "инок", "поезжайте", "помочь", "зверя", "Богом" паузы возникают непременно.

Чередование строк с фиксированными паузами на конце создает первичный ритм стихотворной речи^{*}, то есть основу ритма. "...Членение на строки — минимальный родовой показатель стиха, резко отделяющий его от прозы"^{**}. Стихотворение А. Блока "Она пришла с мороза...", написанное свободным стихом, в котором нет рифм, метрической упорядоченности, является стихом именно потому, что в нем есть строки — единицы стихотворного ритма, и есть фиксированные ритмические паузы, — то есть присутствует первичный ритм. Известный стиховед Б. В. Томашевский пишет: "Различие между стихом и прозой заключается в двух пунктах:

1) стихотворная речь дробится на сопоставимые между собой единицы (стихи), а проза есть сплошная речь;

2) стих обладает внутренней мерой (метром), а проза ею не обладает"^{***}. И затем подчеркивает: "Я ставлю эти два пункта именно в такой последовательности, так как, по крайней мере для современного восприятия, первый пункт значительнее второго"^{****}.

Вероятно, именно потому прозаические фразы не воспринимаются как фразы стихотворные, несмотря на присутствие в них иногда четкой слогуударности. Строки стихотворного типа как бы "гаснут" в прозе, поскольку "не создают ритмического ряда, и потому, что растворяются в интонационно-фразовом членении прозы, имеющем совсем иную периодичность..."^{*****}. Л. И. Тимофеев приводит интересные статистические данные: в первых двух главах "Преступления и наказания" Достоевского есть более ста

* В стихотворении различают первичный ритм (он образуется чередованием строк) и вторичный (повторение определенных элементов — слогов, внутрисклоковых пауз и др.)

** Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973. С. 53.

*** Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1954. С. 10.

**** Там же.

***** Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. С. 266.

строк четырехстопного ямба ("Я... глаз ее боюсь... да... глаз ; Тогда я сам к тебе поиду"). Но эти строки не воспринимаются как стихотворные, поскольку перед нами совершенно иной интонационно-фразовый строй речи в целом.

Но стоит эту фразу написать в виде стиха, возникнут сопоставимые между собой интонационные единицы — строки, и внутренняя мера фразы сразу заявит о себе. Например:

Оленин постучал в окно,
Никто не откликнулся.

В связи с этим приведем еще один интересный пример. Перед нами прозаический текст, автор которого — Л. И. Тимофеев:

"Лаборант Петровский, до обеда вышедший из университета, встретил свою дочку по дороге в магазин аптекарских товаров. День был неприветливый. Навстречу било мокрым снегом. Лаборанту явно нездоровилось, к тому же он с утра, как на зло, не поладил с ректором и был обеспокоен. Девочка была не в духе: руку ей оттягивал тяжелый ранец с дневником, в котором, как пиявка, нежилась изогнутая двойка".

В этом тексте ударения приходится только на нечетные слоги, но это слышит здесь лишь четкое ухо. Л. И. Тимофеев предлагает написать этот же текст в форме стиха:

Лаборант Петровский, до обеда
Вышедший из университета,
Встретил свою дочку по дороге
В магазин аптекарских товаров.
День был неприветливый. Навстречу
Било мокрым снегом. Лаборанту
Явно нездоровилось, к тому же
Он с утра, как на зло, не поладил
С ректором и был обеспокоен.
Девочка была не в духе, руку
Ей оттягивал тяжелый ранец
С дневником, в котором, как пиявка,
Нежилась изогнутая двойка".

Паузы, отделяющие одну строку от другой, возникли без строгой синтаксической мотивировки и внесли в речь новые смысловые оттенки, и — заметим — сделали ее более эмоциональной. Иное (чем в прозаическом варианте) интонационно-фразовое членение создает симметричность возникновения пауз, увеличивает их количество. Ритмическая упорядоченность делает осязательным и чередование ударных слогов хореической ритмической инерции.

Строгая ритмическая упорядоченность стиха, как мы отметили, приводит к усилению эмоционального звучания. Обращение поэта к стиху — своего рода сигнал, что сейчас пойдет разговор о чем-то далеком от обыденного. Стих вводит в более эмоциональную речевую атмосферу, это ощущается наиболее остро при переходе от прозы к стиху, как, например, это бывает в пьесах Шекспира. Вот что пишет П. Брук: "Как только мы доберемся до сферы возвышенного, мы сразу получим сигнал, идущий от самого Шекспира: грубое написано прозой, все остальное — стихами. В так называемых прозаических сценах нам на помощь приходит собственная фантазия — чтобы придать этим эпизодам аромат полнокровной жизни, требуются дополнительные детали. Работа над поэтическими отрывками, надо помнить: Шекспиру потребовались стихи, потому

что он хотел вложить в них более глубокий смысл, облечь многозначность в скудную форму. Нам приходится быть крайне осторожными: за каждым словом, обозначенным на бумаге, кроется смысл, который трудно сразу уловить. Чтобы передать все это, нам меньше потребуется непринужденность, больше сосредоточенность, меньше широта, больше глубина проникновения".

РИТМООБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ СТИХА

Повторность ритмических единиц — строк следует понимать не как полное их равенство, но как сопоставимость отрезков. В зависимости от того, какие элементы речи чередуются в строке, различают три системы стихосложения: силлабическое, тоническое и силлабо-тоническое.

Силлабическое стихосложение основано на чередовании стихов с одинаковым количеством слогов в строке. Как правило, в силлабическом стихе присутствует рифма. Ударные слоги располагаются свободно, лишь на предпоследний слог всегда падает последнее в строке ударение. В строке — одиннадцать или тринадцать слогов, после седьмого располагается расчленяющая строку на два полустишия ритмическая пауза. Она называется цезура (от латинского слова "рассечение").

Тот в сей жизни лишь блажен, ' кто малым доволен,
В тишине знает прожить, ' от суетных волен
Мыслей, что мучат других, ' и топчет надежду
Стезю добродетели ' к концу неизбежную.

(Кантемир, 1738 г.)

Нашему современнику такие стихи иногда вовсе не кажутся стихами, наш слух не всегда воспринимает ритмическую упорядоченность силлабического стиха. Но современники С. Полоцкого, А. Кантемира, молодого Третьяковского улавливали ритмичность силлабического стиха благодаря определенной манере декламации. Стихи декламировались нараспев, торжественно, в медленном темпе; отчетливо выделялась цезура и ритмическая пауза в конце каждой строки — межстиховая пауза. Слово скандировалось по слогам, каждый слог звучал одинаково по темпу и силе произнесения. Ударные слоги звучали ослабленно, зато каждый слог был заметен:

Царь не-кий пре-бо-га-тый ' дщерь крас-ну и-мя-ше
Ю-же от все-го серд-ца ' сво-е-го лю-бя-ше

Тоническое стихосложение основано на чередовании стихов с определенным количеством ударных слогов, причем количество и расположение безударных слогов в строке остается произвольным. В связи с этим в тоническом стихе возрастает интонационная самостоятельность слова, оно часто приобретает значение целой фразы. Это особенно ощущается в тоническом стихе Вл. Маяковского, где строка пишется поэтом в виде ступенек лесенки. Такое графическое изображение не разрушает строку и, вместе с тем, подчеркивает значимость каждого ударного слова:

Было:

Социализм —

восторженное слово!

* Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 146.

С флагом,
с песней становились слева,
И сама на головы
спускалась слава.
Сквозь огонь прошли,
сквозь пушечные дула.
(В. Маяковский)

Современные поэты также часто используют ритмическое своеобразие тонического стиха (А. Вознесенский, Р. Рождественский и др.).

Наиболее характерно для русской поэзии **силлабо-тоническое стихосложение**. Силлабо-тоническими стихами, в основном, написаны и все произведения стихотворной драматургии (пьесы Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, А. К. Толстого, переводные пьесы Шекспира, Лопе де Вега, Шиллера, Мольера, Ростана и др.). В связи с этим мы придаем особое значение работе будущих актеров и режиссеров над силлабо-тоническим стихом.

Силлабо-тоническое стихосложение — это система метров (размеров), основанная на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов. Группа слогов, состоящая из одного ударного и одного или нескольких безударных слогов, называется стопой. Понятие это крайне условно, поскольку в тексте мы встречаемся с речевым потоком, а не с отдельными стопами. Русскому классическому стиху свойственны стопы, состоящие из двух слогов (двусложные стопы) и стопы, состоящие из трех слогов (стопы трехсложные).

Двусложные размеры:

1. **Хорей** — ◡* ; ударения падают на нечетные слоги (1, 3, 5, 7)
Мчатся | тучи, | вьются | тучи...
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡
(А. С. Пушкин)

2. **Ямб** ◡ — ; ударения падают на четные слоги (2, 4, 6, 8)
И вновь | обыч | ным ста | ло мо | ре...
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
(А. А. Блок)

Трехсложные размеры:

1. **Дактиль** — ◡ ◡ ◡ ; ударения падают на 1, 4, 7, 10 слоги
Как хоро | шо ты, о | море, ноч | ное...
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
(Ф. И. Тютчев)

* Знаком (—) обозначается ударный слог, знаком (◡) — безударный слог.

2. Амфибрахий

○ — ○ ; ударения падают на 2, 5, 8, 11 слоги
В песчаных | степях а | равинской | земли...
○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ —
(М. Ю. Лермонтов)

3. Анапест

○ ○ — ; ударения падают на 3, 6, 9, 12 слоги
Почернел | и скривил | ся бревен | чатый мост
○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ —
(А. А. Ахматова)

Знакомя студентов со схемой той или иной стопы, необходимо особо подчеркнуть, что стопы определяются в пределах целой строки (а не в каждом слове отдельно).

Отдавая должное схематическому изображению размера стиха, мы в то же время считаем, что это лишь одно из средств определения размера. Весь ритм стиха должен в дальнейшем улавливаться актером и режиссером на слух, поскольку это ритм звучащего слова. При определении размера можно проскандировать стихи — то есть произнести их, отвлекаясь на время от смысла и подчеркивая лишь размер (как читают маленькие дети). Читать, улавливая слухом закономерность чередования ударных и безударных слогов. Советуем скандирование сопровождать хлопками рук, более сильным, энергичным хлопком отмечая ударный слог.

Кроме того, надо выучить на слух схему каждого размера, чтобы не прибегать к помощи графического ее изображения:

Двусложные размеры:

Хорей: раз-два, раз-два, раз-два...
Ямб: раз-два́, раз-два́, раз-два́...

Трехсложные размеры:

Дактиль: раз-два-три, раз-два-три, раз-два-три...
Амфибрахий: раз-два́-три, раз-два́-три, раз-два́-три...
Анапест: раз-два-три́, раз-два-три́, раз-два-три́...

При скандировании необходимо помнить, что определить размер можно не по одной, а по нескольким строкам. Ритмическая структура стиха при чередовании строк становится более ощутимой. К тому же по одной строке, взятой в отрыве от других, неопытному человеку уловить ритмическую инерцию стиха трудно, поскольку в этой строке могут быть пропуски метрических ударений (так называемые пиррихии), о которых пойдет речь несколько позднее.

Ритм стиха определяется совокупностью многих факторов. К ним относится, например, длина строки, то есть количество стоп в строке.

Двустопный дактиль:

Да́й-ка спро- | шу́ тебя, |
Ба́тюшка, | све́тлый царь, |
Кля́твы-то | слу́шать ли,
В сове́сть-то | ве́рить ли.

(А. Н. Островский)

Трехстопный дактиль:

Буря на | небе ве- | чернем,
Моря сер- | дитого | шум —
Буря на | море и | думы,
Хор возрас- | тающих | дум..
(А. Фет)

Четырехстопный дактиль:

Тучки не- | бесные, | вечные | странники!
Степью ла- | зурною, | цепью жем- | чужною
Мчитесь вы, | будто как | я же, из- | гнанники |
С милого | севера | в сторону | южную. |
(М. Ю. Лермонтов)

Сверхдлинные размеры встречаются в русской поэзии редко. Например:

Настигаю. Настигаю. Огибаю. Обгоню.
Я колдую. Вихри чую. Грею сбрую я коню.

(8-стопный хорей. — К. Бальмонт. "Кто кого")

В глухой колодец, | давно забытый, | давно без жизни и без воды,
Упала капля | — не дождевая, | упала капля | ночной звезды.
Она летела | стезей падучей | и догорела | почти дотла,
И только искра, | и только капля | одна сияла | еще светла.

(8-стопный ямб. — К. Бальмонт. "Капля")

Как правило, короткая строка звучит легче, живее, чем строка длинная. Сравните:

Ночной | эфир |
Струит | эфир, |
Шумит,
Бежит |
Гвадал | квивир... (двустопный ямб) и:

Зима. | Что де- | лать нам | в дерев- | не? Я | встреча- | ю
Слугу, | несущ- | шего | мне уг- | ром чаш- | ку ча- | ю... (шестистопный ямб)

В шестистопном и пятистопном стихе встречается еще один ритмообразующий фактор — цезура, о которой выше уже шла речь. В пятистопном стихе цезура стоит после второй стопы:

На старости ' я сызнова живу,
Минувшее ' проходит предо мною.
(А. С. Пушкин)

В шестистопном стихе цезура стоит после третьей стопы:

Я признаюсь, люблю ' мой стих александрийский,
Ложится хорошо ' в него язык российский...
(П. Вяземский)

Классицистские трагедии писались александрийским стихом — шестистопным ямбом с цезурой после третьей стопы и смежной рифмовкой (концевым созвучием двух смежных строк). Александрийский стих звучал мерно, торжественно, величаво. С начала XIX века получает наибольшее распространение пятистопный ямб. Здесь цезура, стоя-

щая после второй стопы, делит стих на две неравные части, что создает большее интонационное разнообразие. Цезурованным пятистопным ямбом написана, например, трагедия А. С. Пушкина "Борис Годунов".

В поэзии и стихотворной драматургии встречается неупорядоченное чередование длинных и коротких строк, что также влияет на ритм стиха. Это так называемый **вольный стих** (не путать со свободным!). Вольным называется стих, в котором есть четкое чередование ударных и безударных слогов, присутствуют рифмы, но строки имеют разную длину. Вольным разностопным ямбом, например, написаны "Горе от ума" Грибоедова, "Маскарад" Лермонтова, "Сирано де Бержерак" Ростана и др. Длина строки в вольном стихе зависит от длины фразы. Поэтому в вольном стихе — многообразие живых разговорных интонаций.

Ф а м у с о в

Вкус, батюшка, отменная манера;	(пятистопный ямб)
На все свои законы есть:	(четырёхстопный ямб)
Вот, например, у нас уж исстари велется,	(шести́стопный ямб)
Что по отцу и сыну честь;	(четырёхстопный ямб)
Будь плохонький, да если наберется	(пятистопный ямб)
Душ тысячи две родовых —	(четырёхстопный ямб)
Тот и жених.	(двустопный ямб)

Вариантность ритма зависит и от наличия **пиррихия** и **спондея**. Их количество и расположение в строке оказывают значительное влияние на ритмико-интонационное звучание стиха. Пиррихий и спондей не существуют отдельно и встречаются только в ямбе и хорее. Их присутствие вызвано тем, что в русском языке много слов, состоящих не только из двух-трех, но и из четырех-пяти слогов. Поэтому в стихе могут встретиться **облегченные** стопы, в которых нет ударного слога. Такие облегченные стопы и называются **пиррихией**. Это условное обозначение пропуска метрического ударения на том месте стопы (ямбической или хорейской), где наш слух уже уловил определенную ритмическую инерцию нескольких строк в стихотворном произведении.

В безмѣл-|внц | садѡв, | весной, | во мглѣ | ночей,
Поёт | над рѡ-|зю | востѡч-|ный со-|ловей. |
(А. С. Пушкин)

Здесь вторая стопа первой строки и третья, пятая стопы второй строки облегчены пиррихией (стопы пиррихия выделены в приведенном тексте).

Спондей — вспомогательная стопа, в которой ударения падают на два рядом стоящих слога. Спондей утяжеляет строку, придает ей особо напряженное звучание, делает более значительной, весомой.

Скучна́|мнѣ ѡт-|тепель; |зѡнь, грязь | — весной |я бѡ-|лен.

Спондей встречается сравнительно редко, пиррихий — чрезвычайно распространен. Пиррихии способствуют возникновению разнообразных ритмических оттенков стиха, что хорошо ощущается при сравнении пушкинских строк, написанных одним и тем же размером (четырёхстопным ямбом)*:

* Примеры взяты из книги В. Е. Холшевникова "Основы стиховедения. Русское стихосложение". Л., 1972. С. 31.

Порá, | порá, | рога́ | труба́т |...
И не | пуска́- | я́ тьму́ | но́чу- | ю...
Почу́- | я ро- | ково́й | о́гнь |...
Богáт | и сла́- | вен Ко- | чубе́й |...
Адми- | ралтේ- | ская | и гла́ |...
И кла́- | няся | непри- | нужде́- | но...

(пиррихия нет)
(пиррихий на первой стопе)
(пиррихий на второй стопе)
(пиррихий на третьей стопе)
(пиррихий на первой и третьей стопах)
(пиррихий на второй и третьей стопах)

При чтении вслух легко уловить различные ритмомелодики этих строк, несмотря на общность размера.

Ритмообразующим фактором служит и **клаузула** — группа заключительных слогов в стихе, начиная с последнего ударного слога. Клаузулы присутствуют в любом стихе — в рифмованном и в нерифмованном. Есть они и в так называемом белом стихе. **Белым стихом** называют метрические (стопные) стихи без рифм. В стихотворной драматургии наиболее распространен именно белый стих (обычно пятистопный ямб). Например, белым стихом написаны "Маленькие трагедии" А. С. Пушкина.

Клаузулы различаются в зависимости от места ударения. Клаузулы с ударением на последнем слоге называются **мужскими**:

То было раннею весно́й...
(А. К. Толстой)

Клаузулы с ударением на предпоследнем слоге называются **женскими**:

Отворите мне темни́цу...
(М. Ю. Лермонтов)

Клаузулы с ударением на третьем от конца слоге называются **дактилическими**:

Страшно припомнить душой оробе́лю...
(А. Фет)

Клаузулы с ударением на четвертом (и дальше) от конца слоге называются **гипердактилическими**:

Очи — звезды умира́ющие...
(А. Блок)

Дактилические и гипердактилические клаузулы встречаются реже, чем мужские и женские. В рифмованных стихах созвучны именно клаузулы, поэтому часто говорят не о клаузулах, но о мужских, женских и других рифмах.

Рифма — это "повтор звуков или звуковых комплексов, связывающих две (или более) строки и тяготеющие к их концу".

Например, поэма М. Ю. Лермонтова "Мцыри" написана с применением лишь мужских рифм. В речи Купавы в "Снегурочке" А. Н. Островского встречаются дактилические клаузулы:

у М. Ю. Лермонтова

у А. Н. Островского

Напрасно в бешенстве поро́й
Я рвал отчаянной рукой
Терновник, спутанный плющом:
Все лес был, вечный лес кругом,
Страшней и гуще каждый час:

Время весеннее,
Праздники частые,
Бродишь, гуляючи,
По лугу, по лесу.
Долго ли встретиться,

* Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. С. 133.

И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота
Сквозь ветви каждого куста...

Долго ль знакомиться
Девушке с парнями?
Вот я и встретилась.

В поэтическом произведении, как правило, применяется сочетание клаузул, что также способствует интонационно-ритмическому разнообразию стиха. Например:

Боже мой, что я слышу?	(женская рифма)
Казак, замолчи!	(мужская рифма)
Я заткну твою плотку ножом иль выстрелом...	(дактил. рифма)
Неужели и вправду отзвенели мечи?	(мужская рифма)
Неужель это плата за все, что я выстрадал?	(дактил. рифма)
Нет, нет, нет, не поверю, не может быть!	(мужская рифма)
Не на то вы возрастали в степных станицах,	(женская рифма)
Никакие угрозы суровой судьбы	(мужская рифма)
Не должны вас заставить смириться.	(женская рифма)
Вы должны разжигать еще больше тот взвой,	(мужская рифма)
Когда ветер метелями с наших стран дул...	(женская рифма)
Смело ж к Каспию! Смело за мной!	(мужская рифма)
Эй, вы, сотники, слушать команду!	(женская рифма)

(С. Есенин. "Пугачев")

Являясь одной из форм клаузул, рифма также обладает ритмообразующей функцией. Отмечая конец строк звуковым повтором, рифма способствует сохранению единства строки, делает еще более ощутимой основную ритмическую межстиховую паузу, то есть рифма еще четче выявляет первичный ритм стиха. Межстиховая пауза, идущая за рифмующимися словами, выделяет эти слова, подчеркивая их значимость.

Ритмообразующим фактором служит и **рифмовка** — способ упорядоченного чередования стихов с разными клаузулами. Различаются три способа рифмовки:

Рифмовка смежная (или парная) — первая строка рифмуется со второй, третья — с четвертой.

Но если он
Вас любит, если в вас потерянный свой сон
Он отыскал — и за улыбку вашу, слово
Не пожалеет ничего земного!

(М. Ю. Лермонтов. "Маскарад")

Рифмовка перекрестная — первая строка рифмуется с третьей, вторая — с четвертой.

Ты молода летами и душою,
В огромной книге жизни ты прочла
Один заглавный лист, и пред тобою
Открыто море счастья и зла.

(М. Ю. Лермонтов. "Маскарад")

Рифмовка кольцевая (или охватная) — первая строка рифмуется с четвертой, вторая — с третьей.

Но скоро чертвая кора
С моей души слетела, мир прекрасный
Моим глазам открылся не напрасно,
И я воскрес для жизни и добра.

(М. Ю. Лермонтов. "Маскарад")

Чрезвычайно влияет на ритмическое звучание стиха синтаксический строй произведений. В тех случаях, когда стих (строка) представляет собой ритмическое и интонационно-фразовое целое (то есть когда в конце строки заканчивается речевой такт или фраза), межстиховые паузы возникают естественно, слышатся отчетливо, ясно воспринимается на слух мерность, упорядоченность ритмо-мелодики стиха:

Вот и фонтан; она сюда придет.
Я, кажется, рожден не боязливым;
Перед собой вблизи видал я смерть,
Пред смертью душа не содрогалась.
Мне вечная неволя угрожала,
За мной гнались — я духом не смутился
И дерзостью неволи избежал.
Но что ж теперь теснит мое дыханье?
Что значит сей неодолимый трепет?
Иль это дрожь желаний напряженных?

(А. С. Пушкин. "Борис Годунов")

Однако встречается в стихе и так называемый перенос. Перенос (анжанбеман — фр.) — это несовпадение метрического членения в стихе с его интонационно-фразовым членением. Фраза или часть ее, представляющая цельное синтаксическое сочетание, начатая в одной строке, переносится на другую (строковой перенос). Например:

Я печален?
Тебе так показалось — нет, я всегда
Всегда, когда тебя лишь вижу.
(А. С. Пушкин. "Русалка")

Еще пример: в приведенной ниже реплике Басманова также есть переносы.

Б а с м а н о в

...Его в Москву мы привезем, как зверя
Заморского, в железной клетке. Богом
Тебе клянусь.

Встречается (правда, редко) слоговой перенос^{*}:

Вы играли уж при мер-
цанье утра бледной лампе
Танцы нежные химер.
(И. Анненский)

Есть и строфичные переносы^{**}. Так, в "Евгении Онегине" 10 строфичных переносов.

При переносе ритмическая плавность стиха нарушается, ритмическая межстиховая пауза несколько ослабевает, хотя непременно должна быть сохранена в звучащей речи, поскольку пауза эта, напоминаем, пауза структурная, создающая первичный ритм стиха.

Внимание будущих актеров и режиссеров должно быть направлено и на изучение роли звука в стихе, на часто встречающиеся звуковые повторы, которые получают в интонационной системе стиха художественно-выразительное значение.

^{*} Слоговой перенос — часть слова остается на одной строке, а конец слова переносится на другую строку.

^{**} Строфичный перенос — часть фразы принадлежит одной строфе, другая часть следующей строфе.

1. **Повторение** какого-либо слова; повторы слова усиливают эмоциональное воздействие стиха.

2. **Звукопись** — это подбор определенных звуков в стихе, что усиливает выразительность стихотворной речи; повтор каких-либо согласных звуков называется **аллитерацией**, повтор каких-либо гласных звуков — **ассонансом**.

Пример ассонанса (повтор звука А):

Какая сильная волна!
Какая свежесть и прохлада,
Как сладострастна и нежна
Меня обнявшая наяда!

(Н. Языков)

Здесь необходимо учитывать произношение слова: волна, прохлада, обнявшая, поскольку О, стоящий перед ударным слогом, произносится в русской орфоэпии как звук А.

Пример аллитерации (повтор звуков с преобладанием "В" и "Л"):

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю нвы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нвы.

(К. Бальмонт)

Аллитерации и ассонансы воспринимаются слухом лишь после нейтрального звукового фона, их выразительное значение соотносится с общим смыслом произведения, то есть нельзя говорить о содержательности того или другого звука, взятого изолированно.

3. **Созвучия внутри строки**. Неверно называть эти созвучия "внутренней рифмой", так как рифма связана со стиховой ритмической паузой, а созвучия внутри строки с такой паузой не связаны. Созвучия внутри строки бывают **горизонтальными** (созвучия в одной строке) и **вертикальными** (созвучия слов в соседних строках). Например:

Мы скорбны, мы угрюмы,
Я знаю ваши думы,
Когда морозный сон
Сошел на стадион, нагой, как полигон.
И стьнут на бульварах, оградах и заборах,
На складах, на амбарах, вокзалах и соборах
Промерзлые пласты звенящей пустоты,
Павлинии хвосты, нет тела у которых.

(Л. Мартынов. "Метели налетели")

Здесь внутренние горизонтальные созвучия: "стадион" — "полигон", "пласты" — "пустоты"; вертикальные: "бульварах" — "амбарах", "пласты" — "хвосты".

4. **Рифма**, определение которой давалось выше.

По степени звуковой близости рифмы делятся на **точные** и **неточные**.

В точных рифмах совпадают все звуки (мальчишки-излишки, холодной-голодной, бутылкой-пылкой).

Негодование, сожаленье,
Ко благу чистая любовь

И славы сладкое мученье
В нем рано волновали кровь.

(А. С. Пушкин. "Евгений Онегин")

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы **розы**:
На, вот возьми ее скорей!)

(А. С. Пушкин. "Евгений Онегин")

Рифмы неточные делятся на **ассонансные** (гласные тождественны, согласные различны): вечер — нечем; и **консонансные** (гласные различны, согласные одинаковы): молот — мелет.

Кроме того, рифмы могут быть:
усеченными (обошел-хорошо),
неравносложными (врезываясь-трезвость),
составными (мешаете-у камыша идти),
равноударными (мамочки-мои очки).

Знакомясь с разнообразием точных и неточных рифм, будущие актеры и режиссеры должны уяснить, что во всех случаях "звуковая ошугимость рифмы"^{*} возникает под влиянием **фонетического** (произносительного) созвучия рифмующихся слов (а не графического совпадения, тождественного их написания).

В связи с этим в современном стиховедении наряду с классификацией рифмы на точную и неточную существует и следующая классификация^{**}:

1. **Графико-акустические рифмы** (визуальное и акустическое совпадение рифмующихся слов): сожаленье-мученье, любовь-кровь, морозы-розы.

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн...

(А. С. Пушкин)

2. **Акустико-графические рифмы** (разница в начертании исчезает при произнесении в связи с нормами орфоэпии): водица-воплотиться, гололедь-жалеть, челядь-виолончель, такого-Милюкова.

Где-то хрипло и нехотя кукарекает петух,
В рваные ноздри пылью чихнет околица,
И все дальше, все дальше, встревоживши сонный луг,
Бежит колокольчик, пока за горой не расколется.

(С. Есенин. "Пугачев")

"Петух" рифмуется с "луг". В данном случае надо произнести "лух" (то есть так, как это слово произносил автор, уроженец Рязанской губернии, а не "лук", как этого требует русское литературное произношение). "Околица" и "расколется" созвучны, поскольку в русской орфоэпии сочетание -тся (3-е лицо ед. и мн. числа глаголов) произносится как двойной звук Ц и редуцированный А (средний звук между А/Ы — "Ь").

^{*} Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. С. 154.

^{**} Там же. С. 150-166.

3. **Акустические рифмы** (основаны на подобии звучания при отклонении рифмо-компонентов в написании): трясутся-присутствиях, волости-полностью, начисто-качество, массаами-насмерть.

От изучения ритмических определителей отдельной строки перейдем к более сложному ритмическому целому — строфе.

Строфа (от греч. — поворот) — "сочетание стихов, объединенных общей рифмовкой и представляющих ритмико-синтаксическое целое, резко отделенное от смежных стихосочетаний большой паузой, завершением рифменного ряда и иными признаками".

В связи с различным порядком рифм и количеством строк строфы классифицируются на двустистиые, трехстишие (терцет), четверостишие (катрен), пятистишие, шестистишие (секстина), семистишие (септима), восьмистишие (октава), девятистишие (спенсерова строфа, нона), десятистишие (децима) и т. д.

Крупные строфы, воспринимаясь как единое целое, внутри дополнительно членятся. Так, строфа пушкинского "Евгения Онегина" состоит из 14 строк: трех четверостиший и заключительного двустистия. Схема рифмовки онегинской строфы: абаб (перекрестная), ввгг(смежная), деед(кольцевая) и жж (смежная)**.

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбакий. В поле чистом,
Луны при свете серебристом,
В свои мечты погружена,
Татьяна долго шла одна.
Шла, шла. И вдруг перед собою
С холма господский видит дом,
Селенье, рошу под холмом
И сад над светлою рекою.
Она глядит — и сердце в ней
Забилось чаще и сильней.

(А. С. Пушкин. "Евгений Онегин")

Выбор строфы зависит от своеобразия содержания поэтического произведения. Открытая поэтом онегинская строфа "дает необычайно гибкую и разнообразную интонационную структуру, которая позволяет Пушкину совершенно свободно передавать самые различные оттенки речи в произведении такого широкого жизненного охвата, каким является "Евгений Онегин", — пишет Л. И. Тимофеев***. Другой известный исследователь пушкинского стиха, Б. В. Томашевский, подчеркивает, что значительный объем онегинской строфы делает ее сюжетно-тематической единицей, ступенью в повествовании, миниатюрной главой рассказа, создает политематизм романа, позволяет, по выражению Пушкина, "свободно "забалтываться"****.

* Словарь литературоведческих терминов. — Ред. составитель Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 38.

** Буквами условно обозначены рифмы.

*** Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Изд. 5-ое, испр. и доп. М., 1976. С. 332.

**** См.: Томашевский Б. В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С. 300.

Если границы между сочетаниями стихов не подчинены какой-либо системе, такие произведения называются **астрофичными** ("Полтава", "Медный всадник"). Астрофичны и пьесы в стихах.

На основе определенных строф возникли так называемые твердые формы стихов. **Твердые формы** — "строго канонизированные комбинации строфических форм". Так, например, распространенное в персидской, таджикской, узбекской, туркменской классической литературе лирическое стихотворение, состоящее из бейтов (двустуший) — **газель**. В газели — своеобразная система рифм, редиф (повтор слов вслед за рифмой). Вот начало газели Алишера Навои:

"Кипарис мой! — ты сказала, — жди меня!" — и не пришла.
Я не спал всю ночь, дождался света дня — ты не пришла.
Поминутно выходил я на дорогу ждать тебя,
Поминутно умирал я, жизнь кляня, — ты не пришла.

(пер. Л. Пеньковского)

В средневековой французской и итальянской поэзии появились рондо, сонет, баллада, триолет, большая секстига; в древнегреческом искусстве — ода, и т. д. Возникнув в той или другой стране, твердые стихотворные формы становятся "интернациональными". Так, например, венок сонетов — сложнейшая форма стиха — появился в Италии в XIII веке. Но "венок сонетов" есть и у русских поэтов: В. Брюсов "Роковой ряд", С. Кирсанов "Весть о мире", С. Матюшкин "Осенний венок", М. Дудин "Орбита" и др.

Строфы делятся, кроме того, на **изометрические** и **гетерометрические**. Изометрические строфы основаны на чередовании строк одинакового ритмического строения, а гетерометрические — на чередовании строк различного ритмического строения, что создает интонационно-ритмическое разнообразие стиха.

У приказных ворот собирался народ
Густо;
Говорит в простоте, что в его живете
Пусто!

(А. Толстой)

Осваивая теорию стиха, студенты должны понять, что ритмично-интонационное звучание стихотворения зависит не только от характера строфы или длины строки. Учащиеся иногда ссылаются на статью Вл. Маяковского "Как делать стихи", где поэт утверждает: нельзя вложить всеокрушающую мощь революции в ямб, нельзя перед революционной колонной выкрикивать "Мой дядя самых честных правил", нужен выкрик вместо напева, грохот барабана вместо колыбельной песни. Возводя слова Маяковского в абсолют, студенты считают, что за определенным размером закреплен определенный ритм, определенная интонация; думают, что такой-то размер создает стремительный ритм, веселую интонацию, а другой размер — интонацию печальную; что короткая строка нужна для передачи беззаботного настроения, а длинная — для неторопливого размышления, повествования.

Безусловно, на ритмико-интонационное звучание влияют метр стиха, длина строки, но не менее важное значение имеет и лексика. Вспомним, как мучительно долго ищет

Маяковский единственное необходимое слово, которое бы ритмически "укладывалось" в строку и в то же время передавало смысловое содержание наиболее точно:

Вы ушли, Сережа, в мир иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной...
Вы ушли, Есенин, в мир иной...
Вы ушли, как говорится, в мир иной...

Ритмико-интонационное звучание рождается содержанием произведения и здесь надо говорить не об отдельных элементах, но о синтезе средств, создающих это звучание: метр, размер, лексика, синтаксис, характер клаузул, способы рифмовки, наличие и характер расположения словоразделов в строке, даже наличие или отсутствие пиррихий в двусложных размерах, а также место расположения этих облегченных стоп. Из этих элементов и возникает богатство всевозможных сочетаний, создающих разнообразие ритмико-интонационного звучания стиха.

Так, например, двустопный ямб пушкинских стихов

Играй, Адель,
Не знай печали:
Хариты, Лель
Тебя венчали...

очень отличается в ритмико-интонационном отношении от двустопного ямба А. Полежаева, выразившего трагическое чувство:

Я погибал...	В душе безбожной
Мой злобный гений	Надежды ложной
Торжествовал!..	Я не питал
Отступник мнений	И из Эреба
Своих отцов,	Мольбы на небо
Враг утеснений,	Не воссылал.
Как царь духов	

(А. И. Полежаев. "Провидение")

А длинные шестистопные хореические строки не всегда звучат весомо и торжественно. Например, в стихах К. Чуковского этот размер передает ритм веселой пляски:

Ах, как весело, как весело шакал
На рояле плясовую занграл...
Даже бабочки уперлися в бока,
С комарами заплясали трепака...
(К. Чуковский)*

Но в великом, неисчерпаемом богатстве ритмико-интонационного звучания стихотворной речи выделяют два основных типа силлабо-тонического стиха: **напевный стих** и **говорной (или разговорный) стих** (Б. Эйхенбаум, С. Бонди, В. Холшевников).

Сопоставим два отрывка по четыре стиха:

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они ували,
Как сей неведомый цветок?

(А. Пушкин. "Цветок")

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

(А. Пушкин. "Евгений Онегин")

* Примеры взяты из сб.: Слово и образ. М., 1964. С. 126-127.

Налицо метрическое тождество стихов. В обоих случаях — четырехстопный ямб, рифмовка перекрестная, рифмы звучат сходно, в нечетных стихах — рифма женская, в четных — мужская. Совершенно одинаково расположены пиррихии:

```

    U — U — U — U — U
    U — U — U — U —
    U — U — U — U — U
    U — U — U — U —
  
```

В первом стихе пиррихий нет, во втором и четвертом пиррихий стоит на третьей стопе, в третьем стихе — на первой стопе. В обоих стихах несколько ослаблено ударение на третьей стопе в третьем стихе в словах "они", "себя". И все же мы чувствуем, что первое четверостишие — напевно, мелодично, музыкально, а второе не так напевно и близко к разговорной интонации.

Сопоставим четверостишия с трехсложным размером:

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?
Знать, забило сердечко тревогу —
Все лицо твое вспыхнуло вдруг.

(Н. А. Некрасов. "Тройка")

— Государь мой! Куда вы бежите? —
"В канцелярию; что за вопрос?
Я не знаю вас!" —Трите же, трите
Поскорей, бога ради, ваш нос!

(Н. А. Некрасов. "О погоде")

Метрические схемы этих четверостиший также тождественны:

```

    U U — U U — U U — U
    U U — U U — U U —
    U U — U U — U U — U
    U U — U U — U U —
  
```

В обоих случаях — трехстопный анапест, перекрестная рифмовка, в нечетных стихах рифма женская, в четных — мужская. Но первое четверостишие воспринимается нами как напевное — "Тройка" недаром стала песней, а второе передает живую разговорную речь, разговорную интонацию, объективно обусловленную ритмической структурой стиха, его лексикой и синтаксисом*.

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЫ

При изучении особенностей стихотворной речи особое внимание надо уделить раскрытию содержательности формы стиха. Поэтическая речь, являясь речью художественной, творится, создается автором. Стихотворная речь это не слова плюс ритм, не смысл плюс рифма, это не ритмизованная, зарифмованная проза и не искусственная добавка к содержанию. Вся материя пьесы — будь то лексика, интонационно-синтаксический строй, звуковая и ритмическая его организация — служат единственно необходимой "формой поэтической мысли" (В. Г. Белинский). Поэт не прибавляет к прозе стихотворную речь, поэт мыслит стихами.

А. С. Пушкин, например, пишет в одном из писем: "...Тут посетили меня рифмы, я думал стихами". Один из пушкинских героев говорит: "Всякий талант неизъясним. Ка-

* Примеры также взяты из сб. "Слово и образ". С. 127-128.

ким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?" Содержание и форма стиха так спаяны, что всякое изменение формы (пусть даже одного ее элемента) неминуемо ведет к изменению или искажению ее содержания. Известный исследователь творчества А. С. Пушкина С. М. Бонди предложил провести простой эксперимент: заменить четырехстопный ямб хореем. В нескольких строках "Евгения Онегина" —

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.

С. М. Бонди предложил отнять первый слог. Читаем:

Дядя самых честных правил,
Он не в шутку занемог,
Уважать себя заставил
Лучше выдумать не мог.

Если вслушаться в эти последние строки, то станет ясно: смена ямба на хорей, исчезновение одного слога полностью разрушили не только форму, но и поэтический смысл. Возникла не то легкомысленная считалка, не то бессмысленная скороговорка. Ассоциативно пришли на память другие, близкие по ритму строки — "тятя, тятя, наши сети притащили мертвеца..."

Возможность проследить тесную взаимосвязь содержания и формы дают авторские правки. Наличие в них вариантности поэтической формы, поиск и, наконец, выбор потом варианта окончательного, с которым, как правило, и знакомится в дальнейшем читатель, красноречиво свидетельствуют о том, что совершенствование и уточнение формы стиха есть одновременно совершенствование и уточнение именно содержания, смысла произведения.

О творческом процессе, о мучительном поиске ритма, рифмы, аллитерации, графики, способных передать точную авторскую интонацию, авторскую мысль, пишет Вл. Маяковский в статье "Как делать стихи". На уроке студентам полезно прочитать вслух отдельные выдержки из статьи, обратив внимание на то, как совершенствовал поэт лексический багаж, ритмический строй стиха во имя уточнения содержания, мысли произведения.

А вот примеры работы А. С. Пушкина над стихом. Его стихотворение "Рифма" рассказывает о Фебе (Аполлоне) и его дочери Рифме. Стихотворение написано гекзаметром. Само ритмическое движение гекзаметра мгновенно напоминает о Древней Греции, где гекзаметр был так распространен. Создавая стихотворение "В начале жизни школу помню я...", поэт избирает вначале октавы*, которые ассоциировались с рыцарскими поэмами эпохи Возрождения. Но затем он отказывается от октав и останавливается на другой строфе, также рожденной в Италии, но значительно раньше, в эпоху раннего

* Октава-строфа из восьми строк, в которой рифмуются между собой 1, 3, 5 строки, 2, 4, 6 и 7, 8 (аБа-БаБва)

Возрождения — терцине⁷. Терцинами написана "Божественная комедия" Данте (1321 г.). Пушкин сознательно избирает дантову строфу, чтобы напомнить об Италии XIII—XIV веков.

Проникнуть в авторский замысел исполнитель может лишь тогда, когда внимательно вчитывается в произведение, четко вслушивается в ритмическое движение стиха, "расшифровывает" творческую природу заданной поэтом формы.

Вспомним пушкинского "Бориса Годунова". Трагедия написана белым стихом, в нем, как известно, рифма отсутствует. И вдруг в сцене "Ночь. Сад. Фонтан" в речи Самозванца появляется рифма:

Тень Грозного меня усыновила,
Дмитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла —
Царевич я.

Художественный эффект того или иного "приема" — не отдельная материальная данность, но всегда отношение, как пишет Ю. М. Лотман. В данном случае — отношение текста к ожиданию читателя (зрителя). Рифма появляется на фоне отсутствия рифмы, то есть присутствия "нерифмы", "минус-рифмы"⁸. Ее могло не быть и дальше, если бы не возникло в том творческой потребности.

Почему именно в этом месте диалога появилась рифма? Каковы здесь ее выразительные функции, в чем ее содержательность?

Диалог идет между Мариной и Самозванцем, — так называет здесь своего героя автор, — то есть человеком, претендующим на русский престол, но по существу человеком бесправным. Монолог с рифмованным зачином произносит тот же герой, но Пушкин называет его уже не Самозванцем, а Дмитрием. Монолог идет от имени Дмитрия, законного наследника русского престола. Рифма возникает в момент наивысшего драматического напряжения: прерывает Марину, презрительно оставляет без ответа ее колкие вопросы не юноша, плененный красотой Марины, не беглый монах, не жалкий самозванец, но человек уверенный в себе, в своем призвании, сознающий избранность своей судьбы, свою государственную миссию, свою власть над людьми. И ворвавшаяся в стих рифма в немалой степени способствует выявлению этой мгновенной внутренней перестройки героя. Рифма четко отделяет одну строку от другой, делает межстиховые паузы более значительными. При такой внутренней, психологической оправданности возникновения здесь рифмующихся слов исполнитель, несомненно, будет дикционно четко, ясно произносить концы последних слов в строке, хотя на них и не падают здесь логические ударения; он не будет, как говорится, "глотать" рифму, так как этот ритмообразующий элемент перестанет быть для него формальным, а станет важным в смысловом отношении.

Возникает рифма и в других сценах, неся иную выразительную функцию. Исследователь "Бориса Годунова" С. Н. Дурылин замечает, что обилие рифмованных стихов появляется в польских сценах. Как рифмованная построена сцена "Уборная Марины",

⁷ Терцина — каждая строфа состоит из трех строк и связывается с предыдущей и последующей строфой по формуле: Аба БВб ВгВ гДг и т. д.

⁸ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 121-122.

наполовину рифмованными стихами написана сцена "Ряд освещенных комнат", в других сценах много отдельных рифмованных стихов (на четыре польские сцены приходится 107 рифмованных стихов из 171 существующих в трагедии, то есть больше половины). С. Н. Дурьлин считает введение рифмы великолепным речевым обособлением польских сцен.

Еще пример. В рифмованной пьесе смена рифм создает, как говорилось выше, разнообразие интонационного звучания, что также способствует раскрытию внутреннего мира героев. В пьесе А. Блока "Незнакомка" два из трех Видений написаны прозой, и только второе Видение написано стихом. Интонация речи "разъяренных дворников", как называет своих персонажей Блок, однообразна, монотонна, бытово-разговорна. И в значительной степени это связано с применением лишь мужских рифм.

Разъяренные дворники

Он — посетитель кабачка,
И с ним расправа коротка!
Эй, Ванька, дай ему шелчка!
Эй, Васька, дай ему толчка!

Исключительно мужские рифмы присутствуют и в речи Звездочета, но речь его лексически богаче, разнообразнее, а потому и интонация здесь иная: она лишена монотонности, бытовой приземленности. Может быть, за ней угадывается крайняя сосредоточенность, внимание Звездочета к восхождению новой ослепительной звезды?

Звездочет

Восходит новая звезда,
Всех ослепительней она.
Недвижна темная вола,
И в ней звезда отражена.
Ах! падает, летит звезда...
Лети сюда! сюда! сюда!

А дальше идет ремарка автора, в которой говорится, что появляется прекрасная женщина, а вслед за ней "такой же Голубой, как она, восходит на мост из темной аллеи. Также в снегу. Также прекрасен". Уже в ремарке А. Блок говорит о том, как много общего у Незнакомки и Голубого, и эта мысль выражена и общностью их речевого ритма:

Голубой

В блеске зимней ночи тающая,
Обрати ко мне свой лик.
Ты, снегами тихо веющая,
Подари мне легкий снег.

Она обращает очи к нему

Незнакомка

Очи-звезды умирающие,
Уклонившись от пути.
О тебе, мой легковеющий,
Я грустила в высоте.

Как разительно несхожа речевая интонация "разъяренных дворян" и Звездочета с интонацией Незнакомки и Голубого. Безусловно, на это влияет не только лексика, но и рифма. На смену точным мужским рифмам в речи Незнакомки и Голубого появляются дактилические и гипердактилические рифмы: тающая, веющая, умирающие, легковеющий. Созвучие ослаблено, речь звучит приглушенно, почти шепотом, она медленна, плавна. Возникает интонация не бытовой речи, а несколько приподнятой, возвышенной, "поэтической". Интонация эта служит процессу постижения образов Незнакомки и Голубого.

Содержательны и паузы при переносах. Так, например, известный исследователь стиха В. Е. Холшевников справедливо считает, что никакой знак препинания не мог бы так выделить слово "много" в пушкинских строках, как это сделала ритмическая пауза при переносе:

Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня...

Выделяя наиболее значимые в контексте слова, передавая тонкие психологические оттенки речи, переносы повышают эмоциональную напряженность речевой интонации. Л. И. Тимофеев приводит образцы "трагических переносов" в "Скупом рыцаре" Пушкина, в которых видит большие и глубокие страсти, стоящие за ритмическими паузами:

Барон

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Причины возникновения пауз при переносах многообразны, но всегда содержательны, исчезновение пауз при переносах ведет к исчезновению именно смысловых (а не только ритмических) оттенков, порой очень существенных для поэтического образа. Паузу при переносе надо рассматривать как паузу психологическую, которая в прозе была бы обозначена автором многоточиями. Встретив многоточие в прозе, мы стараемся найти психологическую мотивировку этому знаку препинания, стараемся творчески оправдать паузу, обозначенную многоточием. Попробуем и в стихе на месте переноса поставить многоточие и разгадать содержательность этой паузы.

Дона Анна

Я приняла вас, Дон Диего; только
Боюсь, моя печальная беседа
Скучна вам будет: бедная вдова,
Все помню я свою потерю. Слезы
С улыбкою мешаю, как апрель. Что ж вы молчите?

(А. С. Пушкин. "Каменный гость")

В прозе этот текст выглядел бы так: "Я приняла вас, Дон Диего; только... боюсь, моя печальная беседа... скучна вам будет: бедная вдова... все помню я свою потерю. Слезы... с улыбкой мешаю, как апрель. Что ж вы молчите?" Паузы, проставленные на месте переносов, возникают в середине речевых тактов, разрывают цельное синтаксическое единство и требуют психологической оправданности. Дона Анна как бы подыскивает слова, речь ее прерывиста. Это речь человека, который стремится скрыть свою неловкость, смущение, пытается говорить непринужденно, но это ей плохо удается. На то

много причин: траур по мужу еще не прошел, а Дона Анна вынуждена принять у себя незнакомого человека. Чтобы никто не мог быть свидетелем этой встречи, Дона Анна принимает незнакомца поздно вечером. Следовательно, ритмические межстиховые паузы в речи Доны Анны содержательны, творчески необходимы.

Или вспомним сцену "Царские палаты" (из "Бориса Годунова"), когда известие о появлении в Кракове самозванца, присвоившего себе имя убитого царевича Димитрия, повергает Бориса в ужас, лишает его контроля над собой. Спешно удалив Феодора, царь лихорадочно, почти захлебываясь, отдает Шуйскому приказ:

Ц а р ь

Послушай, князь: взять меры сей же час;
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Паузы при переносах здесь подчеркивают важность слов, наиболее значимых сейчас для Бориса:

Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами...

Шуйский обязан понять, что заставы эти должны быть надежнее, чем всегда; чтоб ни одна душа не перешла через заставы, чтоб заяц не прибежал, чтоб ворон не прилетел.

И тут же Борис останавливает Шуйского:

... Постой. Не правда ль, эта весть
Затейлива?

Царь вдруг осознал, насколько выдал себя Шуйскому. И Борис стремится подыскать слово, призванное убедить Шуйского в незначительности, второстепенности этого события для него, Бориса. И слово такое найдено: весть... затейлива. Но найдено с трудом. Заминка в речи, пауза вновь выдают Шуйскому растерянность царя, его неспособность владеть собой.

Цезуры пятистопного ямба "Бориса Годунова" также не формальны. Вс. Э. Мейерхольд призывал относиться к ним бережно. Вот один из героев говорит, что власть, сила измеряется "не войском, нет, не польскою помощью, | А мнением; да! мнением народным". Тут важна пауза: слушайте, чем мы сильны — "мнением" (пауза); "да! мнением народным". Режиссер утверждает, что пауза на месте цезуры углубит авторскую мысль, скажет о силе народа. "Искусство Пушкина в том и состоит, что он, взяв форму пятистопного ямба с цезурой после второй стопы, так подогнал словесный материал, что необходимость остановки обуславливается не формальной причиной, а тем, что надо выявить характер"*.

Содержательны в поэзии и строфические переносы. Так, в "Евгении Онегине" наиболее известен своей выразительностью строфический перенос в главе III:

...легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,

* Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. С. 407.

Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок.
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью.
И задыхаясь, на скамью

Упала...

Стремительность бегства Татьяны передают здесь и мельканье аллеи, мостиков, цветников, и пауза при строфичном переносе, завершающаяся резким понижением интонационной мелодики на слове "упала".

Говоря о содержательности ритмических средств, не следует навязывать студентам те или иные решения. Здесь приводятся лишь возможные варианты внутреннего, психологического оправдания стихотворной формы. В искусстве нет и не может быть готовых рецептов, приемов, пригодных на все случаи. К тому же, как уже отмечалось выше, за ритмическими средствами не закреплено то или иное значение, они не существуют изолированно, независимо от художественной целостности данного произведения. Психологическая обусловленность ритмических элементов, несомненно, будет зависеть от решения произведения, от той мысли, ради которой исполнитель работает над данным материалом. Но развить в студентах потребность вслушиваться в звуковую строй стихотворной пьесы, подмечать особенности языковой и интонационно-синтаксической структуры, особенности стихотворной формы, чтобы затем вскрыть для себя творческую природу этой формы, — необходимо, поскольку в стихотворном произведении недостаточно событийно-действенного анализа. Одновременно с ним должен осуществляться анализ стихоритмический*, приводящий к глубокому прочтению материала.

РИТМИЧЕСКИЕ ЗАКОНЫ СТИХА

Итак, при чтении стиха, как говорилось выше, необходимо нести мысль, действовать словом, и, одновременно, чувствовать и передавать в звучащей речи ритмико-интонационное движение стиха. Для этого надо знать законы стиха. Конкретизируем их.

Соблюдение межстиховой паузы

Выше говорилось, что в стихе присутствуют ритмические паузы, которых нет в прозе. Это цезуры и основные ритмические паузы — межстиховые. Именно межстиховые паузы создают первичный ритм стиха, именно они фиксируют строку, единицу ритма, отбивают одну строку от другой. Эти паузы автономны, заданы структурой стиха, их сравнивают с опорами ритмического каркаса. Легче держать межстиховую паузу тогда, когда конец строки совпадает с концом речевого такта или фразы, то есть когда ритмическая межстиховая пауза совпадает с паузой смысловой. Значительно труднее выдержать паузу при переносе. Мы обращаем внимание будущих актеров и режиссеров на то, что закон соблюдения межстиховой паузы должен выполняться непременно, иначе ритм стиха разрушается и мы слышим речь нестихотворную, но прозаическую.

* Термин Я. М. Смоленского / См.: Смоленский Я. М. В союзе звуков, чувств и дум. М., 1976.

Межстиховую паузу нельзя держать формально, она должна стать творчески необходимой. Поэтому психологическую обусловленность межстиховых пауз надо уточнять одновременно с событийно-действенным анализом, исходя из него. Длительность пауз зависит от решения исполнителем данного материала, а также от синтаксической конструкции фразы. Если в конце строки речевой такт закончен и после него стоит запятая или тире, двоеточие, вопросительный знак, — паузе в конце строки предшествует мелодическое повышение тона. При точке — мелодическое понижение тона.

Медлительной чредой нисходит день осенний,
Медлительно крутится желтый лист,
И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист —
Душа не избежит невидимого тления.

(А. Блок. "Осенняя элегия")

При переносе мелодическое повышение тона перед межстиховой паузой необходимо в тех случаях, когда смысловое ударение перенесено в следующую строку. Интонационное повышение как бы предупредит, что мысль не закончена, а будет уточнена, развита или завершена дальше. Например:

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем вест,
Что не знаю сам, что буду
Петь — но только песня зреет.

(А. Фет)

В тех случаях, когда смысловое ударение падает на слово, остающееся на строке, межстиховой паузе при переносе может предшествовать и мелодическое понижение тона, свойственное интонации точки, поскольку слово, выделенное ударением, заканчивает мысль. (При этом, конечно, все, что произносится дальше в этой фразе, — но в другой строке, — должно прозвучать дикционно ясно.) Например, Басманов обещает Годунову спасти "град и граждан" от самозванца:

Его в Москву мы привезем, как зверя
Заморского, в железной клетке. Богом
Тебе клянусь.

Для Басманова нет выше клятвы: "Богом | тебе клянусь". Мелодическое понижение тона на слове со смысловым ударением и межстиховая пауза после него сделают еще весомей клятву Басманова усмирить бунтовщика. (Разумеется, здесь говорится не о единственном способе выделения слова при переносе, но об одном из возможных.)

Конец строки не обязательно выделяется паузой — перерывом в речи. Иногда ее заменяет интонационная пауза. В таких случаях последнее слово одной строки и первое — следующей строки произносятся с перепадом (различием) тона (выше-ниже), силы (громче-тише), темпа (медленнее-быстрее). Необходимость соблюдать межстиховую паузу не ограничивает возможностей исполнителя, а, наоборот, служит дополнительным знаком, подсказом автора, помогающим мыслить, действовать в "стихии стиха".

Единство стихотворной строки

Паузы в стихе не только упорядочены по месту образования, но измерены во времени. Это не значит, что существует определенное время, которое отпускаяется на паузу

при запятой, при точке, или на межстиховую паузу. Но если в прозе могут возникнуть паузы разной длительности в любом месте, где этого требует смысл высказывания, то в стихотворной речи самыми длительными паузами должны быть паузы межстиховые. Если же в середине строки будут возникать паузы по времени более длительные, чем паузы между строками, — ритмическая структура стиха разрушится.

Отсюда — очень важный для будущих актеров и режиссеров вывод: надо не только держать межстиховую паузу, но и стремиться сохранить целостность, единство строки. Сохранение строки, ее единства ведет не только к сохранению ритма стиха, но и к раскрытию дополнительных связей слов в стихе, что обогащает содержание произведения. Тонкий исследователь природы стиха Ю. Тынянов открыл закон тесноты стихотворного ряда (строки), действие которого проявляется в том, что слова в строке, даже если они принадлежат разным фразам, как это бывает при переносе, тесно "припаяны" друг к другу ритмическим единством строки, что ведет к необычайной выразительности слова в поэзии, делает его многозначным. Вот, например, строки из стихотворения М. Цветаевой "Родина":

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!

В первой строке ритмическое членение не совпадает с интонационно-фразовым членением: слово "давно" синтаксически связано со следующей строкой — "Давно! Разоблаченная морока!". Казалось бы, поэтесса отбрасывает разговоры о тоске по родине, называя ее "давно разоблаченной морокой". Но слово "давно" принадлежит и другой, первой, строке, будучи связанным с ней ритмически: "Тоска по родине! Давно" — ритмическая единица этого стихотворения. Ритм спаял слова в строке, обнаружив их внутренние связи, придав слову "давно" двойное значение. "В результате получилось, что стихотворение начинается не со скептической реплики, а с грустной констатации: **Тоска по родине давно...** Благодаря этому и вторая строка звучит уже не столько отрицанием этой тоски, сколько попыткой преодолеть постоянную боль, "заговорить" свое сердце. Следовательно, одно слово не только входит в два предложения, но и приобретает двойное значение, характеризуя внутренний душевный разлад".

Единство строки легко сохранить, если строка — единое ритмическое и синтаксическое целое. Если в строке сталкиваются разные предложения или речевые такты, границы между ними лучше выявить не перерывом в речи (внутристроковой паузой), а интонационной паузой; при этом межстиховую паузу выразить именно паузой — перерывом в речи. Тогда цельность строки сохранить легче.

С женой дрова пилили. А колоть
Он сам любил. Но тут нужна не сила,
А вольный взмах. Чтобы заголосила
Березы многозвончатая плоть.
Воскресный день. Сентябрьский холодок.
Достал колун. Пиджак с себя совлек.
Прилачился. Попробовал. За хатой
Тугое эхо екнуло: ок-ок!

(Д. Самойлов. "Цыгановы")

Кто э- | то всё | в кро-вѣ? | Су - дя | по вѣ- | ду
Он мѡ- | жет рас- | ска-зѣть | о хѡ- | де бѡ- | я

Несмотря на присутствие пиррихия, инерция стиха угадывается по этим двум строкам очень отчетливо: ударения падают только на четные слоги. Это ямб. В каждой строке пять ямбических стоп. И если ударение в слове должно совпадать с ударным слогом в стопе, то здесь, в пятистопном ямбе, надо произнести "судя́ по виду́".

Итак, даже в тех случаях, когда словесное ударение в стихе прозвучит для исполнителя непривычно, неожиданно, он должен произнести его так, как требует автор. Оно может быть продиктовано разными причинами. Иногда неожиданно для нас ударение является сегодня устаревшей, но когда-то обязательной нормой русского литературного произношения. Например, в начале XVIII века говорили "филосо́ф", "зе́фир", "сча́стливый", "та́инственно". Лишь в конце века эти слова стали произноситься иначе: философ, зефир, счастли́вый, та́инственно. Старая акцентная форма сосуществует какое-то время с новой. У А. С. Пушкина встречаются акцентные дублеты: роди́лся-родилсѣ́, призра́к-при́зрак. И всякий раз надо произносить так, как произнес бы автор, как подсказывает ритмическая инерция стиха.

Соблюдение количества слогов в строке

Стихотворная строка измерена. Она имеет определенное количество стоп, определенный порядок чередования ударных и неударных слогов. Измеренность строки, ритмическая структура стиха влияют на слоговой объем каждого слова (его увеличение или уменьшение)*. Под влиянием ритмической инерции стиха автор порой варьирует объем слова: давая то его полную, то неполную (редуцированную) форму: пришелец — пришлец, золото — злато, скипетр — скиптр, революционный — революцѡнный и т. д. У Пушкина, например, встречается и "Чаадаев" ("К Чаадаеву"), и "Чадаев":

Второй Чадаев, мой Евгений,
Боясь ревнивых осуждений,
В своей одежде был педант
И то, что мы назвали франт...

(А. С. Пушкин, "Евгений Онегин")

При чтении стихов необходимо сохранить слоговой объем слов. "Съедание" окончаний в словах, выпадение гласных звуков производят неблагоприятное впечатление и в прозе. Тем более недопустима дикционная небрежность в стихе. Нельзя в стихе и добавлять слоги, что иногда делают исполнители в стремлении сделать стихи более "разговорными", "естественными".

И если у А. С. Грибоедова Фамусов восклицает:

Ирина Власевна! Лукерья Алексевна!
Татьяна Юрьевна! Пульхерия Андревна!

— то нельзя произносить: Лукерья Алексеевна, добавив еще один слог, или: Ирина Власьна, Татьяна Юрьна, — то есть, убавив слог, что вполне допустимо в разговорной речи, более того, — является орфоэпической нормой. В стихе необходимо сохранить точное количество слогов в строке.

* См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. С. 78-88.

Глава 2

ПРАКТИЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ

Как известно, при изучении стиха необходимы практические занятия. Лишь в звучащем слове могут научиться студенты нести мысль произведения и одновременно ощущать, чувствовать его ритмический пульс. Причем чувство ритма стиха приходит к исполнителю не сразу, нужны специальные занятия для его развития. Их целесообразно не откладывать, а начинать с первых занятий по предмету "Сценическая речь".

Как говорилось выше, педагогический опыт позволяет утверждать, что в театральные институты и школы очень часто приходят люди, чувство ритма стиха которых не развито или развито чрезвычайно слабо. И чтобы развить в себе это чувство, учащиеся должны прочитать большое количество стихотворных текстов, разнообразных по ритмомелодике. Читать стихи студенты должны вслух, а не про себя. С. В. Шервинский, тонкий и глубокий исследователь поэтической речи, неоднократно подчеркивал, что "...стих начинает жить своей подлинной жизнью лишь тогда, когда он произнесен, и произнесен не механически, а выразительно, с учетом смыслового содержания". Только при чтении вслух студенты могут научиться чувствовать ритм стиха, так как все элементы стиха (рифма, интонация, звукопись) — явления звуковые**.

Ниже приводятся специально подобранные тексты, которые фиксируют внимание учащихся на той или иной особенности ритмической организации стихотворной речи (межстиховые паузы, характер рифм и способы рифмовки, различие напевного и говорного стиха и т. д.). Осмысленное прочтение текстов с непременным соблюдением их ритмико-интонационной организации будет способствовать развитию у будущих актеров и режиссеров чувства ритма стиха.

Эффективность занятий повысится, если чтение студентами стихов будет записано на магнитофонную пленку. После прочтения текстов педагог отмечает, что было верно, а где были допущены ошибки. С учетом сделанных педагогом замечаний студент прослушивает магнитофонную запись, после чего стихи можно записать вновь. Как показывает опыт, запись чтения стихов на магнитофонную пленку с последующим прослушиванием ее дает студентам возможность яснее понять свои ошибки, точнее услышать, в чем именно они состоят.

МЕЖСТИХОВАЯ ПАУЗА

Практическое освоение особенностей стихотворной речи следует начинать именно с этого закона: как говорилось выше, первичный ритм стиха создается членением стиха на строки с фиксированной — межстиховой — паузой в конце каждой строки.

* Шервинский С. В. Ритм и смысл. К изучению поэтики Пушкина. М., 1961. С. 36.

** См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973. С. 7.

Тексты подобраны по следующему принципу:

А. Ритмическая межстиховая пауза совпадает со смысловой паузой.

Б. Межстиховая пауза не совпадает со смысловой паузой (пауза при переносе).

В. Пауза в свободном стихе (где соблюдение межстиховой паузы особенно важно, поскольку именно эта ритмическая пауза служит иногда единственным "регулятором стихового потока").

*Совпадение ритмической межстиховой паузы
со смысловой паузой*

На занятиях по сценической речи прочитать вслух стихотворные тексты, соблюдая межстиховые паузы в конце строк. Чтение должно быть не формальным, но осмысленным. О способах вычленения межстиховой паузы говорилось выше.

1. Последним сияньем за рошей горя,
Вечерняя тихо потухла заря.
Темнеет долина глухая;
В тумане пустынном чернеет река,
Ленивой грядкою идут облака.
Меж ими луна золотая.

(А. С. Пушкина)
2. Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.

(М. Ю. Лермонтов)
3. Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором,
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.

(М. Ю. Лермонтов)
4. Он проиграл коляску, дрожки,
Трех лошадей, два хомута,
Всю мебель, женины сережки,
Короче — все, все дочиста.

(М. Ю. Лермонтов)
5. Как увижу ее, я и сам не свой:
Опускаются руки сильные,
Помрачаются очи бойкие;
Скучно, грустно мне, православный царь,
Одному по свету маяться.
Опостыли мне кони легкие,
Опостыли наряды парчевые...

(М. Ю. Лермонтов)
6. И вот средь общего молчанья
Чингура стройное бряцанье

И звуки песни раздались;
И звуки те лились, лились,
Как слезы, мерно друг за другом.
(М. Ю. Лермонтов)

7. Я бич рабов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, — я у ног твоих!
(М. Ю. Лермонтов)

8. Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ишу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.
(М. Ю. Лермонтов)

9. Вчерашний день часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.
(Н. А. Некрасов)

10. Тяжелый год — сломил меня недуг,
Бедая застигла, — счастье изменило, —
И не щадит меня ни враг, ни друг,
И даже ты не пощадила!
(Н. А. Некрасов)

11. Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые...
Нехотя вспомнишь и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

Вспомнишь обильные, страстные речи,
Взгляды, так жадно, так робко ловимые,
Первые встречи, последние встречи,
Тихого голоса звуки любимые.

Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое вспомнишь родное, далекое,
Слушая ропот колес непрестанный,
Глядя задумчиво в небо широкое.
(И. Тургенев)

12. Осень! обсыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтелые по ветру летят,
Лишь вдали красуются, там, на дне долин,
Кисти ярко-красные вянущих рябин.
(А. К. Толстой)

13. Солнце пахнет травами,
Свежими купавами,
Пробужденною весной
И смолистою сосной.

Нежно-светлоткаными
Ландышами пьяными,

Что победно расцвели
В остром запахе земли.

Солнце светит звонами,
Листьями зелеными,
Дышит вешним пеньем птиц,
Дышит смехом юных лиц.

(К. Бальмонт)

14. Утром, в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых оценила сука,
Рыжих семерых щенят.

(С. Есенин)

15. Снежная замаять дробится и колется,
Сверху озябшая светит луна.
Снова я вижу родную околицу,
Через метель огонек у окна.

(С. Есенин)

16. И странной близостью закованный,
Смотрю на темную вуаль,
И вижу берег очарованный,
И очарованную даль.

(А. Блок)

17. И вскользь мне бросила змея:
"У каждого судьба своя!"
Но я-то знал, что так нельзя —
Жить, извиваясь и скользя.

(Л. Мартынов)

18. Я взнуздal отличного коня —
Горизонт уходит от меня.
Я перескочил в автомобиль —
Горизонта нет, а только пыль.
Я купил билет на самолет.
Он теперь, наверно, не уйдет.

(М. Светлов)

19. Л и з а. Смотрите на часы, взгляните-ка в окно!
Валит народ по улицам давно;
А в доме стук, ходьба, метут и убирают.

С о ф ь я. Счастливые часов не наблюдают.

(А. С. Грибоедов. "Горе от ума")

20. Ц а р ь

Сношения с Литвою! Это что?..
Противен мне род Пушкиных мятежный,
И Шуйскому не должно доверять:
Уклончивый, но смелый и лукавый...

Входит Шуйский.

Мне нужно, князь, с тобою говорить.
Но кажется — ты сам пришел за делом:
И выслушать хочу тебя сперва.
(А. С. Пушкин. "Борис Годунов")

21. М н и ш е к

Мы, старики, уж нынче не танцуем,
Музыки гром не призывает нас,
Прелестных рук не жмем и не целуем —
Ох, не забыл старинных я проказ!
Теперь не то, не то, что прежде было:
И молодежь, ей-ей — не так смела,
И красота не так уж весела —
Признайся, друг: все как-то приуныло.
(А. С. Пушкин. "Борис Годунов")

22. С а м о з в а н е ц

Нет — легче мне сражаться с Годуновым
Или хитрить с придворным езуитом,
Чем с женщиной — черт с ними; мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
Змея! змея! — Недаром я дрожал.
Она меня чуть-чуть не погубила.
Но решено: завтра двину рать.
(А. С. Пушкин. "Борис Годунов")

23. М а м к а

Княгинюшка, мужчина что петух:
Кири куку! мах-мах крылом и прочь.
А женщина, что бедная наседка:
Сиди себе да выводил цыплят.
Пока жених — уж он не насидится;
Ни пьет, ни ест, глядит не наглядится.
Женился — и заботы настают.
То надобно соседей навестить,
То на охоту ехать с соколами,
То на войну нелегкая несет,
Туда, сюда — а дома не сидится.
(А. С. Пушкин. "Русалка")

Задание: найти и переписать стихотворные тексты из поэзии и стихотворной драматургии, в которых межстиховая пауза совпадает с паузой смысловой.

На уроке по сценической речи прочитать текст вслух (желательно наизусть), неся мысль, соблюдая межстиховые паузы.

Межстиховая пауза при переносе

На занятиях по сценической речи прочитать вслух тексты, в которых встречаются переносы (несовпадение ритмической межстиховой паузы и паузы смысловой). Соблюдать межстиховые паузы в конце каждой строки.

1. В сей ошительной прогулке
Проходит час-другой, и вот
У Харитонья в переулке
Возок пред домом у ворот
Остановился. К старой тетке,
Четвертый год больной в чачотке,
Они приехали теперь.
(А. С. Пушкин. "Евгений Онегин")

2. Уж было поздно и темно;
Сердито бился дождь в окно,
И ветер дул, печально воя,
В то время из гостей домой
Пришел Евгений молодой...
Мы будем нашего героя
Звать этим именем. Оно
Звучит приятно; с ним давно
Мое перо к тому же дружно,
Прозванья нам его не нужно,
Хотя в минувши времена
Оно, быть может, и блистало
И под пером Карамзина
В родных преданьях прозвучало;
Но ныне светом и молвой
Оно забыто. Наш герой
Живет в Коломне; где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почившей родне,
Ни о забытой старине.
(А. С. Пушкин. "Медный всадник")

3. Уж время шло к закату дня,
И сел Арсений на коня,
Стальные шпоры он в бока
Вонзил ему — и в два прыжка
От места битвы роковой
Он был далеко.
(М. Ю. Лермонтов. "Боярин Орша")

4. На берегу, под тенью дуба,
Пройдя завалов первый ряд,
Стоял кружок. Один солдат
Был на коленях; мрачно, грубо
Казалось выраженье лиц,
Но слезы капали с ресниц,
Покрытых пылью... на шинели,
Спину к дереву, лежал
Их капитан. Он умирал;
В груди его едва чернели
Две ранки; кровь его чуть-чуть
Сочилась. Но высоко грудь
И трудно подымалась, взоры
Бродили страшно, он шептал...
"Спасите, братцы. — Тащат в горы.
Постойте — ранен генерал...
Не слышат..." Долго он стонал,

Но все слабей, и понемногу
Затих и душу отдал богу;
На ружья опершись, кругом
Стояли усачи седые...
И тихо плакали... потом
Его останки боевые
Накрыли бережно плащом
И понесли...

(М. Ю. Лермонтов. "Валерик")

5. Лучше б снег да вьюгу
Встретить грудью рад!
Словно как с испугу
Раскричавшись, к югу
Журавли летят.

(А. Фет)

6. Кто знает, что такое слава!
Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть?..

(А. Алматова)

7. Ни к городу и ни к селу —
Езжай, мой сын, в свою страну, —
В край — всем краям наоборот! —
Куда н а з а д идти — в п е р е д
Идти, особенно — тебе,
Руси не выдвигавшее
Дитя мое...
Мое? Ее —
Дитя! То самое былье,
Которым порастает быль.
- Наша совесть — не ваша совесть!
Полю! — Вольно! — О всем забыв,
Дети, сами пишите повесть
Дней своих и страстей своих.
Дети! Сами сводите счета
С выдаваемым за Солом —
- Градом. С братом своим не дравшись —
Дело чисто твое, кудряш!
В а ш край, в а ш век, в а ш день, в а ш час,
Н а ш грех, н а ш крест, н а ш спор, н а ш —
Гнев.
- Наша родина не позовет!
Езжай, мой сын, домой — вперед —
В с в о й край, в с в о й век, а с в о й час, —
от нас —
- В Россию — вас, В Россию — масс,
В н а ш-час-страну! в с е й-час-страну!
В на-Маре-страну! в без-нас-страну!

(М. Цветаева)

Прощения за то, что здесь ты слышал,
 Я у тебя прошу. Ясон, любовь
 Жила меж нас так долго, что горячность
 Мою поймешь ты, верно. Я же, царь,
 Додумалась до горького упрека
 Самой себе. Безбожница, зачем
 Я в самом деле так беснуюсь, злобой
 На дружбу отвечая, на властей
 И мужа поднимаясь? Если даже
 Женился муж на дочери царя
 И для детей моих готовит братьев,
 Так я должна же помнить, что для нас
 Он это делает... Неужто гнев
 Так дорог сердцу? Что с тобой, Медея?
 (*Еврипид. "Медея"*)

9.

М а к б е т

Когда конец кончал бы все, — как просто!
 Все кончить сразу! Если бы убийство
 Могло свершиться и отсесть при этом
 Последствия, так, чтоб одним ударом
 Все завершилось и кончалось здесь,
 Вот здесь, на этой отмели времен, —
 Мы не смугились бы грядущей жизнью.
 Но суд вершится здесь же. Мы даем
 Кровавые уроки, — им внимают
 И губят научивших. Правосудье
 Подносит нам же чашу с нашим ядом.
 Здесь он сугубо охранен. Во-первых,
 Я — родственник и подданный ему.
 Прямой защитник; во-вторых, — хозяин
 И должен дверь захлопнуть пред убийцей,
 А не с ножом идти.
 (*В. Шекспир. "Макбет"*)

10.

Б о р и с

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
 Обнажена моя душа пред вами:
 Вы видели, что я приемлю власть
 Великую со страхом и смиреньем.
 Сколь тяжела обязанность моя!
 Наследую могущим Иоаннам —
 Наследую и ангелу — царю!..
 (*А. С. Пушкин. "Борис Годунов"*)

11.

Б а р о н

Я, государь?
 Я как теперь вас вижу. О, вы были
 Ребенок резвый. — Мне покойный герцог
 Говаривал: Филипп (он звал меня
 Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
 Лет через двадцать, право, ты да я,

Мы будем глуны перед этим малым...
Пред вами, то есть...

Герцог

Мы теперь знакомство
Возобновим. Вы двор забыли мой.

Барон

Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любви
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.
(А. С. Пушкин. "Скупой рыцарь")

12. Лаура

Только
Смотри — чтоб не увидели тебя.
Как хорошо ты сделал, что явился
Одной минутой позже! у меня
Твои друзья здесь ужинали. Только
Что вышли вон. Когда б ты их застал!
(А. С. Пушкин. "Каменный гость")

13. Луиза

Не в моде
Теперь такие песни. Но все ж есть
Еще простые души: рады таять
От женских слез и слепо верят им.
Она уверена, что взор слезливый
Ее неотразим, — а если б то же
О смехе думала своем, то, верно,
Все б улыбалась. Вальсингам хвалит
Крикливых северных красавиц: вот
Она и расетоналась. Ненавижу
Волос шотландских этих желтизну.
(А. С. Пушкин. "Пир во время чумы")

14. Русалка

Здесь будут люди, что живут под крышей
Соломенной! Я их не выношу!
Я не терплю соломенного духа!
Я их топлю, чтобы отмыть водою
Тот ненавистный дух. Защекочу —
Пускай только придут!
(Л. Украинка. "Лесная песня")

15. Лукаш

И кто вам только угодит — не знаю!
Как хату ставили, то не она ли
Деревья приносила? Огород
С кем вы сажали? Кто засеял поле?

Когда-нибудь родило так, как нынче?
А видишь, как украсила цветами
Под окнами — и посмотреть-то любо!

(Л. Украинка. "Лесная песня")

Задание: найти и переписать стихотворные тексты, в которых есть переносы. Творчески оправдать ритмические межстиховые паузы при переносах. Психологическая мотивированность паузы при переносе должна быть соотносена с авторским замыслом, что предполагает знание студентами предложенного им материала. На занятиях по сценической речи прочитать выбранные тексты вслух (желательно наизусть), соблюдая все межстиховые паузы.

Пауза в свободном стихе

Полезно тренировать внимание будущих актеров и режиссеров к межстиховой паузе в свободном стихе (фр. — верлибр). Верлибр лишен многих ритмообразующих факторов: строки в свободном стихе не равны между собой по длине, это неравенство не упорядочено, нет и внутренней симметричности, нет метра, размера, упорядоченного чередования ударных и безударных гласных; часто нет и рифм. Однако в свободном стихе есть интонационная обособленность, и границей "интонационной волны" служит именно ритмическая межстиховая пауза — определяющий признак строкового членения верлибра.

Читая свободный стих, учащиеся понимают, что невнимание к межстиховой паузе лишает этот стих главного — и порой единственного — признака ритмической структуры, что ведет к превращению стиха в прозу. При чтении верлибра необходимо выдерживать межстиховые паузы, понимая при этом, что деление строк возникает здесь не механически, а вызвано внутренними закономерностями стиха. Надо постараться открыть для себя эти закономерности, оправдать психологически прихотливое обособление строк в свободном стихе.

Свободный стих встречается у В. Брюсова, А. Фета, К. Бальмонта, А. Блока, М. Волошина, А. Вознесенского, Э. Верхарна, Ж. Превра, У. Уитмена и др. Приводим несколько примеров свободного стиха.

1. Когда вы стоите на моем пути,
 Такая живая, такая красивая,
 Но такая измученная,
 Говорите все о печальном,
 Думаете о смерти,
 Никого не любите
 И презираете свою красоту —
 Что же? Разве я обижу вас?
- О, нет! Ведь я не насильник,
 Не обманщик и не гордец,
 Хотя много знаю,
 Слишком много думаю с детства
 И слишком занят собой.
 Ведь я — сочинитель,
 Человек, называющий все по имени,
 Отнимающий аромат у живого цветка.

2. Пойду я, младенька, погуляю,
Я на свои новые на сени;
Посмотрю-ка я далече в чисто поле,
Хорошо ли в поле луги зеленеют,
Лазоревые цветы расцветают,
Зеленеют в чистом поле луги,
Лазоревые цветы расцветают.
(Л. Пестов)
3. Ох, лето красное, любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи!
Ты, все душевные способности губя,
Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи,
Лишь как бы напоить, да освежить себя, —
Иной в нас мысли нет; и жаль зимы-старухи,
И, проводив ее блинами да вином,
Поминки ей творим мороженым и льдом.
(А. С. Пушкин)

Задание: найти и переписать стихотворные тексты, относящиеся к различным системам стихосложения. Прочитать их на занятиях по сценической речи (желательно наизусть), обращая внимание и на мысль, заключенную в тексте, и на межстиховые паузы.

БЕЛЫЙ, ВОЛЬНЫЙ, СВОБОДНЫЙ СТИХ

Определить: белым, вольным или свободным стихом написаны следующие тексты. Прочитать их осмысленно и соблюдая ритмическую инерцию стиха, выдерживая межстиховые паузы.

1. Я люблю многое, близкое сердцу,
Только редко люблю я...
Чаще всего мне приятно скользить по заливу
Так, — забываясь
Под звучную меру весла,
Омоченного пеной шипучей, —
Да смотреть, много ль отъехал
И много ль осталось,
Да не видать ли зарницы...
(А. Фет)
2. Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаям упоенный...
И чувствую: в очах родились слезы вновь;
Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,

Желаний и надежд томительный обман...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

(А. С. Пушкин. "Погасло дневное светило...")

3. Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо; ты дышишь; смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты.
(В. Жуковский)

Задание: найти и переписать тексты, написанные белым, вольным и свободным стихом. Осмысленно и ритмически верно прочитать эти тексты вслух (желательно наизусть) на занятиях по сценической речи.

ОСВОЕНИЕ ЗАКОНА АВТОРСКОГО УДАРЕНИЯ В СЛОВЕ

Знакомясь с метрическими схемами хорей, ямба, дактиля, амфибрахия, анапеста, студенты на первых порах не всегда понимают практическую необходимость изучения этих схем. Их можно убедить в этом, предложив тексты на освоение закона авторского ударения в слове. В этих текстах одно и то же слово встречается в двух разных стихах и произносится по-разному, то есть с разным словесным ударением, в зависимости от ритмического движения стиха. Вначале слово это в тексте подчеркнуто. Студенты должны определить (после скандирования или уточнения метрической схемы на листке бумаги) размер стиха и подчинить ему словесное ударение в интересующем нас "контрольном" слове. Педагогу надо объяснить учащимся, чем вызвано различие словесных ударений в одном и том же слове.

1. Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель...
(А. С. Пушкин)
2. Кто родился мужчиною, тому
Родиться в юбку странно и напрасно.
(А. С. Пушкин)

Прочитав текст, студент определяет, что в обоих случаях стихи написаны ямбом (в 1 примере — четырехстопным ямбом, во 2 — пятистопным ямбом); ударения падают только на четные слоги. Следовательно, в первом случае произносится "родился", "родились", а во втором — "родился". Вариантность произношения этого слова связана с тем, что уже давно, во времена Пушкина, было акцентологическое варьирование в этих словах. У современных поэтов мы также встречаем вариантность произношения: "родился" и "родился".

1. Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,

* См.: Горбачева К. С. Нормы ударения и современная поэзия / Русская речь. 1972. № 3.

(А. Апухтин)

2. Я — Гамлет. Холодеет кровь,
Когда плетет коварство сети,
И в сердце первая любовь
Жива к единственной на свете.
(А. Блок)

Прочитав стихи вслух, студент определяет размер стихов А. Апухтина (трехстопный анапест) и А. Блока (четырёхстопный ямб). Поэтому у Апухтина звучит "Гамлётами", у А. Блока "Гáмлет". Раньше в России существовала вариантность произношения имени шекспировского героя. Произношение в английском языке и современное русское литературное произношение требуют ударения на первом слоге.

3. Копыта забирают круче,
Бьют по Аничкову мосту.
И вот дворец, огни. И кучер
С вожжами замер на лету.
(Л. Ошанин)

4. Рвутся кони Аничкова моста,
Скованные бронзой навсегда.
(В. Луговской)

Студент определяет размер: стихотворение Л. Ошанина написано четырехстопным ямбом, следовательно, надо сделать ударение "по Ани́чкову". Стихотворение В. Луговского написано пятистопным хореем, здесь должно произноситься "А́ничкова". В стихах Ошанина и Луговского отразился спор, который часто возникает при упоминании Аничкова моста. Есть много приверженцев произношения фамилии Аничков с ударением на первом слоге, не меньше сторонников и произношения Аничков — с ударением на втором слоге. Вариантность произношения слова в жизни породила и различие произношения в стихах поэтов.

Кроме сопоставления двух разных текстов с одним и тем же словом, полезно подобрать примеры, которые развивают чувство ритма стиха и одновременно языковое чутье будущих актеров и режиссеров, учат их верному литературному произношению.

Все это было немножко досадно
И довольно нелепо.
Впрочем, она захотела,
Чтобы я читал ей вслух "Макбета".
(А. Блок)

"Макбéта" рифмуется здесь с "нелéпо" (акустическая, или ассонансная рифма). Внимание учащихся будет обращено на верное произношение "Макбéт". В театре нередко встречается неправильное произношение "Ма́кбет". Сторонники такого произношения утверждают, что, поскольку слово Макбет — английского происхождения, оно должно произноситься с ударением на первом слоге. Это не так. Во-первых, не все слова в английском языке произносятся с ударением на первом слоге (control, disturb, flagitious). Во-вторых, "мак" — частица, указывающая на дворянское происхождение семьи "Бет". И в Англии произносится Макбéт, то есть ударение падает на второй слог.

Полезно приводить и примеры отхода от литературного произношения в сторону просторечья или устаревшего сегодня произношения, что поэты применяют для социальной характеристики персонажа или для передачи колорита, аромата эпохи. Это воспитывает у студентов чуткость к стилистическим оттенкам речи.

На неприступный Измаил
Ведя полки под вражьи клики,
Он барабанный бой ценил
Превыше всяческой **музыки**.

(К. Симонов)

Здесь слух улавливает тенденцию к расположению словесных ударений на четных слогах (четырёхстопный ямб). Выделенное слово надо произнести поэтому "музы́ки", с ударением на втором слоге. Так произносили это слово в XVIII—XIX веках: "Музы́ки грохот, свеч блистанье", "Одной любви музы́ка уступает". Современное произношение — "му́зыки", но К. Симонов в исторической поэме применяет для создания речевого колорита прежнее произношение.

С той поры тот москвич поразумнел:
И наряды он мне отмечал,
И выписывал новый **инструмент**,
А как будто не замечал.

(Е. Евтушенко. "Братская ГЭС")

Литературное произношение требует в этом слове ударения на последнем слоге. Но Евтушенко нарушает литературное произношение для речевой характеристики бетонщицы; ударение на втором слоге подсказано размером — трёхстопным анапестом. Предлагаем студентам прочитать на занятиях по сценической речи следующие тексты. В них подчеркнуты слова, ударение в которых должно быть подчинено ритмической инерции стиха. Читая тексты, студенты, разумеется, должны понять, ради чего произносится ими текст, должны действовать словом и одновременно соблюдать ритм стиха, держать строку. В конце приведенных здесь примеров выделенные слова написаны с тем ударением, которое диктует ритмическая структура стиха.

1. Теперь сомненья решены:
Они на мельницу должны
Приехать завтра до рассвета,
Взвести **друг на друга** курок
И метить в ляжку иль в висок.
(А. С. Пушкин)

2. На лазоревые ткани
Пролил пальцы **багрянец**.
В темной роше, на поляне,
Плачет смехом бубенец.
(С. Есенин)

3. Хотя мы знаем, что Евгений
Издавна чтение разлюбил,
Однако ж несколько творений
Он из опалы исключил...
(А. С. Пушкин)

4.

Какая мудрость в каждом сочлененье
 Согласной с гласной! Есть ли в том **корысть!**
 И кто придумал это сочиненье!
 Какая это радость — перья грызть!
 Быть хоть **ненадолго** с собой в согласие
 И поражаться своему уму!
 Кому б прочесть — Анисье или Настасье?
 Ей-богу, Пушкин, все равно кому!
 И **за полночь** пиши, и спи за полдень,
 И будь **счастливы**, и бормочи во сне!
 Благодаренье богу — ты свободен,
 В России, в Болдине, **в карантине...**

(Д. Самойлов)

5.

Вы были при Державине,
 Вы были при Некрасове,
 Вы были при Никитине,
 Вы были при Толстом.
 О вы — подобны **лавине!**
 И как вас ни выбрасывай,
 Что новое ни вытяни, —
 Вы проситесь в мой том.

(И. Северянин. "Поэма о старых размерах")

6.

М а р и н а

Часы бегут, и дорого мне время —
 Я здесь тебе назначила свиданье
 Не для того, чтоб слушать нежны речи
 Любовника. Слова **не нужны**. Верю,
 Что любишь ты; но слушай; я решилась
 С твоей судьбой и бурной и неверной
 Соединить судьбу свою...

(А. С. Пушкин. "Борис Годунов")

7.

А л ь б е р

О! мой отец не слуг и не друзей
 В них видит, а господ; и сам им служит.
 И как же служит? как алжирский раб,
 Как пес цепной. В нетопленной **конуре**
 Живет, пьет воду, ест сухие корки,
 Всю ночь не спит, все бегает да лает.
 А золото спокойно в сундуках
 Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
 Оно послужит мне, лежать забудет.

(А. С. Пушкин. "Скупой рыцарь")

8.

Д о н Г у а н

Счастливцев! он сокровища пустые
 Принес к ногам богини, вот за что
 Вкусил он райское блаженство! Если б
 Я прежде вас узнал, с каким восторгом
 Мой сан, мои богатства, все бы отдал,
 Все за единый благосклонный взгляд;
 Я был бы раб священной вашей воли,

Все ваши прихоти я б изучал,
Чтоб их предупреждать; чтоб ваша жизнь
Была одним волшебством непрерывным.
(А. С. Пушкин. "Каменный гость")

9.

Председатель

Клянись же мне, с поднятой к небесам
Увявшей, бледною рукой — оставить
В гробу навек умолкнувшее имя!
О, если б от очей ее бессмертных
Скрыть это зрелище! Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным —
И знала рай в объятиях моих...
Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не досягнет уже...

Женский голос

Он сумасшедший, —
Он бредит о жене похороненной!
(А. С. Пушкин. "Пир во время чумы")

10.

Арбенин

Надейся и мечтай — вдали надежды много,
А в прошлом жизнь твоя бела!
Ни сердца своего, ни моего не зная,
Ты отдалась мне — и любишь, верю я,
Но безотчетно, чувствами играя,
И резвись, как дитя.
(М. Ю. Лермонтов. "Маскарад")

11.

Нина

Мой муж меня пугает, отчего,
Не знаю! он молчит, и странный взгляд его.
(Служанке)

Мне что-то душно; верно от корсета —
Скажи, к лицу была сегодня я одета?
Ты права, я бледна, как смерть бледна;
Но в Петербурге кто не бледен, право?
Одна лишь старая княжна,
И то — румяны! свет лукавый!
(М. Ю. Лермонтов. "Маскарад")

12.

Фамусов

Сергей Сергеич, к нам сюда-с,
Прошу покорно, здесь теплее;
Прозябли вы, согреем вас,
Отдушничек отвернем поскорее.
(А. С. Грибоедов. "Горе от ума")

Словесные ударения в подчеркнутых словах:

1. Друг на́ друга (четырёхстопный ямб)
2. Багряне́ц (четырёхстопный хорей)
3. Изда́вна (четырёхстопный ямб)
4. Коры́сть, нена́долго, за́ полночь, сча́стлив, в карантинé (пятистопный ямб)
5. Ла́вине (четырёхстопный ямб)
6. Не ну́жны (пятистопный ямб)
7. Кону́ре (пятистопный ямб)
8. Волше́бством (пятистопный ямб)
9. С подня́той, похоро́ненной (пятистопный ямб)
10. Рэ́звась (вольный разностопный ямб)
11. Ты пра́ва (вольный разностопный ямб)
12. Отве́рнем (вольный разностопный ямб)

После того, как студенты научились в подчеркнутых словах подчинять словесное ударение ритмической инерции стиха, полезно неожиданно предложить тексты, в которых непременно присутствуют такие контрольные слова, но слова эти не подчеркнуты. Это позволит выяснить, насколько развили в себе будущие актеры и режиссеры чуткость к ритму стиха. Чаще всего в результате практических занятий по стиху, упражнений на освоение законов стиха у студентов уже достаточно развито чувство ритма стиха, и они сделают в контрольном слове верное словесное ударение. Итак, можно предложить следующие тексты:

1. Домовой

Что вечерняя красная зорюшка
Догорает, чуть краешком теплится,
Загораются частые звездочки,
Рассаждаются по небу чистому.
Докачались головки, домаялись
До пуховых цветных изголовьицев,
Ходит сон по сенам, по новым дрема.
Ты поди, сон-дрема, в головах постой!

(А. Н. Островский. "Воевода")

2. Домовой

Ты на счастье, на радость роконая,
Не про старого мужа роконая,
Старику-то чернеть да горбы растить.
А тебе-то алень спелой ягодкой.
Я поглажу тебя лапой бархотной
На богатство, на радость с мылым дружкой.
Тихий сон — угомон ясным глазынькам,
В изголовье тебе грезы девичьи.

(А. Н. Островский. "Воевода")

3. Габриэль

... Но кто
Задумался хоть раз о мужике?
О том, чтоб дать ему немного волн

От кабалы, от крепостного зла?
Болотников — тот думал. Ну, а вы,
Чудесный князь Пожарский? Вы-то как?
Вы поднимаете родную Русь
Супротив ляха. Верю: победите!
А дальше что?

(И. Сельвинский. "Царевна-Лебедь")

В 1 примере учащиеся должны произнести: по́ небу, по сенья́м, по новым́ дрема́, сон-дрема́ (трехстопный анапест, ударения на 3, 6, 9 слогах).

Во 2 примере: рожа́ная, с милья́м, де́вичьи (трехстопный анапест, ударения на 3, 6, 9 слогах).

В 3 примере: супро́тив (пятистопный ямб, ударения на четных слогах).

Задание: найти и переписать стихотворные тексты, в которых встречаются слова с устаревшим в наши дни словесным ударением (либо с ударением, сознательно подчиненным автором ритмической инерции стиха). На уроке по сценической речи прочитать тексты вслух (желательно наизусть), подчинив ударение в слове ритму стиха.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ РИФМ (КЛАУЗУЛ), ХАРАКТЕРА РИФМОВКИ

Определить характер клаузул

Ветки темным балдахином свешивающиеся,
Шумы речки с дальней песней смешивающиеся,
Звезды в ясном небе слабо вздрагивающие,
Штампы роз свои цветы протягивающие,
Запах трав, что в сердце тайно вкрадывается,
Теней сеть, что странным знаком складывается,
Вкруг луны живая дымка газовая,
Рядом шепот, что поет, досказывая,
Клятвы, днем глубоко затаенные,
И еще, — еще глаза влюбленные.
Блеск зрачков при лунном свете белом,
Дрожь ресниц в движении несмелом,
Алость губ, не отскользнувших прочь,
Милых, близких, жданных... Это — ночь!

(В. Брюсов. "Ночь")

Задание: найти и переписать стихотворные тексты с различными клаузулами. Осмысленно и соблюдая ритм стиха, прочитать эти тексты вслух (желательно наизусть).

Определить характер рифмовки

1. Скажи мне, ветка Палестины,
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?
(М. Ю. Лермонтов)
2. В ауле, на своих порогах
Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят
О бранных, гибельных тревогах.
(А. С. Пушкин)

3. Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно нехстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, заперен, нежен,
На радость вам и мне.

(А. Ахматова)

4. Стародавней Ярославне тихий ропот струн:
Лик твой скорбный, лик твой бледный, как и прежде, юн.
Раным-рано ты проходишь по градской стене,
Ты заклятые шепчешь солнцу, ветру и волне.

Полететь зегзицей хочешь в даль, к реке Каял,
Где без сил, в траве кровавой, милый задремал.
Ах, о муже господине вся Твоя тоска!
И, крутясь, уносит слезы в степи Днепр-река.

Стародавней Ярославне тихий ропот струн.
Лик Твой древний, лик Твой светлый, как и прежде, юн.
Иль певец безвестный, мудрый, тот, кто в "Слове" пел,
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?

Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!
На стене ты плачешь утром... Как светла тоска!
И, крутясь, уносит слезы песнь певца — в века!

(В. Брюсов)

Задание: найти и переписать стихотворные тексты, отличающиеся друг от друга характером рифмовки. На уроке по сценической речи прочитать эти тексты вслух (желательно наизусть), ощущая ритмико-интонационное своеобразие стиха, передавая его мысль.

ЗВУКОВЫЕ ПОВТОРЫ

В приведенных текстах найти звуковые повторы; указать, в чем именно проявляется созвучие. Прочитать примеры, сохраняя в речи эти звуковые повторы, постараться определить художественно-выразительное значение созвучия в каждом из приведенных текстов.

Снеговая блистает роса;
Налила серебра на луга;
Жемчугами дрожат берега;
В светлоглазых алмазах роса.

Мы с тобой — над волной голубой,
Над волной — берегов перебой;
И червонное солнца кольцо;
И — твоё огненное лицо.

(А. Белый. "Асе")

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

(А. С. Пушкин)

Пуш и полночь. Пуш и Пушкин,
Пуш — и пенковая трубка
Пышущая. Пуш и лепет
Бальных башмачков по хриплым
Половицам. И — как призрак —
В полукруге арки — птицей —
Бабочкой ночной — Психея!..

(М. Цветаева. "Психея")

Сухие листья, сухие листья,
Сухие листья, сухие листья,
Под тусклым ветром, кружась, шуршат.
Сухие листья, сухие листья,
Под тусклым ветром сухие листья,
Кружась, что шепчут, что говорят?

(В. Брюсов. "Сухие листья")

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

(К. Бальмонт)

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром.
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы:
Теперь не то, и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.

(А. С. Пушкин)

В ее имени слышится плеск аплодисментов.
Она рифмуется с плакучими лиственницами,
С персидской сиренью,
Елисейскими полями, с Пришествием.

(А. Вознесенский. "Портрет Плисецкой")

Раненым медведем мороз дерет,
Сани по Фонтанке
летят вперед.

...

Белыми копытами
лед колотя,
тени по Литейному
дальше летят.

...

Тени по Литейному
летят назад.
Брови из-под кивера дворцам грозят...

Что ж это,
что ж это,
что ж это за песнь?!

Голову
на руки белые
свесь
Тихие гитары,
стыньте, дрожа:
Синие гусары
под снегом лежат!

(Н. Асеев. "Синие гусары")

Шшо да шшо да не нашшоками
А впроползь брюшиной шша —
Жри кувырдовыми шшоками
раздобыривай лешша.

(В. Каменский. "Каторжная-таежная")

Муло́мнг
у́лва
глу́лов кул...
аму́л ягу́л валгу́л
за-ла-е
у гул
во́лгала гыр
ма́рча

(А. Крученых. "Глухонемой")

Сини́ь соон сини́й селле соонг се
сини́д сеельф сини́йк синга́ль сеель
ливи́й леви́ш ляах ляй́сини́льюк
ляя́й луглет ляяв ли́линин лед

(А. Труфанов. "Весна")

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лизээй пелся облик,
Гзи-гзи-гээо пелась цель.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

(В. Хлебников)

Задание: 1. Найти, переписать и прочитать вслух текст, в котором встречается какой-либо звуковой повтор (слов, звуков, созвучий внутри строки, рифм).

2. Определить, на чем основана звуковая осязаемость рифмы в следующих текстах (рифмы: графико-акустическая, акустико-графическая, акустическая). Прочитать эти стихотворные строки, следя за созвучием строковых окончаний.

Прогулки, чтение, сон глубокий,
Лесная тень, журчанье струй,
Порой беглянки черноокой
Младой и свежий поцелуй.

(А. С. Пушкин)

Он мчит ее лесной дорогой;
Вдруг меж дерев шалаш убогой;
Кругом все глушь; отсюда он
Пустынным снегом занесен...

(А. С. Пушкин)

В свою деревню в ту же пору
Помещик новый прискакал
И столь же строгому разбору
В соседстве повод подавал:
По имени Владимир Ленский,
С душою прямо геттингенской...

(А. С. Пушкин)

Сперва взаимной разнотой
Они друг другу были скучны;
Потом понравились; потом
Съезжались каждый день верхом;
И скоро стали неразлучны.

(А. С. Пушкин)

"Не спится, няня: здесь так душно!
Открой окно да сядь ко мне."
— Что, Таня, что с тобой? — "Мне скучно,
Поговорим о старине".

(А. С. Пушкин)

И тих мой будет поздний час;
И смерти добрый гений
Шепнет, у двери постучась:
"Пора в жилище теней!.."

(А. С. Пушкин. "Мечтатель")

Кругом
 тонула
 Россия Блока...
Незнакомки,
 дымки севера
шли
 на дно,
 как идут
 обломки
и жестянки
 консервов.

(В. Маяковский)

РИТМОМЕЛОДИКА СТИХА

Сопоставьте стихи различного ритмико-интонационного звучания.

Для того, чтобы развить у студентов чуткость к смене ритмомелодики в стихе, полезно "сталкивать" два стиха, подобранных по принципу сопоставления их ритмической структуры, интонации. Как правило, вначале студенты улавливают разницу ритмомелодики стихов, очень отличающихся друг от друга; нюансы, тонкости ритмомелодического различия они начинают улавливать позже. Предлагаем прочитать вслух стих говорной и

напевный, или текст с длинными строками и текст со строками очень короткими. Читая, надо вслушаться в мелодику стиха, отметить различие его ритмико-интонационного звучания.

1. И ночи —
 Короче,
 И тени —
 Светлей,
 Щебечет,
 Лепечет
 Весенний ручей.
- (В. Брюсов)

Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский.
Ложится хорошо в него язык российский,
Глагол наш великан, плечистый и с брюшком,
Неповоротливый, тяжелый на подъем,
И руки что шести и ноги что ходули,
В телодвижениях неловкий. На ходу ли
Пядь полновесную как в землю вдавит он,
Подумаешь, что тут прохаживался слон...

(Л. Вяземский)

2. Коммунизм —
 Знамя всех свобод.
 Ураганом вскипел
 Народ.
 На империю встали
 В ряд
 И крестьянин
 И пролетариат.
 Там, в России,
 Дворянский бич
 Был наш строгий отец
 Ильич.
 А на Востоке
 Здесь
 26 их было,
 26.
- (С. Есенин)

Шаганэ ты моя, Шаганэ!
Потому, что я с севера, что ли,
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне.
Шаганэ ты моя, Шаганэ.

Потому, что я с севера, что ли,
Что луна там огромней в сто раз,
Как бы ни был красив Шираз,
Он не лучше рязанских раздолий.
Потому, что я с севера, что ли.

Я готов рассказать тебе поле,
Эти волосы взял я у ржи,

Если хочешь, на палец вжи —
Я нисколько не чувствую боли.
Я готов рассказать тебе поле...
(С. Есенин)

3.

М е р и

(поет)

Было время, процветала
В мире наша сторона:
В воскресенье бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.
Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, —
Тихо все. Одно кладбище
Не пустеет, не молчит. (и т. д.)

(А. С. Пушкин. "Пир во время чумы")

П р е д с е д а т е л ь

Благодарим, задумчивая Мери,
Благодарим за жалобную песню!
В дни прежние чума такая ж, видно,
Холмы и доли ваши посетила,
И раздавались жалкие стенанья
По берегам потоков и ручьев,
Бегущих ныне весело и мирно
Сквозь дикий рай твоей земли родной;
И мрачный год, в который пало столько
Отважных, добрых и прекрасных жертв,
Едва оставил память о себе
В какой-нибудь простой пастушьей песне,
Унылой и приятной... Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук!

(А. С. Пушкин. "Пир во время чумы")

4.

К у п а в а

Снегурочка, а я-то как счастлива!
От радости и места не найду,
Вот так бы я ко всякому на шею
И кинулась, про радость рассказала,
Да слушать-то не все охочи. Слушай,
Снегурочка, порадуйся со мной!
Сбирала я цветы на Красной горке,
Навстречу мне из лесу молодец,
Хорош-пригож, румяный, круглолицый,
Красен, кудряв, что маковый цветок.

Сама суди, не каменное сердце,
Без милого не проживешь; придется
Кого-нибудь любить, не обойдешься,
Так лучше уж красавца, чем дурного...

(А. Н. Островский. "Снегурочка")

К у п а в а

Всех-то забыла я,
Батюшку родного,
Близких и сродников,
Милых подружек,
Игры веселые,
Речи заветные.
Знаю да помню лишь
Друга любезного.
Встретясь, целуемся,
Сядем, обнимемся,
В очи уставимся,
Смотрим, любимся.
Батюшка, светлый царь,
Видно, людское-то
Счастье не надолго.
Вздумали, в лес пошли,
Взяли подружек,
Звали Снегурочку.
Только завидел он
Злую разлучницу,
Коршуном воззрился,
Соколом кинулся,
Подле разлучницы
Вьется, ласкается,
Гонит, срамит меня,
Верную, прежнюю.
Сам же он выклял,
Выплакал, вымолил
Сердце у девушки,
Сам же корит, бранит;
При людях девушку
Назвал бесстыжею...

(А. Н. Островский. "Снегурочка")

Рекомендуем также читать вслух стихотворные произведения, в которых присутствует частая смена ритмомелодического рисунка, что, в свою очередь, потребует и разнообразия интонационного речевого звучания (например: "Двенадцать" А. Блока, "Моя родословная" Б. Ахмадулиной, "Коррида" Е. Евтушенко, "Мастера" А. Вознесенского и др.).

Развитие чувства ритма стиха — процесс длительный, здесь не обойтись несколькими уроками, несколькими упражнениями. Для того, чтобы будущие актеры и режиссеры действительно научились мыслить, действовать и говорить в стихе, органически ощущая и передавая в звучащей речи своеобразие ритмомелодики стиха, надо создать на курсе особую среду, атмосферу, в которой стихи звучали бы как можно чаще. Мы уже говорили о пользе магнитофонных записей чтения стихов учащимися. Плодотворно и

посещение студентами вечеров поэзии, на которых читают стихи поэты. Слушая поэтов, будущие актеры и режиссеры особенно ясно услышат, как остро ощущают и передают поэты в своем чтении ритмический пульс стиха, как четко обособляют ритмическими паузами одну строку от другой, как отчетливо звучат в их речи ассонансы, аллитерации. Можно прослушать и магнитофонные записи чтения стихов известными российскими поэтами, такими, как: П. Антокольский, Э. Багрицкий, М. Светлов, И. Сельвинский, К. Симонов, О. Берггольц, А. Ахматова, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко, А. Вознесенский и др.

На зачет (3-ий семестр) выносятся поэтические произведения в зависимости от состава курса, задач, которые ставит педагог. Здесь в поле зрения педагога и студентов — весь мировой репертуар. Важно найти в этом безбрежном море поэзии тот материал, который заденет струны души и сердца исполнителя, будет созвучен нашему времени, найдет отклик в зрительном зале. И, главное, поможет раскрыть индивидуальность студента, развить его актерские выразительные средства.

РАБОТА НАД СТИХОТВОРНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ

Работа над стихотворной драматургией по предмету "Сценическая речь" осуществляется на старших — третьих, четвертых — курсах. К этому времени учащиеся уже знакомы с теорией стиха, в значительной степени освоили его законы на практике; на материале разнообразных по тематике и ритмомелодике стихотворных текстов работали над развитием чувства ритма стиха. Они в небольших по объему стихотворных произведениях учились действовать поэтическим словом, нести мысль, подтекст, хорошо понимать, видеть все, о чем идет речь в стихотворении. И, одновременно, выявлять содержание произведения через своеобразие его ритмомелодики, т. е. учащиеся знакомы с событийно-действенным стихоритмическим анализом поэтических текстов.

Вместе с тем, перед началом работы над стихотворной драматургией студентам полезно освежить в памяти все, что они знают о работе над стихом, поскольку эти знания — необходимый фундамент, основа овладения принципами работы над драматургией.

РАЗГОВОРНОСТЬ ДРАМАТИЧЕСКОГО СТИХА

Начиная работать над монологами и диалогами стихотворной драматургии, студенты должны узнать те проблемы, с которыми они встретятся в профессиональном театре. Спектакли по пьесам в стихах часто встречаются в репертуаре театров. Трагедии и комедии Еврипида, Эсхила, Аристофана, Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Э. Ростана, А. С. Пушкина, А. С. Грибоедова, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, А. Н. Островского, пьесы С. Есенина, Л. Украинки, Н. Гумилева, П. Антокольского, М. Цветаевой и др., облеченные в блистательную стихотворную форму, оказывают на наших современников огромное эмоциональное воздействие. Темы их вечны, в них — борец Человека во имя свободы, достоинства, справедливости, любви, в них поиск истины, сверкание мысли, блеск юмора.

Но как часто в спектаклях, заражающих свежестью режиссерского прочтения, яркой зрелищностью сценического действия, глубиной и тонкостью психологического анализа, встречаем мы противостояние языковой структуре пьесы! Спектакль ставится как бы вопреки "стихии стиха" (Вс. Мейерхольд), слово "высвобождается из плена" поэтической формы. Актеры рвут строку ненужными паузами, не выдерживая при этом чрезвычайно важных в стихе ритмических пауз; "проглатывают" рифмы, добавляют междометия, убавляют слоги. Пластический образ спектакля, музыкальное и шумовое сопровождение создаются без учета ритмической инерции стиха, его законов. При просмотре таких спектаклей возникает ощущение, что пьеса написана прозой, местами — ритмической прозой, с редким вкраплением стихотворных строк.

Значительно реже встречается полярно противоположная тенденция: чрезмерное увлечение интонационно-ритмическим движением стиха в ущерб словесному действию,

внеязыковым процессам (способу мышления, подтексту, внутреннему монологу), готовящим живое, органически рожденное образное слово. Тогда поэтическое слово звучит иллюстративно, на уровне словарного значения, а не смысла.

И уж совсем редко можно назвать спектакль, где и режиссер, и весь актерский ансамбль объединены общим желанием воплотить стихотворную пьесу по законам, в ней действующим.

Отчего возникает эмансипация от стиха, его поэтической формы, ритмической структуры?

История русского театра неразрывно связана с постоянным поиском правдивости, органичности, естественности сценической речи. Стремясь к этому и при воплощении стихотворной пьесы, актеры "ломают" стихотворную форму, поскольку считают, что в ней заложена "музыкальность", "напевность", пагубная для действенности, конфликтности диалога, враждебная разговорной речевой интонации. Боязнь "пения", "музыкальности" получает у актеров и режиссеров подкрепление и при чтении некоторых стиховедческих работ, так как тезис "музыка — скелет поэзии" (А. Белый) и сегодня имеет своих приверженцев.

Сторонники применения музыкальных теорий при анализе стиха считают, что понятие такта равно в версификации и музыке, что при подходе к стиху можно ставить знак равенства между стихом и музыкой, что наука о стихе основывается на физических законах музыки, которые не зависят от языковых явлений. А. П. Квятковский, создавший "тактометрическую" теорию стиха, рассматривает стихотворную строку как музыкальный такт; стихотворный ритм с музыкальным отождествляет М. Г. Харлап*. С. В. Шервинский также исходит из сходства стиха с музыкой. О подобии стиховой строки музыкальной фразе он пишет в своей книге "Художественное чтение": "...Стих" есть формальная единица художественно организованной речи, соответствующая музыкальной фразе. Из таких "музыкальных фраз" составляются стихи**.

Однако преобладающее большинство крупнейших стиховедов утверждают: ритмические средства, звуковые явления музыки и стиха имеют различные основы. Нет необходимости искать аналогии между формой и музыкой. Соглашаясь с тем, что стих связан с музыкой генетически, поскольку поэзия возникла из песни, Б. В. Томашевский подчеркивает: формы современной поэзии сложились после разделения поэзии и музыки на два самостоятельных искусства. Ритм стиха надо изучать на его собственном материале, а им является речь в ее выразительной функции***.

Для музыки, в отличие от стиха как явления речевого, характерны фиксированная длительность и высота тона, отсутствующие в стихе****. Кроме того, звуки музыки дробимы бесконечно; дробимость звуков стихотворной речи ограничивается пределами слога. Музыкальный счет идет на протяжении всего произведения; в стихе счет прекращается в конце каждой строки, с тем, чтобы как бы начаться снова в следующей строке. В музыкальном счете учитываются не только доли такта, заполненные звуками, но и доли молчания. Если внутри такта на три счета ввести паузы длительностью в одну чет-

* См.: Павлова В. И. Исследование стиха методами экспериментальной фонетики. / В кн.: Теория стиха. Л., 1968. С. 211-217.

** Шервинский С. В. Художественное чтение. М., 1935. С. 89,88.

*** См.: Томашевский Б. В. Стих и язык: филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 159-163.

**** См.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973. С. 29, 30, 43.

верть, то получится такт в четыре четверти — такт другой ритмической структуры. В стихах счет идет только тогда, когда произносится звук, паузы не меняют размера стиха, его ритмической структуры*. И поэтому согласимся с Б. В. Томашевским, для которого выражение "музыка стиха" — метафора.

Драматический стих далек от "напевности", "музыкальности" и потому, что в нем доминирует так называемый разговорный (говорной) стих. А напевный стих — лишь вкрапление, инкрустация на его фоне. Вспомним: в современном стиховедении стихи делят на разговорные и напевные по их интонационному типу. Причем имеется в виду интонация не индивидуальная, не субъективная, но объективно заданная текстом, его характером, структурой. Наибольшим образом соответствуют просодии русской речи вольный и белый стих, передавая ее динамичность, действенность. Неспроста именно вольный разностопный — грибоедовский стих и белый стих получили наибольшее распространение в России, ими написаны и отечественные, и переводные пьесы. Исследователь русского драматического стиха В. Мультигули считает, что именно действенность и разговорность вольного стиха "Гартюфа" в замечательном переводе В. С. Лихачева помогла К. С. Станиславскому завершить свое учение открытием метода физических действий. "Грибоедовский стих, — пишет Б. В. Томашевский, — изгнал из стихотворной практики традиционный александрийский стих, подобно тому как стих "Бориса Годунова" заменил этот же александрийский стих в трагедии". Вольный ямб обогащал "монотонность правильного стиха элементами живой разговорной речи". Здесь разговорность создается звучанием строк разной длины, отсутствием (вернее, чрезвычайно редким употреблением) переносов, ведь "у автора, пишущего вольным ямбом, нет повода переносить фразу из стиха в стих, так как он всегда имеет возможность удлинить или укоротить свой стих в зависимости от амплитуды фразы"**. Ученый прослеживает, кроме того, и другие признаки разговорной речевой интонации. Например, в жизненной речи встречаются иррациональные слоги, то есть граница между слоговыми и неслоговыми звуками может стираться. А стиху свойствен слоговой учет, и это приводит к некоторому противоречию с разговорной практикой. А. С. Грибоедов не отказывается в стихе от четкого членения речи на отдельные, несливающиеся слоги, но создает речь "фамильярного" стиля. Сюда относятся разговорные сокращения имен ("Алексей Степаноч"); выпадение слогов в некоторых словах: "Теперь... да в поля из огня"; "Куда? — К прикмахеру" и др. Такой прием создает впечатление разговорной скороговорки. Применяются разговорные формы перехода ударения с существительного на предлог ("Молчалин на-лошадь садился, ногу в стремя..."), двусложные энклитики в форме словобращений, после чего слова "сударь", "братец" произносятся совсем без ударения, приемыкая как два неударных слога к предшествующему слогу — ударному (по аналогии с "на-лошадь"): "Ох, нет, братец! у нас ругают...". Кроме того, лексика, стиль произношения ("испужал", "прок-от") соответствуют старомосковскому разговорному языку.

Еще один из приемов оживления языка — перенос, его рассматривают как дополнительный знак препинания. Перенос — средство обособления слова, укрупнения его. Переносы в вольном стихе всегда строго мотивированы, ведь, как говорилось выше, в

* См.: Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 36, 37.

** Там же. С. 132, 137, 143.

разностопном ямбе в них нет особой необходимости. Среди множества примеров переносов Б. В. Томашевский приводит реплику Репетилова:

С какими я тебя сведу
Людьми!!!...

и, сравнивая ее с фразой прозаической — "с какими я тебя сведу людьми", справедливо говорит о весомости слова "людьми" в стихе. Пауза перед этим словом, отделяющая одну строку от другой, как бы готовит его. "Ясно, что речь идет не просто о людях, а о носителях высокой идеи человечества, людях в полном смысле слова, достойных носить это имя"^{*}.

Другой прием оживления интонации — в "эффекте переноса через цезуру". Цезура, как и перенос в конце строки, выделяет слово и делает его более выразительным. Например:

Ведь экая' шалунья ты, девчонка!

"При нормальном чтении, без учета цезуры, логическое ударение падало бы на слово *шалунья*. Наличие цезуры заставляет передвинуть его на слово *экая*, что оправдывается живой разговорной интонацией"^{**}.

Разговорность, действенность стиха "Горе от ума", объективно обусловленная авторским текстом, свойственна и другим пьесам, написанным вольным разностопным ямбом.

Разговорность белого стиха создается не только лексикой, наличием выразительных переносов, но и цезурой, стоящей после второй стопы. Здесь, таким образом, строка делится на неравные речевые отрезки, что создает интонационно-ритмическую асимметрию. Правда, в "Набросках предисловия к "Борису Годунову" А. С. Пушкин сетует, что написал трагедию цезурованным стихом: "Я сохранил цезурку французского пентаметра на второй стопе — и, кажется, в том ошибся, лишив добровольно свой стих свойственного ему разнообразия"^{***}. Это большее разнообразие речевых разговорных интонаций возникает в пушкинских "Маленьких трагедиях" — белом стихе с подвижной цезурой.

Но даже если рассмотреть рифмованный драматический стих, написанный одним размером, то и в этом случае мы найдем все признаки разговорного стиха.

Возьмем, к примеру, часть диалога из пушкинской "Сцены из Фауста". Он написан четырехстопным рифмованным ямбом.

Фауст

Мне скучно, бес.

Мефистофель

Что делать, Фауст?
Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот наслаждался через меру,

^{*} Томашевский Б. В. Стих и язык. С. 167-168.

^{**} Там же. С. 171.

^{***} Пушкин А. С. ППС в 10-ти т. Т. 6. С. 301.

И всяк зевает да живет —
И всех вас гроб, зевая, ждет.
Зевай и ты.

Фауст

Сухая шутка!
Найди мне способ как-нибудь
Рассеяться.

Мефистофель

Доволен будь
Ты доказательством рассудка.
В своем альбоме запиши:
Fastidium est quies, — скука
Отдохновение души.
Я психолог... о вот наука!..
Скажи, когда ты не скучал?
Подумай, понищи. Тогда ли,
Как над Вергилием дремал,
А розги ум твой возбуждали?
Тогда ль, как розами венчал
Ты благосклонных дев веселья
И в буйстве шумном посвящал
Им пыл вечернего похмелья?
Тогда ль, как погрузился ты
В великодушные мечты,
В пучину темную науки?
Но — помнится — тогда со скуки,
Как арлекина, из огня
Ты вызвал наконец меня.
Я мелким бесом извивался,
Развеселить тебя старался,
Возил и к ведьмам и к духам,
И что же? все по пустякам.
Желал ты славы — и добился, —
Хотел влюбиться — и влюбился.
Ты с жизни взял возможную дань,
А был ли счастлив?

Фауст

Перестань,
Не растравляй мне язвы тайной.
В глубоком знанье жизни нет —
Я проклял знаний ложный свет,
А слава... луч ее случайный
Неуловим. Мирская честь
Бессмысленна, как сон... Но есть
Прямое благо: сочетание
Двух душ...

Мефистофель

И первое свиданье,
Не правда ль? Но нельзя ль узнать,
Кого изволишь поминать,
Не Гретхен ли?

Фауст

О сон чудесный!
О пламя чистое любви!
Там, там — где тень, где шум древесный,
Где сладко-звонкие струи —
Там, на груди ее прелестной
Покоя томную главу,
Я счастлив был...

Мефистофель

Творец небесный!
Ты бредишь, Фауст, наяву!

Приведенного отрывка вполне достаточно, чтобы охарактеризовать разговорный стих, насыщенный действительными интонациями. Речь и Фауста, и Мефистофеля, несмотря на ее ритмическую организованность, присутствие рифм, носит непринужденный оттенок, свойственный разговорной речи. Синтаксический строй не упорядочен, длинные фразы ("Вся тварь разумная... и всех вас гроб, зевая, ждет" — фраза, расположенная на семи строках) сменяются короткими ("Сухая шутка!", "Мне скучно, бес", а в конце диалога — "Все угопить", "Сейчас").

Способ рифмовки меняется, свободно чередуются охватная, смежная, кольцевая рифмы, что также способствует созданию непринужденной разговорной интонации.

Перекрестная —	дел веру успел меру
Кольцевая —	шутка как-нибудь будь рассудка
Смежная —	ты мечты науки со скуки

Присутствуют и наиболее характерные для разговорного стиха женские и мужские клаузулы, при этом чередование их не упорядочено.

Паузы встречаются в любом месте строки — в начале, середине, деля стих на неравные части, разрушая его симметричность. Часто присутствуют переносы, что выражается в несовпадении интонационного и метрического членения:

...способ как-нибудь
Рассеяться.
... Тогда
Плодами своего труда... и т. д.

Как и в живой разговорной речи, в разговорном стихе некоторые члены предложения пропускаются, порой их заменяет так называемый интонационный жест ("Что там белеет? говори"), иногда фразы не заканчиваются — герои перебивают друг друга:

Фауст

... сочетание

Двух душ...

Мефистофель

И первое свиданье,

Не правда ль?

Или:

Фауст

Я счастлив был...

Мефистофель

Творец небесный!

Или:

Мефистофель

Одно ты вывел заключение...

Фауст

Сокройся, адское творенье!

Как и в живой речи, в разговорном стихе фраза передает сиюминутное рождение слова, оборота, чтобы в самом строе речи отразился характер мышления героя. Например, хорошо видно по авторской пунктуации, как подыскивает слова Фауст, пытаясь опровергнуть обвинения Мефистофеля:

А слава... луч ее случайный
Неуловим. Мирская честь
Бессмысленна, как сон... Но есть
Прямое благо...

На интонацию разговорного стиха влияют лексика, фразеология, — здесь много слов и оборотов с разговорно-бытовой окраской: "всяк зевает да живет", "ты с жизни взял возмозну дань", "ты бредишь, Фауст, наяву", "зевай и ты", "подумай, поищи" и т. д. Экспрессия, свойственная разговорной речи, подсказана частым применением восклицательных, вопросительных знаков, многоточий.

Отсутствие синтаксической симметрии обуславливает свободу и неупорядоченность темпа речи в разговорном стихе. Чем разговорнее, живее звучит стих, тем менее вероятен для него единый темп.

Все перечисленные признаки говорного стиха, как видим, присутствуют в "Сцене из Фауста". Таким образом, разговорность речевой интонации, действенность слова рождаются непосредственно стилистикой, языковой и ритмической структурой пьесы.

Значительно сложнее действовать актеру словом в стихе напевном. Он появляется при смене события, характера общения между героями, в моменты сильного эмоцио-

нального напряжения, в сценах лирических. Это может быть и стихотворение как таковое. Например, Рагно читает поэтам свое стихотворение "Рецепт миндального печенья" ("Сирано де Бержерак") и т. д. Здесь, как кажется на первый взгляд, ритмическая структура уводит исполнителя от действия словом к напеву, к "выпеванию" текста. Действительно, в напевном стихе каждый стих (строка) — обособленное интонационное целое, так как здесь интонационное и метрическое членение совпадают, а переносы чрезвычайно редки. Упорядоченность синтаксического строя, ритмическая симметрия создают симметричность расстановки пауз, симметричность мелодическую. Симметричность мелодики усиливается не только тогда, когда есть синтаксический параллелизм, но и тогда, когда есть повтор вопросов, восклицаний, когда повторяются не только слова, но и целые строки, двустихия. Напевному стиху чужды сугубо разговорно-бытовые слова и обороты, здесь отмечается некоторая приподнятость, "поэтичность" лексики. Часто встречаются дактилические и гипердактилические клаузулы; много напевных стихов написано трехсложными размерами.

Метрическая и синтаксическая симметрия напевного стиха вызывает как следствие стремление к симметрии речевого темпа, к выравниванию временного звучания каждой строки, к выравниванию межстиховых пауз. Все это увеличивает напевность стиха.

Например, напевным стихом написан монолог Сирано, обращенный к Роксане (3 действие, сцена "Поцелуй Роксаны"):

Что я скажу? Двенадцатого мая
Прическу изменили вы.
Мне кажется, сейчас я слышу хруст травы,
Когда еще давно, но как сегодня будто,
Вы девочкой встречали утро.
Что я скажу? Когда я с вами вместе,
Я отыщу десятки слов,
В которых смысл на третьем месте,
На первом — вы и на втором — любовь.
Что я скажу? Зачем вам разбираться?
Скажу, что эта ночь, и звезды, и луна,
Что это для меня всего лишь декорация,
В которой вы играете одна!
Что я скажу? Не все ли вам равно?
Слова, что говорят в подобные мгновенья, —
Почти не слушают, не понимают, — но
Их ощущают, как прикосновенья.
Я чувствую, мгновенье торопя,
Как ты дрожишь, как дрожь проходит мимо
По ветке старого жасмина...

Пьеса, в том числе и этот монолог, написана вольным разноstopным ямбом (перевод Вл. Соловьева). Строки то длинные (до шести стоп), то короткие (четыре стопы). Следовательно, здесь нет синтаксической симметрии в чистом виде. Однако здесь есть совпадение метрического и интонационного членения (только один раз встречается перенос: "...но | Их ощущают..."). Есть повтор целого вопросительного предложения: "Что я скажу?" Это способствует созданию мелодической симметрии. Здесь нет "заземленных", бытовых слов. Стих дышит вольно, широко, внутри строк более уместны не паузы, а интонационные перепады. Темп произнесения строк уравновешен, они звучат плавно, замедленно, выравненно по времени.

Вместе с тем, монолог здесь не вставной кусок, а необходимое звено в развитии пьесы. Даже эта поэтическая напевная интонация должна быть действенной. Сирано говорит здесь так "поэтично" не только потому, что он поэт, но и потому, что монолог этот — первое признание Сирано в любви к Роксане, признание, которое давно поет в его душе, это освобождение от всех запретов, от всяческих "нельзя".

Таким образом, если языковая структура подсказывает актеру мелодичность звучания, он должен понять ее творческую обусловленность и непременно реализовать в звучащей речи, не утрачивая и действительности, конфликтности. Действенность — то общее, что объединяет речь в пьесе стихотворной и прозаической. Слово и в стихотворной драме не разъясняет и не информирует, в нем формируется мысль, как бы "вызревая" на наших глазах. Слово совершает поступок, оно — "обертон действия" и должно "стихийно вырваться у актера, охваченного стихийным движением драматической борьбы". Важны внеязыковые процессы — зоны молчания, внутренние монологи, "междустрочия" (Вс. Мейерхольд), подтекст. Актер "произносит не одни слова, данные драматургом, а как бы корни, слова эти создавшие..."** Действенность — родовой признак стихотворной пьесы. Здесь нет ничего, что находилось бы в противоборстве с событийно-действенным анализом пьесы, что мешало бы слову стать рожденным "сегодня, здесь, сейчас", что становилось бы преградой к достижению живой, жизненно достоверной и образно выразительной речи.

Задание: 1. Подберите различные по ритмической структуре сцены из стихотворной драматургии, определите их тему, сверхзадачу, события. Читайте с листа, действуя словом, следя за развитием мысли действующего лица (лиц). Обратите внимание на точность лепки фразы, смысловых центров в зависимости от структуры текста, от контекста.

2. Прочитайте с листа указанные нами сцены: *П. Антокольский*. Франсуа Вийон. Картина четвертая. Начало пятой / В кн.: *П. Антокольский*. Стихотворения и поэмы. — Л., 1982. С.487-493.

В. Шекспир. Сон в летнюю ночь. Акт II, сцена 2-ая. / В кн.: *В. Шекспир*. Комедии. М., 1987. С.261-264 (до появления Елены и Деметрия).

Обратите внимание на смену внутри этих сцен ритмической структуры, переход от говорного стиха к напевному. Постарайтесь понять причины этого изменения и выявите его в звучащей речи. Помните, что и в напевном стихе речь должна быть осмысленной, логичной, действенной***.

"РАЗГОВОР В СТИХАХ"

Одновременно с этим в стихотворной драматургии действенное слово подчиняется ритмической инерции стиха. И потому надо вновь обратить внимание на действие законов стиха. Прежде всего недопустимо нарушение закона соблюдения межстиховой паузы. Вот небольшая часть диалога из "Собаки на сене" Лопе де Вега:

* Мейерхольд Вс. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 212.

** Там же. Ч. 2. С. 94.

*** Если студенты не знают указанных пьес, необходимо их предварительно прочитать.

Т е о д о р о

Дивиться нечему, Графиня
Безумна от тоски любовной.
И так как утолить ее
Она считает недостойным,
Она разбила мне лицо,
Разбила зеркало, в котором
Ее влюбленная гордыня
Отражена во всем уродстве!

Т р и с т а н

Когда Люси или Жуана
Со мной из ревности повздорят,
Иль поцаралают мне рожу,
Виня в каком-нибудь обмане. —
Я понимаю, что с них спросишь!
Но знатной даме уваженье
К себе самой забыть настолько,
Чтоб драться!? — извините, нет!

Т е о д о р о

Я сам не знаю, сил нет больше!
Она меня то обожает,
То вдруг возненавидит злобно.
Не отдает меня Марселе,
И не берет сама. Как только
Я отвернусь, она сейчас же
Бежит ко мне и в сети ловит.
Вот уж поистине собака
На сене! Просто невозможно!

Здесь есть межстиховые паузы при переносе, которые актерам держать особенно трудно, если чувство ритма стиха развито слабо.

Например, "Дивиться нечему. Графиня" — строка окончена, а мысль продолжается, это — перенос, здесь нужна ритмическая межстиховая пауза. Но если она "мешает" актеру, он произносит слово "Графиня" вместе со следующей строкой, без паузы: "Графиня безумна от тоски любовной". Нарушается не только ритм стиха, обедняется смысл фразы Теодоро: пауза после слова "графиня" выделяет слово "безумна", подчеркивая всю степень досады Теодоро на изменчивость, прихотливость, своенравие Дианы. И дальше нельзя произносить две строки подряд: "И так как утолить ее она считает недостойным", так как после слова "ее" непременно должна быть выдержана межстиховая пауза. В следующих фразах также существует опасность произнесения текста вразрез с его ритмической структурой:

"Разбила зеркало, в котором ее влюбленная гордыня..."
"Как только я отвернусь (пауза)
Она сейчас же бежит ко мне и в сети ловит. (пауза)
Вот уж поистине собака на сене! (пауза)
Просто невозможно!"

Так можно говорить в прозе, а здесь, в стихотворной пьесе, ритмическая структура стиха требует соблюдения дополнительных — ритмических — межстиховых пауз:

Ее влюбленная гордыня (пауза)
Отражена во всем уродстве. (пауза)

Или:

Как только (пауза)
Я отвернусь, она сейчас же (пауза)
Бежит ко мне и в сети ловит. (пауза)
Вот уж поистине собака (пауза)
На сене! Просто невозможно! (пауза)

Напоминаем: межстиховые паузы должны быть оправданы психологически и выражаются либо небольшим перерывом в речи, либо так называемой интонационной паузой (сменой мелодики, силы, или темпа). Особенно возрастает значение межстиховой паузы в белом стихе, где нет рифм и сохранение ритма в большой степени зависит от внимания исполнителей к этой паузе. Такое внимание требуется и в приведенном выше диалоге от исполнителей ролей Теодоро и Тристана, поскольку пьеса в русском переводе написана четырехстопным нерифмованным ямбом.

Закон единства стихотворной строки приобретает особое значение именно в стихотворной пьесе. Вот, например, реплика Бориса Годунова, состоящая из нескольких длинных и коротких эмоционально насыщенных фраз.

Ц а р ь

...Постой. Не правда ль, эта весть
Затейлива? Слышал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Назначенных, избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?
Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?

(А. С. Пушкин. "Борис Годунов")

Годунов растерян: он только что узнал от Шуйского, что литовскую границу собирается перейти с войсками некий "неведомый бродяга", присвоивший "Димитрия воскреснувшее имя". О растерянности Бориса можно судить по его речи. Переносы рвут речевые такты ("весть — затейлива"), будто волнение перехватило ему горло, дыхание прерывисто, сбито. Речевые такты короткие, много эмоциональных знаков препинания; на каждой строке после второй стопы следует цезура. Если здесь возникнет много пауз, — перерывов в речи, — в них "затеряются" основные ритмические межстиховые паузы и распадется единство строки. Этого не произойдет, если:

1) межстиховое членение выразится именно в паузе (то есть в перерыве артикуляции, в безусловном отделении друг от друга слов, находящихся на разных строках, даже если между ними есть грамматическая и логическая связь, как бывает при переносе);

2) границы между разными речевыми тактами или фразами внутри строки возникнут за счет интонационной паузы. Интонационные перепады внутри строки выразят смену речевых тактов и, одновременно, сохраняют единство, цельность строки. Например, перепадом тона может быть выражена и цезура. Так, в строке — "Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?" — вопросительные реплики Бориса создают дробность этой строки. Слитность произнесения текста с внутрисклоковыми перепадами тона сохранит единство

строки. При этом, конечно, исполнителю роли Бориса надо творчески оправдать для себя необходимость произнесения строки подряд, без пауз, пользуясь лишь перепадом тона, когда изгибы и повороты действенной мысли выявятся в изгибах интонации, в мелодических повышениях и понижениях. "Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?" — вопросы острые, требовательные, требующие от Шуйского ответа незамедлительного, бесхитростного: Борис жадно проверяет, каково настроение Шуйского, прошупывает его подлинные мысли о самозванце, стремится заставить Шуйского врасплох. Тогда и вопросы будут мгновенно сменять друг друга, паузы станут ненужными. В стихотворной драматургии забота о сохранении единства строки принадлежит не одному исполнителю, а всему актерскому ансамблю, так как строка часто делится между несколькими действующими лицами. Вот, например, несколько реплик в диалоге Роксаны и де Гиша:

Де Гиш	Все чаще он теперь встречается в Париже С гвардейцем. Как его? Нева... Нево... Невит? Высокий...
Роксана	Словно жердь!
Де Гиш	Блондин как будто...
Роксана	Рыжий!
Де Гиш	Красив.
Роксана	Фи!
Де Гиш	Но не глуп.
Роксана	Такой дурацкий вид!

(Э. Ростан. "Сирано де Бержерак")

Учащиеся должны знать, что реплики, напечатанные "лесенкой", принадлежат одной стихотворной строке и составляют одно ритмическое целое. Если "лесенку" выровнять, текст будет выглядеть следующим образом:

Все чаще он теперь встречается в Париже
С гвардейцем. Как его? Нева... Нево... Невит?
Высокий... Словно жердь! Блондин как будто... Рыжий!
Красив. Фи! Но не глуп. Такой дурацкий вид!

Ритмическое движение стиха требует здесь межстиховых (наиболее длительных!) пауз после "В Париже", "Невит?", "Рыжий!" и, одновременно, слитного произнесения (без перерывов в речи) реплик внутри строки. Это не противоречит характеру общения между действующими лицами. Роксане, вероятно, необходимо здесь подчеркнуть свое равнодушие к Кристиану, и потому она готова всякий раз прервать де Гиша, "не согласиться" с его суждением о красоте гвардейца, отстоять противоположное мнение: "словно жердь!", "рыжий!", с готовностью подхватить — "Такой дурацкий вид!". Стихотворная драматургия требует от актеров повышенной эмоциональности, способности остро реагировать на событие, поступок партнера, особой четкости мышления и речи, умения подхватить реплику партнера, умения органически сочетать правду внутреннюю, психологическую с правдой авторской поэтики, с требованиями законов стиха. Очень верно говорит в своей книге "В союзе звуков, чувств и дум" Я. М. Смоленский: "Стих выступает в пьесе в виде особого предлагаемого автором обстоятельства, которое, не вмешиваясь в идейную сущность спектакля, в трактовку той или иной сцены, существенно влияет на художественную форму выражения любой сверхзадачи, любой трактовки. С этой точки зрения нужно подходить и к актерской технике, связанной с исполнением стихотворной роли. Внутренняя и внешняя актерская техника должна быть натрениро-

вана так, чтобы в течение секунд уметь почувствовать и выразить то самое, что в вольготной прозе чувствуется и выражается минутами".*

Закон единства стихотворной строки оказывает значительное влияние на пространственное решение той или иной сцены, на мизансцену, даже на жест актера. Зависимость пластического решения от ритмического движения стиха студенты должны проследить и на уроках по сценической речи.

Длительные паузы в стихотворном спектакле, зоны молчания, смена мизансцен, музыкальные переходы возможны, если мы хотим сохранить ритмическую структуру стиха, лишь на месте межстиховых пауз (то есть там, где конец диалога, монолога, реплики совпадает с концом строки). Это условие особенно важно соблюдать в пьесе, написанной рифмованным стихом, где рифмующиеся слова не должны разрываться сценическим действием настолько, что зритель утрачивает восприятие этих слов как слов созвучных.

Порой сами драматурги указывают место пауз в стихотворной пьесе. Как правило, паузы эти проставлены в конце строк. Например, пушкинская ремарка "Молчание" идет после реплики Патриарха:

П а т р и а р х

...

Вот мой совет: во Кремль святыи мощи
Перенести, поставив их в соборе
Архангельском; народ увидит ясно
Тогда обман безбожного злодея,
И мощь бесов исчезнет яко прах.

(Молчание.)

"Молчание" оправдано и ритмически, и психологически: Царь молчит, взвешивая, послушаться ли ему совета Патриарха; бояре молчат — ждут решения Бориса.

Но иногда в стихотворной пьесе строка прерывается ремаркой автора, в которой есть подсказ жеста действующего лица или говорится о чем-либо появлении, и т. д. В таком случае надо, помня о единстве строки, соотносить с ее ритмической структурой и жест героя, и его поступки.

Так, например, в "Борисе Годунове" идет диалог между двумя стольниками, затем входит Царь.

В т о р о й

Вот он идет. Угодно ли спросить?

П е р в ы й

Как он утрую!

(уходят)

Ц а р ь

(входит)

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей душе.

* Смоленский Я. М. В союзе звуков, чувств и дум. С. 182-183.

Итак, реплика Стольника и Царя — как об утробе. Достиг я вышней власти — одна строка. На первый взгляд, ремарки разбивают эту строку, поскольку надо потратить определенное время на уход Стольников, на вход царя, в результате чего есть опасность нарушения закона единства стихотворной строки. Однако, если исполнителям дорог пушкинский стих, они найдут возможность сохранить цельность строки, и реплики Стольника и Бориса прозвучат как единое ритмическое целое, без той длительной паузы внутри строки, после которой забывается ее начало. К примеру, Стольникам не обязательно при уходе пересекать всю сцену, они могут быть и поблизости от дверей. Значит, на их уход понадобится немного времени. Но, повторяем, мы не навязываем студентам своих рецептов, а лишь призываем их отнестись внимательно к сохранению цельности строки.

Другой пример — из пушкинской "Русалки":

Д о ч ь

Ох, душно!

Холодная змея мне шею давит...

Змеей, змеей опутал он меня,

Не жемчугом.

(рвет с себя жемчуг)

М е л ь н и к

Опомнись.

Д о ч ь

Так бы я

Разорвала тебя, змею злодейку,

Проклятую разлучницу мою!

М е л ь н и к

Ты бредишь, право, бредишь.

Д о ч ь

(сымает с себя повязку)

Вот венец мой,

Венец позорный! вот чем нас венчал

Лукавый враг, когда я отреклася

Ото всего, чем прежде дорожила.

Мы развенчались. — Сгинь ты, мой венец!

(бросает повязку в Днепр)

Теперь все кончено.

(бросается в реку)

С т а р и к

(падая)

Ох, горе, горе!

В этой сцене ремарки автора постоянно возникают в середине строки, указывая на необходимость того или иного жеста, поступка. И если Пушкин пишет, что Дочь "рвет с себя жемчуг", то героиня должна именно сорвать его. Повязку ей надо сразу "сымать", а не правдиво долго развязывать накрепко затянутый узел. Бросаться в реку, а не делать это через длительную паузу, окидывая прощальным взглядом все, что ей было здесь ко-

что произошло, а не держит длинную паузу, с трудом осознавая событие. Оба они должны быть здесь, в финале сцены, внутренне подготовлены всем ходом событий пьесы к быстрому свершению указанных автором поступков. Подчеркиваем, еще более интенсивная, активная внутренняя жизнь, еще более совершенная внутренняя и внешняя техника требуются от исполнителей, действующих в пьесе стихотворной, нежели в пьесе прозаической.

Если стих в драматическом произведении воплощается репликами всех действующих лиц, становится понятным, как важно на уроках сценической речи специально тренировать способность будущих актеров и режиссеров чувствовать строку как ритмически цельную единицу. В связи с этим мы предлагаем студентам читать с листа вслух специально подобранные тексты, в которых диалог идет между несколькими действующими лицами, причем текст внутри строки постоянно делится автором между разными героями. Как правило, предлагаются диалоги из пьес, хорошо известных студентам или прочитанных ими заранее перед занятиями.

Вот пример диалога, строки которого делятся между несколькими героями, — сцена из "Снегурочки" А. Н. Островского (I действие, явление 6).

Б р у с и л о

Однако нам Мизгирь в глаза смеется. |*
Ну, братцы, жаль, не на меня напал, |
Не очень-то со мной разговоришься. |
Не стал бы я терпеть обидных слов, |
Своих ребят чужому чуженнику |
Не вычал бы на посмеянье.

М а л ы ш

Ой ли? |

А что ж бы ты?

Б р у с и л о

Да не тебе чета. |

Уж, кажется...

(засучивает рукава)

М а л ы ш

Начни, а мы посмотрим. |

Б р у с и л о

Кругенек я и на руку тяжел. |
Уж лучше вы меня свяжите, братцы, |
Чтоб не было беды какой.

М а л ы ш

Смотри, |

Коль сунешься, не пятась.

Б р у с и л о

Невозможно. |

Попотчую, небитым из слободки |
Не выпущу. Курилка, задирай! |

* Знаком | условно отмечены межстиховые паузы в конце строки.

К у р и л к а *(Мизгирю)*

Эй, ты, Мизгирь, послушай, брат, робята |
Обиделись.

М и з г и р ь *(встает с крыльца)*

На что?

К у р и л к а

На грубость.

М и з г и р ь

Будто? |

К у р и л к а

Уж верно так.

М и з г и р ь *(подходя к Курилке)*

А ты обижен тоже? |

Ну, что ж молчишь!

К у р и л к а

Да я-то ничего. |

М и з г и р ь

Так прочь поди; да поумней пошлите |
Кого-нибудь.

К у р и л к а

А я, небось, дурак, |

По-твоему?

М и з г и р ь

Дурак и есть.

К у р и л к а

За дело ж |
Сбирается тебя побить Брусило. |

М и з г и р ь

Брусило? Где? Какой такой? Кажите! |
Давай его!

М а л ы ш *(удерживает Брусилу)*

Куда же ты? Постой! |

М и з г и р ь

Брусило ты? Поди сюда поближе! |

Б р у с и л о
(парням, которые его подталкивают)

Да полно вам!

(Мизгирю)

Не слушай, государь! |

Известно, так дурачимся, для шутки, |
Промеж себя.

Р а д у ш к а

Эх, горе-богатырь! |
Да так тебе и надо.

М а л у ш а

Ништо им! |
У них в глазах и нас возьмут чужие. |

К у р и л к а

А мы пойдем за девками чужими. |

Р а д у ш к а

А мы об вас и думать позабыли.

Диалог распределяется между несколькими студентами. Педагог следит за тем, чтобы каждый участник диалога, читая от имени своего действующего лица, стремился соединить поступок, выраженный в словесном действии, с ритмической структурой стиха; чтобы внутри строки не возникали разрозненные реплики, разорванные ритмически неоправданными паузами. Следя за единством, спаянностью строки, стремясь вовремя подхватить, продолжить мысль партнера или не согласиться с нею ("Обиделись. На что? На грубость. Будто?"), участники диалога должны помнить и о межстиховой паузе, обособляющей одну строку от другой (в этой сцене после "ой ли?", "чета", "посмотрим", "тяжел", "братцы", "смотри" и т. д.).

Примером диалогов, где строка часто делится между двумя или несколькими действующими лицами, могут служить следующие сцены:

1. А. С. Пушкин. "Борис Годунов". (Сцены "Москва. Дом Шуйского", с.237-241; "Царские палаты", с.242-249; "Ночь. Сад. Фонтан", с.258-265*.

"Скупой рыцарь" (сцена III, с.314-320).

"Моцарт и Сальери" (сцена I — диалог Моцарта и Сальери; сцена II).

"Каменный гость" (сцены I — IV).

"Русалка" ("Берег Днепра. Мельница", с.385-395; "Княжеский терем", с.396-399).

2. А. С. Грибоедов. "Горе от ума." (Действие третье, явления 5 — 8, 14 — 20)

3. А. Н. Островский. "Снегурочка" (сцены: Пролог — явление третье, действие I — явления 1, 2, 5 — 7; действие III — явления 2, 6, 7).

4. Леся Украинка. "Лесная песня" (действие II — диалог Мавки и Лукаша).

5. Э. Ростан. "Сирано де Бержерак" (перевод Вл. Соловьева): действие I "Представление в бургундском отеле", сцены 1 — 3 (распределить на 4 — 5 человек); действие II "Кухмистерская поэтов", сцены 3 — 5; действие III "Поцелуй Роксаны", сцены 2, 4, 5, 10 и др.

Читая диалоги по ролям, будущие актеры и режиссеры учатся взаимодействовать в едином стихотворном ритме; убеждаются на практике в том, что строку в стихе держит не один актер, а весь актерский ансамбль.

* См. Пушкин А. С. Собр. соч. В 10-ти тт. М., 1960. Т. 4.

Работая над стихотворной драматургией, учащиеся вновь встречаются и с законом авторского ударения в слове, а также учатся уважительно относиться к авторскому тексту, не добавлять междометий, "не глотать" отдельных слогов, что может разрушить ритмическую структуру стиха. Здесь особенно полезно предлагать тексты, требующие внимания исполнителя к каждому слогу. Так, например, если А. С. Пушкин заставляет Лепорелло вскрикнуть несколько раз "ай!", то актер должен сказать это "ай!" в строке ровно столько раз, сколько написано у автора — не больше и не меньше. Иначе пятистопный ямб "Каменного гостя" превратится в одной из строк в четырехстопный (при исчезновении слога) или в шестистопный (при прибавлении слога), что приведет к ритмическому сбою в стихе.

Лепорелло

... Позвольте,
Мой барин Дон Гуан вас просит завтра
Прийти попозже в дом супруги вашей
И стать у двери...
(Статуя кивает головой в знак согласия)
Ай!

Дон Гуан

Что там?

Лепорелло

Ай, ай!..

Ай, ай!.. Умру!

Дон Гуан

Что сделалось с тобою?

Лепорелло

Статуя... ай!

Дон Гуан

Ты кланяешься!

Лепорелло

Нет,

Не я, она!

Дон Гуан

Какой ты вздор несешь!

Лепорелло

Подите сами.

Дон Гуан

Ну смотри ж, бездельник.

Обращаем внимание и на то, что ударения в восклицаниях Лепорелло "ай, ай!" должны подчиняться ритму стиха и падать на ударный ямбический слог, как нами здесь

отмечено. По этой же причине "статую" произносится здесь с ударением на втором слоге (а не на первом, что соответствует современной орфоэпии).

А теперь прочитайте фрагмент монолога Казановы из пьесы М. Цветаевой "Феникс". Обратите внимание на количественную точность произнесения слогов в 5, 6 и последней строках. Определив размер, вы сделаете и верные в этих строках ударения, соответствующие ритму стиха.

КАЗАНОВА

... (читает письма):

"Забывчивейший из друзей,
Такие глазки не у вас ли?"
— Да что ж это такое? ясли?
Дом воспитательный? Завод?
Вот-вот-вот-вот-вот-вот-вот-вот!
Вот-вот-вот-вот!

(Комкал, швыряет письма в огонь)

"Ждут верховые..."

— Вот! — Но и в холодной Московии
Сердца пылают... — Вот! — Пылай,
Снег московитский! — "Менелай
Уехал..." — Догоняй, час пробил!
"Я без тебя остригла брови —
Для верности..." — Вот верность! — "Рвусь
На части!" — Дорвалась! — "Зовусь
Терезой..." — Хоть треской! — "Влекума,
Влачусь..." — Влачись! — "О мой Джакомо!"
— Вот он, Джакомо твой! — "О, Жак!"
— Вот Жак твой! Так-так-так-так-так!

Инерция четырехстопного ямба требует здесь произнесения:

Вот-вот-вот-вот-вот-вот-вот-вот
Вот-вот-вот-вот

...

— Вот! Но и в холодной Московии

...

— Вот Жак твой! Так-так-так-так-так!

"СТИХОДЕЙСТВИЕ"

Итак, ритм драматического стиха — явление звуковое. Здесь, как и в пьесе прозаической, необходим событийно-действенный анализ, но он должен сочетаться со стихоритмическим анализом. Замысел спектакля по пьесе в стихах лишь тогда находит свое яркое воплощение, если режиссер и актеры с первых репетиций выстраивают поступки, действия героев в тесной взаимосвязи с ритмической, звуковой структурой пьесы. Л. Ф. Макарьев говорил о необходимости в стихотворной пьесе "стихосудействия", вкладывая в это слово понятие о психофизическом действии в соответствии с учением К. С. Станиславского. Л. М. Леонидов писал: "Сколько ни будет стараться исполнитель искать верное чувство, природу зависти, скупости и т. д., помимо, вне стиха, это будет

бесполезное занятие. Только через стих — к чувству. Другого хода нет^{*}. Необходимость знания и практического применения ритмических законов стиха, разгадывания смысловой сущности поэтической формы подчеркивал и Вл. И. Немирович-Данченко. В режиссерском плане постановки "Горя от ума" (1905 г.) он сформулировал целую программу сценического воплощения стихотворной пьесы. Немирович-Данченко пишет, что в стихотворной пьесе существуют ограничения, которые сдерживают и направляют актерский темперамент. "...Стихи налагают свои условия, которые актер обязан принять. Он не смеет переставить ни одного слова. В свободной интонации он не может заменить запятую точкой, и наоборот. Он должен так дисциплинировать свои переживания, голос и дикцию, чтобы один слог не прозвучал за два. Как естественно было бы Лизе, потягиваясь спростонья, произнести: "а-ах, как скоро ночь минула". Этого нельзя. Как развита в русском актере привычка испещрять свою речь вставными "да", "ну", "ведь", "мм" и т. д. Ни один подобный звук не допускается в стихах. Но от этих всех погрешностей еще может удержать музыкальное ухо, по хорошей инерции. А паузы? Нельзя поставить одну рифму от другой на далекое расстояние. Например:

Переведу часы, хоть знаю, будет гонка:
Заставлю их играть. Ах, барин! Барин, да.
Ведь экая шалуныя ты, девчонка.
Не мог придумать я, что это за беда.

Во время этих четырех стихов сколько движения на сцене: Лиза идет к часам и переводит их, часы играют, Фамусов заглядывает в дверь, с любопытством смотрит на странное занятие Лизы, приближается к ней, она оглядывается, пугается. Но стихи не позволяют не только тратить на это много времени, но даже слишком отвлекать внимание от двух рифм: "гонка" и "девчонка" и двух других: "барин, да", "что за беда".

Делать на каждом стихе остановку — грубо; говорить стихи как прозу значит убить музыкальность и красоту рифмы.

Ну, разумеется, к тому б
И деньги, чтоб пожить, чтоб мог давать
он балы
Вот, например, полковник Скалозуб...

Требуется тонкое мастерство, чтоб не исчезли рифмы "к тому б" и "Скалозуб", и чтоб речь оставалась непринужденною.

Логические ударения, в которых индивидуальность особенно капризничает, здесь, в огромном большинстве, строго указаны стихом. Существует двойное толкование стиха Чацкого: "И кажется, что в этом". Одни утверждают, что Чацкий просто указывает на определенный угол комнаты, другие — что в этом заключается лирическое отношение Чацкого к чистым, детским играм с Софьей в темном уголке. Соблазн оттенить эту фразу лиризмом, конечно, силен. Но не было бы ни соблазна, ни спора, если бы просто справились с русским стихосложением, которое не допускает ударения на что, так как оно неминуемо нарушит ямб. А ведь некоторые издатели даже внесли в издание свое объяснение и напечатали "что" курсивом, как подлежащее ударению.

^{*} Леонидов Л. М. Сборник. М., 1960. С. 430-431.

Таковы суровые для актера и в то же время прекрасные законы стиха^{*}.

Соблюдая "суровые", но прекрасные законы стиха, исполнитель не утрачивает творческой свободы. Напротив, он получает возможность углубленного проникновения в сущность характера, конфликта, взаимоотношений действующих лиц. Расшифровка ритмической структуры не ведет к однообразию прочтения текста, так как за ритмическими средствами не закреплено то или иное значение. Оно зависит от решения этого произведения создателями спектакля. Жизнь стиха — в его диалектике, в движении, и движение это многообразно. Б. В. Томашевский сравнивал сочетания стихов в их развитии и в драматической функции с шахматной партией, которая разыгрывается ограниченным количеством фигур, имеющих ограниченные качества, но по многообразию вариаций шахматная партия всегда неповторима и индивидуальна. Поэтому неправомерен анализ формальный, когда в том или ином ритмическом средстве склонны усматривать определенную смысловую выразительность. Современное стиховедение решительно отвергает прямолинейные связи ритмической структуры с однозначно понимаемым содержанием. Встречающиеся иногда упоминания об "унылых" анапестах и "веселых", "игривых" хореях опровергаются множеством стихов, написанных одним и тем же размером, но различающихся по теме, жанру, настроению. Экспрессивный ореол размеров (то есть прикрепленность их к определенной теме, содержательности) связан, как считает В. Е. Холшевников, с литературной традицией, когда сам ритм вызывает у нас привычные экспрессивные, жанровые и тематические ассоциации.

Примером такого формального анализа служит утверждение о связи хорея с поэтическими мотивами пути. Хореический ритм, якобы, передает "поступь истории" в произведениях Маяковского. А вот высказывание о лермонтовской хореической строке "Выхожу один я на дорогу...": "В плане динамической темы пути такая ритмическая поступь стиха действительно соответствует неровной человеческой походке: как будто человек сделал один шаг (или три шага) и на какую-то долю секунды остановился"^{**}.

Б. П. Гончаров, полемизируя с автором этой теории, справедливо говорит о том, что нет универсального хорея или ямба, или какого-либо другого размера. Размер в широком смысле слова — это ритмико-интонационное единство со своими мелодическими ходами, своей лексикой и другими особенностями, специфичными в каждом конкретном случае.

Итак, ритмические элементы требуют к себе пристального внимания создателей спектакля. Подмечая особенности интонационно-синтаксической структуры, особенности стихотворной формы, вслушиваясь в звуковой ее строй, режиссер и актеры вскрывают само содержание, приходят к "стихдействию". Уточнение психологической обусловленности ритмические элементы получают в контексте замысленного спектакля, они зависят от его образной системы.

Становится ясным, почему в пьесе стихотворной нельзя ограничиваться событийно-действенным анализом. Пьеса в стихах принадлежит двум родам литературы — драме и лирике. Она имеет не только родовой признак драмы — действенность, но и родовой признак лирики — особую ритмическую упорядоченность. Лирика, предъявляя свои

^{*} "Горе от ума" на сцене Московского Художественного театра. Опыт четырех редакций 1906, 1914, 1925, 1938 г.г., М., 1979. С. 127-128.

^{**} Цит. по кн.: Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. С. 108.

ва, настоятельно требует стихоритмического анализа. Поэтому в работе над стихотворной пьесой и необходимо органическое сочетание анализа событийно-действенного с анализом стихоритмическим. Только событийно-действенный стихоритмический анализ создает те условия, при которых возможно гармоническое воплощение на сцене пьесы в стихах. Игнорировать ритмическую структуру драматического стиха — значит не только остановиться на полпути, обеднить содержание произведения, но порой и исказить его.

ПРИНЦИПЫ ВЫБОРА И ВОПЛОЩЕНИЯ СТИХОТВОРНЫХ МОНОЛОГОВ И ДИАЛОГОВ

В начале третьего года обучения (5 семестр) старшекурсники готовят монологи и диалоги из стихотворной драматургии. Поскольку эта работа осуществляется на уроках сценической речи, рекомендуется выбирать преимущественно материал, в котором идет "сражение мыслью" и не требуется насыщенного динамикой внешнего действия, смены мизансцен. Выбранные монологи и диалоги должны сосредоточить внимание исполнителя на действии и взаимодействии словом.

Работа над монологом не ставит перед студентом задачи перевоплощения в образ. Это как бы "заготовка", подход к роли для дальнейшего — сценического — ее воплощения. Исполнитель должен овладеть характером мышления, способом выражения мыслей и чувств героя, что невозможно без личной, страстной причастности ко всему, что отстаивает герой.

В диалоге могут быть заняты 2-3 человека (как того требует выбранная сцена), либо один человек. В последнем случае студент не должен говорить "на разные голоса" за каждого героя, меняя характер звучания, произношения. Как и в рассказе от третьего лица, исполнитель как бы ведет сцену, оценивает, трактует события диалога, поступки героев, характер их отношений с позиций авторского отношения ко всему происходящему. И здесь авторский взгляд должен стать собственным взглядом исполнителя, и здесь необходима его личная причастность, сопереживание; мысль, ради которой берется данная сцена, должна волновать, "ранить" рассказчика. В прочтении диалога должна проступить событийно-действенная линия, соотношенная с ритмической структурой диалога.

Если в диалоге заняты два или несколько исполнителей, внимание также должно быть обращено на суть конфликта, на характер взаимодействия действующих лиц. Это должен быть диалог с "объектом в партнере" (Вл. И. Немирович-Данченко), когда идет разгадывание его "святая святых", страстный поиск истины, когда жадно ловятся слова партнера, их подтекста. Здесь, как и в работе над монологом, исполнитель должен овладеть характером мышления своего героя, знать, чего он добивается, отстаивать его жизненную позицию, и, вместе с тем, научиться действовать словом в заданной автором ритмической структуре.

Особо следует подчеркнуть, что в задачи предмета "Сценическая речь" не входит дублирование занятий по предмету "Мастерство актера" и "Режиссура". Дублирования не произойдет в том случае, если в работе над монологом и диалогом будет определенный аскетизм при отборе выразительных средств, последовательное и принципиальное исключение реквизита, костюмов, грима, смены мизансцен (кроме мизансцен самых необходимых и скупых, без которых выявление мысли, оценка события становится невоз-

можным). Сосредоточение внимания именно на речевых процессах, подтексте, мышлении, зонах молчания, вскрытие богатейших выразительных средств слова, соотнесение словесного действия с ритмической инерцией стиха окажут неоценимую помощь в развитии профессиональных навыков будущих актеров и режиссеров, подготовят их к встрече с пьесой в стихах.

Студенты-старшекурсники работают над монологами Весны и Купавы ("Снегурочка" А. Н. Островского), Василисы Мелентьевой ("Василиса Мелентьева" А. Н. Островского), пушкинских героев: Барона ("Скупой рыцарь"), Бориса Годунова, Сальери; монологами Иоанны ("Орлеанская дева" Ф. Шиллера), Хлопуши ("Пугачев" С. Есенина), Сирано де Бержерака и др. Работа над диалогами может осуществляться на материале "Маленьких трагедий" и "Бориса Годунова" А. С. Пушкина, сцен из лермонтовского "Маскарада", "Горя от ума" А. С. Грибоедова, "Незнакомки" А. Блока (Второе Видение), "Лесной песни" Л. Украинки, драматической поэмы П. Антокольского "Франсуа Вийон"; трагедии Еврипида "Гекуба", трагедий и комедий Шекспира ("Укрощение строптивой", "Сон в летнюю ночь", "Гамлет", "Король Лир", "Юлий Цезарь", "Антоний и Клеопатра" и др.); сцен из пьес Лопе де Вега ("Собака на сене", "Валенсианские безумцы", "Овечий источник" и др.), Э. Ростана "Сирано де Бержерак", и т. д.

Наиболее интересные работы, показанные на зачете или экзамене по сценической речи, могут быть затем рекомендованы для дальнейшей работы — сценического воплощения данного монолога или диалога по предметам "Мастерство актера", "Режиссура".

Студент выбирает для работы монолог или диалог из пьесы в стихах совместно с педагогом. Безусловно, материал должен волновать, "ранить" исполнителя, но этого мало. Текст должен способствовать дальнейшему раскрытию индивидуальности, обогащению выразительных возможностей будущего актера или режиссера. И опыт педагога подсказывает, стоит ли брать данный текст, не будет ли он провоцировать использование уже открытых в учащемся качеств, достаточно разработанных и выявленных прежде. Или, напротив, даст возможность "заговорить" тем "струнам", которые до сих пор еще не звучали. Поможет выявить "амплитуду", "октаву" актерской заразительности".

ПРИМЕР СОБЫТИЙНО-ДЕЙСТВЕННОГО СТИХОРИТМИЧЕСКОГО АНАЛИЗА МОНОЛОГА И ДИАЛОГА

Когда монолог или диалог выбран и утвержден, начинается анализ драматургического материала. Студент внимательно вчитывается в пьесу, определяет ее тему, сверхзадачу, событийный ряд; уточняет, как именно соотносится выбранная сцена с темой произведения в целом, намечает ее событийно-действенный ряд. Одновременно с этим, исходя из сверхзадачи, исполнитель "расшифровывает" и творческую закономерность данной автором поэтической формы: ритмико-интонационного строя, размера, лексики и т. д., стремясь глубже, вернее, интереснее раскрыть содержание произведения.

Приведем в качестве примера событийно-действенный стихоритмический анализ монолога Весны и диалога Весны и Снегурочки (4 действие) из "весенней сказки" А. Н. Островского "Снегурочка".

Монолог Весны звучит в прологе пьесы, это так называемая экспозиция, которая, на первый взгляд, носит информативный, повествовательный характер. Это создает определенные трудности для исполнительницы, отвлекает от действия, конфликта, подталкивает к сообщению, "докладу" о месте действия, о событиях, о действующих лицах, с которыми зрителю предстоит дальше встретиться. Приведем полностью этот монолог:

Весна - Красна

В обычный час обычной чередой
Являюсь я на землю берендеев.
Нерадостно и холодно встречает
Весну свою утрюмая страна.
Печальный вид: под снежной пеленою,
Лишенные живых веселых красок,
Лишенные плодотворящей силы,
Лежат поля остывшие. В оковах
Игривые ручьи, в тиши полночи
Не слышно их стеклянного журчанья.
Леса стоят безмолвны, под снегами
Опущены густые лапы елей,
Как старые нахмуренные брови.
В малинниках, под соснами, стеснились
Холодные потемки, ледяными
Сосульками янтарная смола
Висит с прямых стволов. А в ясном небе,
Как жар, горит луна, и звезды блещут
Усиленным сиянием. Земля,
Покрытая пуховою порошей,
В ответ на их привет холодный кажет
Такой же блеск, такие же алмазы
С вершин дерев и гор, с полей пологих,
Из выбоин дороги прилощенной.
И в воздухе повисли те же искры,
Колеблются, не падая, мерцают.
И все лишь свет, и все лишь блеск холодный,
И нет тепла. Не так меня встречают
Счастливые долины юга; там
Ковры лугов, акаций ароматы,
И теплый пар возделанных садов.
И млечное ленивое сиянье
От матовой луны на минаретах,
На тополях и кипарисах черных.
Но я люблю полунощные страны,
Мне любо их могучую природу
Будить от сна и звать из недр земных
Родящую таинственную силу,
Несущую беспечным берендеем
Обилье жит неприхотливых. Любо
Обогревать для радостей любви,
Для частых игр и празднеств убирать
Укромные кустарники и рощи
Шелковыми коврами трав цветных.
(Обращаясь к птицам, которые дрожат от холода)
Товарищи: сороки-белобоки,
Веселые болтушки-шекотуны,

Угрюмые грачи и жаворонки,
Певцы полей, глашатаи весны,
И ты, журавль, с своей подружкой цаплей,
Красавицы лебедушки, и гуси
Крикливые, и утки-хлопотуньи,
И мелкие личужки, — вы озябли?
Хоть стыдно мне, а надо признаваться
Пред птицами. Сама я виновата,
Что холодно и мне, Весне, и вам.
Шестнадцать лет тому, как я для шутки
И теща свой непостоянный нрав.
Изменчивый и прихотливый, стала
Зангрывать с Морозом, старым дедом,
Проказником седым; и с той поры
В неволе я у старого. Мужчина
Всегда таков: немножко воли дай,
А он и всю возьмет; уж так ведется
От древности. Оставить бы седого,
Да вот беда, у нас со старым дочка —
Снегурочка. В глухих лесных трущобах,
В нетающих лядинах возвращает
Старик свое дитя. Любя Снегурку,
Жалеючи ее в несчастной доле,
Со старым я поссориться боюсь;
А он и рад тому — знобит, морозит
Меня, Весну, и берендеев. Солнце,
Ревнивое, на нас сердито смотрит
И хмурится на всех; и вот причина
Жестоких зим и холодов весенних.
Дрожите вы, бедняжки? Попляшите,
Согрейтесь! Видала я не раз,
Что пляскою отогрелись люди.
Хоть нехотя, хоть с холоду, а с пляской
Отпразднуем прилет на новоселье.

Действительно, зритель еще ничего не знает о пьесе и монолог Весны-Красны как бы вводит в "предлагаемые обстоятельства": "угрюмая страна" берендеев встречает Весну "нерадостно и холодно", но Весна любит "полунощные страны", ей любо пробуждать их от сна. Обращаясь к озябшим птицам, Весна рассказывает, что у нее с Морозом здесь растет дочка — Снегурочка, и потому Весна боится ссориться с Морозом, а он и рад тому — знобит, морозит."

Но в пьесе не может быть лишь сообщения, информации о чем-либо. Любая реплика, а тем более монолог, будучи включенными в пьесу, приобретают действенность, включают в себе развитие, борьбу. Исполнительница роли Весны "выходит" из монолога иная, чем "входит" в него, с ней должно нечто произойти. Что же происходит в этом монологе? О чем он? Но если монолог — часть целого, то в нем должно быть выражено и это целое.

"Снегурочка" — поэтическая сказка о любви — животворящем начале природы и человека, о горении, созидании. Любовь — "благое чувство, Великий дар природы, счастье жизни, Весенний цвет ее!" И Весна — носительница любви, ее владычица, щедро дарящая людям красоту мира, его краски, звуки, полноту жизни: "На свете все живое Должно любить!" Но есть Мороз, и "холодная Снегурочка — Мороза порожденье", ко-

торая любви не знает; и есть берендеи, забывшие "любовную горячность". Царь берендеев немало этим обеспокоен:

"... Сердечная остуда
Повсюдная, — сердца охолодели,
И вот тебе разгадка наших бедствий
И холода: за стужу наших чувств
И сердится на нас Ярило-Солнце
И стужей мстит."

Так вот почему "нерадостно и холодно встречает Весну свою угрюмая страна", — "стужа чувств", "остуда сердечная" сковала берендеев! Не может с этим примириться Весна-Красна. Она и Снегурочку вырвет из неволи отца Мороза, одарит ее любовью, хоть знает, что любовь для дочки — гибельна. А уж берендеям не простит ни полей остывших, ни лесов безмолвных, ни земли с пуховой порошей. Нрав у Весны горячий, не рассудочный. И потому, перечисляя приметы "печального вида" страны берендеев, она не констатирует, не сообщает, не повествует, но упрекает, стыдит, обвиняет берендеев в нерадивости, равнодушии, холодности.

Таким образом, с самого начала через монолог Весны заявлена тема пьесы — "сердечная остуда", "стужа чувств" поселились в стране берендеев, "пятнадцать лет не кажется Ярило", ушла жизнь, любовь, радость. И Весна сразу вступает в конфликт с берендеями. Это они виноваты, они — лично — недосмотрели за тем, что нерадиво встречает их страна Весну!

Здесь сразу стоит уточнить объект внимания исполнительницы монолога. Вполне допустимо, что объектом ее внимания станут зрители, присутствующие на экзамене — к примеру, ее однокурсники. Они будут для Весны и берендеями, а в дальнейшем и птицами, дрожащими от холода, и Морозом. Это даст студентке возможность конкретного общения, живого рождения слова, уведет от повествовательной интонации.

"В урочный час обычной чередой | Являюсь я на землю берендеев." В подтексте: "я ведь не пришла самозванкой, вы все знали заранее, я "по расписанию" явилась". Межстиховая пауза здесь очень выразительна. Я, Весна, жду, что вы, берендеи, можете мне возразить? Ничего. И тогда я могу открыто высказать свое недовольство, упрекнуть в холодности, неготовности к встрече: "Нерадостно и холодно встречает | Весну свою угрюмая страна". И дальше — "каждой сестре по серьге". Один виноват, что до сих пор "под снежной пеленою (...) лежат поля остывшие". Другой недоглядел за ручьями; третий — за лесами, где сгустились потемки, где все еще под снегом лапы елей. Кончается это звено репликой-упреком ко всем берендеям: "И все лишь свет, и все лишь блеск холодный. | И нет тепла."

Затем идет новое звено: "Не так меня встречают | Счастливые долины юга" до "...на тополях и кипарисах черных". Может быть, Весна как бы в подтексте грозит, предупреждая: "уйду от вас, уйду к тем, кто меня любит, ждет, зовет, кто готовит мне праздничную встречу". Конечно, не надо понимать здесь угрозу, как бытовой, житейски-любовой, "кухонный" раздор между равными партнерами. Нет, власть Весны так безгранична, так велика, что и мягкое предупреждение будет очень весомым.

В межстиховой паузе после этого текста Весна, наверное поняла, что огорчила, испугала этим "беспечных берендеев". И тогда рождается следующий текст: "Но я люблю полунощные страны..." до "...Шелковыми коврами трав цветных". Весна, скорее, не

успокаивает берендеев, что останется с ними, нет, — она оросает им вызов. подниму вас от сна, разбужу ваши силы, обогрею для радостей любви, убегу, расцвету травами кустарники и рощи, — как бы вы ни сопротивлялись! В слове "любо", повторенном дважды, слышится этот радостный вызов к состязанию, борению, который бросает Весна берендеям.

И, обращаясь к дрожащим от холода птицам, Весна-Красна признается, что сама отдала власть "старому деду", "проказнику седому" — Морозу. Не может она "оставить седого" не только потому, что у них "со старым дочка — | Снегурочка": "В неволе я у старого" — это желанная, добровольная неволя любящей женщины. "Уж так ведется | От древности". Но больно уж много власти забрал Мороз. "Мужчина | Всегда таков: немножко воли дай, | А он и всю возьмет", "знобит, морозит, | Меня, Весну, и берендеев". А раз так, то пора и о своей силе напомнить, восстановить порядок, за мной, Весной, сейчас права, пора и природе и человеку проснуться!

И, может быть, Весна видит Мороза, которого не видит никто, кроме нее. И к нему направлен ее упрек: "Солнце, | Ревнивое, на нас сердито смотрит | И хмурится на всех". Это упрек женщины, которая знает и свою власть над любимым. В подтексте как бы звучит: пошутил и хватит, это я, Весна, тебя прошу, усьми метели, смени гнев на милость! И вновь, может быть, возникнет действенная пауза — Весна ждет согласия Мороза.

И что же? Не отвечает Мороз, стоит на своем, по-прежнему все сковано льдом, по-прежнему дрожат озябшие птицы. Ну что ж, тогда померяемся силой, не склоним головы: "Дрожите вы, бедняжки? Пошляшите, | Согреетесь!" В подтексте как бы слышится: а у меня есть "лекарство" от холода, стужи чувств, холодных сердец, равнодушия, апатии, душевной спячки — пляска! Она растопит льды, согреет птиц, разбудит, развеселит хмурых берендеев! Весна как бы "бросает перчатку" Морозу, начинает сражение за "горячность души", жизнь, любовь.

Монолог, как и вся пьеса, написан белым стихом, пятистопным ямбом. Следовательно, возрастает значимость межстиховых пауз. Обратите внимание на переносы, они, как правило, выделяют важные в смысловом отношении слова. Например:

... В оковах
Игривые ручьи...;
... под снегами
Опушены густые лапы елей;
... стеснились
Холодные потемки, ледяными
Сосульками янтарная смола
Висит с прямых стволов...

Вероятно, вам покажется существенным, что само ритмическое движение стиха делает весомыми, значимыми приметы холода, затаенности, которые встречают Весну — "под снегами", "Холодные потемки", "ледяными | сосульками..." и т. д. Постарайтесь сделать творчески необходимыми для себя все межстиховые паузы. И помните, что выявление наиболее значимых слов не требует лишь силового, динамического удара на них. Здесь и замедление темпа, и мелодические изменения интонации, которые выразят ваши внутренние видения, представления.

В монологе последовательно выдержаны и цезуры после второй стопы в каждой строке. Подумайте, что нового, интересного, содержательного внесут они в вашу работу. Например:

В обычный час ' обычной чередою
Являюсь я ' на землю берендеев.
Нерадостно ' и холодно встречает
Весну свою ' угрюмая страна.

Если Весна обвиняет берендеев за нерадивость встречи, как говорилось выше, то важно подчеркнуть — да, в обычный час (пауза: я всегда прихожу в этот час, я не пришла самозванкой, я не могла застать вас врасплох), обычной чередою (пауза — да, да, я не нарушила порядка, пришла после зимы), "являюсь я" — пауза после этого речевого такта выделит очень ярко — "на землю берендеев". Ведь только здесь ее так холодно, равнодушно встречают, — "Не так меня встречают | Счастливые долины юга". Уже в начале монолога Весна как бы внутренне противопоставляет "землю берендеев" южной стране с ароматами акаций и коврами лугов. Пренебрегите цезурами, и будет лишь перечисление примет зимней стужи, фразы будут звучать плавно, кантиленно.

И в воздухе повисли те же искры,
Колеблются, не падая, мерцают.
И все лишь свет, и все лишь блеск холодный,
И нет тепла.

А если будут цезуры после "И в воздухе", "Колеблются", "И все лишь свет"? Тогда фразы станут действеннее, Весна находит конкретные и разнообразные проявления "остылости", холодного мерцания. Мысль будет развиваться, крепнуть, конфликт — заостряться. Или, например, цезуры после "Но я люблю", "Мне любо", "Будить от сна" помогут очень явно, рельефно передать смену характера общения Весны с берендеями. Она уже не обвиняет их. Весна уверена, что вернет на эту остывшую землю тепло, и радости любви, и ковры цветущих трав.

А словесные ударения вы подчинили ритму? "Угрюмые грачи и жаворонки" — да, такого ударения требует здесь инерция пятистопного ямба.

А теперь приведем в качестве примера событийно-действенный стихоритмический анализ сцены из 4 действия "Снегурочки".

Снегурочка
(обращаясь к озеру)

Родимая, в слезах тоски и горя
Зовет тебя покинутая дочь.
Из тихих вод явись услышать стоны
И жалобы Снегурочки твоей.
(Из озера поднимается Весна, окруженная цветами.)

Весна

Снегурочка, дитя мое, о чем
Мольбы твои? Великими дарами
Могу тебя утешить на прощанье.
Последний час Весна с тобой проводит.
С рассветом дня вступает бог Ярило
В свои права и начинает лето.

(подходит к Снегурочке)
Чего тебе недостает?

Снегурочка

Любви.

Кругом меня все любят, все счастливы
И радостны, а я одна тоскую;
Завидно мне чужое счастье, мама.
Хочу любить; но слов любви не знаю,
И чувства нет в груди; начну ласкаться —
Услышу брань, насмешки и укоры
За детскую застенчивость, за сердце
Холодное. Мучительную ревность
Узнала я, любви еще не зная.
Отец Мороз, и ты, Весна-Красна,
Дурное мне, завистливое чувство
Взамен любви в наследство уделили;
В приданое для дочки положили
Бессонные томительные ночи
И встречу дня без радости. Сегодня,
На ключике холодном умываясь,
Взглянула я в зеркальные струи
И вижу в них лицо свое в слезах,
Измятое тоской бессонной ночи.
И страшно мне: краса моя увянет
Без радости. О мама, дай любви!
Любви прошу, любви девичей.

Весна

Дочка,

Забыла ты отцовы опасенья.
Любовь тебе погибель будет.

Снегурочка

Мама,

Пусть гибну я, любви одно мгновенье
Дороже мне годов тоски и слез.

Весна

Изволь, дитя, — любовью поделиться
Готова я; родник неистощимый
Любовных сил в венке моем цветном.
Сними его! присядь ко мне поближе!
*(Весна садится на траву, Снегурочка подле нее.
Цветы окружают их.)*
Смотри, дитя, какое сочетание
Цветов и трав, какие переливы
Цветной игры и запахов приятных!
Один цветок, который ни возьми,
Души твоей дремоту пробуждая,
Зажжет в тебе одно из новых чувств,
Незнаемых тобой, — одно желанье,
Отрадное для молодого сердца;
А вместе все, в один цветок душистый
Сплетясь пестро, сливая ароматы

В одну струю, — зажгут все чувства разом.
И вспыхнет кровь, и очи загорятся,
Окрасится лицо живым румянцем,
Играющим, — и заколышет грудь
Желанная тобой любовь девица.

Зорь весенних цвет душистый
Белизну твоих ланит,
Белый ландыш, ландыш чистый,
Томной негой озарит.
Барской спеси бархат алый
Опушит твои уста,
Даст улыбку цветик малый —
Незабудка-красота.
Роза розой заалеет
На груди и на плечах,
Василечек засинеет
И просветится в очах.
Кашки мед из уст польется
Чарованием ума,
Незаметно проберется
В душу липкая Дрема.
Мак сердечко отуманит,
Мак рассудок усыпит,
Хмель ланиты нарумянит
И головку закружит.

(Действие четвертое. явление второе)

Для того, чтобы определить событие сцены, важно вспомнить все обстоятельства, которые привели Снегурочку к озеру.

На протяжении всей пьесы ее оберегают от палящих лучей любви и Мороз, и Весна. Мороз уверен, что

... Солнце
Сбирается сгубить Снегурку; только
И ждет того, чтоб заронить ей в сердце
Лучом своим огонь любви; тогда
Спасенья нет Снегурочке...

Даже песни Леля запрещено Снегурочке слушать: ведь звуки его песен те же "палящие лучи". Для Весны смысл жизни в любви: "На свете все живое | Должно любить". Но Весна вынуждена подчиниться требованиям Мороза — сохранить Снегурочку холодной, лишеной дара любить, а не то Ярило "умертвит" дочь, "сожжет ее, испепелит, растопит".

Но вот Снегурочка оказалась среди берендеев. Ей, выросшей в лесном тереме, вдали от людей, неведомо не только чувство любви, но и само слово "любовь":

Толкуют все, что есть любовь на свете,
Что девушке любви не миновать;
А я любви не знаю; что за слово
Сердечный друг и что такое милый,
Не ведаю.

Казалось бы, Снегурочке ничто не грозит, "злой бог" Ярило-Солнце над ней не властен. Но постепенно "холодная Снегурочка — Мороза порожденье" начинает понимать,

что, лишив ее дара любить, отец-Мороз и мать-Весна обделили ее чем-то бесконечно дорогим, обрекли на одиночество, страдания, слезы, насмешки — на жизнь без радости. Вот Лель, не дождавшись от нее ласки, бросает на землю цветок — подарок Снегурочки — и убегает, оставляя ее одну. "Покинута и брошена" Снегурочка, ее сердечко, холодное для всех, не забилося и для "пригожего Леля". И рождается упрек: "Отец Мороз, обидел ты Снегурку". Возникает надежда на мать-Весну. Может быть, даст она все же хоть

... немного
Немножечко сердечного тепла,
Чтоб только лишь чуть теплилось сердечко.

Но не дано Снегурочке "сердечного тепла", не может она и "словом приласкать по-ласковой". Любовь Мизгиря страшит ее, ей не надо ни его поцелуев, ни страстных признаний, ни "бесценного жемчуга":

Слова твои пугают, слезы страшны;
Чего-то я боюсь с тобой. Уйди!
Оставь меня, прошу! Пусти!

В страхе бросается Снегурочка к Лелю: он успокоит ее, спасет от Мизгиря, а когда

Румяная забрезжится заря,
Народ с царем пойдет на встречу Солнца,

Лель перед царем и всем народом изберет ее своей подружкой, он обещал. Но Лелю "не детская любовь" нужна, его манит Купава, ее избирает он своей подругой, с ней встретит восход Ярила-Солнца. Снегурочка слышит "горячие Купавы речи":

... Снегурочка, да чем же
Встречать тебе восход Ярила-Солнца?
Когда его встречаем, жизни сила,
Огонь любви горит у нас в очах.
Любовь и жизнь — дары Ярила-Солнца:
Его ж дары ему приносят девы
И юноши: а ты сплела венок,
Надела бус на шейку, причесалась,
Пригладилась — и запон, и коты
Новехоньки — тебе одна забота,
Как глупому ребенку, любоваться
На свой наряд да забегать вперед,
Поодаль стать, — в глазах людей вертеться
И хвастаться обновками.

Упрекает ее и Лель:

... Время
Узнать тебе, как сердце говорит,
Когда оно любовью загорится.

И вновь Снегурочка "обманута, обижена, убита". Невозможно больше оставаться одинокой, никому не нужной, холодной. Третье действие заканчивается решением Снегурочки — добиться у Весны дара любви:

Любви прошу, хочу любить. Отдай
Снегурочке девичье сердце, мама!
Отдай любовь иль жизнь мою возьми!

Снегурочка поняла, что жизнь без любви — не жизнь, она предпочитает смерть тоскливому, безрадостному существованию, уготованному для нее отцом Морозом и матерью Весной. "Отдай любовь или жизнь мою возьми", "Пусть гибну я, любви одно мгновенье | Дороже мне годов тоски и слез", — эти слова выстраданы Снегурочкой. Она "несется, едва касаясь земли", к Весне. Это кульминационный момент в жизни героини. Снегурочка не просит, а требует великого дара. Ее монолог, обращенный к Весне, должен быть сказан так, что Весна не сможет не согласиться нарушить запрет Мороза. Согласие Весны дать Снегурочке счастье любить — событие приведенной выше сцены.

Но как приходит Весна к этому согласию? Интересно проследить, с чего начинается встреча Весны и Снегурочки и что именно заставляет Весну дать дочери опасный — смертельный для нее — дар любви? Весна, услышав требование дочери, вначале решительно отказывается его выполнить, прерывает Снегурочку. Весна знает: ничто не спасет дочь от лучей Ярилы-Солнца. И потому реплику Весны "Дочка" надо произнести без паузы, сразу после слов Снегурочки "Любви прошу, любви девичей".

Этого требует и ритм стиха. Пьеса написана пятистопным ямбом. "Любви прошу, любви девичей. Дочка" — это одна строка, и потому реплики, принадлежащие двум действующим лицам, должны быть произнесены так, чтобы строка не оказалась разрушенной. Здесь необходимо помнить о законе единства стихотворной строки. А потом, может быть, возникнет пауза — она не только сохранит ритм стиха (потому что возникнет на месте межстиховой паузы), но поможет исполнительнице роли Весны остановить поток упреков, жалоб и слез Снегурочки, поможет собрать ее внимание на том, что Весна скажет ей дальше, как станет отговаривать дочь от такой просьбы — "Забыла ты отцовы опасенья". И вновь пауза — Весна проверяет, вспомнила ли Снегурочка, чего именно опасается отец? Снегурочка молчит, и в этом молчанье Весна угадывает непреклонность дочери. И тогда весомее прозвучит для Снегурочки угроза, может быть, хоть она отрезвит дочь: "Любовь тебе погибель будет".

В конце каждой строки — точки, делающие реплики Весны весомыми, значительными. Значительность предупреждений Весны усилена здесь и цезурами, стоящими, как того требует пятистопный ямб, после второй стопы: "Забыла ты ' отцовы опасенья, | Любовь тебе ' погибель будет". Цезура помогает дополнительно выделить "отцовы опасенья", "погибель" — это главные слова, которыми Весна пытается отрезвить дочь. Цезура здесь может быть выражена или временной паузой, или перепадом тона — паузой интонационной. Это уже зависит от студентки, играющей Весну. И, конечно, большая пауза нужна перед словами Весны — "Изволь, дитя, — любовью поделиться | Готова я...", поскольку в них — поворот действия, изменение отношений Весны и Снегурочки. Ритм стиха это позволяет. Здесь пауза возникнет не внутри строки, а между строками, между репликами двух действующих лиц. Возможна здесь и смена мизансцены (при сценическом воплощении диалога).

Ритм монолога Снегурочки чрезвычайно напряженный, он совпадает с темпом произнесения его вслух, то есть темп также должен быть активным и энергичным. Тем не менее, очень ярко должны звучать слова на месте переносов, ни в коем случае их нельзя сливать в единый речевой поток с другой строкой. Переносы помогут выявить то главное, чем живет сейчас Снегурочка:

... начну ласкаться —

Услышу брань, насмешки и укоры

За детскую застенчивость, за сердце
Холодное.

После слова "сердце" идет межстиховая пауза, она как бы готовит слово "холодное". Это определение не должно прозвучать нейтрально, ведь именно сердечный холод делает Снегурочку несчастной. Или:

"И страшно мне: краса моя увянет
Без радости."

Межстиховая пауза после "увянет" отделит перенесенное на другую строку "без радости" и подчеркнет важное по смыслу слово в роли героини пьесы. Этому способствует и цезура пятистопного ямба, усиленная логическими паузами:

... за сердце
Холодное. ' Мучительную ревность...

... краса моя увянет
Без радости. ' О мама, дай любви!
Любви прошу, ' любви девичей.

Помогают выделить логическое ударение в монологе и инверсии, и многократный повтор наиболее значимых, "мохнатых" (Н. П. Хмелев) слов:

... Мучительную ревность
Узнала я, любви еще не не зная...

... О мама, дай любви!
Любви прошу, любви девичей!

Очень выразительно, определенно, исчерпывающе звучит и ответ Снегурочки на вопрос Весны: "Чего тебе не достает?" — "Любви". Слово стоит в конце строки, значительная часть которой (четыре стопы пятистопного ямба) принадлежит Весне. Внутри строки между репликами не может возникнуть большой паузы или же длинной по времени смены мизансцены. Снегурочка знает, какой "великий дар" ей сейчас нужен, слово вырывается из ее души, его не надо подыскивать, оно найдено, "выстрадано" всем ходом предшествующих событий, с ним Снегурочка прибегает к Весне. Большая пауза перед словом "Любви" неоправданна психологически и неверна ритмически.

Интересна смена ритма в речи Весны. Сначала текст Весны написан, как и вся пьеса, пятистопным ямбом и носит разговорный характер. Разговорная интонация создается за счет смены коротких фраз длинными, как это бывает в живой непринужденной речи, за счет переносов, за счет так называемых интонационных жестов: "сними его! присядь ко мне поближе!", "смотри, дитя...". Цезура, стоящая после второй стопы, делит строку на две неравные части. Помимо цезуры в строке часто встречаются внутристриховые паузы, причем в любом месте строки — в начале, в конце:

Снегурочка, ' дитя мое, | о чем |
Мольбы твои? ' Великими дарами | и т. д.

— после обращения "Снегурочка" идет цезура, перед "о чем" — пауза, после "о чем" — межстиховая пауза, после "мольбы твои?" — цезура, совпадающая с паузой. Такая неупорядоченность пауз в сочетании с перечисленными выше факторами и создает здесь интонацию говорного стиха.

Однако, когда Весна соглашается одарить Снегурочку любовью, речь ее постепенно приближается к стиху напевному. Уходят повседневность, будничность, разговорность интонаций, которые, к примеру, присутствовали в ее речи в диалоге с Морозом — "проказником седым" (1 действие). Сейчас начнется колдовство Весны, что-то таинственное, прекрасное, неземное. И это отражено в мелодике речи Весны — появляется некоторая приподнятость, поэтичность лексики (ланиты, очи, уста, чарование); пока еще присутствует пятистопный ямб, есть еще и переносы, но исчезли неупорядоченные внутристриховые паузы, остались лишь цезуры.

Смотри, дитя, ' какое сочетание |
Цветов и трав, ' какие переливы |
Цветной игры ' и запахов приятных! и т. д.

И вот началось само чудо — колдовство Весны. И зазвучала интонация напевного стиха. Ее создает появившийся здесь четырехстопный рифмованный хорей, и перекрестная рифмовка с чередованием женских и мужских клаузул, и поэтичность лексики, и совпадение метрического и интонационного членения (отсутствие переносов). Каждый стих — интонационно обособлен, в нем нет внутристриховых пауз, строка произносится на одном дыхании, что создает впечатление речи музыкальной, плавной.

Если исполнительница роли Весны отнесется формально к появлению в речи ее героини напевного стиха, не овладеет его эмоциональной певучестью, произнесет текст бытовым говорком, то исчезнет не только форма стиха — обеднится его содержание. Исчезнет "чародейство" гадания, получится, будто Весна только и знает, что наполнять души "любовным ароматом", "кипучим восторгом страстей", что любовь — дело житейское, заурядное, а не "сокровище души", которое дарит жизнь далеко не каждому.

Вчитываясь в текст пьесы, вслушиваясь в ритмомелодику стиха, надо задавать себе вопросы: почему здесь у автора точка, а здесь восклицательный знак, почему именно здесь сменился ритм стиха, чем обогатит мысль пауза при переносе. Причем решение, трактовка диалога, "расшифровка" закономерности того или другого ритмического элемента могут не совпадать с трактовкой педагога. Цель анализа состоит не в том, чтобы "стричь всех под одну скобку", а в том, чтобы воспитать в ученике органическую потребность чутко вслушиваться в звучание текста пьесы, улавливать тонкие стилистические оттенки ее; тогда замысел спектакля будет лежать в русле авторского замысла, а его выразительные средства будут соотнесены с природой и закономерностями стиха.

Мы рассказали о том, как начинает будущий актер, режиссер работать над стихотворной драматургией, как начинает постигать он особую поэтическую реальность, созданную поэтом и живущую по своим, особым, законам. Законы стиха должны стать для них мощным средством раскрытия творческого замысла. Приобщая студентов к этим законам, мы стремимся развить в них чувство ритма стиха, стремимся не ограничивать их возможности, а, наоборот, обогатить их, разбудить способность мыслить, действовать и говорить в "стихии стиха" упоенно, раскованно, свободно.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ДЛЯ РАБОТЫ НАД ТЕКСТОМ НА СТАРШИХ КУРСАХ

Мы приводим лишь небольшой список произведений, над которыми работают студенты 2-го и 3-го года обучения. В соответствии с программой* ими осваивается стихотворная и прозаическая классика, произведения отечественной и мировой литературы. Это может быть завершённое литературное произведение, композиция, коллективный рассказ, крупный фрагмент.

В каждом вузе сложились свои традиции и принципы выбора литературного материала, распределения его по семестрам.

В Российской академии театрального искусства, как правило, в 3 семестре на зачет выносятся стихотворные произведения, поскольку студенты в этом полугодии осваивают законы стихотворной речи.

В 4-м семестре на экзамене звучит русская классическая проза. На этом материале студенты учатся воплощать особенности авторской поэтики, доносить стилистическое своеобразие произведения.

В 5-ом семестре студенты работают над стихотворным монологом и диалогом, поскольку идет практическое освоение законов стихотворной драматургии.

В 6-ом семестре на экзамен выносятся лучшие страницы современной, классической отечественной и зарубежной литературы.

Основной задачей при выборе материала всегда остается раскрытие индивидуальности студента; пробуждение в нем качеств, способных расширить диапазон его актерской заразительности, обогатить выразительные речевые средства.

II КУРС

А. С. ПУШКИН. Собр. соч. в 10-ти т.т. М., Худ. лит., 1974.

- Т. 1.: "Прощание", "К моей чернильнице", "Мое беспечное незнание...", "К молодой вдове", "Опытность", "Казак", "Рассудок и любовь", "Окно", "Демон", "Кокетка", "В. Л. Давыдову", "Я пережил мои желанья", "Русалка", "Прелестница", "Мечтателю".
- Т. 2.: "19 октября", "Признание", "Мадона", "Что в имени тебе моем...", "Когда в объятия мои...", "Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...", "В поле чистом серебрится", "Когда порой воспоминанье...", "(Из Пиндемонти)", "Моя родословная", "Странник".

* См.: Сценическая речь. Программа для театральных вузов. М., 1989. С. 8, 9.

В. А. ЖУКОВСКИЙ. Стихотворения. Л., Лениздат. 1983.

"Кассандра", "Ночной смотр", "Дней моих еще весною...", "Истина и басня", "Светлана", "Максим".

Д. В. ДАВЫДОВ. Библ. поэта. Лен. отд. 1984.

"Голова и Ноги", "Элегия VIII", "Моя песня", "Гусар", "Вы хороши — каштановой волной", "Кукушкиной" (Вы личиком — Пафосский бог), "Гусарская исповедь", "Поэтическая женщина", "На голос известной русской песни", "Я вас люблю...", "Жестокий друг, — за что мученье?..", "Песня" (Я люблю кровавый бой...), "Договоры" (фрагмент).

К. Н. БАТЮШКОВ. М., 1977. "Элегия" (Как счастье медленно приходит...),

"Мой гений", "Разлука", "Последняя весна", "Тень друга", "Есть наслаждение и в дикости лесов...".

А. А. ДЕЛЬВИГ. Л., 1986. "Подражание Беранже", "Соловей", "Застольная песня",

"Сонет", "Разговор с гением", "Настанет день ужасной брани...".

Е. А. БАРАТЫНСКИЙ. М., 1983. "Финляндия", "Наслаждайтесь: все проходит!..", "Желанье счастья в меня вдохнули боги...", "Он близок, близок день свиданья...",

"Прощай, отчизна непогоды...", "Когда исчезнет омраченье...", "Притворной нежности не требуй от меня...", "Я не любил ее, я знал...", "Мадона".

П. А. ВЯЗЕМСКИЙ. М., Собр.соч. в 2-х т., 1982.

"Русский бог", "Дорожная дума", "Вечер", "Коляска", "Тройка", "Русская луна", "Петербургская ночь", "Д. В. Давыдову".

Н. М. ЯЗЫКОВ. М., 1978. Элегия ("Еще молчит гроза народа..."), Элегия ("Счастлив,

кто с юношеских лет..."), Элегия ("Она меня очаровала..."), Элегия ("О деньги, деньги! для чего..."), "Слава богу", "Извиненье", "Стансы", Молитва ("Молю святое провиденье..."), "К няне Пушкина", "На смерть няни Пушкина", "Я помню: был весел и шумен мой день...".

Ф. И. ТЮТЧЕВ. (любое издание). "Бессонница" ("Часов однообразный бой..."), "Как

над горячею золой...", "Я очи знал — о эти очи...", "О, как убийственно мы любим...", "О, вещая душа моя", "День вечереет, ночь близка", "Не рассуждай, не хлопочи...", "Смотри, как на речном просторе...", "Есть в осени первоначальной...", "Пламя рдеет, пламя пышет...", "Так в жизни есть мгновенья...", "Из края в край, из града в град...".

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ. (любое издание). "Демон" часть II сцена III (с сокращениями),

"Когда волнуется желтеющая нива...", "Дума", "Памяти А. И. Одоевского", "Журналист, читатель и писатель", "Предсказание", "К*", "Стансы", "Ангел", "Беглец".

А. И. ГЕРЦЕН. — собр.соч. в 8-и т., М., 1975.

"Былое и думы" — т.7, часть 8, гл. I, с.428 со слов "Это было в начале 1849 года в минуту ложного выздоровления..." и до слов "Странное существо, неуловимое..." том 5, гл. XXXIII — (с сокращениями)
том 6. "Рассказ о семейной драме" — VI с.270-276 и VIII — с.289-297 (возможны сокращения).

Л. Н. ТОЛСТОЙ. "Война и мир". — М., в 2-х книгах, 1978.

Глава IV с. 514 (т.2, часть III), глава X-XI (т.2, часть V).

"Анна Каренина". — Л., 1979. — с.303 часть III главы XVII-XVIII (с сокращениями), с.109 часть I глава XXXI.

Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. — М., собр.соч. в 30-ти т., 1974-1975.

"Подросток" — т. XIII, часть I, гл. 1 · III, с.6,

"Преступление и наказание" — т. VI, часть 4, гл.4.

"Униженные и оскорбленные" — т. III, часть 1, гл. XV — до слов "Если попробую, то еще больше ожесточу его против себя".

"Братья Карамазовы" — т. XIV-XV, часть III кн.8., гл. VI "Сам еду!" (от начала главы и по: "Не знаю, голубчик, от вас зависит, потому что вы у нас...").

Н. В. ГОГОЛЬ. "Мертвые души". — М., 1976., с.250-253 со слов "Где не бывает наслаждений?" и по: "...когда почувствовал, что он уже вблизи отцовской деревни".

И. А. БУНИН. Избранное. М., 1970.

"Лапти" с.405; "Огонь пожирающий!" с.398, от начала с.398 и до слов: "Едучи, я думал все то же: какая изумительная случайность"; "Смарагд" с.462: "Руся".

М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН. Собр. соч. в 10-ти томах.

"Господа Молчалины" — т.3, гл. III, с.401-406 от начала и до слов: "Да у вас самих-то неужто нет знакомых адвокатов?"

"Испорченные дети" — т.3, гл. II, с.47 (фрагмент).

"Сказки" — т.8: "Дурак", "Кисель", "Праздный разговор".

А. П. ЧЕХОВ. (любое издание)

"Детвора", "Студент", "О любви" (возможны сокращения), "Произведение искусства", "Красавицы", "Тиф", "Хористка", "На подводе" и др.

Б. К. ЗАЙЦЕВ. М., 1989.

"Улица Святого Николая", с.249 "Начало Художественного театра", с.298 "Гоголь на Пречистенском", с.392 "Прощание с Москвой".

А. П. ПЛАТОНОВ. — Повести и рассказы. М., 1983.

"Река Потудань" со с.89 "На главной улице уезда было небольшое гуляние..." и по с.111: "Никита отправился вослед этому человеку, чтобы иметь смысл идти куда-нибудь." (с сокращениями).

"Маленький солдат" — с.260, "Девушка Роза" — с.276.

М. М. ЗОЩЕНКО. Избранное. М., 1881. "На живца", "Актер", "Кризис", "Мудрость",

"О чем пел соловей" (с сокращениями), "Веселое приключение" — с.475 (с сокращен.).

Б. А. ПИЛЬНЯК. Повесть непогашенной луны (рассказы, повести, роман). М., 1990.

с.93 "Человеческий ветер" — со слов "Над каждой страной дуют свои ветры" и до конца (с сокращениями);

с.68 "Жулики", "Снега" — (с сокращениями) — с.75.

М. А. БУЛГАКОВ. Избранная проза. — М., 1966.

"Жизнь господина де Мольера" ("Разговор с акушеркой", "Оплеванная голубая гостиная"),

"Мастер и Маргарита". — М., 1983.

гл.26, с.317-320 "Погребение" со слов "Прокурор изучал пришедшего человека жадными и немного испуганными глазами..." и до конца главы.

с.308-310. со слов: "Дворец Ирода Великого не принимал никакого участия в

торжестве пасхальной ночи..." и заканчивать словами: "Все это было хорошо, но тем ужаснее было пробуждение игемона", глава "Проделки Азazelлы".

В. В. НАБОКОВ. — Романы. М., 1988.

"Машенька" гл.9 со слов "И в эту черную бурную ночь, когда, накануне отъезда в Петербург..." и до конца главы.

"Другие берега" гл.1 №3, 4, 5; гл.VII №3.

"Ужас", "Благость", "Красавица", "Пильграм".

И. С. ШМЕЛЕВ. Повести и рассказы. М., 1983. "Наполеон", "Русская песня". "Лето господние". Рассказы и повести. М., 1991. Повесть "Богомолье" гл. "Богомольный домик", с. 157 (со слов "Мы пьем чай очень долго..." по "...глядеть, как люди себя теряют... пойдём! — на с. 159.

повесть "Лето господние"

гл. "Рождество", с. 338 (с сокр.)

гл. "Крещение" (со слов "Впервые везут меня на ердань, посмотреть". — на с. 372 и до конца главы)

гл. "Ледяной дом" (со слов "В Зоологическом саду на Пресне..."

— с. 485 и по "... идем — не оглядываемся даже". — на с. 488.

И. Э. БАБЕЛЬ. Избранное. СПб., 1998.

"Первая любовь", с. 385; "Пробуждение", с. 404; "В подвале", с. 411;

"Гюи де Мопассан", с. 455; "Ди Грассо", с. 475.

Н. А. ТЭФФИ. Рассказы. М., 1990.

"Счастливая", с. 224; "Яркая жизнь", с. 407 (с сокр.); "Счастье", с. 454;

"Воля", с. 459;

"Выбор креста". Рассказы. М., 1991; "Жизнь и воротник" — с. 12,

"Дураки" — с. 24, "Блины" — с. 39, "Легенда и жизнь", с. 51.

А. Т. АВЕРЧЕНКО. Рассказы. М., 1990.

"Сентиментальный роман", с. 106; "Леденящая душу история", с. 138.

САША ЧЕРНЫЙ. Стихи и проза. Ростов-на-Дону, 1990.

"Комаринные мощи", с. 316; "Тихое каbare, с. 332; "Солдатские сказки", с. 345.

А. А. БЛОК (любое издание).

Из книги "Стихи о прекрасной даме": "Мы встречались с тобой на закате...",

"Вечереющий сумрак поверь...", "Она стройна и высока...", "Мне страшно с

Тобой встречаться...", "Мой месяц в царственном зените...". "Я вышел в ночь — узнать, понять..."

Из книги "Нечаянная радость"

"Детское", "Девушка пела в церковном хоре...",

"В туманах над сверканьем рос..."

"Покорность" № 5, 8, 10, 11, 12,

"Вольные мысли", "В Северном море", "В дюнах".

Из книги "Земля в снегу", "Осенняя любовь", I, II, III, "Ты и Я".

Из книги "Возмездие" со слов: "Прошло одно — идет другое"... и по: "...иная (жалкая) любовь..."

Из книги "Серое утро" "Поэты", "Миры летят. Года летят. Пустая..."

"Мой бедный, мой далекий друг", "Соловьиный сад", "Кармен".

Н. С. ГУМИЛЕВ. М., 1989. Стихотворения и поэмы.

"CREDO", "Корабль", "Шестое чувство", "Блудный сын" I, II, III, "Старые усадьбы", "Сахара", "Память", "Молитва мастеров", "Капитаны", "Театр", "Экваториальный лес".

Б. Л. ПАСТЕРНАК. Стихотворения, поэмы. М.; Л., 1965.

"Сестра моя — жизнь", "Любимая — жуть! когда любит поэт...", "Давай ронять слова...", "Вакханалия", "Разрыв" — (1, 2, 3, 6, 9), "В больнице", "Баллада вторая", "Все сбылось", "Снег идет", "Никого не будет в доме", "Зазимки", "Опять Шопен не ищет выгод...", "Осень" (Я дал разбехаться домашним...), "Метель" (1.2.), "Разлука", "Свидание", "Анне Ахматовой", "Марине Цветаевой", "Мейерхольдам", "Спекторский" — 4 и 5 главы.

О. Э. МАНДЕЛЬШТАМ. Л., 1973.

№ 5 "На бледно-голубой эмали...",
№ 6 "Есть целомудренные чары...",
№ 32 "Золотой",
№ 48 "Отравлен хлеб и воздух выпит",
№ 58 "Европа",
№ 59 "Посох",
№ 66 "Бессонница. Гомер. Тугие паруса",
№ 144 "Я вернулся в мой город знакомый до слез",
№ 146 "С миром державным я был лишь ребячески...",
№ 149 "За гремящую доблесть грядущих веков...",
№ 165 "Батюшков",
№ 187 "Стансы".

А. А. АХМАТОВА. Л., 1989.

"Четки" ("Смятение", "Я не любви твоей прошу", "Сколько просьб у любимой всегда...", "Черная вилаь дорога...", "Побег")
"Не с теми я, кто бросил землю...", "Сказка о черном кольце" (1, 2, 3),
"Небывалая осень построила купол высокий...", "Три стихотворения" (1, 2, 3),
"Реквием", "Приходи на меня посмотреть...", "И жар по вечерам и утром вялость...", "Многим", "Черепки" 3 (1, 2, 3, 4, 5), "Зачем вы отравили воду...",
"Другие уводят любимых...", "Так не зря мы вместе беседовали...", "Все ушли и никто не вернулся...".

М. И. ЦВЕТАЕВА. М., Собр.соч. в 2-х т., 1988.Т.1.: "Стихи о Москве" (1, 4, 7, 8, 9), "Стихи Блоку (1, 4, 7, 8, 9), "Комедьянт" (1, 2, 3, 4), "Стол" (2, 6), "Куст" (1, 2), "Отцам", "Какой-нибудь предок мой...", "Бабушка", "Поэты" (1, 2, 3), "Тоска по родине", "Двух станов не боец...", "Поезд жизни", "Стихи Пушкину" (1, 2), "Ода пешему ходу", "Бессонница", "Говорила мне бабка лютая...", "Две песни" (1, 2), "Молодость" (1, 2)

Проза М. Цветаевой. М., 1989. "Повесть о Сонечке". с.435 со слов: "Стук к дверь. Открываю — Сонечка." и по: "Марина! Я осенью вернусь! Я осенью вернусь."
Рассказы: "Жених", "Башня в плюще", "Хлыстовки" (Кирилловы), "Пленный дух" (гл.1. с.455-458) от начала главы по "Не символов — нет". "Феникс".

Картина третья. — "Конец Казановы" с.490 (Монолог Казановы до слов "Что тут за разгром...").

Д. С. САМОЙЛОВ. Избранные произведения в 2-х т., М., 1990.

"Пестель, поэт и Анна", "Пярусские элегии" (все), "Королевская шутка", "Кабаретная баллада".

Т. П.: "Снегопад" (возможны сокращения), "Старый Дон Жуан", "Струфиан", "Сухое пламя" (драматическая поэма) (сцена VII — монолог Меншикова).

В. С. ВЫСОЦКИЙ. М., 1988.

"Баллады о любви", "Баллада о борьбе", "Баллада о брошенном корабле", "Упрямо я стремлюсь ко дну...", "Когда я об стену разбил...", "Заповедник", "Я не успел", "Часов, минут, секунд — нули...", "Пожары".

ФРАНСУА ВИЙОН. М., 1963. "Баллада примет",

"Баллада истин наизнанку", "Баллада поэтического состязания в Блуа", "Баллада повешенных", "Баллада о дамах былых времен", "Двойная баллада о любви".

ПЬЕР ЖАН БЕРАНЖЕ. "Сто песен" — М., 1966.

"Бабушка", "Волшебная лютня", "Весна и осень", "Последняя песня", "Господин Искарриотов", "Новый фрак".

УИЛЬЯМ БЛЕЙК. М., 1970.

"Лондон", "Что нужно оратору", "Я встал, когда редела ночь...".

ЭВАРИСТ ПАРНИ. Л., 1970.

"Война богов", песнь 7-я, с.103-107. (до слов "Красавицы, отрехшись от утех"), с.170-174 — "Эпилог".

ШАНДОР ПЕТЕФИ. М., 1969. ("Любовь и свобода").

"Стоит мне...", "Любовь", "Тучи", "Дней осенних прозябанье...", "Смогкла грозовая арфа бури...", "Война приснилась как-то ночью мне...", "Моя любовь", "Если девушки не любят".

ШАРЛЬ БОДЛЕР. М., 1969. — ("Цветы зла").

"Отречение святого Петра", "Беатриче", "Любовь к обманчивому", "Пляска смерти".

РОБЕРТ БЕРНС. М., 1979.

"Старая дружба", "Макферсон перед казнью", "В горах мое сердце", "Пробираясь до калитки...", "Робин", "Тэм О'Шентер" (повесть в стихах), "Финдлей", "Веселые нищие" (кантата).

Ф. М. А. ВОЛЬТЕР. М., 1987.

с.244 "История доброго брамина",
с.134 "Мемнон или благоразумие людское" (возможны сокращения).

П. О. К. де БОМАРШЕ. "Женитьба Фигаро" (действие V явление 3.) Монолог Фигаро.

МАРГАРИТА НАВАРРСКАЯ. — Л., 1967. "Гептамерон"

(любая новелла).

ПРОСПЕР МЕРИМЕ. — М., 1975.

"Хроника царствования Карла IX".
глава 22 — "Двадцать четвертого августа"
глава 18 — "Новообращенный".

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР. М., собр.соч. в 8 т., 1957—1960.

"Сон в летнюю ночь" (т.3), акт 1, сцена 2 (Оберон и Титания).

"Двенадцатая ночь" (т.5), акт 1, сцена 2. Берег моря (Виола и Капитан), акт II, сцена IV, со слов Орсино "И вы свободны..."; "Отелло", "Король лир", "Тамлет" (т.6).

Э. РОСТАН. М., 1983.

"Шантеклер", с.407 — Прелюдия. "Сирано де Бержерак" (финал).

И.-В. ГЕТЕ. М., 1969.

"Фауст" часть I. Театральное вступление. Часть I. Сцена в тюрьме (Фауст и Маргарита), часть II, акт IV. Горная местность. с.400 (Фауст и Мефистофель.

Заканчивается словами: "Помоги мне сделать первые шаги"). Часть II, акт II, с.298 (Мефистофель и Бакалавр. Со слов: "Едва успел до кресла доплестись..."

"Ифигения в Тавриде." (И. В. Гете. — М., собр. соч. в 10-и т., 1977, т.5).

"Совиновники" — (комедия).

СОФОКЛ М., 1979. — Трагедии. "Электра" эпизодий II со слов: "Ты вновь, я вижу, бродишь на свободе..." и по: "Все в мире зрят рожденные от Зевса" (с.379-383).

"Антигона" эпизодий III от начала и по: "Иных друзей ищи для сумасбродств."

ЕВРИПИД. Трагедии. — М., 1980. В 2-х томах.

"Ифигения в Авлиде" — т.2 эпизодий IV, с.487-492, эпизодий IV, с.492-505

со слов "Волшебных струн Орфея не дано..." и по "во славу ей, отчизне, умираю".

КАРЛО ГОЦЦИ. (Сказки для театра). М., изд. "Правда", 1989.

"Принцесса Турандот", "Король-олень", "Любовь к трем апельсинам", "Зеленая птичка".

ЛОПЕ де ВЕГА.

"Собака на сене", Собр. соч в 6-и т., М., 1962—1965. Т.4.

"Крестьянка из Хетафе" — Лопе ле Вега. Избранная драматургия. — М., 1954, в 2-х т. Т.2.

ХЕНРИК ИБСЕН. — Л., 1979.

"Пер Гюнт".

Ж.-Б. МОЛЬЕР. — Лениздат, 1977.

"Тартюф".

А. С. ПУШКИН. Собр.соч в 10-ти т., М., Худлит., 1974.

"Борис Годунов", "Анджело", "Каменный гость", "Сцена из Фауста".

А. Н. ОСТРОВСКИЙ. "Снегурочка".

А. С. ГРИБОЕДОВ.

"Горе от ума", "Грузинская ночь" — 2 сцены сохранились.

"Кто брат, кто сестра", "Молодые супруги".

М. И. ЦВЕТАЕВА. "Театр", М., 1988.

"Федра", "Феникс".

А. К. ТОЛСТОЙ. Изд. "Искусство" Пьесы. 1959.

"Смерть Иоанна Грозного", "Царь Федор Иоаннович".

Д. С. САМОЙЛОВ. Избранные произведения в 2-х т., — М., Худлит. 1990.

"Сухое пламя" (т.2).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. "Горе от ума" на сцене Московского Художественного театра: Опыт четырех редакций — 1906, 1914, 1925, 1938 г.г. М., 1979.
2. *Дурылин С. Н.* Пушкин на сцене. М., 1951.
3. *Промптова И. Ю.* Речевая культура русского театра. М., 1989.
4. *Смоленский Я. М.* В союзе звуков, чувств и дум. М., 1976.
5. *Тимофеев Л. И.* Слово в стихе. М., 1987.
6. *Томашевский Б. В.* Стих и язык: Филологич. очерки. М.; Л., 1959.
7. *Фрид О. Ю.* О некоторых особенностях преподавания стихотворной речи // О воспитании актера. М., 1981.
8. *Холшевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972.

Глава 1

ОРФОЭПИЯ

Литературный язык — это исторически сложившийся, обработанный, нормированный язык, который служит средством общения во всех сферах деятельности и является языком художественной, научной и общественно-публицистической литературы.

Литературный язык имеет нормы (правила) *лексические* — связанные с употреблением слов, *грамматические* — охватывающие употребление и изменение грамматических форм, *орфографические* — устанавливающие единообразную передачу языка на письме — и *произносительные* (фонетические), т. е. нормы устной речи.

Произносительные нормы современного русского языка устанавливает особый раздел лингвистики — **орфоэпия**. Слово "орфоэпия" по происхождению греческое и означает: "правильная речь". Современная русская орфоэпия исторически складывалась вместе с развитием литературы и драматического искусства.

Театр справедливо считается хранителем образцовой речи и школой общепринятого литературного произношения. На сцене всегда утверждалось то, что было наиболее правильным и красивым в языке. Из поколения в поколение в театрах и театральных школах воспитывались определенные традиционные нормы произношения, которые всегда были в соответствии с общепринятыми нормами своего времени и употреблялись как общий нейтральный фон в пьесах любых жанров.

Естественно, что в разные исторические отрезки времени к произношению на сцене предъявлялись различные требования. В XVIII веке в трагедиях полагалось говорить "высоким штилем". Это, по свидетельству современников, было "книжное" произношение, изобиловавшее церковно-славянизмами. Актеры точно воспроизводили в своем произношении написанное. Такая речь очень отличалась от бытовой. В комедиях использовался "низкий штиль" речи — просторечье, чаще всего московский диалект.

Начиная с XIX века вместе с утверждением реалистического направления в литературе и в драматургии, деятели сцены стремились к тому, чтобы речь на сцене была естественной и произношение было единым и общепринятым как для драмы, так и для комедии. Отклонения от норм используются лишь в отдельных случаях как определенная речевая краска. Наш современный литературный язык в основе своей сохранил эту систему произношения. Изменения произошли и происходят лишь в отдельных, частных случаях. Совершенно естественно и закономерно в жизни языка наличие двух вариантов произношения в течение определенного отрезка времени. Поэтому нормы современного литературного произношения отличаются в отдельных случаях от старых норм.

Основные же правила окончательно утвердились и не требуют пересмотра. Так, умеренное "аканье", произношение "взрывного" *г* и другие нормы уже не первое столетие лежат в основе литературного произношения и не подлежат пересмотру. В то же время театр должен говорить со зрителем современным языком, понятным и близким

всем. Поэтому устаревшие нормы, которые отвлекают внимание зрителя от содержания пьесы, периодически пересматриваются. Утверждается тот вариант, который прочно вошел в произношение многочисленной современной интеллигенции.

Эти правила закрепляются в речи актеров и учащихся театральных школ.

В процессе изменения и становления норм произношения в устной речи часто наблюдается двоякое произношение некоторых сочетаний, одинаково имеющих право называться "литературными". Это явление закономерно в процессе развития языка. Так, например, мы наблюдаем, как в устной речи современных людей под влиянием письменности и новых однотипных слов все меньше остается таких, в которых сочетание *чи* произносится как *ши*, хотя во многих диалектах и в речи старой московской интеллигенции сохраняется большой запас слов с *ин* (булошная, прачешная и т. д.). Эта особенность произношения отмечается часто авторами в прямой речи персонажей, подчеркивается рифмой в стихотворных произведениях, сохраняется в написании таких фамилий, как Калашников, Свешников, Сабашников. Наряду с этим такие понятия, как *поточный метод*, *ленточное производство*, или слова *точный*, *сочный*, *прочный* никогда не произносятся и не произносились с *ин*. Уже во времена Пушкина существовали два варианта произношения сочетания *ши*: одно — "книжное" (письменное), другое — разговорное. В "Евгении Онегине" мы читаем:

Сперва взаимной разнотою
Они друг другу были скучны;
Потом понравились; потом
Съезжались каждый день верхом;
И скоро стали неразлучны.

(глава 3-я, XIII строфа)

В диалоге Татьяны с няней:

Не спится, няня, здесь так душно!
Открой окно да сядь ко мне.
— Что, Таня, что с тобой?
— "Мне скучно,
Поговорим о старине.

(глава 3-я, XVII строфа)

Актер, режиссер, лектор, оратор, педагог должны воспитывать в себе способность различать стилевые оттенки того или иного варианта произношения.

Произношению в театре уделяется особое внимание, так как на сцене ставятся пьесы, отражающие жизнь различных эпох, стран, социальных групп, где действуют персонажи, наделенные различными характерами со свойственными им языковыми особенностями. Актер не импровизирует слова роли — ему дается готовый авторский текст, который он должен сделать "своим". По-разному звучит текст Гоголя, Островского, Чехова, Леонова, Шукшина. Наиболее поверхностный "дешевый" прием — излишнее увлечение на сцене говорами при создании бытовых ролей, особенно там, где нет на то указаний автора. В свое время А. П. Чехов возмущался тем, что в Художественном театре при постановке "Мещан" Горького актеры "окали". "Зачем вы играете пьесу Горького на О? — писал он жене. — Что вы делаете?! Это такая же подлость, как то, что Дарский говорил с еврейским акцентом в Шейлоке".

разнообразия драматургического материала требует от актеров прежде всего безупречного владения едиными нормами произношения, тонкого ощущения чувства меры и знания особенностей родного языка. Театр, с одной стороны, тяготеет к строгой нормативности, к созданию единого речевого фона, с другой стороны — стремится использовать все богатство и разнообразие языка для создания определенных речевых характеристик.

В главе "Орфоэпия" мы будем касаться современных норм литературного произношения, которые являются обязательными для культурных людей, особенно для актеров и режиссеров театра и кино, работников радио, телевидения и др. "Общественная деятельность, пресса, литература, радио, звуковое кино, — писал С. И. Ожегов, — стали достоянием широких масс, вошли в быт советского человека. Вполне понятно поэтому стремление к тому, чтобы речь, как средство общения, была образцовой, правильной, точной и выразительной, чтобы не было в ней всего того, что мешает общению и обедняет язык"*.

Существуют разные стили произношения, зависящие от содержания речи, ее назначения, условий произнесения. Можно говорить о стиле произношения в художественно-поэтической или прозаической речи, в речи публицистической, ораторской, в речи разговорной, бытовой. На сцене стиль произношения зависит, как мы говорили выше, от жанра произведения, от социальной среды, к которой принадлежит герой, от характера героя и от многих других особенностей.

При освоении норм литературного произношения необходимо уделить особое внимание вопросам словесного ударения (ударения в слове). В некоторых языках оно падает на определенный слог. Во французском языке — всегда на последний слог (*бульва́р, адюльтéр, купé, вагóн*); в польском — на предпоследний (*ра́дость, нена́висть*).

А в русском языке ударение разноместное, оно может приходиться на 1, 2, 3, 4, 5 слог (*ро́зан, проéкт, мимикри́я, ми́ровоззрэние, многовеково́й*); и подвижное (*го́ловы, го́ловка, голова́, голово́рeз*). Существует много слов с одинаковым написанием, но с разным значением, в зависимости от ударения на том или ином слоге — то есть ударение имеет смыслоразличительное значение (*уже́—уже, про́пасть—пропа́сть, ска́чки—скачки́, доро́гой—дорого́й* и др.). Кроме того, со временем в некоторых словах ударение меняется, ведь наш язык живой. Например: *мышле́ние, наве́рх, иностраннне языки́* — вместо прежних: *мы́шление, на́верх, язы́ки*. Разноместность, подвижность, смыслоразличительность, частичное изменение ударений создают большую сложность даже для тех, кто с детства говорит по-русски, и требуют постоянного внимания, изучения верных словесных ударений. В настоящее время увеличилось количество ошибок в словесных ударениях, поскольку телевидение стало широко транслировать спонтанную живую русскую речь представителей различных регионов, для кого русский язык не является национальным, родным, основным.

Вопросами языка, наблюдением за развитием, изменением живой устной речи, отбором нового в произносительных нормах, в словесных ударениях занимаются лингвисты. Результаты своих наблюдений они собирают в толковые словари и словари-справочники, которые являются необходимыми пособиями для всех, чья практическая деятельность связана со словом. Авторитетным арбитром служит для деятелей театра "Орфоэпический

* Правильность русской речи. / Под ред. С. И. Ожегова. М., 1962. С.3.

словарь русского языка: произношение, грамматические формы" по ред. Р. И. Аванесова, 1985. В словаре есть шкала нормативности, которая адекватно отражает современные языковые процессы. Здесь есть **равноправные** произносительные и акцентные варианты (волна́м и во́лнам). **Основные** и **допустимые** (тво́рог и твóрог). Допустимые, но устаревшие варианты: горничная (доп. устар. *шн*). Эти пометы обозначают слова, находящиеся в пределах нормы. Есть и профессиональные варианты: дубляж, -а (в профес. речи дубляжа́).

Есть и **запретительные** пометы для вариантов, выходящих за пределы литературной нормы. Здесь тоже есть шкала: "не рекомендуется", "неправильно" и даже "грубо неправильно".

Варианты с пометой "не рек." — не рекомендуется — могут когда-нибудь стать нормативными, так как соответствуют общим тенденциям языкового развития. Пометка "неправильно" стоит рядом с верным вариантом произношения. Например: "территориальный, -ая, -ое [р^б] неправ. [тэ]рриториальный."

Эти "неправильности" — стилистические варианты, подсказ актеру архаического или просторечного произношения, которое может пригодиться для речевой характеристики образа. "Орфоэпический словарь", таким образом, не только определяет верное ударение и произношение, но и воспитывает языковое чутье деятелей театра, их речевую культуру.

В понятии "культура речи" Г. О. Винокур разграничивал речь "правильную" и речь "искусную". Речь правильная, нейтральная, стилистически немаркированная, остается основой культуры речи, ее ядром, но это как бы низшая ступень освоения литературного языка. "Искусная" речь предполагает более высокий уровень речевой культуры человека, способность говорить мастерски, умело, использовать языковые средства с учетом речевой ситуации, владеть различными функциональными стилями. Г. О. Винокур рассматривал языковое чутье как величину развивающуюся, которая может стать предметом воспитания. Если почаще заглядывать в словарь — не будет безграмотных ударений. Вы научитесь подходить к норме диалектически, станете корректировать свое произношение, приводя его в соответствие с нормой.

Тренировочный материал на освоение литературных орфоэпических норм произношения и ударения — слова, фразы, стихотворные тексты — необходимо **пр**оизно**с**ить.

Слух является органом чувств, благодаря которому мозг получает всю звуковую информацию из окружающего мира. Голосовой аппарат и слух — две органически связанные части речеголосового аппарата. С первых дней занятий необходимо воспитывать слуховое внимание, контролировать слухом всю работу по речи. Это и будет означать практическое, а не только теоретическое освоение норм. Только так можно научиться слушать себя и своих товарищей, отмечать ошибки в произношении, запоминать правильное произношение, исправлять свои недостатки.

Большую помощь может оказать запись на магнитофон слов и текстов, произносимых студентами, а затем прослушивание этой записи. Замечания, сделанные педагогом, позволят учащимся при прослушивании еще лучше уяснить свои недостатки в произношении и скорее избавиться от них.

Особенностью фонетической (звуковой) системы русского языка является неоднородное произношение ударных и безударных гласных: ударные гласные длительнее безударных. Гласные в безударном положении подвергаются *количественной редукции* (т. е. произносятся короче). Различаются гласные также по "качеству", по характеру звучания: ударные гласные произносятся ясно, отчетливо; в безударном же положении некоторые гласные подвергаются *качественной редукции*, звучат менее полно и ясно. Качественная редукция безударных гласных зависит от места, которое безударный гласный занимает в слове по отношению к ударному слогу (ближе или дальше).

Для того чтобы передать на письме особенности произношения безударных гласных, используют фонетическую транскрипцию, т.е. запись устной речи с помощью специальных знаков. Мы будем транскрибировать не все звуки, а только те, о которых говорится в данном правиле.

1. В русском языке все гласные под ударением звучат полноценно, в соответствии с написанием: *úкра, áвтор, я́года, э́хо, е́ресь, о́рдер, ё́ж, úмник, ю́г, ко́рыто*.

2. Гласный *э* в немногочисленных русских словах, в частности в местоимениях *это, эта, этот, этого, этому, поэтому*, в междометиях *эх, эй*, а также в словах, заимствованных из других языков, почти не меняет произношения в зависимости от ударения. Удаляясь от ударного слога, *э* становится только чуть короче.

Произнесите вслух следующие слова: *э́кстра, эго́изм, экска́латор, элэ́гия, эконо́мия, Э́лиза, Эне́й, Э́льзас, поэт, поэ́зия, маэ́стро, поэ́тика*.

3. Гласные *и, ы, у, ю* тоже изменяются в зависимости от ударения только количественно, т. е. в безударном положении звучат чуть короче: *ли́л — лило́вый, сы́р — сыро́к, лу́к — луцо́к, лю́ди — людско́й*.

4. Безударные гласные *а, о* в начале слова (независимо от места по отношению к ударному слогу) и в первом предударном слоге произносятся одинаково — как *а*, но несколько короче, чем *а* в ударном положении. В транскрипции этот звук обозначим как */a/*.

Примеры на безударные *а, о* в начале слова:

Пишется	Произносится
<i>арка́н</i>	<i>/a/рка́н</i>
<i>академи́ческий</i>	<i>/a/кадеми́ческий</i>
<i>обры́в</i>	<i>/a/бры́в</i>
<i>определе́ние</i>	<i>/a/преде́ление*</i>

Примеры на безударные гласные *а, о* в первом предударном слоге:

Пишется	Произносится
<i>да́ры</i>	<i>д/a/ры́</i>
<i>пото́к</i>	<i>п/a/то́к</i>

* Напоминаем, что транскрибируется в данном случае только звук *а*, поэтому он заключен в скобки. Остальные звуки даются в орфографическом обозначении.

мгнове́нье
карава́н

мгн/а/вё́нье
кар/а/ва́н

5. Безударные гласные *a*, *o* на втором и третьем месте перед ударением и в заударных слогах подвергаются количественному и качественному изменению (редукции) и звучат как звук, средний между *a* и *y*. В транскрипции этот звук имеет обозначение /y/.

Пишется

дармо́ед
погово́рка
зо́рька
га́дко

Произносится

д/ь/рмо́ед
п/ь/гово́рка
зо́рьк/ь/
га́дк/ь/

6. Сочетания *ao*, *oa*, *aa*, *oo* произносятся как *aa*. Подобные сочетания встречаются внутри слова и на стыке слов, когда одно заканчивается, а другое начинается на *O* или *A*.

Пишется

наобум
заплоди́ровали
соответственно
работаю на огороде
иду по Арбату

Произносится

н/aa/бу́м
з/aa/плоди́ровали
с/aa/тве́тственно
работаю н/aa/горо́де
иду н/aa/рба́ту

7. В сочетаниях *au*, *ou* гласный *a* во втором и третьем предударном слоге произносится как редуцированный звук *ъ*.

Пишется

паутина
по уговору
на удачу

Произносится

п/ъу/ти́на
п/ъу/гово́ру
н/ъу/да́чу

8. В сочетаниях *ai*, *oi* безударные *a* и *o* произносятся как редуцированный звук *ъ*.

Пишется

наигра́ть
 поиско́вая
на инвали́дность
по истори́и

Произносится

н/ъи/гра́ть
п/ъи/ско́вая
н/ъи/нва́лидность
п/ъи/сто́рии

9. Безударные *y*, *e* после мягкого согласного в первом предударном слоге произносятся как звук, средний между *u* и *e*. В транскрипции он обозначается /u^ε/. Такой же звук произносится вместо гласного *A* после мягких согласных *ч*, *щ*.

Пишется

вяза́ть
пе́ро

Произносится

в/и^ε/за́ть
п/и^ε/ро́

<i>чалма</i>	<i>ч/и°/лмá</i>
<i>чадра</i>	<i>ч/и°/дрá</i>
<i>цадить</i>	<i>ц/и°/дúть</i>

10. Безударные *я, е* в начале слова, в середине после гласного, а также после *ъ* и *ь* произносятся как звук, средний между *и* и *е*, с предшествующим ему *й*: *йи°*.

Пишется	Произносится
<i>звять</i>	<i>/йи°/звúть</i>
<i>пояснить</i>	<i>по/йи°/снúть</i>
<i>единый</i>	<i>/йи°/дúнный</i>
<i>поезда</i>	<i>по/йи°/здá</i>
<i>въезжать</i>	<i>в/йи°/зжáть</i>

11. Безударные гласные *я, е* во втором, третьем и других предударных слогах, а также в заударном слоге произносятся как *и°*, но с сильной редуцией. В транскрипции этот звук имеет обозначение *ь*.

Пишется	Произносится
<i>серебро</i>	<i>с/ь/ребрó</i>
<i>лягушонок</i>	<i>л/ь/гушóнок</i>
<i>переключиться</i>	<i>п/ь/р/ь/клучúться</i>
<i>горе</i>	<i>гór/ь/</i>
<i>поле</i>	<i>пóл/ь/</i>

12. Безударные гласные *я, е* в начале слова, но стоящие далеко от ударного слога, произносятся как редуцированный звук *и°* с предшествующим *й*; в транскрипции *йь*.

Пишется	Произносится
<i>Енисей</i>	<i>/йь/нисéй</i>
<i>единодушный</i>	<i>/йь/динодúшный</i>
<i>яровизация</i>	<i>/йь/ровизáция</i>
<i>ясновидящий</i>	<i>/йь/сновидящий</i>

13. Безударный гласный *е* после согласных *ш, ж, ц* в предударном слоге произносится как средний между *ы* и *э*: в транскрипции он обозначается *ы°*.

Пишется	Произносится
<i>желток</i>	<i>ж/ы°/лтóк</i>
<i>шептать</i>	<i>ш/ы°/птáть</i>
<i>цепная</i>	<i>ц/ы°/пнáя</i>
<i>поцелуй</i>	<i>поц/ы°/лúй</i>

14. Гласный *а* в предударном слоге после *ш, ж* в некоторых словах тоже произносится как средний между *ы* и *э* — *ы°*.

Пишется

лошадей
жасмин
к сожалению
ржаной
жалеть
жакет

Произносится

лош/ы³/дéй
ж/ы³/смíн
к сож/ы³/лéнию
рж/ы³/нóй
ж/ы³/лéть
ж/ы³/кéт

15. В сочетаниях *ei, eu, ea, eo* звук *e* редуцируется; в транскрипции мы имеем такие обозначения: /ы/, /ьу/, /ьа/ (последние на месте — *eo* и *ea*).

Пишется

неизмеримый
неизгладимый
неуживчивый
неуправляемый
неоднократно
необыкновенный
неаккуратный
не академическое

Произносится

н/ы/змерíмый
н/ы/згладíмый
н/ьу/живчивый
н/ьу/правляемый
н/ьа/днокрáтно
н/ьа/быкновéнный
н/ьа/ккурáтный
н/ьа/кадеміческое

16. Гласный *и* в качестве союза, стоящего после слова, которое оканчивается на твердый согласный, а также гласный *и* в начале слова, когда этому гласному предшествует во фразе слово, оканчивающееся на твердый согласный, при слитном произношении звучит как *ы*.

Пишется

как вы, так и мы
отправились в Италию
он и она
вышел из игры

Произносится

как вы, так/ы/мы
отправились в/ы/талию
он/ы/она
вышел из/ы/гры

Если же во фразе между словами по смыслу должна быть пауза (например, в названии произведения), гласный *и* произносится без изменений.

Кот и повар
 Слон и моська
 Лес и степь

17. Предлоги и отрицательная частица *не* произносятся слитно со словом, и произношение гласных в них подчиняется правилам звучания гласных в безударном положении.

Пишется

на словах
по стакану
не понимает

Произносится

н/ы/словáх
н/ы/стакáну
н/ы/понимáет

18. Окончания прилагательных множественного числа именительного падежа *-ие*, *-ые* произносятся как *иэ*, *ыи*.

Пишется

весенние
красивые

Произносится

весéни/иэ/
краси́в/ыи/

Методические замечания. К работе по освоению норм литературного произношения следует отнестись сознательно. Не надо сразу начинать с заучивания правил. Мы рекомендуем на уроках сначала несколько раз произнести слова, сочетания слов на какое-либо правило, проверить свое произношение, мобилизуя слуховое внимание. И только после этого прочитать и запомнить каждое правило. Постепенно правильное произношение станет привычным, а правила будут практически освоены.

ТРЕНИРОВКА ПРОИЗНОШЕНИЯ УДАРНЫХ И БЕЗУДАРНЫХ ГЛАСНЫХ НА СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТАХ

Освоение технической стороны речи проводится не формально, не изолированно от интонационно-логического анализа текста. Как известно, одной из главных задач в овладении мастерством сценического слова является умение действовать словом. Мы в жизни говорим то, что нам хочется сказать кому-либо ради определенной цели, ради подлинного, продуктивного и целесообразного действия.

С самого начала занятий по сценической речи учащийся должен очень внимательно относиться к смыслу произносимых слов, фраз, текстов, к обязательному пониманию содержания текста и к точной передаче мысли своим слушателям (педагогу, товарищам по курсу). Работая над текстом (прозаическим или стихотворным), помните: фраза — смысловое и интонационное целое.

Приступая к работе над иллюстративным текстом, прочтите данный литературный материал несколько раз, чтобы понять мысль и определить действенную задачу (ободрить, убедить, пошутить и т. д.). Проведите логический анализ. Определите речевые звенья (речевые тексты). Найдите главные по смыслу слова. После этого прочтите текст вслух, соблюдая следующие **методические указания**:

— обращайтесь внимание на знаки препинания;

— не останавливайте мысль в конце каждого речевого звена: фраза имеет свое начало, развитие и завершение, и, пока мысль не окончена, мелодия фразы развивается; лишь в конце фразы, когда мысль завершена, возникает мелодическое понижение.

В стихотворном тексте, как вы помните, после каждой строки должна быть ритмическая пауза, но, соблюдая эту паузу, также не рвите мысль, не заканчивайте ее после каждой строки. Будьте внимательны при определении логических ударений (смысловых центров). Они, как известно, могут быть в любом месте, а не только в конце рифмующихся строк. И не злоупотребляйте силовым выделением смысловых центров — логическое ударение, говорил К. С. Станиславский, не должно быть "зуботычиной".

Прочтите внимательно вслух тексты, предлагаемые в задании, следя за всем указанным выше и за ясным четким произношением звуков, за правильным произношением ударных и безударных слогов.

Задание 1. Выпишите слова, в которых встречаются гласные а, о в предударном слоге, на втором и третьем месте перед ударением и в заударном слоге. Выпишите слова с безударными гласными е, я. Выпишите прилагательные во множественном числе на -ые, -ие. Выписанные слова произнесите вслух, соблюдая ударение, следя за правильным произношением безударных гласных и внимательно слушая себя. После такой предварительной работы еще раз прочтите вслух каждый стихотворный пример, соблюдая особенности стиха и нормы литературного произношения.

1. Промчались годы заточенья;
Недолго, мирные друзья.
Нам видеть кров уединенья
И царкосельские поля.
(А. С. Пушкин)

2. И я, средь бури жизни шумной,
Искал вниманья красоты.
Глаза прелестные читали
Меня с улыбкою любви;
Уста волшебные шептали
Мне звуки сладкие мои...
(А. С. Пушкин)

3. Стихи мои! Свидетели живые
За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
Дешевых гроз
И бьетесь о сердца людские,
Как волны об утес.
(Н. Некрасов)

4. Умрете, но ваших страданий рассказ
Поймется живыми словами,
И за полночь правнуки ваши о вас
Беседу не кончат с друзьями.
(Н. Некрасов)

5. Вспоминаю очи ясные
Дальней странницы моей,
Повторяю стансы страстные,
Что сложил когда-то ей.
(Н. Некрасов)

6. Мы шли босые, злые,
И, как под снег ракига,
Ложилась спать Россия
Под конские копыта.
(А. Тарковский)

Задание 2. Подберите из знакомых вам стихов тексты, в которых были бы отражены правила произношения тех или иных гласных звуков и их сочетаний.

При произнесении согласных звуков в полости рта создаются препятствия, на которые наталкивается струя выдыхаемого воздуха.

По способу образования согласные делятся на смычные и шелевые (или фрикативные**), в зависимости от характера препятствия, образуемого артикуляционными органами: губами, зубами, языком. Например, если струя выдыхаемого воздуха резко разрывает препятствие, создаваемое речевыми органами, образуются взрывные звуки: *п — б, т — д, к — г*. Если струя выдыхаемого воздуха проходит через щель, создаваемую артикуляционными органами, образуются шелевые (фрикативные) звуки *с — з, ш — ж, ф — в, х*.

По месту образования согласные делятся: в зависимости от положения языка по отношению к твердому и мягкому нёбу — на переднеязычные, среднеязычные, заднеязычные — и в зависимости от участия губ — на губные (лабиализованные) и губно-зубные.

В зависимости от степени участия голоса (голосовых складок) согласные бывают глухие, звонкие и сонорные. Глухими называют согласные, в произношении которых голос не участвует: *п, т, к, х, с, ф, ш, ч, ц*. Эти согласные образуются одними шумами. Звонкими называются согласные, в произнесении которых участвуют шум и голос; голосовые складки сомкнуты и вибрируют: *б, д, г, з, в, ж*. Некоторые глухие и звонкие согласные составляют пары: *п — б, к — г, т — д, ф — в, с — з, ш — ж*. Сонорными называются согласные, при произнесении которых голосовые складки сомкнуты, вибрируют и голос преобладает над шумом: *м, н, л, р*. Они не имеют парных глухих звуков.

В русском языке два составных звука — так называемые аффрикаты***: *ц* (слитые воедино *т* и *с*) и *ч* (слитые воедино мягкий *т* и мягкий *ш*). Оба глухие.

Большинство согласных могут быть и твердыми и мягкими: *был — был (б — б')*, *вол — вёл (в — в')* и т. д.****

При произнесении согласных мягкое нёбо с маленьким язычком приподнимается и закрывает проход в носовую полость. Только два звука — сонорные *м* и *н* — составляют исключение: при их произнесении мягкое нёбо опускается и струя выдыхаемого воздуха проходит через нос.

С самого начала надо усвоить, что звонкость и глухость, твердость и мягкость присущи самим согласным.

Многие иностранные слова, имена, фамилии и географические наименования, содержащие согласный *с* е после него, произносятся с твердым согласным звуком, и вместо *е* звучит *э*.

* Более подробно о классификации согласных звуков говорится в главе "Дикция".

** Фрикативный — от лат. *fricate* — "тереть" (звук образуется трением струи воздуха о стенки преграды).

*** Аффриката — от лат. *affricata* — "притертая".

**** Значком ' обозначается мягкость согласного звука.

Пишется

дельта
сервис
термос
Вольтер
Марсель
Отелло
Мериме

Произносится

д/э/льта
с/э/рвис
т/э/рмос
Вольт/э/р
Марс/э/ль
От/э/лло
М/э/рим/э/

Твердость и мягкость, звонкость и глухость согласных часто служат для различения слов по смыслу:

мал — мля
пыл — пыль
ныл — Нил
был — бил
турки — тюрки
жар — жарь

дом — том
баба — папа
год — кот
зуб — суп
бар — пар
жар — шар

Перечислим основные правила произношения согласных в словах.

1-ое правило. Звонкие согласные в конце слов оглушаются — переходят в парные им глухие звуки. Этому правилу подчиняются все звонкие согласные.

Пишется

озноб
единорог
перевод
кров
волнорез
гараж
особь
наледь
кровь
изморозь

Произносится

озно/п/
единоро/к/
перевот/м/
кро/ф/
волноре/с/
гара/ш/
осо/п'/
нале/т'/
кро/ф'/
изморо/с'/

Звук *г* в конце слова заменяется звуком *к* (например, *мог* звучит как *мо/к/*, *круг* — как *кру/к/* и т. п. И только в слове *Бог* *г* заменяется звуком *х*. Произношение этого слова надо запомнить и не путать со словом *бок*.

Задание. А. Прочтите стихотворные примеры вслух, соблюдая методические указания, изложенные выше. Б. Обратите внимание на концы строк, в которых рифма отражает правило оглушения согласных. В. Выпишите все слова, в которых звонкие согласные в конце слов оглушаются, и произнесите эти слова вслух, соблюдая правила произношения и согласных, и безударных гласных.

На этой земле я был человек
Не лучше, не хуже других.

Зеленые травы и белый снег
Жили рядом в стихах моих.

(К. Кулиев. "На этой земле")

Пятому глядя
В глаза,
Тридцать первый
Сказал:
"Там, где струится
Обь,
Есть деревушка
Топь
И очень хороший
Вокзал".

(С. Есенин. "Поэма о 36")

Много в России
Троп.
Что ни тропа —
То гроб.
Что ни верста —
То крест.
До Енисейских мест
Шесть тысяч один
Сутроб.

(С. Есенин. "Поэма о 36")

2-е правило. Уподобление (ассимиляция*) согласных по звонкости и глухости. Если в слове или на стыке слов стоят рядом два согласных, из которых первый звонкий, а второй глухой или наоборот, то первый уподобляется второму:

Пишется

колодка
мужской
перевозка
сдобный
вторник

Произносится

коло/тк/а
му/шс/кой
перевос/ск/а
/зд/обный
/фт/орник

Этому правилу не подчиняются согласные, стоящие перед сонорными: *шлак, шляпа, круг, срочный, слава, фрак* и т. п. Обратите внимание на звук *в*. Сам он, находясь на первом месте, уподобляется следующему за ним глухому, т. е. оглушается:

Пишется

всякий
ковш
повторный

Произносится

/фс/який
ко/фш/
по/фт/орный

Но, занимая второе место в сочетании согласных, звук *в* не уподобляет себе предшествующий звук: *сверху, сваливать, швырять, творец, кворум*.

* От лат. *assimilatio* — "уподобление", "отождествление".

Звук *г* под действием закона уподобления в двух словах *мягкий* и *легкий* — и в производных от них оглушается, но переходит не в смычный звук *к*, а в целевой *х*.

Пишется

мягкий

мягко

легкий

легко

легче

Произносится

мя/хк/ий

мя/хк/о

ле/хк/ий

ле/хк/о

ле/хк/е

Примеры на ассимиляцию согласных на стыке слов: *сижу под тентом* — *по/тт/ентом*, *под пальмой* — *по/тп/альмой*, *иду к городу* — */гг/городу*, *приехал из Крыма* — *и/ск/рыма*, *вернулся из Сибири* — *и/с'с'/ибири*.

Задание 1. А. Внимательно, осмысленно прочтите вслух стихотворные примеры. Б. Найдите слова, в которых звонкие согласные переходят в глухие, а глухие в звонкие, и выпишите их. Произнесите каждое слово вслух, выделяя ударный слог и подчиняя ему произношение безударных гласных. При этом внимательно слушайте себя. В. Отработав произношение отдельных слов, ещё раз прочтите все предлагаемые стихотворные примеры, следя за произношением слов с уподоблением согласных.

Промочила ножки и хоть выжми шубку...

Было мне заботы обсушить голубку!

(Н. Некрасов. "Буря")

Выпьем, добрая подружка

Бедной юности моей,

Выпьем с горя; где же кружка?

Сердцу будет веселей.

(А. Пушкин. "Зимний вечер")

Прошу послушать эту сказку!

Её неожиданную развязку

Одобрите, быть может, вы

Склоненьем легким головы.

(М. Лермонтов. "Тамбовская казначейша")

Долго не славалась Любушка соседка,

Наконец шепнула: "Есть в саду беседка..."

(Н. Некрасов. "Буря")

Уходит счастье без оглядки,

Не любит встреница ждать,

Рухой со лба откиннет прядки,

Вас поцелует и бежать.

(С. Маршак. "Из Генриха Гейне")

Задание 2. Подберите примеры из известных вам стихотворных текстов (два-три примера).

3-е правило. Двойные согласные. В русском языке встречаются слова с двойными согласными (*касса, тонна*). **Взрывные двойные согласные требуют более долгого затвора; щелевые двойные согласные дольше тянутся.**

Встречаются слова, смысл которых меняется в зависимости от того, с одним или двумя согласными они пишутся, а следовательно и произносятся:

<i>поданный</i>	<i>подданный</i>
<i>подать</i>	<i>поддать</i>
<i>вернуть</i>	<i>ввернуть</i>
<i>верх</i>	<i>вверх</i>

Многие двойные согласные образуются под влиянием закона уподобления (по звонкости и глухости).

Пишется	Произносится
<i>отдавить</i>	<i>о/дд/авить</i>
<i>подтянуть</i>	<i>по/т'т'/януть</i>
<i>отдалить</i>	<i>о/дд/алить</i>
<i>подтвердить</i>	<i>по/тт/вердить</i>

Особое внимание требуют двойные согласные на стыке слов, где многие из них образуются под действием закона уподобления.

Пишется	Произносится
<i>выстрелить в фазана</i>	<i>выстрелить /фф/азана</i>
<i>по направлению к городу</i>	<i>/гг/ороду</i>
<i>возвращаюсь с завода</i>	<i>/зз/авода</i>
<i>рожь шумит</i>	<i>ро/шш/умит</i>
<i>отдыхаю под тентом</i>	<i>по/тт/ентом</i>
<i>вернулся от друзей</i>	<i>о/дд/рузей</i>
<i>недалеко от дачи</i>	<i>о/дд/ачи</i>

Однако есть ряд слов, в которых пишутся двойные согласные, но произносятся только один согласный.

Пишется	Произносится
<i>суббота</i>	<i>су/б/ота</i>
<i>ассессор</i>	<i>асе/с/ор</i>
<i>ассистент</i>	<i>а/с/истент</i>
<i>гривенник</i>	<i>гриве/н/ик</i>
<i>корректурa</i>	<i>ко/р/ектура</i>
<i>аппетит</i>	<i>а/п/етит</i>
<i>корреспондент</i>	<i>ко/р/еспондент</i>
<i>коллекция</i>	<i>ко/л/екция</i>
<i>коллектив</i>	<i>ко/л/ектив</i>
<i>аннотация</i>	<i>а/н/отация</i>
<i>аннулировать</i>	<i>а/н/улировать</i>

коммерческий
коммутатор

ко/м/ерческий
ко/м/утатор

В полных прилагательных и в причастиях двойные *н* всегда произносятся: *коронный номер, длинный день, странный человек, бранное поле, башенный кран, искреннее чувство, израненный солдат, выигранное дело, изодранная одежда, разобранный станок, подкрашенная крыша, подкованная лошадь.*

Обратите внимание на двойные согласные *м* и *н* на стыке слов, произносимые слитно (четко произносятся оба согласных).

Пишется

он наверху
он надежный человек
он настаивает
нам машут руками
дом маленький
там малыш

Произносится

о/нн/аверху
о/нн/адежный человек
о/нн/астаивает
на/мм/ашут руками
до/мм/аленький
та/мм/алыш

4-е правило. Смягчение твердых согласных, стоящих перед мягкими согласными (ассимиляция по мягкости). Некоторые твердые согласные смягчаются перед мягкими согласными, т. е. второй звук подчиняет себе первый. Это происходит в следующих случаях.

— В словах с двойными согласными, где твердый звук стоит перед мягким; в этом случае первый согласный смягчается и образуется долгий мягкий звук.

Пишется

в массе
в ванне
в гамме
безземельный
бессердечный

Произносится

в ма/с'с'/е
в ва/н'н'/е
в га/м'м'/е
бе/з'з'/емельный
бе/с'с'/ердечный

— Смягчаются согласные *з, с*, если они стоят перед мягкими *в', д', т', л', м', н'.*

Пишется

зв': безветренный
развить
развести
св': сведущий
свидетель
свекровь
зд': здесь
грозди
бездельник
ст': грусть
честь
стяг

Произносится

бе/з'в'/етренный
ра/з'в'/ить
ра/з'в'/ести
/с'в'/едущий
/с'в'/идетель
/с'в'/екровь
/з'д'/есь
гро/з'д'/и
бе/з'д'/ельник
гру/с'т'/
че/с'т'/
/с'т'/яг

зл':	возле разлив возлияние	во/з'л'/е ра/з'л'/ив во/з'л'/ияние
сл':	если после ясли	е/с'л'/и по/с'л'/е я/с'л'/и
зм':	измена змея размен	и/з'м'/ена з'м'/ея ра/з'м'/ен
см':	смерч смерть сметана	/с'м'/ерч /с'м'/ертъ /с'м'/етана
зн':	дразнить разница возникать	дра/з'н'/ить ра/з'н'/ица во/з'н'/икать
сн':	песня воскресник басня	пе/с'н'/я воскре/с'н'/ик ба/с'н'/я

— Двойные согласные *з* и *с* смягчаются на стыке слов, если второй из них мягкий.

Пишется

приехал с Севера
ездить без седла
лошадь с седоком
замок с секретом
обходиться без зеркала
вырос из земли

Произносится

/с'с'/евера
бе/с'с'/едла
/с'с'/едоком
/с'с'/екретом
бе/з'з'/еркала
/з'з'/емли

— Согласные *с* и *т* в сочетании *ств* перед мягким *в* смягчаются.

Пишется

естественный
искусственный
отечественный
путешественник
художественный

Произносится

есте/с'т'в'/енный
иску/с'т'в'/енный
отече/с'т'в'/енный
путеше/с'т'в'/енник
художе/с'т'в'/енный

— Согласный *н* смягчается перед мягкими *т* и *д*.

Пишется

кандидат
блондин
вентилятор
гарантия
командир

Произносится

ка/н'д'/идат
бло/н'д'/ин
ве/н'т'/илятор
гара/н'т'/ия
кома/н'д'/ир

палантин
пентюх

пала/н'т'/ин
пе/н'т'/юх

— Согласный *н* смягчается перед мягким *с*.

Пишется

пенсия
вакансия
пенсионер

Произносится

пе/н'с'/ия
вака/н'с'/ия
пе/н'с'/ионер

— Согласный *н* смягчается перед *ч* и *щ*, которые в русском языке всегда мягкие.

Пишется

утонченный
бренчать
кончать
окончательно
блинчик
зеленик
сменик
бетоник
цыганщина

Произносится

уто/н'ч'/енный
бре/н'ч'/ать
ко/н'ч'/ать
око/н'ч'/ательно
бли/н'ч'/ик
зеле/н'щ'/ик
сме/н'щ'/ик
бето/н'щ'/ик
цыга/н'щ'/ина

Говоря об ассимиляции согласных по мягкости, необходимо обратить внимание на то, что в некоторых словах перед мягким согласным может звучать и мягкий, и твердый согласный. Это — равноправные варианты произношения. Например:

/с'м'/етана
ра/з'в'/ить
ра/з'л'/ив
/с'м'/ерть
/с'м'/ерч

И: */см'/етана*
ра/зв'/ить
ра/зл'/ив
/см'/ерть
/см'/ерч

Тенденцию исчезновения ассимиляции по мягкости лингвисты отмечают давно и считают прежнее произношение если не исчезающим, то во всяком случае "факультативным". Констатируя частое нарушение закона смягчения твердых согласных перед мягкими, Г. О. Винокур пишет, что закон этот приходится формулировать в наше время с некоторой сдержанностью. Ассимиляции согласных по мягкости в очень многих словах не было даже в речи Д. Н. Ушакова, крупнейшего языковеда, профессора Московского университета, уроженца Москвы и приверженца традиционных московских норм. В лекции по орфоэпии, прочитанной и записанной на магнито пленку в ВТО в 1941 году, Д. Н. Ушаков отстаивает старомосковскую норму произношения, но в его речи отчетливо слышится твердое произношение согласных перед мягкими согласными: */сл'/еного*, *прош/зн'/ес*, *се/рд'/ечный*, */дв'/е*, и т. д. Анализ показал, что в фонозаписи произношения Г. Н. Федотовой и М. Н. Ермоловой в некоторых словах этого смягчения также нет: *ра/зл'/юбят*, *по/св'/ист*, *в полу/сн'/е*, */сн'/егом* и др. А ведь запись сделана не только очень давно, но и на материале классики — монолога Василисы Мелентьевой в пьесе

А. Н. Островского, стихотворений А. С. Пушкина, Ф. Шиллера. В. М. Ганов называет твердое произношение зубных согласных перед мягкими губными (/з/верь, /з/везды, ра/з/вит) — "новинкой" в фонетике, но новинкой прочной, рожденной закономерностями развития языка. Поэтому во всех случаях, когда возникает сомнение в произношении слов, связанных с этим правилом, надо также обращаться к словарю-справочнику.

Задание 1. А. Проведите логический анализ стихотворных примеров, соблюдая указания, приведенные в начале главы. Б. Выпишите слова, в которых встречаются двойные согласные, и слова с согласными (ассимиляция по мягкости). В. Произнесите все выписанные слова вслух, соблюдая правила о согласных и безударных гласных звуках. Прочтите вслух тексты.

Она сидит перед окном;
Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа:
Любовь Элизы и Армана,
Иль переписка двух семей —
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный.
Без романтических затей.

(А. Пушкин. "Граф Нулин")

Напрасно ждал Наполеон,
Последним счастьем упоенный,
Москвы коленопреклоненной
С ключами старого Кремля:
Нет, не пошла Москва моя
К нему с повинной головою.

(А. Пушкин. "Евгений Онегин")

И перед утром сон желанный
Глаза усталые смежил;
Но мысль ее он возмутил
Мечтой пророческой и странной.

(М. Лермонтов. "Демон")

Приятный трепет вдруг объемлет вас,
И, девственным дыханьем напоенный,
Огнем в лицо вам пышет воздух сонный.

(М. Лермонтов. "Сказка для детей")

Вы себе представляете
парижских женщин
с шеей разжемчуженной,
разбриллиантенной рукой.

(В. Маяковский. "Парижанка")

Нехоженными кажутся леса,
Бездонными — озерные затоны,
Неслыханскими — птичьи голоса,
Невиданными — каменные горы.

(А. Яшин. "Только на родине")

Пахнет
 Великим хаосом,
 Тут не до щебета веселого,
 И кое-кто, подобно страусам,
 Под крылья робко прячут головы.
 И стынут
 В позах неестественных,
 Но все-таки и безыскусственных,
 Забыв о промыслах божественных
 И обещаниях торжественных,
 Бесчувственны среди бесчувственных.

(Л. Мартынов. "Страусы")

Задание 2. Составьте фразы с двойными согласными, в которых меняется смысл при произношении. Например:

Это подделка — хорошая подделка.

5-е правило. Звуки *ш, ж, ц* всегда твердые. После них пишутся гласные *и, е*, но произносить следует *ы, э*.

Пишется

ширма
жимолость
шесть
решение
жест
циркуль
церковь

Произносится

ш/ы/рма
ж/ы/молость
ш/э/сть
реш/э/ние
ж/э/ст
ц/ы/ркуль
ц/э/рковь

В именах французского происхождения — *Жюль, Жиро, Жюльен* — и в слове *жюри* (заимствованном из французского языка) звук *ж* звучит мягко, как принято во французском языке.

6-е правило. Сочетания *жи* и *ши* произносятся как двойной твердый *ш* на стыке слов, а также на стыке приставки и корня слова.

Пишется

бесшумный
бешабашный
угасший
вознесшийся
платье из шелка
кофта из шерсти
вошел с шумом

Произносится

бе/шш/умный
бе/шш/абашный
уга/шш/ий
возне/шш/ийся
платье ш/шш/елка
кофта ш/шш/ерсти
вошел /шшш/умом

7-е правило. Сочетания *сж* и *зж* произносятся как двойной твердый *ж* на стыке слов, а также на стыке приставки и корня слова.

безжизненный
безжалостный
изжога
разжаловать
нитка с жемчугом
кружка из жести

бе/жж/изненный
бе/жж/алостный
и/жж/ога
ра/жж/аловать
нитка /жж/емчугом
кружка и/жж/ести

8-е правило. Сочетания *жж* и *жж* внутри корня произносятся как долгий двойной мягкий звук *ж*; в транскрипции он обозначается: /ж'ж'/.

Пишется

визжать
/виж'жять/^{*}
брюзжать
/брюж'жять/
уезжать
/уеж'жять/
выезжать
/выеж'жять/
позже
/пож'же/
вожжи
/вож'жи/
жужжит
/жуж'жит/

Произносится

ви/ж'ж'/ать
брю/ж'ж'/ать
уе/ж'ж'/ать
вые/ж'ж'/ать
по/ж'ж'/е
во/ж'ж'/и
жу/ж'ж'/ит

В то же время мы должны помнить, что одиночные согласные *ш* и *ж*, как правило, произносятся твердо, даже перед мягкими согласными.

Задание. 1. Произнесите вслух, внимательно слушая себя, следующие слова и проследите, чтобы *ш* и *ж* звучали твердо: *хождение, рождение, обхождение, художник, сапожник, ближний, вежливый, услужливый, бережливый, промышленный, кашлять, пришли, вышли.*

2. Подберите примеры из известных вам стихотворений.

9-е правило. Согласный *ч* всегда произносится мягко. Звук, передаваемый на письме буквой *щ*, — это долгий мягкий *ш*: /ш'ш'/. Звук *ч* состоит из двух звуков: взрывного мягкого *т'* и щелевого мягкого *ш'*, которые произносятся одновременно. Гласные *а*, *о*, *у* после *ч* и *щ* произносятся как *я*, *ё*, *ю*.

Пишется

чаша
чарка

Произносится

/ч'а/ша /ч'яша/
/ч'а/рка /ч'ярка/

* В скобках даем более наглядное изображение звучания слова.

чопорный	/ч'отпорный /чепорный/
чурка	/ч'у/рка /чюрка/
чудный	/ч'у/дный /чюдный/
вещание	ве/ш'и'а'ние /вещание/
прощание	/про/ш'и'а'ние /прощание/
кощунство	/ко/ш'и'у'/нство /кощунство/

Исключение. В трех словах в сочетании *щн* буква *щ* подменяется твердым одиночным звуком *ш*: *помоЩник*, *помоЩница* и *всеноЩная* произносятся — *помоШница*, *помоШник*, *всеноШная*.

10-е правило. Сочетание *сч* в нескольких словах произносится как долгий мягкий *ш*: *ш'ш'* (т. е. так же, как звук, передаваемый на письме буквой *щ*).

Пишется	Произносится
<i>счастье</i>	/ш'ш'а'стье /щястье/
<i>счет</i>	/ш'ш'o't /щёт/
<i>рассчитывать</i>	ра/ш'ш'и'тывать /ращитывать/
<i>расчет</i>	ра/ш'ш'/от /ращёт/

Примечание. Как двойной мягкий *ш* /ш'ш'/, произносятся и сочетания *здч*, *жч* в словах *обьеЗДЧик*, *перебеЖЧик*, *перебеЖчица*: *обье/Ш'Ш'/ик*, *перебе/Ш'Ш'/ик*, *перебе/Ш'Ш'/ица*, — *обьещик*, *перебещик*, *перебещица*.

11-е правило. Сочетание *сч* и *зч* на стыке ясно различимой приставки и корня, а также на стыке слов (предлога и следующего слова) произносятся как *ш'* и *ч'*: *ш'ч'*.

Пишется	Произносится
<i>исчадие</i>	и/ш'ч'/адие /ишьчядие/
<i>исчахнуть</i>	и/ш'ч'/ахнуть /ишьчяхнуть/
<i>исчеркать</i>	и/ш'ч'/еркать /ишьчеркать/
<i>расчленишь</i>	ра/ш'ч'/ленишь /рашьчленишь/
<i>расчихаться</i>	ра/ш'ч'/ихаться /рашьчихаться/
<i>бесчестный</i>	бе/ш'ч'/естный /бешьчестный/
<i>с чем пирог?</i>	/ш'ч'/ем пирог? /шьчем/
<i>ни с чем</i>	ни/ш'ч'/ем /нишьчем/

12-е правило. Сочетание *сщ* и *зщ* на стыке приставки и корня слова, а также на стыке слов (предлога и следующего слова) произносится как долгий мягкий *ш*: *ш'ш'*.

Пишется*расщедрился**из щели**из щетины**без щипцов***Произносится***ра/ш'ш'/едрился**/ращедрился/**и/и'ш'/ели /ищели/**и/и'ш'/етины**/ищетины/**бе/ш'ш'/ипцов**/бещипцов/*

13-е правило. Сочетание *зч* (на стыке корня и суффикса) произносится как долгий мягкий *ш*: *ш'ш'*.

Пишется*приказчик**извозчик**образчик***Произносится***прика/ш'ш'/ик /прикащик/**изво/ш'ш'/ик /извозчик/**обра/ш'ш'/ик /образчик/*

14-е правило. Сочетание *тщ* произносится как *ч'щ'*.

Пишется*тщотно**тщательно**тщедушный**отщепенец***Произносится***/ч'ш'/етно /чьщотно/**/ч'ш'/ательно /чьщательно/**/ч'ш'/едушный /чьщедушный/**о/ч'ш'/епенец /очьщепенец/*

15-е правило. Сочетание *тч* и *дч* произносится как двойной долгий *ч*: *ч'ч'* (помните, что звук *ч* всегда мягкий).

Пишется*летчик**начетчик**проходчик**подчинить**молодчик***Произносится***ле/ч'ч'/ик /лечьчик/**наче/ч'ч'/ик /начечьчик/**прохо/ч'ч'/ик /прохочьчик/**по/ч'ч'/инить /почьчинить/**моло/ч'ч'/ик /молочьчик/*

Задание. А. Прочтите стихотворные тексты, соблюдая методические указания, данные в начале главы. Б. Выпишите слова, в которых встречаются сочетания *тч* и *дч*. Произнесите выписанные слова вслух, соблюдая и правила произношения гласных. В. Прочтите еще раз вслух стихотворные тексты с соблюдением всех известных вам правил на гласные и согласные звуки.

Но, предчувствуя разлуку,
Неизбежный, грозный час,
Сжать твою, мой ангел, руку
Я спешу в последний раз.

(А. Пушкин. "Предчувствие")

Я твой. Пусть ропот укоризны
За мною по пятам бежал,
Не небесам чужой отчизны —
Я песни родине слагал.

(Н. А. Некрасов. "Тишина")

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

(Б. Пастернак. "Ночь")

Где черный ветер, как налетчик
Поет на языке блатном,
Проходит путевой обходчик
По всей степи один с огнем.

(А. Тарковский. "В дороге")

16-е правило. Сочетание *что* произносится в соответствии с написанием: *почтенный, учтивый, чтение* и т. п. Слово *что* и производные от него произносятся с *шт*: *что* — /што/, *чтобы* — /штобы/, *что-то* — /штоты/, *что-нибудь* — /штонибут/, *кое-что* — /коешто/, *ничто* — ништо/, *ни за что* — /низашто/. Местоимение *нечто* в смысле *что-то* произносится в соответствии с написанием.

17-е правило. Сочетание *чн*, как правило, произносится в соответствии с написанием: *точный, брачный, фракный, порочный, брючный, поточный* и т. п. Но в некоторых словах сочетание *чн* произносится как *шн*.

Пишется

конечно
скучно
нарочно
скворечник
яичница

Произносится

коне/шн/о
ску/шн/о
наро/шн/о
скворе/шн/ик
яи/шн/ица

Эта особенность произношения поддерживается иногда рифмой в стихах, иногда специально отмечается орфографически поэтами.

Страшно и скучно,
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно
В диком ущелье —
Тучи да снег.

(А. Пушкин. "Страшно и скучно...")

— Купил — говорите?

К о н е ш н о.

да.

Купил,

и бросьте трепаться.

(В. Маяковский. "Ответ на будущие сплетни")

Сочетание *ин* на месте *ин* произносится и в женских отчествах.

Пишется

Саввична
Ильинична
Фоминична
Кузьминична

Произносится

Савви/ин/а
Ильини/ин/а
Фомини/ин/а
Кузьмини/ин/а

18-е правило. Глагольные окончания *-ат*, *-ят* в безударном положении произносятся с редуцированным звуком*:

Пишется

строят
варят
дышат

Произносится

стро/йъ/т
ва/р'ъ/т
ды/шъ/т

19-е правило. Сочетания *-тся* (3-е лицо ед. и мн. числа глаголов) и *ться* (неопределенная форма) произносятся как двойной звук *ц* /цц/ и редуцированный *а* /ъ/: *ццъ*.

Пишется

питается
старается
страшится
драться
охлаждаться
братся

Произносится

питае/ццъ/
старае/ццъ/
страши/ццъ/
дра/ццъ/
охлажда/ццъ/
бра/ццъ/

Задание. А. Выпишите из предлагаемых текстов все глаголы, которые завершаются сочетаниями *-ться* и *-тся*. Б. Произнесите эти слова вслух, выделяя ударный слог, подчиняя ему произношение безударных гласных и стараясь не подчеркивать сочетание *щ*. Отрабатывая произношение данных слов, слушайте себя. В. Продумайте стихотворные тексты, как указано в начале главы, и прочтите их вслух, соблюдая все особенности стихотворной речи и нормы литературного произношения. Г. Сделайте логический анализ двух-трех отрывков и выучите их наизусть.

Ветер по морю гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах.
Корабелюшки дивятся,
На кораблике толпятся,
На знакомом острове
Чудо видят наяву.

(А. Пушкин. "Сказка о царе Салтане")

* В старомосковском произношении считалось правильным произношение окончаний на *-ат*, *-ят*, как *-ут*, *-ют*: слышуд, просюд и т. д.

Не ветры веют буйные,
Не мать земля колышется —
Шумит, поет, ругается,
Качается, валяется,
Дерется и целуется
У праздника народ.

(Н. Некрасов. "Кому на Руси жить хорошо")

Еще
Боятся
Высоты:
Мол, с высоты легко сорваться
И ввысь уж лучше не соваться...
Еще боятся простоты:
Мол, попросту не столкнуться.

(Л. Мартынов. "Еще боятся высоты...")

Прошедший день уже не возвратится.
А новый день зовет нас снова в путь.
И соль дорог на волосы ложится,
И мы назад не властны повернуть.

(К. Кулиев. "Стихи, сказанные будущему")

Мне нужно на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
вдруг захотелось в ноженьки валиться,
поверить в очарованность свою!

(Б. Окуджава. "Мне нужно на кого-нибудь молиться...")

20-е правило. Сочетание *дс* и *тс* в прилагательных произносится как */ц/*.

Пишется

советский
городской
людской

Произносится

со́ве/ц/кий
горо/ц/кой
лю/ц/кой

21-е правило. Сочетания *дц* и *тц* произносятся как двойной *ц*: *цц*.

Пишется

отца
молодца
братца
двадцать

Произносится

о/цц/а
моло/цц/а
бра/цц/а
два/цц/ать

22-е правило. Сочетание *тск* и *дск* звучит как *цк*.

Пишется

Кисловодск
Братск
штатский
флотский

Произносится

Кислово/цк/
Бра/цк/
шта/цк/ий
фло/цк/ий

23-е правило. О сочетаниях с непроизносимыми согласными.

1. В сочетании *стн* согласный *т* не произносится.

Пишется

местный
частный
областной

Произносится

ме/сн/ый
ча/сн/ый
обла/сн/ой

2. В сочетании *здн* согласный *д* не произносится.

Пишется

праздный
поздно
наездник
уездный

Произносится

пра/зн/ый
по/зн/о
нае/з'н/ик
уе/зн/ый

3. В сочетании *стл* в некоторых словах *т* выпадает.

Пишется

счастливый
завистливый
участливый
совестливый

Произносится

сча/с'л'/ивый
зави/с'л'/ивый
уча/с'л'/ивый
сове/с'л'/ивый

4. В сочетании *ндц* согласный *д* не произносится.

Пишется

голландцы
ирландцы
фламандцы
бургундцы

Произносится

голла/нц/ы
ирла/нц/ы
флама/нц/ы
бургу/нц/ы

5. В сочетаниях *ндск* в некоторых словах *д* выпадает.

Пишется

голландский
финляндский
шотландский
Исландский

Произносится

голла/нс/кий
финля/нс/кий
шотла/нс/кий
исла/нс/кий

6. В словах *здравствуйте*, *солнце*, *сердце* выпадают согласные *в*, *л*, *д*.

Пишется

здравствуйте
солнце
сердце

Произносится

здра/ст/вуйте
со/лн/це
се/рц/е

Задание. А. Сделайте логический анализ стихотворных примеров. Б. Выпишите слова, в которых встречаются сочетания *стн, здн, стл*, и произнесите эти слова вслух, следя за правильным произношением данных сочетаний. В. Прочтите вслух тексты, соблюдая особенности стихотворной речи и орфоэпические нормы.

Счастлив, кто в страсти сам себе
 Без ужаса признаться смеет;
 Кого в неведомой судьбе
 Надежда робкая лелеет;
 Кого луны туманный луч
 Ведет в полночи сладострастной;
 Кому тихонько верный ключ
 Отворит дверь его прекрасной!
 (А. Пушкин. "Элегия")

Подруга думы праздной
 Чернильница моя,
 Мой век разнообразный
 Тобой украсил я.
 (А. Пушкин. "К моей чернильнице")

Заря бледнеет; поздно, поздно, —
 Сырая ночь недалеко!
 С вершин Кавказа тихо, грозно
 Ползут как змеи облака.
 (М. Лермонтов. "Хаджи Абрек")

— Клянуся сонмищем духов,
 Судьбою братий мне подвластных,
 Мечтами ангелов бесстрастных,
 Моих недремлющих врагов.
 (М. Лермонтов. "Демон")

Хранились в них души твоей черты,
 Корыстному волненью непричастной,
 Поздни роскошные цветы —
 Благоуханье молодости ясной.
 (Н. Некрасов. "Письма")

Безвестен я, я вами не стяжал
 Ни почестей, ни денег, ни похвал,
 Стихи мои, — плод жизни несчастливой,
 У отдыха похищенных часов,
 Сокрытых слез и думы боязливой.
 (Н. Некрасов. "Безвестен я...")

24-е правило. В прилагательных единственного числа мужского и среднего рода, которые в родительном падеже оканчиваются на *-ого, -его*, согласный *г* произносится как *в*:

Пишется

великого
грамотного
синего

Произносится

велик/ъвь/
грамотн/ъвь/
син/и^евь/

Согласный *в* вместо *г* произносится и в словах: *сево* /сево/, *сегодня* /севодня/, *сегодняшний* /севодняшний/, *итого* /итово/, *ничего* /ничево/, *чего* /чево/, *ничего* /ничево/.

Задание. А. Проанализируйте стихотворные примеры и произнесите их вслух. Б. Подчеркните слова, в которых окончания прилагательных на *-ого*, *-его* произносятся как *ово*, *ево*.

Эта особенность произношения отражена в рифмах приводимых ниже стихотворных примеров.

Брошки блещут —
на тебе! —
с платья полутолого.
Эх,
к такому платью бы
да еще бы...
голову.
(В. Малковский. "Красавицы")

У дядюшки Якова
Товару всякого.
Ситцу хорошего!
Нарядно, дешево!
(Н. Некрасов. "Дядюшка Яков")

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.
(М. Лермонтов. "Есть речи — значенье...")

25-е правило. Прилагательные на *-кий*, *-гий*, *-хий* (им. падеж, ед. число) в современном литературном языке могут произноситься двояко — как с мягкими, так и с твердыми согласными *к*, *г*, *х*: *одинокий* и *одинокъй*, *пегий* и *пегъй*, *тугоухий* и *тугоухъй**. В сценической речи сохраняется старомосковское твердое произношение этих согласных главным образом в классических пьесах. Эта норма распространяется и на фамилии: *Чайковский*, *Горький*, *Тарковский* (*Чайковскъй*, *Горькъй*, *Тарковскъй*).

Во многих стихотворных текстах рифма отражает такое твердое произношение.

Задание. А. Сделайте логический анализ примеров. Б. Выпишите прилагательные и фамилии на *-кий*, *-гий*, *-хий*. Произнесите каждое слово вслух, внимательно слушая свое произношение. Следите, чтобы окончания не звучали сильнее ударного слога, не подчеркивайте их. Прочтите тексты вслух, точно передавая мысль, соблюдая особенности стихотворной речи и нормы литературного произношения.

В свою деревню в ту же пору
Помещик новый прискакал
И столь же строгому разбору
В соседстве повод подавал;
По имени Владимир Ленский,

* При твердом произношении *к*, *г*, *х* после них звучит редуцированный звук *ъ*, как если бы писалось: *-кой*, *-гой*, *-хой*.

С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Данта и поэт.

(А. Пушкин. "Евгений Онегин")

Прощай, отшельник бессарабский,
Лукавый друг души моей!
Порадуй же меня не сказочкой арабской,
Но русской правдою твоей.

(А. Пушкин. "Из письма к Н. С. Алексееву")

Исчезнул он,
Веселый сон,
И одинокий
Во тьме глубокой
я пробужден.

(А. Пушкин. "Пробужденья")

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец:
Живу печальный, одинокий
И жду: придет ли мой конец?

(А. Пушкин. "Я пережил свои желанья...")

А в первом классе — тишина.
В удобном кресле у окна,
Дымя сигарою гаванской,
Сидит банкир американский.

(Д. Родари. "Третий, второй, первый класс")

26-е правило. Глаголы с окончанием *-кивать*, *-гивать*, *-хивать* произносятся с мягкими согласными *к*, *г*, *х*: постукивать, подмигивать, помахивать. Старомосковское твердое произношение этих звуков и редуцированный звук *ъ* после них (*постуку́вать*, *подмигн́вать*, *помахн́вать*) в настоящее время выходит из употребления и остается в сценической речи, главным образом в классических пьесах.

27-е правило. Возвратные частицы *-сь*, *-ся* произносятся с мягким звуком *с* в соответствии с написанием: *наклоняю/с'*, *умоешь/с'/я*, *видим/с'/я*. Старомосковское твердое произношение *с* остается в сценической речи, главным образом в классических пьесах.

28-е правило. Часто в бытовой речи персонажей драматургических произведений, в фольклоре, в баснях, в поэзии встречаются слова *кабы*, *коль*, *коли*, *хоть*, *чай*, *мол*, *стало быть*, *дескать* и т. п. Это слова, на которые никогда не падает смысловое ударение; в устной речи они присоединяются к другим словам, произносятся почти слитно с ними. Звуки *а* и *о* в этих словах редуцируются, произносятся: *к'ь/бы*, *к'ь/ли*, *х'ь/ть*, *м'ь/л* и т. п.

Слово *чай* вводное слово, и как вводное слово всегда отделено запятой. Известно, что пауза на запятой после вводного слова не соблюдается, и фраза "Чай, дорого стоит" должна быть произнесена без паузы. Если в такой фразе сделать паузу на запятой, то создается впечатление, что речь идет о дороговизне чая, что неверно. Слово "чай" употребляется в значении "по-видимому", "вероятно".

Слитно с другими словами и с редуцированным гласным произносится союз так: "Т/ь/к, поди же попляши"; "уж тешиться, т/ь/к тешиться"; "придет беда, т/ь/к будет поздно".

Слово "да" произносится полно, с ударным *а*, когда служит утвердительной частицей; в остальных же случаях *а* редуцируется: "Д/а/, на свете волки д/ь/ овцы, волки д/ь/ овцы".

Задание. Прочтите примеры на произношение таких "безударных" слов.

Кабы /к/ь/бы/

Кабы на цветы да не морозы,
И зимой бы цветы расцветали.
Кабы на меня, молоду, не печали,
я, поджав белых ручек, не сидела б,
Подпершись, молода, не ходила б.
(Народная песня)

"У людей только чтобы хлеб отымать, безбожник такой! В такую дрянь вмешался. Кабы знала, ничего бы не сказала".

(Н. Гоголь. "Женитьба")

"Ах, Аннушка, как я его люблю-то, кабы ты знала!.."

"Кабы ты чувствовал это, то бы не смел и на глаза-то мне показываться, а ты еще с советами лезешь!.."

"Эх, кабы я беден был, я бы человек был. Бедность не порок".

(А. Н. Островский. "Бедность не порок")

"Кабы я один, так бы ничего! я бы бросил все да уехал. А то сестру жаль".

"Не слыхала, мой друг, не слыхала, лгать не хочу. Уж кабы я слышала, я бы с тобой, мой милый, тогда не так заговорила".

"Кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке, на хорошей, обнявшись..."

(А. Н. Островский. "Гроза")

Коли, коль /к/ь/ли, к/ь/ль/

Кто ты? Вьдь и покажися,
С нами честно подружися.
Коль ты старый человек,
Дядей будешь нам навек.
Коли парень ты румяный,
Братец будешь нам названный.
Коль старушка, будь нам мать,
Так и станем величать.
Коли красная девица,
Будь нам милая сестрица.
(А. Пушкин. "Сказка о мертвой царевне")

Беда, коль пироги начнет печи сапожник,
А сапоги тачать пирожник...

(И. А. Крылов. "Шука и кот")

"Постойте ж, я сыскал секрет, —
Кричит Осел. — Мы, верно, уж поладим,
Коль рядом сядем".

(И. А. Крылов. "Квартет")

Как хочешь ты трудись,
Но приобрести не лстись
Ни благодарности, ни славы,
Коль нет в твоих трудах ни пользы, ни забавы.

(И. А. Крылов. "Обезьяна")

"Коль вы одобряете, так и будет-с. Коль скоро человек своего должного не понимает и слов не чувствует, надо ему на деле доказать, чтоб он от своего необразования сколько-нибудь почувствовался".

(А. Н. Островский. "Не все коту масленица")

"Коли хотите быть со мной на ты, так зовите просто Мартыном; все-таки приличнее. А что такое "Прокофьич"! Вульгарно, мадам, очень вульгарно!"

(А. Н. Островский. "Таланты и поклонники")

Хоть /х/ь/ть/

Хоть не скоро, да только б спору.
За совесть, за честь хоть голову снести.

(*"Русские пословицы"*)

"Хоть ты и в новой коже,
Да сердце у тебя все то же".

(И. А. Крылов. "Крестьянин и змея")

Хоть, кажется, слонов и умная порода,
Однако же в семье не без уродца...

(И. А. Крылов. "Слон на воеводстве")

"Ну вот, мои барышни и готовы. Хоть сейчас женихи наезжайте, как на выставку выставлены, первый сорт. Такой форсе покажем — в нос бросится".

(А. Н. Островский. "Доходное место")

"Сегодня так мне тяжело, так грустится...
Хоть ты мою тоску развей".

(А. Н. Островский. "Василиса Мелентьева")

Мол /м/ь/л/

Скажи же, скажи, благодарствую, мол, с моим удовольствием. Нехорошо же так сидеть.

(Н. Гоголь. "Женитьба")

"Дай ты мне выбор: вот, мол, тебе, Краснов, горы золотые, палаты царские, только оставь жену; или вот, мол, тебе землянка непокрытая, работа всякая черная, только с женой жить; я и "ох" не молвлю, буду на себе воду возить, только бы с ней быть навсегда".

(А. Н. Островский. "Трех да беда на кого не живет")

Чай /ч/ь/й/

А видел ли слона? Каков собой на взгляд!

Я, чай, подумал ты, что гору встретил?

(И. Крылов. "Любопытный")

...А что детки мои любезные —

Чай, забегались, заигрались,

Спозаранку спать уложились?

(М. Лермонтов. "Песня про купца Калашникова...")

"— Однако ж ведь сукно-то на них будет, чай, похуже, чем на моем?"

(Н. Гоголь. "Женитьба")

"У тебя ведь, я чай, есть такой шкапчик, где все это соблюдается — и пропустить можно маленькую, и закусить! я не спесива: мне огурец — так огурец, пирог — так пирог".

(А. Н. Островский. "Последняя жертва")

Так /т/ь/х/

Ты всё пела? это дело:

Так поди же, поплаши.

(И. А. Крылов. "Стрекоза и муравей")

Кто знатен и силен,

Да не умен,

Так худо, ежели и с добрым сердцем он.

(И. А. Крылов. "Слон на воеводстве")

"Уж коли хотят жениться, так и женились бы на каких заблужденных, которым все равно, что барыней быть, что кухаркой".

(А. Н. Островский. "Доходное место")

Практическая работа над ударением в слове

Для практических занятий мы предлагаем контрольные билеты со словами, которые часто заставляют задуматься над ударением в слове. Нередко такие слова являются и примерами на разные правила орфоэпии. Рекомендуем, расставив ударения в словах и проверив правильность произношения, слушать, контролировать друг друга.

Педагог на групповых занятиях по контрольным билетам, в которых не проставлены ударения, проверяет подготовленность учащихся. Правильность ответа отмечает по поручению педагога кто-либо из учащихся.

При чтении книги, при слушании речи окружающих у вас могут возникать сомнения в правильности произношения или ударения в том или ином слове. Рекомендуем каждому завести тетрадь-словарик и записывать в него все слова, произношение и ударение в которых вызывают сомнения. Проверив правильность "сомнительного" слова по словарю, надо записать его с проставленным ударением или транскрипцией нужных звуков. Для проверки слов может служить уже упоминавшийся нами "Орфоэпический сло-

варь русского языка. произношение, ударение, грамматические формы. Под ред. Р. И. Аванесова, 1985. Слова, смысл которых вам неизвестен, надо проверять по толковым словарям.

В начале каждого семестра составляется пятнадцать-двадцать карточек (по 8-10 слов в карточке). В них — слова, в которых надо узнать ударения и произношение. Периодически на групповых занятиях проводится "игра" в билеты и слова запоминаются. К экзамену студенты освоят все слова, над которыми работали в течение года.

Задания к билетам

1. Запишите слова в тетрадь.
2. Проставьте ударения в словах. Если возникнет затруднение, проверьте слово по словарю-справочнику.
3. Если непонятно значение какого-либо слова, загляните в любой толковый словарь.
4. Обратите внимание на слова, в которых встречаются *a* и *o* в безударном положении в начале слова или в первом предударном слоге; на слова, в которых встречаются *a*, *o* во втором и третьем слоге перед ударением либо в заударном слоге.
5. Найдите слова, в которых встречаются *e* и *я* в безударном положении в начале слова, в первом или втором слоге перед ударением. Обратите внимание на разницу в произношении безударных *e* и *я* в начале слова, в первом предударном слоге и во втором предударном слоге.
6. Выпишите и запомните иностранные слова, в которых согласные звуки перед гласным *e* произносятся твердо.
7. Выпишите и запомните иностранные слова, в которых звуки *m*, *d*, *p*, *c* произносятся перед гласным *e* мягко, согласно русской орфоэпии.
8. Обратите внимание на некоторые слова в билетах 3, 4, 5, 12, 13, 14, в которых перемена ударения меняет смысл слова.

Контрольные билеты*

1.

Аргумент. Автобус. Алиби. Афера. Агония. Алкоголь. Алфавит. Ангажировать. Абитуриент. Занял, заняла, заняли. Отдал, отдала, отдали. Отнял, отняла, отняли. Подал, подала, подали. Форум.

2.

Афиняне. Египтянка. Еретик. Ксендз, род. п. — кзендза, мн. ч. — кзендзы, кзендзов. Монолог. Эпилог. Диалог. Некролог. Ободранный, ободран, ободрано; ободрана, ободраны; ободрать, ободрал, ободрала, ободрали. Щавель, щавеля. Шарф, род. п. — шарфа; мн. ч. — шарфы, шарфов.

* В билетах даются сокращенные названия: род. п. — родительный падеж, мн. ч. — множественное число.

Ворожея, ворожеи. Заговор. Заговор. Договор. Приговор. Звоню, звонишь, звонит, звоним, звоните, звонят. Отдался, отдалась, отдалось. Подбодрить, подбодришь. Подан, подана, поданы. Поданный, поданная. Подданный, подданная. Пиковый, пиковая.

4.

Аргумент. Языковые. Изолированный. Изжитый, изжит, изжита, изжито. Излить, излился, излилась, излилось, излились. Избранный, избранная; избран, избрана, избрано, избраны. Сосредоточенность; сосредоточивать, сосредоточиваешь.

5.

Увалень. Угольный. Укусный. Юродивый. Закупорить, закупоренная, закупорена. Откупорить, откупоренный, откупорена. Юный, юная, юность. Юркнуть. Юрта. Юнкер, юнкера, юнкеру; мн.ч. — юнкера, юнкеров, юнкерам. Суставной, суставная. Фатум.

6.

Антоним. Апостроф. Баллотироваться. Баловаться, балованный, избалованный, баловство. Бант, банты, бантов, бантами. Бездыханный, бездыханная. Безнадежность, безнадежный. Ступень (лестницы), мн. ч. — ступени, ступеней, по ступеням. Ступень (развития), мн. ч. — ступени, ступеней, по ступеням. Согнутый, согнута. Хребет.

7.

Валезник, род. п. — валезника. Беспрецедентный, беспрецедентная. Констатировать, констатация. Бита. Благоприобретение, благоприобретенная. Блеклый, блеклая, поблекший, поблекшая, поблекнувший, поблекнувшая.

8.

Бунт, бунта; множ. ч. — бунты, бунтов. Бунтовой. Бунтовской. Босой, босая, бос, боса, босы; на босу ногу. Бред, бредовая (идея). Ведомость, род. п. — ведомости; мн. ч. — ведомости, ведомостей, ведомостям. Взорвался, взорвалось, взорвалась, взорвались. Фураж, род. п. — фуража.

9.

Герб, род. п. — герба; мн. ч. — гербы, гербов; гербовая бумага. Гвоздь, гвоздя; мн. ч. — гвозди, гвоздей, гвоздями, о гвоздях. Ворота, род. п. — ворот; въезжаю в ворота. Враль, враля; мн. ч. — вральи, вралей, вральями. Гофрировать, гофрирую, гофрируешь, гофрированный. Цирюльник, цирюльника, цирюльня.

Грабли, грабель и граблей, граблями. Гражданин; мн. ч. — граждане, гражданам. Дверь, до двери, из двери, к двери, на двери; мн. ч. — двери, дверей, дверям, дверями. Жаворонок, жаворонка. Жадный, жаден, жадна, жадны. Дьяк, дьяка; дьяки, дьяков, дьякам. Допоздна. Духовник, духовника.

11.

Евнух, евнуха. Допьяна. Донельзя. Ересь, ереси. Обчистил дочиста. Желчь; желчный человек. Желудевый кофе. Кафе. Жемчуг, род. п. — жемчуга; мн. ч. — жемчуга, жемчугов. Залосниться, залоснился, залоснитесь. Запертый, запертая; заперто, заперты, заперта.

12.

Заржаветь, заржавел, заржавела, заржавели; заржавленная, заржавленный. Ивовый, ивовая. Изба, избы, избу; мн. ч. — избы, избами, об избах. Избранный. Изваяние. Задолго. Забронированный, забронированная. Бронировать, бронированный.

13.

Кабан, кабана; мн. ч. — кабаны, кабанов, кабанями. Кладовая, кладовой. Километр, километра, километры, километров. Каталог. Атлас. Кета, кетовая. Кит, кита, киту. Китовый ус. Козырь, козыря; мн. ч. — козыри, козырей. Инок, инока. Знахарь, знахарка, знахарство. Коклюш, коклюша. Мизерность, мизерная. Роженица.

14.

Клуб, клубы. Мелочный и мелочной, мелочная. Рыкать, рыкаешь, рыкает, рыкание. Рюкзак, рюкзака. Пропать, пропасти; мн.ч. — пропасти, пропастей, пропастями. Разлить, разлила, разлили, разлил. Разморить, разморишь.

15.

Дервиш. Декольте. Термос. Термостат. Дебет. Декаданс. Декамерон. Макбет. Макдуф. Декорум. Мистер. Дельта. Дегустатор. Дегустация. Регби. Деградация. Каденция. Синтез, синтезированный. Тезис. Атеист, атеизм, атеистический. Дека. Дезинформация. Теза, тезис.

16.

Редукция, редуцированный. Телескоп. Термометр. Прогресс. Регресс. Дезертир. Дезинфекция. Дегенерат. Девиз. Дефект. Претензия. Резерв. Резервация. Реглан. Декрет, декретный. Музей. Декада, подекадный. Декан. Декатировка. Декламация. Декорация. Резекция. Резервуар. Резервист.

Статуя, род. п. — статуи; мн. ч. — статуи, статуям, статуями. Станковый, станковая. Стена, стены, стену; за стену, на стену; мн. ч. — стены, стенам, стенами; по стенам, за стенами, в стенах. Татуировка, татуированный, татуированная, татуировать. Стекло, род. п. — стекла; мн. ч. — стекла, стекол.

Скопировать, скопируешь. Сковорода, род. п. — сковороды; мн. ч. — сковороды, сковород, сковородам. Седина; мн. ч. — седины, сединам; сединами, о седилах. Тень, род. п. — тени; мн. ч. — тени, теней; сию в тени. Откупщик, откупщица. Отвинтить, отвинтишь. Включить, включу, включишь, включит; включим, включите, включают. Опрометью. Омоложение. Опекать, род. п. — опеки.

Первенец. Первенство. Перевитый, перевитая; перевит, перевита, перевито, перевиты. Переданный, переданная; передал, передала, передали. Переснятый, переснятая; переснял, пересняла, пересняли. Рассекший, рассекшая. Саднить, саднит. Сверлить, сверлишь.

Слой, слоя; мн. ч. — слои, слоев, слоями. Смотрящий, смотрящая. Снадобье, снадобья, снадобьем. Современник, современность. Соболезновать, соболезнуешь, соболезнование. Сени, сеней, в сенях, из сеней. Тетива, тетивой, тетиву. Тигровый, тигровая. Убыстрить, убыстришь.

УСТРАНЕНИЕ ДИАЛЕКТНЫХ ОШИБОК В РЕЧИ СТУДЕНТОВ

Приведенные правила литературного произношения осваиваются на групповых занятиях всеми студентами. На индивидуальных занятиях обращается особое внимание на те ошибки, которые встречаются в речи каждого студента в отдельности.

Среди студентов довольно часто встречаются учащиеся, произношение которых отмечено чертами того или иного говора. Ведь студенты приезжают учиться из разных регионов страны, где до сих пор существуют локальные разновидности литературного произношения. Отступления от норм орфоэпии проявляются и в фонетике, и в интонации (мелодике).

Необходимо знать, в чем именно проявляется влияние регионального говора, на какие произносительные черты надо более всего обратить внимание на индивидуальных занятиях с каждым студентом.

Можно выделить четыре основные географические зоны, каждая из которых отличается характерными диалектными особенностями, наиболее "проникающими" в произношение жителей каждой из этих зон. Зоны севернорусских областей, южнорусских областей, среднерусских областей. Эти зоны соответствуют делению всех диалектов на севернорусское, южнорусское наречия и переходный, среднерусский, говор. И четвертая зона — очень большая, куда входят регионы Сибири, Дальнего Востока.

Зона севернорусских говоров

Итак, первая зона — зона севернорусских областей (Архангельск, Кострома, Вологда, Кинешма, Иваново, Псков, Великие Луки, Ярославль, города северного Поволжья, северного Урала). В севернорусских говорах звук *г* звучит как взрывной, что соответствует литературному произношению (*Пинега, оглянуться*). Различается так называемое "оканье" — отсутствие качественной редукции, изменения звука *о* в безударном положении. В литературном произношении, как известно, звук *о* произносится как *а*, если он стоит непосредственно перед ударением (*тогда*) и как средний звук между *а/ы* во 2-3-ем слогах перед ударением или в любом заударном слоге (*молодо-зелено, стоим, подколольный*). В речи старшего поколения можно услышать: *складно, говОрю, молОдо-зеленО, запОгуливали*, что характерно для северных диалектов.

Без редукции произносится здесь и *е* безударный: *принЕсу, насмЕхались*. А в литературной речи он должен звучать как средний звук между *и^е* (*несу*) или *ы/и* (*телеграфировать*). Глагольные окончания в 3-ем лице в севернорусских говорах звучат твердо, как и в литературном произношении (*захочет, кричат*).

Обратите особое внимание на интонационное своеобразие севернорусских говоров. Оно выражено в некотором голосовом повышении в конце фразы, как бывает при запя-

той, когда мысль не закончена и развивается. Последний слог, независимо от того, ударный он или нет, сопровождается голосовой растяжкой и звучит иногда длиннее ударного слога.

Севернорусские говоры в речи молодежи проявляются не напрямую, а в завуалированных, стертых формах. В речи их появляется не литературное умеренное аканье, а переходные к нему формы, как бы "стыдливое аканье". Там, где должен звучать *a* (*вода*), и где раньше они произнесли бы "*вОда*", звучит "*вЭда*", то есть, устраняется лабиализация — вытягивание вперед и округление губ, но сохраняются раствор рта и подъем языка, характерные для *o*. Поэтому звучит: *вЭда, дрЭва, прЭшу*. Иногда переходные формы от оканья к литературному аканью могут иметь и другой характер — может слышаться *ы*: *вЫда, дрЫва, прЫшу*. Или средний звук между *а/ы*: *вьда, дрьва, прьшу*. Возможна даже полная редукция, до нуля предударного *o*: *гов'рила, хор'шó* (вместо: *говорила, хорошó*)*.

В севернорусских областях, граничащих с Белоруссией, может сказываться влияние так называемого диссимилятивного аканья, которое характеризуется *э* или *ы*-образным звуком на месте предударных *o* или *a* (например: *тЭкая* или *тЫкая* — вместо *такая*; *трЭва* или *трЫва* — вместо *трава*; *скЭзал* или *скЫзал* — вместо *сказал*).

Таким образом, если мы слышим такое произношение, то "лечить" надо не дикцию студента — здесь не помогут призывы говорить четко, не глотать звуки. Здесь надо устранять диалектные черты произношения, обратить внимание на характер отступления от литературной орфоэпической нормы.

Кроме того, в областях севернорусской зоны встречается так называемая равновеликость — одинаковое по долготе звучание ударного и безударного слогов, в то время как в литературном произношении ударный слог звучит длиннее безударных. На первый взгляд, равновеликость выглядит скороговоркой. Но и здесь "лечить" надо не дикцию. Равновеликость — следствие отхода от литературного произношения, и здесь надо работать с актером над освоением произношения, прежде всего ударных гласных, а затем обратить внимание на характер изменения произношения безударных гласных, на их количественную и качественную редукцию.

Часто на стыке слов звучит союз *и* — *вИтали, такИвстретились*, в то время как литературная норма требует здесь звука *ы*: *вЫтали, такЫвстретились*.

Что касается интонации, то и здесь её влияние завуалировано. И все же: в конце фразы часто звучит восходящая мелодика, как при вопросе или запятой: мысль как бы не завершается, не ставится точка. Равновеликость и мелодическое повышение тона (иногда и с растяжкой последнего слога) наиболее определенно выражены в речи студентов, приезжающих из городов, сел северного Урала.

Студентам, в речи которых есть черты говора севернорусской зоны, полезно предложить:

1) Чтобы избавиться от равновеликости, произносить слова, фразы, небольшие тексты, выделяя ударный слог. Ударный слог выделяется разными способами. Прежде всего, большей напряженностью произносительного аппарата, — **силовое** или **динамическое**

* Знаком ^v обозначено исчезновение гласного звука.

ударение. Подчеркните его энергичным взмахом руки на ударном слоге. Кроме того, ударный слог выделяется длительностью, долготой гласного (количественное ударение). Можно дополнительно подчеркнуть длительность ударного слога, сопровождая его плавным жестом руки. И есть третий способ выделения ударного слога — музыкальный, при котором он выделяется изменением высоты тона.

2) Чтобы избавиться от диссимилятивного аканья, э- или ы-образного звука на месте *о* и *а* предударных, произносить в определенном порядке специально подобранные слова. Помните, что *о* и *а* предударные звучат, как [а].

Двусложные слова с ударением на втором слоге

Пишется	Произносится
<i>барáк</i>	<i>б/а/рáк</i>
<i>сарáй</i>	<i>с/а/рáй</i>
<i>замóк</i>	<i>з/а/мóк</i>
<i>порá</i>	<i>п/а/рá</i>
<i>вокзáл</i>	<i>в/а/кзáл</i>
<i>доклáд</i>	<i>д/а/клáд</i>
<i>ловкáч</i>	<i>л/а/вкáч</i>
<i>сорняк</i>	<i>с/а/рняк</i>
<i>фонтáн</i>	<i>ф/а/нтáн</i>
<i>Корáн</i>	<i>К/а/рáн</i>
<i>морóз</i>	<i>м/а/рóз</i>
<i>конéц</i>	<i>к/а/нéц</i>
<i>момéнт</i>	<i>м/а/мéнт</i>
<i>простóр</i>	<i>пр/а/стóр</i>
<i>пожáр</i>	<i>п/а/жáр</i>
<i>коллáж</i>	<i>к/а/ллáж</i>

Трехсложные слова с ударением на втором слоге

(не забудьте: заударные *о* и *а* редуцируются, произносятся как *а/ы*)

Пишется	Произносится
<i>корóбка</i>	<i>к/а/рóбкь</i>
<i>солóма</i>	<i>с/а/лóмь</i>
<i>порóда</i>	<i>п/а/рóдь</i>
<i>работá</i>	<i>р/а/бóть</i>
<i>фонéма</i>	<i>ф/а/нéмь</i>
<i>калiна</i>	<i>к/а/лiнь</i>
<i>солóнка</i>	<i>с/а/лóнкь</i>
<i>полéно</i>	<i>п/а/лéнь</i>
<i>злодéйка</i>	<i>зл/а/дéйкь</i>
<i>кабiна</i>	<i>к/а/бiнь</i>
<i>барáнка</i>	<i>б/а/рáнкь</i>

регола
знако́мство
подра́нок
планта́тор
блаже́нство
насты́рность

re/go/la
zn/a/kómstvø
pl/a/drányk
pl/a/ntátør
bl/a/žénstvø
n/a/stýrnystvø

Трехсложные слова с ударением на третьем слоге

(не забудьте: *о* и *а* в предпредударном слоге редуцируются, произносятся как *а/ы*)

Пишется

каравáй
палантíиn
саквоя́ж
догово́р
новосёл
лоботря́с
монолог
толокно́
бараба́н
садово́д
каланча́
тарантáс
водопóй
скоморо́х
полови́к
гороско́п
гастроле́р
баловство́

Произносится

кър/а/ва́й
пъл/а/нтíиn
сѣкв/а/я́ж
дъг/а/во́р
нъв/а/сёл
лъб/а/тря́с
мън/а/лог
тъл/а/кно́
бър/а/ба́н
сѣд/а/во́д
къл/а/нча́
тър/а/нтáс
въд/а/пóй
скъм/а/ро́х
пъл/а/ви́к
гър/а/ско́п
гѣстр/а/ле́р
бъл/а/вство́

Многосложные слова, в которых встречаются *а* и *о* предударные, предпредударные и заударные, а также безударные *о* и *а* в начале слова (не забудьте: *о* и *а* безударные в начале слова всегда произносятся как звук *а*):

Пишется

противоде́йствовать
констати́ровать
пропорциона́льность
оболочка
забаррикади́ровать
мароде́рство
молоковóз
новостро́йка
амазо́нка

Произносится

прѣтив/а/дѣйствѣвѣтъ
кънст/а/ти́ръвѣтъ
прѣпърци/а/на́льньствѣ
аб/а/лочкѣ
зѣбъррик/а/ди́ръвѣтъ
мър/а/дѣрствѣ
мълк/а/во́з
нъв/а/стро́йкѣ
ам/а/зо́нкѣ

конкистадо́р
головоу́пство
ротоу́йство
благоуспиа́нность
после́овательность

кѡнкѣст/а/до́р
гѡлѡв/а/тѡпствѡ
рѡт/а/зѡйствѡ
блѡгуспѣа́нность
п/а/слѣдоуѡтельность

3) Произнесите *и*, стоящий на стыке слов между твердыми согласными, как *ы*:

Пишется

без интереса
без инициативы
с игроками
в институте
без Икара
под илом
с иглой
к Игорю
под ивою
с интересом
без Инны
над иллюстрацией
в Индии

Произносится

безы́нтереса
безы́нициативы
сы́грокaми
вы́нститу́те
безы́кара
поды́лом
сы́глой
кы́горю
поды́вою
сы́нтересом
безы́нны
нады́ллюстрацией
вы́нди

Задание: подберите слова к указанным правилам произношения гласных. После каждого слова ставьте точку, т. е. заканчивайте мысль. Это поможет избавиться от мелодического повышения тона в конце фразы, свойственного говорам севернорусской зоны.

Зона среднерусских говоров

А на что надо обратить внимание учащихся, живших в областях среднерусской зоны? В этой зоне — Владимир, Пенза, бассейн Каспия, среднее и нижнее Поволжье (Самара, Саратов, Астрахань, Армавир, Красноводск и пр.). Здесь, наряду с широким распространением литературного произношения, есть и отступления от него, так как в этой зоне присутствуют среднерусские окающие говоры. В речи старшего поколения можно услышать ярко выраженное оканье, а также произношение без редукции безударных *e* (*сегодня, ведро, не нравится, с песочком*); звука *я* (*ядрены*). Есть стяжение гласных: *выкидывашь* — вместо: *выкидываешь*. Прилагательные произносятся с усеченной концовкой (*солёны, дубова, крупна* — вместо: *солёные, дубовая, крупная*). Интонация отличается певучестью, конец фразы сопровождается мелодическим понижением тона, что свойственно интонации литературной речи.

На речь молодежи из среднерусской зоны говоры также оказывают влияние, но иначе, в другой форме, чем в зоне севернорусских областей. Здесь влияние оканья проявляется в полной редукции (вплоть до исчезновения, до нуля) гласного *о* или даже *а* второго предударного слога, в то время как в литературном произношении здесь должен быть

средний звук между *а/ы*. И тогда вместо *говорила, хорошо, сапоги* может звучать: *г^увори́ла, х^урошо́, г^урячо́, с^упоги́*. Такой же редукции может подвергаться и первый заударный слог: вместо *ниточка, баночка, радость, молодость* (где звучит заударный средний звук между *а/ы*) — можно услышать: *ни́т^учка, ба́н^учка, ра́д^усть, мо́л^удость*. Здесь, таким образом, изъяны речи — не в дикции, а в присутствии диалектных орфоэпических черт. Такое произношение производит впечатление речи неинтеллигентной, простецкой, даже вульгарной. Здесь также необходимо говорить о литературных орфоэпических нормах.

Студентам, в речи которых есть черты говора среднерусской зоны, необходимо наибольшее внимание обратить на освоение правила произношения *о* и *а* безударных, подвигающихся качественной и количественной редукции.

Произносить редуцированный звук *о* и *а* в предупредительных слогах, не "проглатывая" его до нуля.

Пишется

сарафа́н
голова́
самоле́т
Парагва́й
каранти́н
полево́д
полиглот
Таганро́г
водопой
мастерство́
Лафонте́н
караме́ль

Произносится

сър/а/фа́н
гъл/а/ва́
сьм/а/ле́т
Пър/а/гва́й
кър/а/нти́н
пълевóд
пълиглот
Тъг/а/нро́г
въд/а/но́й
мъстерство́
Лъф/а/нте́н
кър/а/ме́ль

Произносить редуцированный звук *о* и *а* в заударном слоге, также помня, что его редукция не должна доходить до нуля.

Пишется

скро́мность
ва́жность
трёсточка
вёточка
пóросль
го́ловы
хо́лодно
ко́рочка

Произносится

скро́мн/ь/сть
ва́жн/ь/сть
трёст/ь/чкь
вёт/ь/чкь
пóр/ь/сль
го́л/ь/вы
хо́л/ь/днь
ко́р/ь/чкь

Задание: Подберите слова к указанным правилам. Тренируйте верное произношение предупредительных и заударных гласных.

В зону южнорусских говоров входят Рязанская, Тамбовская, Тульская, Смоленская, Воронежская, Калужская, Орловская, Курская и др. области. В речи старшего поколения можно услышать то, что свойственно всем южнорусским диалектам: аканье (то есть произношение *о* и *а* предударных как *а* (это верно для литературного произношения): *Фама* (*Фома*), *касить* (*косить*). Правда, аканье здесь чрезмерное, характерное для диалекта. "Акают" иногда даже там, где должен звучать средний звук между *а/ы*, то есть в заударных и 2-ом предударном слогах: *залатой* и даже на месте других гласных: *жАна*, *спинастАй*, *рукодельнАй* — вместо *жена*, *спинастый*, *рукодельный*. Звук *г* произносится не как взрывной (это принято в литературном произношении), а как звук фрикативный (обозначим его условно "у"): *уаварю*, *пауади* (*говорю*, *погоди*). В конце слов звук *г* также звучит как фрикативный — *х*: *снеХ* (*снег*) — вместо литературного *снег*, когда происходит оглушение звонкого *г* и переход его в *х*.

Безударный *е* в этих диалектах может не редуцироваться, либо он переходит в *и* или даже в *я*. Например, *весна* может произноситься в диалекте *весна*, *висна*, *вясна*, — то есть слышится "яканье" даже на месте безударного *е*. Отчетливо, без редукции произносится и безударный *я*: *приняла*, *в зятя*, *Рязань*, *ребятишки*, *плясать* и даже *яво* (*его*), *провяла* (*провела*), *плявать* (*плевать*), *пяку* (*леку*) и т. д. То есть *я* звучит на месте *е*. Глагольные окончания в третьем лице могут прозвучать здесь мягко: *глядить* (*глядит*), *привязуть* (*привезут*).

В речи многих жителей южнорусских областей — даже в речи молодежи — до сих пор может встретиться фрикативный звук *г* (*снег*, *уолова*, *поуоди* — вместо: *снег*, *голова*, *погоди*). Это наиболее характерная для зоны произносительная диалектная черта. Встречается и яканье, но в речи городских жителей, интеллигенции *я* может прозвучать только на месте безударного *я* (и не встречается вместо безударного *е*). И потому можно услышать: *янтарь*, *пятак*, *рябина* (в то время, как *я* безударный здесь должен звучать как средний звук между *и/е*—*и^е*).

Отмечают языковеды и диссимилятивное аканье в этой зоне (помните? *тpЫвá*, вместо *тpАвá*; *скЫзáл*, вместо: *скАзáл*). Очень распространена и редукция 2-го предударного слога на месте *о* и *а*. Там должен звучать, как вы помните, средний звук между *а/ы*, а звучит — *ы*: *пЫлюбíl*, *нЫрубíl*, *зЫпирáть* (*полюбíl*, *нарубíl*, *запирáть*).

Итак, диалектными чертами, наиболее проникающими в речь жителей этой зоны, являются: диссимилятивное аканье, *ы*-образное произношение 2-го предударного *о* и *а*, иногда произношение фрикативного *г*, и произношение *я* безударного без редукции (*притЯжение*, *появйлся*). На эти диалектные черты и надо обратить особое внимание.

В городах, расположенных вблизи Украины (например, в Ростове-на-Дону, Краснодаре и др.), ощущается, кроме того, сильное влияние фонетики и интонации украинского языка. Тогда в речи может отсутствовать уподобление согласных по глухости-звонкости, они могут произнести, например, *певчие* — вместо: *пэфчие*. Может отсутствовать и оглушение звонких согласных в конце слов: *родственников*, *коров*, *уж* — вместо: *родственникоф*, *короф*, *уш*. Может звучать "и" на стыке слов, а должен звучать *ы*: *такЫбудет* (а не *такИбудет*). Твердые звуки *ш* и *ж* могут неверно смягчаться последующими мягкими согласными — *суж^ьдение*, а должно звучать: *суждение*. После *ч* и *щ* безударные *а* иногда произносят как *а* (надо как *и/е*).

Осваивая литературные орфоэпические нормы, учащиеся из этой зоны могут тренировать произношение *о* и *а* предударного и заударного, а также *и* на стыке слов, используя уже приведенные для других зон упражнения.

Кроме этого, должны особенно внимательно отнестись к освоению следующих правил:

— Произносить *г* как звук взрывной. Помнить, что в конце слов звучит *к* (закон оглушения):

Пишется	Произносится
<i>стог</i>	<i>сток</i>
<i>порог</i>	<i>порок</i>
<i>острог</i>	<i>острок</i>
<i>враг</i>	<i>врак</i>
<i>полог</i>	<i>полок</i>
<i>носорог</i>	<i>носорок</i>
<i>диалог</i>	<i>диалок</i>
<i>полилог</i>	<i>полилок</i>
<i>берег</i>	<i>берек</i>

— Произносить слова, в конце которых пишется звонкий звук. Помнить, что в звучащей речи он произносится глухо (закон оглушения звонких в конце слов):

Пишется	Произносится
<i>пейзаж</i>	<i>пейзаш</i>
<i>рожь</i>	<i>рош</i>
<i>диагноз</i>	<i>диагнос</i>
<i>врозь</i>	<i>врось</i>
<i>Петербург</i>	<i>Петербурк</i>
<i>призыв</i>	<i>призыф</i>
<i>новь</i>	<i>нофь</i>
<i>холод</i>	<i>холот</i>
<i>грудь</i>	<i>груть</i>
<i>ледоруб</i>	<i>ледоруп</i>
<i>Обь</i>	<i>Опь</i>

— Осваивать закон уподобления звуков по глухости-звонкости.

Пишется	Произносится
<i>коробка</i>	<i>коропка</i>
<i>успевший</i>	<i>успефший</i>
<i>редкость</i>	<i>реткость</i>
<i>близкий</i>	<i>блисккий</i>
<i>когти</i>	<i>кокти</i>
<i>сторожка</i>	<i>сторошка</i>
<i>к городу</i>	<i>г городу</i>

— Произносить слова, в которых встречается безударный *a* после *ч* и *щ*. Помнить, что здесь *a* звучит как *и/е*.

Пишется

запечатлѐн
увѣнчаннѳй
часовѳй
молчаливѳй
очарованіе
частотá
щавѣль
плѳщадь
площаднѳй

Произносится

запеч*и*^е/тлѣн
увѣ енч*ы*/ннѳй
ч*ы*/совѳй
молч*и*^е/л*и*вѳй
оч*ы*/рованіе
ч*ы*/стотá
щ*и*^е/вѣль
плѳщ*ы*/дѳ
пл*о*щ*и*^е/днѳй

Произносить *я* и *е* безударный как *и/е*. Помнить, что *е*, *я* в начале слова, после гласных, после *ь*, *ъ* произносятся и с йотацией *й*.

Пишется

тяжѣлѳй
платáк
посвящѣніе
клян*и*сь
мыслящ*и*й
ядовитѳй
появил*я*
лекарство
произнесѣн
пересуд*ы*
трапѣзн*я*
елѳвѳй

Произносится

т*и*^е/жѣлѳй
п*и*^е/тáк
посв*и*^е/щѣніе
кл*и*^е/н*и*сь
мысл*ы*/щ*и*й
/й*ы*/довитѳй
по*и*^и^е/в*и*л*я*
л*и*^и^е/карство
произн*и*^и^е/сѣн
п*ы*/р*и*^и^е/суд*ы*
трáп*ы*/зн*я*
/й*и*^и^е/лѳвѳй

Произносить слова с *ш*, *ж*. Помнить, что эти звуки в русском языке произносятся твердо, даже если стоят перед мягкими согласными.

сегодн*я*шнѳй
всегд*я*шнѳй
прежнѳй
прежд*е*
вѣшн*и*
внѣшн*е*
сужденіе
наважденіе
предупрежденіе

швѣя
шлѣя
шлѣм
жниц*а*
жнивѣѳ
штиблѣт*ы*
шлиц*а*
жд*и*
Рождѣство

Задание. Подберите слова к указанным правилам. Тренируйте их верное произношение.

И, наконец, 4-я зона — зона Сибири, Дальнего Востока. Произношение в этой большой зоне чрезвычайно пестро, неоднородно. В нем сталкиваются признаки севернорусских, южнорусских говоров, здесь сильное влияние оказывает украинский акцент и акценты других языков. Ведь в Сибири и на Дальнем Востоке живут представители многочисленных национальностей. Поэтому языковеды говорят, что современный сибирский город можно сравнить с кузницей, где синтезируются, переплавляются различные произносительные нормы.

При всем различии, пестроте произношения русских жителей Сибири и Дальнего Востока выделим наиболее характерные отступления от литературных орфоэпических норм.

Наиболее распространена в речи местных жителей так называемая равновеликость. Помните? Она выражается в относительной равномерности ударного и безударного слогов по длительности и силе, в то время как в литературной речи ударный слог звучит длиннее и интенсивнее. Часто встречается *ы*-образный предударный *о* и *а*: *пЫшел* (*пошел*), *скЫзал* (*сказал*). Может отсутствовать уподобление согласных по глухости-звонкости, оглушение звонких согласных в конце слов. Может встречаться фрикативный звук на месте *г* (*помох*, вместо: *помок*); мягкое звучание *ш* и *ж* перед мягкими согласными (*преж^ьде* — вместо: *прежде*); *ы*-образное *о* и *а* во 2-м предударном слоге: (*зЫлотистый* — *золотистый*); либо утрата его до нуля (*з^ьлотистый*).

Обратите внимание и на растяжку заударных гласных в открытых конечных слогах. Например: *доро-га-а*, *верзи-ла-а*. Так звучит часто конец фразы, требующей завершения мысли, утверждения чего-либо. Здесь сказывается влияние своеобразного интонационно оформленного фразы, свойственного сибирским говорам.

Задание. Подберите слова, в которых встречаются перечисленные правила произношения. Тренируйте верное произношение.

Знакомство с правилами современного литературного произношения — лишь первый шаг в работе над культурой речи. Чтобы говорить правильно, надо затратить много времени и труда, нужна постоянная специальная тренировка. Надо научиться наблюдать в жизни не только за своей речью, но и за речью окружающих, быть внимательным к речи преподавателя, которая является примером для учащихся.

Необходимо систематически прослушивать пластинки или записанные на магнитофонные пленки выступления актеров, чтецов, речь которых также может служить образцом правильного произношения. Полезно прослушивать по радио и телевидению выступления лингвистов, посвященные вопросам устной речи.

Но только слушать чужую речь мало. Надо самому активно тренироваться, осваивать и закреплять на практике правила литературного произношения. Повторяем, в первоначальной работе особенно полезно пользоваться магнитофоном: записать свою речь, прослушать, сверить с хорошими образцами и затем повторить запись, исправив замеченные отклонения. Слушая себя со стороны, легче заметить ошибки и достижения. Недаром этот прием широко используется при изучении иностранных языков.

ДИКЦИЯ

В главе об орфоэпии мы касались освоения единых норм литературного произношения, которыми актер и чтец должны владеть. Есть и еще одно качество речи, неотъемлемое для людей "речевых профессий", — это хорошая дикция. Хорошая дикция означает четкость, ясность произнесения слов и фраз, безукоризненность звучания каждого гласного и согласного. Чистота дикции помогает чтецу и актеру выразительно и точно доносить свои мысли до слушателя. Неясность дикции, наличие какого-либо недостатка (картавость, шепелявость и т. п.) отвлекают внимание слушателей от содержания речи.

К органам артикуляции, принимающим непосредственное участие в образовании звуков речи, относятся гортань, ротовая и носовая полость, челюсти, зубы, твердое и мягкое нёбо, язык, губы. Одни части речевого аппарата — язык, губы, нижняя челюсть, мягкое нёбо с маленьким язычком, гортань — являются подвижными, другие — зубы, верхняя челюсть, твердое нёбо — неподвижными.

Четкость произношения гласных и согласных звуков зависит от нормального устройства всех частей речевого аппарата и от правильной артикуляции. Так, звучание зависит от подвижности мягкого нёба, которое при произнесении гласных и большинства согласных звуков закрывает проход в нос; при малоподвижном мягком нёбе речь имеет неприятный гнусавый оттенок.

Большое значение для актера имеют зубы (за ними надо тщательно следить). Особенно важен правильный прикус — сближение верхней и нижней челюстей, осуществляемое благодаря подвижности нижней челюсти. Слишком выдвинутая нижняя или верхняя челюсть, редкие, криво поставленные зубы образуют неверный прикус и порождают неправильное произнесение шипящих звуков *ш, ж, щ*, свистящих звуков *с, з* и аффрикат *ц, ч*.

Неповоротливый, толстый язык мешает правильному образованию многих звуков. Короткая уздечка под языком не позволяет кончику языка подняться к твердому небу и к корням верхних передних зубов, что мешает правильному образованию звуков *р, ш, ж, ч*.

Указанные недостатки — органического происхождения; они требуют вмешательства логопедов и стоматологов.

Но существуют недостатки речи, которые являются следствием неверной артикуляции, усвоенной с детства, небрежного отношения к речи в семье, в средней школе. Наиболее распространенный недостаток — вялая, неразборчивая речь. К. С. Станиславский сравнивал такую речь с мухами, попавшими в мед. Губы при этом еле двигаются. Зубы почти сжаты, нижняя челюсть плохо опускается.

При наличии недостатков неорганического происхождения каждодневная работа в театральной школе и систематический самоконтроль дают хорошие результаты. Залогом успеха является выработанная привычка к четкой артикуляции каждого согласного и гласного, как того требует природа данного языка. Известный французский актер и пе-

дагог Коклен-старший называл четкую артикуляцию "вежливостью актера". Да и в жизни небрежная артикуляция воспринимается как неуважение к собеседнику. Внимание к артикуляции актеру необходимо также и при озвучивании фильмов, при постановке музыкальных фильмов и телеспектаклей, когда один актер поет или говорит за кадром, а другой действует на экране.

Прежде всего учащимся надо с помощью педагога осознать причины недостатков своей речи и научиться сознательно исправлять эти недостатки. По словам К. С. Станиславского, "произношение на сцене — искусство не менее трудное, чем пение, требующее большой подготовки и техники, доходящей до виртуозности".

Прежде чем начать тренировку произношения гласных и согласных, полезно каждый раз проводить подготовительные упражнения для губ, языка (см. упражнения в главе "Подготовка речевого аппарата к звучанию").

Артикуляционная гимнастика

Гимнастика для губ**

1. Раскрыть рот. Положить два пальца ребром один на другой и на это расстояние опустить нижнюю челюсть. Язык положить плоско, корень языка опустить, мягкое небо (маленький язычок) приподнять. Верхняя губа слегка приподнята.

Затем выполняем упражнения, рассчитанные на борьбу с вялыми, малоподвижными губами.

2. Верхнюю губу подтянуть кверху, обнажая верхние зубы (на улыбку); десны верхних зубов не должны быть видны. В момент подтягивания губы мышцы лица находятся в спокойном состоянии, зубы не сжаты.

3. Нижнюю губу оттянуть к нижним деснам, обнажая нижние зубы, челюсть не напряжена.

4. Чередовать движения верхней и нижней губы:

- а) верхнюю губу поднять (открыть верхние зубы);
- б) нижнюю губу опустить (открыть нижние зубы);
- в) верхнюю губу опустить (закрыть верхние зубы);
- г) нижнюю губу поднять (закрыть нижние зубы).

Во время этих движений челюсть свободна, зубы не сжаты.

5. Исходное положение: рот слегка раскрыт (челюсть слегка опущена). Верхняя губа, закрывая верхние зубы, крепко натягивается на них, так, чтобы край верхней губы слегка загибался внутрь рта. Затем верхняя губа, растягиваясь в стороны, соскальзывает вверх, открывая верхние зубы, и возвращается в исходное положение.

Все внимание должно быть направлено на скользящее движение верхней губы.

6. Исходное положение то же. Нижняя губа, закрывая нижние зубы, крепко натягивается на них, так, чтобы край нижней губы загибался внутрь рта. Немного задержав-

* Станиславский К. С. О музыкальности слова. Собр.соч. в 8-ми т., М., 1955. Т.3. С.322.

** Упражнения для губ и языка взяты из учебника Е. Ф. Сарычевой "Сценическая речь" (1955) и из книги М. Е. Хватцева "Логопедия" (1959).

шись в таком положении, нижняя губа оттягивается вниз, обнажая нижние зубы, и возвращается в исходное положение.

7. Одновременное скользящее движение обеих губ. Исходное положение и характер движений такие же, как в 5-м и 6-м упражнениях.

Гимнастика для языка

1. Исходное положение: рот широко открыт; язык лежит плоско, с небольшим углублением в спинке; кончик его слегка касается нижних передних зубов, корень опущен, как бы в момент зевка. Высунуть язык как можно больше изо рта, а затем втягивать как можно глубже, так, чтобы образовался лишь мышечный комок, кончик языка стал незаметным. Затем язык возвращается в исходное положение.

2. Исходное положение то же. Нижняя челюсть неподвижна. Кончик языка то поднимается к корням верхних передних зубов, то опускается в исходное положение.

3. Исходное положение в основном то же, но рот полуоткрыт. Высовывать язык наружу "лопатой" (т. е. языку придается плоская, широкая форма), так, чтобы он своими боковыми краями касался углов рта. Затем уложить язык в исходное положение.

4. Исходное положение то же, что в упражнении 3. Высовывать язык наружу "жалом" (т. е. языку придается возможно более заостренная форма). Затем вернуть его в исходное положение.

5. Поочередно высовывать язык то "лопатой", то "жалом".

6. Рот полуоткрыт. Присасывать язык к нёбу, затем отрывать его со щелканьем.

Методические указания к упражнениям для губ и языка

Делать упражнения надо четко, точно, выполняя указанные движения губ, челюстей, языка. Чтобы контролировать себя во время тренировки, рекомендуем вначале пользоваться маленьким зеркалом. Начинайте делать эти упражнения медленно, а затем ускоряйте темп. Актеру необходима хорошо развитая, оттренированная моторика артикуляционных органов. Ведь в потоке речи происходит быстрая смена микродвижений языка, губ, мягкого нёба.

С самого начала следите за тем, чтобы работали только речевые органы: челюсти, губы, язык. Лоб, глаза, нос и весь корпус должны находиться в спокойном состоянии. Повторение движений хорошо разогревает мышцы артикуляционного аппарата, готовит его к звучанию. Включайте эти упражнения в ежедневный речеголосовой тренинг.

ГЛАСНЫЕ И СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

Звуки речи, как мы уже знаем, делятся на гласные и согласные. Струя выдыхаемого воздуха из легких по дыхательному горлу попадает в гортань, а затем — в полость рта. Если воздушная струя, попадая в ротовую полость, не встречает препятствий, проходит почти свободно, образуются гласные звуки. Если воздушная струя встречает препятствие, образуются согласные звуки. Это — артикуляционное различие.

Иногда считают, что гласных и согласных звуков столько, сколько гласных и согласных букв в русском алфавите. И. А. Бодуэн де Куртенэ писал, что тот, кто смешива-

ет язык и письмо, звук и букву, с трудом отучится вовсе смешивать человека с паспортом, человеческое достоинство с чином и званием, то есть сущность с чем-либо внешним.

Устная, звучащая речь и речь письменная — две формы существования языка. Письменная речь связана с устной через посредство языка. Буквы соотносятся с мельчайшими незнаковыми единицами языка — фонемами. "Фонемы — это минимальные единицы звукового строя языка, служащие для складывания и различения значимых единиц языка: морфем, слов"^{*}. Таким образом, алфавит, буквы соответствуют фонемам. Орфография не передает тонких звуковых различий, переходных оттенков, существующих в живой речи. Она упрощает, огрубляет языковую действительность. На письме все передается определенно, однозначно, здесь принимается одно, условное, решение. Московская фонологическая школа исходит из того, что в русском языке 37 согласных фонем (*л, л', б, б', ф, ф', в, в', м, м', т, т', д, д', с, с', з, з', н, н', р, р', л, л', ж^{**}, ш, ж, щ, ж^{***}, ц, ч, к, к', г, г', х, х'*) и 5 гласных (*а, о, у, и, э*).

ГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

Итак, гласных фонем — 5, а звуков в потоке живой речи, конечно, больше. Кроме *о, а, у, и, э* есть звук *ы*, который слышится после твердых согласных (сравните: *мил, мыл*).

Е, ё, ю, я не обозначают самостоятельных гласных звуков: они либо свидетельствуют о мягкости предшествующего согласного (*мел, мял* в отличие от *мол, мал*), либо передают на письме два звука: *е—йэ, ё—йо, ю—йу, я—йа* (*ель, ёж, лью, змея*). Первый из этих двух звуков, обозначаемый иногда в транскрипции как */i̯/*, является согласным звуком.

Характер каждого гласного определяется положением языка, губ, нижней челюсти. Струя выдыхаемого воздуха проходит между языком и нёбом, и в зависимости от положения, которое принимает язык, и от формы губ мы получаем определенный гласный звук.

В зависимости от участия губ в образовании гласных они делятся на лабиализованные, или губные, и нелабиализованные (латин. *labia* — губа). При активном участии губ образуются гласные *о, у* (губы округляются и вытягиваются вперед) — это лабиализованные гласные. Остальные — *а, э, и, ы* — нелабиализованные: в их образовании губы столь активного участия не принимают.

В зависимости от направления движения языка и степени его подъема гласные звуки делятся на гласные переднего, заднего и среднего ряда и верхнего, нижнего и среднего подъема.

Гласные переднего ряда — *и, э*; язык при их образовании продвигается вперед; гласные заднего ряда — *о, у*; при их образовании язык отодвигается назад; гласные среднего ряда — *а, ы*; при их образовании язык не продвигается ни вперед, ни назад;

^{*} Реформатский А. А. Введение в языковедение. Изд. 4-е, М., 1967. С. 211.

^{**} *j* обозначает согласный *й* (йот).

^{***} *ж* обозначает долгий двойной мягкий звук *ж* (например, в словах: *позже, приезжать*).

гласные **верхнего подъема** — и, ы, у; спинка языка (средняя его часть) высоко поднимается к нёбу;

гласный **нижнего подъема** — а; спинка языка находится в горизонтальном положении;

гласные **среднего подъема** — э, о; спинка языка поднимается, но незначительно*.

Известный лингвист М. В. Панов приводит более детальную, из 25 клеток, таблицу русских гласных**, включающую 15 звуков. Но и ее нельзя назвать, как считает сам ученый, исчерпывающе точной, способной передать многочисленные оттенки гласных.

Подъем	Ряд				
	передний	передне-средний	средний	средне-задний	задний
Верхний	И	Ï	Ы	—	У
Верхне-средний	Ë	Э ^н	Ы ^р	—	—
Средний	Э	О	Ь	—	ЛО
Средне-нижний	—	А	—	—	—
Нижний	—	—	А	А	—

В главе "Орфоэпия" уже говорилось, что звук, обозначаемый [ɤ], звучит как звук, средний между а/ы в заударных и предпредударных слогах: к[ɤ]русель, к[ɤ]локольчик, п[ɤ]х. Это гласный среднего ряда, среднего подъема, нелабиализованный. Этот звук необходимо тренировать в словах, где встречаются заударные и предударные о и а. Отдельно или в ударном слоге этот звук [ɤ] не встречается. Лишь в междометии "чтоб тебе!" его можно встретить под ударением: *штъп тебе!*

Гласные [ä], [ɛ], [ɔ], [ɹ] сравнительно с гласными а, э, о, у продвинуты артикуляционно вперед или вверх, как показано в таблице. Примеры [с' ä т], [н' ɛ т], [т' ɔ т' ɤ], [ч' ɹ т] (*сядь, петь, тетя, чуть*).

Гласный [ä], или "а напряженный", встречается в словах: *ал, бал, вал*, перед [л].

Гласный [ɔ] встречается в тех случаях, когда в предударном слоге на месте о и а звучит не [а], как этого требует орфоэпия, а нелабиализованный о. Тогда слышится *в[ы]да, в[э]да*. Этот звук не следует тренировать. Напротив, его надо устранять, так как он характерен для речи диалектной. Об этом говорилось в главе "Орфоэпия".

Гласный Ы^р не существует изолированно или в ударных слогах, он звучит лишь в предударных слогах после ш, ж, ц: *ж[ы^р]ток, ш[ы^р]птать, ц[ы^р]пная, поц[ы^р]луй*. А также в некоторых словах на месте А предударного после Ш, Ж: лошадей, по большаку, жасмин, жалеть, к сожалению, жакет, ржаной. Об этом также говорилось в главе "Орфоэпия".

И наконец, [ɛ^н]. Этот звук встречается в первых предударных слогах: [л' э^н т' и], [л' э^н т' эт] (*пяти, лететь*). И об этом говорилось в главе "Орфоэпия" при описании произношения Е и Я предударных. Однако, там мы использовали транскрипцию, рекоменду-

* Эти сведения даются не для заучивания, а для понимания часто употребляемых в дальнейшем терминов.

** См. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С. 32.

емую Р. И. Аванесовым* и наиболее распространенную в пособиях и учебниках театральных институтов и школ: [и⁶].

А теперь рассмотрим подробно артикуляцию основных гласных звуков, встречающихся в ударном слоге.

Гласный *и*, переднего ряда, верхнего подъема



При артикуляции *и* рот слегка раскрыт, зубы обнажены, губы чуть-чуть разведены в стороны. Кончик языка касается нижних передних зубов, спинка языка высоко поднята к твердому нёбу, края языка прижаты к боковым зубам. Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в нос; воздух проходит через рот.

Профильная схема расположения органов артикуляционного аппарата при произнесении звука *и*.

Гласный *э*, переднего ряда, среднего подъема



Рот раскрыт больше, чем на звуке *и*. Кончик языка у нижних зубов, но не касается их. Спинка языка приподнята к твердому нёбу. Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в нос; воздух проходит через рот.

Гласный *о*, заднего ряда, среднего подъема, губной



Губы слегка выдвинуты вперед и округлены. Язык оттянут назад. Спинка языка поднята к мягкому нёбу (но не высоко).

Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в нос; воздух проходит через рот.

* См. Орфоэпический словарь русского языка. Произношение. Ударение. Грамматические формы. М., 1985. С.633, § 37.

Гласный у, заднего ряда, верхнего подъема, губной



Губы активно выдвигаются вперед и имеют округлую форму. Язык оттянут назад больше, чем на *о*. Спинка языка высоко поднята к мягкому нёбу; корень языка сильно отодвинут к задней стенке глотки. Мягкое нёбо закрывает проход в нос; воздух проходит через рот.

Гласный а, среднего ряда, нижнего подъема



При произнесении *а* нижняя челюсть опущена, рот раскрыт широко в вертикальном направлении, края передних зубов чуть-чуть обнажены. Язык лежит плоско у нижних зубов. Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в нос. Воздух проходит через рот.

Гласный ы, среднего ряда, верхнего подъема

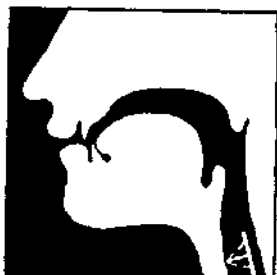


При артикуляции *ы* рот раскрыт, как на звуке *и*; задняя часть спинки языка поднята к мягкому нёбу; кончик языка не касается нижних зубов. Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в нос. Воздух проходит через рот.

Необходимо заметить, что внутриглоточная артикуляция находится в прямой зависимости от положения языка и губ. При произнесении *и* ротовая полость имеет наименьший объем, а глоточная — наибольший. На *а* раскрытие рта наибольшее, а глоточной полости — наименьшее.

Прежде чем переходить к тренировке артикуляции гласных звуков, остановимся на согласном, условно обозначенном нами в транскрипции как /й/. Буква *й* обозначает этот согласный на письме далеко не всегда — только в конце слова (*май, пой*), в конце слога перед согласными (*майка, пойте*) или в начале слова (*йод, йог, Йорк*). Согласный *й* является сонорным, т. е. он образуется с преобладанием голоса над шумом.

Этот согласный понадобится нам при тренировке гласных Э, О, У, А, когда он предшествует им (*йэ — съезд, йо — объем, йу — поют, йа — яма*).



При его артикуляции зубы обнажены, как при произнесении гласного *и*. Кончик языка касается нижних зубов, а спинка языка высоко поднята к твердому нёбу. Края языка прижаты к боковым зубам. Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в нос.

При произнесении каждого йотированного гласного сначала спинка языка активно поднимается к твердому нёбу, а затем язык занимает положение основного гласного.

Для тренировки произнесения гласных звуков мы предлагаем упражнения по таблицам, состоящим из основных гласных и так называемых йотированных гласных звуков и из различных сочетаний звуков.

Таблица основных гласных:

и, э, а, о, у, ы

Таблица йотированных гласных:

*е /iэ/, я /iа/, ё /iо/, ю /iу/**

Методические указания. Произнесите каждый гласный сначала беззвучно, затем вслух, сознательно относясь к его артикуляции, контролируя себя. Внимательно посмотрите на профильное положение языка на рисунке и на положение губ при произнесении каждого гласного звука. С помощью зеркала еще раз проверьте правильность движения речевых органов (челюстей, губ, языка). При произнесении йотированных гласных положение губ то же самое, но язык вначале занимает положение согласного /i/.^{*}

Движения органов речи должны быть легкими, мягкими, эластичными, ненатянутыми. Проверьте, свободна ли при этом шея, нет ли напряжения в лице. Следите за дыханием. Каждое упражнение произносится на одном выдохе, как фраза с точкой в конце.

После того как освоите артикуляцию основных и йотированных гласных, переходите к тренировке гласных в различных сочетаниях. Обратите внимание на разницу в звучании основных и йотированных гласных.

<i>э</i>	<i>э́</i>	<i>а</i>	<i>а́</i>	<i>о</i>	<i>о́</i>	<i>у</i>	<i>у́</i>	<i>и</i>	<i>и́</i>	<i>ы</i>	<i>ы́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>	<i>ю</i>	<i>ю́</i>
<i>и</i>	<i>и́</i>	<i>а</i>	<i>а́</i>	<i>о</i>	<i>о́</i>	<i>у</i>	<i>у́</i>	<i>ы</i>	<i>ы́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>	<i>ю</i>	<i>ю́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>
<i>э</i>	<i>э́</i>	<i>а</i>	<i>а́</i>	<i>о</i>	<i>о́</i>	<i>у</i>	<i>у́</i>	<i>ы</i>	<i>ы́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>	<i>ю</i>	<i>ю́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>
<i>а</i>	<i>а́</i>	<i>о</i>	<i>о́</i>	<i>у</i>	<i>у́</i>	<i>ы</i>	<i>ы́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>	<i>ю</i>	<i>ю́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>
<i>о</i>	<i>о́</i>	<i>а</i>	<i>а́</i>	<i>у</i>	<i>у́</i>	<i>ы</i>	<i>ы́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>	<i>ю</i>	<i>ю́</i>	<i>я</i>	<i>я́</i>	<i>ё</i>	<i>ё́</i>

* Произношение *и* с *й* (с йотированием) встречается в окончании некоторых слов (например, *олады, польныи, судыи*).

После тренировки упражнений подберите слова с этими сочетаниями гласных. Например: *аист, паинька, аэронавт, казано, аутодафе, ауканье, воин, приударить, приукрасить* и др.

В работе над дикцией, так же как в работе над орфоэпией, большую роль играет развитие слухового внимания. С первых занятий по дикции учитесь слушать себя. Добивайтесь правильного формирования звука, следите за свободой звучания, за дыханием. Избегайте так называемого "открытого" (резкого, напряженного) произнесения гласных, не форсируйте голос. Форма губ имеет большое значение не только для четкой дикции, но и для верного голосового звучания. Не следует долго задерживаться на тренировке отдельных слогов. Переходите к работе над произношением гласных в словах. Смысл каждого слова должен быть понятен. Если он неизвестен, найдите объяснение в словаре. Произносите каждое слово как отдельную смысловую единицу, контролируя слухом его произношение.

Наиболее четко оформляется ударный слог. Правильно произнесенное слово — это прежде всего правильно поставленное ударение. Без четко выделенного ударного слога слово не имеет законченной формы. В каждом слове один ударный слог, остальные безударные. Гласные в ударном слоге произносятся внятно, четко, полноценно.

Задание. Определите ударные слоги в словах и произнесите слова беззвучно и вслух, выполняя данные выше методические указания.

<i>иволга</i>	<i>героизм</i>
<i>изверг</i>	<i>заика</i>
<i>эхо</i>	<i>дуэль</i>
<i>экстра</i>	<i>поэзия</i>
<i>арка</i>	<i>реальность</i>
<i>адрес</i>	<i>реакция</i>
<i>остров</i>	<i>наотмашь</i>
<i>отрочество</i>	<i>сообщник</i>
<i>утварь</i>	<i>наука</i>
<i>узость</i>	<i>переулок</i>
<i>ястреб</i>	<i>вальжный</i>
<i>яркость</i>	<i>боярин</i>
<i>егерь</i>	<i>карьер</i>
<i>ересь</i>	<i>вольер</i>
<i>ёмкость</i>	<i>проём</i>
<i>ёрзать</i>	<i>серьёзность</i>
<i>юрта</i>	<i>приют</i>
<i>юность</i>	<i>завьюжить</i>

Но правильно произнесенное слово это не только верно поставленное ударение в слове. Наряду с ударным слогом, ударным гласным в слове есть безударные слоги. В зависимости от места по отношению к ударению гласные в безударных слогах звучат по-разному. Добиваясь четкости, ясности произношения гласных в ударном слоге, мы должны следить и за произношением слова в целом, т. е. параллельно с работой над дикцией работать над литературным произношением. Умение произносить гласные в безударном положении — обязательное условие для устранения диалектного произношения.

Предлагаем несколько упражнений для тренировки произношения безударных гласных.

1. Определите в каждом слове ударный слог. Слова произносите беззвучно и вслух. Обратите внимание, как произносятся безударные гласные *о, а* в начале слова.

<i>абрикосовый</i>	<i>обезвредить</i>
<i>акробат</i>	<i>обернуть</i>
<i>апартаменты</i>	<i>обмундирование</i>
<i>аннотация</i>	<i>обнаружить</i>
<i>аноним</i>	<i>обезуметь</i>
<i>авангард</i>	<i>обильный</i>
<i>администрация</i>	<i>обзор</i>
<i>альпинизм</i>	<i>обман</i>
<i>апостол</i>	<i>обыденный</i>
<i>апостроф</i>	<i>ободрить</i>

2. Определите ударный слог в каждом слове. Слова произнесите беззвучно и вслух. Обратите внимание, как произносятся безударные *е, я* в начале слова.

<i>явление</i>	<i>европейский</i>
<i>язвительный</i>	<i>енот</i>
<i>ягненок</i>	<i>елейный</i>
<i>язык</i>	<i>ермолка</i>
<i>ядро</i>	<i>ежевика</i>
<i>ярмо</i>	<i>единый</i>
<i>якобинец</i>	<i>еретик</i>
<i>языкастый</i>	<i>единица</i>
<i>янычар</i>	<i>египтяне</i>

3. Определите ударный слог в каждом слове. Обратите внимание, как произносятся безударные *о, а* в первом предударном слог. Слова произнесите беззвучно и вслух.

<i>дарить</i>	<i>корсар</i>	<i>носок</i>
<i>задаром</i>	<i>ворона</i>	<i>парад</i>
<i>комар</i>	<i>порок</i>	<i>наряд</i>
<i>загар</i>	<i>сова</i>	<i>рога</i>

4. Определите ударный слог в каждом слове. Обратите внимание, как произносятся безударные *а, о* на втором и третьем месте перед ударением и в заударном слог. Одинаково или по-разному произносятся безударные гласные в этих положениях?

<i>парадокс</i>	<i>просо</i>
<i>воротник</i>	<i>мрачно</i>
<i>косоворотка</i>	<i>неосторожно</i>
<i>носорог</i>	<i>место</i>
<i>садовый</i>	<i>честность</i>
<i>тарантелла</i>	<i>просто</i>
<i>катавасия</i>	<i>каста</i>
<i>каторжанин</i>	<i>паста</i>

В словах *несколько*, *столько* и т. п. не пропускайте *ль*, не говорите: **нескоко**, **стоко**.

Тренировка произношения сочетаний безударных гласных: *оо*, *аа*, *оа*, *ао*, *ау*, *оу*, *еу*, *ео*, *еа*, *еи*, *ои*, *аи*. В главе "Орфоэпия" даны указания, как произносить подобные сочетания. Для тренировки предлагаем короткие фразы, каждую из которых следует произносить как единую и законченную по смыслу группу слов. Обратите внимание на знаки препинания, которые стоят в конце фраз.

Задание: Выпишите и запомните 2 — 3 примера на каждое сочетание.

Безударные сочетания *оо*, *аа*, *оа*, *ао*

Входите по-одному!	Переехал на Арбат!
Живут на островах.	Учиться на акробата.
Не соответствуют стандарту!	Делать по образцу.
Вышел на орбиту.	Хирург на операции?
Прочтите на обороте!	Сказать наобум.
Работать с воодушевлением.	Вооруженные силы.
Перенести на апрель?	Иду за авансом.

Безударные сочетания *ео*, *еа*

Говорил неоднократно.	Необыкновенное сооружение.
Необоснованное заявление!	Неодинаковы по размеру.
Неаккуратный человек.	Необъяснимый поступок!
В неоплатном долгу.	Необходимо сделать.
Не оказалось дома?	Неожиданное известие?
Неопределенный ответ!	Неодушевленный предмет!
Нельзя объять необъятное!	Он не актер!

Безударное сочетание *еу*

Неуживчивый характер!	Неусидчивый человек.
Неудовлетворительный ответ!	Неутомительная прогулка.
Не удосужился выучить.	Не унывайте!
Неуправляемый снаряд.	Неужели сделали?
Не удостоился чести!	Неутоленная жажда.
Неурожайный год?	Неутешительное известие.

Безударные сочетания *ау*, *оу*

Несмотря на упреки!	Надеюсь на участие.
Всем на удивленис.	Живу за университетом.
Таблица умножения.	Ответите за укрывательство!
Дело за уликами?	На узловой станции?
Спасибо за удовольствие!	Надейтесь на утешение!
Продажа по удешевленным ценам.	Ехать по утрамбованной дороге.

Безударные сочетания *аи*, *ои*

Посмотрите на изображение!	Взгляните на иллюстрации!
Трудные наименования?	Действовать по инерции.

Придумайте что-нибудь поинтереснее.
По истечении времени.

глазураться выжидать.
Вывернуть наизнанку!

Безударное сочетание *ei*

Неискушенный человек.
Неиссякаемый источник?
Неизъяснимое волнение!
Неизбежный конец!
Не извольте беспокоиться!
Неинтеллигентный человек.
Пути неисповедимы.

Неизгладимое впечатление.
Вину не искупить!
Не искажайте факты!
Неисполнимое желание?
Не играйте с огнем!
Не издевайтесь над ним!
Не идите на поводу.

Следующий тренировочный материал — на произношение звука *i* после твердых согласных (см. правило в главе "Орфоэпия").

В истекшем году.
Пожалуйста, без извинений!
Попал в историю.
Без истерик не обойдется!
Всего в избытке.
Жить без идеалов.
Печь в изразцах.
Упал в изнеможении.
Сделано без изящества.
С изысканными манерами.
С именем на устах.
Вот именно.
Вот и мы!
Работать с интересом.
В историческом освещении.

"Пунин и Бабурин" (И. Тургенев).
"Контрабас и флейта" (А. Чехов).
"Лев и комар" (И. Крылов).
"Крестьянин и змея" (И. Крылов).
"Лев и волк" (И. Крылов).
"Язык и ум теряя разом..." (А. Пушкин).
"Пред испанкой благородной..." (А. Пушкин).
"Был и я среди донцов..." (А. Пушкин).
"Руслан и Людмила" (А. Пушкин).
"Хозяин и работник" (Л. Толстой).
"Лес и степь" (И. Тургенев).
"Он и она" (А. П. Чехов).

После тренировки дикции и орфоэпии на словах и коротких фразах переходим к литературным текстам, чтобы закрепить полученные навыки. При этом, как всегда, одной из наших главных задач является умение действовать словом, связанное с пониманием текста и желанием поделиться мыслями с партнером. Работа над дикцией и орфоэпией не принесет пользы, если учащийся будет механически произносить слова, обращая внимание только на четкость артикуляции и правильность произношения. На протяжении всех лет обучения сохраняется принцип комплексной работы над всеми разделами предмета.

Первыми литературными текстами служат нам пословицы и поговорки — хороший материал для тренировки не только дикции и орфоэпии, но и умения доносить мысль и то, что стоит за текстом.

Пословицы — мудрые народные изречения, в которых отображена жизнь, трудовая деятельность людей, их взаимоотношения, обычаи, нравы, привычки. В пословицах народ высмеивает тунеядцев, трусов, глупцов, утверждает мужество, трудолюбие, правдивость, честность.

Всегда утверждая что-либо как неоспоримую истину, пословицы в то же время остаются равнодушно-спокойными. Богатство оттенков чувств и отношений, заложенное в поговорках, помогает найти верное решение и подсказывает действенную задачу.

Работа над пословицами знакомит, в частности, с очень распространенным синтаксическим явлением — противопоставлением. Интонационное выделение противопоставляемых элементов играет важную роль в раскрытии смысла произносимого: "Не тот хорош, кто лицом пригож, а тот хорош, кто на дело гош"; "Вещь хороша новая, а друг — старый" и т. д.

Задание. Продумайте содержание каждой пословицы. Наметьте слова, которые выражают основную мысль. Решите, к каким фактам жизни можно отнести данную пословицу, в каких случаях и с какой задачей вы ее произносите.

В каждой пословице, подобранной нами, под ударением стоят те или иные гласные, в том числе йотированные. Они повторяются в данной пословице в нескольких словах, как в ударном, так и в безударном положении. Запомните три пословицы или поговорки на каждый звук.

а, я

Ворона и за море летала, а ума не достала.

Желанному гостю — горячий привет, незваному гостю — хозяина дома нет.

Петр да Иван волокут чурбан; Петр надувается, спину ломает, а Иван ухмыляется, дурака валяет.

Язык болтает, а голова не знает.

Кто хочет много знать, тому надо мало спать.

Страшивай не старого — спрашивай бывалого.

о, ё

Не то дорого, что красного золота, а то дорого, что доброго мастерства.

Хорош тот, кто поит и кормит, а и тот не плох, кто хлеб-соль помнит.

В одиночку не одолеешь и кочку, артелью и через гору впору.

Не тот умен, кто много говорит, а тот, кто попусту слов не тратит.

На языке мёд, а под языком лёд.

Это ёж — его руками не возьмёшь.

Соврёшь — не помрёшь, да вперед не поверят.

и, ы

С родной земли умри — не сходи.

Каковы встречи, таковы и речи.

Не за свое дело не берись, а за своим не ленись.

Поспесишь — людей насмесишь.

Думу трижды вокруг головы оберни да раз выскажи.

е

Без дела жить — только небо коптить.

Ученью без умения — не польза, а беда.

Велик телом, да мал делом.

Лень лени за ложку взяться, а не лень лени обедать.

Кто сеет да веет, тот не обеднеет.

Кто языком штурмует, немного навоюет.
 Беды мучат, да уму учат.
 Думай ввечеру, — делай поутру.
 За ученого двух неученых дают, да и то не берут.
 Какову чашу другу нальешь, такову и сам выпьешь.

СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

Артикуляция согласных звуков требует особого внимания. Если при произнесении гласных струя выдыхаемого воздуха свободно проходит через ротовую полость, то при формировании согласных струя выдыхаемого воздуха встречает на своем пути разнообразные преграды, и произнесение согласных требует четкой и тонкой работы артикуляционных органов.

Классификация согласных определяется следующими признаками*:

- 1) способ образования;
- 2) место образования (указывается активный орган артикуляции — на I месте; пассивный на II месте);
- 3) звонкость — глухость;
- 4) твердость — мягкость.

По способу образования согласные делятся на две группы: смычные и щелевые (фрикативные). У щелевых звуков — неполное смыкание, остается щель, через которую просачивается воздух.

Есть щелевые **срединные** — *ф, ф', в, в', с, с', з, з', ш, ш', ж, ж', х, х'* и др. (воздух просачивается через щель, образованную в середине полости рта — между языком и зубами или нёбом; и **боковые** — *л, л'* и др. (воздух просачивается сбоку полости рта, — между боковой частью языка и зубами).

У смычных согласных возникает полное смыкание, которое с шумом преодолевается воздушной струей. Это — взрывные, слитные, носовые, щелчковые, взрывно-боковые, дрожащие.

Взрывные — *п, п', т, т', д, д', к, к', г, г'* и др. (воздух разрывает смычку органов речи). **Слитные** (аффрикаты) — *ц, ч, дз* и др.) — образуется полная смычка, воздух ее преодолевает, и образуется щель, через которую с трением просачивается воздух**. **Носовые** — *м, м', н, н'* и др. (полное замыкание ротовой полости, воздух проходит через носовую полость). **Щелчковые** (фаукальные — от латин. *faux* — глотка) — *пм, п'м', бм, б'м', тн, т'н', дн, д'н'*. Например: дно, дня, отнять, обман (замыкается ротовая полость с одновременным щелчком увулы. Увула находится в верхней части гортани, недалеко от глотки. Воздух протекает в открывшуюся носовую полость). **Взрывно-боковые** — *тл, т'л', дл, д'л'*. Например: седло, подлить, тля, отлогий. (Язык примыкает к зубам, и одновременно отщелкивается боковая сторона языка от зубов и щеки. Воздух протекает в

* Классификация приводится по кн.: Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С.21—25. М. В. Панов приводит в таблице 68 согласных звуков (см. с.25).

** *Дз* — например, в слове *Шницберген* — *Шни[дз]берген*. Дужка над знаками транскрипции показывает, что это единый звук.

образовавшуюся сбоку щель.) **Дрожащие** — *p, p'* и др. (при их произношении чередуются размыкания и смыкания ротовой полости).

По месту образования согласные делятся на: губно-губные *п, п', б, б', м, м', пм — п'м', б'м', бм*; губно-зубные (*ф, ф', в, в'*); переднеязычные зубные (*с, с', з, з', л, л', т, т', д, д', ц, dz, н, н', тн, т'н', дн, д'н', тл, т'л', дл, д'л',* и др.); переднеязычные передненёбные (*ш, ш, ж, ж', т, т', ч, р, р'* и др.); среднеязычные, средненёбные (*й*) и др.; заднеязычные, задненёбные (*х', г', к'* и др.).

Мягкие согласные — передняя часть языка приподнимается к твердому нёбу (*в', ф', с', з', ш', ж', х', п', б', т', д', к', г', ч', м', н', р', л', п'м', б'м', т'н', д'н'* и др.)

Твердые согласные — задняя часть языка приподнимается к мягкому нёбу (*в, ф, с, з, ж, ц, т, д, м, н, п, р, пм, бм* и др. Йот (*й*) — не твердый и не мягкий, это средненёбный согласный.

Согласные делятся на звонкие и глухие звуки.

Глухие (*к, п, с, т, ш* и др.) произносятся без участия голоса, только одним шумом. Шум может возникать в результате трения воздушной струи о стенки щели, которая создает преграду; так образуются *щелевые*, или *фрикативные*, глухие согласные: *с, с', ф, ф', х, х', ш, ш* и др. Или шум создается в результате того, что воздушная струя мгновенно разрывает преграду; так образуются *смычные*, глухие согласные: *к, к', п, п', т, т'* и др.

Звонкие согласные, образуемые не только шумом, но и голосом, также могут быть *щелевыми* либо *смычными*. Щелевые звонкие согласные — *в, в', з, з', ж, ж'* и др., смычные — *б, б', г, г', д, д'* и др. Кроме того, звонкие согласные делятся на шумные и сонорные. В образовании шумных звонких (*б, б', в, в', г, г'* и др.) шум преобладает над голосом (тоном); в образовании сонорных (*л, л', м, м', н, н', р, р',* а также *й*) голос (тон) преобладает над шумом.

Уже из этой краткой характеристики согласных видно, как они разнообразны и насколько внимательными надо быть к их артикуляции.

Иногда из-за небрежной артикуляции вместо звонких согласных звуков *б, б', г, г', д, д'* произносят глухие звуки *п, п', к, к', т, т'*, т. е. вместо слова *бабушка* говорят *папушка*, вместо *голос* — *колос*, вместо *Дон* — *Тон*, вместо *дело* — *тело* и т. д.

В подобных случаях нечеткого разграничения согласных по звонкости-глухости рекомендуем заняться специальной тренировкой: приложить ладонь к выступу щитовидного хряща (кадыку) и произносить по очереди парные звуки — звонкий, глухой — несколько раз подряд. При произнесении звонкого звука рука ощутит работу голосовых складок, при произнесении глухого звука этого ощущения не возникает.

Обратите внимание: большинство согласных в русском языке могут быть как твердыми, так и мягкими (образуют пары по твердости-мягкости). Но некоторые согласные являются всегда твердыми: это *ж, ш, ц* (*жест, шелест, цифра*). Звуки *ч* и *щ* всегда мягкие: *чашка, чай, чулан, щеголь, щавель, щиколотка*.

Звуки *ж, ш* — всегда твердые в одиночном положении — нередко становятся мягкими, когда удваиваются: *вожжи — во'ж'ж'/и, уезжаем — уе'ж'ж'/аем**, двойной мягкий

* Сочетание *жж* произносится как двойной мягкий звук *ж*.

согласный *ш* — *ш'ш'* — обычно на письме обозначается буквой *щ*: *блестящий* — *блестя/ш'ш'/ий*, *щетина* — */ш'ш'/етина*.

Все согласные звуки, за исключением *м* и *н*, требуют активной работы мягкого нёба, которое закрывает проход в носовую полость. Это очень важно, так как иначе звуки будут иметь неприятное, гнусавое звучание.

Ясность, внятность речи прежде всего зависит от четкого произношения согласных, в то время как мелодика речи определяется главным образом произнесением гласных, Станиславский называл гласные — рекой, согласные — берегами.

Артикуляционные движения, необходимые для последующего звука, начинаются уже на предыдущем звуке. Предыдущий как бы подготавливается к произнесению последующего. В то же время и последующие звуки явственно влияют на предыдущие. Это мы знаем, например, из закона оглушения-озвончения или смягчения предыдущего согласного под влиянием последующего.

Таким образом, звуки речи взаимно влияют друг на друга. В связи с этим обращаем ваше внимание на то, что при произнесении ударного слога губы принимают форму гласного этого слога. Слог — согласный вместе с гласным — составляет одно целое.

Так же, как в работе над гласными звуками, мы соединяем работу по дикции с освоением норм литературного произношения. Тренируя согласные звуки на словах, следует обращать внимание не только на ударный слог, но и на произношение гласных в безударном положении.

После отдельных слогов и слов даются для тренировки пословицы, поговорки, фразы и стихотворные тексты (последние в конце главы). Весь текстовый материал необходимо сначала разобрать по мысли. Посмотрите еще раз методические указания, которые даны в начале главы (см. "Гласные звуки"). Все, что там говорилось о дыхании, внимании к слову, к мысли, остается в силе.

Напоминаем и о необходимости пользоваться словарями — толковыми и словарями литературного произношения и ударения.

Характеристика согласных звуков

Согласные *п*, *п'* (*пнь*) — *б*, *б'* (*бнь*), губно-губные, смычные (взрывные); *п*, *п'* — глухие; *б*, *б'* — звонкие



Звуки *п* — *б* — *м*



Звуки *п'* — *б'* — *м'*

В начале артикуляции звуков *п* — *б* губы крепко сомкнуты. Струя выдыхаемого воздуха проходит через рот и разрывает эту преграду — в результате образуется шум. Звук

n произносится только шумом, без голоса. Звук *б* образуется с участием и шума и голоса. Нёбная занавеска поднимается.

При артикуляции мягких *n'* — *б'* спинка языка приподнимается к твердому нёбу.

Для освоения разницы между звонким *б* и глухим *n* произнесите поочередно: *n* — *б*, *n* — *б*, *n* — *б*... Произнося эти звуки, старайтесь, чтобы к ним не примешивались гласные.

Слоговые упражнения *n* — *б*, *n'* — *б'*

<i>nэ</i>	<i>на</i>	<i>но</i>	<i>ну</i>	<i>ны</i>	<i>ни</i>	<i>не</i>	<i>ня</i>	<i>нѐ</i>	<i>ню</i>
<i>бэ</i>	<i>ба</i>	<i>бо</i>	<i>бу</i>	<i>бы</i>	<i>би</i>	<i>бе</i>	<i>бя</i>	<i>бѐ</i>	<i>бю</i>
<i>бэн</i>	<i>бан</i>	<i>бон</i>	<i>бун</i>	<i>бын</i>	<i>бинь</i>	<i>бень</i>	<i>бянь</i>	<i>бѣнь</i>	<i>бюнь</i>

Задание: Подберите слова, оканчивающиеся на *n* — *б*, *нь* — *бь*.

Двойные взрывные (или смычные) согласные *nn* — *bb* произносятся слитно, с так называемым "долгим затвором". Каждое двусложное сочетание надо произносить с ударением на первом слоге:

<i>ниби</i> — <i>нибби</i> ,	<i>нѣбэ</i> — <i>нѣббэ</i> ,	<i>наба</i> — <i>набба</i> ,	<i>нобо</i> — <i>ноббо</i> ,
<i>нубу</i> — <i>нуббу</i> ,	<i>ныбы</i> — <i>ныббы</i> ,	<i>бини</i> — <i>бинни</i> ,	<i>бэнэ</i> — <i>бѣннэ</i> ,
<i>бана</i> — <i>банна</i> ,	<i>боно</i> — <i>бонно</i> ,	<i>буну</i> — <i>бунну</i> ,	<i>быны</i> — <i>бынны</i>

Задание: сравните и зафиксируйте разницу в произношении одинарного согласного звука и рядом с ним двойного в упражнении и в словах: *бэби* — *хобби*, *липа* — *хиппи*.

Подберите сами слова и сочетания с удвоенными согласными и составьте из них фразы.

Слоговые упражнения на освоение разницы в артикуляции твердых и мягких — *n* — *б*.

<i>nэ</i> — <i>не</i> , <i>на</i> — <i>ня</i> , <i>но</i> — <i>нѐ</i> , <i>ну</i> — <i>ню</i> , <i>ны</i> — <i>ни</i>
<i>бэ</i> — <i>бе</i> , <i>ба</i> — <i>бя</i> , <i>бо</i> — <i>бѐ</i> , <i>бу</i> — <i>бю</i> , <i>бы</i> — <i>би</i>

Напоминаем, что при произнесении слога губы принимают форму гласного в данном слоге: в слоге *ни* — форму гласного *и* и т. д.

Для тренировки произношения согласных звуков *n* — *n'*, *б* — *б'* сразу же после слоговых упражнений произносятся слова, в которых твердые и мягкие *n* — *б* встречаются в ударном слоге — в начале, середине и в конце слова (закрытый слог):

<i>пашня</i>	<i>лопата</i>	<i>сноп</i>
<i>парк</i>	<i>капот</i>	<i>потоп</i>
<i>помпа</i>	<i>непонятый</i>	<i>стоп</i>
<i>пуля</i>	<i>напуганный</i>	<i>клоп</i>
<i>пыль</i>	<i>копыто</i>	<i>галоп</i>
<i>башня</i>	<i>табунщик</i>	<i>сугроб/н'</i>

* Помните о законе оглушения согласного в конце слова. Образец произношения даем только в первом из таких слов.

<i>бомба</i>	<i>пробоина</i>	<i>озноб</i>
<i>будка</i>	<i>набухший</i>	<i>краб</i>
<i>быль</i>	<i>забытый</i>	<i>клуб</i>

Слова с *п'* — *б'*:

<i>пихта</i>	<i>копилка</i>	<i>выть</i>
<i>пение</i>	<i>кипение</i>	<i>насыпь</i>
<i>пёстрый</i>	<i>напёрсток</i>	<i>накипь</i>
<i>пяць</i>	<i>запястье</i>	<i>зыбь</i>
<i>битва</i>	<i>обида</i>	<i>зябь /п'/</i>
<i>белый</i>	<i>победа</i>	<i>рябь</i>
<i>бешенство</i>	<i>забегался</i>	<i>прорубь</i>

Обратите внимание на произношение звука *б* в следующих словах:

<i>объем</i>	<i>объезд</i>	<i>объект</i>
<i>объятие</i>	<i>объгорить</i>	<i>объяснение</i>
<i>объединение</i>	<i>объедки</i>	<i>объявление</i>

В этих словах *б* произносится твердо в отличие от слов *бью, воробьи, дробью, рябью, зыбью* и т. п.

Проспрягайте глаголы *бить* и *пить*. Следите за тем, чтобы звуки *б* — *п* были мягкими, а перед гласными был слышен *й*:

<i>бью</i>	<i>бьем</i>	<i>пью</i>	<i>пьем</i>
<i>бьешь</i>	<i>бьете</i>	<i>пьешь</i>	<i>пьете</i>
<i>бьет</i>	<i>бьют</i>	<i>пьет</i>	<i>пьют</i>

Такая работа очень полезна, так как в речи согласный *й* в таком положении часто пропадает.

По этому же принципу проспрягайте глаголы *разбить, отбить, набить, пробить*.

Просклоняйте данные ниже слова и внимательно прослушайте себя: как у вас звучит *б* твердый и *б* мягкий?

<i>объем</i>	<i>объем</i>	<i>воробьи</i>	<i>воробьев</i>
<i>объема</i>	<i>объемом</i>	<i>воробьев</i>	<i>воробьями</i>
<i>объему</i>	<i>об объеме</i>	<i>воробьям</i>	<i>о воробьях</i>

Пословицы и поговорки для проверки правильного произношения звуков *п* — *б*, *п'* — *б'*

Лучше врага бить, чем битым быть.

Фадлей, не робей — робких жизнь не любит.

Трус — что плохой пес: хвост поджал и побежал.

На народ плевать — себе в глаза попадешь.
К доброму плохое не пристало.

После этого переходите к работе над согласными *п — б*, *п' — б'* в стихотворных текстах (они помещены в конце этой главы).

Согласные *к, к'/кь* — *г, г'/гь* заднеязычные,
задненёбные, смычные (взрывные)
к, к' — глухие; *г, г'* — звонкие

При артикуляции твердых звуков глухого *к* и звонкого *г* язык оттянут назад; задняя часть спинки языка поднята и упирается в мягкое нёбо; кончик языка у нижних зубов, но не касается их. На звуке *г* голосовые складки сомкнуты и вибрируют.

На мягких *к'* и *г'* спинка языка выше поднимается к твердому нёбу, кончик языка касается нижних зубов. Нёбная занавеска и на твердых и на мягких *к, г* поднята.



Звуки *к — г — х*

Согласные *х — х'*, заднеязычные,
щелевые (серединные);
х — задненёбный, *х'* — средненёбный.

При артикуляции *х* язык отодвигается назад и приближается к мягкому нёбу; между языком и нёбом образуется щель, через которую с трением проходит выдыхаемый воздух, создавая шум. При произнесении мягкого *х* к этой основной артикуляции присоединяется дополнительная: спинка языка сильнее поднимается к твердому нёбу. При произнесении согласных *х — х'* с гласными губы принимают форму гласного.

Слоговые упражнения для тренировки звуков *к — г — х*

<i>ки</i>	<i>кэ</i>	<i>ка</i>	<i>ко</i>	<i>ку</i>	<i>кы</i>
<i>ги</i>	<i>гэ</i>	<i>га</i>	<i>го</i>	<i>гу</i>	<i>гы</i>
<i>хи</i>	<i>хэ</i>	<i>ха</i>	<i>хо</i>	<i>ху</i>	<i>хы</i>

Слоговые упражнения на двойные согласные *кк, гг*

<i>кигги</i>	<i>кэггэ</i>	<i>кагга</i>	<i>когго</i>	<i>куггу</i>	<i>кыггы</i>
<i>гикки</i>	<i>гэггэ</i>	<i>гакка</i>	<i>гокко</i>	<i>гукку</i>	<i>гыккы</i>

Слоговые упражнения на согласные *к — х*
в конце слова (закрытый слог)

<i>гик</i>	<i>гэк</i>	<i>гак</i>	<i>гок</i>	<i>гук</i>	<i>гык</i>
<i>ких</i>	<i>кэх</i>	<i>ках</i>	<i>кох</i>	<i>кух</i>	<i>кых</i>
<i>гих</i>	<i>гэх</i>	<i>гах</i>	<i>гох</i>	<i>гух</i>	<i>гых</i>
<i>хик</i>	<i>хэк</i>	<i>хак</i>	<i>хок</i>	<i>хук</i>	<i>хык</i>

Слоговые упражнения для освоения разницы между
взрывными *к* и *г* и щелевым *х*

<i>к'ихи</i>	<i>к'эхэ</i>	<i>к'аха</i>	<i>к'охо</i>	<i>к'уху</i>	<i>к'ыхы</i>
<i>хики</i>	<i>хэке</i>	<i>хака</i>	<i>хоко</i>	<i>хуку</i>	<i>хыкы</i>
<i>гиhi</i>	<i>гэхэ</i>	<i>гаха</i>	<i>гохо</i>	<i>гуху</i>	<i>гыгы</i>
<i>хиги</i>	<i>хэгэ</i>	<i>хага</i>	<i>хого</i>	<i>хугу</i>	<i>хыгы</i>

В произношении нередко встречается полуфрикативный *г*, характерный для южных говоров. Устранению такого произношения поможет контроль за артикуляцией. Напоминаем: при взрывном *г*, каковым и должен быть этот звук в русском языке, спинка языка отодвигается назад и прижимается к мягкому нёбу; струя выдыхаемого воздуха резко, мгновенно разрывает образуемое препятствие. Артикуляция та же, что при звуке *к*, только с участием голоса.

Полуфрикативный *г* в современном русском языке встречается всего в нескольких словах: в междометиях *ага*, *ого*, *гон*, в слове *господи*. Слово *бог*, как мы говорили, в именительном падеже произносится с *х* на месте *г*. В косвенных падежах слова *бог* (*бога*, *богов* и др.) *г* произносится как *г* взрывной.

Слова для тренировки звуков *г — к — х*

<i>кислый</i>	<i>ракита</i>	<i>клок</i>
<i>кадка</i>	<i>закат</i>	<i>паук</i>
<i>каска</i>	<i>покатьи</i>	<i>сук</i>
<i>корка</i>	<i>покорный</i>	<i>мешок</i>
<i>колкий</i>	<i>законность</i>	<i>поток</i>
<i>куст</i>	<i>закутать</i>	<i>окорок</i>
<i>кухонный</i>	<i>накуренный</i>	<i>лоток</i>
<i>гибель</i>	<i>могила</i>	<i>вдруг (к)</i>
<i>галка</i>	<i>загадка</i>	<i>круг</i>
<i>гадко</i>	<i>прогалина</i>	<i>недруг</i>
<i>гонка</i>	<i>вольготно</i>	<i>миг</i>
<i>гомон</i>	<i>вагон</i>	<i>враг</i>
<i>густо</i>	<i>прогульщик</i>	<i>берег</i>
<i>гульбище</i>	<i>могучий</i>	<i>порог</i>
<i>хилый</i>	<i>шахня</i>	<i>крах</i>
<i>хата</i>	<i>сохатый</i>	<i>слух</i>

хобот
ходики

пехота
находка

подвох
прах

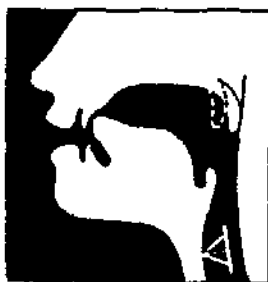
Пословицы, фразы и скороговорки для проверки правильного произношения звуков
к — г — х:

От глупого риска до беды близко.
Гора с горой не сходится, а человек с человеком сойдется.
Кому мир не дорог, тот нам и враг.
Колпак на колпаке, под колпаком колпак.
Купи кипу пик. Кипу пик купи. Пик кипу купи.
У елки иголки колки.
Кукушка кукушонку купила капюшон.
Надел кукушонок капюшон.
Как в капюшоне он смешон.
Стоит поп на копне, колпак на попе, копна под попом, поп под колпаком.

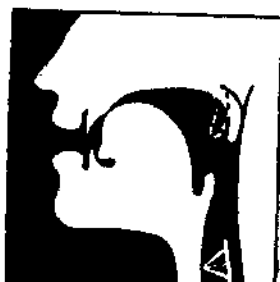
Пословицы и поговорки для проверки звука х

У храбрых есть бессмертие, смерти у храбрых нет.
В храбром уборе ездит, а храбрость его за кустом лежит.
С кем хлеб-соль водишь, на того иходишь.
Дело в руках — и хлеб в устах.
Люди пахать, а он руками махать.
Хозяин добр — и дом хорош, хозяин худ — и в доме то ж.

Согласные *т, т'* (*ть*) — *д, д'* (*дь*) — переднеязычные,
зубные, смычные, взрывные;
т, т' — глухие; *д, д'* — звонкие



Звуки *т — д — н*



Звуки *т' — д' — н'*

При произнесении звуков *т, д* челюсти разомкнуты, передние зубы обнажены, кончик языка упирается в верхние передние зубы. Струя выдыхаемого воздуха разрывает эту преграду. При произнесении *т', д'* к основной артикуляции прибавляется дополнительная: спинка языка поднимается к твердому нёбу. При произнесении глухих *т, т'* складки не работают. При произнесении звонких *д, д'* голосовые складки сомкнуты и вибрируют. Нёбная занавеска во всех случаях поднята.

При произнесении мягких *m* и *d* возможен другой вариант: кончик языка упирается в нижние резцы, а передняя часть спинки языка и в том и другом случае приближается к твердому нёбу. При наличии неправильной артикуляции мягких согласных *m* и *d*, когда они произносятся с призвуком *s* или *z*, рекомендуем пользоваться тем вариантом, который более эффективен для студента.

Произнесите по очереди несколько раз: *m — d, m — d, — m — d*, чтобы четко усвоить разницу между звонким и глухим звуком.

При произнесении согласных не прибавляйте к ним гласные.

Слоговые упражнения для твердых согласных *m — d*

<i>mэ</i>	<i>ma</i>	<i>mo</i>	<i>mu</i>	<i>my</i>
<i>dэ</i>	<i>da</i>	<i>do</i>	<i>du</i>	<i>dy</i>
<i>dэм</i>	<i>dam</i>	<i>dom</i>	<i>dum</i>	<i>dym</i>

Упражнения на двойные согласные *mm, dd*

<i>míди-мíдди,</i>	<i>médэ-тédдэ,</i>	<i>máда-тáдда,</i>
<i>móдо-тóддо,</i>	<i>múду-тúдду,</i>	<i>mýды-тýдды,</i>
<i>díти-дíтти,</i>	<i>dэмэ-дэмтэ,</i>	<i>dáта-дáтта,</i>
<i>dóто-дóтто,</i>	<i>dýту-дýтту,</i>	<i>dýты-дýтты.</i>

Задания: 1. Прочитайте вслух слова и словосочетания, в которых двойные согласные меняют смысл слов: *подать—поддать, поденка—подденка, подержать—поддержать, Адам—отдам; отереть—оттереть, потек—подтек, потащить—подтащить, потягивать—подтягивать.*

2. Подберите сами слова и словосочетания, в которых удвоенные согласные меняют смысл слов, и составьте фразы.

Слоговые упражнения на мягкие *m' — d'*

<i>ти</i>	<i>те</i>	<i>тя</i>	<i>тё</i>	<i>тю</i>
<i>ди</i>	<i>де</i>	<i>дя</i>	<i>дё</i>	<i>дю</i>
<i>тыи</i>	<i>тые</i>	<i>тыя</i>	<i>тьё</i>	<i>тью</i>
<i>дыи</i>	<i>дые</i>	<i>дыя</i>	<i>дью</i>	<i>дью</i>
<i>дить</i>	<i>деть</i>	<i>дять</i>	<i>дётся</i>	<i>дуть</i>

Слоговые упражнения на двойные мягкие согласные *m'm' — d'd'*

<i>míдди</i>	<i>médде</i>	<i>mýддя</i>	<i>méддё</i>	<i>mюддю</i>
<i>díтти</i>	<i>déтте</i>	<i>dýття</i>	<i>dёттё</i>	<i>dютьтю</i>

Обращаем ваше внимание на слоги с разделительным *ь*: *тыи, тые...* В русском языке много слов с подобными сочетаниями, особенно в конце слов, и в жизни часто ошибоч-

но произносятся *лади* вместо *лады*, *стат* вместо *статты*, т. е. отсутствует согласный *й* перед гласным *и*. В подобных случаях даже звук *и* должен быть йотированным: *йи*.

Слова для тренировки твердых согласных *т* — *д*

<i>тент</i> /тэ/	<i>детектор</i> /дэтэ/	<i>плот</i>
<i>тембр</i> /тэ/	<i>потенция</i> /тэ/	<i>плут</i>
<i>термос</i> /тэ/	<i>патетика</i> /тэ/	<i>крот</i>
<i>тамбур</i>	<i>наталкивать</i>	<i>пласт</i>
<i>тальма</i>	<i>проталина</i>	<i>прут</i>
<i>тормоз</i>	<i>лоточник</i> /ин/	<i>лот</i>
<i>тундра</i>	<i>катушка</i>	<i>оплот</i>
<i>тусклый</i>	<i>натурщица</i>	<i>хруст</i>
<i>дельта</i> /дэ/	<i>модель</i> /дэ/	<i>брод</i> /т/
<i>давность</i> /с'т'/	<i>продажа</i>	<i>клад</i>
<i>дальность</i>	<i>задаток</i>	<i>град</i>
<i>донор</i>	<i>подонок</i>	<i>завод</i>
<i>доктор</i>	<i>медовый</i>	<i>сад</i>
<i>дудка</i>	<i>кадушка</i>	<i>плод</i>
<i>дума</i>	<i>задуматься</i>	<i>плед</i>

В произношении мягких согласных *т'* и *д'* встречается довольно распространенный недостаток, когда к этим звукам примешиваются звуки *с*, *з*. Вместо *дело* говорят *дзело*, вместо *тени* — *тсени*. Эти недостатки называют "дзяканьем" и "тсаяканьем".

Рекомендуем к артикуляции мягких согласных *т* и *д* отнестись с особым вниманием. Не форсируйте произношение, следите за дыханием, не перегружайте выдох и пользуйтесь, как говорилось выше, тем вариантом, который более эффективен для вас.

Слова для тренировки мягкого согласного *т'*

<i>тина</i>	<i>плотина</i>	<i>копоть</i>
<i>тир</i>	<i>сатин</i>	<i>плоть</i>
<i>тихо</i>	<i>мотив</i>	<i>клеть</i>
<i>титул</i>	<i>ватин</i>	<i>зять</i>
<i>тиснуть</i>	<i>картина</i>	<i>плеть</i>
<i>тесто</i>	<i>затейник</i>	<i>пясть</i>
<i>темя</i>	<i>литейный</i>	<i>мякоть</i>
<i>тень</i>	<i>метелица</i>	<i>память</i>
<i>текст</i>	<i>потешный</i>	<i>замять</i>
<i>тяга</i>	<i>сутяга</i>	<i>вспасть</i>
<i>тяпка</i>	<i>утята</i>	<i>вплоть</i>
<i>тяжесть</i>	<i>культапка</i>	<i>прыть</i>
<i>терка</i>	<i>кутеж</i>	<i>врыть</i>
<i>тезка</i>	<i>потертый</i>	<i>сеть</i>
<i>тертый</i>	<i>полотер</i>	<i>четверть</i>

Полезны для тренировки мягкого *т'* в конце слова глаголы в неопределенной форме: *петь, читать, мять* и т. п. Потренируйтесь в их произношении. Кроме того, мы предлагаем для тренировки односложные и двусложные слова: *ныть, выть, водить, метать* и т. п. Односложные и двусложные слова с ударным слогом в конце помогут сосредоточить внимание на артикуляции мягкого согласного.

Слова для тренировки мягких *д'* и *т'*

<i>диск</i>	<i>водитель</i>	<i>пядь /т'/</i>
<i>диктор</i>	<i>задира</i>	<i>падь</i>
<i>дивный</i>	<i>убедительность</i>	<i>гладь</i>
<i>дева</i>	<i>задержка</i>	<i>наледь</i>
<i>деньги</i>	<i>видение</i>	<i>заводь</i>
<i>дерзкий</i>	<i>сидение</i>	<i>кладь</i>
<i>деспот</i>	<i>падение</i>	<i>сельдь</i>
<i>дятел</i>	<i>бродяга</i>	<i>желудь</i>
<i>деготь</i>	<i>ведерко</i>	<i>грудь</i>
<i>дерн</i>	<i>надежный</i>	<i>очередь</i>
<i>дешево</i>	<i>водянка</i>	<i>прядь</i>
<i>дюжий</i>	<i>дюны</i>	<i>глядь</i>

Обратите внимание на слова, в окончании которых имеется мягкий разделительный знак: *статья, ладья, литье, бадья* и т. п. При отсутствии разделительного *ь* и необходимой йотации для йотирования гласных, в произношении таких слов, как *вытье, питье, литье, ладья* и др., получается искаженное произношение: *вытё, пите, ладя, литё*. Кроме того, необходимо помнить, что в таких сочетаниях, как *тьи, дыи*, гласный *и* будет также йотированным звуком.

Для правильного произношения мягких *т'*, *д'* и йотированных гласных предлагаем склонять слова на *-тья, -дья*:

<i>ладья</i>	<i>литье</i>	<i>статья</i>
<i>ладьи</i>	<i>литья</i>	<i>статьи</i>
<i>ладье</i>	<i>литью</i>	<i>статье</i>
<i>ладью</i>	<i>литьё</i>	<i>статью</i>
<i>ладьей</i>	<i>литьём</i>	<i>статьей</i>
<i>о ладье</i>	<i>о литье</i>	<i>о статье</i>

Слова для тренировки произношения двойных согласных

тт, дд и т'т', д'д':

<i>оттуда</i>	<i>оттиск</i>	<i>поддаваться</i>	<i>поддержать</i>
<i>отторгнуть</i>	<i>оттяжка</i>	<i>поддужный</i>	<i>поддевка</i>
<i>оттопырить</i>	<i>оттертый</i>	<i>поддувало</i>	<i>подделать</i>
<i>оттого</i>	<i>оттепель</i>	<i>поддон</i>	<i>поддернуть</i>
<i>отток</i>	<i>оттягивать</i>	<i>поддубенские</i>	<i>поддеть</i>
<i>отторжение</i>	<i>оттяпать</i>	<i>наддать</i>	<i>поддержание</i>

Обратите внимание на то, что в двойных согласных мягкость второго согласного распространяется и на первый. Поэтому слова *подделать*, *поддержать* звучат так: *по/д'д'/елать*, *по/д'д'/ёрнуть*.

Задание. Произнесите данные ниже слова и ответьте, на основании какого правила для согласных звуков *т* переходит в *д* и наоборот.

подтвердить
подтащить
подтолкнуть
подтопить

подточить
подтасовать
отдалить
отдавить

отдаление
отданный
отдых
отдушина

Пословицы для проверки правильного произношения
согласных *т*, *д*

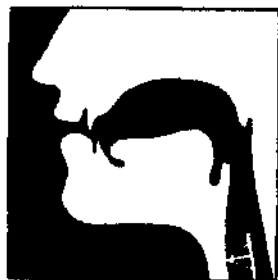
Труд человека кормит, а лень портит.
Работай до поту, так и поешь в охоту.
Трутням праздник и по будням.
Лучше вода у друга, чем мед у врага.
Друг — ценный клад, недругу никто не рад.

Пословицы для тренировки согласных *т'*, *д'*

Не сиди сложа руки, так и не будет скуки.
В тесноте, да не в обиде.
В темноте и гнилушка светит.
Делу время — потехе час.
Держи ноги в тепле, а голову в холоде.
Есть-то есть, да не про вашу честь.
Едешь день — хлеба бери на неделю.
В тихом омуте черти водятся.

После тренировки *т*, *д*, *т'*, *д'* на пословицах переходите к работе над ними на стихотворных текстах (тексты — в конце главы). Стихотворные тексты, как и пословицы, должны быть разобраны по мысли.

Согласные *ф*, *ф'* (*фь*) — *в*, *в'* (*вь*)
щелевые, срединные, губно—зубные;
ф, *ф'* — глухие, *в*, *в'* — звонкие



Звуки *ф* — *в*



Звуки *ф'* — *в'*

При артикуляции твердых *ф* и *в* верхняя губа оттянута вверх, верхние зубы обнажены и касаются середины нижней губы — между губой и зубами образуется щель, через которую проходит струя выдыхаемого воздуха. На мягких *ф'* и *в'* спинка языка поднимается к твердому нёбу. Голосовые складки на звонких *в*, *в'* сомкнуты и вибрируют, на глухих *ф*, *ф'* не работают. Нёбная занавеска поднята.

Произнесите несколько раз звуки: *ф — в*, *ф — в*, *ф — в*.., добиваясь четкого различия между звонкими и глухими согласными и не прибавляя к ним гласных звуков.

Осваивая артикуляцию звуков *ф*, *в* с помощью маленького зеркала, внимательно следите, чтобы верхняя губа была поднята, а верхние зубы касались середины нижней губы. Не надо закусывать нижнюю губу — зубы только приближаются к ней.

Слоговые упражнения для тренировки согласных *ф*, *в*

<i>фэ</i>	<i>фа</i>	<i>фо</i>	<i>фу</i>	<i>фы</i>
<i>вэ</i>	<i>ва</i>	<i>во</i>	<i>ву</i>	<i>вы</i>

Слоговые упражнения для тренировки *фф*, *вв*

<i>фэвэ</i>	<i>фавва</i>	<i>фовво</i>	<i>фувву</i>	<i>фыввы</i>
<i>вэффэ</i>	<i>ваффа</i>	<i>воффо</i>	<i>вуффу</i>	<i>выффы</i>
<i>вэфф</i>	<i>вафф</i>	<i>вофф</i>	<i>вуфф</i>	<i>выфф</i>

Не забывайте, что двойные щелевые согласные произносятся более длительно, чем одиночные.

Слоговые упражнения на звуки *ф*, *в* рядом с другими согласными

<i>фтэ</i>	<i>фта</i>	<i>фто</i>	<i>фту</i>	<i>фты</i>	<i>фсэ</i>	<i>фса</i>	<i>фсо</i>	<i>фсу</i>	<i>фсы</i>
<i>вдэ</i>	<i>вда</i>	<i>вдо</i>	<i>вду</i>	<i>вды</i>	<i>взэ</i>	<i>вза</i>	<i>взо</i>	<i>взу</i>	<i>взы</i>
<i>фкэ</i>	<i>фка</i>	<i>фко</i>	<i>фку</i>	<i>фкы</i>	<i>фшэ</i>	<i>фша</i>	<i>фшо</i>	<i>фшу</i>	<i>фшы</i>
<i>вгэ</i>	<i>вга</i>	<i>вго</i>	<i>вгу</i>	<i>вгы</i>	<i>вжэ</i>	<i>вжа</i>	<i>вжо</i>	<i>вжу</i>	<i>вжы</i>

Слоговые упражнения для тренировки *ф'*, *в'*

<i>фи</i>	<i>фе</i>	<i>фя</i>	<i>фё</i>	<i>фю</i>
<i>ви</i>	<i>ве</i>	<i>вя</i>	<i>вё</i>	<i>вю</i>
<i>виффи</i>	<i>вэффе</i>	<i>вяффя</i>	<i>вёффё</i>	<i>вюффю</i>
<i>фивви</i>	<i>февве</i>	<i>фяввя</i>	<i>фёввё</i>	<i>фюввю</i>
<i>виффь</i>	<i>вэффь</i>	<i>вяффь</i>	<i>вёффь</i>	<i>вюффь</i>
<i>фти</i>	<i>фте</i>	<i>фтя</i>	<i>фтё</i>	<i>фтю</i>
<i>вди</i>	<i>вде</i>	<i>вдя</i>	<i>вдё</i>	<i>вдю</i>

Слова для тренировки согласных *ф*, *в*

<i>факел</i>	<i>кефаль</i>	<i>философ</i>
<i>факты</i>	<i>катафалк</i>	<i>шарф</i>

фара	сарафан	шурф
фабрика	нафабрить	сейф
фольга	марафон	этнограф
фосфор	униформа	штоф
фурка	тайфун	эльф
вата	навага	кров /ф/
важность	заваривать	гнев
варвар	коварный	плов
вольность	проворный	наплев
вогнутый	подводник	улов
воск	наводка	надрыв
вышка	ковыль	клюв
вымпел	завыть	норов

Слова для тренировки мягких *ф', в'*

фикция	мифический	верфь
финка	софистика	морковь /фь/
феска	кофейник	любовь
феникс	профессия	кровь
Фёкла	фефёла	новь
винт	провинция	вкривь
вирус	увиливать	вплавь
веха	проверка	свекровь
вера	советник	готовь
вёсны	перевёртыш	бровь
вёдро	ковёр	направь

Слова и фразы для тренировки *ф, в*
в сочетании с другими согласными

вдалбливать	втаскивать /фта/
вдумываться	вторить
вделывать	втягивать
взбираться	втирать
взгромоздиться	вскакивать/фска/
идти в гору	всаживать /фса/
машина в гараже	смотреть в корень
живу в горах	рука в кольцах /фк/
смотреться в зеркало	весь в шерсти
небо в звездах	стоять в стороне
в зимний день	впасть в сомнение
весь в жару	держаться в шорах /фшо/
преуспевать в жизни	вся в шелках

Задание. Ответьте, на основании какого закона звук *в* переходит в *ф* в словосочетаниях *смотреть в корень*, *весь в шерсти*, *играть в футбол*. Подберите и произнесите еще несколько таких сочетаний и внимательно послушайте себя.

В речи как ошибка иногда наблюдается замена согласного *в* согласным, близким к *б*. Для освоения разницы в артикуляции между звуками *в* и *б* предлагаем группы слов, в которых эти согласные стоят рядом. Тренируя произношение данной группы слов, полезно все существительные просклонять, а глаголы проспрягать. При этом внимательно следите за работой речевых органов. Не забудьте проверить артикуляцию с помощью маленького зеркала.

<i>обвенчаться</i>	<i>обварить</i>	<i>обводить</i>
<i>обволакивать</i>	<i>обвалить</i>	<i>обвязывать</i>
<i>обвинение</i>	<i>обводнение</i>	<i>обвязывание</i>
<i>обводить</i>	<i>обвешивать</i>	<i>обвиваемый</i>
<i>обветшать</i>	<i>обветренный</i>	<i>обворованный</i>

Образцы:

<i>обволакиваю</i>	<i>обводнение</i>
<i>обволакиваешь</i>	<i>обводнения</i>
<i>обволакивает</i>	<i>обводнению</i>
<i>обволакиваем</i>	<i>обводнение</i>
<i>обволакиваете</i>	<i>обводнением</i>
<i>обволакивают</i>	<i>об обводнении</i>

Необходимо также тренировать четкое произношение двойных *в* и *ф*, так как наличие двойного согласного изменяет смысл слова. Двойные звуки *в* и *ф* произносятся более длительно. Сравните произношение слов и словосочетаний с одним согласным *в* или *ф* и с двойными согласными:

<i>водить за нос</i>	<i>вводить в курс дела</i>
<i>верх</i>	<i>идти вверх по лестнице</i>
<i>вернуть долг</i>	<i>вернуть словечко</i>
<i>чистый воздух</i>	<i>выстрелить в воздух</i>
<i>форма</i>	<i>быть в форме</i>
<i>фокус</i>	<i>попасть в фокус</i>
<i>Финляндия</i>	<i>еду в Финляндию</i>
<i>февраль</i>	<i>в февральские дни</i>

Пословицы, поговорки, скороговорки для проверки правильного произношения звуков *в*, *ф* и *в'*, *ф'*

Правда в огне не горит и в воде не тонет.
Если вздохнуть всем народом — ветер будет.
Век живи, век учись.
Не велик червяк — велик вред от него.
В своем гнезде и ворона глаза коршуну выклюет.
Каковы встречи, таковы и речи.

Говоришь правду — правду и делай.
 Каково волокно, таково и полотно.
 Фалалей не нашел в избе дверей.
 Водовоз вез воду из-под водопровода.
 Ест Федька водку с редькой, ест редька с водкой Федьку.
 В поле полет Фрося просо, сорняки выносит Фрося.
 У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.
 Тетерев сидел на дереве, а тетёрка с тетеревятками на ветке.
 Верзила Вавила весело ворочал вилы.

Согласные *с, с' (сь) — з, з' (зь),*
 переднеязычные,
 зубные, щелевые, срединные

При артикуляции твердых согласных *с, з* зубы обнажены, кончик языка упирается в нижние зубы; спинка языка слегка выгнута, боковые края языка изнутри прижаты к верхним коренным зубам, отчего в середине языка образуется желобок. Воздух проходит по этому желобку, создавая трением шум; в звонком *з* к шуму добавляется голос (складки сомкнуты и вибрируют).

При произнесении мягких согласных *с', з'* артикуляция в основном та же, что при твердых, но дополнительно спинка языка поднимается к твердому нёбу.

При звуках *з, з'* складки сомкнуты и вибрируют, нёбная занавеска поднята.



Звуки *с, з*



Звуки *с', з'*

Произнесите поочередно несколько раз подряд *с — з, с — з*, следя за различием произнесения глухого и звонкого.

Слоговые упражнения для тренировки произнесения
 твердых согласных *с, з*

<i>сэ</i>	<i>са</i>	<i>со</i>	<i>су</i>	<i>сы</i>
<i>зэ</i>	<i>за</i>	<i>зо</i>	<i>зу</i>	<i>зы</i>
<i>асэ́</i>	<i>аса́</i>	<i>асо́</i>	<i>асу́</i>	<i>асы́</i>
<i>азэ́</i>	<i>аза́</i>	<i>азо́</i>	<i>азу́</i>	<i>азы́</i>
<i>сэ́зэ</i>	<i>са́за</i>	<i>со́зо</i>	<i>су́зу</i>	<i>сы́зы</i>
<i>зэ́сэ</i>	<i>за́са</i>	<i>зо́со</i>	<i>зу́су</i>	<i>зы́сы</i>
<i>зэс</i>	<i>зас</i>	<i>зос</i>	<i>зус</i>	<i>зис</i>

Слоговые упражнения для тренировки мягких с', з'

си	се	ся	сё	сю	сизи	сэзе	сязя	сёзё	сюзю
зи	зе	зя	зё	зю	зиси	зэсе	зязя	зёзё	зюзю
аси́	асе́	ася́	асё́	асю́	зись	зесь	зясь	зёсь	зюсь
ази́	азе́	азя́	азё́	азю́					

Слова для тренировки согласных с, з
(тренируемый звук в ударном слоге в начале, в середине слова
и в конце слова — закрытый слог)

сахар	касатка	нос
сакля	посадка	укус
саван	досада	уксус
сон	посол	лес
сок	весомый	разнос
совесть /с'т'/	красотка	насос
сокол	басовый	перенос
сухость	посуда	перекос
суженый	косуля	пёс
сутки	посулы	утконос
сумка	насупился	каркас
сыр	усыпанный	занавес
заяц	вязанье	воз /с/
завтрак	казачка	вырез
замок	сказание	образ
зонт	безоблачный	обрез /с/
зоркий	вазон	дикобраз
золото	разомкнутый	водовоз
зубры	разумный	головорез
зубчик	образумить	обрез
зыбка	призывный	раз
зычный	созыв	груз

Слова для тренировки мягких с', з'

синь	косилка	лось
сизый	носитель	высь
сиплый	росинка	ересь
секта	насест	смесь
серый	посев	рысь
семя	наседка	вкось
сёмга	поселок	лосось
сёстры	весёлый	весь
зимний	разиня	связь /с'/
жидиться	верзила	резь /с'/

<i>зелёе</i>	<i>лизали</i>	<i>прорези</i>
<i>зеркало</i>	<i>везение</i>	<i>грязь</i>
<i>зябкий</i>	<i>козявки</i>	<i>мазь</i>
<i>зяблик</i>	<i>озябнуть</i>	<i>слизь</i>

Обращаем внимание на двойные согласные *с, з* в словах и фразах. Двойные согласные встречаются в слове, когда один звук находится в приставке, а другой — в корне; и во фразе (на стыке слов), если одно слово заканчивается на *с* или *з*, а другое начинается с него либо если *с* является предлогом. Обращаем также ваше внимание на правило смягчения согласных (см. правило в главе "Орфоэпия"). Звуки *з* и *с* подчиняются этому правилу.

Тренировочный материал на произношение двойных согласных *с* и *з*, твердых и мягких:

<i>расслабленный</i>	<i>расседлать</i>
<i>рассказываться</i>	<i>рассекать</i>
<i>рассмотреть</i>	<i>расселение</i>
<i>бессовестный</i>	<i>рассекретить</i>
<i>бессрочный</i>	<i>бессердечный</i>
<i>бесстрашие</i>	<i>бессистемный</i>
<i>воссоединение</i>	<i>рассердиться</i>
<i>беззаконие</i>	<i>раззеваться</i>
<i>раззвонились</i>	<i>безземельный</i>

Четко передайте разницу в произношении одиночного и двойного согласного *с* или *з* в словосочетаниях:

<i>наси́льно</i>	<i>нас си́льно укачало</i>
<i>наста́вят</i>	<i>нас ста́вят</i>
<i>вас вяза́ть /св/</i>	<i>вас связа́ть</i>
<i>вас ва́лить</i>	<i>вас сва́лить</i>
<i>вас толкну́ть</i>	<i>вас столкну́ть</i>
<i>вас губи́ть</i>	<i>вас сгуби́ть /зз/</i>
<i>вас дерну́ть</i>	<i>вас сдерну́ть /зз/</i>
<i>нас бере́чь</i>	<i>вас сбере́чь /зз/</i>

Смягчение согласного *с* или *з* под влиянием следующего мягкого согласного:

<i>сте́ржень</i>	<i>сдвину́ть /з'д'/</i>
<i>сте́жка</i>	<i>сделка /з'д'/</i>
<i>сте́г</i>	<i>сдерну́ть /з'д'/</i>
<i>сте́лька</i>	<i>здесь</i>
<i>касте́т</i>	<i>дразнить</i>

* Закон озвончения согласного под влиянием последующего звонкого, как уже говорилось, не распространяется на звук *в*: он не озвончает предшествующий согласный. Ср.: *дать /здат'/* и *свалить*.

*простенок
проститься
стимул
стихия
пустяк
лесть
месть
честь
пасть
грусть*

*езде
раздел
безделица
сдерживать /з'д'/
если
возле
в кресле
власть
есть
песня*

Пословицы, фразы, скороговорки для проверки
правильного произношения звуков *с, з, с', з'*

Не все то золото, что блестит.
Сам поет, сам слушает, сам и хвалит.
Где сосна ни стоит, а своему бору шумит.
Своя земля и в горсти мила.
Дав слово — держись, а не дав — крепись.
От зорьки до зорьки моряки на вахте зорки.
Всякому мила своя сторона.
Не за свое дело не берись, а за своим не ленись.
С добрым дружись, а лукавых берегись.
Пришел косою козел с козой.
У осы не усы, не усищи, а усики.
Сачок зацепился за сучок.
У Сени и Сани в сетях сом с усами.
Осип охрип, Архип осип.
Не хочет косою косить косою; говорит — коса коса.
У нас гость унес трость.
Коси, коса, пока роса; роса долой — и мы домой.

Согласные *ш — ж*, переднеязычные,
передненёбные, щелевые срединные;
ш — глухой, *ж* — звонкий



Звуки *ш — ж*.

Оба звука твердые, за редким исключением (см. правило в главе "Орфоэпия").

При артикуляции *ш*, ж губы чуть выдвинуты вперед, кончик языка находится за верхними альвеолами, приближается к твердому нёбу; боковые края языка прижаты к альвеолам верхних коренных зубов. Струя выдыхаемого воздуха проходит через щель, образуемую языком и твердым нёбом. Глухой согласный *ш* образуется только шумом, без участия голоса; при произнесении звонкого ж голосовые связки сомкнуты и вибрируют. Нёбная занавеска в обоих случаях поднята.

Для освоения разницы между звонкими и глухими звуками произнесите несколько раз подряд: *ш — ж, ш — ж..*

После согласных *ш* и *ж* пишутся *и, е*, свидетельствующие обычно о мягкости предшествующего согласного. Но *ш* и *ж* и в этих случаях не смягчаются, т. е. такие слова, как *машина, жертва* произносятся *ма/шн/на, /жэ/ртва*.

Буква *ю* обычно после *ш* и *ж* не пишется. Исключение составляют три заимствованных слова: *брошюра, парашют* и *жюри*. В этих словах *ш* произносится согласно правилу русской орфоэпии — твердо: *бро/шур/а, пара/шут/т*. А слово *жюри*, не утратившее связи с языком, из которого оно заимствовано (французским), произносится с мягким *ж'*.

Слоговые упражнения для тренировки согласных *ш* и *ж* в различных сочетаниях

<i>ши</i>	<i>шэ</i>	<i>ша</i>	<i>шо</i>	<i>шу</i>
<i>жи</i>	<i>жэ</i>	<i>жа</i>	<i>жо</i>	<i>жу</i>
<i>шйжжи</i>	<i>шэжжэ</i>	<i>шйжжа</i>	<i>шбжжо</i>	<i>шўжжу</i>
<i>жйшши</i>	<i>жэшиэ</i>	<i>жйшша</i>	<i>жбшишо</i>	<i>жўшшу</i>
<i>жиши</i>	<i>жэши</i>	<i>жаши</i>	<i>жоши</i>	<i>жуши</i>
<i>шти</i>	<i>штэ</i>	<i>шта</i>	<i>што</i>	<i>шту</i>
<i>жди</i>	<i>ждэ</i>	<i>жда</i>	<i>ждо</i>	<i>жду</i>
<i>шты-жди</i>	<i>штэ-ждэ</i>	<i>шта-жда</i>	<i>што-ждо</i>	<i>шту-жду</i>
<i>ждй-шти</i>	<i>ждэ-штэ</i>	<i>жда-шта</i>	<i>ждо-што</i>	<i>жду-шту</i>

Слова для тренировки согласных *ш, ж*

<i>шик /шн/</i>	<i>вершина</i>	<i>куш</i>
<i>ширма</i>	<i>крушина</i>	<i>мякши</i>
<i>шина</i>	<i>машина</i>	<i>грош</i>
<i>шило</i>	<i>сушилка</i>	<i>глушь /ш/</i>
<i>шесть /шэ/</i>	<i>прошение</i>	<i>малыш</i>
<i>шерсть</i>	<i>повышение</i>	<i>ерш</i>
<i>шар</i>	<i>кушак</i>	<i>сушь</i>
<i>шапка</i>	<i>лошадка</i>	<i>тишь</i>
<i>шалость</i>	<i>кошачий</i>	<i>брешь</i>
<i>шорох</i>	<i>мешок</i>	<i>брошь</i>
<i>шомпол</i>	<i>посошок</i>	<i>чушь</i>
<i>шустрый</i>	<i>брошюра /шур/</i>	<i>фарш</i>
<i>шутка</i>	<i>парашют /шур/</i>	<i>шалаш</i>
<i>жидкость</i>	<i>прижимистый</i>	<i>гуж /ш/</i>

жизнь	пружины	лож /ш/
жест	брожение	морж /ш/
жесть	уроженец	стриж /ш/
жадность	урожайный	ложь /ш/
жалость	дрожание	блажь
желудь	обнаженный	страж
желчь	прокаженный	сторож

Напоминаем, что мягкий знак после *ш*, *ж* в конце слова не влияет на произношение *ш*, *ж* (он является лишь показателем грамматической формы).

Нередко встречается смягченное произношение *ш* и *ж* диалектного происхождения. Тем, у кого встречается смягченное произношение *ш* и *ж*, рекомендуем проверить артикуляцию согласных звуков и предлагаем проделать такое упражнение:

э — шэ, а — ша, о — шо, у — шу, ы — шы
э — жэ, а — жа, о — жо, у — жу, ы — жы

Произнося вслед за гласными слог, не меняйте форму губ, не делайте паузы между гласными и слогом (согласным с гласным), а все внимание сосредоточьте на артикуляции языка.

Рекомендуем специально потренировать произношение следующих слов (в них нередко встречается ненужное смягчение звука *ж*):

<i>принуждение</i>	<i>ограждение</i>
<i>утверждение</i>	<i>возрождение</i>
<i>рождение</i>	<i>восхождение</i>
<i>награждение</i>	<i>прежде</i>
<i>снисхождение</i>	<i>убеждение</i>
<i>происхождение</i>	<i>урожденный</i>
<i>врожденный</i>	<i>насаждение</i>

Те, кто произносит мягкий *ж'* в словах: *убеждение*, *возрождение*, и т. п., в глаголах, образованных от существительных, в которых после *ж* идет твердый согласный — *убеждать*, *утверждать*, *возрождать* и т. п., звук *ж* произносят твердо. Рекомендуем тем, кто произносит *ж* мягко в существительных, произнести несколько раз глагол, например, *убеждать*, а затем сказать существительное *убеждение*, при этом внимательно слушать себя и следить за артикуляцией языка.

Полезен другой прием: при произнесении существительных сделать маленькую паузу после звука *ж*: *убеж-дение*, *утверж-дение*, *снисхож-дение*, и, произнося подобным образом, внимательно слушать себя. Пауза после *ж* помогает удержать язык в правильном положении, т. е. середина языка не приблизится к твердому нёбу, что характерно для всех мягких согласных. Упражнение следует повторить несколько раз, пока не зафиксируется слухом твердость согласного *ж*.

Есть группа слов, в которых *ш* и *ж* стоят рядом с другими мягкими согласными, например: *художник*, *вешний*, *вишня*, *сапожник*, *пришли*, *вежливый*, *ушли*, *кашлять* и др.

Некоторые учащиеся смягчают *ш* и *ж* в подобных словах, распространяя на эти звуки правило смягчения согласных, и произносят: *вишьня, прежьний* и т. п.

Для устранения этого недостатка также рекомендуем произносить эти слова, используя прием паузы: *виш-ня, преж-ний, веж-ливый, худож-ник* и т. п.

Пословицы, фразы, скороговорки для проверки правильного произношения звуков *ш* и *ж*

Скажешь — не воротишь, напишешь — не сотрешь, отрубишь — не приставишь.

Держи уши пошире, а рот поуже.

Вражда с дураком не умнее дружбы.

С полплеча работа тяжела, оба подставишь — легче справишь.

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

Не удобришь рожь — соберешь хлеба на грош.

Жутко жуку жить на суку.

Шел Саша по шоссе, жевал Саша сушку.

Шакал шагал, шакал скакал.

Перейдем к словам и словосочетаниям для освоения двойных согласных *ш*, *ж* (см. правило в главе "Орфоэпия").

Задание. Произнесите вслух слова и фразы и послушайте, правильно ли звучат у вас двойные согласные *ш* и *ж*. Особое внимание обратите на фразы, в которых одно слово оканчивается на *с*, *з*, *ш*, *ж*, а другое начинается с них.

Слова с двойным твердым согласным *ш* /шш/

произнесиш

бесшумный

бесшабашный

расшибиться

расшалиться

расшивка

расшитый

выросший

обросший

сросшийся

расшвырять

расшифровать

Словосочетания с двойным согласным *ш*

платье из шотландки /шш/

вышел из шалаша /шш/

вошел с шумом /шш/

хоккей с шайбой /шш/

цветок с шипами /шш/

с шинелью на плечах /шш/

мышь шуршит /шш/

рожь шумит /шш/

еж шустрый /шш/

одет с шиком /шш/

Слова с двойным твердым согласным *ж* /жж/

изжарить

изживать

разжалобить

разжевать

разжигение

разжалование

*разжечь
изжога*

*разжать
безжалостный*

Словосочетания с двойным твердым согласным ж

*говорил с живостью /жжы/
обойтись без жестов /жжэ/
уйти из жизни /жжы/
с жутким воем /жжэ/
стакан с жидкостью
пришел с жалобой*

Задания. 1. Произнесите слова, в которых меняется смысл от однократного или двойного звука ж, ш: *Рашид — расшит, шить — сшить, разжать — рожать, разжѐг — рожок, сжать — жать, изжить — и жить.*

2. Составьте из этих слов фразы. Вспомните и другие подобные слова и сочетания слов.

Для освоения долгого мягкого ж /ж'ж'/ проспрягайте глаголы *уезжать, визжать* и др. и просклоняйте существительные *дрожжи, вожжи*:

*уезжаю /ж'ж'/
уезжаешь
уезжает
уезжаем
уезжаете
уезжают*

*дрожжи /ж'ж'/
дрожжей
дрожжам
дрожжи
дрожжами
о дрожжах*

Продельвая все предлагаемые упражнения со словами, не спешите, произносите каждое слово медленно и четко; выделяйте ударные гласные, не забывайте о безударных; внимательно относитесь к произношению согласных звуков.

Буква *щ*, обозначающая на письме двойной мягкой согласный *ш'ш'* (*шьшь*), переднеязычный, передненёбный, щелевой срединный глухой



Звук *ш'ш'*

Артикуляция мягкого двойного *ш'ш'* в основном та же, что и при произнесении согласного *ш*, но к ней прибавляется дополнительная артикуляция мягкости; спинка языка поднимается к твердому нёбу; язык напряжен, звук долгий. Губы слегка выдвинуты вперед. Голосовые складки не принимают участия в образовании звука. Нёбная занавеска поднята.

Согласный *ч*, переднеязычный
передненёбный, глухой, мягкий, смычный,
слитный (аффриката*)



Звук *ч*

Звук *ч* имеет сложную слитную артикуляцию: от смычного взрывного мягкого *т'* к щелевому мягкому *ш'/т'ш'*. Края языка прижаты к боковым зубам, спинка языка высоко поднята к нёбу, губы слегка выдвинуты вперед, как при звуке *ш*.

Слоговые упражнения для тренировки двойного звука *ш'ш'* (буква *щ*):

<i>щи</i>	<i>ще</i>	<i>щя</i>	<i>щё</i>	<i>щю</i>
<i>йщи</i>	<i>ёще</i>	<i>ящя</i>	<i>ёщё</i>	<i>ющю</i>
<i>ищ</i>	<i>ещ</i>	<i>лящ</i>	<i>ёщ</i>	<i>ющ</i>

При артикуляции этого звука очень важно уметь активно направить вперед струю выдыхаемого воздуха. Звук должен быть длительным, двойным.

Слоговые упражнения на звук *ч*

<i>чи</i>	<i>че</i>	<i>чя</i>	<i>чё</i>	<i>чю</i>
<i>йчи</i>	<i>ёче</i>	<i>ячя</i>	<i>ёчё</i>	<i>ючю</i>
<i>ич</i>	<i>еч</i>	<i>ляч</i>	<i>ёч</i>	<i>юч</i>
<i>чьи</i>	<i>чье</i>	<i>чья</i>	<i>чье</i>	<i>чью</i>
<i>ничьи́</i>	<i>ничье́</i>	<i>ничья́</i>	<i>ничье́</i>	<i>ничью́</i>

В последних строчках таблицы следите за правильностью произношения так называемых йотированных звуков; в этих примерах даже звук *и* должен произноситься с согласным *й*: *чь /йш/*.

* Напоминаем, аффриката (латин. *affricata* — притертая) — двойной звук, образующийся при слитном произнесении взрывного и щелевого. К аффрикатам в русском языке относятся два согласных — мягкий *ч* и твердый *ч*.

Помните, что звуки *ш'ш'* (буква *щ*) и *ч* всегда мягкие. Следовательно, при их произнесении середина языка (спинка) приближается к твердому нёбу. В жизни встречается не только неправильное, твердое произношение *ч*, но и просто нечеткая его артикуляция, когда вместо *ч* звучит вялый звук, близкий к долгому мягкому *ш*: *щёрный*, вместо *черный*, *щасто* вместо *часто* и т. п. Твердый или вялый звук *ч* — признак диалектного произношения. Для устранения этих отклонений от литературной нормы требуется постоянное внимание к четкости артикуляции этого звука.

Для освоения разницы между произношением мягкой аффрикаты *ч* и длительного мягкого *ш'ш'* проделайте следующие слоговые упражнения:

<i>щичи</i>	<i>щече</i>	<i>щяча</i>	<i>щёчё</i>	<i>щючою</i>
<i>чищи</i>	<i>чёще</i>	<i>чляча</i>	<i>чёщё</i>	<i>чющю</i>
<i>щич</i>	<i>щеч</i>	<i>щяч</i>	<i>щёч</i>	<i>щюч</i>
<i>чищ</i>	<i>чещ</i>	<i>члящ</i>	<i>чёщ</i>	<i>чющ</i>

Так как в русском языке встречаются слова, в которых рядом с согласными *ч* и *щ* стоит мягкий согласный *т'*, предлагаем для тренировки следующие упражнения:

<i>тищи</i>	<i>тёще</i>	<i>тяща</i>	<i>тёщё</i>	<i>тющю</i>
<i>щити</i>	<i>щёте</i>	<i>щятя</i>	<i>щётё</i>	<i>щютю</i>
<i>тичи</i>	<i>тёче</i>	<i>тяча</i>	<i>тёчё</i>	<i>тючою</i>
<i>чити</i>	<i>чёте</i>	<i>чятя</i>	<i>чётё</i>	<i>чютю</i>
<i>тищ</i>	<i>тещ</i>	<i>тящ</i>	<i>тёщ</i>	<i>тющ</i>
<i>щить</i>	<i>щеть</i>	<i>щять</i>	<i>щёть</i>	<i>щють</i>
<i>чить</i>	<i>чень</i>	<i>чять</i>	<i>чёть</i>	<i>чють</i>
<i>тичь</i>	<i>течь</i>	<i>тячь</i>	<i>тёчь</i>	<i>тючь</i>

Слова для тренировки двойного согласного *ш'ш'*

<i>щи</i>	<i>пощипывать</i>	<i>хвощ /щ'/</i>
<i>щиколотка</i>	<i>лощина</i>	<i>лещ</i>
<i>щёлок</i>	<i>прищелкивать</i>	<i>хрящ</i>
<i>щёголь</i>	<i>защёлкнуть</i>	<i>хрущ</i>
<i>щуриться /щю/</i>	<i>трещетка /щё/</i>	<i>веищ</i>
<i>щука</i>	<i>веищун</i>	<i>хлыщ</i>
<i>щупальца</i>	<i>кощунство</i>	<i>свищ</i>

Слова для тренировки звука *ч*

<i>чистый</i>	<i>плечистый</i>	<i>ночь</i>
<i>чиркнуть</i>	<i>рачительный</i>	<i>бич</i>
<i>численник</i>	<i>начитанный</i>	<i>сечь</i>
<i>честь</i>	<i>качели</i>	<i>речь</i>
<i>честный</i>	<i>плачевный</i>	<i>врач</i>
<i>чаща /чя/</i>	<i>кочан /чя/</i>	<i>спич</i>
<i>чарка</i>	<i>печальный</i>	<i>вскачь</i>
<i>черствый</i>	<i>печенка</i>	<i>секач</i>
<i>черный</i>	<i>почет</i>	<i>печь</i>

чурка /чю/
чувство

ничуть
бичуют

точь-в-точь
грач

Слова для тренировки звуков ч, ш'ш', т'

чище
чащоба /щё/
щелчок /чё/
щечки
щипчики
теща

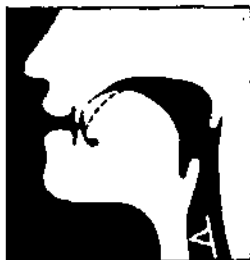
щеночек
плачущий
щелочной
лечащий
щенячий
тягчайший

качающийся
встречающийся
участвующий
мечущийся
плачущий /чю/
отечный

После тщательной работы над артикуляцией звуков ч и ш'ш' (щ) на слоговых упражнениях и словах переходим к проверке правильного произношения этих звуков на пословицах, поговорках, скороговорках.

В одиночку не одолеешь и кочку, артельную и через гору впору.
Под лежачий камень и вода не течет.
Плачу, плачу, а горе прячу.
Что есть в печи, все на стол мечи.
Из одной печи, да не одной речи.
Человек неученный — что топор неточеный.
Ученый идет, а неуч спотыкается.
Не было бы счастья, да несчастье помогло.
Счастливым пойдет — на клад набредет, а несчастный пойдет — и гриба не найдет.
Обычай бычий, ум телячий.
Где ши, тут и нас ищи.
Волки рыщут, пищу ищут.
Ташу, ташу — не дотащу, боюсь, что брошу.
Щипцы да клещи — вот наши вещи.
Щетинка у чушки, чешуя у щучки.
Четверть четверика гороха без червоточины.
Два шенка шека к щеке щиплют щетку в уголке.
Поезд мчится скрежеща: ж—ч—ш—щ, ж—ч—ш—щ.
У гусыни усов ищи не ищи — не сыщешь.

Согласный **ч**, переднеязычный, зубной, смычный, слитный (аффриката), твердый, глухой



Как и ч, звук этот имеет сложную артикуляцию: он состоит из смычного взрывного твердого *m* и шелевого твердого *s*, произносимых слитно /*ms*/. Сначала язык находится в положении звука *m*: кончик языка прижат к передним верхним зубам, спинка упирается в альвеолы верхних зубов; затем язык переходит в положение звука *s* — кончик языка приближается к нижним передним зубам, края языка прижаты к боковым верхним зубам. Зубы обнажены. Голосовые складки не вибрируют. Нёбная занавеска поднята.

Звук *ц* всегда твердый. Когда после *ц* пишутся буквы *e*, *и*, надо произносить *э*, *ы*. Исключением являются некоторые иностранные географические наименования, например *Цюрих*.

Необходима очень четкая артикуляция в момент произнесения звука *ц*. Если язык не будет упираться в альвеолы передних зубов и в нижние зубы, звук *ц* будет вялым, похожит на *с*.

Слоговые упражнения для тренировки звука *ц*

<i>цэ</i>	<i>ца</i>	<i>цо</i>	<i>цу</i>	<i>цы</i>	<i>сэцэ</i>	<i>сáца</i>	<i>сóцо</i>	<i>сúцу</i>	<i>сыцы</i>
<i>цэ́сэ</i>	<i>ца́са</i>	<i>цо́со</i>	<i>цу́су</i>	<i>цы́сы</i>	<i>цэ́ц</i>	<i>ца́ц</i>	<i>цо́ц</i>	<i>цу́ц</i>	<i>цы́ц</i>

Слова для тренировки звука *ц*

<i>циркуль /цы/</i>	<i>принц</i>
<i>цифры</i>	<i>огурец</i>
<i>цирк</i>	<i>образец</i>
<i>царь</i>	<i>дворец</i>
<i>цапля</i>	<i>однопорец</i>
<i>цапать</i>	<i>ловец</i>
<i>цоколь</i>	<i>ларец</i>
<i>цоканье</i>	<i>червонец</i>
<i>цент /цэ/</i>	<i>косец</i>
<i>церковь</i>	<i>ранец</i>
<i>цепной</i>	<i>крестец</i>
<i>проценты</i>	<i>кузнец</i>
<i>цитрус</i>	<i>венец</i>
<i>окольцованный</i>	<i>резец</i>
<i>облицованный</i>	<i>пловец</i>

Обратите внимание на слова, в которых встречаются рядом звуки *с* (или *з*) и *ц*: *расценить*, *образцовый* (*з* оглушается). Оба звука в таких сочетаниях надо произносить четко, следить, чтобы *ц* не пропал.

Произнесите слова, четко выговаривая соседние звуки *с*, *ц*

<i>сцена</i>	<i>сценический</i>	<i>исцарапать</i>
<i>бесцельный</i>	<i>расцеловать</i>	<i>бесцветный</i>
<i>расценки</i>	<i>расцвет</i>	<i>расцветенный</i>

исцеление
образцовый /сц/

просцениум
бесценный

расцепить
изразцовый

Произнесите фразы, в которых *с* и *ц* находятся рядом,
в разных словах, на стыке слов

Вываться из цепких рук.

С цилиндром в руке.

Ваза с цветами.

Пожалуйста, без церемоний.

Пирог с цукатами.

Сделал с целью.

Журавль с цаплей.

Встретился с цыганкой.

Промчался с цоканьем.

Циркач с циркачкой.

Вышел из цирка.

Пословицы и поговорки для проверки
правильного произношения звука *ц*

Напомним, что сочетания *-тся*, *-ться* в конце глаголов произносятся как *цц* (см. правило в главе "Орфоэпия"). Сочетания *дц* и *тц* произносятся как *цц* (см. правило в главе "Орфоэпия"): *отца* — *о/цц/а*, *колодца* — *коло/цц/а*, *двадцать* — *два/цц/ать* и т. д.

Невелика птица синица, да умница.

Только и золотца у молодца, что пуговка оловца.

Молодец на овец, а на молодца и сам овца.

Всяк молодец на свой образец.

Не все творится, что говорится.

Не плюй в колодец — пригодится воды напиться.

Грамоте учиться — всегда пригодится.

Для красного словца не пожалеет ни мать, ни отца.

Красота приглядится, а ум пригодится.

Не спится, не ложится — все по милу грустится.

И месяц светит, когда солнца нет.

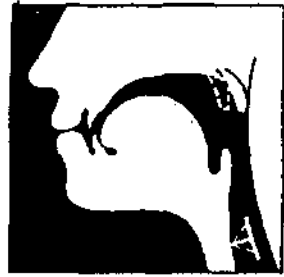
Сердце с перцем, нрав с горчицей.

Сердце в том не убедится, что не от сердца говорится.

До сих пор мы осваивали шумные согласные, глухие и звонкие. Одни из них образуются только шумом, другие шумом и голосом (тоном), но в обоих случаях шум преобладает над голосом. Перейдем теперь к изучению третьей группы согласных — сонорных. Все они — звонкие, в их образовании голос (тон) преобладает над шумом. Это согласные *м*, *м'*, *н*, *н'*, *л*, *л'*, *р*, *р'*; к ним следует присоединить и уже известный нам звук *й*. Они никогда не оглушаются перед глухими, но и не воздействуют на впереди стоящие глухие в сторону их озвончения: *смелость*, *сновидение*, *средство* — во всех случаях перед сонорными звучит глухой звук *с*.

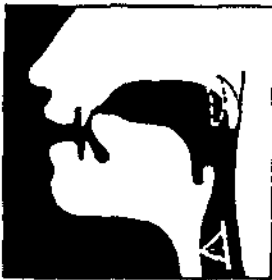
Сонорные образуют пары только по твердости — мягкости (*ров* — *рёв*, *март* — *мята* и т. д.).

Сонорные согласные *м* — *м'* (*мь*),
 губно-губные, смычные, носовые, звонкие;
м — твердый, *м'* — мягкий



При произнесении твердого или мягкого *м* наиболее активно работают губы (звук губной). В начале артикуляции губы напряжены и сомкнуты; воздушная струя разрывает эту преграду. Небная занавеска опущена, струя выдыхаемого воздуха проходит через нос (звук носовой). Голосовые складки сомкнуты и вибрируют.

Сонорные согласные *н* — *н'* (*нь*),
 переднеязычные, зубные, смычные, носовые, звонкие;
н — твердый, *н'* — мягкий



На звуке *н* наиболее активно работает язык. Кончик языка прижимается к основанию верхних зубов. Небная занавеска (алмаксёбнёбо) опущена, струя выдыхаемого воздуха проходит через носовую полость. Голосовые складки сомкнуты и вибрируют.

Слоговые упражнения для тренировки звуков *м* и *н*

<i>мэ</i>	<i>ма</i>	<i>мо</i>	<i>му</i>	<i>мы</i>
<i>нэ</i>	<i>на</i>	<i>но</i>	<i>ну</i>	<i>ны</i>
<i>нэмэ</i>	<i>намма</i>	<i>номмо</i>	<i>нумму</i>	<i>ныммы</i>
<i>мэннэ</i>	<i>манна</i>	<i>монно</i>	<i>мунну</i>	<i>мынны</i>
<i>мэнн</i>	<i>манн</i>	<i>монн</i>	<i>мунн</i>	<i>мынн</i>
<i>нэм</i>	<i>нам</i>	<i>ном</i>	<i>нум</i>	<i>ным</i>
<i>ни</i>	<i>не</i>	<i>ня</i>	<i>нё</i>	<i>ню</i>

<i>ми</i>	<i>ме</i>	<i>мя</i>	<i>мё</i>	<i>мю</i>
<i>мни</i>	<i>мне</i>	<i>мня</i>	<i>мнё</i>	<i>мню</i>
<i>мишь</i>	<i>мень</i>	<i>мянь</i>	<i>мёнь</i>	<i>мюнь</i>

Слова для тренировки звуков *м* — *м'*, *н* — *н'*

<i>мина</i>	<i>томительный</i>	<i>лом</i>
<i>миска</i>	<i>помиловать</i>	<i>дым</i>
<i>метка</i>	<i>комета</i>	<i>дом</i>
<i>мелочь</i>	<i>умельцы</i>	<i>срам</i>
<i>мастер</i>	<i>помада</i>	<i>ком</i>
<i>мафия</i>	<i>замашки</i>	<i>фимиам</i>
<i>мята</i>	<i>сумятица</i>	<i>семь*</i>
<i>мягкий</i>	<i>румяна</i>	<i>восемь</i>
<i>мокрый</i>	<i>таможня</i>	<i>калым</i>
<i>молодость</i>	<i>заморыши</i>	<i>корм</i>
<i>мудрость</i>	<i>замученный</i>	<i>сонм</i>
<i>мыслимый</i>	<i>обмытый</i>	<i>Крым</i>
<i>мёд</i>	<i>намётка</i>	<i>впрямь</i>
<i>нары</i>	<i>панама</i>	<i>кон</i>
<i>настежь</i>	<i>фанатик</i>	<i>ворон</i>
<i>норов</i>	<i>каноны</i>	<i>стон</i>
<i>новость</i>	<i>венозный</i>	<i>обман</i>
<i>нудный</i>	<i>накануне</i>	<i>затон</i>
<i>понурий</i>	<i>зануда</i>	<i>картон</i>
<i>нытик</i>	<i>доньяне</i>	<i>кулон</i>
<i>низость</i>	<i>нанизывать</i>	<i>осень</i>
<i>нимфа</i>	<i>солонина</i>	<i>лень</i>
<i>нежность</i>	<i>планета</i>	<i>конь</i>
<i>несколько</i>	<i>монета</i>	<i>сень</i>
<i>няня</i>	<i>занятый</i>	<i>рань</i>

Пословицы и поговорки для проверки
правильного произношения звуков *м* — *м'*, *н* — *н'*

Коль умеешь взяться за дело, так и снег загорится, а не умеешь — и масло не вспыхнет.

Старинная пословица вовек не сломится.

Отдохнем да поглядим, хорошо ли мы сидим.

Где хотенье, там и уменье.

Семья сильна, когда над ней крыша одна.

Сто малодушных не заменят одного мужественного.

Сын-то он мой, да ум у него не свой.

На словах, как на гусях, а на деле, как на балалайке.

Раньше начнешь — раньше и кончишь.

* Обращаем внимание на слова *семь* и *восемь*, в которых проявляется диалектное произношение и вместо мягкого *м'* неверно произносят твердое *м*.

Не все ненастье, проглянет и солнышко.
 Нашего непоседы ни дома, ни у соседа.
 Не гоняется слон за мышью.

Сонорные согласные *л — л'* (*ль*),
 переднеязычные, зубные, щелевые, боковые, звонкие;
л — твердый, *л'* — мягкий.



Звук *л — л'*

При артикуляции *л* зубы обнажены, кончик языка упирается в верхние зубы; спинка языка вместе с краями опускается; корень языка приподнимается к мягкому нёбу и несколько оттягивается назад. Воздух проходит по бокам языка (звук боковой). Голосовые складки сомкнуты и вибрируют. Нёбная занавеска поднята.

При произнесении мягкого *л'* кончик языка упирается в твердое нёбо.

Тренируя твердый сонорный *л* на слоговых упражнениях, следите за положением языка, который должен крепко упираться в верхние передние зубы. При вялом языке для верной артикуляции эффективным способом является при произнесении упражнений закусывание кончика языка между зубами, что поможет найти верную артикуляцию сонорного согласного *л*.

Слоговые упражнения для тренировки *л — л'*

<i>лэ</i>	<i>ла</i>	<i>ло</i>	<i>лу</i>	<i>лы</i>
<i>лэлэ</i>	<i>лалла</i>	<i>лолло</i>	<i>лулуу</i>	<i>лыллы</i>
<i>млэ</i>	<i>мла</i>	<i>мло</i>	<i>млу</i>	<i>млы</i>
<i>ли</i>	<i>ле</i>	<i>ля</i>	<i>лэ</i>	<i>лю</i>
<i>лилли</i>	<i>лелле</i>	<i>лялля</i>	<i>лёллэ</i>	<i>люллю</i>
<i>лиль</i>	<i>лелль</i>	<i>ляльль</i>	<i>лёлль</i>	<i>люльль</i>

Слова для тренировки звуков *л — л'*

<i>лира</i>	<i>калитка</i>	<i>ореол</i>
<i>личико</i>	<i>поливка</i>	<i>мол</i>
<i>лето</i>	<i>полено</i>	<i>сокол</i>
<i>лестница</i>	<i>селение</i>	<i>пыль</i>
<i>лайка</i>	<i>палатка</i>	<i>обвал</i>

<i>лакомство</i>	<i>талант</i>	<i>идол</i>
<i>лоск</i>	<i>колода</i>	<i>колокол</i>
<i>лотос</i>	<i>солонка</i>	<i>ритуал</i>
<i>луч</i>	<i>заслуга</i>	<i>вол</i>
<i>луковица</i>	<i>полушка</i>	<i>зал</i>
<i>лыжи</i>	<i>попынный</i>	<i>караул</i>
<i>ляпис</i>	<i>балясина</i>	<i>боль</i>
<i>лясы</i>	<i>полярник</i>	<i>соль</i>
<i>лётный</i>	<i>колёса</i>	<i>покоритель</i>
<i>лётка</i>	<i>зелёный</i>	<i>моль</i>
<i>люстра</i>	<i>колючий</i>	<i>водитель</i>

Пословицы, поговорки для проверки произношения звуков л — л'

Шила, мыла, гладила, катала, пряла, да ложила — а все языком.

Языком молоть — не дрова колоть, спина не заболит.

"Воду толчешь?" — "Толку". — "А пыль идет"? — "Нет". — "Толки еще".

Золото не золото, не побывав под молотом.

Лето прохлопали, осень протопали, а тут и снег на голову.

Денежки есть — калачики ешь, а денежек нет — поколачивай плешь.

Шел мимо, зашел, где мило.

Мыла не устала, вымыла — не узнала: не то мыто, не то нет.

Была молода — была резва, а старая стала — на печку влезла, забилась в уголок, чтоб никто не уволок.

Ловит волк, да ловят и волка.

Безделье рождает лень.

Ленивой земли нет, есть ленивые люди.

У злой Натальи все люди канальи.

Маленькое дело лучше большого безделья.

Не нужна соловью золотая клетка, лучше зеленая ветка.

Сонорные согласные *p — p'* (*pʲ*),
переднеязычные, передненёбные,
смычные, дрожащие, звонкие;
p — твердый, *p'* — мягкий



Звук *p — p'*

Звук *p* занимает особое положение по способу образования. Этот звук возникает в результате дрожания, вибрации кончика языка: кончик языка поднят к альвеолам верхних зубов, напряжен и колеблется в проходящей воздушной струе. Края языка прижаты к боковым зубам.

При мягком *p'* кончик языка также колеблется, дрожит, но он поднимается к твердому нёбу. При твердом *p* губы раскрыты, но не растянуты, а при *p'* уголки губ растягиваются в стороны. Голосовые складки сомкнуты и вибрируют как при твердом *p*, так и при мягком.

Слоговые упражнения для тренировки твердого *p*

<i>pэ</i>	<i>pa</i>	<i>po</i>	<i>py</i>	<i>py</i>
<i>pэpp</i>	<i>papp</i>	<i>popp</i>	<i>pypp</i>	<i>pypp</i>
<i>pэppэ</i>	<i>páppa</i>	<i>póppo</i>	<i>púppu</i>	<i>pyppu</i>
<i>тpэ</i>	<i>тpa</i>	<i>тpo</i>	<i>тpy</i>	<i>тpy</i>
<i>дpэ</i>	<i>дpa</i>	<i>дpo</i>	<i>дpy</i>	<i>дpy</i>
<i>тpэ́-дpэ</i>	<i>тpа́-дpa</i>	<i>тpо́-дpo</i>	<i>тpу́-дpy</i>	<i>тpы́-дpy</i>
<i>дpэ́-тpэ</i>	<i>дpа́-тpa</i>	<i>дpо́-тpo</i>	<i>дpу́-тpy</i>	<i>дpы́-тpy</i>
<i>тpэpp</i>	<i>тpapp</i>	<i>тpopp</i>	<i>тpурp</i>	<i>тpыpp</i>
<i>дpэpp</i>	<i>дpapp</i>	<i>дpopp</i>	<i>дpурp</i>	<i>дpыpp</i>
<i>тpэ́pp-дpэpp</i>	<i>тpа́pp-дpapp</i>	<i>тpо́pp-дpopp</i>	<i>тpу́pp-дpурp</i>	<i>тpы́pp-дpыpp</i>
<i>дpэ́pp-тpэpp</i>	<i>дpа́pp-тpapp</i>	<i>дpо́pp-тpopp</i>	<i>дpу́pp-тpурp</i>	<i>дpы́pp-тpыpp</i>

В речи иногда звук *p* подменяется звуком *л*. Для освоения разницы в артикуляции этих звуков предлагаем слоги с сочетанием *л* и *p*:

<i>pли</i>	<i>plэ</i>	<i>pла</i>	<i>pло</i>	<i>pлу</i>	<i>pлы</i>
<i>лpи</i>	<i>лpэ</i>	<i>лpa</i>	<i>лpo</i>	<i>лpy</i>	<i>лpy</i>
<i>pли́-лpи</i>	<i>pлэ́-лpэ</i>	<i>pла́-лpa</i>	<i>pло́-лpo</i>	<i>pлу́-лpy</i>	<i>pлы́-лpy</i>
<i>лpи́-пpи</i>	<i>лpэ́-плэ</i>	<i>лpá-пла</i>	<i>лpó-plo</i>	<i>лpý-pлу</i>	<i>лpý-pлы</i>

Эти упражнения надо делать после того, как выработана четкая артикуляция звука *p*.

Слова для тренировки твердого *p*

(звук *p* в начале и в середине слова в ударном слоге, и в конце слова)

<i>paмa</i>	<i>тпpaдa</i>	<i>yкop</i>
<i>paдocть</i>	<i>гaрaнтпa</i>	<i>зaтвop</i>
<i>poпoт</i>	<i>пopoдa</i>	<i>cгoвop</i>
<i>pockoшь</i>	<i>вopoтa</i>	<i>дoгoвop</i>
<i>pyчкa</i>	<i>зapyбкa</i>	<i>нeдoбp</i>
<i>pyпop</i>	<i>нapyчнпкп</i>	<i>кocогop</i>
<i>pyжпк</i>	<i>пpopyв</i>	<i>yпop</i>
<i>pyшпть</i>	<i>пopyвпcтып</i>	<i>pacтвop</i>

<i>крона</i>	<i>враки</i>	<i>дровни</i>	<i>травма</i>
<i>крах</i>	<i>вровень</i>	<i>друг</i>	<i>трон</i>
<i>круг</i>	<i>вручную</i>	<i>дрызги</i>	<i>струны</i>
<i>краски</i>	<i>врыть</i>	<i>дразнить</i>	<i>строгость</i>
<i>грош</i>	<i>брага</i>	<i>прыгать</i>	<i>фраза</i>
<i>грустный</i>	<i>брызги</i>	<i>прочный</i>	<i>фрукт</i>
<i>грызня</i>	<i>бросить</i>	<i>правда</i>	<i>фронт</i>
<i>градус</i>	<i>бруствер</i>	<i>прошедшее</i>	<i>фрак</i>

Слоговые упражнения на мягкий *р*

<i>ри</i>	<i>ре</i>	<i>ря</i>	<i>рё</i>	<i>рю</i>
<i>рирь</i>	<i>рерь</i>	<i>рярь</i>	<i>рёрь</i>	<i>рюрь</i>
<i>рирри</i>	<i>рерре</i>	<i>рярря</i>	<i>рёррё</i>	<i>рюррю</i>
<i>три</i>	<i>тре</i>	<i>тря</i>	<i>трё</i>	<i>трю</i>
<i>дри</i>	<i>дре</i>	<i>дря</i>	<i>дрё</i>	<i>дрю</i>
<i>три-дри</i>	<i>трё-дре</i>	<i>тря-дря</i>	<i>трё-дрё</i>	<i>трю-дрю</i>
<i>дри-три</i>	<i>дрё-тре</i>	<i>дря-тря</i>	<i>дрё-трё</i>	<i>дрю-трю</i>
<i>триррь</i>	<i>треррь</i>	<i>тряррь</i>	<i>трёррь</i>	<i>трюррь</i>
<i>дриррь</i>	<i>дреррь</i>	<i>дряррь</i>	<i>дрёррь</i>	<i>дрюррь</i>
<i>триррь-дриррь</i>	<i>треррь-дреррь</i>	<i>тряррь-дряррь</i>	<i>трёррь-дрёррь</i>	<i>трюррь-дрюррь</i>
<i>дриррь-триррь</i>	<i>дреррь-треррь</i>	<i>дряррь-тряррь</i>	<i>дрёррь-трёррь</i>	<i>дрюррь-трюррь</i>
<i>три-ри-ри-ри-ри-ри-ри-риррь</i>		<i>тре-ре-ре-ре-ре-ре-реррь</i>	<i>и т. д.</i>	
<i>дри-ри-ри-ри-ри-ри-риррь</i>		<i>дре-ре-ре-ре-ре-ре-реррь</i>	<i>и т. д.</i>	

Следите за дыханием и не стремитесь сразу делать сложные упражнения. Звуки *р* и *р'* имеют самую сложную артикуляцию, и для произнесения этих звуков требуется тренированное дыхание и время.

Рекомендуем в сложных упражнениях после второй или третьей пары сделать добирающее дыхание. Выполняя последние три ряда упражнений на слоги, произносите сначала одну группу слогов на одном дыхании, затем две группы на одном дыхании, затем три группы. Больше трёх групп (*три-рири-ри-ри-ри-ри-риррь*, *тре-ре-ре-ре-ре-ре-реррь*, *тря-ря-ря-ря-ря-ряррь*) на одном дыхании делать не рекомендуем. После третьей группы надо сделать паузу и на паузе незаметно добрать дыхание.

Слова для тренировки мягкого *р'*

<i>риск</i>	<i>корица</i>	<i>вихрь</i>
<i>рикша</i>	<i>царица</i>	<i>хорь</i>
<i>ринг</i>	<i>перина</i>	<i>корь</i>
<i>ритм</i>	<i>соринка</i>	<i>слесарь</i>
<i>резкость</i>	<i>наречие</i>	<i>пекарь</i>
<i>рекрут</i>	<i>тарелка</i>	<i>утварь</i>

<i>решка</i>	<i>горение</i>	<i>вепрь</i>
<i>ряженка</i>	<i>варяги</i>	<i>царь</i>
<i>рябчик</i>	<i>корявый</i>	<i>непотырь</i>
<i>рёв</i>	<i>варёный</i>	<i>хмарь</i>

Напоминаем: губы при произнесении слога принимают форму гласного: *ри* — гласного *и*, *ре* — гласного *э*, *ря* — гласного *а*, *рё* — гласного *о*, *рю* — гласного *у*.

Слова для тренировки мягкого *р'* в сочетании с другими согласными

<i>пресный</i>	<i>прихоть</i>	<i>время</i>	<i>гребень</i>
<i>капризный</i>	<i>вредный</i>	<i>грёзы</i>	<i>требование</i>
<i>брюзга</i>	<i>врезать</i>	<i>грести</i>	<i>тренькать</i>
<i>брёвна</i>	<i>фрикадельки</i>	<i>грибы</i>	<i>дремать</i>
<i>бранный</i>	<i>фрезеровщик</i>	<i>кресло</i>	<i>кадриль</i>
<i>обрядность</i>	<i>шрифт</i>	<i>кристалл</i>	<i>фрески</i>

Пословицы и поговорки для тренировки твердого и мягкого *р*

Ранняя птичка носок прочищает, а поздняя глаза продирает.

Иная простота хуже воровства.

Соловей месяц поёт, а ворона круглый год каркает.

Мёртвого не вылечишь, дурака не выучишь.

Не рад больной и золотой кровати.

Кто в радости живет, того и кручина не берет.

Человек не орех: сразу не раскусишь.

Плохо без друга, который потерян, но плохо и с другом, который не верен.

Тоску да горе и за кованой дверью не спрячешь.

После грозы — ведро, после горя — радость.

С добрым дружись, а лукавых берегись.

На чужой сторонушке рад своей воронушке.

Трудолюбию учатся три года, лени — три дня.

Старый ворон не каркнет даром.

Не ищи красоты, а ищи доброты.

КОНТРОЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ НА СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

Задание. Проанализируйте тексты, выполняя методические указания главы "Работа над текстом". Соблюдайте ритмические паузы в конце стихотворных строк.

Прочтите каждый текст вслух. При этом помните, что фраза — это единое смысловое и интонационное целое. Каждая фраза имеет начало, развитие и завершение. Пока мысль не кончена, мелодия фразы развивается. Интонация точки (понижение голоса) звучит в конце фразы, когда мысль завершена.

Следите за четким выделением ударного слога и за правильным произношением безударных гласных, за точной артикуляцией согласных звуков и правильным их произношением.

Примеры подобраны по определенным звукам. При тренировке артикуляции того или иного звука не забывайте и об остальных согласных.

П — П'; Б — Б'

1. Живет Балда в поповом доме,
Спит себе на соломе,
Ест за четверых,
Работает за семерых:
До светла всё у него пляшет:
Лошадь запряжет, полосу вспашет,
Печь затопит, все заготовит, закупит,
Яичко испечет да сам и облупит.
Попадья Балдой не нахвалится,
Половна о Балде лишь и печалится,
Поленок зовет его тятей;
Кашу сварит, нянчится с дитятей.
(А. Пушкин. "Сказка о попе и работнике его Балде")

2. Природы радостный причастник,
На облака молюся я,
На мне иноческий подрясник
И монастырская скуфья.
Обету строгому неверен,
Ушел я в поле к лознякам,
Чтоб поглядеть, как мир безмерен,
Как луч скользит по облакам.
Как пробудившиеся речки
Бурлят на талых валунах,
И невидимка теплит свечки
В нагих, дымящихся кустах.
(Н. А. Клюев. "Набух, оттаял лед на речке...")

3. Мы этот май проводим как в бреду,
Безумствует шинповник, море сине,
И Эллинор прекрасней, чем всегда!
Прости, мой друг, но если бы ты видел,
Как поутру она в цветник выходит
В голубовато-серой амазонке, —
Ты понял бы, что страсть — сильнее воли. —
Так вот она — зеленая страна! —
Кто выдумал, что мирные пейзажи
Не могут быть ареной катастроф?
(М. Кузмин. "Форель разбивает лед")

4. Питер парится. Пора парочкам пускаться в поиск
по проспектам полуночным за прохладой.
Может быть,
им пора поторопиться в петергофский
первый поезд,
пекло потное покинуть, на перроне позабыть.
Петухи проголосили, песни поздние погасли.
Прямо перед паровозом проплывают и парят
Павловска перрон пустынный,

и сделал не клетку,
А, внемля рассудку,
Ты вырезал дудку.

(Л. Мартынов. "О лес ...")

Т — Т'; Д — Д'

1. Так, верен я, друзья! Напрасно я учусь
Себя обуздывать: все тщетно! Тяжких уз
Мой дух чуждается... Когда на взор мой томный
Улыбку вижу я в устах у девы скромной —
Я сам не свой! Прости, Сенека, Локк и Кант.
И пыльных кодексов старинный фолиант,
Лицей блистательный и портня величавый,
И знаменитый ряд имен, венчанных славой!
(А. Майков. "Исповедь")

2. Темен жребий русского поэта:
Неисповедимый рок ведет
Пушкина под дуло пистолета,
Достоевского на эшафот.

Может быть, такой же жребий выну,
Горькая детоубийца — Русь!
И на дне твоих подвалов спину,
Иль в кровавой луже поскользнусь, —
Но твоей Голгофы не покину,
От твоих могил не отрекусь.
(М. Волошин. "На дне преисподней")

3. Вот мчится тройка удалая
В Казань дорогой столбовой,
И колокольчик, дар Валдая,
Гудёт уныло под дугой.
Ямщик лихой — он встал с полночи —
Ему взгрустнулося в тиши;
И он запел про ясны очи,
Про очи девицы души...
(Ф. Глинка. "Тройка")

4. Когда тебе предется туго,
Найдешь и сто рублей, и друга.
Себя найти куда трудней,
Чем друга или сто рублей.
(Арс. Тарковский. "Стань самим собой")

5. Други! Сядьте и внемлите
Музы ласковой совет.
Вы счастливо жить хотите
На заре весенних лет?
Отгоните призрак славы!
Для веселья и забавы
Сейте розы на пути;
Скажем юности: лети!
(К. Батюшков. "Веселый час")

В — В'; Ф — Ф'

1. Вербы — это весенняя таль,
И чего-то нам светлого жаль,
Значит — теплится где-то свеча,
И молитва моя горяча,
И целую тебя я в плеча.
(А. Блок. "Кармен")
2. О да, любовь вольна, как птица,
Да, все равно — я твой!
Да, все равно мне будет сниться
Твой стан, твой огневой!
(А. Блок. "Кармен")
3. Пала царственная Троя,
Сокрушен Приамов град,
И ахехне, устрою
Свой на родину возврат,
На судах своих сидели,
Вдоль эгейских берегов.
И пзан хвалебный пели,
Громко слава всех богов...
"Раздавайся, глас победный!
Вы к берегам родной земли
Окрыляйтесь, корабли,
В путь возвратный,
В путь безбедный!"
(Ф. И. Тютчев. "Поминки")
4. С осторожностью птицелова
Я ловлю крылатое слово,
А потом отпускаю на волю
И его покупать не неволю,
Да его продавать ведь никто и не волен,
Чем я очень и очень доволен.
(Л. Мартынов. "С осторожностью птицелова")

С — С'; З — З'

1. Завязалась, закипела,
Всё идет живей, живей,
Обуяла тарантелла
Всех отвагою своей...
Эй, простору! шибче, скрипки!
Юность мчится! с ней цветы,
Беззаботные улыбки,
Беззаботные мечты!
(А. Майков. "Тарантелла")
2. Из крови, пролитой в боях,
Из праха обращенных в прах,
Из мук казенных поколений,
Из душ, крестившихся в крови,

Из ненавидящей любви,
Из преступлений, исступлений —
Возникнет праведная Русь.
(М. Волошин. "Заклинание")

3. С головы зелена,
Стволом красна,
Высока, стройна
Растет сосна.
(А. Яшин. "С головы зелена...")

4. Если взвесить все и учесть —
Есть на свете Надежда, и Вера, и Мудрость и есть
Мечь, и Гордость, и Ревность, и Верность, и Страсть...
А с тоской этой, с грустью — ни в рай и ни в ад не попасть.
(Л. Мартынов. "Тоска")

5. И снится чудный сон Татьяне.
Ей снится, будто бы она
Идет по снеговой поляне,
Печальной мглой окружена.
В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной свою
Кипучий, темный и седой
Поток, не скованный зимой...
(А. Пушкин. "Евгений Онегин")

6. Зори в тучах, овраги косые,
В шапке синего снега леса.
Вот она — наша слава, Россия.
Наша молодость, наша краса.
(П. Антокольский. "От пункта Эп на запад")

7. Если сказка в дверь стучится,
Ты скорей её впусти,
Потому что сказка — птица:
Чуть вспугнешь — и не найти.
(С. Островой. "Чудо-мастер")

Ш — Ж, Ч, Щ

1. Желанье счастья в меня вдохнули боги:
Я требовал его от неба и земли
И вслед за призраком, манящим издали,
Жизнь перешёл до полдороги.
Но прихотям судьбы я боле не служу:
Счастливый отдыхом, на счастье похожим,
Отныне с рубежа на поприще гляжу —
И скромно кланяюсь прохожим.
(Е. Баратынский. "Безнадежность")

2. Скошена горошина,
 Брошена и взвешена,
 Ситом распорошена,
 В колобок замешана.
(М. Дудин. "Скошена горошина...")
3. Кувшинкам трудно до вершин.
 Кувшинкам хочется в кувшин,
 Хотя бы очень небольшой,
 Но с человеческой душой.
(Л. Мартынов. "Кувшинка")
4. Ты, Гамлет, спишь!.. Ты, мальчнк, видишь сон,
 Где в отчем доме бродит призрак отчий,
 Блудница-мать, вернувшись с похорон,
 Убийцу нежит с наступленьем ночи,
 Друзья шпионят, и спешит корабль —
 Твой гроб летит под парусом холшовым.
(Ю. Мориц. "Ты, Гамлет, спишь!..")
5. У слепых я учился и зрячих,
 Я учился всегда и везде,
 На чужих я учился удачах,
 На своей я учился беде.
(К. Кулиев. "Стихи, сказанные после чтения своей книги")
6. Как надо петь, меня сначала
 Учила мать, когда она
 Ночами колыбель качала
 И льнула к облаку луна.
(Р. Гамзатов. "Поздней, когда у перевала...")
7. Кто следующий?
 Ты — следующий!
 Во многом еще не сведущий,
 Но ясную цель преследующий,
 Моим оружием орудующий. —
 Откликнись,
 Товарищ
 Будущий!
(Л. Мартынов. "Кто следующий")
8. И пусть не забудет живущий
 На этой летящей во мгле,
 Гулящей, свистящей, ревущей,
 Крутящейся в бездне земле:
 Коль будут увечить, калечить,
 Но только своею рукой
 Удастся тебе обеспечить
 Желательный мир и покой!
(Л. Мартынов. "Троллейбус рванулся из мрака...")

1. Петушок с высокой спицы
 Стал стеречь его границы.
 Чуть опасность где видна,
 Верный сторож как со сна
 Шевельнется, встрепенется,
 К той сторонке обернется
 И кричит: "Кири-ку-ку.
 Царствуй, лёжа на боку!".
(А. Пушкин "Сказка о золотом петушке")

2. Вдруг раздался легкий звон,
 И в глазах у всей столицы
 Петушок спорхнул со спицы.
 К колеснице полетел
 И царю на темя сел...
(А. Пушкин. "Сказка о золотом петушке")

3. Если б Зевсова десница
 Мне вручила ночь и день, —
 Поздно б юная денница
 Прогоняла черну тень!
 Поздно б солнце выходило
 На восточное крыльцо:
 Чуть блеснуло б и сокрыло
 За день дряное лицо...
(К. Батюшков. "Ложный страх")

4. Я цветок назвала — и цветок заалел,
 Венчик вспыхнул, и брызжет пыльца.
 Птицу я назвала — голос птицы запел,
 Птенчик выпорхнул в свет из яйца.
(Ю. Мориц. "Я цветок назвала...")

5. Надежда, белую рукою
 сыграй мне что-нибудь такое,
 чтоб краска схлынула с лица,
 как будто кони от крыльца.
(Б. Окуджава. "Надежда, белую рукою...")

М — М'; Н — Н'

1. Если
 Гаванну
 окинуть мигом —
 Рай-страна,
 страна, что надо.
 Под пальмой
 на ножке
 стоят
 фламинго.

Цветет

колларно

по всей

Ведало.

(В. Маяковский. "Блэк энд уайт")

2.

До утра юная княжна
Лежала, тягостным забвеньем,
Как будто страшным сновиденьем,
Объята, — наконец она
Очнулась, пламенным волненьем
И смутным ужасом полна.

(А. Пушкин. "Руслан и Людмила")

3.

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит.
Как мученик с землею разлученье.
В друзьях обман, в любви разуверенье,
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забиты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

(А. Дельвиг. "Вдохновение")

4.

Этой
Ночью,
Ночью летней,
Вьется хмель тысячелетний
По железу,
По бетону,
По карнизу,
По балкону.

(Л. Мартынов. "Ночью")

5.

Я шел ко дну.
Дошел до дна,
Пошел по дну —
И не страшна
Мне никакая глубина.

(Л. Мартынов. "Морское дно")

6.

Все, что мимолетно, всё, что бrenно,
Похорошила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

(А. Блок. "Равенна")

7.

Мы — ржаные, толоконные,
Пестрадинные, запечные,
Вы — чугунные, бетонные,
Электрические, млечные.

Мы — огонь, вода, и лажити,
Озимь, солнца пеклеванные,

Вы же таин не расскажете
Про сады благоуханные.

(Н. А. Клюев. "Мы ржаные, толокненные...")

Л — Л'

1. И царевна к ним сошла,
Честь хозяям отдала,
В пояс низко поклонилась;
Закрасневшись, извинилась,
Что-де в гости к ним зашла,
Хоть звана и не была.
(А. Пушкин. "Сказка о мертвой царевне...")

2. Там, где море вечно плещет
На пустынные скалы,
Где луна теплее блещет
В сладкий час вечерней мглы,
Где, в гаремах наслаждаясь,
Дни проводит мусульман,
Там волшебница, ласкаясь,
Мне вручила талисман.
(А. Пушкин. "Талисман")

3. Вот сын её, — он — тайна Иеговы —
Лелеем деды чистыми руками.
У ног её земля под облаками,
На воздухе нетленные покровы.
(А. Фет. "К Сикстинской мадонне")

4. Жизни баловень счастливый,
Два венка ты заслужил;
Знашь, Суворов справедливо
Грудь тебе перекрестил;
Не ошибся он в дитяти:
Вырос ты — и полетел,
Полон всякой благодати,
Под знамёна русской рати,
Горд, и радостен, и смел.
(Н. Языков. "Денису Васильевичу Давыдову")

5. В лесу заметней стала ёлка,
Он прибран засветло и пуст.
И, оголенный, как метелка,
Обдутый изморозью золкой,
Дрожит, свистит лозовый куст.
(А. Твардовский. "Ноябрь")

Р — Р'

1. Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу.

Прокатилось над рошей немой,
Засветилось на том берегу.
(А. Фет. "Вечер")

2. Стою в бору. Сосновый это бор,
Густой и не подвластный ураганам,
Как действующий высится собор,
Который знаменит своим органом.
(К. Ваншенкин. "В бору")
3. Я за счастьем все время в погоне.
За дорогой дорога подряд.
Телевиденья быстрые кони
Бубенцами в эфире звенят.
(М. Светлов. "Голоса")
4. На реке на Свири
Рыба, как в Сибири,
Окуни, лини
Средней долины.
(Н. Некрасов. "Современники")
5. Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.
Отголь сорвался раз обвал,
И с тяжким прохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал остановил.
(А. Пушкин. "Обвал")

СКОРОГОВОРКИ

Скороговорки занимают в работе над дикцией особое место. Цель работы над ними — научиться легко, четко и чисто преодолевать дикционные трудности, сложные звукосочетания, имеющиеся в них.

В русском фольклоре "соль" скороговорки в том, что сочетания некоторых звуков трудно произносятся, да еще при многократном повторении их в быстрой речи ошибочная замена одного звука другим создает комический эффект. Особенно часто происходит это со звуками *р—л*, *с—ш*, *з—ж*, *ч—ц*. При работе над скороговоркой прежде всего надо твердо помнить, что ты говоришь, т. е. не терять логики в скороговорке.

В сочетаниях глухих согласных часто наблюдается исчезновение первого звука сочетания, и мы слышим: "Кёт кач кани на плаки Тани" вместо "Ткёт ткач ткани на платки Тане".

Скороговорки интересны, как мы уже говорили, прежде всего как материал для работы над дикцией. С их помощью мы добиваемся чистоты и точности произношения в любых трудных сочетаниях согласных и в любом темпе.

Скороговорки — это всегда забава, и работать над скороговоркой надо весело. В ней нет глубоких мыслей, как в пословице или поговорке, но в ней всегда есть материал для шутки. Поэтому мы рассматриваем скороговорку не только как техническое упражнение, но и как материал, помогающий развитию фантазии актера, умению оценивать забавные ситуации и передавать их партнеру выразительно и ярко. В скороговорке сказывается любовь русского народа к чистой, четкой речи.

К текстам скороговорок прибавлены специально составленные для работы над дикцией фразы, в которых встречаются слова с трудно произносимыми сочетаниями согласных.

* * *

Активность дикции актера в большой степени зависит от точного знания, ради чего говорит он тот или иной текст. Совершенно недопустимо механическое, бессмысленное пробалтывание текста.

Многoletнее наблюдение показало, что скороговорки запоминаются скорее и произносятся чище в любом темпе и при многочисленном повторении их тогда, когда учащийся, актер во время тренировки помнит и "видит" то, о чем он говорит и точно знает, зачем и кому направлен текст скороговорки.

Начинать работу над скороговорками надо в медленном темпе, точно определив в каждой скороговорке её смысловую направленность, нафантазив очень простые и конкретные жизненные обстоятельства, при которых возможно повторение текста.

1. Короткие скороговорки можно повторять целиком несколько раз подряд, например: *Либретто "Риголетто"* (с действенной задачей продать либретто).

2. В других скороговорках удобнее и вернее логически будет повторять только два-три слова скороговорки: *Шел деготник, а мне не до деготника, не до деготника, не до деготника, не до деготниковой жены* (с действенной задачей отказать от разговора о деготнике).

3. В некоторых скороговорках для уточнения мысли можно переставлять порядок слов: *Мамаша Ромаше дала сывортку из-под простокваши; из-под простокваши дала сывортку мамаша Ромаше; дала сывортку из-под простокваши мамаша Ромаше* (например, с действенной задачей успокоить партнера: Ромаша сыт! Его накормила мамаша!).

4. В отдельных случаях при тренировке можно соединять близкие по смыслу скороговорки: *Инцидент с интендантом, инцидент с интендантом, четверть гороха без червоточинки, без червоточинки четверть четверика гороха* (с действенной задачей уличить интенданта: выбрал самый хороший горох!).

Совершенно необходимо при работе над скороговоркой избегать однотонного произнесения текста.

Выразительности и разнообразию интонаций помогает, как мы уже говорили выше, способность актера оценивать факты, уметь увлекать партнера. Поэтому любые паузы (не пустые, а заполненные внутренней речью), прием противопоставления и сравне-

ния — дают возможность даже в таких маленьких текстах, как скороговорки, использовать выразительные средства голоса: силу и легкость, повышение и понижение голоса, смену темпа, диапазона голоса, — словом, все богатство человеческой речи.

Как и при любой работе над текстом, категорически запрещается "пробалтывать" скороговорки в пространство. В жизни у человека всегда есть товарищ для обмена мыслями, есть цель, задача, отношение и к тому, о чем говоришь, и к тому, кому и зачем говоришь. Так и в скороговорке всегда есть "материал" для диалога с партнером.

Вся работа по технике речи должна проверяться словом, текстом, а все, что выражено словами, должно быть осмысленным, ярким, убедительным. Это надо не забывать и в работе над скороговоркой.

Когда учащийся уточнил интересные для него обстоятельства этих маленьких текстов и освоил артикуляцию трудных сочетаний согласных, можно постепенно убыстрять темп речи, но опять-таки не механически, а точно определив, при каких жизненных обстоятельствах необходима быстрая речь. В некоторых случаях можно начинать произносить скороговорку медленно, постепенно убыстрая темп, оправдывая это в процессе повторения.

Иногда, когда позволяет смысл текста, можно резко менять при повторении темп, можно использовать силу и легкость звука. Только не надо забывать, что одновременное использование силы и быстроты вредит четкой дикции. Мы разделили тексты скороговорок на три группы, подобрав их для тренировки по группам согласных.

К работе над скороговоркой можно приступить после того, как артикуляция каждого звука и звукосочетания проверена и закреплена в его верном произнесении.

Если скороговорка все же осваивается с трудом, её полезно тренировать сначала беззвучно и очень медленно, и только затем в более быстром темпе.

Занятия скороговорками следует начать с легких, постепенно прибавляя более трудные и сложные. Если в речи есть дефектные звуки, то нельзя начинать работать над скороговорками, имеющими эти звуки. Сначала надо избавиться от недостатков речи.

б, п, в, ф, г, к, д, т, х

1. Добыл бобов бобыль.
2. Вакул бабу обул, да и Вакула баба обула.
3. От топота копыт пыль по полю летит.
4. Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа.
5. Стоит поп на копне, колпак на попе. Копна под попом, поп под колпаком.
6. Колпак на колпаке, под колпаком колпак.
7. Верзила Вавила весело ворочал вилы.
8. Около кола колокола, около ворот коловорот.
9. Шакал шагал, шакал скакал.
10. Купи кипу пик.
11. Купи кипу пуха.
12. Ест Федька с водкой редьку, ест водка с редькой Федьку.
13. Ткет ткач ткани на платки Тане.
14. Водовоз вез воду из-под водопровода.
15. Наш голова вашего голову переголовил, перевыголовил.
16. В один, Клим, клин колоти.

17. Стоит колна с подприкопёночком.
18. В поле полет Фрося просо, сорняки выносит Фрося.
19. Краб крабу сделал грабли. Подал грабли крабу краб: сено граблями, краб, грабь!
20. У ёлки иголки колки.
21. Кукушка кукушонку купила капюшон. Надел кукушонок капюшон. Как в капюшоне он смешон!
22. Все бобры для своих бобрят добры.
23. Забыл Панкрат Кондратов домкрат, а Панкрату без домкрата не поднять на тракте трактор.
24. На меду медовик, а мне не до медовика.
25. Пришел Прокоп, кипел укроп, ушел Прокоп, кипел укроп; как при Прокопе кипел укроп, так и без Прокола кипел укроп.
26. Волхвовал волхв в хлеву с волхвами.
27. Бомбардёр бонбонёрками бомбардировал барышень.
28. У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.
29. У нас гость унёс трость.
30. Фараонов фаворит на сапфир сменял нефрит.
31. Бомбардир бомбардировал Бранденбург.
32. Рододендроны из дендрария.
33. К Габсбургам из Страсбурга.
34. Шел деготник, а мне не до деготника, не до деготниковой жены.
35. Сидел тетерев на дереве, а тетёрка с тетеревятами на ветке.
36. Брит Клим брат, брит Глеб брат, брат Игнат бородат.
37. Хвалю халву.

Р, Л, М, Н

1. Дробью по перепелам, да по тетеревам.
2. У нас на дворе-подворье погода размокропогодилась.
3. Два дровосека, два дровокола, два дроворуба говорили про Ларьку, про Варьку, про Ларину жену.
4. Клара-кляка кралась к Ларе.
5. Говорил командир про полковника и про полковницу, про подполковника и про подполковницу, про поручика и про поручицу, про подпоручика и про подпоручицу, про прапорщика и про прапорщицу, про подпрапорщика, а про подпрапорщицу промолчал.
6. На дворе трава, на траве дрова. Не руби дрова на траве двора.
7. На дворе трава, на траве дрова: раз дрова, два дрова, три дрова.
8. На дворе дрова, за двором дрова, под двором дрова, над двором дрова, дрова вдоль двора, дрова шириь двора, не вместит двор дров. Дрова выдворить обратно на дровяной двор!
9. Курфюрст скомпрометировал ландскнехта.
10. Рапортовал, да не дорапортовал, дорапортовывал, да зарпортовался.
11. Рыла свинья белорыла, тупорыла; полдвора рылом изрыла, вырыла, подрыла.
12. Съел молодец тридцать три пирога с пирогом, да все с творогом.
13. Тридцать три корабля лавировали, лавировали, да не вылачивали.
14. Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет.
15. Королева Клара строго карала Карла за кражу коралла.
16. Карл клал лук на ларь, Клара крала лук с ларя.
17. Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь.

18. Расскажите про покупки. Про какие про покупки? Про покупки, про покупки, про покупочки свои.
19. Сшит колпак, да не по-колпаковски; вылит колокол, да не по-колоколовски. Надо колпак переколпаковать, перевыколпаковать, надо колокол переколоколовать, перевыколоколовать.
20. Протокол про протокол протоколом запротоколировали.
21. Шли три попа, три Прокопия-попа, три Прокопьевича. Говорили про попа, про Прокопия-попа, про Прокопьевича.
22. Была у Фрола, Фролу на Лавра наврала. Пойду к Лавру, на Фрола Лавру навру.
23. Король — орёл.
24. Курьера курьер обгоняет в карьер.
25. Маланья-болтуня молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала.
26. Регулировщик лигуриец регулировал в Лигурии.
27. Полили ли лилию? Видели ли Лидию? Полили лилию, видели Лидию.
28. Гонец с галер сгорел.
29. Талер тарелка стоит.
30. Идти на рать, так бердыш брать.
31. Интервьюер интервента интервьюировал.
32. Либретто "Риголетто".
33. Наш Полкан из Байкала лакал. Полкан лакал, не мелел Байкал.
34. Мы ели, ели ершей у ели. Их еле-еле у ели доели.
35. Не жалела мама мыла. Мама Милу мылом мыла. Мила мыла не любила, мыло Мила уронила.
36. Во мраке раки шумят в драке.
37. Жри во ржи, да не ржи.
38. Орел на горе, перо на орле. Гора под орлом, орел под пером.
39. Город Нерль на Нерли-реке.
40. На горе Арарат рвала Варвара виноград.
41. Вашему пономарю нашего пономаря не перепономаривать статью: наш пономарь вашего пономаря перепономарит, перевыпономарит.
42. Из-под Костромы, из-под Костромщины шли четыре мужчины. Говорили они про торги, да про покупки, про крупу, да про подкрупки.
43. Вахмистр с вахмистршей, ротмистр с ротмистршей.
44. Турка курит трубку, курка клюёт крупку. Не кури, турка, трубку, не клюй, курка, крупку.
45. А мне не до недомогания.

с, з, ш, ж, ч, щ, ц

1. У Сени и Сани в сетях сом с усами.
2. У осы не усы, не усищи, а усики.
3. Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках. Санки скок, Сеньку с ног, Саньку в бок, Соньку в лоб, все в сугроб.
4. Осип охрип, Архип осип.
5. Не хочет косой косить косой, говорит, коса коса.
6. Сачок зацепился за сучок.
7. По семеро в сани уселись сами.
8. Из кузова в кузов шла перегрузка арбузов. В грозу, в грязи от груза арбузов развалился кузов.
9. Свиристель свиристит свирелью.

10. Две реки: Вазуза с Гжатью, Вазуза с Гжатью.
11. Шла Саша по шоссе и сосала сушку.
12. По шоссе Саша шел, сашё на шоссе Саша нашел.
13. Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.
14. Шли сорок мышей, нашли сорок грошей, две мыши поплоше нашли по два гроша.
15. Шестнадцать шли мышей и шесть нашли грошей, а мыши, что поплоше, шумливо шарят гроши.
16. Чешуя у щучки, щетинка у чушки.
17. Четверть четверика гороха, без червоточинки.
18. Инцидент с интендантом.
19. Прецедент с претендентом.
20. Константин констатировал.
21. Расчувствовавшаяся Лукерья расчувствовала нерасчувствовавшегося Николку.
22. Ценит цеп косец по косовице.
23. Косарь Касьян косой косит косо. Не скосит Касьян-косарь покоса.
24. У ежа ежата, у ужа ужата.
25. Жутко жуку жить на суку.
26. Два щенка щека к щеке щиплют щетку в уголке.
27. Течет речка, печет печка.
28. Щипцы да клещи — вот наши вещи.
29. Тщетно тщится щука ущемить леща.
30. Поезд мчится скрежеща: ж, ч, ш, щ; ж, ч, ш, щ.
31. Цыпленок цапли цепко цыплялся за цепь.
32. Даже шею, даже уши ты испачкал в черной туши. Становись скорей под душ. Смой с ушей под душем тушь. Смой и с шеи тушь под душем. После душа вытришь суше. Шею суше, суше уши и не пачкай уши тушью.
33. Около колодца кольцо не найдется.
34. Жужжит жужелица, жужжит, да не кружится.
35. Разнервничавшегося конституционалиста нашли акклиматизировавшимся в Константинополе.
36. Яшма в замше замшела.
37. Жал Зямка замшу, жевал Зямка жамку в замке.
38. В шалаше шуршит шелками желтый дервиш из Алжира и, жонглируя ножами, штуку кушает инжира.
39. (Загадка.) Плешь идет н а гору, плешь идет п од гору, плешь с плешью встретится, плешь плещи молвит: ты плешь, я плешь, н а плешь капнешь, плешь задерешь, дру- гую заведешь. (Блины.)
40. Самшит, самшит, как ты крепко сшит!

Можно, когда скороговорки освоены, составлять из них небольшие тексты. Приводим примеры усложненных и комбинированных скороговорок.

Скороговорки усложненные и комбинированные

1. Маланья-болтуня, Маланья-болтуня, молоко болтала-болтала, болтала болтала; выбалтывала-выбалтывала, выбалтывала-выбалтывала, да не выболтала, да не выболтала.
2. Однажды галок поп пугая, поп пугая, поп пугая,

в кустах увидел попугая,
попугая, попугая,
и говорит тот попугай,
тот попугай, тот попугай:
"Пугать ты галок, поп, пугай,
поп, пугай, поп, пугай,
но, галок, поп, в кустах пугая,
в кустах пугая, в кустах пугая,
пугать не смей ты попугая,
попугая, попугая".

3. Пришел Прокоп, кипел укроп, кипел укроп, пришел Прокоп, ушел Прокоп, кипел укроп, кипел укроп, ушел Прокоп, как при Прокопе кипел укроп, кипел укроп, так и без Прокопа кипел укроп, кипел укроп.
4. Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках. Санки скок, санки скок, санки скок, Сеньку с ног, Сеньку с ног; Саньку в бок, Саньку в бок, Саньку в бок; Соньку в лоб, Соньку в лоб, Соньку в лоб; все в сугроб, все в сугроб, все в сугроб.
5. Карл у Клары украл кораллы, украл кораллы Карл у Клары, а Клара у Карла украла кларнет, украла кларнет Клара у Карла. Если бы Карл у Клары не крал кораллы, не крал кораллы, то Клара у Карла не крала б кларнет, не крала б кларнет.
6. Сшит колпак не по-колпаковски, не по-колпаковски сшит колпак, вылит колокол не по-колоколовски, не по-колоколовски вылит колокол. Надо колпак переколпаковать-перевыколпаковать, переколпаковать-переколпаковать?! Надо колпак переколпаковать-перевыколпаковать, переколпаковать-перевыколпаковать! Надо колокол переколоколовать-перевыколоколовать, переколоколовать-перевыколоколовать, переколоколовать-перевыколоколовать, переколоколовать-перевыколоколовать! Колпак переколпаковать-перевыколпаковать, переколпаковать-перевыколпаковать, колокол переколоколовать-перевыколоколовать, переколоколовать-перевыколоколовать.
7. Командир говорил про подполковника и про подполковницу, про подполковницу и про подполковника; про подпоручика и про подпоручицу, про подпоручицу и про подпоручика; про подпрапорщика, про подпрапорщика, про подпрапорщика; а про подпрапорщицу, про подпрапорщицу, про подпрапорщицу, а про подпрапорщицу промолчал, а про подпрапорщицу промолчал.
8. Командир говорил про подполковника, про подполковника, про подполковника; про подпоручика, про подпоручика, про подпоручика; про подпрапорщика, про подпрапорщика, про подпрапорщика, про подполковницу, про подполковницу, про подполковницу; про подпоручицу, про подпоручицу, про подпоручицу; а про подпрапорщицу, про подпрапорщицу, про подпрапорщицу, а про подпрапорщицу промолчал, а про подпрапорщицу промолчал.
9. Купи кипу пик,
пик кипу купи,
кипу пик купи,
кипу купи пик,
купи кипу пик.
10. Осип охрип, Архип осип;
охрип Архип, осип Осип;
охрип Осип, осип Архип;
Осип охрип, Архип осип.
11. Либретто оперы "Риголетто!"
Либретто оперы "Риголетто!"
Либретто оперы "Риголетто!"

Либретто, либретто, либретто!
Риголетто, Риголетто, Риголетто!
Риголетто, Риголетто, Риголетто!
Либретто, либретто, либретто!

Эту скороговорку можно объединить с одним из первоначальных голосовых упражнений.

Несколько раз до предельной высоты голоса каждого учащегося (конечно, в пределах его возможностей), на полунапевном звучании (по хроматической гамме) повышать звучание, продолжая первую часть скороговорки: "Либретто "Риголетто", либретто "Риголетто", либретто "Риголетто", либретто "Риголетто" и т. д., а потом понижать, тоже по полутонам, по одному слову: "Риголетто", либретто, "Риголетто", либретто, "Риголетто", либретто и т. д. до самой низкой ноты, свойственной индивидуально каждому голосу. И дальше на удобной студенту ноте еще раз повторить в быстром темпе: Либретто "Риголетто", "Риголетто", либретто.

По такому же принципу можно работать и над скороговоркой "От топота копыт пыль по полю летит".

12. От топота копыт пыль по полю летит, пыль по полю летит от топота копыт. От топота, от топота, от топота; от топота копыт, от топота копыт, от топота копыт; пыль по полю, пыль по полю, пыль по полю; пыль по полю летит, пыль по полю летит от топота копыт.

Как и в предыдущей скороговорке, повышать голос по полутонам на полунапевном звучании на первой половине скороговорки: "От топота копыт, от топота копыт, от топота копыт" и т. д., дойдя до самой своей высокой ноты, а потом — понижать (по хроматической гамме): "Пыль по полю летит, пыль по полю летит, пыль по полю летит" и т. д., дойти до своей самой низкой ноты и еще раз повторить (обычно на средней ноте своего диапазона): "От топота копыт пыль по полю летит, пыль по полю летит от топота копыт" (и на этом закончить).

Мы привели только две скороговорки в сочетании с голосовым упражнением, но хочется еще раз повторить, что мы предлагаем как бы канву, по которой можно строить скороговорку, а каждый педагог, а также и каждый учащийся может работать по-своему и на этих и на других скороговорках.

В скороговорке "Либретто "Риголетто" два /mm/ нужно произносить слитно, а также в скороговорке "От топота копыт пыль по полю летит" два /mm/ (от топота) тоже нужно произносить слитно.

В некоторых случаях можно объединить две скороговорки, близкие по содержанию. Например:

13. Шли три попа, три Прокопия-попа, три Прокорпьевича, говорили про попа, про Прокопия-попа, про Прокопьевича. Один поп Прокоп говорил: пришел Прокоп, кипел укроп, кипел укроп, пришел Прокоп. Другой поп Прокоп говорил: ушел Прокоп, кипел укроп, кипел укроп, ушел Прокоп. Третий поп Прокоп говорил: как при Прокопе кипел укроп, так и без Прокопа кипел укроп, как без Прокопа кипел укроп, так и при Прокопе кипел укроп.

Что происходит в этой скороговорке? Один поп Прокоп считает, что кипел укроп, когда пришел Прокоп. Другой поп Прокоп возражает: он считает, что кипел укроп, когда ушел Прокоп. Третий поп Прокоп, желая их примирить, говорит, что кипел укроп и

при Прокопе и без Прокопа. Спор продолжается, каждый упорно настаивает на своём. Дело доходит до ссоры.

14. Сенька, Санька с Сонькой на санках (2 раза) лавировали, лавировали, да не вылави- ровали. Санки скок, санки скок, санки скок! Сеньку с ног, Сеньку с ног, Сеньку с ног! Саньку в бок, Саньку в бок, Саньку в бок! Соньку в лоб, Соньку в лоб, Соньку в лоб! Все в сугроб, все в сугроб, все в сугроб!
15. Везет цапля чушку с щучкой на санках. Санки скок, санки скок, санки скок! Цап- лю с ног, цаплю с ног, цаплю с ног! Чушку в бок, чушку в бок, чушку в бок, щучку в лоб, щучку в лоб, щучку в лоб! Все в сугроб, все в сугроб, все в сугроб! Цапля чахла, цапля чахла, цапля чахла, чушка сохла, чушка сохла, чушка сохла, чушка сохла.
16. Из-под Костромы, из-под Костромщины шли четыре мужчины и два дровосека, два дровокола, два дроворуба, говорили они про торги да про покупки, про крупы да про подкрупки, про Ларьку, про Варьку, про Ларькину жену.

(Эту скороговорку можно говорить с повторениями отдельных фраз.)

17. На дворе трава, на траве дрова, на дровах два дровосека, два дровокола, два дрово- руба — Осип и Архип. Осип: "Наш голова вашего голову головой переголовил, пе- ревыголовил". Архип: "Наш голова вашего голову переголовил, перевыголовил". На дворе трава, на траве дрова, на дровах два дровосека, два дровокола, два дрово- руба — Осип и Архип. Осип: "Наш голова вашего голову головой переголовил, пе- ревыголовил, перевыголовил, переголовил". Архип: "Наш голова вашего голову го- ловой переголовил, перевыголовил, перевыголовил, переголовил". На дворе трава, на траве дрова, на дровах два дровосека, два дровокола, два дроворуба — Осип и Архип. Осип: "Наш голова вашего голову головой переголовил, перевыголовил, пе- ревыголовил, переголовил". Архип: "Наш голова вашего голову головой переголо- вил, перевыголовил, перевыголовил, переголовил, перевыголовил, перевыголовил, переголовил, переголовил, перевыголовил". Осип охрип, Архип осип.

(Эту скороговорку нужно делать в трех темпах: в медленном, в более быстром и в очень быстром, конечно, в зависимости от возможностей учащегося.)

Мы привели несколько примеров усложненных и комбинированных скороговорок.

По этому принципу можно подбирать и составлять целый ряд других усложненных и комбинированных скороговорок и из приведенных в учебнике примеров, и из других источников.

Еще раз напоминаем: главное в работе над скороговорками наряду с четкостью, яс- ностью и легкостью произнесения текста о с м ы с л е н н о е и х д о н е с е н и е.

Хотя скороговорка и примитивна по своему содержанию, она рассказывает о каком- то хоть и незначительном, но событии; в ней есть м ы с л ь, которую мы выражаем сло- вами, а слово должно быть действенным.

ДЕФЕКТЫ РЕЧИ И СПОСОБЫ ИХ УСТРАНЕНИЯ

В главе "Дикция" мы рассмотрели артикуляционные нормы произнесения звуков речи, овладение которыми позволяет добиться чистоты дикции — неотъемлемого качества речи актера.

Для тех, кто нуждается в активизации деятельности речевой мускулатуры, тренировке произносительных механизмов речевого аппарата, приведенный комплекс артикуляционных упражнений и речевых заданий весьма эффективен. Но существует группа учащихся, которым для совершенствования дикции этого комплекса недостаточно. Речь идет о тех, кто нуждается в помощи логопеда — специалиста по устранению речевых недостатков. Эти недостатки порой носят очень стойкий характер и являются причиной возникновения почти драматических ситуаций как в период поступления в институт, так и в период обучения, поскольку служат помехой в становлении профессиональной речи. Большинство речевых дефектов все же могут быть устранены при условии целенаправленной, систематической работы с использованием дополнительных — логопедических — приемов.

Чтобы работа по устранению речевых недостатков носила осмысленный характер и была эффективна, необходимо иметь четкое представление о принципах функционирования речевого аппарата в целом и о механизме произнесения отдельных звуков. Напомним, что процесс образования звуков речи связан со слаженной деятельностью нескольких систем — дыхательной, голосообразующей, артикуляционной — под контролем коры головного мозга. Мы будем говорить о нарушениях речи, связанных с деятельностью артикуляционной системы и проявляющихся в дефектах звукопроизношения, которые получили название **дислалий**.

Человек познает мир и имеет возможность воздействовать на него благодаря работе анализаторов — сложных нервных механизмов, обеспечивающих тончайший анализ раздражений, воспринимаемых организмом из внешней и внутренней среды, и адекватную на них реакцию. Формирование речи осуществляется на основе деятельности системы анализаторов: **речедвигательного** (процесс артикулирования), **кинестетического** (ощущение пространственного расположения органов артикуляции), **зрительного** (контроль за правильностью положения губ, языка) и **слухового** (контроль за правильностью звучания). Эту систему анализаторов необходимо привлекать и к работе по устранению дефектов произношения. Центральный отдел речедвигательного анализатора посылает через нервные проводящие пути сигналы периферическому участку — органам артикуляции, которые, подчиняясь команде "сверху", выполняют то или иное движение. При этом по нервным путям в кору направляется новый поток сигналов, которые анализируются и синтезируются на высшем уровне. При необходимости работа периферического участка корректируется. На основании нервных процессов, протекающих в коре голо-

вного мозга, формируется единая функциональная система, получившая название **динамического стереотипа**. Если в период овладения речью возникают нарушения в работе центрального, периферического участков или нервных проводящих путей, их соединяющих, происходит формирование неверного динамического стереотипа. Задача коррекционной работы сложна тем, что должна разрушить этот стереотип и сформировать новый, правильный. Поскольку становление прежнего стереотипа проходило длительный период, работа по становлению нового должна носить интенсивный, регулярный характер.

Речевые нарушения, как вы знаете, могут быть разделены на две группы: **органические** (или механические) и **неорганические** (или функциональные). Это деление связано с природой нарушения: оно может быть результатом структурных дефектов какого-либо участка речевого аппарата и следствием неверно или вяло протекающих функциональных речевых процессов. В зависимости от того, на каком уровне происходит сбой в слаженном механизме речеобразования, речевые нарушения подразделяются на **центральные** и **периферические**. Центральные нарушения могут быть как органическими (травмы мозга), так и функциональными (нарушения формирования системы нервных процессов, вялость их протекания). Периферические нарушения бывают только органическими (дефекты строения органов артикуляции, врожденные или приобретенные в результате травм, поражения проводящих нервных путей).

Дислалии — результат центральных функциональных или периферических органических нарушений. В связи с этим они делятся на две группы: **функциональные дислалии** и **органические**. Первые — результат неверного речевого воспитания в детстве, наличия двуязычия в семье или слабости физического и психического здоровья в период становления речи. Все это может приводить к формированию неверного динамического стереотипа, вялости протекания нервных процессов в коре головного мозга. Обычно функциональная дислалия сопровождается мышечной слабостью органов артикуляции. Органические дислалии могут быть результатом дефектного строения органов, принимающих участие в формировании звука речи: губ, языка, челюстей, зубного ряда, нёба. Если функциональные дислалии поддаются исправлению в результате систематической тренировочной работы на основании логопедических приемов, то эти органические нарушения требуют вмешательства таких специалистов, как стоматологи-ортодонты. Приступать к коррекции произношения без их участия нельзя, поскольку она не даст желаемых положительных результатов. Правда, такой дефект, как укороченная массивная подъязычная уздечка, мешающая произношению шипящих звуков и звуков *л* и *р*, может быть устранен при помощи специальных упражнений, позволяющих ее растянуть. Если периферические органические нарушения возникают в результате поражения нервных проводящих путей, нарушается иннервация органов артикуляции. Это проявляется в их значительной вялости или излишней напряженности. Тогда снижается способность к четкости выполнения движений и переключаемости с одного движения на другое, возникает быстрая мышечная утомляемость.

Прежде чем намечать и осуществлять пути коррекционной работы, необходимо определить, какими причинами вызвано искаженное произношение звука: органическими или функциональными. Для этого рекомендуем пользоваться системой артикуляционных упражнений-тестов. Тестирование проводится педагогом, знающим нормы речевых укладов всех согласных звуков (форму органов артикуляции, их местоположение и способ

работы). Обращая внимание на работу органов артикуляции при выполнении тестов, можно сделать предварительный вывод о том, какая группа звуков может нарушаться вследствие несовершенства выполнения определенных движений (например, если язык с трудом дотягивается до верхних зубов, обязательно пострадает произношение шипящих, *л* или *р*). В то же время, зная заранее о нарушениях определенных звуков (например, шипящих), при выполнении тестов можно вскрыть причины их искажения, обращая внимание на выполнение тех движений, которые формируют эти звуки в речевом потоке.

При выполнении тестов обращаем особое внимание на следующие **качественные характеристики работы** органов артикуляции:

1. Двигательный диапазон органов артикуляции (губ, языка, нижней челюсти).
2. Чистоту и точность выполнения движений (соблюдение симметрии, формы и конечного местоположения органов артикуляции).
3. Плавность и легкость движения (без толчков, подергиваний, дрожаний органов).
4. Умение длительно удерживать определенную форму речевого уклада.
5. Умение быстро и четко переключаться с одного движения на другое.
6. Выносливость, то есть способность выполнять какие-либо движения в течение долгого времени без ощущений мышечной усталости (60 сек.).

Снижение качественных параметров указывает на характер нарушений. Если функциональные нарушения обычно проявляются в мышечной вялости, нарушении точности и четкости выполнения упражнений, то при органической природе нарушения может отмечаться не только вялость, но и, наоборот, излишняя напряженность губ, языка. Тогда при выполнении заданий отмечается асимметрия, отсутствие устойчивости конечного результата, потеря пространственных ориентиров в тестах на переключаемость движений и снижение выносливости. Это проявляется чаще всего при длительном выполнении серии движений на ускорении темпа. Если нарушена иннервация языка, можно увидеть его подрагивание даже в спокойном состоянии, а выполнение значительной двигательной нагрузки может приводить к его сильному тремору (дрожанию) и изменению окраски слизистой (посинению).

Упражнения-тесты следует выполнять, используя маленькое зеркало.

Каждый тест имеет своё условное название.

1. Упражнение "*Улыбка-хоботок*" определяет двигательные возможности губ. (Четкость выполнения гарантирует качество произношения звуков *п, б, в, ф*^{*}).

Улыбнуться, затем вытянуть губы вперед "хоботком" (трубочкой).

Выполнять смену позиций многократно на ускорении темпа.

2. Упражнение "*Качели*" выявляет двигательные возможности языка по вертикали (*л, р, шипящие — ш, ж, щ, ч*).

Открыв рот, попеременно касаться кончиком языка то верхних, то нижних зубов с внутренней стороны. Выполнять упражнение на ускорении темпа.

3. Упражнение "*Крестик*" ("*Перекрестие*") — усложненный вариант предыдущего упражнения — выявляет способности языка к пространственной ориентации, переключаемости с одного типа движения на другой.

* Здесь и далее в скобках указаны звуки, четкость произнесения которых зависит от качества выполнения данного упражнения, поскольку в работе участвуют те же речевые органы и часто в той же позиции.

"*Внутренний крестик*" — при широко открытом рте язык совершает перекрестное движение: вверх (за зубы), вниз (за зубы), влево (укол кончиком языка в левую щеку), вправо (укол в правую щеку).

"*Внешний крестик*" — язык попеременно касается верхней губы, нижней, левого уголка рта, правого уголка.

4. Упражнение "*Маляр*" — определяет двигательные возможности языка по вертикали.

Открыв рот, проводим кончиком языка, как малярной кистью, по твердому нёбу вглубь рта и обратно. Кончик языка не подворачиваем.

5. Упражнение "*Ну-ка, дотянись!*" помогает определить двигательные возможности языка во всех направлениях.

Открыв рот, пробуем дотянуться языком до кончика носа, до края подбородка, до какого-либо предмета, помещенного перед ртом. Голову не запрокидываем, подбородок опущен.

6. Упражнение "*Горка*" определяет подвижность спинки языка (с, з, ц).

Упереться кончиком языка в основание нижнего зубного ряда, и, медленно открывая рот, выпячивать "горкой" спинку языка. Удерживая язык в таком положении, постучать спинкой по верхнему зубному ряду, опуская и поднимая её. Нижняя челюсть остается неподвижной.

7. Упражнение "*Прилипала*" ("*Грибок*") помогает определить мышечную силу языка, особенно его боковых краев и кончика (шипящие, л, р). Это упражнение почти всегда выявляет органическую природу нарушений: дефекты строения подъязычной уздечки (ограничивающей движение языка по вертикали) или недостатки в иннервации языка.

Открыв рот, подсосать язык к нёбу так, чтобы его боковые края прилегали к верхнему зубному ряду, а передняя часть к твердому нёбу. Положение языка должно быть симметричным по отношению к средней линии нёба. Удерживая язык в таком положении, опускать и поднимать нижнюю челюсть.

Если язык отлипает и провисает с какой-либо стороны, это свидетельствует о нарушении иннервации данного участка. Очень часто подобные нарушения приводят к дефектному — боковому — произнесению целого ряда звуков: р, ш, ж, щ, ч, с, з, ц. При этом слышится неприятный хлюпающий призвук — воздушная струя теряет свое верное центральное направление и через опущенный боковой край языка ударяет в щеку.

При выполнении упражнения можно помочь языку присосаться, прижав его большими пальцами обеих рук. Можно соединить движение языка с движением потягивания: встав на носки и разведя поднятые руки немного в стороны (ладшками, повернутыми к потолку), потянуться вверх, как бы в стремлении коснуться потолка и прилипнуть к нему. Напрячь все мышцы. После небольшой паузы отлепить язык от нёба щелчком и одновременно расслабиться, "бросив" корпус вперед и вниз.

8. Упражнение "*Лошадка*" выявляет уровень мышечного тонуса языка, способность к активной работе его передней части и кончика (шипящие, л, р).

Открыв рот, щелкать языком при неподвижной нижней челюсти. Необходимо следить за тем, чтобы работала не спинка языка, не один из его боковых краев, а вся

передняя часть. Только в этом случае щелчок будет носить четкий, звонкий характер.

9. Упражнение "*Болтушка*" определяет двигательные возможности языка и подвижность его кончика (шипящие, л, р).

Открыв рот, поднять широко распластанный язык на верхнюю губу и, задев ее, делать быстрые движения языком вперед-назад: *бл-бл-бл*.

10. Упражнение "*Лопаточка-жало*" дает возможность выявить способности языка к быстрой смене формы.

Открыв рот, "выбрасываем" язык вперед, придавая ему форму то тоненького, узкого "жала", то широкой "лопаточки", спокойно лежащей на нижней губе.

Подрагивание языка в положении "лопаточка" указывает на нарушение его иннервации.

Перечисленные упражнения-тесты следует использовать не только для проверки работы органов артикуляции, но и для их активной тренировки.

Если при выполнении упражнений, требующих широко открытого рта, нижняя челюсть все время приближается к верхней, сужая раствор рта, необходимо работать над расслаблением ее мышц. Мышечный зажим нижней челюсти — довольно часто встречающийся недостаток, который влияет на вынятность речи. Для его устранения рекомендуем использовать упражнения, приведенные в главе "*Дыхание, артикуляция, резонирование*".

Бывает, что при наличии незначительного искажения ряда звуков учащийся не слышит их в собственной речи. Слуховое невнимание — результат неразвитого речевого, вернее фонематического, слуха (различения звучания фонем — смыслоразличительных характеристик звуков речи и их звуковых нюансов). Если записать речь на магнитофон и дать возможность студенту неоднократно прослушать эту запись, комментарии педагога помогут ему яснее услышать дикционные недостатки. Привлечение слухового анализатора к выявлению речевых недостатков — один из путей не только их диагностики, но и "лечения".

Как вы помните, в становлении речи принимает участие и зрительный анализатор, поэтому необходимо использовать и другой путь — зрительный контроль за произнесением звуков. Для этого, сев перед зеркалом и придерживая одной рукой себя за подбородок, студент медленно произносит согласные звуки в позиции между гласными *а: аса, ала, ара, аша* и т. д. Широко открытый рот дает возможность увидеть работу языка, который участвует в произнесении практически всех согласных звуков. Сравнив этот вариант артикулирования с нормами, можно установить, что именно в работе органов артикуляции им не соответствует.

После этого приступаем к работе по исправлению индивидуальных недостатков.

Методические рекомендации.

Работа по исправлению дикционных недостатков включает три этапа.

I этап — подготовительный. В его задачи входит укрепление мышц артикуляционного аппарата и закрепление на основе специальных упражнений верных форм, местоположений органов артикуляции и способа их работы при произнесении исправляемого звука.

II этап — постановка звука. На этом этапе осуществляется верная постановка звука.

III этап — автоматизация (закрепление) звука в речи.

Подготовительный этап — этап интенсивных артикуляционных тренировок. Занятия должны проводиться ежедневно по 20—30 минут, лучше в утренние часы, после физической гимнастики. Для зрительного контроля за правильностью выполнения упражнений на первых порах необходимо использовать зеркало, лучше настольное (небольшого размера) или карманное, чтобы не рассеивалось внимание. Каждое артикуляционное упражнение выполняется 6—8 раз. Если при тестировании были обнаружены признаки органических нарушений, артикуляционная гимнастика должна проводиться в течение дня неоднократно, быть более интенсивной и занимать значительно больше времени. При этом перед началом гимнастики полезно проводить гигиенический и вибрационный массаж лицевой мускулатуры.

Упражнения для укрепления мускулатуры губ и щек

1. Используем комплекс упражнений из раздела "Дикция".

2. "*Полоскание*". Катаем воздушный шарик в полости рта, загоняя его то за одну щеку, то за другую, под верхнюю губу, под нижнюю губу. Затем, напрягая щеки и губы, пытаемся преодолеть их сопротивление и вытолкнуть воздух из полости рта наружу. После выполнения упражнения в губах должно ощущаться легкое покалывание. Сбрасываем напряжение кучерским "тпрррр", как бы останавливая лошадь.

3. "*Надуваем шарик*". Максимально втягиваем щеки в полость рта, как бы "всасываем" их, а затем максимально надуваем.

4. "*Рыбий рот*". Большими или указательными пальцами обеих рук вдавить щеки между верхней и нижней челюстью в полость рта, сблизив его уголки. Обе губы при этом будут выдаваться вперед, напоминая рыбий рот. В таком положении произносить скороговорки, насыщенные губно-губными звуками, требующими активного смыкания губ: *б* и *п*. Например: "Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа", "От топота копыт пыль по полю летит, "Купи кипу пик" и другие (см. главу "Дикция"). Затем без паузы после проделанного упражнения произнести скороговорки.

Упражнения для укрепления мышц языка

1. Используем приведенные выше упражнения-тесты: "Качели", "Крестик", "Маляр", "Ну-ка, дотянись!", "Горка", "Прилипала", "Болтушка" и др.

2. "*Вертушка*". Вращать языком по кругу между челюстями и губами, то справа налево, то наоборот, с задержкой и упором кончика языка в правую щеку, в левую щеку.

3. "*Печем пироги*". Выполняется в три этапа:

а) "месим тесто" — хорошо размять язык зубами;

б) "лепим пирог" — похлопать губами по языку;

в) "остужаем пирог" — подуть на кончик языка, находящийся в распластанном положении на нижней губе.

4. "*Коврик*". Подвернув кончик распластанного языка кверху и зацепив его верхними зубами с нижней стороны, всасывать, втягивать (как бы свертывать) его в полость рта так, чтобы он коснулся мягкого нёба. Помассировать мягкое нёбо кончиком языка. Зевнуть, "развернув" язык. Упражнение выполнять почти при закрытом рте.

5. "Чистим зубы". Открыть рот, кончиком языка тереть из стороны в сторону попеременно то за верхними, то за нижними зубами. При выполнении движения кончик языка должен напрягаться, как будто язык пытается очистить зубы от налипшей на них ириски или жевательной резинки.

6. "Барабаничик". Открыть рот, кончиком языка, как барабанной палочкой, ударять по бугоркам за верхними зубами: $\delta/\delta/\delta/\delta/\delta/$ с разным ритмическим рисунком, постепенно ускоряя темп произношения. Можно добавить к звуку δ звук m : $\delta m/\delta m/\delta m/\delta m/\delta m/$ или $m\delta/m\delta/m\delta/m\delta/m\delta/$

7. "Дырявый барабан" — вариант предыдущего упражнения. После произнесения цепочки звуков $\delta/\delta/\delta/$ произносим звук, близкий по звучанию к звуку $з$, но за верхними зубами, не сдвигая язык с альвеол. "Барабан" прорывается, и вместо четких и резких ударов слышится $\delta зж$. При этом язык напряжен и плотно прижат боковыми краями к верхнему зубному ряду. Воздушная струя, выходя по центру языка, заставляет его немного вибрировать. Необходимо чередовать постукивание с жужжанием многократно.

8. "Вкусное варенье". Открыть рот и широко распластанным языком (форма "ковша") облизывать верхнюю губу снаружи вовнутрь, задвигая язык за верхние зубы.

9. "Экскаватор". Открыть рот, придать языку форму "ковша", выдвигать его как можно дальше вперед и задвигать как можно глубже в полость рта, удерживая на уровне верхней челюсти.

Для правильного произнесения многих согласных звуков важна не только мышечная активность органов артикуляции, способность придавать им определенную форму и удерживать ее. Нужна и верная направленность воздушной струи.

Упражнения для выработки верного направления воздушной струи

1. "Трубочка". Положить язык на нижнюю губу и попробовать свернуть его в трубочку, приподняв боковые края. Вдыхая через нос, выдыхать сквозь "трубочку".

2. "Свисток". Просунуть расслабленный язык между зубами. Вдыхать через нос, выдыхать через рот, направляя струю на кончик языка и в горлышко пустого пузырька.

3. "Футбол". На плоскости стола из каких-либо двух предметов составить "ворота". Скатав из небольшого кусочка ваты "мяч", "забивать" его в "ворота" струей выдыхаемого воздуха. Язык находится в том же положении, что и в предыдущем упражнении. Воздушная струя должна быть плавной и достаточно сильной. При выполнении упражнения важно не менять положения головы и рта относительно плоскости стола и "ворот". Помимо выработки центрального направления струи выдыхаемого воздуха это упражнение помогает развивать долгий, плавный выдох, что необходимо в работе над речевым дыханием.

4. "Пушинка". Положить на кончик носа ватку. Открыть рот и, приподняв широкий язык на верхнюю губу (как в упражнении "Вкусное варенье"), подуть на ватку так, чтобы она взлетела вертикально вверх. При выполнении упражнения необходимо следить, чтобы голова не запрокидывалась: она должна оставаться неподвижной в естественном положении покоя.

Все эти упражнения выполняются обычно при дефектном боковом произнесении звуков, вызванном слабостью боковых краев языка, что приводит к искривлению направления воздушной струи.

Этап постановки звука с физиологической точки зрения представляет собой создание нового условного рефлекса. После многократного повторения артикуляционных упражнений, включающих элементы нужного речевого уклада, вырабатываются кинестетические ощущения упражняемого движения, оно постепенно автоматизируется. Первоначально пробуем поставить звук по подражанию с учетом его произносительных особенностей. Взрослым это почти всегда удается, особенно если человек произносит верно мягкий вариант звука (например, очень часто при правильном произнесении звука *л'*, бывает искажено произнесение звука *л*). Если попытки не увенчаются успехом, звук приходится ставить косвенным путем, используя определенные приемы, о которых пойдет речь при рассмотрении частных случаев дислалий. В период работы на этом этапе необходимо помнить о трех целях, которые нужно достичь для того, чтобы звук был правильно сформирован: мы должны выработать верную форму органов артикуляции, закрепить место и способ образования звука.

Этап автоматизации (закрепления) звука в речи — самый длительный. С точки зрения высшей нервной деятельности на этом этапе происходит затормаживание и устаревание старых, неправильных, динамических стереотипов и выработка новых. Вновь созданная и закрепленная относительно простая связь — речевой звук — последовательно вводится в более сложные речевые структуры: слоги, слова, фразы, — вытесняя неверный звук, произносившийся в них ранее. Эта работа достаточно сложна и трудна для нервной системы, поэтому необходимо соблюдение определенных правил: речевой материал должен быть доступен и систематизирован, переход от одного этапа автоматизации к другому должен быть постепенен. Последовательность работы на этапе автоматизации такова:

1. Закрепление звука в слогах

- прямых (типа *c*э*)^{*} в ударном и безударном слоге: *c*ы, p*a, ш*a*;
- обратных (типа *гс**) в ударном и безударном слоге: *ac*, ap*, аш**;
- в позиции между гласными (типа *гс*э*) с ударением на первом гласном и на втором: *ác*a, ар*á, аш*á*;
- в слогах со стечением согласных (типа *c*сг* и *сс*э*) *c*ка* и *вс*a*.

При отработке слоговых сочетаний используются двух-, трех-, четырехсложные структуры с разноместным ударением, например: *ры́ ба* и *ша ры́*; *ра́ ду га, во ро́ на* и *то по ры́* и т. д.

Вначале работа по закреплению звука в слогах проводится в статике, затем в динамике: слоговые комбинации произносятся в сочетании с движением — наклонами, поворотами, ходьбой и т. п. Приведем примеры.

Движение по прямой. Определить цель движения. После короткого вдоха через нос, двигаться по направлению к цели, произнося на одном выдохе слоговую цепочку. При ходьбе каждые 3—4 шага можно делать поворот и следующие 3—4 шага двигаться задом наперед, затем (через поворот) возвращаться к обычному принципу движения.

Движение восьмеркой. Может выполняться одним человеком или двумя. Если участников двое, они должны стоять спиной друг к другу в центре воображаемой восьмерки. Движение начинается одновременно с правой ноги (правое плечо вперед).

* Здесь и далее в скобках *c* — согласный звук, *c** — закрепляемый согласный звук, *г* — гласный.

Вначале нужно выполнить одну окружность восьмерки, двигаясь слева направо, затем, после встречи с партнером в центре, другую окружность — справа налево (левое плечо вперед). Выполнив полностью рисунок движения, участники вновь встречаются в центре восьмерки в исходной позиции. Движение начинается после короткого вдоха через нос, и слоговые цепочки произносятся на одном выдохе. Добра воздуха делать нельзя, так же, как и в предыдущем упражнении.

Эти упражнения помогают экономно расходовать воздушную струю, способствуют удлинению речевого выдоха. Если запаса воздуха не хватает на все движение, необходимо сократить на первое время протяженность маршрута и увеличивать его постепенно, стараясь более экономно и рационально расходовать воздушную струю.

Положительный эффект дают слоговые задания, включающие элементы речевого взаимодействия, воспитывающие внимание и слух. После отработки цепочек слоговых комбинаций переходим к "чтению" стихотворений, вернее, к воспроизведению их ритмико-мелодических рисунков: заменяем авторский текст на свой собственный, состоящий из слогов с тренируемым звуком. Слушающие это "слоготворчество" должны угадать, кому принадлежит первоисточник и воспроизвести правильный текст.

К процессу произнесения слоговых цепочек или "чтению" стихотворений можно добавлять какие-либо отвлекающие действия, например манипулирование с воображаемыми предметами (швейной иглой, кисточкой от лака для ногтей и т. п.). Перед учащимися могут ставиться несложные актерские задачи, требующие речевого взаимодействия. Ограничение речи рамками определенного звукового наполнения фраз (используются только нужные слоговые сочетания) открывает в то же время большие возможности для использования мелодико-интонационных богатств языка. Это упражнение называется "Тарабарщина".

После отработки каждого типа слогов звук закрепляется в слове, включающем его. Схема закрепления звука в слове повторяет схему закрепления звука в слоге.

2. Закрепление звука в словах:

— включающих звук в позиции прямого слога (ударного и безударного) в начале слова: *p*адость, p*абота*;

— включающих звук в позиции обратного слога (ударного и безударного) на конце слова: *ананас*, голос**;

— включающих звук в позиции между гласными с ударением на первом гласном и на втором (в ударном и безударном слоге): *хорош*ий, порош*ок*;

— включающих звук в слогах со стечением согласных (в ударном и безударном слоге): *з*дание, з*доровье, вс*ыпать, вс*ыпáть*;

— максимально насыщенных закрепляемым звуком: *p*аспр*остр*анение*.

Закрепляя звук в словах, максимально насыщенных им, отработываем чистоту и четкость их произнесения на ускорении темпа — как в скороговорках.

3. Закрепление звука в тексте (стихотворном и прозаическом) и в скороговорках

Из нескольких скороговорок рекомендуем составлять специальные тренировочные тексты самостоятельно.

В период постановки звука и его автоматизации можно использовать в качестве внешней механической помощи различные предметы: ложки, карандаши, спички, пробки. Подробнее об этом мы будем говорить, рассматривая каждый частный случай нарушения и способы его устранения. Отметим только, что на этапе закрепления звука полезно в процессе работы над слогом, словом, фразами и скороговорками использовать пробку. В зависимости от артикуляционного уклада каждого конкретного звука пробка помещается над языком (например, свистящие звуки *с, з, ц*) или под языком (шипящие звуки: *ш, ж, щ, ч*) и закусывается между зубами. Использование пробки преследует две цели. Во-первых, пробка помогает закрепить верную позицию языка, выступая внешним элементом контроля за его положением. Во-вторых, наличие постороннего предмета в полости рта заставляет органы артикуляции, и прежде всего язык, работать с повышенной мышечной активностью. После того как внешняя помеха устраняется, установка на более активную работу остается и произношение звука значительно улучшается.

Важным условием относительно быстрого закрепления звука является частота его употребления в обыденной речи. С первого момента появления верного звучания следует стараться проговаривать звук в словах и фразах. Необходимо контролировать свою речь, исправлять неверно произнесенное слово. Постепенно необходимость в контроле отпадет — звук полностью автоматизируется и свободно войдет в речь. При желании и серьезной, систематической работе речевое нарушение обязательно будет устранено.

ВИДЫ ОСНОВНЫХ ДИКЦИОННЫХ НАРУШЕНИЙ И МЕТОДИКА ИХ ИСПРАВЛЕНИЯ

1. Дефекты произношения звука *л* — ламбдацизм.

Вспомним речевой уклад органов артикуляции при произнесении звука *л*: корень языка приподнят, средняя часть опущена, передняя часть в форме "ковша" поднята вверх, средней своей частью он соприкасается с альвеолами верхних резцов. Боковые края языка не касаются верхних зубов, оставляя щели для выхода воздушной струи. Звук *л* — единственный согласный звук, при произнесении которого боковая направленность воздушной струи является необходимым условием верного звучания, а не причиной его искажения (воздушная струя при произнесении других согласных звуков обязательно должна иметь центральную направленность). При мягком варианте — звуке *л'* — корень языка опущен, а передняя часть спинки языка более поднята, напряжена и упирается в верхние зубы (более подробно см. в главе "Дикция").

Нарушения произношения звука *л* возникают в результате неправильного направления воздушной струи или неверного положения языка, который в таких случаях может вообще не принимать участия в произнесении звука, эту функцию берут на себя губы. Среди ламбдацизмов выделим наиболее часто встречающиеся.

1) Отсутствие звука *л* или призвук гласного вместо него:

ампа (вместо *лампа*)

2) Двугубное или губно-зубное произношение:

вампа или *вампa*

Цель работы по исправлению дефектов — выработка и закрепление верного положения языка и верного направления воздушной струи.

Подготовительный этап. Используйте комплекс упражнений общеукрепляющего характера, предложенный выше. Особое внимание обращаем на упражнения, помогающие закрепить верхнее положение языка, развить его возможности по формированию формы "ковша" и удерживания ее длительное время ("Чистим зубы", "Маляр", "Печем пироги", "Коврик", "Вкусное варенье", "Прилипала", "Экскаватор", "Болтушка"). Для выработки правильного направления воздушной струи используем упражнение "*Ветерок*". Закусив кончик языка между зубами, выдыхаем воздух так, чтобы он выходил между боковыми краями языка и зубами. Правильность направления воздушной струи можно проверить, поднося ко рту ватку или тонкую полоску бумаги. Если в произнесении звука *л* участвуют губы, необходимо выполнять упражнение "Улыбка-хоботок" и в период постановки звука удерживать их в положении "улыбка", не давая смыкаться.

Этап постановки звука. Первоначально пробуем поставить звук по подражанию, ориентируясь на знание верного речевого уклада. Обычно это удается, если в речи используется мягкий вариант звука — звук *л'*. Если попытки не увенчаются успехом, ставим звук косвенным путём.

Предлагаем два варианта постановки звука *л*:

1. Беззвучно "жует" распластанный кончик языка, широко открывая рот, как при произнесении звука *а*. Затем "включаем" голос. В момент соприкосновения зубов с языком будет слышаться звук *л*: *а ... ла ... ла ... ла ...*

2. Произносим долгий звук *ы* — "гудок" — и медленно выдвигаем кончик языка между зубами, легко прикусываем его, не прекращая произносить звук *ы* — будет слышаться звук *л*. Можно попытаться произнести звук *л* не между зубами, а поставив язык в нужную позицию за верхние зубы на фоне непрекращающегося звучания звука *ы*.

При носовом произношении звука *л* необходимо акцентировать внимание на правильном направлении воздушной струи (по бокам языка) и закреплять верную позицию языка, отрабатывая приемы выдвигания его вперед (при носовом звучании кончик языка обычно оттянут назад).

Этап закрепления звука. Если от межзубного варианта произнесения звука не удается сразу перейти к зазубному, первоначально проводится закрепление межзубного *л* в словах, фразах и текстах. Постепенно язык сам будет стремиться занять более удобную позицию за верхними зубами.

Звук закрепляем последовательно по вышеприведенной схеме. Вначале соединяем его с согласными (*ы э а о у* — для твердого варианта произнесения звука, *и е я ё ю* — для мягкого варианта), затем отрабатываем звук в слоговых сочетаниях, словах, словосочетаниях, фразах, скороговорках и текстах. На первых порах можно использовать пробку, положив ее под язык. Обращаем ваше внимание на то, что работа над твердым и мягким вариантами произнесения звука ведется не параллельно, а последовательно: вначале автоматизируется более удобный, более легкий звук (в зависимости от каждого конкретного случая) в слогах, словах, фразах и скороговорках, затем в таком же порядке закрепляется другой вариант. После этого оба звука (и твердый, и мягкий) включаются в одни и те же слоги и слова, проводится их дифференциация и закрепление в предложениях, скороговорках, стихотворных и прозаических текстах.

При произнесении звука *p* передняя часть языка в форме ковша поднята за верхние зубы, боковые края плотно прилегают к верхнему зубному ряду, средняя часть и спинка напряжены и неподвижны. Мощная воздушная струя, проходящая по центру языка, заставляет его кончик колебаться, вибрировать на уровне альвеол. При произнесении звука *p'* язык несколько продвинут вперед, вибрация менее интенсивна и возникает на уровне лунок верхнего зубного ряда.

Виды нарушений произношения звука *p* очень разнообразны, и, к сожалению, часто встречаются среди абитуриентов, принимаемых в институт. Возникают они как результат неверного способа произнесения (например, вместо вибрирующего звука может наблюдаться так называемый "проторный" звук — шелевой по способу образования и напоминающий английский звук *r*) или ошибочного места произнесения (когда в формировании звука участвует, например, не язык, а мягкое нёбо). Выделим несколько основных групп нарушений звука *p*:

- 1) Отсутствие звука *p* или призвук гласного вместо него: *адуга* (вместо *радуга*)
- 2) Замена звука *p* на одноударный (невибрирующий) *p* (средний по звучанию между *d* и *p*)
- 3) Замена звука *p* на английский звук *r* (невибрирующий), называемый "проторный" *p*.
- 4) Замена звука *p* на французский (горловой, вибрирующий) *r*, возникающий в результате дрожания маленького язычка или мягкого нёба.
- 5) Боковое произнесение звука *p* (когда вибрирует не кончик языка, а его боковой край).

Иногда дефект звучания связан с мышечной вялостью языка, в результате чего снижена сила вибрации, звук как бы "смазывается". В этом случае необходимо систематически проводить занятия артикуляционной гимнастикой, направленные на укрепление мышечной активности всех частей языка, и особенно его кончика.

Цели работы по исправлению дефектов произношения звука *p* определяем в зависимости от вида ротацизма.

Подготовительный этап. Используется весь комплекс артикуляционных упражнений с участием языка. Особое внимание обращаем на упражнения, вырабатывающие правильную форму и позицию языка ("ковш" за верхними зубами) и развивающие силу кончика языка. Обязательно используем упражнение "Барабанщик" и "Дырявый барабан". Дополните упражнения на развитие мышечной силы языка упражнением "Мотор".

"Мотор". Открыв рот, поднимаем язык в форме ковша за верхние зубы на уровень альвеол и длительно произносим звук, средний между *з* и *ж* (как в упражнении "Дырявый барабан"). Воздушная струя должна быть сильной, в языке должна ощущаться легкая вибрация. Используя шарик на спице, соску, туго набитую ватой, или обыкновенную ручку с неострым концом (чтобы не поранить язык), проводим очень быстро из стороны в сторону предметом под кончиком языка, добиваясь появления рокота.

Такой же вибрации можно добиваться и в упражнении "Барабанщик" от цепочки звуков *д!д!д!д!*

Поскольку хорошая вибрация возможна только при сильной воздушной струе, обязательно используйте упражнения типа "Футбол", "Пушинка" и другие.

Этап постановки звука имеет свои особенности в зависимости от характера нарушения. Так, например, если в речи присутствует мягкий вариант звука *p* — звук *p'*, цель

нашей работы — добиться более активной вибрации кончика языка при незначительной корректировке места произношения звука (при произнесении твердой пары звука язык находится немного глубже, на уровне альвеол, по сравнению с произнесением мягкой пары на уровне лунок верхнего зубного ряда). В этом случае нам нужно "раскатать" вибрانت на долгом выдохе, обрабатывая как бы "перетекание" звука *p'* в звук *p* и обратно. Далее приступаем к этапу автоматизации.

Если произношение звука страдает из-за отсутствия вибрации кончика языка, хотя язык поднимается за верхние зубы (вариант "проторного", "одноударного" или "английского" звука *r*), наша цель — выработать вибрацию. Если звук полностью отсутствует или в его формировании язык участия не принимает (например, при горловом произнесении), нам необходимо помимо вибрации вырабатывать навык подъема языка за верхние зубы в момент произнесения звука *p*. В связи с этим работа над постановкой правильного звука усложняется: мы должны сформировать правильную форму языка, уточнить и закрепить место произнесения звука и отработать механизм его образования. Поэтому в данном случае мы работаем параллельно над "проторным" звуком *p* (для выработки правильной позиции языка) и вибрантом.

Предлагаем два варианта постановки вибранта:

1. Используем приведенные выше упражнения "Барабанщик", "Дырявый барабан", "Мотор". Появившаяся при их выполнении вибрация фактически свидетельствует о возникновении верного звучания *p*. Добивайтесь четкой и длительной вибрации вначале с механической помощью, затем без нее.

2. Используем упражнение "Прилипала" ("Грибок"). Во время выполнения упражнения следует попытаться резко выдохнуть воздух по центру языка, удерживая его боковые края плотно прижатыми к верхнему зубному ряду. Под действием воздушной струи распластанный кончик языка должен задрожать. Если боковые края отлипают, помогите им удержаться, прижав их большими пальцами обеих рук. При этом обязательно следите, чтобы не оказалась прижатой к небу центральная часть языка, иначе вы заблокируете выход воздушной струе, а значит, лишите кончик языка возможности вибрировать.

Закрепление звука в речи начинается сразу же, как только появится вибрация кончика языка. Рокот соединяем с гласными *ы э а о у* (для твердого варианта звука); затем закрепляем звук по нашей схеме в слогах, словах, фразах и т. д. При этом старайтесь не акцентировать внимание на том, что произносится именно звук *p*. Пусть поначалу это будет просто вибрирующий звук, имитирующий рокот мотора. Иначе сработает многолетний рефлекс и возникнет горловая вибрация. Иногда, несмотря на все усилия, от этой горловой вибрации не удастся избавиться даже при наличии поставленного звука *p*: обе вибрации формируют звук одновременно. Это связано с тем, что при включении в работу голосовых складок происходит иррадиация (распространение) раздражения с них на мягкое нёбо и корень языка. В этих случаях рекомендуется обрабатывать вибрانت в сочетаниях с глухим звуком *m* и закреплять его в шепотной речи. Если кончик языка в процессе формирования звука не участвует, на этапе закрепления правильного звучания необходимо параллельно с автоматизацией вибранта работать над закреплением "проторного" звука *p* в слогах, словах, словосочетаниях и фразах, что приучит язык к верному местоположению и облегчит в дальнейшем ввод звука в активную речь.

При постановке звука *p* от упражнения "Прилипала" и "Барабанщик" ("Дырявый барабан") может сохраняться незначительный призывок *m* и *d*. В этом случае рекомендуем

отрабатывать сочетания *тр* и *др* с согласными в слогах, затем в словах, сочетаниях и фразах, а затем уже переходить к автоматизации отдельного вибранта по схеме.

Наиболее стойким дефектом является случай бокового произношения звука *p*, обычно сочетающегося с таким же произношением шипящих звуков (*ш, ж, щ, ч*). Как правило, это вызвано причинами не функционального, а органического характера — дефектами строения органов артикуляции (массивная, короткая подъязычная уздечка, высокое нёбо, неправильное расположение зубов верхней челюсти) и парезами языка*. В результате перечисленных дефектов становится невозможной вибрационная активность кончика языка за верхними зубами, поэтому включаются компенсаторные механизмы, позволяющие воспроизвести приблизительное звучание за счет вибрации одного из краев языка в соприкосновении с верхним зубным рядом. Эти случаи требуют длительной систематической работы. При короткой подъязычной уздечке можно обратиться к хирургу-стоматологу и подрезать ее, но можно и растянуть уздечку, используя специальные упражнения ("Маляр", "Коврик", "Прилипала"). Этот дефект может наблюдаться не только при боковом произнесении звука *p*, но и при других формах ротацизма.

Если в речи отсутствуют и твердый и мягкий звук *p*, иногда более легкой оказывается постановка мягкого звука, так как он требует меньшего раската и меньшего подъема языка. В этом случае начинаем автоматизацию звука *p'*, параллельно работая над постановкой звука *p*. Если твердый звук *p* поставлен раньше мягкого *p'*, необходимо вначале автоматизировать твердый звук и только затем переходить к постановке мягкого. После отработки обоих вариантов изолированно, проводим их дифференциацию и продолжаем закрепление звуков в активной речи уже одновременно на различном речевом материале.

3. Дефекты произношения свистящих и шипящих звуков — **СИГМАТИЗМ**

Сигматизм — один из самых распространенных видов неправильного звукопроизношения (свистящие — *с, з, ц*; шипящие — *ш, ж, щ, ч*). Свистящие (*с, з*) и шипящие (*ш, ж, щ*) звуки одинаковы по способу образования — щелевые, то есть возникают в результате трения воздушной струи о стенки щели, образованной между языком и твердым нёбом. В смычных слитных (или аффрикатах) *ц* и *ч* щель следует мгновенно за смычкой языка с нёбом. И в том, и в другом случае воздушная струя стекает по желобу, образованному по центру языка. Однако свистящие и шипящие звуки имеют прямо противоположное место артикуляции: свистящие произносятся за нижними зубами, шипящие — за верхними. Именно поэтому при нечеткости позиции языка в момент произношения этих звуков происходит их уподобление друг другу: свистящие звуки приобретают дополнительный шум и шипящий оттенок, а шипящие звуки, наоборот, начинают "подсвистывать". Крайняя степень уподобления звуков встречается только в детстве и представляет собой полную замену одних звуков другими.

Мы рассмотрим только отдельные случаи сигматизмов, наиболее часто встречающиеся у студентов.

Прежде всего уточним норму произношения свистящих звуков и связанные с отклонениями от нее речевые нарушения.

* На возможность пареза языка рекомендуем обратить внимание при приеме абитурантов в институт.

при произнесении звука *ц* (и звонкого *з*) губы находятся в положении небольшого оскала, зубы на расстоянии 1 — 1,5 мм, спинка языка выгнута, его боковые края плотно прилегают к верхнему зубному ряду, а кончик опущен за нижние зубы и упирается в резцы. По центру языка образуется узкий желобок, по которому "стекает" воздушная струя. При произнесении звука *ц* язык занимает такое положение, как и при произнесении *с* и *з*, однако вначале спинка языка делает дополнительное движение, смыкаясь с верхними зубами, после чего мгновенно отходит книзу. В результате один за другим слышатся два звука: *т* и *с*, которые сливаются и образуют звук *ц*.

Теперь обратимся к видам нарушений:

1. Наиболее распространенным среди них является межзубное произношение звуков. Оно может быть передним — когда кончик языка просовывается между передними зубами, и боковым — когда один из боковых краев языка просовывается между зубами сбоку. Боковой сигматизм возникает и при слабости мышц боковых краев языка, когда края провисают, в результате чего возникает утечка воздушной струи вбок. В первом случае речь приобретает сюсюкающий, шепелявый оттенок, во втором — неприятный, хлопающий призыв. Эти дефекты встречаются очень часто у лиц с нарушениями в строении зубного ряда, неправильным прикусом.

2. Наряду с межзубным сигматизмом встречается *п р и з у б н ы й*: в момент произнесения свистящего звука кончик языка приподнимается и упирается не в основание нижнего зубного ряда, а в верхние и нижние резцы на уровне их смыкания, мешая свободному выходу воздуха. Желобок при этом не образуется и вместо свиста слышится тупой шум.

Подготовительный этап связан с работой по уточнению правильной формы и позиции языка и формированием центрального направления воздушной струи (это особенно важно в случаях бокового сигматизма).

Для уточнения позиции используем приведенные выше упражнения "Чистим зубы" и "Горка". Желобок по центру языка и правильное направление воздушной струи помогают сформировать упражнения "Трубочка", "Свисток", "Футбол". Проверить направление струи можно тонкой полоской бумаги или ваткой, поднося их ко рту (в месте выхода воздуха они отклонятся). Используйте соломинку для коктейля, слегка закусив её между зубами так, чтобы около 2 см находились в желобке по центру языка, а остальная часть снаружи. Дутье через соломинку, произнесение слогов со звуком *с* (*з*) в таком положении будут способствовать и формированию правильного речевого уклада: соломинка как элемент внешнего контроля не даст языку подняться выше положенного уровня. В этих же целях на этапе постановки звука может быть использована спичка.

Помогает в подготовке правильного речевого уклада использование артикуляции близких по произношению звуков. Так, долгий фиксированный выдох, напоминающий звук *ф*, способствует формированию плавной воздушной струи по средней линии языка. А упражняясь в активном, с напряжением, произнесении сочетания *ие*, мы подготавливаем нужную форму языка и вырабатываем концентрированную воздушную струю.

Этап постановки звука имеет свои особенности в зависимости от характера нарушения. В случае бокового сигматизма необходимо вначале поставить передний межзубный звук, отработать его на речевом материале, а затем уже убрать язык за нижние зубы. В остальных случаях звук ставится сразу с использованием внешней механической помощи или без нее. Рассмотрим два способа постановки.

1. Постановка звука с использованием механической помощи. При изолированном произнесении свистящего звука губы должны быть слегка растянуты в улыбке — это является нормой речевого уклада и оправданно с точки зрения физиологии. Поскольку все органы артикуляции тесно связаны друг с другом нервно-мышечными связями, растягивание губ в улыбку способствует установке кончика языка в нужное положение за нижними зубами. В качестве внешнего контроля используем спичку (предварительно отломав от нее серную головку). Закусываем спичку между зубами так, чтобы она пролегла по совпадающим линиям желобка языка и средней линии между верхними и нижними резцами. Следите, чтобы при этом нижняя челюсть не выдавалась вперед: прикус должен быть естественным (чтобы он не смещался, для этого нужно внешний кончик спички слегка опустить). В таком положении (обязательно на улыбке) выполняем упражнение "Сдувающийся мяч".

"Сдувающийся мяч". Разводим руки в стороны, как будто держим большой мяч. Постепенно выдыхая воздух (губы в улыбке, между зубами спичка, удерживающая язык у основания нижних зубов), сближаем руки до касания ладоней. После многократного выполнения соединяем получаемый при этом свистящий звук с гласными (ы, э, а, о, у — для твердого варианта звука) в момент соприкосновения рук. Следим, чтобы между свистящим и гласным не было паузы.

2. Постановка звука от упражнения "Горка" (без внешней помощи). В момент выполнения этого упражнения язык принимает форму, сходную с той, которая обеспечивает произнесение звука с (так же, как и при произнесении сочетания *ие*). В положении языка "Горка" прерывисто, порционно выдыхаем воздух, имитируя работу насоса: *с!с!с!с!* Звучание можно соединить с движениями пружинящего наклона вперед или попеременного касания коленом одной ноги локтя противоположной руки. Полезно тренировать произношение сочетания *иес* с движением.

Закрепление звука в речи проводится по вышеприведенной схеме. Вначале автоматизируем твердый звук с, затем мягкий. После этого переходим к автоматизации звука з (*з*). Особой постановки этот звук не требует, для его правильного произношения достаточно озвончить (то есть включить в работу голосовые складки) поставленный звук с. Отрабатывая речевой материал, можно использовать спичку или пробку, положив ее на язык (приблизительно 1 см) между зубами и придерживая рукой. Постановка и автоматизация звука ц практически ничем не отличаются от постановки и автоматизации с (*с'*) и з (*з*). Так как звук ц состоит из двух звуков (*т* и *с*), при исправлении звука с произнесение звука ц иногда тоже корректируется. В случаях, если этого не происходит, ставим звук от короткого, резкого произнесения сочетания *тс!* (как будто хотим прекратить какой-либо спор, разговор, шум). После этого закрепляем звук в слогах, словах, фразах и т. д. Поскольку в звуке ц есть элемент отрывистости, взрыва, иногда его бывает легче произнести в обратном слоге (то есть, когда он стоит после гласного: *иц, ац*). Тогда первоначально звук закрепляется в обратных слогах и словах, их включающих.

Теперь перейдем к шипящим звукам. Уточним их норму произношения и рассмотрим отклонения от нее.

Губы при произнесении всех шипящих округлены и выдвинуты немного вперед, губы сближены на расстояние 1 — 1,5 мм, язык в форме ковша поднят за верхние зубы, его боковые края плотно прилегают к верхнему ряду. Середина передней части языка образует щель с небом, в которую проходит струя выдыхаемого воздуха. Звуки ж и ш

оставляя пару по звонкости — глухости и отличаются лишь работой голосовых складок (или ее отсутствием). Звук *щ* звучит как двойное смягченное *ш* — *шь-шь*. При произнесении звука *щ* язык имеет ту же форму, что и при *ш*, но несколько продвинул вперед (от альвеол к лункам верхнего зубного ряда) и более напряжен. Звук *ч*, как и *ц*, двойной и состоит из звуков *т'* и *щ*. При его произнесении язык находится в таком же положении, как и при произнесении других шипящих, однако передняя часть языка делает дополнительное движение касания и смычки с нёбом на уровне лунок верхнего зубного ряда, а затем, после взрыва, отходит к альвеолам, образуя щель.

Виды нарушений произношения шипящих звуков аналогичны нарушениям произношения свистящих. Наиболее часто встречаются следующие:

1. **Боковое произношение шипящих.** При этом боковой край языка может просовываться сбоку между коренными зубами или быть опущенным вниз, из-за слабости мышц не смыкаясь с верхними зубами. В результате этого происходит утечка воздуха вбок (с одной стороны или с обеих). О боковом сигматизме шипящих свидетельствует слышимый при этом хлюпающий призвук. Попробуйте прижать с одной, затем с другой стороны к зубам щеку. Хлюпающий оттенок звучания исчезнет, так как вы закроете воздухом выход через боковую щель между зубами. **Межзубное произношение шипящих**, когда язык просовывается между передними резцами, встречается очень редко.

2. Иногда встречается **губно-зубное произношение шипящих**, когда звуки *ш* и *ж* уподобляются *ф* и *в*.

Очень часто встречаются такие отклонения от произношения шипящих звуков, которые не относятся к речевой патологии и не рассматриваются в учебниках и пособиях по логопедии. Однако для лиц речевых профессий очень важно уметь от них избавиться. Прежде всего это искажение звучания шипящих, возникающее при их нижнем произнесении: кончик языка опущен вниз и несколько сдвинут назад, а спинка выгнута (так называемые шипящие нижнего подъема). Поскольку эта позиция исключает четкое фокусирование воздушной струи (боковые края не имеют опоры, к которой могли бы прижаться), звук как бы растекается по всей поверхности языка. Страдает четкость звучания, может появляться свист (поскольку нижнее положение языка характерно для произношения свистящих). Обнаружить это нарушение можно, произнося шипящие в сочетании с согласными при открытом рте. Разновидностью подобного произношения шипящих является их формирование при нахождении языка посредине ротовой полости: он не прижат к нёбу и не опущен к нижним зубам, а как бы висит между ними (эти звуки называют шипящими среднего подъема в отличие от шипящих нижнего подъема). Обычно это нарушение — результат короткой подъязычной уздечки. Помимо отклонений в звучании шипящих при изменении позиции языка по вертикали встречаются нюансы произношения, вызванные нечеткостью его позиции по горизонтали. При наличии верной формы и способа произношения звуков язык может несколько смещаться вглубь рта (тогда слышится глубокий, "полый" звук) или, наоборот, вперед, к верхнему зубному ряду (при этом звук получает дополнительное смягчение).

Подготовительный этап включает в себя упражнения по укреплению мышц языка (особенно боковых краев), помогающие сформировать правильную форму языка ("ковш") и закрепить его позицию (за верхними зубами). Если есть необходимость, при помощи упражнений растягиваем уздечку языка. Используем весь комплекс приведенных выше упражнений, особое внимание уделяем выполнению следующих: "Чистим зубы".

"Малая", "Прилипала", "Коврик", "Вкусное варенье", "Болтушка", "Лошадка". Для выработки правильного направления воздушной струи используем упражнения "Трубочка", "Футбол", "Пушинка".

Постановка звука возможна по подражанию. При наличии правильной формы языка следует уточнить его местоположение и попытаться пошипеть. При этом нельзя думать о том, что произносится звук *ш*, — язык сместится на прежние неверные позиции. Имитируйте, например, шипение. Иногда при этом предлагается произнести звук *с*, подняв кончик языка вверх, на альвеолы. Поскольку способ образования *ш* и *с* одинаков (это звуки шелевые), такой прием может дать положительный результат. Если языку трудно удерживаться самостоятельно в нужном положении, можно на первых порах использовать механическую помощь:

1. **Постановка звука *ш* (ж, *щ*) с механической помощью.** Для этого используем обыкновенный карандаш, закусив его поперек между зубами так, чтобы в полости рта он находился под языком. В этих же целях можно использовать пробку. Карандаш (пробка) служит внешним механическим контролем за положением языка, не давая ему опускаться ниже положенного уровня. В таком положении пытаемся произнести шипящий звук, имитируя шум, шипение, или жужжание (для звука *ж*).

2. **Постановка звука от упражнения "Прилипала".** Удерживая боковые края языка плотно прижатыми к верхним зубам, пытаемся резко выдохнуть воздух по центру языка. Когда воздушная струя вырывается наружу, отталкивая кончик языка от неба, слышится звук *ш* или сочетание *тш*. Если на выдохе боковые края языка отходят от зубного ряда, помогаем им удержаться, прижав большими пальцами обеих рук.

Постановка звука *ж* возможна не только как озвончение глухого *ш*, но и от звука *р* (при хорошем его произношении).

3. **Постановка шипящих от упражнения "Мотор".** Этот способ постановки основан на том, что при произнесении вибранта и шипящих язык имеет форму "ковша", находясь за верхними зубами, т. е. эти звуки сходны по месту образования и форме органов артикуляции. Разница лишь в способе произнесения (*р* — смычный, дрожащий, *ш*, *ж*, *щ* — шелевые). Однако эти звуки сближает и их энергетика: шипящие и *р* — самые энергичные по затрате воздуха и мышечной активности согласные звуки. Произносим активно звук *р* (как бы "заводим мотор") и начинаем "мотогонки": звук *р* "перетекает" в звук *ж* на интенсивных звуковых выражах: *ррррррржжжжжжжррррррржжжжжжж*. При этом акцентируем внимание на том, что язык не меняет своего положения — меняется лишь характер его работы: от вибрации к статике. "Жужжание" не должно ассоциироваться со звуком *ж*, иначе привычная дефектная установка возобладает и верного звучания мы не добьемся. Затем можно переходить к постановке звука *ш*. Используя тот же прием "перетекания" звуков, "отключаем" голос на звуке *ж*: *ррррррржжжжжжжшшшшшшшш...*

4. **Постановка звука *щ* обычно осуществляется от звука *ш*:** при этом язык чуть больше напряжен и продвинут вперед. Для постановки звука *щ* от звука *ш* (и для последующей тренировки обоих звуков) предлагаем упражнение "Кобра".

"Кобра". Согните пальцы правой руки под прямым углом к ладони, поднимите руку, согнув ее в локте. Эта поза руки будет напоминать кобру, сделавшую стойку для броска. Медленно покачивая рукой вперед-назад, произносите звук *ш*, периодически делайте резкие выпады рукой вперед, сочетая их с энергичным, быстрым движением языка вперед от бугорков к лункам верхнего зубного ряда, что при-

ведет к переходу от звука *ш* к звуку *щ*. Затем язык возвращается в исходное положение, опять слышится звук *ш*. Прodelьваем эти движения многократно.

5. Постановка звука *ч* возможна только при наличии хорошего произношения других шипящих (особенно звука *щ*, поскольку он является одним из составляющих звука *ч*). Звук *ч* можно поставить по подражанию, используя карандаш или пробку. Одним из вариантов является постановка звука *ч* от звука *т'*. Поднимаем кончик языка кверху и произносим цепочку звуков: *т'—т'—т'*. В это время, используя внешнюю механическую помощь, отталкиваем кончик языка вглубь рта, после *т'* слышится *щ*, в результате чего и образуется звук *ч*. Того же результата можно добиться, нажав при произнесении звука *т'* двумя пальцами на углы губ, выдвинув их вперед.

В процессе работы необходимо приучать студентов слушать и слышать в чужой и в своей собственной речи нормальное и искаженное звучание шипящих. Для этого рекомендуем использовать упражнение "Старик Хоттабыч" (или "Джин").

"Старик Хоттабыч" ("Джин"). Язык в форме ковша отводим в глубину полости рта (так глубоко, как возможно). Произносим в таком положении шипящий звук. При этом воздух ударяет в твердое нёбо, поэтому звук носит глубокий, "полый" характер, как будто возникает на дне полого сосуда. Это отправная точка движения языка вперед, к кромке верхнего зубного ряда. Представим, что "джин" вылетает из сосуда. Интенсивность шипения возрастает по мере движения языка вперед. Меняется характер шипящего звука: от глубокого *ш*, через норму произношения *ш* к звуку *щ*. На кромке зубного ряда звук обрывается: "джин" как бы слетает с горлышка сосуда.

Предложите студентам послушать вначале это "перетекание" звуков как образец и отметить тот момент звучания, который соответствует хорошему произношению звука *ш*. После этого необходимо, чтобы студенты выполнили упражнение самостоятельно, определили в своей речи верное звучание и соотнесли его с положением языка. Если занятия проводятся в группе, предложите студентам послушать друг друга и определить на слух верное произношение звука.

Этап закрепления звуков проводится по вышеприведенной схеме. При этом каждый последующий шипящий звук закрепляется (так же, как и ставится) только после того, как закреплен предыдущий (*ш*, *ж*, *щ*, *ч*). Поскольку шипящие имеют сходную артикуляцию с вибрантом *р*, используем последний на этапе автоматизации шипящих в сочетаниях *рж* и *рш* (*жр* и *щр*), тренируя их в слогах, словах, скороговорках и во фразах. Особенно эффективно использование этих сочетаний в постановке шипящих при незначительных отклонениях в их звучании. Поскольку в произнесении звука *ч* имеет место момент активного выброса воздушной струи (как и при произнесении звука *ц* — это можно ощутить, поднеся ко рту ладонь), бывает легче закреплять звук первоначально в позиции обратного слога (*ач*, *ич* и т. д.), а затем переходить к прямым слогам (*чи*, *ча*).

После того как каждый звук отработан изолированно на речевом материале, звуки объединяются в общей работе над слогами, словами, фразами и текстами, проводится их дифференциация и совместная автоматизация.

Рекомендуемая литература

- Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. М., 1984.
- Богомолова А. И.* Нарушение произношения у детей. М., 1979.
- Васильева Т. И.* Упражнения по дикции (согласные звуки). М., 1988.
- Выготская И. Г., Гегелия Н. А., Кочеровская Т. И.* Исправление нарушения звукопроизношения у подростков. М., 1977.
- Гетманский М. И.* Исправление недостатков речи у школьников. Минск, 1970.
- Козлянинова И. П.* Произношение и дикция. М., 1977.
- Леонарди Е. И.* Дикция и орфоэпия. М., 1967.
- Матусевич М. И., Любимова И. А.* Альбом артикуляции звуков русского языка. М., 1963.
- Орфоэпический словарь русского языка: произношение, ударение, грамматические формы. Под ред. Р. И. Аванесова. М., 1985.
- Основы теории и практики логопедии. М., 1968.
- Правдина О. В.* Логопедия. М., 1973.
- Панов М. В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.
- Русское сценическое произношение. Под ред. С. М. Кузьминой. М., 1986.
- Саричева Е. Ф.* Сценическая речь. М., 1955.
- Теория и практика сценической речи. Сборник под ред. В. Н. Галендева, А. Н. Куницына, В. И. Тарасова. Л., 1985.
- Хватцев М. Е.* Логопедия. М., 1959.

ПОСТАНОВКА РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Глава 1

ДЫХАНИЕ, АРТИКУЛЯЦИЯ, РЕЗОНИРОВАНИЕ

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АНАТОМИИ И
ФИЗИОЛОГИИ РЕЧЕВОГО АППАРАТА

Для того чтобы научиться владеть своим голосовым аппаратом, необходимо иметь представление о его строении и механизмах управления.

Голосовой аппарат человека включает в себя два основных компонента: **членораздельное произношение и управление произносимой речью.**

Произнесение звуков речи обеспечивается работой голосовых складок, органов дыхания и артикуляции — это исполнительный аппарат речи, или **периферический.**

В управлении произносимой речью и ее регулировании принимают участие различные отделы головного мозга — это регулирующий аппарат речи, или **центральный.** Без влияния импульсов или приказов, поступающих из центрального аппарата речи, движение периферических отделов невозможно. И членораздельная речь невозможна.

СТРОЕНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЦЕНТРАЛЬНОГО
АППАРАТА РЕЧЕВОЙ СИСТЕМЫ

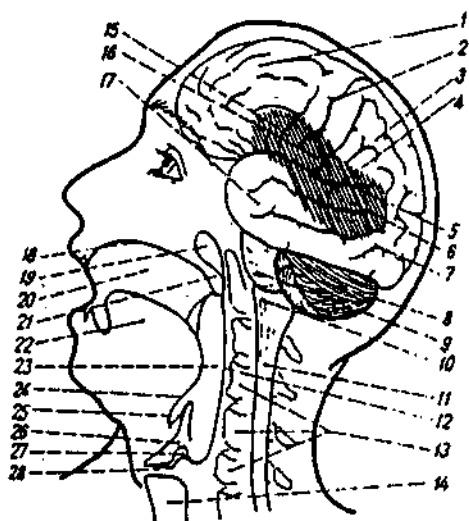
Согласованная работа речевой системы человека, движение мышц ротоглоточной полости, голосовых складок, а также мышц, участвующих в речевом дыхании, совершается в результате управления ими **центральной нервной системы.**

Центральная нервная система состоит из **ГОЛОВНОГО** и **СПИННОГО** мозга. Отходящие от них нервы с многочисленными разветвлениями и сплетениями **образуют периферическую нервную систему.** Нервная система регулирует жизнедеятельность органов и всего организма. Сокращение мышц, обмен веществ, работа сердца, желез внутренней секреции и все процессы, которые постоянно совершаются в организме, протекают под контролем нервной системы. Нервная система объединяет между собой все органы и системы человека, согласует их деятельность и тем самым обуславливает целостность организма и единство его с внешней средой.

Головной мозг находится в черепной коробке человека, **спинной мозг** помещается в позвоночном канале. Головной мозг связан со всем организмом особыми проводниками, называемыми нервами. По одним нервам проводятся раздражения от всех органов и тканей организма в головной мозг, по другим наоборот — из головного мозга к рабочим органам, мышцам и железам.

Головной мозг — центральный аппарат речи. Он называется отделом управления и регулирования звуковой речью, так как все движения ротоглоточной полости, голосовых

складок, а также мышиц, участвующих в речевом акте, регулируются различными отделами головного мозга.



1 — лобная доля большого мозга; 2 — центральная борозда; 3 — теменная доля головного мозга; 4 — слуховая зона; 5 — боковая борозда; 6 — зона восприятия речи (слухоречевая зона); 7 — затылочная доля головного мозга; 8 — мозжечок; 9 — Варолиев мост (стволовая часть мозга); 10 — продолговатый мозг (стволовая часть мозга); 11 — спинной мозг; 12 — задняя стенка глотки; 13 — тела шейных позвонков; 14 — просвет трахеи; 15 — зона производства речевых движений; 16 — зона мышечно-суставного чувства речевых органов; 17 — височная доля мозга; 18 — твердое небо; 19 — носоглотка; 20 — ротовая полость; 21 — мягкое небо; 22 — язык; 23 — глоточная полость; 24 — корень языка; 25 — надгортанник; 26 — вход в гортань; 27 — черпаловидные хрящи, покрытые мягкими тканями; 28 — голосовые складки.

Рис. 1* Зоны коры головного мозга, связанные со слухом и речью.
Схема расположения артикулярных органов и гортани

Головной мозг человека состоит из двух полушарий, продолговатого мозга и мозжечка. Большие полушария — это парное образование, состоящее из правой и левой половин, соединенных между собой большой спайкой ("мозолистым телом").

В полушариях головного мозга располагается масса нервных клеток, которая называется корой больших полушарий и является органом высшей нервной системы.

Из нижних отделов головного мозга выходят корешки, которые образуют двенадцать пар черепно-мозговых нервов: обонятельные, зрительные, три пары нервов, двигающих глазное яблоко, тройничные лицевые, слуховые, языкоглоточные, блуждающие, добавочные и подъязычные.

В больших полушариях представлены анализаторы (сложные нервные механизмы, обеспечивающие тончайший анализ раздражений, воспринимаемых организмом) как внешней среды (глазной, ушной, кожной, носовой, ротовой), так и внутренней, которые подвергают анализу процессы, происходящие в самом организме. Различными отделами головного мозга управляются те или иные виды деятельности анализаторов. Так, височная область преимущественно связана со слуховым анализатором, затылочная — со зрительным.

Речь представляет собой сложный вид слаженной работы всей коры головного мозга и присуща только человеку.

Ведущим в управлении речью и ее регуляции является левое полушарие. В полушарии есть поля, с которыми связана деятельность речевой системы. Поля эти — задние

* Рисунки к главе даются из наглядного пособия: *Дмитриева. Л. Голосовой аппарат певца. М., 1964* (с некоторыми изменениями и сокращениями).

отделы нижней лобной извилины, верхние височные извилины и нижняя теменная доля. Нормальная деятельность этих полей обеспечивает управление речевой системой и ее регуляцию, правильный подбор слов и восприятие обращенной речи. У человека в мозгу имеется три речевых поля. Они расположены не в одном месте, а на некотором отдалении друг от друга. Это обеспечивает избыточность и повышает надежность нервной системы, связанной с речевой активностью. Поэтому если из строя по каким-либо причинам выходит одна речевая область коры головного мозга, то в речевом процессе участвует другая.

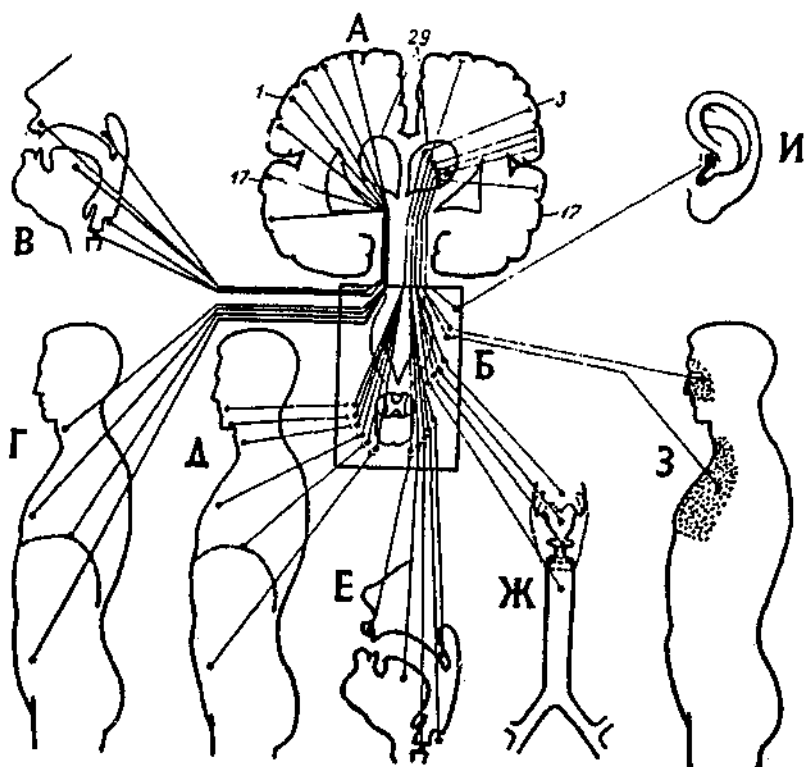


Рис. 2. Схема управления работой голосового аппарата

А — головной мозг; Б — продолговатый и спинной мозг; В — двигательные пути, идущие в составе черепно-мозговых нервов к органам артикуляции и гортани; Г — двигательные пути, идущие в составе спинно-мозговых нервов к мышцам шеи, грудной клетки, диафрагмы, брюшного пресса; Д — чувствительные пути от рецепторов мышц (мышечное чувство) сухожилий и суставов, мимической мускулатуры, мышц шеи, грудной клетки, диафрагмы, брюшного пресса; Е — чувствительные пути от артикуляционных органов и гортани; Ж — чувствительные пути от барорецепторов трахей, голосовой щели, гортани, глотки (чувство подвязочного, щелевого, гортанного и глоточного воздушных давлений); З — чувствительные пути от рецепторов, воспринимающих вибрации, в частности так называемого грудного и головного резонаторов; И — пути слухового анализатора.

В продолговатом мозгу находятся центры: дыхательный, сердечно-сосудистый, а также центры мимической мускулатуры, кроме того, жевательный, глотательный и пр.

В продолговатый мозг вступают центростремительные нервы, несущие возбуждение от нервных окончаний кожи лица, слизистых оболочек глаза, полости рта, носа, горта-

ни, трахеи, от органов слуха и т. д. Не менее важное значение имеют центробежные нервы, идущие от продолговатого мозга. Они обеспечивают защитные реакции глаз, работу мышц языка и гортани, движение всей мускулатуры лица, выделительную работу слюнных, околоушных, желудочных и других желез, регулируют деятельность сердца и пищеварительного тракта. Роль продолговатого мозга в жизни человека огромна.

Мозжечок является органом, согласующим движения человеческого организма.

Основными процессами активности нервной системы являются возбуждение и торможение, т. е. концентрация и координация. Процесс возбуждения всегда сопутствует процессу торможения. Возбуждение в одном участке коры головного мозга вызывает торможение в другом участке, и наоборот. После начального распространения возбуждения в коре головного мозга появляется обратный процесс — концентрация, сосредоточение возбуждения и торможения в исходных пунктах их возникновения.

Согласованная деятельность различных органов и систем является результатом уточнения соотношений между возбуждением и торможением в центральной нервной системе. Нарушение взаимоотношения процессов возбуждения и торможения может привести к "срыву" нервной деятельности и развитию невроза.

Опираясь на физиологическое учение И. П. Павлова, речевую деятельность человека следует рассматривать как единое целое, причем это единство обеспечивается в первую очередь нервной системой, и особенно ее высшим отделом — корой головного мозга, которая, по словам И. П. Павлова, "держит в своем ведении все явления, происходящие в теле".

Основной формой нервной деятельности является рефлекс. Рефлекс — это ответная реакция организма на раздражение, идущее из внешней и внутренней среды, осуществляемая центральной нервной системой.

И. П. Павлов на основании многочисленных исследований доказал, что существуют двоякого рода рефлексы — безусловные и условные.

Безусловные рефлексы присущи человеку от рождения, называются врожденными и не требуют личного опыта или обучения. Безусловные рефлексы могут осуществляться без участия коры головного мозга нижележащими отделами его.

Условные рефлексы не являются врожденными. Они возникают и отрабатываются в процессе жизни при определенных условиях или обстоятельствах. Если воздействие какого-либо ряда условных рефлексов повторяется много раз в одной и той же последовательности, то это приводит к закреплению определенного ряда условных рефлексов как единого целого. Такую "объединенную деятельность" коры головного мозга, т. е. определенную сумму условных рефлексов, когда непривычное стало привычным, И. П. Павлов назвал **динамическим стереотипом**. Воспитание навыков правильного голосообразования по своей физиологической сущности представляет собой образование определенного динамического стереотипа.

Когда сложился динамический стереотип, все действия, процессы, входящие в него, совершаются легко, без особого напряжения. Ломка и разрушение стереотипа совершается с большим трудом и требуют сильного напряжения высшей нервной деятельности.

И. П. Павлов раскрыл и принципиально качественное отличие высшей нервной деятельности человека от высшей нервной деятельности животных.

В мозгу животных и человека раздражение возникает в результате непосредственной реакции (цвет, запах, ощущение теплоты и пр.), и этот вид временных связей И. П. Павлов назвал первой сигнальной системой, которая, таким образом, является общей у животных и у человека. Но в отличие от животных в головном мозгу человека временные связи возникают не только под влиянием непосредственных раздражителей, но и под воздействием опосредованного раздражителя — слова. Слова заменяют человеку бесчисленное множество непосредственных раздражителей, они являются сигналами, вызывающими условные рефлексы. Систему же нервных связей, которые возникают под действием словесных раздражителей, И. П. Павлов назвал **второй сигнальной системой**.

Первая и вторая сигнальные системы у человека взаимодействуют и, представляют единое целое.

Физиологическое учение И. П. Павлова о высшей нервной деятельности представляет собой естественно-научную основу воспитания речевого голоса актера.

КАК ФОРМИРУЕТСЯ ДВИГАТЕЛЬНЫЙ НАВЫК?

Навык представляет собой новую форму деятельности организма, связанную с образованием и закреплением условных рефлексов. При этом в центральной нервной системе формируется особый для каждого навыка комплекс связей, т. е. динамический стереотип.

При формировании двигательных навыков *в развитии речевого голоса наблюдают-ся три фазы с различной физиологической характеристикой.*

В первой стадии формирования речевого голоса возбуждение распространяется по всей коре полушарий головного мозга и обучающийся должен усвоить процесс развития голоса как единого целого.

Во второй стадии из общего процесса вырабатываются наиболее целесообразные координированные действия. Все лишние движения подавляются — тормозятся. Таким образом вырабатывается корковый динамический стереотип, который и является физиологической основой развития речевого голоса.

В этой стадии очень важно, чтобы развитие голоса происходило в условиях физиологической координации всех частей речеголового аппарата, не разрушая их взаимодействия.

В третьей стадии динамический стереотип закрепляется и обучающийся приобретает основные технические навыки сформированного речевого голоса.

Следует отметить, что при длительном отсутствии тренировки двигательный навык нарушается.

В формировании двигательного навыка большое значение имеют умственные усилия, цель которых подчинить выполнению определенного упражнения как свои действия, так и свои мысли.

Большое значение имеет мысленное воспроизведение и в дальнейшем сознательное выполнение занимающимся данных ему упражнений, т. е. совершенствование определенного двигательного навыка.

Умение думать о каком-то движении означает мысленно воспроизводить его. При этом из нервных центров идет поток раздражений к мышцам-исполнителям. Таким образом, мысленная тренировка играет заметную роль в проторении нервных путей для со-

вершенствования координированных движений, а следовательно, такая тренировка в дальнейшем облегчает последующие "мышечные запоминания" двигательного акта.

Состояние нервной системы заметно сказывается на организме человека и в его голосе. В этой связи нельзя не упомянуть об эмоциях. Эмоция — это сложная реакция организма, в которой участвует не тот или иной из нервных центров, а вся нервная система в целом. При этом положительные эмоции мобилизуют резервы организма и голоса, отрицательные, наоборот, угнетают их. Положительные эмоции, по выражению И. П. Павлова, усиливают "разрядку из подкорки", повышая тонус коры головного мозга, улучшают процесс дыхания и голосообразования, повышают тонус нервной системы.

Такой нейрофизиологический подход к формированию профессиональных качеств речевого голоса обеспечивает правильное звукообразование и звуковедение, а также предохраняет голосовой аппарат от профессиональных заболеваний.

СТРОЕНИЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕРИФЕРИЧЕСКОГО АППАРАТА РЕЧЕВОЙ СИСТЕМЫ

Периферический отдел звуковой членораздельной речи состоит из трех отделов.

К первому отделу относится аппарат, образующий голос, — гортань и голосовые складки.

Гортань представляет собой трубку, расположенную между трахеей и глоткой. Она занимает переднюю часть шеи по срединной ее линии. Гортань является органом, у которого три функции: защитная, дыхательная и голосовая. В речевой системе гортань является органом, образующим голос.

Сама гортань граничит с пищеводом, с боков — с крупными сосудами и нервами; верхний край подходит к подъязычной кости, нижний переходит в трахею (дыхательное горло).

Скелет гортани образуют хрящи. Основной хрящ — перстневидный — по форме напоминает перстень. Узкая часть его обращена вперед, а так называемая печатка перстня — внутрь к глоточной поверхности. Над перстневидным хрящом располагается **ЩИТОВИДНЫЙ ХРЯЩ**, который состоит из двух пластинок, поставленных под углом, у места соединения их образуется вырезка.

Щитовидный хрящ у мужчин резко выдается на шею и носит название **АДАМОВА** яблока или **КАДЫКА**. Сзади, на верхней поверхности перстневидного хряща, располагаются два черпаловидных хряща, имеющих у своего основания два отростка — мышечный и голосовой. К последнему прикрепляется голосовая мышца. Кроме того, вход в гортань закрывается особым хрящом — **НАДГОРТАННИКОМ**, укрепленным при помощи связок у верхнего края щитовидного хряща. Все хрящи гортани, помимо суставов, скреплены еще многочисленными связками.

Мышцы гортани разделяются на наружные и внутренние. Наружные мышцы, соединяясь с другими частями скелета, поднимают и опускают гортань или фиксируют ее в определенном положении. К ним относятся **грудинно-подъязычные** мышцы, прикрепленные своими концами к подъязычной кости и грудины. Эти мышцы фиксируют подъязычную кость, оттягивая ее книзу. **Грудинно-щитовидные** мышцы прикреплены к щитовидному хрящу и подъязычной кости. Эти мышцы укорачивают расстояние между

подъязычной костью; и гортанью. Щитоперстневидная передняя мышца находится между краем перстневидного хряща и нижним краем щитовидного хряща. Эта мышца способствует движению щитовидного хряща вперед и вниз.

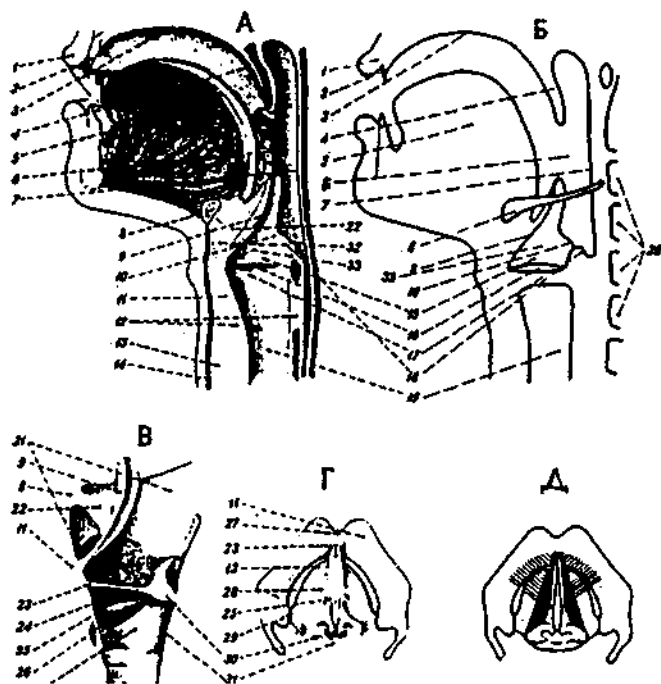


Рис. 3. Строение гортани

А — профильный разрез гортани и артикулярных органов; Б — схема этих органов, снятая с профильного рентгеновского снимка; В — разрез гортани в профиль, более темным выделены голосовые и перстне-щитовидные мышцы; Г — схема расположения косых мышечных пучков голосовой мышцы.

1 — верхняя губа; 2 — верхние зубы; 3 — купол твердого нёба; 4 — мягкое нёбо; 5 — язык; 6 — глоточная полость; 7 — задняя стенка глотки; 8 — подъязычная кость; 9 — надгортанник; 10 — вход в гортань; 11 — щитовидный хрящ гортани; 12 — перстневидный хрящ гортани; 13 — щитовидная железа; 14 — шито-грудинная и подъязычно-грудинная мышцы; 15 — ложная голосовая складка; 16 — морганиев желудочек; 17 — истинная голосовая складка; 18 — черпаловидный хрящ, покрытый мягкими тканями; 19 — просвет трахеи; 20 — контуры шейных позвонков; 21 — мембрана, натянутая между подъязычной костью и щитовидным хрящом; 22 — подъязычно-надгортанная связка; 23 — передний конец края эластичного конуса (голосовой складки); 24 — голосовая (вокальная) мышца; 25 — задний конец края эластичного конуса (голосовой складки); 26 — перстне-щитовидная мышца; 27 — черпало-перстневидное сочленение; 28 — печатка перстневидного хряща; 29 — жировое тело, заполняющее пространство между надгортанником, подъязычной костью и щитовидным хрящом; 30 — надсвязочная полость гортани.

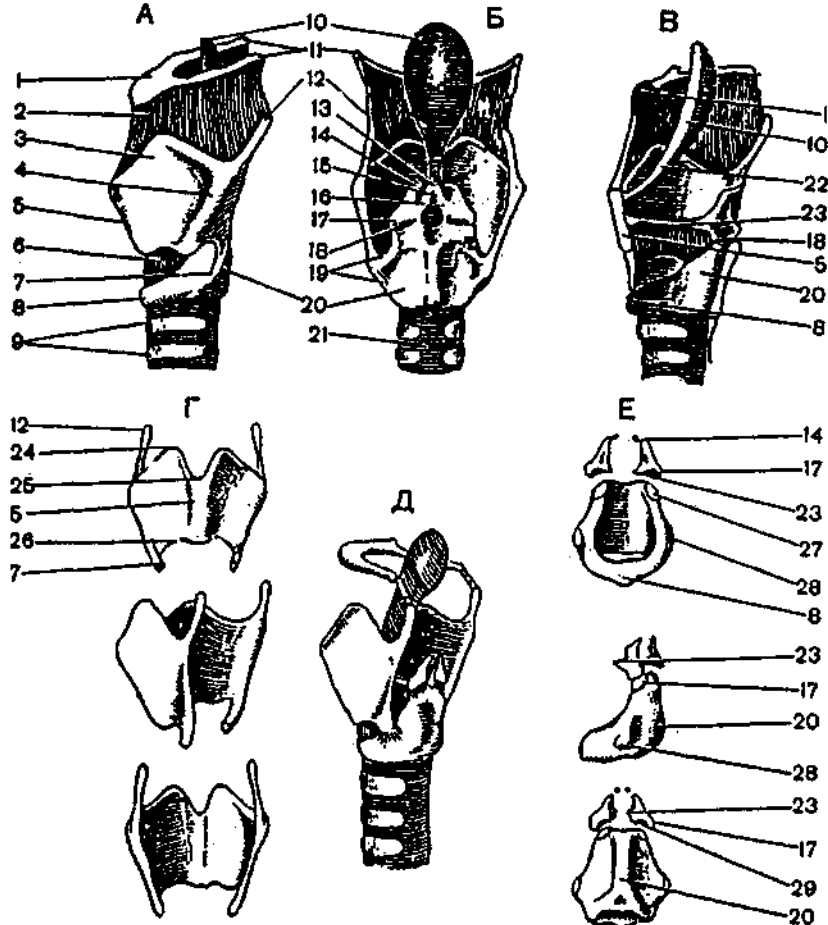
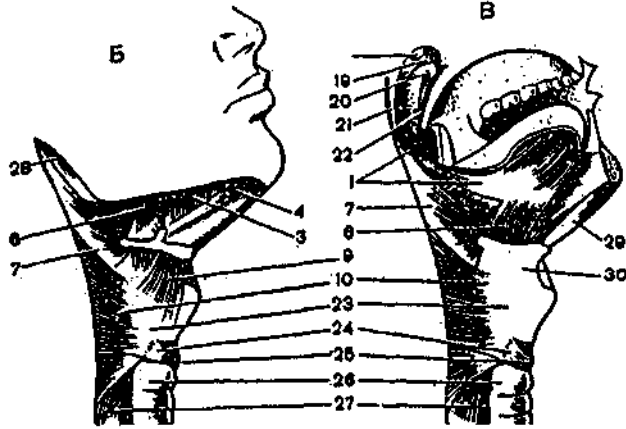
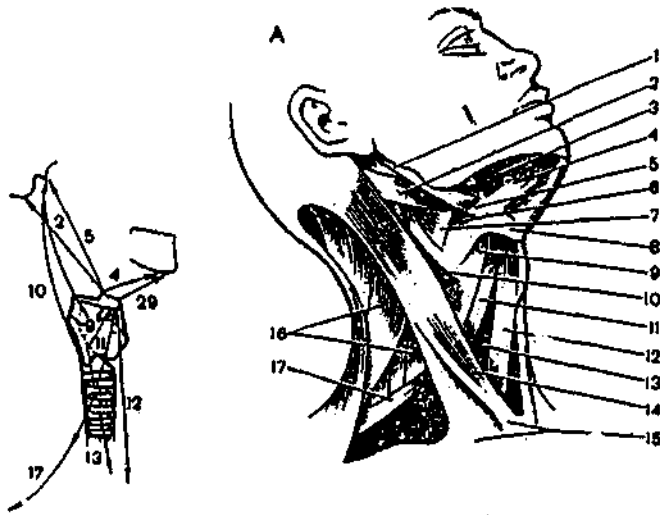


Рис. 4. Хрящи гортани

А — хрящи гортани сбоку; Б — хрящи гортани сзади; В — хрящи гортани в профильном разрезе; Г — щитовидный хрящ спереди (вверху), сбоку — сзади (посередине) и сзади (внизу); Д — хрящи гортани и подъязычная кость сбоку и сзади; Е — перстневидный хрящ и черпаловидные хрящи: спереди (вверху), сбоку — сзади (посередине) и сзади (внизу). 1 — тело подъязычной кости; 2 — подъязычно-щитовая мембрана; 3 — боковая пластина щитовидного хряща; 4 — косая выступающая линия щитовидного хряща, служащая для прикрепления мышц; 5 — передний, выступающий вперед край щитовидного хряща; 6 — нижняя часть эластичного конуса гортани; 7 — щитоперстневидное сочленение (нижние рожки); 8 — кольцевидная часть перстневидного хряща; 9 — хрящевые кольца трахеи; 10 — листовидная часть надгортанника; 11 — задние концы больших рожек подъязычной кости; 12 — верхние рожки щитовидного хряща; 13 — передний конец утолщенной части эластичного конуса (внутреннего края голосовой складки); 14 — верхушка черпаловидного хряща; 15 — внутренний край голосовой складки; 16 — задний конец утолщенной части эластичного конуса, прикрепляющийся к голосовому (вокальному) отростку черпаловидного хряща; 17 — мышечный отросток черпаловидного хряща; 18 — перстне-черпаловидное сочленение; 19 — связка щитоперстневидного сочленения; 20 — печатка перстневидного хряща; 21 — мембранозная часть трахеи; 22 — стебелек надгортанника; 23 — голосовой (вокальный) отросток черпаловидного хряща; 24 — верхний угол боковой пластины щитовидного хряща; 25 — вырезка щитовидного хряща; 26 — нижний край щитовидного хряща.



А — мышцы шеи после снятия кожи и подкожно-жирового слоя; Б — группа глубоких мышц, непосредственно связанных с гортанью; более поверхностные мышцы удалены; В — сжиматели глотки и мышц языка; череп в профильном разрезе; слева дана схема действия мышц, прикрепляющихся к гортани и к подъязычной кости.

1 — шилоязычная мышца; 2 — заднее брюшко двубрюшной мышцы; 3 — мышца дна полости рта; 4 — переднее брюшко двубрюшной мышцы; 5 — шилоподъязычная мышца; 6 — мышца языка, идущая от подъязычной кости; 7 — средний сжиматель глотки; 8 — тело подъязычной кости; 9 — щитоподъязычная мышца; 10 — нижний сжиматель глотки; 11 — верхнее брюшко лопаточно-подъязычной мышцы; 12 — подъязычно-грудинная мышца; 13 — щито-грудинная мышца; 14 — грудно-ключично-сосковая мышца; 15 — сухожилие грудно-ключично-сосковой мышцы; 16 — задняя группа мышц шеи; 17 — нижнее брюшко лопаточно-подъязычной мышцы; 18 — носоглоточная миндалина; 19 — носоглотка; 20 — глоточное отверстие слуховой (евстахиевой) трубы; 21 — разрез мышцы верхнего сжимателя глотки; 22 — разрез мышц мягкого нёба; 23 — косая линия

щитовидного хряща; 24 — перстнещитовидная мышца; 25 — кольцо перстневидного хряща; 26 — кольца трахеи; 27 — волокна мышц пищевода; 28 — мышца, поднимающая мягкое нёбо; 29 — подбородочно-подъязычная мышца; 30 — щитоподъязычная мембрана.

Рис. 5. Мышцы шеи, управляющие движениями гортани.

Внутренние мышцы гортани служат для выполнения дыхательной и голосообразующей деятельности.

К ним относится **щиточерпаловидная** внутренняя мышца, или **голосовая** (парная), заложенная в толще голосовой складки. Благодаря колебаниям складок образуется звук: **звук-голос**. Мышца эта натянута между внутренним краем щитовидного хряща и голосовым отростком черпаловидного хряща соответствующей стороны. В спокойном состоянии голосовые складки образуют треугольное отверстие для прохождения воздуха, называемое голосовой щелью.

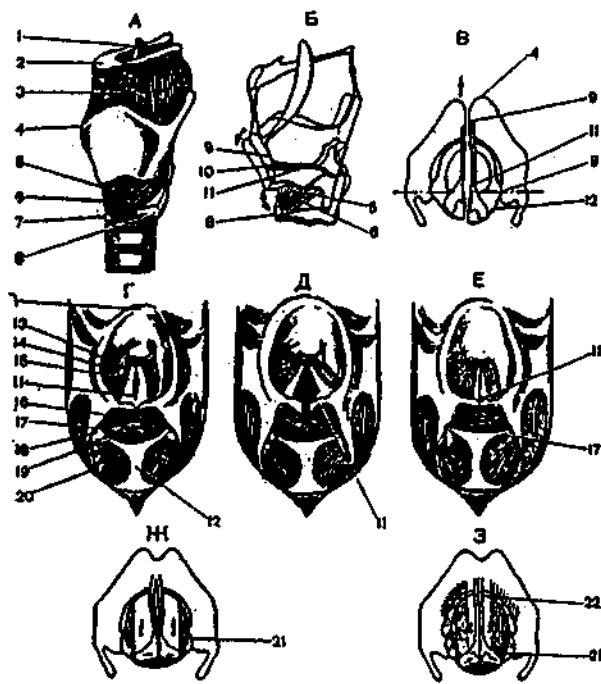


Рис. 6. Действие внутренних мышц гортани

1 — надгортанник; 2 — подъязычная кость; 3 — подъязычно-щитовидная мембрана; 4 — передний край щитовидного хряща; 5 — прямое брюшко перстнещитовидной мышцы; 6 — косое брюшко перстнещитовидной мышцы; 7 — прикрепление перстне-щитовидной мышцы на передней поверхности кольца перстневидного хряща; 8 — перстне-щитовидное сочленение; 9 — переднее прикрепление голосовой складки; 10 — голосовая складка; 11 — заднее прикрепление голосовой складки на вокальном отростке черпаловидного хряща; 12 — печатка перстневидного хряща; 13 — ложная голосовая складка; 14 — морганнев желудочек; 15 — голосовая складка; 16 — верхушка черпаловидного хряща; 17 — мышечный отросток; 18 — косая черпаловидная мышца; 19 — поперечная черпаловидная мышца; 20 — задняя перстнечерпаловидная мышца; 21 — боковая перстнечерпаловидная мышца; 22 — наружная щиточерпаловидная мышца.

Во время речи голосовые складки сближаются. Над истинными голосовыми складками располагаются по бокам две складки слизистой оболочки, называемые **ЛОЖНЫМИ ГОЛОСОВЫМИ СКЛАДКАМИ**, а между истинными и ложными голосовыми складками имеются углубления — так называемые **морганневы желудочки**, слизистая которых имеет много желез, увлажняющих голосовые складки.

Дыхательная деятельность гортани обеспечивается одной парой мышц **перстнечерпаловидной задней**, которая только одна расширяет голосовую щель, все остальные мышцы прямо или косвенно содействуют сужению голосовой щели.

Таким образом, антагонистом перстнечерпаловидной задней мышцы является перстнечерпаловидная боковая мышца, которая сближает голосовые складки.

При образовании звука помимо напряжения голосовых складок сближаются основания черпаловидных хрящей, чтобы полностью закрыть просвет голосовой щели. Это выполняется межчерпаловидными поперечной и косой мышцами гортани, принимающими

А, Б, В — действие перстнещитовидных мышц, растягивающих голосовые складки: А — вид гортани в профиль (показан ход волокон перстнещитовидных мышц); Б — схема действия этих мышц (сплошной контур — положение хрящей в покое; прерывистый контур — положение в результате действия перстнещитовидных мышц; голосовая складка выделена черным цветом); В — схема действия этих мышц (вид сверху: слева — положение в покое; справа — в результате действия перстнещитовидных мышц).

Г, Д, Е — вид на область входа в гортань сверху и сзади (схематизировано), задние группы мышц препарированы: Г — фальцетное положение голосовых связок; Д — максимальное раскрытие голосовой щели при глубоком вдохе; Е — фонационное положение голосовых складок при грудном звучании голоса; Ж — схема действия мышц при фальцетном голосе; З — схема действия мышц при глубоком вдохе; И — схема действия мышц при грудном голосе.

участие в голосообразовании. Еще одна мышца гортани — **перстнещитовидная передняя**, — идущая от перстневидного хряща косо к задней части щитовидного хряща, при своем сокращении удлиняет переднезадний размер гортани и тем самым вызывает натяжение голосовых складок. Родившись в гортани, звуковая волна распространяется вверх и вниз по воздушным путям и тканям, окружающим гортань. Специалистами установлено, что $1/10$ — $1/50$ часть звуков, родившись в гортани, выходит из ротового отверстия. Другая же часть поглощается внутренними органами и вызывает вибрацию тканей головы, шеи, груди.

Гортань иннервируется (снабжается) ветвями блуждающего нерва — верхним и нижним гортанными нервами, дающими двигательные веточки к мышцам гортани и — чувствительные — к слизистой. Все внутренние мышцы гортани иннервируются нижним гортанным нервом, за исключением перстне-щитовидной мышцы, которая иннервируется гортанным нервом. Он же снабжает слизистую оболочку гортани чувствительными волнами.

Ко второму отделу речеголового аппарата относится **звукопроизводящая, или артикуляционная**, система. Это полость рта, носа и глотки, мягкое нёбо, язык с нёбным сводом, зубы, губы и нижняя челюсть.

Образованный при движении голосовых складок звук усиливается благодаря резонирующим полостям глотки, которая представляет собой трубку. Она начинается у основания черепа и доходит до пищевода. Научными исследованиями последних лет доказано, что полость глотки принимает активное участие в звукообразовании, глоточный резонатор выполняет важную роль в звучании речевого голоса. Верхняя часть глотки посредством хоан (отверстий) сообщается с полостью носа и называется носоглоткой. Полость носа разделена носовой перегородкой. Спереди она открывается двумя отверстиями (ноздрами). Полость носа покрыта слизистой оболочкой, имеет придаточные полости: гайморову, лобную, решетчатую и основную. Полость носа выполняет дыхательную и резонаторную функции. Вместе с придаточными пазухами принимает участие в образовании голоса. Раздражение звуковыми волнами придаточных полостей носа повышает тонус голосовых мышц, отчего усиливается звук и улучшается тембр речевого голоса.

Для правильного произнесения звуков речи и для тембрального характера голоса состояние носовой полости и придаточных пазух имеет большое значение.

Французский исследователь Р. Юссон полагает, что вибрационные ощущения в полости носа и придаточных пазухах раздражают обширные зоны нервных окончаний тройничного нерва и рефлекторно стимулируют деятельность голосовых складок, а это способствует яркости и блеску голоса. Резонаторное участие полости носа и придаточных пазух в речевом голосе усиливает его основной тон.

К органам артикуляции относятся полость рта, мягкое нёбо и полость глотки, язык с нёбным сводом, зубы, губы и нижняя челюсть.

В полости рта сверху находится твердое нёбо, переходящее в заднее. Снизу полость рта ограничена подвижным языком, спереди — зубами, с боков — щеками, сзади расположены зев и глотка.

Глотка представляет собой не только часть дыхательных и пищеварительных путей, но и вспомогательный орган, участвующий в образовании звука. Полость глотки является одним из резонаторов звука совместно с полостью носа и придаточными полостями.

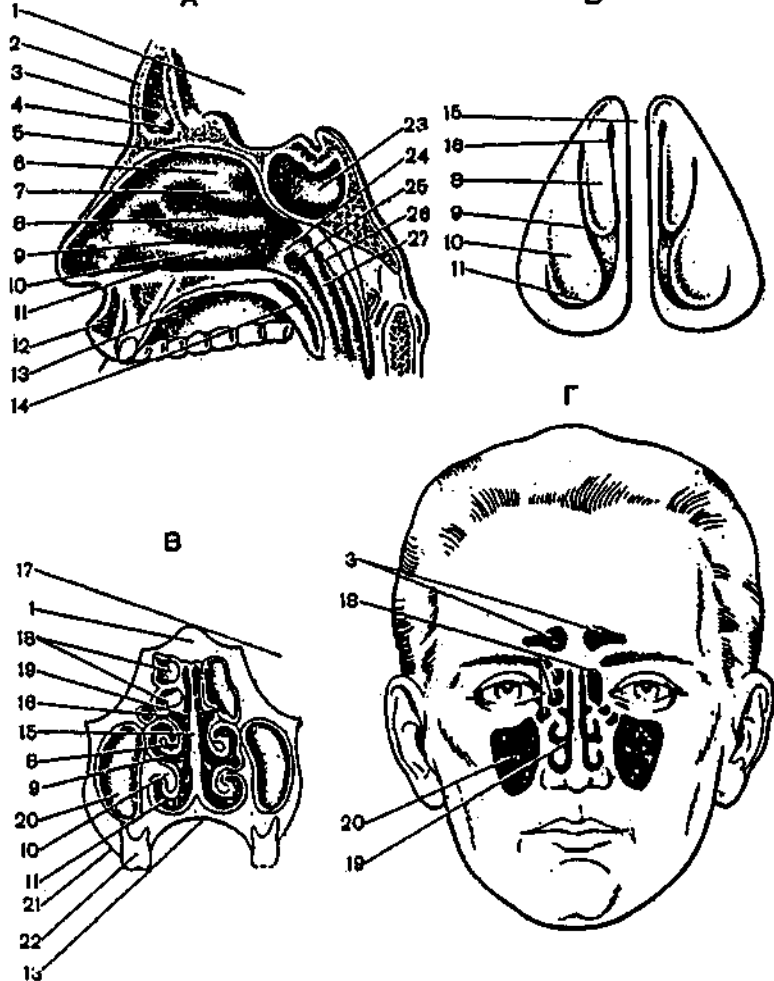


Рис. 7. Полость носа и придаточные полости (пазухи) носа

А — профильный разрез через правую носовую полость; Б — вид носовых ходов при осмотре носа спереди; В — фронтальный разрез через нос и лицевую часть черепа; Г — проекция носовых полостей и придаточных полостей носа на наружные покровы лица.

1 — полость черепа; 2 — лобная кость; 3 — лобная (фронтальная) пазуха; 4 — отверстие канала, ведущего из лобной пазухи в полость носа; 5 — верхняя стенка носовой полости; 6 — обонятельная область слизистой оболочки верхней раковины носа; 7 — верхняя носовая раковина; 8 — средняя носовая раковина; 9 — средний носовой ход; 10 — нижняя носовая раковина; 11 — нижний носовой ход; 12 — мышцы верхней губы; 13 — твердое нёбо; 14 — мягкое нёбо; 15 — носовая перегородка; 16 — верхний носовой ход; 17 — глазница; 18 — пазухи решетчатого лабиринта; 19 — щель верхнего отдела носовой полости; 20 — гайморова (верхнечелюстная) полость; 21 — зубной отросток верхней челюсти; 22 — верхний большой коренной зуб; 23 — пазуха основной кости; 24 — хоана; 25 — глоточное отверстие слуховой (евстахиевой) трубы; 26 — носоглоточная миндалина; 27 — носоглотка.

Не случайно многие исследователи устанавливают связь между формой ротоглоточного канала и качеством голоса.

Твердое нёбо принимает активное участие в образовании голоса. В работах французского ученого Р. Юссона имеются указания на то, что звуковые волны через твердое нёбо передают раздражение второй ветви тройничного нерва, которая разветвляется на нёбном своде. В результате улучшается качество звука: его яркость и способность нестись вдаль.

Мягкое нёбо, или нёбная занавеска, играет в развитии речевого голоса также большую роль. При ее малой активности голос приобретает "гнусавый" характер.

Напряжение мышц глотки и мягкого нёба (внутриглоточная артикуляция) снимает напряжение мышц языка, нижней челюсти, гортани, улучшая условия голосообразования. В связи с этим Р. Юссон назвал "центральным голосообразующим участком" мягкое нёбо. Подъем мягкого нёба, раскрытие полости глотки обеспечивают большую мощность звука. Тренировка этих мышц (внутриглоточная артикуляция) осуществляется специальными упражнениями.

Следует напомнить, что мягкое нёбо связано нервными окончаниями со многими участками органов образования речи. Хорошо иннервирована и слизистая оболочка. Любое движение мягкого нёба вверх является стимулятором для настройки всех органов голосообразования.

Важным органом, принимающим участие в речи, является **нижняя челюсть**. Благодаря ее активности и подвижности формируются гласные звуки.

В строении языка различают: кончик (заостренный передний конец), спинку (верхняя поверхность), края (по обеим сторонам), корень (задняя поверхность). При смыкании языка с твердым нёбом поток воздуха задерживается либо, прорываясь через затвор, образует звуки *т-д-н*. Если язык сближается с твердым нёбом, не смыкаясь с ним, возникает длительный шум благодаря трению о стенки суженной полости (звуки *с-ш-з-ж*). Задержки и замедления воздушного потока могут создаваться смыканием губ, сближением губ, зубов (звуки *б-п, м, в-ф*). (Подробно об артикуляции губ и языка при произнесении гласных и согласных звуков смотрите в главе "Дикция".)

Важная часть речевого аппарата — **резонаторно-произносительная система**, которая объединяет ротовую и носоглоточную части речевого аппарата.

Дыхательная система дает энергию, необходимую для голосообразования.

Механизм вдоха и выдоха срабатывает "автоматически", но дыханием можно управлять и произвольно. "В результате систематического и частого повторения дыхательных упражнений они становятся условным раздражителем для коры головного мозга и могут изменить характер дыхания, его ритм, глубину и пр."^{*}

Дыхательный аппарат состоит из трахеи (дыхательного горла), бронхов с бронхиолами (бронхиального дерева) и легочной ткани, где в легочных пузырьках (альвеолах) совершается газообмен между воздухом и кровью. Трахея разветвляется на два бронха, которые образуют в легких мелкие веточки — бронхиолы, заканчивающиеся, как уже говорилось выше, альвеолами.

Таким образом, на двух главных ветвях бронхиального дерева (своим видом строение легких очень напоминает дерево с ветвями и веточками) образуются два легких,

* Иванов С. М. Лечебная физкультура при хронической пневмонии у детей. М., 1968.

каждое из которых имеет конусообразную верхнюю, обращенную вверх. Более широкое основание легких лежит на диафрагме; боковыми частями легкие прилегают к стенкам грудной полости.

Легкие покрыты двойной гладкой и скользкой оболочкой — плеврой. В легких нет собственной мускулатуры и, поскольку они прилегают к внутренним стенкам грудной клетки и к диафрагме, все движения стенок грудной полости и диафрагмы передаются легким.

При вдохе дыхательные межреберные мышцы и диафрагма сокращаются. Расширение грудной клетки, опущение и уплощение купола диафрагмы влекут за собой расширение легких и заполнение их воздухом. Как только мышцы расслабляются, легкие сжимаются благодаря гладкой мускулатуре бронхов и эластичности тканей легких, но при полном дыхании и звучащем выдохе вдох и выдох совершаются произвольно при активном участии мышц вдохателей и мышц выдыхателей. **Диафрагма** — мощная мышца вдоха, при ее участии заполняется воздухом нижняя, более широкая часть легких. **Брюшной пресс** является ее антагонистом — это очень сильная мышца выдоха. Сокращение мышечных пучков диафрагмы влечет за собой уплощение и снижение купола диафрагмы, увеличение объема грудной полости, расширение легких и заполнение их вдыхаемым воздухом.

При сокращении диафрагма надавливает на органы, находящиеся в брюшной полости, живот слегка выпячивается вперед. Хотя диафрагма является основной дыхательной мышцей, ее роль во время звучащего выдоха очень значительна. Выдох, как уже говорилось, обеспечивается мышцами **брюшного пресса и межреберными мышцами**, которые поддаются волевому управлению.

По современным данным, основную энергию звучащего выдоха (певческого или речевого) дают основные мышцы-выдыхатели грудной клетки и брюшного пресса, но диафрагма — мышца вдоха — и гладкие мышцы, заключенные в стенках бронхиального дерева, также активно участвуют в этом выдохе, противодействуя ему.

При помощи мышц-выдыхателей человек может регулировать струю выдыхаемого воздуха, подаваемую к голосовым складкам, может корректировать подсвязочное давление, необходимое для более сильного или легкого звучания.

Гладкие мышцы, о которых мы упоминаем, заключены в слизистой оболочке стенок бронхов. Они "регулируют просвет воздухоносных путей и тем самым дают возможность гибко менять объем воздуха, идущий к голосовым складкам". Гладкие мышцы не поддаются управлению, мы можем влиять на их работу только косвенным путем.

В жизни наблюдаются различные типы дыхания, при которых работают все мышцы вдоха и выдоха, только движения их разные. "Выбор" дыхания в жизни совершается и устанавливается в зависимости от физического воспитания с детских лет.

Процесс дыхания у человека состоит из трех взаимосвязанных этапов: внешнее дыхание, перенос газов кровью и тканевый обмен. Обмен между газами и кровью — сущность внешнего дыхания — происходит в легких и достигается сменой вдохов и выдохов.

В состоянии покоя человек делает 16—18 дыхательных циклов в минуту, вдыхая примерно 500 мм³ воздуха за один вдох. Этот объем воздуха называется **дыхательным воздухом**. Но при усиленном дыхании можно вдохнуть еще 1500 мм³. Этот объем называется **дополнительным воздухом**. Точно так же после обычного выдоха человек может

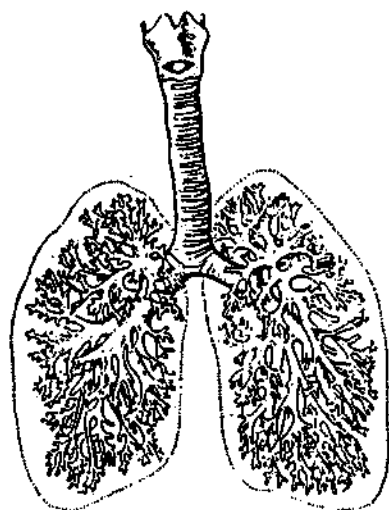


Рис. 8. Схематическое изображение трахеи и легких

Главным регулятором дыхания является дыхательный центр, расположенный в продолговатом мозгу. Кроме того, в разных участках центральной нервной системы имеются отделы, которые определенным образом также регулируют дыхание. Большое значение имеют для актера условно-рефлекторные влияния на дыхательный процесс, т.е. волнение перед выступлением или даже мысленное представление о выступлении.

Таким образом, периферическая часть речевого аппарата состоит из трех систем: системы, образующей звук, резонаторно-артикуляционной и дыхательной систем. А работа всего аппарата достигается одновременно деятельностью всех трех систем периферического отдела под управлением и регуляцией центрального отдела речи — головного мозга с его проводящими путями.

В дальнейшем, осваивая дикцию и дыхание, мы будем на практике убеждаться в возможности и необходимости сознательного управления своим речевым аппаратом.

РОЛЬ ДЫХАНИЯ В ВОСПИТАНИИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

1. Влияние работы дыхания на речеголосовое звучание

Человек дышит постоянно: во сне, при приеме пищи, во время физической и умственной работы. Дыхание является сложным биологическим процессом потребления кислорода из окружающей среды и выделения углекислого газа.

Особое значение имеет процесс дыхания в связи с голосовой и речевой деятельностью человека, это один из самых существенных и важных элементов воспитания речевого голоса и правильного произношения звуков речи.

От того, как дышит актер, т.е. как он умеет пользоваться своим дыханием, зависят красота, сила и легкость голоса, музыкальность и мелодичность его речи.

Современные данные о влиянии коры головного мозга на все основные процессы в организме относятся и к деятельности дыхательного аппарата, так как процесс дыхания может изменяться произвольно. От силы подсвязочного давления, которое образуется

еще выдохнуть 1500 мм³. Этот объем называется **резервным воздухом**. Сумма перечисленных объемов воздуха (дыхательного, дополнительного и резервного) составляет 3500 мм³ и называется **жизненной емкостью легких**. Следует заметить, что занятия спортом, дыхательной гимнастикой, развитием голоса значительно повышают жизненную силу легких и благотворно действуют на здоровье человека.

Дыхание человека может быть различным в зависимости от обстановки. Во время сна оно ритмично и спокойно, в статичном положении может быть ритмичным и глубоким. И во время резких движений — поверхностным. Человек может сознательно управлять своим дыханием.

при выдохе, зависит амплитуда колебаний голосовых складок. Кроме того, дыхание поднимает тонус внутренних мышц гортани, определяя интенсивность голоса и в какой-то мере его тембр.

Выдыхаемый воздух, собирающийся под закрытой голосовой щелью, производит давление на многочисленные окончания чувствительных нервов, подходящих к слизистой оболочке подвязочного пространства.

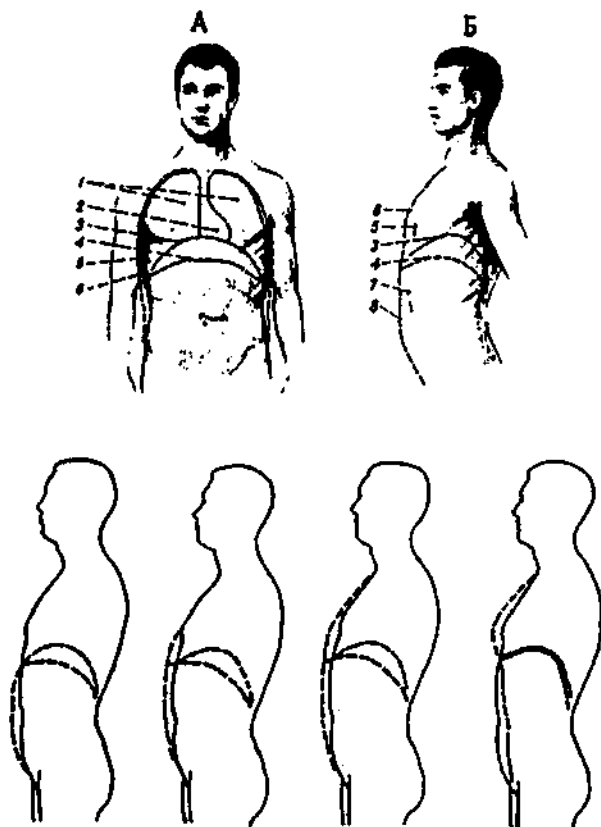


Рис. 9. Типы дыхания

Таким образом, выдыхаемый воздух является не только средой, в которой происходят колебания голосовых складок, но также одновременно и раздражителем для периферических рецепторов голосового аппарата.

Правильное и рациональное использование речевого дыхания способствует нормальному протеканию жизненных процессов в организме, снимает утомление (как общее, так и речевого аппарата), способствует развитию речеголового аппарата актера и его жизнедеятельности.

"Драматическому актеру, чтецу часто приходится сталкиваться с условиями, требующими от него умения и расчета в использовании дыхания. Длинная фраза, большой и трудный по силе нарастания монолог, стихотворная строка, быстрая, легкая речь в коме-

Пунктиром показано положение при вдохе, а черным контуром — при выдохе.

А — смешанный реберно-диафрагматический тип дыхания, называемый также грудодиафрагматическим; Б — смешанный реберно-диафрагматический тип дыхания, активизация мышечных групп, принимающих участие в голосообразовании, профилактика голосовых расстройств.

Упражнения могут применяться как дыхательно-голостенка идет вперед; Г — ниже-реберно-диафрагматический тип дыхания с преобладанием диафрагматического дыхания; Д — реберно-диафрагматический тип дыхания; Е — чисто грудной (реберный) тип дыхания, когда при вдохе грудная клетка расширяется и поднимается, а диафрагма не включена в работу; передняя стенка живота при таком вдохе втягивается.

1 — легкие; 2 — сердце; 3 — диафрагма при выдохе; 4 — диафрагма при вдохе; 5 — грудная стенка при выдохе; 6 — грудная стенка при вдохе; 7 — брюшная стенка при выдохе; 8 — брюшная стенка при вдохе.

днийном или водевильном диалоге, речь во время движения (при беге, прыжке, борьбе, фехтовании и танце) — все это требует очень закаленного, умелого, обработанного, правильно поставленного дыхания. В противном случае будут нарушаться: структура стиха, течение мысли в фразе, сила, ровность, звучность голоса**.

Умелое использование дыхания обогащает голос актера и благотворно действует на его здоровье. Дыхание может помочь приобрести в речевом голосе яркость, легкость, округлость, полетность, владение регистрами и т.д. Неумелое пользование дыханием может лишить речевой звук всех этих качеств и вызвать голосовые заболевания.

2. Особенности газообменного (физиологического) и речевого (фонационного) дыхания

Когда человек молчит, находится в состоянии покоя, задача дыхания заключается в вентиляции легких. Такое дыхание не связано с речью и голосообразованием, его принято называть **газообменным**.

При дыхании во время речи к функции газообмена присоединяется голосовая деятельность, т. е. вовлекается голосовая и артикуляционный аппарат. Такое дыхание называется **фонационным**, т. е. участвующим в голосообразовании**.

Физиологическое и фонационное дыхание по ряду существенных качеств различается между собой.

Дыхание газообменное вне речи

1. Дыхание совершается автоматически.
2. Вдох совершается чаще через рот.
3. Вдох по продолжительности равен выдоху.
4. Порядок элементов дыхательного процесса: вдох, выдох, пауза.

Дыхание фонационное в процессе речи

1. Дыхание в большей степени подчинено воле.
2. Вдох совершается чаще через нос.
3. Вдох короткий, быстрый, а выдох — замедленный.
4. Порядок элементов дыхательного процесса: вдох, выдох прерывистый в связи с произношением слов, фраз, пауза.

Учитывая разницу между газообменным и фонационным дыханием, следует различать виды тренировочной работы по воспитанию навыков в работе над дыханием: упражнения, укрепляющие мышцы, обеспечивающие полное, правильное дыхание. Это могут быть упражнения по оздоровительной лечебной физкультуре и спортивной гимнастике. Но, кроме этого, для развития речевого голоса необходима тренировка дыхания со звуком или мысленным чтением.

В связи с этим заслуживает внимания концепция о рефлекторной деятельности дыхания и речевого голоса, которая изучалась и изучается нашими отечественными учены-

* Саричева Е. Ф. Сценическое слово. М., 1963. С.87—88.

** Фонация (франц.) — произнесение звуков речи (восходит к греч. *phone* — "звук").

ми. Согласно этой концепции, главную роль в физиологии дыхательного аппарата играют бронхиальные мышцы, регулируемые внутрибронхиальным давлением. Соотношение работы голосовых складок и работы внутрибронхиального давления в речевом голосообразовании имеет большое значение.

Сторонники этой концепции доказывают, что перебор дыхания вредно отражается на звучании голоса. Поэтому стремление занимающихся воспитанием голоса набрать как можно больше воздуха надо считать ошибочным. Они поднимают плечи, переполняя легкие воздухом. При таком дыхании голос теряет присущий ему тембр, звучит сдавленно и неприятно.

Крупный советский ларинголог Л. Д. Работнов доказывает, что чем больше набирается воздуха перед звучанием, тем больше расширяются легочные пузырьки и, следовательно, тем большее количество воздуха замыкается и не используется для активного участия в поддержании давления. Учитывая это обстоятельство, следует подчеркнуть, что образование голоса происходит лишь при помощи воздуха, находящегося в бронхиальной системе и равного объема его при максимальном расширении. Отсюда вытекает вывод, что **вдыхание большого количества воздуха во время пения и речи бесполезно и даже вредно**. Потому что сильное раздувание легких ведет к развитию чрезмерного давления в бронхах и к расстройству легочного кровообращения. От этого может наступить приступ удушья и одышки, несмотря на достаточный запас кислорода в легких.

Методы произвольной регуляции дыхания со звуком известны с давних времен. Они всегда входили в арсенал средств народной медицины (Древнего Востока и Тибета). Предлагаемая ими дыхательная гимнастика положительно влияет на систему голосообразования.

Как известно, эта дыхательная гимнастика называлась "пневмотерапия" и осуществлялась путем изменения грудной клетки за счет движения ребер, диафрагмы, брюшных и спинных мышц. Особое внимание уделялось вдоху через нос.

Полное дыхание, или, как принято говорить, смешанно-диафрагматическое, давно изучается не только преподавателями сценической речи, но и физиологами, а также специалистами лечебной физкультуры.

Исследования отечественных физиологов еще раз говорят о том, что дыхательная гимнастика широка и многообразна. В нее входит большое количество упражнений, позволяющих оказывать на организм человека различное воздействие. Человек может в известных границах управлять своим дыханием — удлинять или укорачивать вдох и выдох, делать между ними паузы, изменять характер дыхательных движений.

Педагогическая практика и врачебные наблюдения подтверждают целесообразность проведения воспитательной работы над навыками дыхания во время занятий речевым голосом со звуком или мысленным чтением.

Следует придавать большое значение тренировочной работе воспитания дыхания вместе с движением рук, ног, корпуса: ходьбой, танцем, бегом.

По существу все упражнения делаются с движениями, которые косвенным путем утверждают правильное дыхание. Упражнения делаются вначале плавно, легко, без резких движений, затем по мере освоения и убыстрения усложняются. Правильное использование дыхания проверяется в ходьбе, беге, танце и т. п.

Дыхание, тренированное долгое время в статичном положении и без звука, во время движения расстраивается, нарушается его правильность и ритмичность, дискоординиру-

ется грудное и брюшное дыхание, выключается носовой вдох, что ведет на практике к ухудшению речевого звучания и появлению одышки.

Известно, что дыхательную гимнастику можно успешно использовать для регуляции нервных процессов. Методу дыхательных движений большое значение придавал основоположник отечественной физиологии И. М. Сеченов. Он установил, что от ритма дыхательных движений зависят ритмы электрических потенциалов в продолговатом мозгу.

Итак, рациональная тренировка речевого дыхания должна, в конечном счете, привести к тому, чтобы ею можно было заниматься во время движения (бег, ходьба и пр.), не задыхаясь и используя лучшие качества речеголосового звучания.

Овладение "азбукой" дыхания, необходимого для воспитания лучших качеств речевого голоса, требует выполнения специального комплекса дыхательной гимнастики. Следует отметить, что тренировочная дыхательная гимнастика благоприятно действует на общее здоровье человека, повышает его работоспособность.

3. Типы дыхания, наблюдаемые в жизни, и их краткая характеристика (см. рис.9)

В зависимости от того, какая группа мышц преобладает в акте дыхания во время речи, определяется тот или иной тип дыхания.

В литературе принята следующая классификация типов дыхания:

1. **Грудное дыхание**, при котором вдох происходит за счет поднятия верхней и средней части грудной клетки.

2. **Брюшное дыхание**, при котором дыхательные движения совершаются в нижних отделах грудной клетки.

3. **Смешанно-диафрагматическое, или полное, дыхание**, наблюдается в жизни у здоровых людей с хорошей осанкой.

Как доказано наукой, изолированного типа дыхания практически не встречается (Л. Д. Работнов, Ю. П. Фролов, И. И. Левидов, М. И. Малютин, Ф. Ф. Заседателев). В любом типе дыхания принимает участие в большей или меньшей степени вся система дыхания, координируемая центральной нервной системой. Однако преобладание одной группы мышц в работе дыхания над другой ведет к недостаткам речевого голоса, что и тормозит работу по воспитанию его.

Грудное дыхание. Дыхательные движения совершаются в верхнем и среднем отделах грудной клетки. Вдох напряженный, участие диафрагмы слабое, нагрузка при выдохе на мышцы плечевого пояса и груди, при вдыхании поднимаются плечи. Недостаток грудного дыхания — недостаточная активизация мышц брюшного пресса и диафрагмы, а это препятствует длительному и ровному выдоху. Грудное дыхание способствует перебору воздуха и утомлению голоса актера.

Брюшное дыхание. При нём дыхательные движения совершаются в нижнем отделе грудной клетки при сильном опускании диафрагмы, которая при выдохе поднимается. Положительная сторона брюшного дыхания — легкость и быстрота вдоха, отрицательная — ограниченность выдоха, его нединамичность, затруднения при движении. А пассивность верхнего и среднего отделов грудной клетки сказывается отрицательно на качестве речевого звука.

Таким образом, вышеописанные типы дыхания в изолированном виде недостаточны для воспитания речевого голоса. При воспитании навыков правильного дыхания не следует разбивать внимание на отдельные части, или элементы, дыхания, а нужно сразу же обучаться полному **смешанно-диафрагматическому дыханию** с активизацией мышц брюшного пресса во время вдоха и выдоха.

Научившись управлять мышцами брюшного пресса, диафрагмы, спинными мышцами и т. д., в конечном счете можно влиять на мускулатуру бронхов и трахеи.

Учитывая этот факт, мы предлагаем полное смешанно-диафрагматическое дыхание с активизацией мышц брюшного пресса во время вдоха и выдоха.

Полное дыхание выгодно отличается от других типов дыхания и, как мы уже говорили, наблюдается в жизни у здоровых людей. Активная работа всей дыхательной мускулатуры обеспечивает одновременно функционирование мышц грудной клетки и брюшного пресса. Смешанно-диафрагматический тип дыхания лежит в основе формирования речевого голоса. Он осуществляется при расширении грудной клетки в продольном, поперечном и передне-заднем направлениях. Он выгодно отличается от других изолированных типов дыхания работой дыхательной мускулатуры и создает благоприятные условия для одновременного функционирования мышц грудной клетки и брюшного пресса. Воспитание правильных навыков полного дыхания при занятиях речевым голосом является обязательным для приобретения профессиональных качеств голоса и здоровья актера.

ВЛИЯНИЕ ОСАНКИ НА ПРОЦЕСС ДЫХАНИЯ В РАЗВИТИИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Под осанкой понимается правильное положение тела в покое и движении. Полноценное здоровье и воспитание навыков правильного дыхания возможно только при сохранении осанки. Голова держится прямо, плечи свободно опущены и отведены назад, спина прямая, грудь немного выступает вперед, нижняя часть живота слегка подтянута. В такой позе следует держаться непринужденно, свободно, без напряжения. Нарушение осанки почти всегда ведет к нарушению правильного процесса дыхания и звучания. Психологи считают, что опущенная голова и сгорбленная спина — признак пассивности, не смелости, неуверенности в себе.

Следует отметить, что в процессе воспитания речевого голоса правильная осанка развивает именно те мышцы, которые принимают активное участие в акте дыхания. Систематический контроль за своей осанкой (коррекция осанки) помогает освоить в короткий срок полное дыхание. Следует приучать себя ходить и сидеть, чуть-чуть откинув верхнюю часть корпуса назад и развернув плечи. При таком положении тела расширяется грудная клетка, усиливается обмен воздуха в легких, активно работают мышцы брюшного пресса. Правильная осанка создает ощущение подтянутости, готовность быстро включаться в работу.

ЧТО ТАКОЕ "ТРЕНИРОВКА"?

Как мы уже говорили в главе "Анатомия и физиология речевого аппарата", центральная нервная система является главным органом управления. В продолговатом мозгу находится дыхательный центр. "В коре головного мозга сосредоточен весь индивидуаль-

ный опыт человека — все, что он знает и умеет делать”*. В коре происходит высший анализ и синтез сигналов, поступающих по чувствительным нейронам. Путь, по которому идет определенное раздражение или сигнал (от рецептора по чувствительным нервам в кору головного мозга) И. П. Павлов назвал **анализаторами**. Под влиянием тренировки анализ различных видов чувствительности может становиться все более и более тонким. Этот процесс сводится к умению включать в работу все меньшие и меньшие группы мозговых клеток, тормозя остальные клетки ядра анализатора.

В двигательном анализаторе, анализирующем мышечно-суставное чувство, совершенствование двигательной функции будет выражаться в уменьшении лишних движений, ликвидации ненужных напряжений...

“Всякое движение есть строго согласованная последовательная работа многих мышц. Сокращение мышцы вызывается возбуждением соответствующих двигательных нейронов. Расслаблению мышцы соответствует тормозное состояние двигательных нейронов. В то время как одни мышцы сокращаются, их антагонисты расслабляются. Степень, сила, последовательность сокращения и расслабления разных групп мышц, участвующих в каком-либо двигательном акте, должны осуществляться очень точно. Только такая согласованная работа делает движение ловким, свободным.

Так, постепенно, в результате тренировки вырабатывается новый двигательный навык: лишние движения тормозятся, а нужные закрепляются повторением, в результате него движение делается легким, свободным, автоматическим”**.

ДОМАШНИЕ ЗАДАНИЯ. САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ ТРЕНИРОВКА

На групповых занятиях, в классе, учащиеся знакомятся с упражнениями, необходимыми для всех, и, освоив их под наблюдением педагога, включают их в свою каждодневную тренировку. Но у каждого, кроме того, есть свои излюбленные индивидуальные упражнения, при помощи которых самостоятельно занимающийся снимает возникающие мышечные и психологические зажимы, организует звук в резонаторных полостях, устраняет одышку и т. д. Заведите специальную тетрадку.

1. Проверьте на себе все группы рекомендуемых упражнений.
2. Отберите, запишите и запомните те, которые особенно вам помогают дышать и вучать.
3. Выпишите из главы “Дикция” небольшие фразы или четверостишия, в которых часто встречаются удобные для тренировки звуки, запомните и используйте их для проверки звучания после тренировочных упражнений.
4. Когда наберется большое количество упражнений, а время тренировки увеличится от 5 до 45 минут подряд — распределите их так, чтобы в них входили и чередовались упражнения для дыхания, освобождения окологортанной мускулатуры, выведения звука перед, освоения грудного и головного резонатора.

* Дмитриев Л. Б. Голосовой аппарат певца. М., 1964. С.5.

** Там же, С. 6.

ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ НОСОВОГО ДЫХАНИЯ. УПРАЖНЕНИЯ

Верхними дыхательными путями называют нос с придаточными пазухами, глотку, гортань, трахею.

Нос иногда образно называют "воротами легких", так как отсюда берет начало длинный извилистый путь, по которому непрерывно циркулирует вдыхаемый и выдыхаемый воздух. Проходя через полость носа, воздух согревается, увлажняется и очищается.

Носовая полость выполняет дыхательную, обонятельную и резонаторную функцию.

В слизистой оболочке носа расположены нервные окончания (рецепторы). Импульсы, возникающие в слизистой оболочке носа во время вдоха и выдоха, имеют важное значение для поддержания нормальной функции всей системы органов дыхания.

Многочисленные исследования наших ученых доказали преимущество носового дыхания перед ротовым. Кроме этого, они выявили развитие серьезных нарушений при выключении носового дыхания.

При выключении носового дыхания нарушается газообмен в легких (количество кислорода в крови уменьшается на 25—30%). Постоянное дыхание через рот нарушает вентиляцию среднего уха, которое сообщается с носоглоткой, и может нарушить слух. Постоянное дыхание через рот ведет к тому, что в носовой полости и полости черепа наблюдаются застойные явления и может повыситься внутричерепное давление. Частое выключение носового дыхания вызывает хронический насморк, гайморит, головные боли и пр.

Все перечисленные недостатки при выключении носового дыхания сказываются на качественной стороне речевого дыхания и звучания, появляется гнусавость, голос звучит неровно, хрипло. Все это происходит оттого, что не работают такие важные для голоса резонаторы, как нос и носоглотка.

Носовое дыхание вызывает раздражение резонаторов, заложенных в носовой полости, вследствие чего рефлекторно усиливаются и углубляются дыхательные движения диафрагмы. Гимнастика, воспитание навыков носового дыхания подготавливают артикуляционно-резонаторную систему занимающегося к верному звучанию голоса.

Во время выступления актеру, лектору, чтецу часто приходится "подхватывать" дыхание и через рот, но в принципе должен быть воспитан "носовой вдох". Все тренировочные упражнения по дыханию и голосу закрепляют привычку брать вдох носом даже при открытом рте.

При первом ознакомлении с упражнениями для носового дыхания выдох следует делать беззвучно, а затем на выдохе протяжно произносить (тянуть) согласные *м* и *н*.

Упражнение 1. Прижать правую ноздрию пальцем, взять вдох левой ноздрей, затем, зажав ее, выдохнуть воздух через правую ноздрию; зажать левую ноздрию, взять воздух правой, затем, зажав ее, выдохнуть воздух через левую ноздрию. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 2. Поглаживая нос (боковые части "хребта" носа) от кончика носа к переносице средними или указательными пальцами обеих рук, делать вдох. На выдохе постукивать указательными и средними пальцами обеих рук по ноздрям. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 3. Поглаживать нос при вдохе тем же движением, что и в упражнении 2. На выдохе концы указательных пальцев упереть в крылья носа и, по мере прохождения воздушной струи через нос, делать вращательные движения, как бы "ввинчивая" концы пальцев. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 4. На вдохе коротким, быстрым движением провести указательными пальцами по нижней части носовой перегородки от желобка под носом к кончику носа, слегка поднимая его вверх. Во время выдоха то прикрыть на короткое время ноздри большим и указательным пальцами правой руки, прерывая выдох, то открывать проход для воздушной струи (6—8 движений). Повторить 4—6 раз.

Упражнение 5. Вдох — поглаживать нос, как в упражнении 2. На выдохе похлопывать круговыми движениями кончиками пальцев обеих рук боковые части носа, лоб, щеки. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 6. Рот открыт. Сделать вдох и выдох носом 10—12 раз.

Упражнение 7. Расширить ноздри — вдох. На выдохе ноздри принимают положение покоя. Повторить 4—6 раз.

Специальными исследованиями установлено, что самомассаж крыльев носа оказывает полезное действие при насморке. Этот прием известен у древневосточных актеров и использовался в народной медицине.

Во время насморка можно воспользоваться следующим дыхательным массирующим упражнением: стоя или сидя, помещаем указательный палец в место соединения бровей, а средний и большой — на крылья носа слева и справа. Закрывая левую половину носа средним пальцем, вдох правой половиной носа, выдох — левой и наоборот. Вдох и выдох должен быть шумным. Повторить 10—15 раз.

После того как освоена техника самомассажа и упражнений для носового дыхания, следует соединять их в процессе тренировки.

ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ НОСОВОГО ДЫХАНИЯ С ДВИЖЕНИЕМ

(Мы рекомендуем те движения, которые способствуют правильному использованию носового дыхания.)

Упражнение 1. Поворот головы влево — вдох носом (посмотреть влево), возвращаясь в исходное положение, выдох носом. То же самое вправо. Повторить 10 раз.

Упражнение 2. Откинуть голову назад до касания затылком спины (посмотреть вверх). Вдох носом, возвращаясь в исходное положение выдох носом. Повторить 10 раз.

Упражнение 3. Положить голову на правое надплечье, правым ухом касаясь надплечья, — вдох носом. Возвращаясь в исходное положение, — выдох носом. То же самое в левую сторону. Повторить 10 раз.

Упражнение 4. Вдох носом. На выдохе носом сделать вращательные движения головой слева-направо. То же самое справа-налево. Повторить 10 раз.

Упражнение 5. Вдох носом, на выдохе носом поднять и опустить плечи 3—5 раз на одном дыхании. Повторить 5 раз.

ТРЕНИРОВКА МЫШЦ ДЫХАТЕЛЬНОГО АППАРАТА. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ПОЛНОГО СМЕШАННО-ДИАФРАГМАТИЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ

Напоминаем, что все упражнения по воспитанию навыков правильного дыхания служат цели воспитания полного смешанно-диафрагматического дыхания, свойственного в жизни здоровым людям и необходимого при работе над голосом.

Практика показала эффективность упражнений на звучащем выдохе (вслух и на мысленной речи). Для того чтобы голос с самого начала звучал правильно, мы рекомендуем начинать с упражнений по дыханию, во время которых на выдохе следует мысленно считать или произносить какой-либо текст, фиксируя внимание на тоненькой струе воздуха, которая пропускается через сжатые губы. Эти упражнения помогают сознательно рассчитывать длину выдоха и "собирают" звук в передней части рта. То сопротивление, которое создается сжатыми губами при "фиксированном выдохе" (так мы будем называть выдох через маленькое отверстие сжатых губ при мысленном произнесении текста), активизирует работу мышц брюшного пресса, спинных мышц и диафрагмы. Воздушная струя, активно выходящая из небольшого отверстия между сжатыми губами, уже подготавливает косвенным путем посыл звука вперед. Струя воздуха, сдерживаемая губами, создает в трахее и бронхах условия, при которых активизируется работа гладкой мускулатуры. Мысленная речь на фиксированном выдохе — одна из форм тренировки голоса, но при минимальном напряжении голосового аппарата, как мы говорили выше, что очень важно при начальной работе.

Перед выполнением дыхательных упражнений следует проветрить помещение, так как в спертом воздухе находятся газообразные вещества, которые отрицательно влияют на организм человека и его голос.

Все упражнения желательно проделывать утром или в середине дня. Во время занятий необходимо полностью сосредоточиться и тщательно следить за правильностью выполнения.

Как при любой гимнастике, требующей мышечного напряжения, при тренировке полного дыхания необходима разрядка — чередование напряжения и расслабления мышц. Построенная таким образом тренировка сообщает упругость, эластичность мышцам, снимает излишнее напряжение и излишние движения, не утомляет. Мы предлагаем, сделав 2—4 упражнения, обязательно расслабить мышцы, использовать "позы отдыха" в положении стоя и сидя.

Расслабление мышц рук, ног, шеи, поясницы в положении лежа не требует особых поз. Лежа на спине или на животе, свободу мышц проверяйте ощущением мягкости, освобождения в шее, плечах, кистях рук, коленях, ступнях.

Особое внимание в тренировке следует уделять работе мышц брюшного пресса, которые являются антагонистами мощной мышцы вдоха — диафрагмы, и создают совместно необходимую для голоса опору. Как объясняют специалисты-фониатры, **опора** — это специальный термин, определяющий сознательное замедление фазы выдоха, благодаря контролированию напряжения мышц-выдыхателей, т. е. прежде всего мышц брюшного пресса.

Активизация мышц брюшного пресса и сохранение дыхательной установки во время выдоха создает опору дыхания, регулирует ровность звучания.

ОПОРА ДЫХАНИЯ

Опора дыхания связана со следующими ощущениями:

1. Ощущение опоры корпуса (правильная осанка).
2. Ощущение напряжения мышц брюшного пресса и нижнереберных мышц.

3. Ощущение свободы в области ротоглоточной полости и головного резонирования во время звучания.

4. Ощущение свободы в области грудной клетки и грудного резонирования во время звучания.

Необходимо очень точно определять дозировку напряжения мышц при звучащем выдохе. Все движения во время тренировочной гимнастики дыхания и голоса должны быть плавными, даже если они делаются в быстром темпе. Прерывистые, сильные толчки мышц подталкивают воздух к голосовым складкам, усиливают подсвязочное давление, дыхание вырывается толчками, звук получается резкий, прерывистый, грубый.

Подтянутый низ живота (напряженные мышцы брюшного пресса) невольно заставляет человека выпрямиться и создает тем самым условия для правильной осанки, предупреждает перегрузку дыхания, вредную для голоса.

Очень важно понять и усвоить, как и когда надо подтягивать низ живота. Для точной оценки мышечных ощущений и сознательного управления мышцами предлагаем следующие упражнения.

Упражнения

Упражнение 1. Встать прямо, ноги на ширине плеч. Крепко сжать мышцы ягодиц, затем быстро и легко вдохнуть носом. После чего, фиксируя внимание на губах, выдыхать воздух через узкое отверстие между сжатыми губами и мысленно считать до 10, 12, 15 и т. д. Одна рука лежит на брюшной полости, другая — на ребрах. Руки отмечают при вдохе расширение нижней и средней части грудной клетки и легкое выпячивание живота вперед. Это сохраняется почти до конца выдоха, так как брюшной пресс, постепенно и мягко надавливая на опустившийся при вдохе купол диафрагмы, подталкивают его вверх и воздух ровной струей выходит через отверстие между губами. Живот и грудная клетка опадают постепенно. Регулятором служат нижне-брюшные мышцы.

Следовательно, процесс дыхания происходит следующим образом: сначала сжимаются мышцы ягодиц, при этом движении невольно подтягивается низ живота, затем берется короткий вдох носом, потом через нос или через рот воздух медленно выдыхается с мысленным счетом, потом наступает небольшая пауза отдыха, во время которой мышцы отдыхают.

ПРИМЕЧАНИЕ. Следует обратить внимание на одну очень важную для нас подробность: при напряжении мышц ягодиц человек невольно (косвенно) выпрямляется, свободно и легко откидываются плечи назад, голова держится прямо, подтягивается низ живота. В этом положении невозможен перебор дыхания.

Мышечное напряжение при работе над фонационным дыханием должно быть дальше от работающего органа — гортани.

Упражнение 2. Сидя на стуле, крепко сжать мышцы ягодиц, взять носом воздух, постепенно выдыхать между сжатыми губами, мысленно считая до 10, 12, 15 и т. д. После каждого заданного счета расслаблять мышцы. Внимание фиксируется на губах, на тоненькой струе выдыхаемого воздуха. Чем длиннее выдох, тем тоньше и острее струя выдыхаемого воздуха.

После 2—3 повторений на мысленном счете, когда дыхание уже свободно укладывается в заданное время, следует произвести счет вслух, стараясь так же постепенно и ос-

торожно тратить дыхание, как это было с фиксированным выдохом. Говорить (считать) надо плавно, не кричать и стремиться к тому, чтобы после произнесения заданного текста оставался бы еще небольшой запас воздуха.

ПРИМЕЧАНИЕ. Несмотря на то, что вдох через нос уже был освоен специальной тренировкой, как только внимание переводится на работу межреберных мышц, диафрагмы и брюшного пресса, возможны некоторые ошибки — поднятие верхней части грудной клетки, втягивание верхней части живота при вдохе. В таких случаях мы рекомендуем следующий прием, помогающий вспомнить те движения, которые ощущали руки, положенные на боковую поверхность ребер и на нижнюю часть брюшной полости: сделать предварительный выдох, затем медленно через маленькое отверстие между губами, как бы через соломинку, втянуть воздух. При таком вдохе плечи не поднимаются и воздух поступает непосредственно в среднюю и нижнюю часть легких, низ живота подтягивается, а верхняя его часть слегка выпячивается вперед. Но это лишь прием, нужный для приведения в порядок вдоха, а не упражнение для тренировки.

Если в начале работы над освоением правильного вдоха мы рассматриваем движение грудной клетки, диафрагмы, ниже-брюшных мышц как в замедленной "съемке", то во всей последующей работе необходимо вдох производить **быстро**, одновременно с подтягиванием ниже-брюшных мышц.

Вдох в процессе тренировки делается всегда через нос, даже когда открыт рот. **Выдох** (кроме предварительного) должен происходить всегда без резких толчков, плавной длительной струей воздуха. Цифра выдоха устанавливается индивидуально, в зависимости от физической подготовки учащегося и увеличивается только тогда, когда становится легко выполнять начальное задание и уже есть "запас" для более длинного выдоха.

Совершенствование техники выдоха должно выявить в речевом голосе все лучшие его качества, не нарушить ритма дыхательных движений, не нарушить произношение звуков речи, не привести к одышке во время движения (ходьбы, бега и т. д.), помочь избежать перегрузки легких воздухом, а главное, положительно сказаться на речевом голообразовании. Тренировка голоса укрепляет дыхательную мускулатуру и способствует профилактике заболеваний голоса.

На групповых занятиях, при тренировке, необходимы задания, доступные всей группе, с последующей индивидуальной проверкой правильности вдоха и выдоха. Увлечаться астрономическими цифрами выдоха не надо (больше 30 секунд не понадобится). При правильном вдохе не должно быть лишнего воздуха и изнурительного длинного выдоха, когда теряются ясность дикции и звучность голоса. В процессе речи нужно уметь пользоваться логическими паузами для возобновления дыхания. Голос должен звучать и на тихом и на громком звуке одинаково, на опёртом дыхании.

ТИПЫ ДЫХАТЕЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЙ

Дыхательные упражнения условно делятся на четыре группы.

1. Дыхательные упражнения, которые выполняются лежа, сидя, стоя. Задача этих упражнений — освоение техники смешанно-диафрагматического дыхания с активизацией мышц брюшного пресса, сознательное регулирование ритма дыхания, а также правильное соотношение вдоха и выдоха.

Эти первоначальные упражнения следует регулярно выполнять не только в классе, но и дома. Упражнения в положении лежа рекомендуется делать утром, еще в постели, и вечером, перед сном.

2. Дыхательные упражнения, связанные со специально подобранными физическими упражнениями, обеспечивающими и облегчающими выполнение правильного вдоха и выдоха. Задача этих упражнений — закрепление навыков полного смешанно-диафрагматического дыхания с активизацией мышц брюшного пресса во время вдоха и выдоха при определенных движениях.

3. Тренировка дыхания в быту при ходьбе, подъеме по лестнице, при выполнении некоторых трудовых процессов. Задача такой тренировки — закрепление и использование в жизни навыков, приобретенных на специальных занятиях по дыханию.

4. Использование навыков, приобретенных во время тренировки дыхания при чтении текста. Задача — умение распределять выдох на определенные части, диктуемые содержанием, логикой, синтаксисом авторского текста, пользуясь для вдоха логическими и грамматическими паузами.

При составлении упражнений с движениями рук, ног, головы, туловища в положении лежа, сидя, стоя, при ходьбе мы исходим из тех данных, которые нам известны по различным циклам оздоровительной и лечебной физкультуры и которые мы отобрали для укрепления мышц дыхательного аппарата при звучании.

Таким образом, дыхательные упражнения с движением рук на уровне головы или выше активизируют дыхательную функцию в нижней части грудной клетки и диафрагмы. Упражнения с руками на талии создают лучшие условия для вентиляции верхушек легких. Упражнения, при которых руки разводятся в стороны, а ладони поворачиваются вверх, помогают регулировать движение межреберных мышц при выдохе, содействуют плавному, медленному выдоху.

Упражнения с движениями ног в положении сидя, лежа и стоя укрепляют мышцы живота, диафрагмы, поясничные мышцы, так же как и разнообразные движения туловища: сгибание и разгибание, наклоны в стороны. "Значительное повышение внутрибрюшного давления, которое наблюдается при напряжении мышц живота, вызывает ответную реакцию со стороны диафрагмы", — пишет известный специалист по лечебной гимнастике С. М. Иванов. Это, по существу, тренировка диафрагмы косвенным путем.

Приседания, ходьба, бег на месте вовлекают в работу крупные мышцы ног. Активные сокращения крупных мышц нижних конечностей привлекают большое количество крови и тем самым освобождают области, связанные с верхними дыхательными путями, от избытка скопившейся и застоявшейся крови. Действие этих физических упражнений напоминает действия горячих ножных ванн, которые применяют при воспалении слизистой оболочки носа. Эти движения способствуют укреплению полного дыхания и свободного носового дыхания.

Движения шеи — повороты головы, кружение ее — вовлекают в работу мышцы, расположенные вблизи верхних дыхательных путей. Они снимают излишнее напряжение окологортанной мускулатуры и улучшают кровоснабжение верхней части легких.

УПРАЖНЕНИЯ В ИСХОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ СИДЯ

Упражнение 1. Исходное положение — сидя на стуле. Ноги слегка расставлены, спина прямая, руки свободно лежат на коленях.

При вдохе ноги сильнее упираются в пол, как будто для того, чтобы встать, таз слегка приподнимается, но не отрывается от сиденья ("хочу встать, но не могу").

Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10. Постепенно по мере выдыхания принимается исходное положение, мышцы расслабляются, наступает пауза отдыха.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 2. Вдох — руки на бедрах, встать на носки. Фиксированный выдох с мысленным счетом до 10, постепенно опускаться на всю ступню, руки мягко ложатся на колени. Пауза отдыха.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 3. Исходное положение — ноги вместе, руки за спиной сцеплены пальцами. На выдохе, поднимаясь на носки, прогнуться в пояснице, на фиксированном выдохе с мысленным счетом вернуться в исходное положение. Пауза отдыха.

Повторить 4—6 раз.

Упражнение 4. Исходное положение то же, что и в упражнении 1. На вдохе положить руки на бедра, ноги поставить на носки, сделать легкий наклон вперед, спина прямая. На вдохе принять исходное положение. Выдох фиксированный, с мысленным счетом до 12. Пауза. Отдых.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 5. Исходное положение — руки свободно опущены вдоль тела, ноги вместе. На выдохе отвести назад согнутые в локтевых суставах руки, на фиксированном выдохе с мысленным счетом до 12 мягко положить руки на колени.

Повторить упражнение 4—6 раз, чередуя мысленный счет со счетом вслух.

Упражнение 6. Ноги прямые, вытянуты вперед. На вдохе с полунаклоном вперед руки заложить за голову, локти широко развести в стороны. На фиксированном выдохе с мысленным счетом до 12 вернуться в исходное положение.

Повторить упражнение 4—6 раз, чередуя мысленный счет на выдохе со счетом вслух.

УПРАЖНЕНИЯ В ИСХОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ СТОЯ

Упражнение 7. Исходное положение стоя, ноги слегка расставлены, руки на бедрах. На вдохе делается небольшой наклон вперед, руки на бедрах, голова приподнята (смотреть вперед), спина прямая. На выдохе (фиксированном, с мысленным счетом до 10, 12, 15) постепенно принимается исходное положение, мышцы расслабляются, пауза отдыха.

Повторить упражнение 4—6 раз, чередуя мысленный счет со счетом вслух.

Упражнение 8. Исходное положение, как в упражнении 7. На вдохе руки в стороны, спина прямая, легкий наклон. На выдохе постепенно принимается исходное положение. Выдох фиксированный на мысленном счете и вслух до 12, 15, 18.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 9. Исходное положение, как в упражнении 7. На вдохе руки вверх, спина прямая, легкий наклон вперед. На выдохе постепенно принимается исходное положение. Выдох фиксируется на мысленном счете и вслух до 12, 15, 18.

Повторить упражнение 4—6 раз. Принять позу отдыха и, сидя или стоя, расслабить мышцы шеи, плеч, рук.

Упражнение 10. Исходное положение, как в упражнении 7. На вдохе руки закладываются за голову, спина прямая, легкий наклон. На выдохе руки через стороны опускаются. Выдох фиксированный с мысленным счетом и вслух на тех же цифрах, что и раньше.

Повторить 4—6 раз. Отдохнуть.

Упражнение 11. Исходное положение прежнее. На вдохе наклон туловища вперед до горизонтального положения, руки развести в стороны до предела, ощущая сближение лопаток, спина выпрямлена. При выпрямлении — выдох фиксированный на мысленном счете и вслух. Счет по мере усвоения увеличивается от 12 до 20.

Повторить 4—6 раз. Отдохнуть (принять позу отдыха).

ПРИМЕЧАНИЕ. Упражнения с полунаклонами при вдохе укрепляют мышцы передней стенки брюшного пресса и спины, увеличивают подвижность позвоночника и улучшают деятельность органов брюшной полости. Оказывают благотворное воздействие на речеголосовой аппарат. При полунаклоне и прямой спине невозможно поднять плечи при вдохе, перебрать дыхание. Вдох берется всегда носом, выдох делается плавно, замедленно.

Упражнение 12. Руки на бедрах, пятки вместе, носки врозь. Взять предварительно вдох носом. На фиксированном выдохе медленно приседать, не разъединяя пяток и мысленно считая до 10. При подъеме глубокий вдох носом.

Повторить упражнение 4—6 раз. Принять позу отдыха.

Упражнение 13. Похожее упражнение по движению мы предлагали в разделе воспитания носового дыхания. Ноги вместе, руки поднять вверх, сплести пальцы. На вдохе вывернуть руки ладонями вверх, встать на носки, вытянуться. Выдох фиксированный с медленным счетом до 12 и т. д. Руки на выдохе опускаются медленно через стороны.

Повторить упражнение 4—6 раз. Принять позу отдыха.

Упражнение 14. Ноги слегка расставлены. Руки свободно опущены вдоль тела. На вдохе присесть, протянув руки вперед. На выдохе медленно подняться, опуская руки, фиксируя внимание на струйке воздуха, выдыхаемого через сжатые губы. Мысленный счет до 12 и т. д. Опустив руки на паузе, проверить свободу мышц.

Повторить упражнение 4—6 раз, принять позу отдыха. При повторении упражнения фиксированный (мысленный) выдох чередуется со счетом вслух.

Упражнение 15. Упражнение, сходное с упражнением 14, только при приседании руки разводятся в стороны при вдохе и через стороны же опускаются при выдохе, с мысленным счетом и вслух.

Повторить упражнение 4—6 раз. Принять позу отдыха.

Упражнение 16. Упражнение, сходное с предыдущим, только при вдохе на приседании руки поднимаются вверх. На выдохе руки медленно опускаются через стороны с мысленным счетом и вслух.

Повторить упражнение 4—6 раз, принять позу отдыха.

Упражнение 17. Упражнение, сходное с предыдущим, только при вдохе на приседании руки закладываются за голову. На выдохе руки опускаются медленным движением через стороны. Фиксированный выдох на мысленном счете.

Повторить упражнение 4—6 раз, принять позу отдыха.

Упражнение 18. Исходное положение: ноги вместе, руки свободно опущены вдоль тела. На вдохе поднять руки ладонями внутрь, ногу отставить назад на носок (в дальнейшем то правую, то левую). Выдох фиксированный на мысленном счете. Руки опускаются медленно ладонями вверх.

Повторить упражнение 4—6 раз, принять позу отдыха.

Упражнение 19. "Ходьба". Ноги вместе, руки свободно опущены вдоль тела. На вдохе поднять согнутую в колене ногу. На выдохе — ходьба на месте в заданном педагогом ритме (отмечается хлопками в ладоши) на фиксированном выдохе с мысленным счетом. После тренировки ходьбы с мысленным счетом на фиксированном выдохе посчитать вслух во время движения.

Повторить упражнение 4—6 раз, принять позу отдыха.

Все упражнения, в которых время выдоха определяется на счет, по мере тренировки могут удлиняться до 30 секунд. Счет может быть заменен текстами. На индивидуальных занятиях и при домашней тренировке после нескольких тренировочных упражнений можно прочесть вслух стихи или прозу, требующие длительного выдоха.

УПРАЖНЕНИЯ В ПОЛОЖЕНИИ ЛЕЖА

Упражнение 20. Исходное положение лежа на спине (на диване или на полу без подушки), руки лежат вдоль тела. Легким быстрым движением поднять прямые руки и закинуть их назад за голову, на вдохе. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10. Руки медленным плавным движением опускаются вдоль тела.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 21. На вдохе слегка прогнуть спину. Не отрывая таз и плечи от дивана, на выдохе вернуться в исходное положение, фиксируя внимание на узенькой струе воздуха на губах, мысленно считая до 10, затем расслабить мышцы шеи и плеч, рук, ног и, подхватив дыхание носом, протянуть вслух сочетания *гммм, гммм, гннн...*

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 22. На вдохе, опираясь на локти и ступни ног, прогнуть спину, оторвав таз от дивана, медленно вернуться в исходное положение, считая на фиксированном выдохе до 10, затем расслабить мышцы и, подхватив носом дыхание, протянуть вслух сочетания *гмм, гнн, зммм, зннн.*

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 23. На вдохе руки положить под голову. На выдохе медленным скользящим движением сгибать и расслаблять попеременно то одну, то другую ногу. Выдох фиксированный с мысленным счетом до 10 и т. д. Затем пауза отдыха, во время которой проверяется расслабление мышц шеи, плечевого пояса, рук, ног.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 24. Исходное положение как в предыдущих упражнениях (см. объяснение к упражнению 21). Предварительно взять вдох носом. На выдохе медленным, плавным движением поднять ноги вверх под прямым углом, затем согнуть их в коленях и

прижать к животу. Во время движения фиксированный выдох со счетом до 12—15 (не больше). Как только окончился заданный выдох, вдохнуть. Во время вдоха быстрым, но плавным движением поднять ноги вверх и опустить их в исходное положение, расслабить мышцы. Пауза отдыха.

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 25. Исходное положение лежа на животе, руки согнуты в локтях и прижаты к грудной клетке. На вдохе, не отрывая локтей, прогнуться в пояснице, откинуть голову назад, затем медленно, с мысленным счетом до 5 на фиксированном выдохе принять исходное положение — положить голову набок, расслабить мышцы и на оставшемся дыхании протянуть вслух сочетания *гмм, змм*.

Повторить упражнение 4—6 раз. (В этом и следующих упражнениях выдох должен продолжаться не дольше счета до 3-6, так как появляется напряжение окологортанной мускулатуры.)

Упражнение 26. Сплести руки за спиной, на вдохе прогнуться в пояснице. На выдохе с мысленным счетом до 3—6 положить голову набок, освободить руки, расслабить мышцы и на оставшемся дыхании протянуть вслух сочетания согласных (*гмм, жнн, бнн, бмм, дмм* и т. д.).

Повторить упражнение 4—6 раз.

Упражнение 27. Исходное положение лежа на животе, руки вытянуты вперед, ноги вместе.

При вдохе руки приподняты, голова слегка откидывается назад. Спина прогибается, ноги слегка приподнимаются вверх ("рыбка"). На выдохе (на счет 3) руки свободно положить около головы, мышцы шеи, рук, плеч, ног, поясницы расслабить и на оставшемся дыхании протянуть вслух сочетания, указанные в предыдущих упражнениях.

ПРИМЕЧАНИЕ. Упражнения лежа тренируют мышцы брюшного пресса, поясничные мышцы, т. е. мышцы, участвующие в процессе воспитания полного, смешанно-диафрагматического дыхания. Упражнения лежа следует делать утром в постели, на диване или на коврик на полу. В классе во время индивидуальных занятий можно делать их на сдвинутых стульях, на столах, на гимнастических матах.

Мы изложили основные упражнения, доступные всем при занятиях в классе и дома. Все упражнения по дыханию студенты осваивают в течение первого года занятий; постепенно присоединяются голосовые упражнения. Сначала это различные сочетания согласных, которые тянутся на выдохе, затем — счет, который дается для выработки длинного, плавного выдоха на мысленном счете и на счете вслух. Затем это произнесение небольших текстов. Сначала следует выбирать такие тексты, на которых звук лучше и правильнее формируется. Каждое упражнение требует определенного времени для усвоения. Тренироваться следует ежедневно по 10—15 минут. Циклы упражнений лучше варьировать.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ НАСТРОЙКА В ПРОЦЕССЕ ЗАНЯТИЙ ПО ДЫХАНИЮ

Чтобы самостоятельно работать над воспитанием правильных навыков дыхания в процессе развития речевого голоса, следует уметь психологически настраиваться на контроль за выполнением упражнений и активизацию физиологических процессов, сопутствующих им.

Перед выполнением упражнения следует внимательно продумать его. Доказано, что стоит себе представить движение, которое надо совершить, как происходит более точное его выполнение. Такие положительные явления возникают, когда занимающийся точно представляет, что он будет делать. Не менее важно точно направить свою мысль и на сам процесс выполнения упражнения. Процесс работы над дыханием необходимо сознательно осваивать, так как обеспечение правильного дыхания стимулирует согласованность между диафрагмой, плоточной трубой и гортанью, которые и обеспечивают звучание речевого голоса.

Каждое упражнение должно быть освоено под наблюдением педагога, а затем уже может быть включено в домашнюю, самостоятельную тренировку для закрепления.

В результате систематической тренировки процесс дыхания автоматизируется, улучшается работоспособность.

Комплексы упражнений по дыханию и резонированию обязательны для всех. Осваиваются в течение 1-го года обучения и подкрепляются тренировкой на 2-м и 3-м курсах, постепенно усложняясь и дополняясь.

САМОМАССАЖ МЫШЦ, УЧАСТВУЮЩИХ В ПРОЦЕССЕ ДЫХАНИЯ

Массируя мышцы, участвующие в голосообразовании, мы "разогреваем" их, предупреждаем мышечные зажимы, которые мешают работе, и способствуем вольному, свободному течению звука. Массаж резонаторных полостей помогает формированию звука, попаданию его в резонаторы без какого-либо усилия "вытянуть", "направить" звук вперед, "к зубам", "в маску".

Массаж с древних времен применяется не только как лечебная процедура, но и как активизация процесса кровообращения, обмена веществ. Многие циклы физических оздоровительных упражнений, как известно, сопровождаются самомассажем.

Согласно учению И. П. Павлова, положительное действие массажа связано с раздражением нервных окончаний в коже, в мышцах, стенках сосудов. Раздражение вызывает рефлекторную реакцию как со стороны отдельных органов, так и со стороны высших отделов головного мозга.

Самомассаж в нашей дисциплине имеет цель — в последовательном порядке подготовить и разогреть мышцы и органы, участвующие в речевом голосообразовании.

Лечебный массаж имеет несколько приемов. Мы предлагаем в своей работе два основных, полезных и доступных каждому: гигиенический, поглаживающий, и вибрационный, постукивающий.

При поглаживании активизируется работа нервных окончаний, расположенных близко к коже. При вибрационном массаже "разогреваются" и подготавливаются к действию нервные окончания, расположенные глубже. Кроме этого, самомассаж действует успокаивающе, снимает усталость мышц, участвующих в голосообразовании, придает бодрость.

Кроме поглаживаний и постукиваний, в нашей гимнастике мы предлагаем подключение "звуковой волны": произнесение звонких щелевых согласных ж, з, ш и сонорных м, н, л, р, т. е. тех звуков, которые можно тянуть непрерывно при выдохе. Звуковая волна изнутри струей воздуха массирует внутренние стенки голосового аппарата, воздейст-

вляя таким образом на гладкую мускулатуру бронхов, трахеи, носа, косвенным путем включает ее в работу.

Гигиенический массаж (поглаживающий) следует проводить сначала беззвучно, потом с включением на выдохе согласных, указанных выше. Начинать следует с гигиенического массажа, а потом подключить и вибрационный.

Вибрационный массаж проводится обязательно со звуком. После массажа необходимо проверять результат: освобождение мышц от зажимов, их рабочее состояние, качество звучания и ощущение легкости, "удобства" при произнесении какого-нибудь текста (поговорок, пословиц, небольших фраз, четверостиший). Для этой цели каждый ученик подбирает несколько текстов, которые произносит осмысленно, в то же время проверяя свободу мышц и находя удобное для себя звучание.

Мы рекомендуем начинать занятия самомассажем сначала под наблюдением педагога, а затем самостоятельно проводить его каждый день по утрам. На старших курсах полезно проводить самомассаж за час до репетиций или спектакля. Если почему-либо возникают мышечные зажимы и наступает утомление во время спектакля или выступления, то следует сделать самомассаж, пользуясь перерывом.

ОБЩИЕ ПРАВИЛА САМОМАССАЖА

1. Кожа массируемых частей тела и рук должна быть чистой.
2. Все движения массирующей руки должны быть направлены по ходу лимфатических и венозных сосудов.
3. Массируемые мышцы должны быть расслаблены.
4. Массаж делается медленно, плавно.

ГИГИЕНИЧЕСКИЙ МАССАЖ

Упражнение 1. Самомассаж лба. Поглаживать лоб кончиками пальцев обеих рук от середины лба к ушам. Повторить 4—6 раз (рис. 10).



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

Упражнение 2. Самомассаж верхней части лица. Кончиками пальцев обеих рук поглаживать от середины лица (от спинки носа) к ушам. Повторить 4—6 раз (рис. 11).

Упражнение 3. Самомассаж средней части лица. Кончиками пальцев обеих рук поглаживать от середины верхнего надгубного пространства к ушам. Повторить 4—6 раз (рис. 12).

Упражнение 4. Самомассаж верхней и нижней губы. Натягивая то верхнюю, то нижнюю губу на зубы, массировать кончиками пальцев от середины губы к углам. Повторить 4—6 раз (рис. 13).



Рис. 13



Рис. 14

Упражнение 5. Самомассаж нижней челюсти. Поглаживать от середины подбородка сначала тыльными сторонами кистей обеих рук до ушей, затем ладонями от ушей обратно — к середине подбородка. Повторить 4—6 раз (рис. 14).

Упражнение 6. Самомассаж слизистой оболочки полости рта и десен. Губы сомкнуты. Кончиком языка, энергично нажимая на десны, облизывать справа-налево и слева-направо верхние и нижние десны с наружной стороны. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 7. Самомассаж твердого неба. Губы полуоткрыты. Кончиком языка энергично провести по твердому небу от передних верхних зубов по направлению к глотке и обратно. Повторить 4—6 раз.



Рис. 15

Упражнение 8. Самомассаж шеи.

1. Поглаживать переднюю часть шеи (горло) то правой, то левой рукой сверху вниз, захватывая при начале массирования подбородок (но не поднимая его). Повторить 4—6 раз (рис. 15).

2. Поглаживать обеими руками затылочную область шеи от середины до подмышечных впадин. Повторить 4—6 раз (рис. 16).



Рис. 16

3. Поглаживать боковую поверхность шеи, поворачивая голову то вправо, то влево. Повторить 4—6 раз (рис. 17).



Рис. 17



Рис. 18

Упражнение 9. Самомассаж живота. Поглаживать живот круговыми движениями обеих рук по направлению часовой стрелки, начиная с нижней части живота, затем вверх и кругом. Повторить 4—6 раз (рис. 18).

Упражнение 10. Самомассаж межреберных мышц. Поглаживать обеими руками боковые части грудной клетки движением от пояса вперед, затем вверх и кругом. Повторить 4—6 раз (рис. 19).

Упражнение 11. Самомассаж спины. Поглаживать обеими руками (или поочередно, то одной, то другой рукой) область спины: по пояснице вверх к лопаткам и обратно (рис. 20).



Рис. 19



Рис. 20

ВИБРАЦИОННЫЙ (ПОСТУКИВАЮЩИЙ) МАССАЖ СО ЗВУКОМ

Упражнение 1. Постукивать лоб кончиками пальцев обеих рук от середины лба (там, где помещаются лобные пазухи) к ушам и одновременно "тянуть" вслух на выдохе сонорный согласный *м*. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 2. Постукивать кончиками пальцев обеих рук верхнюю часть лица от спинки носа (там, где помещаются гайморовы полости) к ушам и одновременно вслух "тянуть" на выдохе поочередно сонорные *м* или *н* с гласным *у*, НЕ РАСКРЫВАЯ ГУБ. Повторить 4—6 раз.

(Напоминаем, что при произношении носовых согласных *м* и *н* полость рта остается открытой для активного выдоха, а при произношении гласного *у* плотка расширена.)

Упражнение 3. Постукивать кончиками пальцев одной руки верхнее надгубное пространство и одновременно "тянуть" вслух на выдохе щелевой согласный *в*. Повторить 4—6 раз. (Напоминаем, что при произнесении согласного *в* воздушная струя невольно направляется вперед к верхним зубам.)

Упражнение 4. Постукивать кончиками пальцев пространство под нижней губой и одновременно "тянуть" вслух на выдохе согласный *з*. Повторить 4—6 раз.

(Напоминаем, что при произношении щелевого согласного *з* воздушная струя также направляется вперед, но уже к нижним зубам.)

Упражнение 5. Постукивать кончиками пальцев одной или обеих рук по верхней части грудной клетки и одновременно "тянуть" вслух на выдохе щелевой согласный *ж* или сонорный *м*. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 6. Постукивать ребрами ладоней обеих рук движением снизу вверх боковую часть грудной клетки (от поясицы до подмышек) и одновременно "тянуть" вслух на выдохе сонорный *м*. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 7. Постукивать кончиками пальцев одной руки область нижнебрюшных мышц одновременно с постукиванием другой рукой области поясицы. Во время постукивания "тянуть" на выдохе сонорный *м*. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 8. Постукивать одновременно ладонями обеих рук (обхватывающим движением) область лопаток и задней части межреберных мышц (насколько позволяет длина рук). Во время постукивания "тянуть" на выдохе сонорный *м*. Повторить 4—6 раз.

ВЛИЯНИЕ РАБОТЫ ГОРТАНИ И АРТИКУЛЯЦИОННОГО АППАРАТА НА ПРОЦЕСС ДЫХАНИЯ В РАЗВИТИИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Речеголосовая деятельность, как мы говорили выше, осуществляется координированной работой двигательного, голосового и артикуляционного аппаратов. Взаимодействие и контроль за ними обеспечивается центральной нервной системой.

Работа артикуляционного аппарата в речевом голосообразовании делится на внутриглоточную и внешнюю артикуляцию.

Правильная и координированная работа органов внутриглоточной полости (глотки, мягкого нёба, корня языка и др.) облегчает процесс дыхания. Поднятием мягкого неба достигается усиленный тонус диафрагмы и мышц брюшного пресса. Активное поднятие мягкого неба способствует лучшему смыканию голосовых складок, лучшему звучанию речевого голоса.

Подобное воздействие координированной работы внутриглоточной полости осуществляется при известном многим актерам и педагогам активном поднятии мягкого неба. Тогда напряжение мышц зева оказывает влияние на процесс дыхания, т.е. косвенным образом воздействует на тонус гладкой мускулатуры. Опущенное мягкое небо приводит к гнусавому голосу, хаотичности дыхательных движений, слабому тонусу диафрагмы и мышц брюшного пресса.

Умение удерживать полость зева и глотки в активном состоянии является важнейшим звеном в развитии голоса актера. Раскрытие глотки формирует стенки ротоглоточной полости путем воздействия на мягкое небо, язык и гортань. Раскрытие глотки снимает мышечное напряжение окологортанной мускулатуры. Кроме того, полость глотки вместе с полостью носа является резонатором звука.

Давление, создаваемое воздухом в ротоглотке, называется импедансом, т.е. сопротивлением. Имеется в виду сопротивление, которое создается в ротоглоточном канале и обусловлено движением воздуха.

Сопротивление в полости гортаноглотки величина переменная и зависит от работы внутриглоточной артикуляции. Следовательно, в глоточной полости, особенно в носоглотке, путем специальных упражнений необходимо создавать особые условия акустическим возможностям формирования речевого голоса.

К работе внешней артикуляции относятся движения нижней челюсти, губ, языка. Внешняя артикуляция тесно связана с внутриглоточной артикуляцией, т.е. с движением хрящей гортани. Такая координированная работа оказывает правильное влияние на про-

цесс дыхания и звучания. Чрезмерная или вялая артикуляция губ вредно отражается на состоянии гортани. Она смещается либо резко вверх, либо резко вниз. При этом закрепощается шейная мускулатура и нарушается дыхательная деятельность.

Таким образом, формирование автоматических и сознательных движений как внутриглоточной, так и внешней артикуляции влияет на работу гортани с голосовыми складками и способствует правильной работе дыхания и звучания.

РЕЗОНИРОВАНИЕ И АРТИКУЛЯЦИЯ В РАБОТЕ НАД ВОСПИТАНИЕМ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Большое значение в звучании речевого голоса имеет гортань и голосовые складки, где возникает первоначальное звучание. В результате работы голосовых складок и дыхания в гортани возникают волны — **голос**. В гортани образуются основные качества речевого голоса: высота, сила, первичный тембр. В процессе развития речевого голоса существует тесная связь между работой гортани, внутриглоточной артикуляцией и резонированием. Малейшее изменение надгортанных полостей вызывает изменение работы голосовых складок. При координированной работе всех частей носоглоточного аппарата голос приобретает звонкость, собранность и полетность. В таком голосе выражены высокие и низкие частоты.

Развить и воспитать речевой голос — это значит выявить все лучшие качества речевого звука, **свойственные данной индивидуальности**, развить и приспособить их для профессионального звучания.

Развитие и воспитание речевого голоса — взаимосвязанное воспитание **слуховых и мышечных ощущений занимающегося**.

Основным методическим приемом воспитания и развития речевого голоса является принцип комплексного развития частей речевого аппарата и его деятельности. В процессе воспитания речевого голоса должны сформироваться лучшие его качества — как единый целостный процесс:

- развитие речевого дыхания во взаимосвязи с деятельностью артикуляции;
- развитие координированной работы частей внутриглоточной и внешней артикуляции;
- развитие ощущения резонирования при свободном положении артикуляционного аппарата;
- развитие слуховых и мышечных ощущений.

Изложение теоретического и практического материала каждой темы дается отдельно, тогда как при практических занятиях учащиеся, по мере усложнения заданий, работают в комплексе, внимание сосредоточивается обычно на том новом, что еще не стало привычным, что еще требует сознательного управления.

Воспитывая и развивая речевой голос, следует иметь представление об артикуляции и резонировании, об атаке звука, об опоре голоса, регистрах, диапазоне.

Артикуляция — это деятельность внутриглоточной и внешней ротоглоточной системы, связанной с произнесением звуков речи и различных их сочетаний, которые составляют слоги и слова.

Резонирование — максимальная концентрация звуковых волн. К резонаторам относятся: грудная клетка, трахея, бронхи, твердое небо, глотка, полость носа и придаточные его полости, зубы.

В процессе речи все части резонаторно-артикуляционного аппарата находятся в тесной взаимосвязи, подчиняясь задаче воспроизведения необходимого звука, продиктованного слуховым представлением.

Артикуляционный аппарат богат мышечным чувством, а импульсы, идущие от артикуляционного аппарата в слуховую и зрительные зоны коры головного мозга, создают так называемую "обратную связь". Благодаря этой связи возможно организовать правильное физиологическое развитие речевого голоса.

Атака звука — момент его образования, или начало звука. Слово "атака" — итальянское. В переводе означает "наступай", "нападай". Термин "атака" обозначает способ, которым пользуется говорящий, чтобы привести в действие, включить в работу голосовые складки. Атаку звука называют еще "взятием звука", "приступом звука", "голосоначалом", поэтому умение владеть первоначальным образованием звука, т. е. первой атакой его, имеет большое значение в воспитании речевого голоса.

В зависимости от способа различают следующие *виды атаки звука*:

Твердая — голосовые складки плотно смыкаются до начала звука, затем выдыхаемый воздух с усилием прорывается через голосовую щель. Для твердой атаки характерно перенапряжение голосовых складок, речевой голос носит резкий, зажатый характер.

Придыхательная — выдыхаемый воздух начинает проходить через голосовую щель до смыкания голосовых складок, слышен шум трения о голосовые складки, затем голосовые складки начинают смыкаться и вибрировать. Обычно речевой голос при использовании этого вида атаки теряет тембровую чистоту из-за шума от движения воздуха.

Мягкая — начало прохождения воздуха совпадает с соприкосновением голосовых складок. Голосовые складки начинают работать одновременно с дыханием.

В основе постановки голоса (речевого и вокального) лежит именно *мягкая атака звука*, хотя в отдельных случаях для активизации речевого аппарата, в целях борьбы с вялостью смыкания голосовых складок возможно применение твердой атаки*. Придыхательная атака при работе над голосом не применяется.

Основное требование, предъявляемое к речевому голосу — это ровность его звучания по всему диапазону, естественность, гибкость.

Деление речевого голоса на регистры условно, так как нет точных границ, как это принято в пении.

Ряд однородных звуков диапазона, воспроизводимых одним и тем же механизмом, называется **регистром речевого голоса**.

В речевом голосе различают:

Грудной, или нижний, регистр — состоит из однородных звуков и занимает нижнюю часть речевого голоса. В грудном (нижнем) регистре, естественно, преобладает грудное резонирование. Грудной голос богат обертонами. Голосовые складки плотно смыкаются. К грудному регистру относятся низкие тоны речевого голоса.

* Постоянное применение твердой атаки в упражнениях и в быту приводит к быстрому изнашиванию и заболеванию голосового аппарата. Твердая атака может применяться по разрешению врача и под наблюдением педагога.

Головной, или верхний, регистр — состоит из однородных звуков и занимает верхнюю часть речевого голоса. В головном регистре, естественно, преобладает головное резонирование. Головное звучание характерно вибрационным ощущением в области головы и лица.

Смешанный, или средний, регистр — состоит из звуков среднего звучания. В речевом голосе смешанный регистр называется еще "центральной" частью голоса.

В связи с регистрами, особого внимания требует при голосообразовании вибрационное, т. е. резонирующее, ощущение: **головное и грудное**.

Резонирующие ощущения сигнализируют о правильном голосообразовании. Вибрационные раздражения подают сигналы в центральную нервную систему о работе резонаторов. Вибрации раздражают нервные окончания и таким образом поднимают тонус нервных центров, что рефлекторно делает голос более звонким и сильным. Изучая значение вибрационной чувствительности для голосообразования, В. П. Морозов нашел, что "под действием вибрационной связи происходит уточнение голосовой реакции"*.

Границы регистров речевого голоса очень разнообразны и во многом зависят от особенностей каждого человека: от формы его резонаторных областей, от толщины и длины голосовых складок и т. д.

В зависимости от расположения органов артикуляции ротоглоточная полость превращается в сложный резонирующий аппарат произношения звуков речи.

В гортани образуется звук, не имеющий характера того или иного гласного. Свое оформление и звучание он получает благодаря совместной работе резонаторно-артикуляционной деятельности.

Каждый гласный звук содержит свои, характерные для него, усиленные обертоны, так называемые **форманты гласных**. Каждый звук (по данным разных ученых)** имеет две основные форманты, которые возникают: одна — в глоточной, другая — в ротовой полостях. Поэтому, для того чтобы в речи гласный звук был ясен, необходим точный артикуляционный уклад для каждого гласного звука (см. главу "Дикция").

Исходя из этого, во время работы по воспитанию речевого голоса очень важно учесть, что каждый гласный звук требует вполне определенной как внутриглоточной, так и внешней артикуляции.

Гласный звук *а* произносится при смещении языка кзади. При этом образуется широкая полость во рту при наименьшей глоточной полости.

Гласный звук *о* произносится при укладе языка выше, чем при *а*, ротовая полость округляется, глоточное пространство несколько шире.

При произношении гласного звука *э* уклад языка повышается, рот приоткрывается, глоточная полость увеличивается.

При произношении звука *и* язык смещается вперед и вверх, ротовая полость имеет наименьший объем, глоточная — наибольший.

При произношении согласных звуков резонаторно-артикуляционный аппарат работает двояко.

При произношении **глухих согласных** включается только работа артикуляционного аппарата, гортань и резонаторы не принимают участия.

* Морозов В. П. Тайны вокальной речи. М., 1967.

** Л. Б. Дмитриев, Н. И. Жинкин, Г. Фант и др.

При произношении звонких и сонорных согласных в работу включают гортань и резонаторы.

В речи гласные звуки образуют ее мелодику и при правильной их организации содействуют звучности речевого голоса.

Каждый гласный отдельно, а также в сочетании с различными согласными имеет свое индивидуальное звучание.

В процессе произношения гласных звуков, как это уже говорилось в главе "Дикция", не встречается препятствий в ротоглоточной полости, но каждый из них требует своего артикуляционного уклада, акустических приспособлений, выравнивания их звучания.

В процессе произношения гласных звуков гортань то поднимается (*и—э*), то опускается (*о—у*), то остается на среднем уровне (*а*). Следует отметить, что мягкое небо на всех гласных русского языка поднято.

Звучное произношение гласного *и* приближает звук к носозубному резонированию. Это очень ценно для далекого, глухого, бестембрового голоса. Гласный *э* помогает направить речевой голос на ощущение установки более высокой позиции резонирования звука. Гласные *о* и *у* способствуют собиранию речевого звука в позиции резонирования для речевого голоса. Наиболее нейтральным в отношении акустических свойств является гласный *а*. Следует помнить, что гласные *и—э* содержат больше головного звучания, гласные *о—у* — грудного звучания, гласный *а* содержит в одинаковой степени как головное, так и грудное звучание.

Установлено, что "при воспроизведении одних и тех же звуков у разных лиц голосовые складки колеблются по-разному и часто движение одной складки отстает от движения другой или при колебании одной другая остается неподвижной. Подобная несогласованность и хаотичность движений голосовых складок зависят от неоднородности механизма, поддерживающего внутрибронхиальное воздушное давление во время издаваемого звука, а также от неравномерного напряжения мышц надставной трубы, особенно языка, нижней челюсти, губ, мягкого неба"^{*}.

Работа по воспитанию речевого голоса с использованием гласных звуков, а также работа с гласными звуками на уроках дикции требует определенной методики.

Начинать следует с тех гласных звуков, которые в речевом голосе звучат лучше, а затем от них переходить на другие, не допуская акустического разнобоя в звучании, т. е. при соблюдении разных артикуляционных укладов воспитать единство звучания. При работе с гласными звуками следует помнить, что они должны звучать чисто и полно, наилучшим тембром речевого голоса. Особенно следует обращать внимание во время развития речевого голоса на "выравнивание звучания гласных". "Как неприятны пестрые голоса, — писал К. С. Станиславский, — в которых звук *а* вылетает из живота, звук *е* — из голосовой щели, и протискивается из сдавленного горла, звук *о* гудит точно в бочке, а *у*, *ы*, *ю* попадают в такие места, из которых их никак не вытащить"^{**}.

^{*} Рябченко А. Н. Функциональные нарушения голоса. М., 1964. С. 75.

^{**} Станиславский К. С. Работа актера над собой. // Собр. соч. М., 1955. Т. 3. Ч. 2. С. 67.

ЗНАЧЕНИЕ РАБОТЫ ВНУТРИГЛОТОЧНОЙ АРТИКУЛЯЦИИ В ВОСПИТАНИИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Работа полости зева в воспитании речевого голоса играет важную роль. Умение координировать работу полости зева или внутриглоточной полости (глотки, мягкого неба, отчасти корня языка) сказывается на работе дыхательного аппарата и качественной стороне звука.

В воспитании голоса актера внутриглоточная полость играет первостепенную роль, так как является резонатором, в котором происходит образование гласных звуков.

В воспитании внутриглоточной артикуляции большое значение имеет активная работа мягкого неба, поднятием которого усиливается тонус диафрагмы, снимается носовое звучание и звук организуется в передней части рта.

Полость зева и глотки может расширяться не только по вертикали, но и по горизонтали. При правильной работе внутриглоточной артикуляции активизируются мышцы глотки, мягкого неба. Этим самым освобождаются от напряжения язык, нижняя челюсть, губы.

Правильная, ненапряженная работа корня языка также способствует правильной работе внутриглоточной полости, так как при этом гортань остается в свободном положении, необходимом для индивидуального звучания речевого голоса.

Немаловажное значение в звучании речевого голоса имеют гортань и голосовые складки. Потому что в результате работы голосовых складок и дыхания в гортани возникают звуковые волны — голос. Следует учитывать, что в гортани образуются основные качества речевого голоса: высота, сила, первичный тембр.

В воспитании начальных приемов развития речевого голоса серьезное внимание уделяется положению гортани. Ее работа связана с окружающей мускулатурой, поэтому большое значение имеют положение головы, нижней челюсти, работа затылочных мышц. От этого мышцы глотки могут менять свою конфигурацию и этим действовать на работу гортани и голосовых складок. Известно, что при напряжении мышцы глотки рефлекторно способствуют лучшему натяжению голосовых складок. Возбуждение от нервных окончаний, заложенных в мышцах глотки, передается в центральную нервную систему и затем в центры головного мозга, которые управляют голосовыми складками и мышцами мягкого неба.

В процессе голосообразования существует тесная связь между глоткой и гортанью, между мягким небом и гортанью. По выражению Р. Юссона, мягкое небо — это "центральный голосообразующий участок." Работа мышц мягкого неба рефлекторно влияет на состояние голосовой щели. Опытами установлено, что если мягкое небо и мышцы глотки не развиты, т. е. внутриглоточная артикуляция пассивна, речевой голос теряет тембр, звонкость, обертоны, актер быстро устает, не выносит речеголосовой нагрузки.

К работе внешней артикуляции следует отнести: работу губ, языка (особенно передней его части) и нижней челюсти. При правильной работе внешней артикуляции относящиеся к ней части речевого аппарата освобождаются от напряжения, неподатливости и вялости, координированно работают мышцы внутриглоточной полости, способствуя полноте и глубине звука, правильному произношению.

Выработка свободных и целенаправленных движений внешней артикуляции, подчиненных воле занимающегося, снимает мышечные зажимы, регулирует свободное положе-

ние гортани во время звучания голоса, способствует правильному ощущению звука в позиции резонаторного пространства.

Правильная работа губ обеспечивает правильное произношение и влияет на формирование речевого голоса-звука. Неверная их работа может явиться преградой в развитии речевого голоса. Слишком энергичные движения губ, точно так же, как неповоротливость или неподвижность, являясь ненормальным явлением и приводят к нарушению дикции и речевого голоса.

Если губы инертны и неподвижны, следует проводить работу по их активизации и собранности. Если губы слишком активны, вплоть до вовлечения соседних групп мышц, надо снять излишнюю артикуляцию. Все тренировочные упражнения должны обязательно сопровождаться звуком. В начале занятий полезно заниматься перед зеркалом.

Правильное положение языка обеспечивает не только внятное произношение, но и влияет на работу внутриглоточной полости. От этого зависит качественная сторона речевого звука, дикция.

Если во время звучания речи язык неповоротлив, чрезмерно выдвинут или, наоборот, западает в полость глотки, асимметричен в движении или дрожит — все это является препятствием для развития речевого голоса.

Правильная работа нижней челюсти обеспечивает нормальную артикуляцию рта, влияет на внутриглоточную артикуляцию, во многом она зависит от положения головы, движения губ и языка. Работа нижней челюсти во время речевого звукотечения должна быть мягкой.

Неправильная или недостаточная работа органов артикуляционного аппарата приводит к неправильному звукопроизношению, или косноязычию, что всегда является помехой для выявления и воспитания лучших качеств речевого звука, причиной многих расстройств речевого голоса.

Среди недостатков артикуляции следует различать неорганические и органические. Неорганические — результат дурной привычки, недостаточного, небрежного воспитания. Органические — это отклонения в анатомическом строении артикуляционного аппарата. К ним относятся недостатки в строении языка, челюстей, зубов, нёба.

Итак, работа внешней артикуляции не должна мешать работе внутриглоточной полости, а, наоборот, должна быть результатом ее активной деятельности. Это способствует выявлению лучших качеств речевого звука. Недостатки в работе артикуляционного аппарата, так же как и недостатки дыхания, могут являться причиной недостатков речевого голоса.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ СНЯТИЯ МЫШЕЧНЫХ ЗАЖИМОВ

1. Снятие зажима затылочных мышц. Исходное положение — голова прямо. Руки сплетены за головой, в области шеи. Произносите сочетание гласных *ао* с любыми согласными: *бао, дао, гао, зао, мао* и т. д. При произношении каждого звукосочетания откидывайте голову назад, в то же время создавая сопротивление руками. Затем опускайте руки и быстро произносите те же сочетания без движения головой. Повторить упражнение 4—6 раз.

Послушайте, как освободилось звучание.

2. Снятие зажима нижней челюсти.

11. Медленно опустить до отказа нижнюю челюсть (проверяя пальцем образование око-лоушной впадины), затем закрыть рот. После этого произнести вслух слово с ударным гласным *a* (*áрка, báрка, máма*). Снова опустить челюсть, закрыть рот, затем произнести вслух слово, проверяя на слух легкость звучания. (Проверочные слова и тексты следует взять из главы "Дикция".) Повторить упражнение 8—10 раз.

Б. Правой рукой захватить нижнюю челюсть с подбородком, ладонь левой руки прижать к затылку, затем произносить слова с ударными гласными *a*, надавливая руки навстречу друг другу. После каждого слова руки опускать. Сразу же после этих движений снять искусственное напряжение, создаваемое руками, и произнести вслух слова или тексты с ударными гласными *a*, проверяя на слух легкость звучания и ощущение мышечной свободы. Повторить упражнение 8—10 раз.

В. Сесть очень близко к столу. Локти поставить на стол, ладонь одной руки положить на кисть другой и крепко к ним прижаться подбородком. Спина прямая. Быстро произносить те же сочетания согласных с гласными, что и в упражнении 1, "пытаясь" на мгновение как бы оторвать подбородок от рук, откидывая голову назад, но тут же возвращая ее в исходное положение. Затем снять искусственно созданное напряжение и произнести вслух текст с большим количеством слов с ударными *a*, повторяя каждое слово по 2—3 раза, внимательно прислушиваясь к слуховому и мышечному ощущению свободы. Повторить упражнение 4—6 раз.

3. Снятие зажима мышц языка.

А. Расслабить язык, положить на нижнюю губу, произносить вполголоса таблицу гласных (*и э а о у ы*), не убирая расслабленного языка. Затем убрать язык и произнести ряд губных и переднеязычных согласных звуков (*б, п, в, ф, д, ж, з, с*) в сочетании с таблицей гласных. Сразу же после сделанного упражнения произнести слова или небольшие тексты с преобладанием перечисленных согласных звуков, проверяя слуховое и мышечное ощущение свободы. Повторить упражнение 4—6 раз.

Б. Рот полуоткрыт. Кончик языка мягко прижать к верхней губе. Не отрывая его, произнести *и—э—а* несколько раз, затем освободить язык и произнести *амба, амба, амба*, проверяя слуховые и мышечные ощущения. Упражнение повторить 4—6 раз.

4. Упражнение для активизации работы губ.

Произносить короткие фразы с большим количеством губно-губных согласных звуков (*б, п*) сначала при сильно сжатых зубах, затем нормально артикулируя (тексты см. в главе "Дикция"). Упражнение повторять 4—6 раз.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ТРЕНИРОВКИ МУСКУЛАТУРЫ ВНУТРИГЛОТОЧНОЙ ПОЛОСТИ, ДЛЯ ОЩУЩЕНИЯ ЗВУКА В РЕЗОНИРУЮЩИХ ПОЛОСТЯХ

1. Раскрытой ладонью (между большим и указательным пальцем) прикрыть полуоткрытый рот. Прижав губами межпальцевую складку, произнести *м* один, два, три раза подряд, затем, отняв руку, проговорить вслух проверочный текст быстро и легко, прислушиваясь к его звучанию. Упражнение повторить 3—4 раза.

2. Полуоткрытый рот закрыть плотно ладонью, стараться произнести текст с большим количеством взрывных согласных, затем убрать ладонь и произнести вслух тот же

шение грудного звучания.)

3. Закрывать раскрытой ладонью ноздри, оставляя небольшое отверстие для воздуха, протянуть звук *н* или *м* (выдыхаемый воздух шечочет нос), затем отнять руку и произнести проверочный текст. Повторить 3—4 раза.

4. Закрывать ладонью рот, а пальцами ноздри, попытаться произнести звук *м*, затем убрать ладонь и пальцы и произнести вслух текст с большим количеством *м* и *н*. Повторить 4—5 раз. (Эти упражнения создают ощущения головного звучания.)

УПРАЖНЕНИЯ, СОЗДАЮЩИЕ ОЩУЩЕНИЯ СМЕШАННОГО ЗВУЧАНИЯ: ГОЛОВНОГО И ГРУДНОГО

5. Поставить раскрытую ладонь на нижнюю челюсть под нижнюю губу. Слегка надавливая внутрь, произнести *гм, гн, вн, вл, дм, дн*, затем произнести проверочный текст.

6. Руки сплести на затылке, локти отвести в стороны и, легко откидывая голову назад, подхватывать дыхание носом при открытом рте; возвращаясь в исходное положение, произносить несколько раз подряд *м* и *н*.

7. Одна рука на затылке, другая на темени, локти развернуты. Произносить поочередно *м* и *н*, слегка нажимая при произнесении на затылок и на темя.

8. Руки сложены рупором, рот полуоткрыт, локти развернуты и приподняты. Произносить (тянуть) долгое *н*, затем руки убрать и произнести проверочный текст.

9. Рука на затылке, другая обхватывает нижнюю челюсть. Слегка надавливая встречным движением, произносить сначала долгое *м*, а затем сочетания: *амба, амба, амба...*

10. Сделать из рук "шалашик" — средний и указательный пальцы сомкнуть на переносице, губы сомкнуты, локти разведены в стороны. Сначала тянуть долгие *м* и *н*, затем произнести проверочный текст.

11. Взять короткий вдох, затем, закрывая поочередно ладонью то одну, то другую ноздрию, тянуть долгие *м* и *н*, потом произнести проверочный текст.

12. Слегка нажимая на носовую перегородку, взять вдох, слегка приподнимая кончик носа, на выдохе тянуть поочередно долгие *м, н, л, р*. Отнимая палец, филировать каждый звук, постепенно затихая, но не меняя высоту и направление каждого звука.

УПРАЖНЕНИЯ НА ФОРМИРОВАНИЕ ГОРТАННО-ГЛОТОЧНОЙ ПОЛОСТИ (для снятия зажатого гортанного звучания)

1. Рот полуоткрыт. Мягкий, широкий язык высунуть вперед и вниз, прижать его кончик к подбородочной области, произнести *к* и *г*, не меняя положения языка (ощущение грудного звучания). Произнести проверочный текст.

2. Рот полуоткрыт, мягкий широкий язык загнут кверху. Прижимая кончик языка к надгубной области, произнести *к* и *г*, не меняя положения языка (ощущение головного звучания). Произнести проверочный текст.

1. Поворот головы влево одновременно с глазами — вдох, в исходное положение — выдох.

2. Запрокинуть голову назад — вдох, одновременно глаза поднять вверх; опустить голову на грудь — выдох, одновременно глаза опустить вниз.

3. Положить голову на правое плечо — вдох, в исходное положение — выдох. То же движение головы в левую сторону.

4. Руки сложены на груди, полунаклон вперед (спина и голова прямые) — вдох, вернуться в исходное положение — выдох.

5. То же исходное положение, полунаклон корпуса назад (голова и спина прямые) — вдох, вернуться в исходное положение — выдох.

Упражнения делаются сначала беззвучно, затем на тексте, при каждом движении слово текста. Все упражнения продельваются по 4—5 раз. После каждого упражнения произносится проверочный текст. Все внимание фиксируется на ощущении мышечной свободы и ощущении звука в резонаторах.

ПОЗЫ ОТДЫХА (РАССЛАБЛЕНИЯ)

1. Сбросить тело вниз при наклоне — плечи, руки, шея свободны.
2. Стоя — поникшая голова, плечи опущены (поза усталости).
3. Развалиться, раскинуться на стуле, откинув голову, рот открыт.
4. Сидя, свесить голову вниз, руки мягко лежат на коленях.
5. Лежа на спине, расслабиться, проверить свободу плеч, шеи, рук, ног.
6. Стоя, голову мягко откинуть назад, рот полуоткрыт.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ВНУТРИГЛОТочНОЙ Артикуляции при мысленном чтении

Задача упражнений — активизировать работу мышц мягкого неба и глотки, укрепить их нервно-мышечную основу и освободить от мышечного зажима мышцы шеи и затылка.

Упражнение 1.

Произносить медленно вслух, негромко, несколько раз подряд взрывные согласные *к—г, к—г, к—г*, затем мысленно, медленно, на теплом выдохе произнести гласные *а—э—о*. Все внимание во время мысленного произнесения гласных сосредоточить на работе зева. Повторить 4—6 раз.

Упражнение 2.

Повторить упражнение 1, произнеся мысленно *а—э—о*, стараясь шире раскрыть зев (а не рот). Во время мысленного произнесения гласных мягко опустить голову вниз до соприкосновения подбородка с грудиной, вернуться в исходное положение — голова прямо. Опять произнести вслух сочетания *к—г, г—к*, затем медленным движением слегка запрокинуть голову назад. Мысленно произнести гласные *а—э—о*, возвращаясь в исходное положение. Произнести вслух *к—г, г—к*. При мысленном произношении вышеука-

То же самое с наклоном к левому плечу. Повторить 2—4 раза. Все эти движения закрепляют правильную внутриглоточную артикуляцию в любом положении головы, шеи.

Упражнение 3.

Рассмотреть в зеркале полость зева, поднять мягкое небо и удержать его 5—6 секунд. Энергично произнести х... х... х..., рассматривая полость зева. Повторить 5 раз.

Упражнение 4.

1. Слегка погладить рукой горло и верхнюю часть груди от подбородка вниз до середины груди, а затем похлопать кончиками пальцев движением сверху вниз боковую часть шеи и грудь. После этого медленно, беззвучно (мысленно) произнести а—э—о, стараясь шире раскрыть зев (а не рот). Повторить 4—6 раз.

2. После этого взять носом вдох и, мысленно произнося на теплом выдохе каждый из гласных в отдельности, на выдохе "полоскать" воздухом полость рта и горла. Повторить 2—4 раза.

После проведенной гимнастики медленно, с закрытым ртом, но с приопущенной челюстью протянуть вслух (не размыкая губ) согласный м с мысленным добавлением к этому согласному гласного у.

Упражнение 5.

Произнести сначала мысленно, а затем вслух гласные а—э—о—у в сочетании с согласными г и к, при этом медленным движением запрокидывая голову назад, затем опуская ее до соприкосновения с грудиной: г'а, г'э, г'о, г'у — к'а, к'э, к'о, к'у.

Упражнение 6.

Мягким свободным медленным движением производить круговые движения головой справа-налево и слева-направо, произнося вслух одно из сочетаний согласных гмн, змн, бмн, вмн, гнн, знн, бнн, внн с основной таблицей гласных (и э а о у ы). Повторить 4—6 раз.

Упражнение 7.

Раскрытой ладонью (между большим и указательным пальцем) прикрыть полуоткрытый рот, прижав губами межпальцевую складку, и произнести вслух м—м—м; мм—мм—мм; ммм—mmm—mmm 3—4 раза. Затем, отняв руку, произнести вслух любую пословицу или поговорку, прислушиваясь к звучанию. Повторить 5 раз.

Упражнение 8.

Высунув мягкий, широкий язык изо рта, произнести к-г, к-г, к-г, затем, убрав язык, произнести пословицу или поговорку. Повторить 5 раз. (При высунутом языке хорошо расширяется полость глотки.)

Упражнение 9 (для снятия гнусавости).

Взять дыхание носом, затем, зажав пальцами нос, произнести вслух фразу, в которой часто встречаются сонорные м и н, стараясь еще больше гнусавить. Затем, разжав пальцы, произнести фразу вслух. Текст не должен быть длинным: два-три слова подряд с зажатым носом, затем на этом же дыхании освободить его.

Это могут быть тексты таких скороговорок:

Маланья-болтунья молоко болтала,

выбалтывала, да не выболтала.

Наш Полкан из Байкала лакал.

Полкан лакал, не мелел Байкал.

(Вертикальной чертой отделены части для тренировки.)
Очень удобен и такой текст для дальнейшей тренировки:

На мели мы лениво налима ловили. | На мели мы ловили линя.

О любви не меня ли вы мило молили? | И в туманы лимана манили меня?

ПРИМЕЧАНИЕ. По данным отечественных врачей-фониатров, произнесение сонорных согласных *м* и *н* при зажатом носе во время тренировочных занятий по развитию речевого голоса рефлекторно вызывает сильное поднятие небной занавески и тем самым активизирует ее, устраняя местные застойные явления. Воздушная волна, встретив препятствие (зажатый нос), при последующем нормальном произношении непроизвольно подбрасывает воздух вперед и снимает напряжение с мышц гортани. Эти упражнения очень полезны при частых насморках или дурной привычке говорить в нос.

УПРАЖНЕНИЯ НА СТАККАТО

Следует особенно рекомендовать для активизации работы голосовых складок *речевые упражнения приемом стаккато*. Стаккато — это легкое отрывистое произношение звуков.

Голосовые упражнения на стаккато активизируют глубинные части резонаторов полости глотки. Упражнения на стаккато при физиологически верном звукоизвлечении способствуют быстрому возбуждению в подвязочном участке гортани и плоточном пространстве нервных окончаний. Стаккато является активным раздражителем рефлексогенной зоны фонационного дыхания. Пусковой момент стаккато должен быть активным, но не громким, не резким.

Стаккатные упражнения гласных звуков снимают ~~осиленность и охриплость~~ ~~голоса~~ и тащавливают гортань в соответствии с индивидуальными особенностями занимающегося.

— Начинать лучше со звука *а*, так как гортань занимает среднее положение: *а' + э' + о'*.

— Если речевой голос занижен, то к исходному звуку *а* добавляются *и—э*: *а'и'э'*.

— Если речевой голос завышен, то к исходному *а* добавляются звуки *о—у*.

После упражнений произнести слова, в начале которых и под ударением были бы звуки *а'о'у'*.

УПРАЖНЕНИЯ

1. *а'э'о'*. Повторить 4—5 раз. Произнести слова: амба, амбра, Алла, эхо, эра, Эмма, Оля, омуль, образ.

2. *а'и'э'* — слова: Инга, Ира, ил.

3. *а'о'у'* — слова: улей, ухо, ум.

ПРИМЕЧАНИЕ. При всех расстройствах голоса (афония, дисфония, несмыкание голосовых складок) полезно проводить занятия с наиболее удобным и правильно звучащим у ученика гласным при различном положении тела и головы (повороты головы —

вправо, влево, то на одно, то на другое плечо) в течение 2 минут до 10 раз в день. Заключаются стаккатические упражнения **фонационным бегом** (бег на звучащем выдохе на гласных или сонорных) с опущением резонирования в грудной клетке и лицевом костяке. Такие упражнения еще называются **вибрационными**. Цель фонационного бега — расслабиться, снять мышечное напряжение не только с гортани, но и со всего организма, включить весь организм в резонирование. Руки во время фонационного бега болтаются свободно в локтевых и плечевых суставах, голова свободно покачивается.

РОЛЬ СЛУХА В РАЗВИТИИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Слух — это способность человека воспринимать и различать звуковые колебания. В зависимости от характера звуковой волны возникают различные звуковые ощущения: звуки речи, музыкальные звуки, звуковые удары, шумы.

Большое значение в работе речевого голоса и деятельности речевой системы имеет **слуховой анализатор**, под контролем которого осуществляется управление и регулирование речевой системы.

Сведения о произносимых словах постоянно фиксируются слуховым анализатором и передаются в органы центральной нервной системы (головной мозг) для управления и регулирования. Поэтому первым условием нормального процесса речевого голоса является достаточная острота слуха. Учитывая тот факт, что слух — один из главных регуляторов потока речи, всякое отклонение от нормы сказывается на звучности и выразительности, а также четкости речи.

Органом слуха у человека является **ухо**, которое представляет собой сложно устроенный орган, соединенный с нервными проводниками **центральной нервной системы**.

Ухо человека представляет систему полостей, заложенных в височной кости, и имеет различные по своему строению и деятельности системы: **звукпроводящую** и **звукпринимающую**. Ухо состоит из трех отделов: **наружного, среднего и внутреннего**.

Звукпроводящая система включает в себя **наружное и среднее ухо**.

К **наружному уху** относят **ушную раковину** и **наружный слуховой проход**, который заканчивается у барабанной перепонки, отделяющей наружное ухо от среднего. Барабанная перепонка представляет собой мембрану, непроницаемую для жидкости и воздуха. Мембрана защищает среднее ухо от попадания инородных тел из внешней среды. Под влиянием звуковой волны разные участки барабанной перепонки колеблются с различной амплитудой. Функции ушной раковины и наружного слухового прохода состоят в улавливании и отбрасывании на барабанную перепонку звуков. Кроме того, ушная раковина и наружный слуховой проход помогают улавливать направление звука.

Среднее ухо покрыто слизистой оболочкой, заполненной воздухом. Оно состоит из нескольких полостей. **Центральная часть** лежит выше барабанной перепонки. Из барабанной полости в носоглотку ведет труба, называемая по имени описавшего ее автора — **евстахиевой**.

Внутри барабанной полости три слуховые косточки: **молоточек, наковальня, стремечко**. (Названия даны из-за сходства с указанными предметами.)

Звуковые колебания распространяются с барабанной перепонки на цепь слуховых косточек, которые образуют рычажный механизм. Основной функцией среднего уха яв-

ляется звукопроведение. От звучащего предмета по воздуху распределяются звуковые волны, которые, пройдя через наружный слуховой проход, вызывают колебания барабанной перепонки с цепью слуховых косточек. Эти колебания передаются далее в так называемую звуковоспринимающую систему.

Звуковоспринимающая система — очень сложный и тонко устроенный отдел внутреннего уха, который расположен в височной кости в глубине черепной коробки человека. Это сложное образование состоит из двух отделов: улитки, в которой заложен начальный отдел звуковоспринимающего аппарата, и преддверия с тремя полукружными каналами. В них находится аппарат равновесия. Улитковый отдел внутреннего уха имеет форму улитки. В ней расположены звуковоспринимающие волосковые клетки, сложный прибор под названием кортиева орган.

От кортиева органа к коре больших полушарий мозга идет слуховой нерв, по которому передается слуховое раздражение. Это центральный конец слухового аппарата. Переданные сюда звуковые колебания воспринимаются как ощущение звука. В отличие от животных в коре головного мозга человека все звуки осмысливаются. Таким образом, человек может в виде речи воспринимать отображенный мир.

Все колебания, воспринимаемые человеческим ухом, делятся на **периодические и непериодические**.

К периодическим относятся такие колебания, которые повторяются через равные промежутки времени. Они имеют правильную, ритмическую форму и воспринимаются как тоны.

К непериодическим колебаниям относятся такие, при которых нет полного повторения процессов. Такие колебания имеют сложную (неправильную) форму. Они воспринимаются как шум.

Тоны бывают высокой, низкой и средней частоты. К низкочастотным относятся тоны с числом колебаний до 500 в секунду. К среднечастотным — до 3000 колебаний. От 3000 колебаний и больше — к высокочастотным.

Воспринимаемые нашим ухом звуки называются **областью слухового восприятия**.

Выносливость человеческого уха не безразлична — бывают звуковые колебания, едва воспринимаемые ухом, существуют и такие, которые воспринимаются в виде болевых ощущений.

В 1961 году шведский профессор Гунар Фант выдвинул акустическую теорию речеобразования, точно объяснив, как возникают речевые колебания. Из акустической теории Г. Фанта следует, что различается музыкальный слух и речевой.

Речевой слух в воспитании навыков сценической речи рассматривается не только как обострение слуховых восприятий, а значительно сложнее.

"Речевой слух — это способность человека различать самые разнообразные оттенки в звучании тех или иных слов, сочетаний, предложений и фраз. При помощи речевого слуха человек овладевает умением грамотно читать и говорить".

"Речевой слух необходим прежде всего для понимания и выражения мысли, а в связи с этим и для лучшего осмысления синтаксической конструкции и пунктуационного правила, для усвоения звуковой стороны речи. Стало быть, речевой слух необходим для

* Язовский Е. В. Говорите правильно! Л., 1969. С. 101.

повышения общей культуры речи, ибо человек, улавливающий ударения, паузы, мелодику тона, тембр голоса и темп речи с их смыслоразличительными функциями в процессе общения, может более гибко пользоваться ими в своей устной речи, делая ее тем самым более точной, выразительной и, следовательно, действенной”^{*}.

К акустическим свойствам речевого слуха относятся:

1. Физический слух — способность воспринимать звучащую речь.
2. Фонематический слух — способность различать и воспринимать звуки речи.
3. Звуковысотный слух — способность воспринимать и ощущать в речи ритм, тональность.

При помощи речевого слуха осуществляется контроль произносимого текста, приспособление к тональному ансамблю партнеров, слуховые восприятия речи, контроль над звучанием своего голоса.

Речевой слух преподавателя сценической речи во многих случаях является критерием формирования и развития профессиональных качеств речевого звучания. Наличие профессиональных качеств речевого слуха очень важно для актера и тем более для преподавателя. "Голос делает ухо педагога!" — гласит итальянская поговорка. "Слух делает голос" — изречение древневосточных врачей. "Слух — судья и совесть голоса," — говорили наши отечественные врачи-фонологи. "Люди приобретают дар речи путем слушания речей". Словом, слуховое восприятие — первый этап на пути приобретения навыков формирования профессиональных качеств речевого голоса.

Интересно, что во время разговора человек слышит себя не так, как его слышат окружающие. Это объясняется тем, что голосовые звуки, издаваемые другими людьми, достигают нашей слуховой системы благодаря воздушной звукопроводимости, тогда как собственные речевые звуки мы слышим не только извне, но и благодаря костно-тканевой проводимости звука. В последнем случае звуки низкочастотные передаются лучше, чем высокочастотные. Поэтому говорящий слышит себя в искаженном звуковом спектре: сильнее в низкой и средней тональности по сравнению с высокой. Эта особенность наиболее четко проявляется при прослушивании записи своего голоса на магнитофонной пленке.

К профессиональным качествам речевого слуха следует отнести:

1. Звуковую память, способность запомнить тембр, интонационный строй речи, ее разнообразные оттенки.
2. Способность различать звуки по их высоте, громкости и окраске.
3. Способность определить по слуху местонахождение звука и ориентироваться в пространстве.
4. Способность различать движение речевого голоса в связи с ударением в слове, логическим ударением во фразе.
5. Способность различать мелодичность и тональность речевого звука.
6. Способность слухового анализатора к физиологическому приспособлению при воздействии на него звука или шума.

Особое значение в развитии речевого голоса имеет воспитание навыков профессионального **внутреннего слуха** актера, т. е. умение мысленно читать, считать без голоса,

^{*} Ломизов А. А. Выразительное чтение при изучении синтаксиса и пунктуации. М., 1968. С. 10.

иметь представление о хорошем речевом звучании, обогащаться мысленными слуховыми ассоциациями.

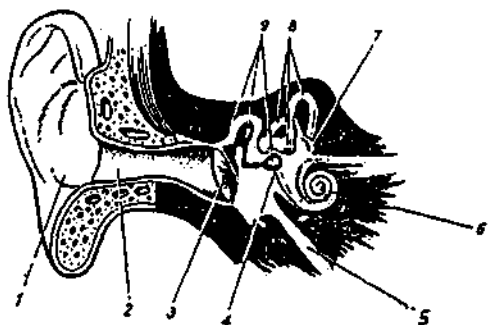


Рис. 21 Схема строения слухового аппарата.

1. — ушная раковина. 2. — наружный слуховой проход. 3. — барабанная перепонка. 4. — мембрана в окне преддверья. 5. — евстахиева труба. 6. — улитка. 7. — преддверье. 8. — полукружные каналы. 9. — слуховые косточки.

Таким образом, формирование определенных профессиональных качеств речевого слуха в развитии речевого голоса имеет большое значение. Создается своеобразный круг — хорошо развитый речевой слух способствует лучшему формированию речевого голоса и наоборот.

Известно, что при всех искажениях слуха вслед за тем искажается и голос. **Восприятие речи возможно благодаря связи между звуковым анализатором и речедвигательным аппаратом.**

Разработаны упражнения, которые за счет слухового рефлекса положительно сказываются на голосообразовании, а также формируют ощущение грудного, головного и смешанного типов звучания.

Благодаря способности ушных раковин менять расположение создаются и разные возможности, чтобы ощущать грудной, головной или смешанный типы звучания. Упражнения акустически приближают звук, формируют ясное ощущение резонирования, способствуют освобождению окологортанной мускулатуры от излишнего напряжения.

Упражнения

Упражнение 1.

Поставить собранные ладони за уши, "как бы собрав и увеличив их". Прочитать текст или проделать голосовое упражнение.

Упражнение способствует грудному резонированию речевого голоса.

Упражнение 2.

Сделать из ладоней ушные раковины, "как бы повернув их обратно". Прочитать текст или проделать голосовое упражнение.

Упражнение способствует ощущению головного резонатора речевого голоса.

Упражнение 3.

Сделайте из ладоней ушные раковины, "как бы повернутые вверх". Прочитать текст или проделать голосовое упражнение.

Упражнение способствует ощущению смешанного звучания речевого голоса — грудного и головного.

Под понятием "речевой голос" подразумевается сложное явление, которое объединяет звуки, исходящие из ротоглоточной полости человека, независимо от того, выражают они мысли и чувства, или рождаются в результате таких рефлекторных мышечных движений, как стон, крик, смех или звучный кашель.

Голосовая деятельность человека начинается с момента рождения, т. е. с первого крика ребенка, носящего рефлекторный характер.

Дыхание ребенка неглубокое, грудное резонирование по объему маленькое, поэтому голос носит фальцетный характер.

К концу второго месяца у ребенка начинают появляться звуковые комплексы с некоторыми согласными. Издаваемые звуки могут быть разными по силе, но, как правило, одинаковыми по высоте. В основном в этот период формирования речевого голоса происходит колебание краев голосовых складок, что характерно для мягкой атаки звука.

В период дальнейшего формирования речевого голоса появляется более определенное звучание, но разговорный голос детей первого года жизни характерен узостью диапазона и слабостью, несмотря на то, что дети ясельного возраста могут говорить очень громко.

Формирование в дальнейшем речевого голоса у детей дошкольного и школьного возраста отличается заметным расширением диапазона. Голос становится звонким, хотя в нем еще мало обертонов, диапазон остается ограниченным, и звук преимущественно головного звучания. При форсированном голосе у детей обычно верхний регистр звучит высоко и визгливо, низкий — напряженно.

Наиболее заметно меняется голос в период полового созревания. Этот период называется периодом мутации, т. е. сменой или переменой голоса. У мальчиков он бывает от 14 до 20 лет, у девочек от 13 до 16 лет.

Время мутации речевого голоса следует разделить на три периода.

1. Предмутационный период. В это время оформляется нервно-мышечная система голосового аппарата, происходит некоторая смена механизмов голосообразования. Появляются признаки приближающейся мутации речевого голоса. У детей появляются признаки охриплости и осиплости в речевом звуке.

2. Мутационный период. В это время происходит заметный рост всей гортани, голосовые складки увеличиваются в длину, ширину, становятся толще, и совершается переход от колебания их краев к колебанию всей их массы. В это время наблюдается увеличение объема глотки, языка, напряжение артикуляционной и мимической мускулатуры. В этот период наблюдается нарушение ритмичности дыхания. В полости гортани врачи-фониатры отмечают значительные изменения — краснота слизистой оболочки гортани и голосовых складок, их неполное смыкание, частые кровоизлияния.

Речевой голос в этот период бывает силпый, крикливого характера. Речевой голос начинает срываться, "петушить". Резко выражен перелом голоса.

Интересно отметить, что в мутационный период дети не владеют интонированием знаков препинания, недостатки речи и голоса усиливаются, дети избегают разговоров и плохо воспринимают речь окружающих. Внешние проявления мутационного периода вы-

ражаются в гримасах, покраснении лица во время речи, мышечных усилиях лица, шеи, конечностей.

3. Послемутационный период. Происходит дальнейшее оформление гортани и всего голосового аппарата. Гортань делается взрослой с остаточными явлениями мутации. Голосовой аппарат быстро утомляется, звук приобретает устойчивый характер, но речевой голос в это время может претерпевать перемены, прежде чем окончательно сформируется голос взрослого.

Длительность периода мутации колеблется от одного или нескольких месяцев до двух лет.

Сформировавшийся речевой голос обеспечивает слышимость речи на большом расстоянии, звучность которой зависит от произношения гласных звуков. Согласные звуки оформляют слова.

Речевой голос является одним из элементов речи и правильно формируется в том случае, если нет препятствий со стороны слуха, психики и речеголосообразовательных органов.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Под физиологическими свойствами речевого голоса понимают такие свойства голоса, которые вызывают в органе слуха человека соответствующие ощущения.

1. Сила речевого голоса регулируется в значительной степени произвольно и зависит главным образом от напора выдыхаемого воздуха, силы смыкания и амплитуды голосовых складок. Значительное влияние на силу речевого голоса оказывают и резонаторные полости речевого аппарата, которые усиливают звук.

2. Тембр речевого голоса обуславливается присоединением к основному тону издаваемого звука обертонов (добавочных тонов). Тембр речевого голоса зависит от анатомического устройства речевого аппарата и умения пользоваться резонаторными полостями.

"Индивидуальный тембр голоса определяется прежде всего особенностями строения и функций гортани данного человека. Размеры гортани и голосовых складок, мощность мускулатуры гортани, тонус мышц, как и мышц дыхательного аппарата, наконец, смыкание связок — все это создает неповторимые индивидуальные отличия одного голоса от другого".*

3. Высота речевого голоса зависит от частоты колебания голосовых складок, получивших импульс от центральной нервной системы. Изменения высоты речевого голоса обеспечиваются работой мышечного аппарата.

4. Диапазон (объем голоса) зависит от количества речевых тонов. Диапазон взрослого человека при разговоре 4—5 тонов, у детей диапазон значительно меньше — 2—3 тона, причем диапазон мальчиков и девочек почти не отличается друг от друга. Диапазон речевого голоса может увеличиваться с возрастом и в процессе правильной тренировки.

К профессиональным свойствам речевого голоса драматического актера, чтеца, лектора, лектора и т.д. можно отнести звучность, красоту, легкость, силу, гибкость, полетность, плавность, мелодичность, владение регистрами и способность длительное время выдерживать профессиональную нагрузку без усталости речеголосового аппарата.

* Дмитриев Л. Б. Голосовой аппарат певца. С. 25.

"Такой речью от природы мало кто обладает, и для большинства людей нужна ее специальная обработка, приспособление для профессионального звучания — постановка голоса. От поставленного голоса требуется прежде всего повышенная степень разборчивости, а также большая звучность, громкость голоса"*.

В профессиональном речевом голосе различают **высокий речевой голос** и **низкий речевой голос**. На практике высокий и низкий речевой голос встречается как у мужчин, так и у женщин. Причем певческий тип голоса не всегда совпадает с речевым.

Высокий речевой голос всегда определяется хорошим звучанием в верхнем и среднем регистрах и неудобством в нижнем регистре.

Низкий речевой голос определяется хорошим звучанием в низком и среднем регистрах и неудобством в верхнем регистре.

"Успехи в развитии и воспитании голоса зависят от наличия данных, от способности ученика и методики обучения.

"Есть голоса богатые от природы. Для актера этого недостаточно. Для него важно не только этот природный дар иметь, но и суметь его сохранить. А самое главное — уметь им пользоваться, владеть им. Если актер не владеет своим голосом, если голос не подчиняется его воле, темпераменту и нервам, то никакие эмоции и мысли не могут быть им выражены полностью, со всей тонкостью и богатством творческого замысла"***.

НЕДОСТАТКИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Афония — отсутствие звучности голоса при сохранении шепотной речи. Наблюдается в результате заболевания гортани или при неправильном воспитании речевого голоса.

Дисфония — частичное расстройство голоса, т.е. потеря его звучности. В отличие от афонии речевой голос сохраняется, но звучит слабо, хрипло, дрожит и срывается.

Фонастения — повышенная утомляемость речевого аппарата. Неприятные ощущения в речевом аппарате во время речи.

Псевдофонастения — прерывистый речевой голос, возникающий от волнения чаще всего у актеров, не овладевших навыками поставленного голоса.

Следует сказать, что причины вышеназванных недостатков речевого голоса, часто встречающиеся среди актеров, дикторов, чтецов, могут быть различны.

Недостатки голоса могут зависеть от раннего курения, злоупотребления алкоголем, от постоянного пребывания в загрязненной атмосфере, от перегрузки речеголового аппарата, а также от нарушения слуха. Следует отметить, что неправильное воспитание навыков речевого голосообразования может привести речевой голос актера к одному или нескольким перечисленным недостаткам речевого звучания.

ТЕОРИЯ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ

В отношении механизма голосообразования в свое время существовала единая **мышечно-эластическая** (миоэластическая), или **механическая, теория**, предложенная Мюллером в 1835 году.

* Дмитриев Л. Б. Гласные в пении // В сб.: Вопросы вокальной педагогики. М., 1962. С. 87.

** Саричева Е. Ф. Сценическое слово. С. 98.

Вот как представлен в ней механизм голосообразования. Под сомкнутыми голосовыми складками образуется избыточное давление. Прорываясь через сомкнутые голосовые складки, воздушный поток раздвигает их в стороны, а затем складки смыкаются и снова размыкаются под давлением новой воздушной струи. Таким образом, колебания голосовых складок по мышечно-эластической теории рассматривались как результат взаимодействия двух сил: силы дыхания и эластической силы напряженной голосовой мышцы.

С этой точки зрения поведение голосовых складок приравнивалось к поведению туго натянутой струны. Процесс голосообразования рассматривался как явление чисто периферическое. Нервной системе отводилась роль регулирования этих двух сил (подсвязочного давления и натяжения голосовой мышцы), которые происходят по принципу автоколебаний.

В 1932 году врач-фониатр Л. Д. Работнов отметил, что раздражение голосовых центров коры головного мозга приводит в движение весь звукопроизводящий аппарат.

Опыты крупного отечественного ученого профессора-фониатра Е. Н. Малютина (1934 год) и его учеников показали, что голосовые складки колеблются без подсвязочного давления — под влиянием только одних импульсов нервного возбуждения. Это открытие у нас и за рубежом расценивается как решающее, оно дает начало новой теории голосообразования — **нервно-мышечной, или нейрорхнооксической.**

В дальнейшем французский ученый и певец Р. Юссон и его сотрудники А. Джаном и А. Муланге в результате применения методов электрофизиологии и большого количества экспериментальных работ подтвердили опыты Л. Д. Работнова и Е. Н. Малютина, выдвинув нервно-мышечную теорию голосообразования.

Ведущая роль в процессе голосообразования отводится центральной нервной системе.

Согласно нервно-мышечной теории голосообразования голосовые складки имеют сложную неврологическую связь с центральной нервной системой. Вибрация их происходит в результате активного сокращения волокон голосовых мышц под воздействием нервных импульсов, идущих из головного мозга по нижнему гортанному нерву. Частота колебаний голосовых складок задается не в гортани, а нервными импульсами, идущими из центральной нервной системы.

Недостатком этой теории следует признать игнорирование влияния воздушного потока на частоту колебания голосовых складок.

И. М. Сеченов и И. П. Павлов в свое время установили, что любой двигательный орган, в том числе и голосовой аппарат, находится в непрерывной связи с центральной нервной системой.

В настоящее время большинство специалистов разделяют точку зрения, согласно которой процесс голосообразования находится под контролем центральной нервной системы, но в то же время подчеркивают, что развитие речевого голоса должно проходить в координированном единстве дыхания, артикуляции, резонирования, под контролем слуха и высшей нервной деятельности.

ПЕВЧЕСКИЙ И РЕЧЕВОЙ ГОЛОС

Изучение вокальной литературы дает возможность сделать выводы о том, что в результате целевых установок в речи и пении один и тот же анатомофизиологический ап-

парат используется неодинаково. Механизмы его деятельности значительно отличаются друг от друга.

1. В речи на первом плане стоит передача ее действительного содержания. В пении содержание находится в непрерывной связи с музыкальной мелодией.

2. У одного и того же человека певческий голос не всегда соответствует речевому: бывает высокий речевой голос при низком певческом и наоборот.

3. У одного и того же человека в речи и пении может быть различное положение гортани, т. е. пение на повышенной гортани, а речь — на пониженной и наоборот.

4. Тембр речевого и певческого голосов не всегда сходен. За некрасивым речевым голосом часто скрывается прекрасный певческий и наоборот — речевому голосу красивого тембра может соответствовать некрасивый певческий.

5. Певческий голос свободно укладывается в определенную часть нотных знаков. Речевой голос, не фиксированный мелодией, состоит из множества речевых скольжений, не укладывающихся в определенную рамку нотных знаков.

6. Сложность голосового движения в речи — в быстрой смене направления скользящих движений рядом стоящих слогов, как ударных, так предупредных и заударных, а также скольжения на каждой гласной.

7. Дыхание во время речи не идет сплошным потоком, а дробится по слогам, диафрагма совершает сложные движения, остановка дыхания происходит после каждого гласного звука. Такое членение дыхания очень важно для правильного формирования звуков речи.

8. Артикуляция в пении осуществляется с помощью мягких тканей надгортанного пространства (зева, мягкого неба, глотки, носоглотки) при пассивности передней части рта. Во время речи она происходит в основном за счет передней части ротоглоточной полости при относительном покое ее глубинной части.

9. Речевой голос возник и развивается на базе среднего регистра, на котором мы и разговариваем, звуки имеют скользящий характер, небольшую силу и короткое звучание.

10. В речевом голосе и потоке речи согласные звуки являются как бы каркасом слова, а гласные — его мелодическим рисунком. В потоке речи согласные и гласные оказывают друг на друга определенное влияние. Пение же — это определенный мелодией звуковой поток гласных, прерываемый согласными звуками для формирования слов.

11. В речевом голосе гласный звук скользит по звуковой шкале так быстро, что на одном речевом звуке не успевает образоваться вибрация, характерная для певческого голоса.

12. Речевой слух также отличается от музыкального. При помощи речевого слуха осуществляется тональное развитие речевого голоса, приспособление к тональному ансамблю партнера, контроль над звучанием своего голоса, над произносимым текстом.

13. Речевые и певческие приспособления у одного и того же лица различны (по данным Л. Б. Дмитриева).

ПРОБЛЕМА МЫСЛЕННОЙ (ВНУТРЕННЕЙ) РЕЧИ В ПРОЦЕССЕ ТРЕНИРОВКИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Одной из эффективных форм тренировочной работы над речевым голосом является внутренняя речь, т. е. мысленная "речь про себя".

Мысленная внутренняя речь может быть использована в процессе дыхательной гимнастики, внутриглоточной артикуляции, центрального звучания речевого голоса, а также резонаторной настроенности голосового аппарата.

Во время мысленного чтения фразы сама мысль вызывает движение органов артикуляции (языка, губ, гортани). С другой стороны — движения органов речи в свою очередь действуют на головной мозг, заставляя его работать в требуемом направлении. Внутренняя речь, когда мы мыслим "про себя", отличается так называемыми идеомоторными движениями речевых органов, хотя они и не воспроизводят в это время звуков.

Если человек выдыхает воздух и мысленно "про себя" одновременно произносит фразу или поговорку, он тренирует тем самым как дыхательный, так и произносительный аппарат.

Экспериментально доказано, что человек думает словами той же речи, на которой говорит, но в несколько раз быстрее.

"...Любые даже самые незначительные движения голосового аппарата целиком диктуются "приказаниями" нервных центров. Эти движения обнаруживаются в процессе не только реального пения, но и мысленно. Представление рождает движение"*.

Во время речи в действие вовлекается вся речевая система человека — дыхание, артикуляция, голос и т. д. При тренировочной работе отдельных частей речеголосового аппарата мысленно происходит то же самое, только в значительно меньшей степени. В дальнейшем, после тренировки в мысленном прочтении, при произнесении вслух части речеголосового аппарата будут работать точнее.

Известный отечественный психофизиолог Л. А. Чистович занимается изучением мысленной речи. Ей удалось выявить и зарегистрировать с помощью приборов мысли "про себя". Оказывается, когда человек думает, он как бы говорит. На основе "внутренней речи" Л. А. Чистович разработала моторную теорию восприятия. Из нее следует, что человек во время разговора воспринимает речь партнера не пассивно (просто слушая), а активно, т. е. беззвучно имитирует ее, сам того не замечая.

"Главнейшая особенность этих мышечных движений, сопутствующих голосовым представлениям, — их произвольность. В основе этого свойства лежит давно известное физиологам явление — так называемый идеомоторный акт. Сущность идеомоторного акта заключается в том, что мысленное представление какого-либо движения неизменно и, главное, — произвольно порождает это движение"***.

Занимаясь тренировкой отдельных элементов речевого голоса с мысленным чтением, учащийся точно распределяет мышечные движения и мышечную энергию, что способствует сохранению голоса, так как освобождает речеголосовой аппарат от излишней форсировки звучания и напряжения мышц, участвующих в процессе голосообразования.

ЦЕНТРАЛЬНОЕ ЗВУЧАНИЕ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Определение правильного центрального звучания речевого голоса, его рабочей середины, имеет огромное значение вообще, и особенно в начале обучения. У каждого человека имеется свой индивидуальный центр речевого голоса, т. е. исходное положение, с

* Морозов В. Г. Вокальный слух и голос. Л., 1965. С.43.

** Там же. С.40.

которого следует всегда начинать работу по его воспитанию. Таким образом, центром речевого голоса называется та часть речевого диапазона, которая звучит наиболее легко и свободно, то количество речевых звуков, которое учащийся произносит без мышечного напряжения. Это те звуки, на которые нервная система уже выработала удобные приемы звукоподачи.

Для центрального звучания речевого голоса или середины его существуют уже готовые, привычные двигательные импульсы, которые в процессе воспитания голоса уточняются, развиваются, переносятся на соседние звуки, не имеющие этих привычных установок.

Выявлению центрального звучания практически может себе помочь сам учащийся, фиксируя ощущение легкого и ненапряженного, "удобного" участка диапазона своего голоса.

Выявлению центрального звучания речевого голоса помогает активное мысленное чтение небольших фраз с последующим переходом на чтение вслух. Хорошо помогает и активизирует весь речеголосовой аппарат чтение артикуляционно-фонетическим способом с дальнейшим переходом на чтение вслух. Артикуляционно-фонетический способ основан на том, что во время прочтения фразы работает центральная нервная система, активизируется весь дыхательно-артикуляционный аппарат. Артикуляционно-фонетический способ заключается в том, что в упражнении произносится только согласный звук, а гласный артикулируется медленно, беззвучно. После проделанного упражнения актер всегда попадает на свойственный только ему центр голоса. Подобный артикуляционно-фонетический способ выявления центрального звучания речевого голоса имеет преимущество в том, что воспитывает мышечные ощущения, речевой слух, внимание, самоанализ, осязательное и вибрационное чувства, т. е. те необходимые качества, которые требуются для развития голоса актера.

Итак, центр речевого голоса — это тот голос, который возвращается к исходному положению после ряда повышений и понижений.

Артикуляционно-фонетические упражнения

(Упражнения, которые помогают выявить индивидуальный центр речевого голоса)

Кроме того, что эти упражнения помогают выявить середину голоса каждого учащегося (при произнесении вслух), они являются хорошими упражнениями по дыханию: тренируют нижнебрюшные мышцы в момент артикуляции согласных и межреберные мышцы в момент длинного теплого выдоха. Кроме того, теплый выдох помогает организации звука в передней части ротовой полости, снимает напряжение окологортанной мускулатуры.

Мы дали такое название упражнениям, так как внимание при тренировке их фиксируется на точной артикуляции внешней и внутриглоточной, а произнесение согласных и гласных происходит по законам фонетики русского языка.

Упражнения тренируются беззвучно и со звуком. Ощущение освобождения мышц ротоглоточной области воспринимается через их предварительное закрепощение, т. е. сначала создается препятствие, после чего, согласно законам физиологии, одни мышцы расслабляются, а парные им включаются в работу, предоставляя свободный проход воз-

душной струе. В результате вырабатывается свобода действия и умение управлять мышцами.

Все артикуляционно-фонетические упражнения служат укреплению мышц речеголового аппарата, организации звука в передней части ротовой полости (резонированию), снятию напряжения окологортанной мускулатуры и, кроме того, тренировке фонационного дыхания.

Артикуляционно-фонетические упражнения не требуют громкого звучания (что тоже немаловажно), но включают в работу всю группу резонаторов — грудных и головных, что проверяется на проверочных текстах, произносимых сразу же после тренировочного упражнения. Это, в свою очередь, воспитывает ощущения слуховые и мышечные.

Занятия на среднем и тихом звучании вовсе не лишают голос звонкости, а приучают к сознательному, вдумчивому управлению дыханием и резонированием. Недаром известный миланский педагог-вокалист Д. Барра, подготовивший в течение 10 лет многих русских певцов, считал полезной тренировку не в полную силу голоса. Форсировка приучает к крикливости, однообразию, а постоянное излишнее напряжение голосовых складок утомляет их и лишает речевой слух тонкости и гибкости восприятия и контроля при управлении голосом.

В процессе тренировки, как мы уже говорили, результат каждого упражнения проверяется и фиксируется произнесением вслух определенной фразы, либо стихотворной строчки того текста, на котором ведется тренировка.

Таким образом, технические достижения тут же проверяются и закрепляются в текстах, произносимых вслух осмысленно и разговорно.

В работу берутся тексты хорошо знакомые, лучше описательные, не нагруженные психологическими и эмоциональными задачами, небольшие по объему (особенно в начале занятий). Образцы текстов мы предлагаем ниже.

Эти упражнения полезны и доступны каждому самостоятельно занимающемуся. Тренировать их можно в любом помещении на воздухе (в лесу, в поле, саду, в горах), во время выполнения несложной привычной домашней работы. Как говорил великий физиолог И. П. Павлов: "...мы, занятые, главным образом, одним делом, одной мыслью одновременно можем исполнять другое дело, очень привычное для нас, то есть работать теми частями полушарий, которые находятся в известной степени торможения" (цит. по: *Нагорный В. Э. Гимнастика для мозга. М., 1972*).

Для нас "основным" будет голосовое упражнение. И, как подтверждает практика, во время определенных привычных, несложных движений, не требующих большого физического напряжения и специального внимания, голос звучит свободно, окологортанные мышцы не напряжены и после тренировки голос не устает, звенит и льется свободно.

В нашей работе много, казалось бы, парадоксального: например, — если надо снять напряжение с гортани, не надо специально фиксировать на этом внимание учащегося, так как зажим гортани станет сильнее. Надо тут же переключить внимание на другие, сопутствующие звучанию явления — на дыхание и резонирование, и при помощи усвоенных упражнений (дыхательных и резонанционных) снять напряжение с гортани.

В этом эффективность косвенных приемов воздействия, оправданного изучением психологических процессов. Добиваясь определенного, необходимого качества звучания, не надо "пробиваться" через преодоление недостатка, назойливо напоминая о нем. Определив характер мышечного, а в большинстве случаев психологического зажима, необхо-

димо отвлечь внимание, успокоить и привести к необходимому результату "обходным" путем. Нельзя, чтобы человек терял веру в возможность избавиться от недостатка.

Если после или во время тренировки ученик устает, сипнет — это сигнал для педагога, что работа построена неверно и надо менять задания, надо найти удобные и полезные для данного человека тренировочные упражнения (еще лишнее доказательство индивидуализации в работе).

При артикуляционно-фонетических упражнениях широко практикуется "мысленная речь" (про себя), при которой очень мягко активизируется весь речеголосовой аппарат, поэтому мы практикуем ее применение для тренировки голоса после некоторых заболеваний: после перенесения простуды, когда уже закончился острый воспалительный процесс, но осталась сипота, связки еще не полностью смыкаются, узелки еще не рассосались и т. д. Первое из предлагаемых нами упражнений обладает еще одним свойством — выявить у каждого его центральное звучание — "золотую середину" голоса. Ученика не надо предупреждать об этом, но после того как он произнес проверочную фразу, не думая, "куда" он посылает звук, но вместе с тем ощущая свободу и легкость звучания, указать, что вот отсюда и начнется дальнейшая работа над совершенствованием голоса.

Упражнение 1.

Упражнение делается беззвучно. Губами воспроизводится точная артикуляция взрывного согласного *б* или *п*. (Мысленно мы его проговариваем.) Губы как бы слиплись, и мы никак не можем их разомкнуть. При этом усилием невольно подтягиваются нижнебрюшные мышцы. Это длится недолго — всего 1—2 секунды, затем губы приоткрываются, опять мысленно мы "тянем", проверяя внутриглоточную артикуляцию, один из гласных (*и, э, а, о, у, ы*). Гласные "произносятся" на теплом выдохе, теплоту которого мы проверяем, поднеся ладонь ко рту. На теплом выдохе активизируется работа межреберных мышц, которые регулируют долготу выдоха: чем теплее выдох, тем он длиннее.

При тренировке, как мы уже говорили, губы крепко сжимаются при мысленном произнесении *б, п*, затем, не сливая его в слог с гласным, раскрыв губы, долго тянем теплый выдох.

Упражнение выглядит следующим образом:

Б-иии...б-эээ...б-ааа...б-ооо...б-ууу...б-ыыы...

Затем тренируются следующие пары взрывных согласных: *д—т* и *г—к*, при которых затворы создаются при смыкании кончика языка с альвеолами верхних передних зубов и при смыкании средней и задней части языка с твердым небом.

Мы назвали это упражнение "Хочу сказать, но не могу".

Потренировав указанным способом каждый согласный звук, предлагаем тут же, на тех же мышечных пристройках произнести небольшую фразу с большим количеством в ней тренируемого звука. ("Добыл бобов бобыль", "Сидел тетерев на дереве", "Кукушка кукушонку купила капюшон").

После этого упражнения голос на фразах прозвучит невольно на естественной для данного человека середине. При повторении упражнения это звучание закрепляется.

При тренировке дома или в классе с педагогом проверка звучания обязательна.

Тренировка этого упражнения помогает форсированию звука на губах, регулированию подвязочного давления, тренировке мышц дыхания, определению и закреплению середины голоса, с которой и начинается работа над расширением диапазона голоса.

Мы предлагаем еще одну форму тренировки этого чрезвычайно полезного упражнения. Его можно делать в любых условиях (правда, без проверки вслух) — на ходу, в транспорте, и т. д.

Артикуляция губ может быть незаметной — главное ощутить подтягивание нижнебрюшных мышц. Это будет хорошей настройкой к звучанию и дыханию. Потренировав мысленно каждый из взрывных согласных со всеми гласными, мы уже в течение 10 минут позанимались подготовкой речеголового аппарата к звучанию.

Упражнение 2.

Берется фраза, в которой встречается много взрывных согласных, звонких и глухих. Согласные произносятся вслух, без напряжения, негромко, легко, отрывисто (изолированно от гласных, как в упражнении 1). Гласные же "тянутся" долго-долго, беззвучно (мысленно), на теплом выдохе. Дыхание подхватывается носом произвольно, по мере необходимости.

После произнесения фразы артикуляционно-фонетическим способом ее произносят вслух. Речевым слухом мы констатируем правильность звучания. Упражнение повторяется 3—4 раза.

Примерные тексты: *"Добыл бобов бобыль"; "Все бобры для своих бобрят добры"*.

Упражнение 3.

Тренировка производится на тех же текстах, что и в упражнении 2, только гласными на выдохе надо беззвучно "полоскать" горло, обращая особое внимание на раскрытие глотки. Затем фраза произносится вслух. Упражнение повторяется 3—4 раза.

Упражнение 4.

Тренировка проводится на небольших текстах с преобладанием сонорных согласных и звонких щелевых *в, ж, з*.

Согласные "тянутся" вслух как можно дольше, как бы "переливаясь" один в другой, в то время как гласные "произносятся" коротко и про себя (мысленно).

Встречающиеся взрывные произносятся легко, отрывисто.

После упражнения проверочный текст произносится вслух, лучше небольшими частями (речевыми тактами).

Примерные тексты: *"Маланья болтуня молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала"; "Верзила Вавила весело ворочал вилы"; "Рыла свинья белорыла, тупорыла, полдвора рылом изрыла, вырыла, подрыла"* и т. д.

Упражнение 5.

Тренировка проводится на сонорных и звонких щелевых согласных: *р, л, м, н, ж, з, в*.

Берется хорошо знакомый стихотворный текст, например "У лукоморья дуб зеленый". Про себя, мысленно проговаривается текст с точным соблюдением логической интонации, вслух же в это время "тянется" один из вышеуказанных согласных, точно воспроизводящий интонационный рисунок каждой строчки текста. После каждой строчки добирается дыхание и повторяется, но уже "нормально" вслух этот же текст. Слуховыми, мышечными и резонаторными ощущениями проверяется верность и свобода звучания, попадания в резонаторы.

Согласные берутся произвольно, могут меняться по желанию. В процессе тренировки проверяется звучание на каждом согласном, отмечаются для себя наиболее удобные — "любимые".

Это упражнение, кроме всего, служит для проверки и тренировки речевого слуха, вырабатывает плавность и кантиленность звучания, свойственные русской речи.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОНОРНЫХ СОГЛАСНЫХ М, Н, Л, Р В РАБОТЕ ПО ВОСПИТАНИЮ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Ощущение звука в позиции резонаторов — одно из главнейших условий воспитания и развития речевого голоса. Благодаря соединению головного и грудного резонирования при активной работе артикуляционного аппарата и органов дыхания речевой голос приобретает мощность, красоту и силу, необходимые для профессиональной работы актера.

Для воспитания навыка использования ощущения звука в позиции резонаторов применяются согласные — сонорные звуки *м, н, л, р*. Они имеют определенные преимущества при воспитании речевого голоса:

1. При произнесении сонорных согласных звуков объем глоточного резонатора сужен, увеличиваются громкость звука и его импеданс (акустическое сопротивление воздуха в ротовом резонаторе).

2. При произнесении сонорных звуков уменьшается напряжение окологортанной мускулатуры и создается наиболее щадящий режим работы голосовых складок.

3. При произнесении сонорных звуков создаются вибрационные ощущения. Эти ощущения являются сигналом правильного использования звука в позиции резонаторов. Вибрационные ощущения или раздражения подают сигналы в центральную нервную систему о работе резонаторов. Вибрации, вызываемые сонорными звуками, раздражают нервные окончания, что рефлекторно влияет на дыхание, кровоснабжение.

4. При произнесении сонорных согласных усиливается деятельность не только полости лицевого костяка, но и органов грудной клетки. Отсюда увеличиваются звонкость, красота и полетность речевого голоса.

К выбору согласного сонорного звука для ощущения резонаторов следует подходить индивидуально. Так, иногда сонорные *м* и *н* звучат глухо или гнусаво, тогда лучше для начала взять согласный *л* или *р*. Из четырех сонорных в начале работы над воспитанием речевого голоса следует выбирать наиболее удобный и звучащий, атака звука всегда мягкая.

5. При образовании голоса на сонорных звуках важно получить свободное легкое его звучание, а вибрационный контроль помогает ощутить звук в позиции резонаторов, а также поймать его "на губах", "собрать", или "сконцентрировать", его.

В дальнейшем качество сонорности зависит от присоединения к этим звукам гласных звуков. Гласные — открытые звуки, они и будут соединять звучание гортани с вибрационным ощущением.

Именно поэтому следует начинать упражнения с прямого слога: *ми—мэ—ма—мо—му—мы... ни—нэ—на—но—ну—ны* и т. д. При многократном повторении прямого слога важно добиться слога в "позиции резонаторов".

Вслед за прямым слогом следует произносить обратный слог *ам—ом—ум—им—эм... ан—он—ун—ин—эн*. Затем закрытым слогом: *мум—мом—мам—мэм—мим... нун—нон—нан—нэн—нин*.

Особенно важно, чтобы гласный звук следовал сразу же после согласного без каких-либо дополнительных звуков: *ма—мэ—мо; на—нэ—но; ла—лэ—ло; ра—рэ—ро*.

При произнесении сонорных согласных отдельно и в сочетании с гласными следует следить за ощущением вибрации в резонаторах.

Ощущать вибрацию можно при помощи слуха и при помощи осязания. Для ощущения головного резонирования прикладывать руку к темени, к лицевому костяку, затылку. Для ощущения грудного резонирования положить руку на грудь или на спину.

ДВИЖЕНИЕ И ГОЛОС В СЦЕНИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ

Воспитание навыков правильного голосообразования во время сценического движения должно занимать одно из важнейших мест в воспитании актера. Исполнительская и педагогическая практика показывает, что актеры испытывают большие затруднения в умении пользоваться своим голосовым аппаратом во время движения. Это особенно касается дыхания. Такие затруднения не случайны, так как специфика работы драматического актера требует не только свободного владения дыханием и голосом во время движения (бега, ходьбы, танца, прыжков), но и после выполнения всевозможных других движений, умения не терять профессиональных качеств голоса при любых обстоятельствах.

Актеры с нетренированным, слабым дыханием испытывают одышку во время сценического движения, совершают частые поверхностные вдыхания, которые приводят к нарушению всего дыхательного процесса. Такие частые, поверхностные вдыхания утомляют и способствуют возникновению различных ларингических заболеваний.

Во время сценического движения имеет место значительная физическая нагрузка, а в связи с этим усиливается деятельность органов дыхания. Кроме основных дыхательных мышц в работу включаются вспомогательные мышцы плечевого пояса, позвоночника. Участие в акте дыхания вспомогательных мышц говорит о том, что основные дыхательные мышцы не могут обеспечить подачу воздуха. Такая усиленная работа органов дыхания выражается в увеличении частоты и глубины дыхания, что повышает легочную вентиляцию.

Нарушение деятельности органов дыхания во время сценического движения прежде всего сказывается на самочувствии актера и его голосе. Актеру становится тяжело говорить, голос хрипит, наступает общее утомление.

Во время сценического движения может нарушаться и артикуляционно-резонаторная система, возникать зажимы в области окологортанной мускулатуры.

Предварительные тренировочные упражнения подготавливают речеголосовой аппарат к звучанию голоса в процессе сценического движения.

1. Короткий вдох носом, фиксированный выдох. Не прекращая его, 3—5 раз поднять руки, разводя их в стороны. Повторить 3—5 раз.

2. Короткий вдох носом. Фиксированный выдох. Не прекращая его, ходьба на месте 10—15—20 шагов. Повторить 3 раза.

3. Короткий вдох носом. Фиксированный выдох. Не прекращая его, 3—5 приседаний. Руки поднимаются вперед. Повторить 3 раза. Поза отдыха.

4. Вдох носом. На выдохе протяжно "тянуть" на сочетании *жнн* или *змн, гмм, гнн*. Не прекращая звука, сделать 2—3 наклона вперед. Повторить 3 раза. Поза отдыха.

5. Вдох носом. На выдохе протяжно "тянуть" одно из сочетаний, указанных в упражнении 4. Не прекращая звука, сделать 10 подскоков. Повторить 3 раза. Поза отдыха.

Дальнейшей тренировкой процесса дыхания и голоса в сценических условиях является воспитание ритмического дыхания во время бега.

Тренировочные упражнения бега со звуком и дыханием названы нами фонационным бегом.

1. Короткий вдох носом. Прыжки на месте 30 раз, выдох фиксированный. Повторить 3 раза. Поза отдыха.

2. То же самое, но на каждом прыжке взмах руками в стороны.

3. То же самое, но чередовать приземление прыжка, расставляя ноги в положение шага.

4. Короткий вдох носом. Вибрационный бег в течение 30 секунд. "Тянуть" сочетания *зммм...вмммм...бмммм...* и т. д.

5. Бег с упражнениями на расслабление:

а) короткий вдох; вибрационный бег в течение 30 секунд, одновременно расслабленно покачивать руки вперед и назад;

б) короткий вдох; вибрационный бег в течение 30 секунд, одновременно расслабленно сбрасывать вниз и запрокидывать назад голову;

в) короткий вдох; вибрационный бег в течение 30 секунд, одновременно поднимать руки за голову и опускать их.

В дальнейшем все упражнения во время бега можно тренировать как с фиксированным выдохом, так и с произношением звуко сочетаний *вмм...бмм...дмм...знн...бнн...днн* или же на гласных.

Из всего сказанного следует, что одышка появляется не от нехватки воздуха, а от его избытка, от судорожного, поспешного, частого вдоха.

Чтобы избавиться от излишка воздуха, надо его регулярно сбрасывать.

6. Подпрыгивая ритмично, на ударном слоге каждого слова, произносить вслух небольшой стихотворный текст, сбрасывая дыхание после каждых трех слов и не прекращая прыжков:

Дама сдавала в багаж: — быстрый сброс дыхания

Диван, чемодан, саквояж, — "-"

Картину, корзину, картонку — "-"

И маленькую собачонку. — "-"

Выдали даме на станции — сброс дыхания

Четыре зеленых квитанции — "-"

О том, что получен багаж: — "-"

Диван, чемодан, саквояж, — сброс дыхания

Картина, корзина, картонка — "-"

И маленькая собачонка. — "-"

и т.д.

(С. Маршак "Багаж")

Домашнее задание:

Закрепление полного смешанного дыхания в повседневной жизни (во время ходьбы, при подъеме на лестницу).

1. Вдох носом на один шаг. Выдох — на три шага — фиксированный, через маленькое отверстие между губами, мысленно считать.

2. Вдох носом на два шага. Выдох на четыре шага — через широко открытый рот.

3. Вдох носом на три шага. Выдох носом на 6 шагов.

4. Вдох носом на два шага. Выдох носом на 5—6 шагов.

Дыхание во время подъема на лестницу:

1. Вдох носом, подъем на несколько ступеней (3—4). Выдох через маленькое отверстие между губами при дальнейшем подъеме (6—8 ступенек).

2. Вдох носом — уменьшить число ступенек. Выдох носом, увеличивая число ступеней.

3. Вдох носом — уменьшить число ступеней. Выдох ртом — резкий, короткий.

4. Вдох носом на одну ступеньку. Выдох — резкий в три приема.

5. Вдох носом на одну ступеньку. Выдох через маленькое отверстие между губами на 5—6 ступеней.

Данные в пособии дыхательные упражнения и соответствующие комплексы дыхательной гимнастики вполне достаточны для постановки правильного дыхания, необходимого выявления лучших качеств и профилактики речевого голоса.

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННАЯ ГИМНАСТИКА РЕЧЕГОЛОСОВОГО АППАРАТА ПРИ НЕСМЫКАНИИ ГОЛОСОВЫХ СКЛАДОВ

Несмыкание голосовых складок — одно из функциональных заболеваний гортани, при котором голосовые складки смыкаются неполно. На практике несмыкание голосовых складок приводит к общему расстройству голосообразования и бывает от неправильных приемов голосообразования.

Среди многих рекомендованных нами мероприятий заслуживает внимания следующая специализированная гимнастика речевого аппарата.

1. **Открыть рот, как при показе врачу, язык свободно выдвинут вперед**, такое открытие рта способствует близкому светлomu звучанию*.

2. Сделать небольшой вдох и произнести близким шепотом гласную "а" на высоком тоне, продержав ее 5—7 секунд.

3. После окончания шепотного произнесения — пауза 5 секунд. Во время паузы нельзя отвлекаться, кашлять, разговаривать.

4. По истечении паузы проба голоса на следующих звукосочетаниях: абба, абба, абба, адда, адда, адда, амма, амма, амма, анна, анна, анна, алла, алла, алла, арра, арра, арра.

Произнести эти звукосочетания при повороте головы вправо, влево, а также при легком наклоне туловища вперед (движения, повороты и наклоны вперед должны быть мягкие, атака звука при произнесении звукосочетаний мягкая).

* Мышечный прием взят из статьи С. Е. Комякова "О лечении несмыкания голосовых складок у певцов при помощи приема, вызывающего сужение входа в гортань" (См. "Журнал ушных, носовых, горловых болезней", 1976, № 6).

В течение первых суток следует выполнять упражнения через два часа в течение дня. На следующий день можно подключить небольшие тексты. Срок исправления несмыкания голосовых складок при правильном применении гимнастики — 2 — 3 дня.

В момент заболевания можно проводить специальную парадоксальную дыхательную гимнастику, цель которой — активизация процесса фонационного дыхания путем мобилизации мускулатуры, участвующей в процессе звукообразования.

1. Исходное положение — стоя, руки опущены. Поднять руки в стороны — выдох, в этом положении — вдох. Опустить руки — выдох, в этом положении — вдох. Повторить 5 раз.

2. Исходное положение — стоя, руки опущены. Поднять руки за голову — выдох, в этом положении — вдох. Опустить руки — выдох, в этом положении — вдох. Повторить 5 раз.

3. Исходное положение — стоя, руки опущены. Поднять руки вверх — выдох, в этом положении — вдох. Опустить руки — выдох, в этом положении — вдох. Повторить 5 раз.

ПРИЕМЫ РЕЛАКСАЦИИ И АУТОГЕННОЙ ТРЕНИРОВКИ В ВОСПИТАНИИ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Тренируя мышцы, которые участвуют в процессе голосообразования, мы обращаем внимание на развитие их выносливости, управляемости, развитие их силы. Следует сказать, что кроме способности своевременно мышцы напрягать, не менее важной стороной тренировки является умение сознательно расслаблять мышцы, т. е. приобретать навык расслабления неработающей мускулатуры.

Умение расслаблять мышцы называется релаксацией — мышечным освобождением.

В процессе воспитания навыков дыхательной и голосовой деятельности расслабление мышц очень важно, особенно когда многократно повторяются однообразные движения. В этот момент секундное расслабление неработающей мышцы снижает общую утомляемость занимающегося. Известно, что мышечный тонус и эмоциональное состояние тесно связаны. Чем сильнее напряжение мышц, тем интенсивнее нервные импульсы, которые они посылают головному мозгу. Уменьшение тонуса мышц снижает нервное возбуждение и в дальнейшем приводит мышцы в рабочее состояние.

Умение снимать напряжение мышцы не равнозначно дряблости и недоразвитости мускулатуры. Излишняя расслабленность — такое же препятствие для свободных движений, как и скованность. Расслабленность ничего общего со свободой мышц не имеет. Нетрудно, однако, заметить, что, расслабляя одни мышцы, мы напрягаем другие, например при расслаблении мышечного кольца затылочной области напрягаются мышцы мягкого неба. Аналогичны взаимоотношения и других скелетных мышц — у всех у них есть свои мышцы-антагонисты. Поэтому необходимо помнить, что одновременно расслабить все мышцы невозможно. Разные ученые в разное время в фонопедии и для развития голоса применяли методики как силового напряжения, так и расслабления.

Состояние релаксации (даже частичной) сопровождается легкими торможениями коры головного мозга. Этого бывает достаточно для повышения работоспособности, снятия явлений волнения и страха.

Гимнастику с приемами релаксации следует считать подготовительным периодом аутогенной тренировки.

Хорошим приемом релаксации, то есть освобождения мышц от напряжения, является массаж. Кроме этого, массаж — это одна из разновидностей активно-пассивных движений.

Аутогенная тренировка, то есть приемы самовнушения, — это воздействие на процессы, которые совершаются в нашем организме автоматически, помимо нашей воли. Человек начинает сознательно корректировать некоторые автоматические процессы в своем организме. Тренировка концентрирует внимание, помогает самонаблюдению, укрепляет память.

Аутогенная тренировка не имеет противопоказаний и может проводиться самим занимающимся.

"Внушаемость есть явление, свойственное всем и каждому. Оно глубоко коренится в природе человека" (В. Бехтерев).

Кроме того, следует учитывать, что аутогенная тренировка может помочь в овладении основными элементами голосообразования (дыханием, ощущением резонирования, дикцией и т. д.).

Следует отметить, что мышечное расслабление вызывает в участках головного мозга торможение, которое необходимо для полноценного отдыха.

Словесные формулировки для нервно-мышечного расслабления подбираются так, чтобы вызвать представление, связанное с ощущением, которое испытывает человек при расслаблении частей речевого аппарата, участвующих в процессе голосообразования.

В настоящее время аутогенной тренировкой занимается огромное количество людей самых разных профессий. Практика показывает, что аутогенная тренировка очень полезна актерам, чтецам, лекторам. Проводить ее следует утром или вечером, после специализированной дыхательной гимнастики, в перерыве между спектаклями, а также в момент усталости речевого аппарата.

Мы предлагаем примерный комплекс упражнений на релаксацию и аутогенную тренировку для занимающихся воспитанием речевого голоса.

ДЫХАНИЕ И ПРИЕМЫ РЕЛАКСАЦИИ

В процессе аутогенной тренировки большое место занимает дыхательная гимнастика. Благодаря исключительной возможности дыхательного центра работать в автоматическом и произвольном режимах, специальные дыхательные упражнения дают возможность не только выявить лучшие качества голоса, но и быстро отдохнуть, успокоиться, управляя своим нервно-мышечным состоянием.

Заслуживает внимания гипотеза о том, что регулярные тренировки дыхания в замедленном темпе являются хорошим средством активизации механизмов, защищающих головной мозг от недостатка кислорода. Лечение воздухом называется пневмотерапия. (Это одна из областей древневосточной медицины.)

Суть дыхательных упражнений состоит в овладении смешанно-диафрагматическим полным дыханием с активизацией мышц брюшного пресса.

Различают мобилизующие и успокаивающие дыхательные упражнения.

Растягивающий вдох и энергичный выдох являются мобилизующими приемами, их следует выполнять **по утрам**; а удлинённый выдох с укороченным вдохом — **успокаивающие** приемы, их применяют **вечером**. Итак, если вы хотите мобилизовать себя, т. е. несколько возбудить, нужно строить дыхательную гимнастику по "утреннему типу" (растянуть вдох и короткий энергичный выдох). Небольшая пауза **после вдоха**. Если же вы хотите успокоиться, снять возбуждение, проделайте "вечернее дыхание" (короткий вдох и растянутый выдох). Небольшая пауза **после выдоха**.

Итак, воспитывая навыки правильного дыхания на уроках по развитию речевого голоса актера, рекомендуем пользоваться коротким вдохом и растянутым выдохом, соблюдая после выдоха небольшую паузу. Такое дыхание выявляет в речевом звуке все лучшие его качества, способствует профилактике голосовых заболеваний, создает спокойный эмоциональный фон для занятий.

Какой бы тип дыхания вы ни выбрали, мобилизующий или успокаивающий, он обязательно должен оставаться смешанно-диафрагматическим с активизацией брюшного пресса. Произвольное управление дыханием позволяет не только закалить и оздоровить организм, но и легче переносить нервные стрессы, так как в результате вентиляции легких ликвидируется избыточное возбуждение дыхательного центра ("невроз дыхания").

РЕЛАКСАЦИОННАЯ ГИМНАСТИКА ДЫХАНИЯ, АРТИКУЛЯЦИИ, РЕЗОНИРОВАНИЯ ЗВУКА

Цель этой гимнастики — воспитание навыков спокойного дыхания, положительное воздействие на физическое и психическое состояние занимающегося.

1. Фонационное смешанно-диафрагматическое дыхание.

Встать прямо, ноги на ширине плеч, подтянуть низ живота, на вдохе заполнить воздухом полость живота, нижние ребра при этом раздвигаются в стороны, спина выпрямляется. На выдохе воздух постепенно выходит, начиная с полости живота, а затем из поясничной и грудной областей. Вдох и выдох носом проделать 3—4 раза. Во время вдоха мысленно произнести: "Хочу научиться правильно дышать..." Во время выдоха мысленно произнести: "Я совершенно спокоен. Все мышцы моего лица расслаблены. Я выдыхаю совершенно спокойно и свободно".

2. **Ритмическое дыхание** выполнять во время ходьбы, равномерно шагая, расслабив мышцы лица, шеи, опустив плечи. Дыхание произвольное. Вдох и выдох делать на равное количество шагов: три шага — вдох, три шага — выдох.

3. **Фиксированное энергичное дыхание.** Сделать полный смешанно-диафрагматический вдох. Выдохнуть в 3 приема через рот, преодолевая сопротивление в губах. Выполнять упражнение активно, энергично. Повторить 3 раза.

4. **Стимулирующее шипящее дыхание.** Сделать полный смешанно-диафрагматический вдох. Выдыхая, протяжно произнести звук *ш* (сопротивление выходящему воздуху создает язык). Повторить 3 раза.

5. **Очищающее дыхание.** Сделать полное смешанно-диафрагматическое дыхание, на выдохе расслабить мышцы шеи и резко выдохнуть через широко открытый рот. При этом свободно выходящий воздух как бы издает звук. Повторить 3 раза.

6. **Дыхание, способствующее резонансу звука:**

а) легкий бег трусцой в течение одной минуты (одна ноздря зажата); то же, зажав другую ноздрию;

б) стоя, ноги на ширине плеч, руки над головой; наклониться вперед, опуская руки вниз, вдохнуть, тут же расслабиться и спокойно выдохнуть; вернуться в исходное положение — активно вдохнуть, тут же расслабиться и выдохнуть; повторить 5—6 раз.

7. Носовое-брюшное дыхание. Быстро втянуть внутрь брюшные мышцы, которые расположены внизу живота и одновременно сделать резкий выдох через нос; повторить 5 раз.

8. Воздушный массаж резонирующей полости:

а) медленно, поочередно вдыхайте то левой ноздрей, прижимая правую, то наоборот; проделайте 3 раза.

б) нос зажмите пальцами, медленно вслух считайте до 10, а затем, убрав пальцы, произведите вдох и выдох через нос. Проделайте 3 раза.

9. Дыхание, расслабляющее мышцы шеи:

а) исходное положение: голова приподнята; поворот головы — вдох, возвращаясь в исходное положение — выдох;

б) поворот головы влево — вдох, возвращаясь в исходное положение — выдох; вдох и выдох носом; проделайте 20 раз.

Известный отечественный ученый В. М. Бехтерев заметил, что сильно напряженная мышечная мускулатура лица четко реагирует на изменения в психическом состоянии человека.

Поэтому особую ценность во время воспитания навыков развития речевого голоса представляют упражнения в релаксации мышц шеи и лица (мимических, жевательных и речевых мышц). Упражнения на мышечное расслабление развивают процесс торможения, поэтому очень полезны для речевого аппарата. Они увеличивают выносливость нервно-мышечного аппарата и способствуют профилактике заболеваний голоса.

Большое значение для резонирования речевого голоса имеет релаксационная гимнастика артикуляционного аппарата. Свободное резонирование речевого голоса возможно лишь тогда, когда активно работает внутриглоточная артикуляция (полость глотки) и совершенно раскрепошена внешняя артикуляция.

ЦЕЛЬ ЭТОЙ ГИМНАСТИКИ — ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ОЩУЩЕНИЯ РЕЛАКСАЦИИ ОРГАНОВ АРТИКУЛЯЦИИ, ПОДГОТОВКА ГОЛОСОВОГО АППАРАТА К СВОБОДНОМУ РЕЗОНИРОВАНИЮ.

1. Сожмите челюсти, почувствуйте напряжение мышц шеи и челюстей. Усиьте это напряжение и запомните его. Теперь расслабьте мышцы рта и челюстей, слегка открыв рот, почувствуйте облегчение от снятого напряжения. Мысленно повторите: "Мышцы лица полностью расслаблены, нижняя челюсть расслаблена и неподвижна".

2. Откройте рот, сконцентрируйте внимание на мягком небе, сильно поднимите его, зафиксируйте напряженное состояние. Расслабьте мягкое небо, опустите нижнюю челюсть, мысленно повторите: "Полость глотки свободна, мягкое небо свободно поднимается и опускается".

3. Закройте глаза, сконцентрируйте внимание на мягком небе, поднимите и удержите его 2—3 секунды. Мысленно повторите: "Мягкое небо свободно поднимается. Путь голосу освобождается".

4. Сконцентрируйте внимание на мышцах шеи, попытайтесь повернуть голову направо, затем налево, напрягая мышцы шеи (как бы хочу повернуть голову, но не могу), полностью расслабьте мышцы шеи. Мысленно повторите: "Шея и плечи полностью расслаблены, теплые, неподвижные".

5. Напрягите язык (1 сек), расслабьте его и покажите кончик (3 сек). Повторите 5 раз.

6. Напрягите мышцы затылка (1 сек), расслабьте их. Уроните голову на спину (3 сек). Повторите 5 раз.

7. Напрягите мышцы шеи (1 сек), расслабьте их и уроните голову на грудь (3 сек). Повторите 5 раз.

8. Напрягите нижнюю челюсть (1 сек), расслабьте нижнюю челюсть, откройте рот (3 сек). Повторите 5 раз.

9. Рот закрыт, напрягите губы (1 сек), расслабьте губы, откройте рот (3 сек). Повторите 5 раз.

10. Закройте глаза, расслабьте мышцы лица, лба, не напрягая веки, про себя мысленно произнесите:

*Мне удобно и хорошо,
Я совершенно спокоен,
Мое лицо, язык и челюсть свободны,
Мой голос звучит свободно.*

Повторите 3 раза и прочитайте вслух.

11. Расслабьте мышцы шеи и с легким поворотом головы вправо-влево мысленно произнесите:

*Мое дыхание свободно,
Мышцы шеи свободны,
Мой голос образуется правильно,
Я слышу грудной, свободный голос.*

Повторите 3 раза и прочитайте вслух.

12. Расслабьте мышцы рук, грудной клетки, надплечья, мысленно произнесите:

*Мой голос звучит объемно,
Моя грудь заполнилась звуком,
Полость глотки совершенно свободна,
Я способен добиться хорошего звучания.*

13. Расслабьте мышцы живота, чуть-чуть наклонившись вперед, мысленно произнесите:

*Мне приятен мой голос,
Я чувствую бесконечное дыхание,
Я вижу свободное лицо, шею, челюсть,
Я слышу свой свободный голос,
Мне нравится его звучание.*

12-е и 13-е упражнения повторить вместе 3 раза, а затем сказать эти фразы вслух.

КОМПЛЕКСНАЯ РЕЛАКСАЦИОННАЯ ГИМНАСТИКА

Цель этой гимнастики — чередование напряжения и расслабления мышц для того, чтобы легче было запомнить ощущение расслабления по контрасту с напряжением.

1. Встать прямо, поднять руки вперед, напрягая мышцы кисти, предплечья, плеча. Пальцы сжать в кулак. При расслаблении руки свободно падают вниз и делают маятникообразные движения.

2. То же самое, только поднимая и напрягая руки, наклонитесь вперед.

3. Стоя, напрячь мышцы ног (как бы хочу оторваться от пола), расслабить ноги и сильно наклониться вперед.

4. Сидя, крепко сжать мышцы ягодиц, расслабить, уронить голову вперед.

5. Лечь на живот. Напрягаясь — прогнуться, расслабиться, принять исходное положение.

6. Лечь на спину. Напрягаясь, прогнуться, расслабиться, принять исходное положение.

7. Лежа на спине, напрячь мышцы живота, расслабить их.

8. Лежа на спине, напрячь мышцы спины и поясницы, расслабить их.

9. Свободно поворачивать голову с расслабленными мышцами шеи направо и налево, протяжно "протянуть" *зм...зм...зм...*

10. Расслабить опущенную нижнюю челюсть, кончик языка поднять на верхнюю губу, протяжно "протянуть" *зм...*

11. Стоя, наклонить туловище вперед, возвращаясь в исходное положение, протяжно "тянуть" *зм...зм...зм...*

Постепенно вы научитесь расслаблять "безработные" в данной ситуации мышцы. Это повысит вашу работоспособность и создаст дополнительный резерв звучанию голоса.

ОСНОВНЫЕ ПРАВИЛА РЕЛАКСАЦИОННОЙ ГИМНАСТИКИ

Для того чтобы почувствовать расслабление (релаксацию), надо научиться напрягать заданные группы мышц.

Напряжению всегда соответствует короткий вдох, а расслаблению длинный теплый выдох с полукрытым ртом.

НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ АУТОГЕННОЙ ТРЕНИРОВКИ

Основным средством, которое используется в аутогенной тренировке с целью расслабления мышц, является самовнушение. Для сеанса самовнушения необходимо удобное положение тела. Таких положений несколько:

1. Сесть на стул, согнуть спину, слегка опустить голову, предплечья положить на бедра, кисти расслаблено опустить вниз.

2. Лечь на спину, голову положить на невысокую подушку, руки свободно лежат вдоль туловища ладонями вниз.

3. Сесть свободно в кресле, облокотиться на спинку. Все тело расслаблено, руки свободны, лежат на бедрах, ноги расслаблены.

Проводить аутогенную тренировку можно 2 раза в день по 5—7 минут, утром и вечером, лучше всего лежа на спине. Днем или перед спектаклем проводить сидя, закрыв глаза.

ПРИМЕРНАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ФОРМУЛ САМОВНУШАЕМОЙ МЫСЛИ

1. Я хочу иметь яркий, звучный голос.
2. Мое желание — постоянно заниматься голосовой тренировкой.
3. Я вижу и слышу себя как актера с хорошим звучанием голоса.
4. Я способен тренировать свой дыхательный аппарат систематически, длительно, активно.
5. Я уверен в звучании моего голоса.
6. Моя нижняя челюсть освобождается от скованности, напряжения.
7. Я вижу свободные движения челюсти.
8. Мимические жевательные мышцы расслабились, я их ощущаю.
9. Глазные мышцы отдыхают.
10. Все складки на лице расправляются, разглаживаются.
11. Я вижу свое лицо.
12. Мое лицо спокойно.
13. Все тело успокоилось, расслабилось, брюшные мышцы активно работают, выдох длинный, сильный.
14. Полная свобода, легкость, непринужденность.
15. Я освободился от мышечного напряжения, я это чувствую.
16. Я вижу и ощущаю работу речевого аппарата.
17. Я прилагаю огромные волевые усилия в работе над голосом.
18. У меня сильная воля.
19. Я вижу и представляю работу всего речевого аппарата.
20. Я слышу свой мягкий, объемный, приятный голос.

Кроме аутогенной тренировки общего характера можно применять небольшие аутогенные паузы голосового аппарата.

1. Сидя, глаза закрыты, язык высунут изо рта, рот приоткрыт. Медленно произнести: "Мое лицо свободно. Язык, нижняя челюсть освобождены. Голос свободный, грудной". Открыть глаза и протяжно произнести *гм...зм...дм...вм...лм...*

2. Стоя, наклон туловища вперед, расслабиться. В этом положении прочесть: "*Добыл бобов бобыль*". Встать, повторить скороговорку.

3. Сидя, стоя: загнуть язык чашечкой к верхней губе, нижняя челюсть расслаблена, протяжно "протянуть" *гм...гм...гм...* Убрать язык, прочесть: "*Добыл бобов бобыль*".

4. Сидя, стоя надуть щеки и губы, легко "протянуть": *бу...бу...бу...*, расслабляя губы и нижнюю челюсть. По окончании прочесть: "*Добыл бобов бобыль*".

Проводя сеансы аутогенной тренировки, можно прибегнуть и к специальной дыхательной гимнастике. Дыхание — хороший индикатор малейших изменений эмоционального состояния человека. Приводим несколько вариантов упражнений "вечернего" и "утреннего" релаксационного дыхания.

Вечернее дыхание успокаивающее, вдох и выдох с мысленным счетом.

Вдох	Выдох	Пауза
4	4	2
4	5	2
4	6	3

3	6	3
2	8	4

Утреннее дыхание (возбуждающее), вдох, выдох с мысленным счетом.

Вдох	Пауза	Выдох
4	4	2
5	4	3
6	4	3
6	4	3
6	3	2
7	3	2

Релаксационная дыхательная гимнастика ускоряет восстановительные процессы, снижает нервно-мышечную эмоциональную возбудимость и приводит голосовой аппарат в спокойное состояние.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ГОЛОСОМ В МУТАЦИОННОМ ПЕРИОДЕ

Мутацией голоса, как говорилось в главе о физиологии голоса, принято считать состояние подростка в период полового созревания (у мальчиков примерно с 14-20 лет, у девочек — с 13-16 лет).

Мутационный период — это период, когда формирование звука подростка находится в прямой зависимости от изменения структуры голосового аппарата.

В мутационном периоде у подростков замечается часто хрипота, скрипучесть голоса, усиливаются недостатки произношения, голос становится непостоянным.

Врачи-ларингологи отмечают покраснение голосовых складок, наличие слизи, набухание сосудов. Все эти явления обусловлены быстрым ростом гортани и частей речевого аппарата в этот период. У мальчиков в период мутации гортань увеличивается в полтора раза, поэтому смена голоса в период мутации у них резко выражена.

Самой ответственной порой в работе над воспитанием навыков дикции и голоса подростков является мутационный период.

Следует помнить, что период мутации — это перестройка всего организма. Перестройка не только органов голосообразования, а также нервно-психологической сферы, сердечно-сосудистой, гормональной и дыхательной систем.

В период мутации следует оберегать подростка от перегрузки, не допускать крикливого чтения и ограничить выступления на концертах. Мальчикам в это время категорически запрещается петь.

Очень полезны осторожные занятия по дикции, которые содействуют быстрому формированию нового речевого звука. В этот период следует заниматься дыхательной гимнастикой с мысленным чтением, исключать гимнастику артикуляционного аппарата, заниматься общеукрепляющей гимнастикой и несложными дикционными упражнениями. Во время работы над дикцией нужно следить за свободными движениями артикуляционного аппарата, а в голосе добиваться яркого, ненапряженного звучания.

Во время занятий с подростками в мутационном периоде следует учесть, что особое отношение к их речи — залог будущего здорового голоса актера, чтеца, лектора, педагога...

Комплекс упражнений на расслабление мышц

Цель их — ослабление мышечного напряжения, уменьшение физической нагрузки, подготовка аппарата к голосовой нагрузке.

Расслабление рук.

1. Исходное положение — руки вперед. Напрячь мышцы. Пауза. Медленно рубить мышцы, "уронить" руки, покачивая ими вниз.

2. Исходное положение — руки вверх. Напрячь мышцы. Пауза. Расслабить мышцы, "уронить" руки вниз. Туловище наклонить вперед. Покачивать руками вниз.

3. Исходное положение — наклонить туловище вперед, руки расслабить и опустить. Покачивать туловище вправо и влево.

4. Исходное положение — руки согнуть вместе. Встряхнуть расслабленными руками (как бы стряхивая их).

5. Исходное положение — наклонить туловище вперед, руки расслабленными опустить. Потряхивать плечами.

Расслабление туловища.

1. Исходное положение — руки вверху. Встать на носки, напряженно потянуться вверх. Расслабляясь и опуская руки, голову, туловище, присесть. Обнять руками колени. Пауза.

2. Исходное положение — ноги врозь. Наклониться вперед, руки в стороны, расслабляясь, опустить туловище и покачивать руками. Пауза.

3. Исходное положение — лежа на спине, руки в стороны. Напрячь мышцы (как ногами и руками хочу оттолкнуться от пола), быстро расслабиться. Пауза.

Расслабление шейных мышц и мышц нижней челюсти.

1. Исходное положение — сидя, поднять плечи, напрячь мышцы, расслабить мышцы шеи. Сбросить плечи. Пауза.

2. Исходное положение — стоя (хочу повернуть голову вправо, но не могу), напрячь мышцы шеи. Расслабить мышцы шеи. Пауза. То же самое влево.

3. Взять руками нижнюю челюсть. Надавить нижней челюстью на руки. Напрячь. Расслабить нижнюю челюсть. Пауза.

Дополнительный комплекс дыхательной звуковой гимнастики, проводимой в мутационном периоде

Цель — тренировка полного носового дыхания, способствующая устранению стойких явлений в носоглотке, длительному выдоху с активацией мышц брюшного пресса.

1. Ноги на ширине плеч, поднять руки в стороны, вдох. Руки опустить, со свистом 1, 2, 3, 4, 5 — выдох. Повторить 3 раза.

2. Ноги вместе, руки на поясе — вдох. Приседая, поднять руки в стороны ("тянуть звук *бинни*") — выдох. Возвращаясь в исходное положение — вдох. Повторить 3 ра-

3. Стоя, медленно вдыхать левой половиной носа, а выдыхать правой и наоборот. Повторить 3 раза.

4. Медленно поглаживать шею сверху вниз, движение производится до подмышечных впадин, одновременно "тянуть" сочетание звуков *бм—бм—бм*. Повторить 3 раза.

Дополнительный комплекс звуковой гимнастики артикуляционного резонаторного аппарата в мутационном периоде

Цель — снять мышечное напряжение артикуляционно-резонаторного аппарата, способствовать свободному, ненапряженному звучанию речевого голоса подростка, укреплять нервно-мышечный аппарат произносительных органов.

1. Открыть рот (вертикально), спокойно произнести *аммм, аммм, аммм*, "протянуть" согласный звук *мммм, мммм, аммм, аммм*. Повторить 3 раза.

2. Произнести *аммммм, аммммм, аммммм* и слегка погладить горло и верхнюю часть груди сверху вниз. Повторить 3 раза.

3. Произнести *аннини, аннини, аннини* с поворотом головы направо, правой рукой погладить левую половину шеи от уха до плеча. Повернуть голову налево и погладить левой рукой правую половину шеи от уха до плеча. Повторить 3 раза.

4. "Тянуть" сочетание *гнннн—гнннн—гнннн*, подтягивая вместе с произношением звука вверх верхнюю губу. Прodelать 3 раза.

5. "Тянуть" сочетание *асссс—асссс—асссс*, опуская вниз вместе с произнесением звука нижнюю губу. Прodelать 3 раза.

6. Наклонить голову вниз — вдох, возвращаясь в исходное положение, произнести на выдохе *анг, анг, анг*. Повторить 3 раза.

7. Круговое движение головы справа-налево, а затем слева-направо с произнесением сочетаний *зм, бм, зм, дм*. Повторить со следующими сочетаниями:

зн—зн—зн,

гн—гн—гн,

бн—бн—бн

зл—зл—зл,

гл—гл—гл,

бл—бл—бл

зр—зр—зр,

гр—гр—гр,

бр—бр—бр

Утренняя звуковая гигиеническая гимнастика

Цель — способствовать пробуждению организма, приливу крови к органам голосообразования, тренировка свободного дыхания с элементами релаксации (мышечной свободы).

1. Открыть и закрыть глаза; открыть и закрыть рот; пошевелить ноздрями, как бы раздувая их; промассировать рот круговыми движениями языка по часовой стрелке.

2. Промассировать уши, следуя по ходу их извилин, затем провести пальцами от середины лба к ушам.

3. Промассировать затылок движением справа-налево и наоборот.

4. Наклон вперед — вдох (спина прямая), возвращаясь в исходное положение — выдох (с широко открытым ртом). Повторить 5 раз.

5. Лежа, прижать ноги к животу — вдох, возвращаясь в исходное положение, протяжно "тянуть" *бммммм*. Повторить 3 раза.

6. Ходить на месте, высоко поднимая колени, и протяжно "тянуть" *бммм, зммм, гммм*.

7. Небольшой (фонационный) бег на месте, в течение счета 20—30 секунд протяжно "тянуть" *бннннн, зннннн, гннннн*.

8. Произнести текстовый материал, где встречается много сонорных и звонких согласных, а логические и грамматические паузы позволяют брать дыхание.

ПРОФИЛАКТИКА РАССТРОЙСТВ РЕЧЕГОЛОСОВОГО АППАРАТА.

Формы и средства по профилактике расстройств голосового аппарата направлены на повышение профессиональной работоспособности, снижение утомляемости, ускорение восстановительных процессов. Они содействуют предупреждению заболеваний речевого голоса и верхних дыхательных путей.

Предложенные упражнения и самомассаж приводят в действие резервные силы речевого аппарата человека и всего организма.

ТОЧЕЧНЫЙ МАССАЖ

За последние годы появилось много работ по иглотерапии и точечному массажу. Цель этих работ — лечение и предупреждение болезней. Мы, знакомясь с этим материалом, выбирали то, что может быть полезным для дыхания и звучания, что служит снятию мышечных зажимов гортанной мускулатуры, принимающей участие в голосообразовании.

Массажи — гигиенический и вибрационный — нам помогают, с одной стороны, расслабить мускулатуру речевого аппарата (снять лишнее напряжение, "успокоить"), с другой — активизировать те нервные окончания (рецепторы), которые мобилизуют, разогревают, готовят речевой аппарат к звучанию (мышцы шеи, затылка, челюстей, дыхательные мышцы, зоны резонирования).

Точечный массаж мы рекомендуем проводить в такой последовательности: гигиенический массаж, несколько дыхательных упражнений и затем уже точечный самомассаж.

1. Гигиенический самомассаж.

2. *Дыхательные упражнения:* а) поворот головы направо — вдох носом, исходное положение — выдох (либо носом, либо фиксированный на губах); повороты головы сопровождаются движением глаз вправо, влево, вверх, вниз; б) полунаклон туловища вниз — вдох, выпрямление — выдох. Каждое упражнение повторить 5 раз.

Дыхательная гимнастика с движением головы помогает снять напряжение гортанной мускулатуры и этим самым тренирует мышцы полости глотки.

"Точками" принято называть место конечного разветвления нерва. Врач лечебной физкультуры К. Динейка и врачи иглорефлексотерапии Э. Д.Тыкочинская и А. А. Уманская рекомендуют точечный самомассаж как элемент психофизической тренировки, способствующей расслаблению мышц, снятию нервно-эмоциональных напряжений.

Отбирая и систематизируя упражнения, мы принимаем во внимание ощущения общемышечной свободы и концентрации звука в резонаторных полостях.

Кроме тех упражнений, которые подготавливают речеголосовой аппарат к звучанию, мы выделили также те зоны массирования, которые способствуют профилактике заболеваний голоса и верхних дыхательных путей.

Врач А. А. Уманская в статье "Зоны бодрости и здоровья" (газета "Социалистическая индустрия" 1983 г., 9 сент.) предлагает самомассаж активных точек для предупреждения простудных заболеваний.

Массировать эти точки нужно кончиками указательного или среднего пальца вращательными движениями — сначала по часовой стрелке, затем против, 3—4 секунды в каждую сторону. Лучше начинать с легкого нажима, постепенно повышая интенсивности воздействия.

Если в какой-то зоне вы ощутите болезненность, процедуры следует повторять через каждые полчаса, вплоть до исчезновения болевых ощущений.

Высокую сопротивляемость организма поддерживают только регулярные повторения упражнений — лучше всего выполнять их утром и перед сном. В предлагаемой нами схеме точечного массирования использованы рисунки и рекомендации из работ К. Динейки, А. А. Уманской и Д. М. Табиевой, с добавлением некоторых разработанных нами звуковых упражнений, усиливающих вибрационную чувствительность и ощущение звука в позиции резонаторов.

1. Снятие напряжения артикуляционного аппарата (рис. 22).
2. Воспитание ощущения грудного резонирования. Во время массирования протяжно произносить одно из следующих сочетаний: *зм, жм, дм, гн, дн* (рис. 23).
3. Воспитание ощущения головного резонирования. Во время массирования протяжно тянуть одно из вышеназванных сочетаний (рис. 24).
4. Воспитание ощущения освобождения нижней челюсти от мышечного напряжения. Протяжно тянуть одно из вышеназванных сочетаний (рис. 25).
5. Снятие напряжения гортанной мускулатуры (рис. 26).
6. Снятие напряжения гортанной мускулатуры. Массаж делает партнер (рис. 27).
7. Профилактика заболеваний верхних дыхательных путей (рис. 28).
8. Профилактика заболеваний верхних дыхательных путей (рис. 29).
9. Антистрессовые точки (снятие эмоционального напряжения) (рис. 30, 31).

Массирование антистрессовой точки на тыльной стороне обеих кистей рук, как утверждают специалисты по иглорефлексотерапии, снимает возбуждение нервной системы и действует успокаивающе.

Кроме всего вышесказанного следует отметить, что самомассаж ушных раковин является одним из средств, снимающих усталость и повышающих работоспособность человека. На ушной раковине имеются точки, которые связаны со всеми внутренними органами человека. Массируя ушные раковины, мы воздействуем на все внутренние органы, стимулируя их деятельность.

Массаж следует производить ладонями обеих рук: прижав ладонями уши, проделать движения от лица к затылку, а при обратном движении уши заворачиваются вперед. Прodelать эти движения 10—15 раз (рис. 32).



Рис. 22



Рис. 23



Рис. 24



Рис. 25



Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28



Рис. 29



Рис. 30



Рис. 31



Рис. 32

ПНЕВМОТЕРАПИЯ

Среди профилактических мер, принимающих участие в профилактике речеголосовых расстройств, важное место занимает **ПНЕВМОТЕРАПИЯ — ДЫХАТЕЛЬНАЯ ГИМНАСТИКА** (одна из областей индивидуальной медицины).

Цель специализированной дыхательной гимнастики — активизировать процесс фонационного дыхания, включить и активизировать в процессе голосообразования фонационную мускулатуру.

Предлагаем небольшую серию дыхательных упражнений **ПАРАДОКСАЛЬНОГО ДЫХАНИЯ**, необходимого людям речевых профессий в момент усталости голосового аппарата:

а) исходное положение: стоя, руки опущены; поднять руки в стороны — выдох и в этом положении — вдох; опустить руки — выдох и в этом положении — вдох;

б) исходное положение: стоя, руки опущены; поднять руки вверх — выдох и в этом положении — вдох; опустить руки — выдох и в этом положении — вдох;

в) исходное положение: стоя, руки опущены; наклон туловища вперед — выдох и в этом положении — вдох; вернуться в исходное положение — выдох и в этом положении — вдох.

Каждое упражнение повторить по 3—5 раз.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ДЫХАТЕЛЬНО-ГОЛОСОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Цель упражнений: подготовка основных элементов звукообразования и работа над развитием голоса, активизация мышечных групп, принимающих участие в голосообразовании, профилактика голосовых расстройств.

Упражнения могут применяться как дыхательно-голосовая тренировка перед выступлением или спектаклем.

Из предложенных упражнений следует составить (подобрать) индивидуальный комплекс для работы речеголового аппарата в голосовом режиме человека.

1. Фиксированный выдох — 3 раза по 10 секунд (стоя).
2. Фиксированный выдох — 3 раза по 10 секунд (сидя).
3. Фиксированный выдох — 3 раза по 10 секунд (лежа).
4. Фиксированный выдох, в конце выдоха — *умммм* — 20 секунд.
5. Фиксированный выдох, в конце выдоха — *бумммм* — 20 секунд.
6. Фиксированный выдох, в конце выдоха — *гумммм* — 20 секунд.
7. Фиксированный выдох, в конце выдоха — *думммм* — 20 секунд.
8. Фиксированный выдох, в конце выдоха — *хруммм* — 20 секунд.
9. Фиксированный выдох, в конце выдоха — *зммм, вммм, бммм, рммм* — 20 секунд.
10. Фиксированный выдох, прерываемый произнесением звука *ххх* — 20 секунд.
11. Фиксированный выдох, прерываемый произнесением звука *фффф* — 20 секунд.
12. Фиксированный выдох во время легкого бега — 20—30 секунд.
13. Фиксированный выдох во время легкого бега, прерываемый звуком *фффф* — 20—30 секунд.
14. Фиксированный выдох с поворотом головы в одну сторону — 20—30 секунд.
15. Вдох, пальцами постукивать по ноздрям — 5—10 секунд (2 раза).
16. Вдох, пальцами постукивать по ноздрям и наклоняться вперед — 5—8 раз.
17. Вдох через маленькое отверстие между ноздрями, закрывая пальцами нос — 5—10 секунд (2 раза).
18. Вдох через маленькое отверстие между ноздрями, закрыв пальцами нос, в конце вдоха произнести *мммммммм*.
19. Вдох через маленькое отверстие между губами (пить через соломинку) — 10 секунд.
20. Вдох через маленькое отверстие между губами, на выдохе протяжно "тянуть" *бумммм* (5 раз).

21. Вдох через зажатый нос — 2—5 секунд.
22. Вдох через зажатый нос, на выдохе произнести *аммммм, аммммама*.
23. Вдох через зажатый нос, на выдохе произнести *аннннана, анннна*.
24. Произнести звуки: *п, п, п, п, п* (как бы хочу сказать, но не могу).
25. Произнести звуки: *т, т, т, т, т* (как бы хочу сказать, но не могу).
26. Произнести звуки: *к, к, к, к, к* так же.
27. Произнести звуки: *п, т, к, п, т, к* так же.
28. Произнести звуки: *б, б, б, б* так же.
29. Произнести звуки: *д, д, д, д* так же.
30. Произнести звуки: *г, г, г, г* так же.
31. Произнести звуки: *б, д, г, б, д, г* так же.
32. Произнести звуки: *к, к, к, к*, высунув язык, — 10 секунд.
33. Произнести звуки: *г, г, г, г*, высунув язык, — 20 секунд.
34. Произнести звуки: *м, м, м, м*, высунув язык, — 20 секунд.
35. Произнести звуки: *н, н, н, н*, высунув язык, — 20 секунд.
36. Произнести звуки: *м, м, м, м*, загнув язык чашечкой к верхней губе.
37. Произнести звуки: *н, н, н, н*, загнув язык чашечкой к верхней губе.
38. Вдох и выдох носом при открытом рте — 1 — 10 секунд.
39. Вдох и выдох носом при открытом рте с поворотами головы, 10 секунд.
40. Выдох, постукивая пальцами по ноздрям, 20 секунд.
41. Выдох, постукивая пальцами по ноздрям, в конце выдоха — *змммммм*, 5—6 раз.
42. Вдох носом при открытом рте, на выдохе отрывисто — *х, х, х* — 10 секунд.
43. Вдох носом при открытом рте, на выдохе шепотом — *хр, хр, хр* — 10 раз.
44. Протяжно "тянуть" *мммммм*, постукивая пальцами по ноздрям — 10—15 секунд.
45. Протяжно "тянуть" *нннн*, постукивая пальцами по ноздрям — 10—15 секунд.
46. Закрыв нос пальцами, произнести *мммам, мммам*, повторить, убрав пальцы.
47. Закрыв нос пальцами, произнести *нннан, нннан*, повторить, убрав пальцы.
48. Произнести *змм, бмм, дмм, гмм* с наклоном туловища вперед — 5 раз.
49. Произнести *знн, бнн, днн, гнн* с наклоном туловища вперед — 5 раз.
50. Произнести *ум—м—мам, ум—м—мам, ум—м—мам* с поворотом головы — 5 раз.
51. Произнести *ун—н—нан, ун—н—нан, ун—н—нан* с поворотом головы — 5 раз.
52. Произнести *зв—зв—зв, зж—зж—зж, зм—зм—зм, зн—зн—зн, зл—зл—зл, зр—зр—зр* (перед произношением — вдох, постукивая пальцами по ноздрям).
53. Произнести *жв—жв—жв, жз—жз—жз, жм—жм—жм, жн—жн—жн, жл—жл—жл, жр—жр—жр* (при произношении закрыв пальцами левую ноздрию).
54. Произнести *мв—мв—мв, мз—мз—мз, мж—мж—мж, мн—мн—мн, мл—мл—мл, мр—мр—мр* (при произношении закрыв пальцами правую ноздрию).
55. Произнести *нв—нв—нв, нз—нз—нз, нж—нж—нж, нм—нм—нм, нл—нл—нл, нр—нр—нр* (одновременно поднимая пальцем кончик носа).
56. Произнести *лв—лв—лв, лз—лз—лз, лж—лж—лж, лм—лм—лм, лн—лн—лн, лр—лр—лр* (одновременно нажимая пальцем в центре нижней челюсти).
57. Произнести *рв—рв—рв, рз—рз—рз, рж—рж—рж, рм—рм—рм, рл—рл—рл, рн—рн—рн* (одновременно нажимая пальцем углы нижней челюсти).
58. Произнести звукосочетание *дзух* — 10 раз.
59. Произнести звукосочетание *брух* — 10 раз.

60. Произнести звукосочетание *фрух* — 10 раз.
61. Произнести звукосочетания *бугу, буду, гуду*, — 10 раз.
62. Крепко сжать губы и дышать носом 20 секунд.
63. Крепко сжать губы, дышать носом с поворотом головы влево-вправо — 30 секунд.
64. Крепко сжать губы, дышать носом 30 секунд, во время ходьбы.
65. Произнести: *амба, амба, амба* — 15 раз.
66. Произнести: *ам—ба—ма, ам—ба—ма, ам—ба—ма* — 10 раз.
67. Крепко сжать губы, дышать носом 10 секунд, затем произнести *внл* — 15 раз.
68. Крепко сжать губы, дышать носом 10 секунд, затем произнести *внр* — 15 раз.
69. Произвести выдох через широко открытый рот (как бы согреть руки) — 10 секунд.
70. Произвести выдох, как в № 69, с поворотами головы вправо-влево.
71. Произвести выдох, как в № 70. В конце выдоха произнести *храм-храм* — 10 раз.
72. Произнести: *вруши, бруши, друши* — 15 раз.
73. Произнести: *анда, анда, анда*.
74. Произнести: *ан—да—да, ан—да—да, ан—да—да*.
75. Произнести: *ал—га—га, ал—га—га, ал—га—га*.
76. Закрывать уши пальцами, произнести *хни, хни, хни*, повторить, не закрывая ушей.
77. Закрывать уши пальцами, произнести *бни, бни, бни*, повторить, не закрывая ушей.
78. Закрывать уши пальцами, произнести *гни, гни, гни*, повторить, не закрывая ушей.
79. Поставить кончик языка за верхние зубы — вдох, имитируя звук *шшшшш* — 10 секунд.
80. Выполнить вдох как в № 79, поворачивая голову вправо-влево.
81. Произнести *ммммм, ммммам, ммммум*.
82. Произнести *ннннин, ннннан, ннннун*.
83. Поднять плечи к ушам, произнести *аннма, аннма, аннма*.
84. Поднять плечи к ушам, произнести *аммна, аммна, аммна*.
85. Произнести шепотом *гrrrr, бrrrr, нrrrr*, повторить вслух.
86. Высунув язык, произнести *ннух, ввух, ггух, ммух*. Повторить при нормальном положении языка.
87. Высунув язык произнести *ухх, ахх, охх*. Повторить при нормальном положении языка.
88. Произнести *буммм, гуммм, думмм, луммм*.
89. Произнести *ах-ха-ха, ах-ха-ха, ах-ха-ха*.
90. Произнести *уух, оох, аах* — 10 раз.
91. Произнести артикуляционно-фонетическим методом:
около кола колокола.
92. Произнести как в № 91: *добыл бобов бобыль*.
93. Произнести, *хах, хах, хах* — 10 раз.
94. Произвести вдох углами рта — 7 раз, выдох носом.
95. Наклон головы назад — вперед с произнесением *аммн, аммн, аммн*.
96. Подъем и опускание плеч с произнесением *аррн, аррн, аррн*.
97. Шепотом на высокой ноте произнести *аааааааа*, пауза 6 секунд, повторить *ама, ама, ама*.

98. Шепотом на высокой ноте произнести *ааааааааа*, пауза 6 секунд, повторить *анна, анна, анна*.

99. Фиксированный выдох, не прерывая его, три раза поднять руки вверх и опустить их.

100. Фиксированный выдох, не прерывая его, сделать три приседания.

101. Язык высунуть на губы, губы сжать, подышать 10 секунд.

102. Произнести *пппп, ттттт, кккк, бббб, дддд, гггг* (хочу сказать, но не могу).

ГИГИЕНА ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

Ведущее место в гигиеническом образе жизни должно занимать предупреждение заболеваний верхних дыхательных путей, чему способствует общее и местное закаливание, а также звуковая и дыхательная гимнастика.

Общее закаливание производится путем водных и воздушных процедур комнатной температуры. Местное закаливание рекомендуется во время умывания в виде нескольких бросков воды комнатной температуры на область гортани и умывание такой же водой шеи и последующее растирание.

Часто актеров настораживает сухость в горле, что вызывается недостаточной смазкой голосовых складок слизью, которая выделяется особыми железами.

Для уменьшения сухости следует полоскать горло минеральными водами (теплыми) или щелочными растворами. Полоскание нужно проводить, запрокинув голову, беззвучно произнося *уууууууу—аааааааа—ооооооооо*.

Актеру никогда не следует работать в больном состоянии. Не следует злоупотреблять голосом и женщинам в период месячных.

Актеру следует знать, что курение и алкоголь разрушающе действуют на здоровье и особенно на голосовой аппарат. Научкой доказано, что содержащийся в табачном дыме аммиак раздражает слизистую оболочку рта и слюнные железы, гортань, трахею и бронхи. Десны у курильщиков бывают очень разрыхлены и легко повреждаются при жевании. При курении воспаляется зев и создается предрасположение к частым ангинам. Влияние табачного дыма особенно сказывается на работе голосовых складок. При длительном курении на голосовых складках происходит разрастание фиброзной ткани, что приводит к сужению голосовой щели и к резкой охриплости речевого голоса.

Известно, что у актеров-курильщиков очень часты бронхиты, трахеиты и т. д.

Алкоголь, так же как и никотин, является ядом. Исследования ученых показали, что даже малые дозы алкоголя нарушают деятельность дыхания, ведут к заболеваниям слизистой оболочки ротоглоточной и носовой полости, отрицательно влияют на работу центральной нервной системы.

Регулярное курение и употребление спиртных напитков приводит к постепенному разрушению внутренних органов, физическому и умственному истощению, ослаблению памяти, снижению работоспособности и активности, волевых качеств и отрицательно сказывается как на общем здоровье, так и на голосе.

Речевой аппарат человека — очень сложный по своей конструкции организм. Он наделен сложными физическими, физиологическими и акустическими свойствами. Правильное его использование, правильная тренировочная работа, соблюдение правил гигие-

нического режима — залог профессионализма, обеспечивающий здоровье и творческое долголетие актера и его речевого аппарата.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕКСТЫ ДЛЯ ТРЕНИРОВКИ ДЛИННОГО ВЫДОХА

После первых упражнений по дыханию, когда освоен принцип правильного вдоха и выдоха, уже проведена тренировка со счетом на фиксированном выдохе и каждый может свободно, плавно, не утомляясь, выдыхать на счете 10—15, берутся для тренировки тексты считалок, прибауток, присказок, долгоговорок, маленьких шуточных стихотворений.

Голос в считалках звучит легко, задача проста: стоит вспомнить как "считались" в детстве перед началом игры. Дыхание на текст считалки следует сначала проверить на фиксированном выдохе. Если считалка длинная и еще не хватает дыхания на весь текст, делим ее на части и постепенно увеличиваем выдох. Но обычно считалка проговаривается на одном дыхании.

При произнесении считалки вслух надо, как это бывает в жизни, считать товарищей, принимающих участие в "игре". Тот, на кого приходится последние слова (кому следует "водить"), начинает свою считалку, стараясь подгадать так, чтобы "водил" тот, кто еще не отвечал.

Тексты считалок

Лиса по лесу ходила,
Громким голосом вопила,
Лиса лычки драла,
Лиса лапотки плела:
Мужу двое,
Себе трое
И детишкам
По лаптишкам!

На зеленом кусту,
На дубовом мосту
По лебедю крылатому,
По волку лохматому.
Волк в лес бежит,
Лебедь за море летит!

Берем-берем ягодки:
Черную чернику,
Красную бруснику,
Землянику спелую!
Собираем в кузовки
Белые грибочки,
Крепкие груздочки.
Подосиновички!
Дедушке — ягоды,
Бабушке — грибочки,
А медведю лохматому
Листа гнилого,

Моху сухого!

Ехал я через мостище,
Стоит на мостище волчище,
Серый хвостище,
Зеленые глазища,
Острые зубища.
Я редьку схватил
Да бросил в волчище,
Попал ему прямо в бочище.
Волчище испугался,
Хвостище поджал
И с мостища убежал,
А редька в реке утонула*.

Следующий материал — шуточные, веселые прибаутки, присказки и долгоговорки. В них нет глубокого смысла, их задача — зазвать, заинтриговать, сбить с толку неожиданными веселыми выдумками.

В прибаутках и особенно в присказках каждая новая выдумка требует предварительного вдоха и нового голосового выражения ("приспособления"). Главное, при каждой новой "перемене" заставить слушающих поверить, что вот тут-то и начинается сказка, продолжения которой все с таким нетерпением ждут.

Тексты присказок

Зачинается рассказ
От Ивановых проказ,
И от сивка, и от бурка,
И от вешего каурка.
Козы на море ушли;
Горы лесом поросли;
Конь с золотой узды срывался,
Прямо к солнцу поднимался;
Лес стоячий под ногой,
Сбоку облак громовой;
Ходит облак и сверкает,
Гром по небу рассыпает.
Это присказка: пожди,
Сказка будет впереди.

Как на море-окияне
И на острове Буяне
Новый гроб в лесу стоит,
В гробе девица лежит;
Соловей над гробом свищет,
Черный зверь в дубраве рыщет.
Это присказка, а вот
Сказка чередом пойдет.

(П. Ершов. "Конек-горбунок")

* Тексты приведенных здесь считалок взяты из сборника "Тридцать три пирога. Игры, считалки, скороговорки..." (сост. М. Булагов, М., 1962).

Та-ра-рали, та-ра-ра!
Вышли кони со двора;
Вот крестьяне их поймали
Да покрепче привязали.
Сидит ворон на дубу,
Он играет во трубу;
Как во трубушку играет,
Православных потешает:
"Эй, послушай, люд честной!
Жили-были муж с женой;
Муж-то примется за шутки,
А жена за прибаутки,
И пойдет у них тут пир,
Что на весь крещеный мир!"
Это присказка ведется,
Сказка после начнется.

Как у наших у ворот
Муха песенку поет:
"Что дадите мне за вестку?
Бьет свекровь свою невестку:
Посадила на шесток,
Привязала за шнурок,
Ручки к ножкам притянула,
Ножку правую разула:
"Не ходи ты по зарям!
Не кажися молодцам!"
Это присказка велася,
Вот и сказка началась.

(П. Ершов. "Конек-горбунок")

Я тетерочку пасу
Во кленовом во лесу.
Вдруг тетерочка за куст...
Я тетерочку за хвост!
Удержать не удержал,
Только вырвал перо...
Как из этого пера
Смастерил я дуду.
Стал на дудке играть,
Стал людей потешать.
Я на дудке гу-гу-гу! —
Мне несут по пирогу:
Мне мамка пирог,
Мне батька пирог,
Мне бабка пирог,
Мне дедка пирог,
Мне братец пирог,
Мне сестрица пирог,
Мне тетка пирог,
Мне дядька пирог,
Мне соседка пирог,
Мне сосед пирог...
Притащили, принесли
Тридцать три пирога!
Запрягу я вола,

Повезу я пироги!
А мой вол не везет,
Он и с места не сойдет...
Запрягу я коня,
Повезу я пироги!
А мой конь не везет,
Он и с места не сойдет...
Запрягу я комара —
Ловкача, силача!
Он повез целый воз —
Тридцать три пирога.
Хочешь есть пироги —
Поскорей ко мне беги!

(Присказка из сборника "Тридцать три пирога")

Прибаутки

Кот на печи сухари толчет,
Кошка в окошке ширинку* шьет,
Свинья в огороде овес толчет,
Курочка в сапожках избушку метет;
Вымела избушку, положила голичок под порожичок.
Пошел полковник погулять,
Поймал птичку-перепелочку;
Птичка-перепелочка пить хотела,
Поднялась полетела,
Пала-пропала,
Под лед попала,
Попа поймала,
Попа поповича,
Петра Петровича.

Долгоговорки

Как на горке, на пригорке
Стояли двадцать два Егорки.
Раз Егорка,
Два Егорка,
Три Егорка... (И так — до 22-х.)**.

Шли семеро стариков,
Говорили старики про горох.
Первый говорит: "Горох хорош!"
Второй говорит: "Горох хорош!"
Третий говорит: "Горох хорош!"
Четвертый говорит: "Горох хорош!"
Пятый говорит: "Горох хорош!"
Шестой говорит: "Горох хорош!"
Седьмой говорит: "Горох хорош!"

* Ширинка — платок (*устар.*).

** Тексты прибауток и первая долгоговорка взяты из кн.: Народные русские сказки. Сост. А. Н. Афанасьев. В 3-х т, т. 3. М., 1957.

"Докучные сказки"

Эти сказочки рассказываются медленно, как полагается рассказывать длинные сказки со множеством приключений. Концы документных сказок повторяются до тех пор, пока хватит дыхания. Темп при этом убыстряется, но говорить надо плавно, звучно. Перед последней фразой-вопросом дыхание добирается.

Каждому учащемуся полезно брать для тренировок всего 2—3 текста, чтобы они не произносились механически, не становились скучными. Рассказывать их надо, включая внимание всех слушающих.

Про журавля

Слушайте-послушайте! Расскажу вам сказочку — хорошую-прехорошую, длинную-предлинную, интересную-преинтересную!

Жил-был журавль. Задумал он жениться на прекрасной на девице, на цапле. Пошел свататься. Вот илет он по болоту — ноги вязнут. Станет ноги из болота вытаскивать — хвост увязнет; хвост вытащит — ноги увязнут; ноги вытащит — хвост увязнет... *(тут можно удлинять повторение, насколько хватит дыхания)*. Хороша ли моя сказочка?

Про сороку и рака

Стоит над рекой дуб. На том дубу сидит сорока — в реку смотрит. А рак вылез из воды и лезет.

Вот он лезет да ползет, лезет да ползет, а сорока смотрит.

Вот она смотрит, а рак лезет да ползет.

Вот он лезет да ползет, лезет да ползет, а сорока смотрит.

Вот она смотрит, да смотрит, да смотрит. А рак лезет да ползет... *(Повторяется столько раз, на сколько хватит дыхания.)*

Пусть ворона мокнет

Шел я как-то через мост,

Глядь — ворона мокнет.

Взял ворону я за хвост,

Положил ее на мост —

Пусть ворона сохнет!

Шел опять я через мост,

Глядь — ворона сохнет.

Взял ворону я за хвост,

Положил ее под мост —

Пусть ворона мокнет!

Снова шел я через мост,

Глядь — ворона мокнет.

Взял ворону я за хвост,

Положил ее на мост —

Пусть ворона сохнет! (И т. д.)^{*}

Считалки, присказки, прибаутки, долгоговорки, "докучные сказки" выносятся на зачет после первого семестра. На нем каждый показывает свое умение владеть дыханием и голосом. Текст на зачете рассказывается товарищам.

* Тексты "докучных сказок" взяты из сборника "Тридцать три пирога".

В дальнейшем для проверки дыхания подбираются стихи, в которых встречаются перечисления и большие периоды, произнесение которых требует хорошо тренированного дыхания. Содержание этих стихотворений несложное, мысли просты, но тут требуется умение подчинить весь текст точной действенной задаче и при чтении уметь держать логическую перспективу, т. е. точно знать, к чему ведет рассказ. Очень хороши стихотворения С. Я. Маршака "Багаж", "Дом, который построил Джек".

Дополнительный материал

Король империи Перу
(Точнее, император)
В делах знал толк и меру,
Ума имел палату
И повторял считалку,
Полезную для всех.
Когда очки, к примеру,
Терял владыка Перу,
Когда, съезжая с горки,
Он падал носом в снег,
Когда горшок с цветами
Ронял на платье даме,
Когда на шляпу новую
Садился невзначай,
Когда, бродя по лужам,
Он забывал про ужин,
Опаздывал в столовую
И пил оставший чай,
Когда он был не в духе,
Когда кусались мухи,
И никому не жалко
Бывало короля, —
В любом подобном случае,
Пока не станет лучше,
Король шептал считалку,
Губами шевеля:
*"Шестью восемь — сорок восемь,
На два делим, пять выносим:
Пятью девять — сорок пять,
Три прибавить, семь отнять,
Прочитать наоборот —
Выйдет время пить компот!"*

Чтобы сделать волшебным
Весенний рассвет,
Надо долго, долго, долго идти
И охапку сияющих
Желтых лучей
Самому по дороге найти.
И добавить к сияющим
Желтым лучам
Охапку зеленых веток,
Краешек неба,

Когда его супруга
(Мадам императрица)
Брала стирать кольчугу
Для праздника в столице
И тут же забывала
Отдать ее в крахмал,
А в день его рождения
Шел дождь, как наводнение,
И буря бушевала,
И ветер крыши рвал,
Когда владыка Перу
Икал в палате пэров
Так, что ронял корону,
Основу всех основ!
Когда он против правил
На подпись кляксы ставил,
Когда он падал с трона
В присутствии послов!
Когда король путался,
Когда он спотыкался
И никому не жалко
Бывало короля, —
В любом подобном случае,
Пока не станет лучше,
Король шептал считалку,
Губами шевеля:
*"Шестью восемь — сорок восемь,
На два делим, пять выносим:
Пятью девять — сорок пять,
Три прибавить, семь отнять,
Прочитать наоборот —
Выйдет время пить компот!"*
(А. Милн. "Королевская считалка")

Пень ручья
И маленьких птиц
Всевозможных расцветок.
И добавить немного
Теплого ветра,
Запах ландыша,
Звон травы
И потом ладошкой
Плеснуть на это
Совсем немножко

Речной синевы.
И все это вместе
Перемешать,
Закрывать глаза

Джонатан Билл,
который убил
медведя
в Черном Бору,
Джонатан Билл,
который купил
в прошлом году
кенгуру,
Джонатан Билл,
который скопил
пробок
два сундука,
Джонатан Билл,
который кормил
финиками
быка,

Целый месяц
Под дождем
Мокнет
Крыша,
Мокнет
Дом,
Мокнут
Листья
И цветы,
Мокнут лужи

Жили-
Были
Трое
Троллей
на вершинах
Дальних гор.
Жили тролли,
Не скучали,
Хоть молчали
С давних
Пор.
Как-то раз,
Никто не знает,
От каких таких причин,
В той стране

И почти
Не дышать!
Клянусь, это будет
Волшебным рассветом.

(Овсей Дриз. "Как сделать утро волшебным?")

Джонатан Билл,
который лечил
ячмень на левом глазу,
Джонатан Билл,
который учил
петь по нотам
козу,
Джонатан Билл,
который уплыл
в Индию
к тетушке Трот, —
так вот,
этот самый Джо Билл
очень любил
компот.

(В. Левин. "Джо Билл")

И зонты,
Мокнут парки
И поля,
Мокнет
Мокрая
Земля,
И далеко от земли
Мокнут
В море
Корабли.

(В. Левин. "Маленькая песня о большом дожде")

Молчаливые тролли

Раздался грохот.
— Что за шум! —
Спросил один.
Но затих
Ужасный грохот,
И опять в горах
Покой.
Двести лет прошло в молчанье.
— Это мышь! —
Сказал другой.
А когда еще столетье
Протекло над краем снегов,
Третий тролль сказал:
— Проходите!
Ненавижу болтунов!

(Сисьюэрн Обстфельдер)

РАБОТА НАД ПОСТАНОВКОЙ РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Наличие здорового, хорошего голоса в первую очередь определяет профессиональную пригодность поступающего на актерский или режиссерский факультет.

"Ни один музыкальный инструмент не обладает такой восприимчивостью и исключительной выразительностью, как человеческий голос. Тонкость чувств человека и сложность его психики не будут по-настоящему восприняты зрителем, если актер не владеет своим голосом, если голос не подчиняется его воле, его замыслам, его темпераменту и нервам".*

Всем известно, какими высокими образцами выразительности являлись голоса прославленных мастеров русской сцены М. Н. Ермоловой, В. Ф. Комиссаржевской, А. А. Остужева, В. И. Качалова, М. И. Бабаковой...

Голосовые данные актера нуждаются в постоянной тренировке, развитии, совершенствовании.

"Быть в голосе!" — Какое блаженство для певца, так точно, как и для драматического артиста! Чувствовать, что можешь управлять своим звуком, что он повинуется тебе, что он звучно и сильно передает все малейшие детали, переливы, оттенки творчества!.. "Быть не в голосе!" — Какое это мучение для певца и для драматического артиста. Чувствовать, что звук не повинуется тебе, что он не долетает до зала, переполненного слушателями! Не иметь возможности высказать того, что ярко, глубоко и не видимо создает внутреннее творчество! Только сам артист знает об этих муках <...>. Только он один может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что появилось вовне, что и как передается голосом и словом. Если голос фальшивит, артист испытывает чувство обиды, потому что созданное внутри переживание искажается при внешнем воплощении его!"**

Голос актера должен быть звучным, гибким, с достаточно широким диапазоном, а также выносливым в любых условиях сцены и зрительного зала. Все эти качества приобретаются в процессе тренировки при наличии природных голосовых данных и здорового речевого аппарата.

Поставить голос — это значит выявить природные данные и развить, обогатить, улучшить их для профессионального звучания. Это значит создать такие условия работы голосового аппарата, при которых голос может служить актеру долгие годы. Подобные условия должны оградить голос актера от многих случайностей, травм, от преждевременной изношенности.

Драматический актер обязан всю жизнь сохранять, укреплять и развивать свой голос. Условные рефлексy, которые приобретаются в театральной школе, могут быстро исчезнуть при отсутствии постоянной, систематической тренировки.

* Саричева Е. Ф. Сценическая речь. С.164.

** Станиславский К. С. Работа актера над собой. С. 60.

Пользуясь советами педагога, внимательно выполняя задания, студент театральной школы добывается нужных мышечных и слуховых ощущений в процессе работы над дыханием и голосом, приобретает уверенность в использовании голоса, необходимую для дальнейшей работы в театре. Иными словами, студент учится подчинять своей воле процесс звуковедения. Правильная организация работы над голосом есть единый процесс развития всех, без исключения, навыков речи.

Работа над дикцией и дыханием с первого курса является, по существу, началом речевой постановки голоса. Преподаватель уже тогда следит, чтобы упражнения по дикции производились только после предварительного вдоха носом, чтобы студенты пользовались полным вдохом и умели распределять выдох. При произнесении звуков соблюдается точная их артикуляция (положение губ, языка, раствор рта). Во время дикционной и дыхательной тренировки снимаются мышечные зажимы окологортанной мускулатуры, определяется свободное звучание голоса в резонаторах.

С первых же уроков обращается внимание на голосовые недостатки: зажим гортани, носовое звучание, открытый, резкий звук и т. д.

Работа над артикуляцией и дыханием (тренировка полного дыхания), проверка резонаторов обеспечивают ясность произношения, достаточное дыхание и звучность голоса.

Эти подготовительные упражнения делают более легким процесс освоения специальных голосовых упражнений. Задача специальных упражнений — научиться управлять своим голосом, развить координацию слуха и голоса, дыхания и звучания. В результате систематической тренировки голос приобретает "металл", звучность, полетность, богатство тембра.

При голосовых упражнениях обращается внимание на одновременное использование головного и грудного резонаторов. Головной резонатор придает звуку полетность, включение грудного резонатора обеспечивает его "тембральность". Проверять работу резонаторов во время тренировки можно, положив одну руку на верхнюю часть грудной клетки, а другую прикладывая к темени, к костяку лица, к затылку и ладонью ощущая вибрацию.

На протяжении всех лет обучения работа над голосом ведется в индивидуальном порядке. Приводимые ниже упражнения распределены по степени их трудности. Первостепенное значение имеет слух педагога, распознающего отличительные особенности каждого голоса и устанавливающего, с каких упражнений вернее и легче начинать работу над данным голосом.

Мы придерживаемся системы голосовых упражнений, разработанной Е. Ф. Саричевой. На этой системе воспитано не одно поколение актеров драматического театра. Упражнения, которые входят в наш цикл, создают основу, необходимую для развития всех положительных качеств голоса будущего актера драматического театра: полетности, звучности, гибкости, легкости и силы. Работа над голосовыми упражнениями является одновременно и работой над воспитанием слуха. Эти упражнения могут служить актеру всю жизнь. Навыки, приобретенные во время упражнений, следует закреплять при чтении специально подобранных текстов.

В результате систематической работы над голосом свобода звучания сохраняется при наличии самых сложных и тонких смысловых задач, с которыми встретится актер в своей творческой практике. В работе над голосом необходима осторожность и постепенность, так как восприятие новых задач требует наличия речевого слуха, умения сосредото-

точить внимание на мышечных, артикуляционных и резонаторных ощущениях. Эта настроенность имеет особое значение во время первых проб голоса, когда учащийся должен концентрировать свое внимание на "технических" задачах.

Природные данные голоса развиваются и совершенствуются в меру способности учащегося осваивать и закреплять новое, при условии соблюдения определенного режима. В процессе работы необходимо осознанное отношение к дыханию, артикуляции, голосу. Большое значение имеет правильная осанка, свободные от напряжения мышцы шеи, плеч и вместе с тем ощущение подтянутых нижнебрюшных мышц.

При начальной работе над голосом внимание сосредоточивается на нахождении удобной для данного студента середины диапазона (центра голоса) и координации звука с дыханием. В дальнейшем голосовые упражнения связываются с движением. Для этого можно использовать материал, помещенный в главе "Дыхание, артикуляция, резонирование".

Работая над голосом, не надо спешить с расширением диапазона. При работе над освоением звука в верхней и нижней частях диапазона исходим из правильно сформированной середины его. Выработка в середине диапазона легкого, свободного, естественного звучания создает необходимые предпосылки и для формирования звуков в нижней и верхней частях диапазона. Если учащийся начинает чрезмерно увлекаться низкими или высокими звуками своего голоса, не укрепив его середины, это приводит к "выпадению" середины голоса: голос становится неустойчивым, силным внизу и резким вверху, быстро наступает усталость.

В основе обучения владению голосом лежит задача добиться полнозвучного, ровного, однородного по характеру звучания на протяжении всего диапазона.

Комплекс тренировочных голосовых упражнений, используемых в течение всех лет обучения, предусматривает утверждение и дальнейшее развитие правильного звучания, найденного в первоначальных упражнениях. Переходя к новому заданию, не надо забывать предыдущих упражнений. Их нужно систематически повторять. Даже когда в процессе постоянной тренировки накапливается много упражнений, возвращение к первичным упражнениям полезно, а иногда и необходимо.

К работе над специальными голосовыми упражнениями следует приступить в конце первого или в самом начале второго семестра (в зависимости от освоения подготовительных упражнений).

При тренировке речевого голоса используются два приема: напевный и речевой. Начинать следует с того приема, на котором учащемуся легче удастся верное звучание. Напевные упражнения обычно помогают удерживать звук на заданной высоте, освоить повышение и понижение голоса на новую ступень. Напевные упражнения развивают музыкальный слух. В речевых упражнениях необходимо добиваться естественной, разговорной, плавной речи. Эти упражнения помогают развитию речевого слуха.

В напевных упражнениях повышение и понижение голоса идет по полутонам. В речевых упражнениях повышение и понижение происходит по ступеням, зависящим исключительно от речевого слуха учащегося.

Упражнения на распев не являются вокальными (певческими), они приближены к речевому звучанию.

Если у учащегося плохая координация слуха и голоса (довольно частое явление в начале занятий по голосу), то начинать следует с речевых упражнений; напевные же в этом случае полезно проверять в сопровождении инструмента.

Все упражнения по голосу, за исключением первоначальных, тренируем на материале стихотворных текстов. Мы считаем необходимым брать для тренировки голоса именно словесную ткань, а не отдельные слоги. Во-первых, потому, что гласные звуки в безударном положении в русском языке редуцируются, а при тренировке голоса нужно сохранить и в неударных слогах верное направление звука и опору дыхания; во-вторых, потому, что никакие упражнения со слогами не в состоянии охватить все многообразие звуко сочетаний, встречающихся в словах.

Переход от первоначальных упражнений по голосу с сонорными звуками к произнесению слов становится возможным через 2—3 недели после начала тренировок (для некоторых учащихся и раньше). К этому времени студент уже привыкает слушать и контролировать себя, звучание своего голоса, повышать и понижать его в пределах среднего регистра (центра своего голоса).

Вся тренировочная работа по голосу предусматривает одновременную тренировку произношения и дыхания (смешанно-диафрагматического). Учащимся, у которых в жизни наблюдается многоударность (равновеликость слогов) или "проглатывание" слогов в конце слов, следует больше работать над медленным произнесением слов в голосовом упражнении, особо обращая внимание на соотношение ударных и безударных гласных. Учащимся с вялой артикуляцией следует обращать внимание на четкость, ясность, точность произношения.

При нормальном, здоровом состоянии голосового аппарата и при достаточной тренировке в течение всего первого года учащиеся приходят ко второму курсу, уже освоив правильное направление звука и плавный переход из регистра в регистр при хорошей опоре дыхания.

На втором курсе в голосовых упражнениях расширяется звуковысотный диапазон голоса: закрепляется грудной (нижний) регистр, а также и головной (верхний). Идет работа над развитием темпоритмического и силового (динамического) диапазона.

Уже на втором курсе, при работе над творческим освоением литературных текстов, возможно использование голоса как одного из выразительных речевых средств.

Каждому студенту надо иметь для тренировки несколько текстов. Новый текст выбирается, когда несколько окрепнет голос, когда студент утвердился в правильном звучании на предыдущем тексте. Периодическая смена тренировочных текстов рекомендуется начиная со второй половины второго курса.

Студент должен уметь применять все выработанные навыки по речи, дыханию, голосу в работе над художественными произведениями и в занятиях по мастерству актера. Эти требования последовательно возрастают, исходя из задач 1, 2, 3, 4-го курсов. На 2 и 3 курсах следует проверить и закрепить успехи студентов в работе над голосом, организуя специальные, контрольные уроки или вынося упражнения по голосу на зачет.

Чрезвычайно важна для актера выносливость, т. е. умение, не уставая, пользоваться различной силой голоса. Для развития выносливости к первоначальным упражнениям присоединяются специальные упражнения на использование силы звука. "Силовые" упражнения применяются лишь после того, как усвоен весь комплекс предыдущих упражнений.

Сила звука, рождаемая в гортани, зависит от интенсивности выдыхаемой струи и использования резонаторов. Всегда надо помнить, что сила звука зависит прежде всего не от количества набранного в легкие воздуха, а от правильного его расходования.

Сила заключается не в резком и отрывистом крике, а в мощности, полноте, яркости и широте звучания, во внутренней наполненности текста большими действенными задачами.

К концу 2 курса учащиеся должны уметь пользоваться всем комплексом упражнений. На 3 и 4 курсах уже требуется умение применять приобретенные навыки в дипломных спектаклях. Большая нагрузка в выпускных спектаклях или программах по художественному слову — это, в частности, проверка выносливости голосового аппарата учащихся, а также проверка их умения владеть своим голосом.

В распоряжении студентов 3 и 4 курсов широкий круг упражнений по голосу, из которых они могут самостоятельно выбирать для каждодневной тренировки то одно, то другое. Это упражнения различной трудности, и комбинировать их учащийся может по своему желанию.

Время, отводимое для упражнений по голосу в самостоятельной работе, начинается с 5—10 минут подряд на первом курсе, 15—30 минут на втором. Длительность тренировки на третьем и четвертом курсах может быть увеличена до 30—45 минут. Тренировку полезно проводить с утра.

Если тренировка проводится правильно, учащемуся легко и приятно выполнять упражнение, голос его звенит, нет ощущения усталости. При появлении усталости необходимо выяснить причину. Если виною мышечный зажим, надо снять его и только тогда продолжать занятия. После тренировки полезно почитать вслух любимые стихи.

Начиная работу над голосом, обратите внимание на основное положение частей голосового аппарата при подготовке к правильному звучанию:

- 1) нижняя стенка живота (брюшного пресса) подтянута;
- 2) при вдохе грудная клетка слегка расширена в своей средней и нижней части, плечи свободно отведены назад и опущены вниз; при выдохе грудная клетка остается расширенной, нижебрюшные мышцы регулируют равномерный, плавный выдох;
- 3) мягкое небо с маленьким язычком приподнято (глотка принимает положение зевка);
- 4) челюсть опускается свободно; губы принимают положение тех гласных, с которых начинается упражнение.

Упражнения на развитие голоса

I курс

Упражнения на правильное направление звука с использованием сонорных м, н, л

Для первоначальных упражнений полезно использовать сонорные согласные в сочетании с гласными. Гласные образуются вследствие свободного прохождения звука, рожденного гортанью, по плоточной и ротовой полостям, а согласные *м, н, л* формируются при участии губ или кончика языка, который упирается в передние зубы; воздушная струя при произнесении сонорных непосредственно попадает в верхние резонаторы.

Упражнения на сонорные звуки и на сочетания их с гласными помогают первому ощущению вибрации резонаторных частей надставной трубы и грудной клетки (головного и грудного резонаторов). Необходимо следить, чтобы мышцы гортани были свободны-

ми и звучащая струя воздуха направлялась вперед. Если звук идет правильно, то губы и кончик языка ощущают легкое дрожание (вибрацию). Надо найти наиболее удобную для себя высоту звучания. Упражнение повторяется по нескольку раз (3—4 раза) на одной высоте. Вдох делается в тот момент, когда запас взятого воздуха иссякает.

При дальнейших тренировках закрепляется найденное верное звучание, запоминаются мышечные и вибрационные ощущения.

Во время звучания следует сохранять опору дыхания: постепенно расслаблять мышцы-выдыхатели, дольше сохранять ощущение вдоха, экономно расходуя воздух.

Во время тренировки необходимо учиться слушать себя, ощущать вибрацию в области лицевого костяка и грудной клетки, избегать форсирования звука, напряженности окологортанной мускулатуры.

В первоначальных упражнениях, когда находится и утверждается средний регистр (центр голоса), произносить звуки следует осторожно, негромко, без резких толчков, все время прислушиваясь к ровности звучания. При повышении и понижении звука надо следить за подачей ровной струи воздуха вперед — в резонаторы. При переходе от продолжительного звучания звука *м*, *н* или *л* к упражнениям с гласными звуками необходимо сохранить найденное ощущение попадания звука в передние резонаторы и ровности воздушной струи.

1. Продолжительное произнесение сонорных звуков на одной высоте. Принять основное положение; протянуть звук *м*, *н* или *л* на одной высоте 3—4 раза, каждый раз вдыхая носом. Проверять работу головного и грудного резонаторов по вибрациям, которые ощущают руки, положенные на голову и грудь. Свободу звучания проверять ощущением свободы мышц шеи, гортани, челюсти, ощущением звука "на губах":

вдох — *мммммм* — вдох — *мммммм* — вдох — *мммммм* (и т. д.);

вдох — *нннннн* — вдох — *нннннн* — вдох — *нннннн* (и т. д.);

вдох — *лллллл* — вдох — *лллллл* — вдох — *лллллл* (и т. д.).

2. Постепенно, на одном дыхании, плавно переходить от одного сонорного к другому, соблюдая одну высоту:

вдох — *ммннлл* — вдох — *ммннлл* — вдох — *ммннлл* (и т. д.).

3. Протянуть на одном дыхании и на одной высоте сонорный *м*, затем вдохнуть, повысить голос, опять протянуть *м*. Повышать по 3—4 ступени вверх, затем так же постепенно понижать голос. Перед каждым повышением или понижением делать вдох.

4. Прodelать то же со звуком *н*.

5. Прodelать то же со звуком *л*.

6. Прodelать то же, соединяя три звука: *м*, *н*, *л*.

Задание: прodelайте эти упражнения дома, самостоятельно.

7. Повышать и понижать нараспев (по полутонам) сонорные звуки в сочетании с таблицей гласных:

а) вдох — *ми, мэ, ма, мо, му, мы;*

б) вдох — *ни, нэ, на, но, ну, ны;*

в) вдох — *ли, лэ, ла, ло, лу, лы.*

Каждое из сочетаний повышать на 3—4 ступени вверх и затем так же, по ступеням, понижать. Нараспев повышение и понижение голоса идет по полутонам.

8. Повышать и понижать гласные в закрытом слого (оканчивающемся на согласный) речевым и напевным приемом:

а) вдох — *мимим, ммэмим, ммамим, ммомим, ммумим, ммыимим;*

б) вдох — *нинин, ннэнн, ннанн, ннонн, ннунн, нныинн;*

в) вдох — *ллилл, ллэлл, ллалл, ллолл, ллулл, ллылл.*

Порядок таблицы может быть изменен, если учащемуся удобнее начать упражнение с других гласных (*и — о — у — ы — э — а, у — о — а — э — и — ы* и т. д.).

9. Чередовать сочетания гласных с сонорными напевным и речевым приемами. Произнести таблицу напевным способом. Затем, взяв дыхание, повторить ее речевым способом, не меняя высоты. Повторить такое чередование, поднимая всю таблицу по полутонам в пределах своего среднего регистра:

Распев

вдох — *мми, ммэ, мма, ммо,*
мму, ммы

Речь

вдох — *ми, мэ, ма, мо, му, мы*

Во всех упражнениях обязательны: постоянная подача ровной струи воздуха; ровное, непрерывное звучание; правильное формирование гласных и согласных звуков; ощущение звука в резонаторах; ощущение свободы мышц окологортанной мускулатуры. Начинать тренировку с того приема (напевного или речевого), который легче удается. В упражнениях, проводимых речевым способом, следует добиваться постепенности речевых ступеней, без больших интервалов. Необходимо определить, сколько ступеней повышения и понижения имеется в распоряжении учащегося на данный период тренировки.

Переходя от продолжительного произнесения изолированного звука *м, н* или *л* к его сочетанию с гласными звуками, не всегда следует брать всю таблицу гласных. Первоначально можно взять три звука, наиболее легких для учащегося (*и — э — а —* или *а — о — у*).

Задание. Повышая постепенно таблицу и затем понижая, определите на сколько ступеней высоты вам удается продвинуться при ощущении свободы окологортанных мышц.

Учащиеся с заметным носовым оттенком звучания начинают тренировку голоса по таблице гласных в сочетании не с сонорными согласными, а со взрывными *б, д, г*.

Задание. Прделайте эти упражнения дома, самостоятельно, отдельно с каждым взрывным звуком, повышая таблицы:

сначала *би, бэ, ба, бо, бу, бы;*

затем *ги, гэ, га, го, гу, гы;*

и *ди, дэ, да, до, ду, ды.*

Таким образом при помощи первоначальных упражнений выясняется: 1) на каком приеме легче удерживать звук на одной высоте — на распевном или речевом; 2) с какими согласными звук легче идет вперед, не вызывая напряжения, и приближается к резонаторам. Кроме сонорных звуков *м* и *н*, которые активизируют выдох, возможно для некоторых студентов подбирать и другие согласные, произнесение которых подводит выдыхаемую струю воздуха вперед (*б, д, г, з, ж*).

Переход от напевного упражнения к речевому или наоборот совершается в зависимости от того, в каком упражнении голос учащегося звучит естественнее, свободнее. Если свободу звучания, равномерное распределение выдоха, свободу глоточной полости, концентрацию звука в резонаторах студент скорее ощутил в напевном упражнении, то ему надо впоследствии перенести эти ощущения на речевое звучание, и наоборот.

упражнения проводятся ежедневно, занимая по 5—10 минут. Первоначальным упражнением с сонорными звуками уделяется приблизительно 10—14 дней. Особенно задерживаться на них не нужно, так как иногда свобода звучания легче удается на упражнениях со словами.

Если у студента во время голосового упражнения замечаются мышечные зажимы и недостатки в использовании дыхания, то ему следует вернуться к упражнениям, связанным с движением, и на них убрать зажимы.

*Тренировка правильного звучания на тексте
пословиц и коротких стихотворных текстах*

Упражнения с сонорными согласными и их сочетаниями с гласными помогли оформить звук, установить верное его направление. Следующий этап — упражнения со словами. Для этой цели могут служить счет, пословицы, строчки стихотворного текста. При работе следим за тем, чтобы сохранить найденное удобное, свободное, полетное звучание, которого мы добились в слоговых упражнениях с сонорными звуками.

При этом первом обращении в голосовых упражнениях к словам необходимо внимание к тому, чтобы ударные гласные попадали точно в резонатор, а неударные не снимались с дыхания; чтобы не пропадали согласные звуки, которые формируют слово.

Пословицы и другие тексты надо подбирать так, чтобы под ударением встречалось больше гласных, на которых учащемуся легче закрепить правильное звучание, и согласных, которые помогают удерживать звуки в резонаторах. При наличии открытого ("белого") звука лучше взять строчки с преобладанием звука *о*. Учащимся с зажатой челюстью лучше тренироваться на строчках, где часто встречается ударный *а*. Ударные гласные помогают держать тон всей строки.

В упражнениях добиваемся ровности характера и силы звучания, устойчивой высоты, без провалов и качаний при переходе от слога к слогу и от слова к слову. Для более точного выполнения этих условий вспомним подготовительные упражнения с мысленным чтением и предварительно проделаем упражнение про себя, следя внутренним слухом за верностью и точностью звучания.

Пословицы и стихотворные строчки вначале тренируем в пределах среднего регистра. Когда установится точное понимание объема середины своего голоса и появится умение управлять звуком при повышении и понижении, будем понемногу расширять диапазон, каждые 5—6 дней прибавляя по одной ступеньке, звучащей сначала ниже, а затем и выше среднего регистра. В процессе тренировки для каждого учащегося постепенно устанавливается количество полутонов (в упражнениях нараспев) и количество речевых ступенек (в упражнениях на речь). К концу второго курса диапазон голоса студента должен быть расширен в зависимости от его индивидуальных успехов.

Перед каждым повышением и понижением текста пословицы или стихотворной строчки следует делать вдох. В упражнениях на чередование напевных и речевых строчек начинать надо с той, в которой голос учащегося звучит естественнее, легче. В дальнейшем надо добиваться свободного выполнения упражнений как напевного, так и речевого звучания.

Длина стихотворной строчки при тренировке зависит от степени освоения дыхательных упражнений, длинного выдоха.

Как и в предыдущем комплексе упражнений, при расширении диапазона голоса надо следить за одновременным использованием грудного и головного резонаторов, за точностью артикуляции, за свободой окологортанной мускулатуры, опорой дыхания.

Мы начинаем отсчет строчек снизу при повышении голоса и сверху при понижении. Каждая строчка повышается (или понижается) на одну ступень высоты.

1. **Повышение и понижение голоса при произнесении пословицы нараспев.** От удобного нижнего звучания, повышая пословицу по полутонам, довести голос до удобной высоты и затем, постепенно понижая его, вернуться к исходному звучанию. Произнести нараспев, на одном дыхании, на одной высоте всю пословицу. Вдохнуть и произнести пословицу, повысив голос на полтона.

Повышение и понижение голоса сначала происходит в пределах его середины. Все слова пословицы произносятся на одном дыхании, все ударные гласные звучат на одной высоте.

Отсчет строчек начинается снизу.

3. (*вдох*) Красно поле пшеном, а речь умом.

2. (*вдох*) Красно поле пшеном, а речь умом.

1. (*вдох*) Красно поле пшеном, а речь умом.

2. **Повышение и понижение голоса при произнесении пословицы речевым приемом.** В этом упражнении пословица тренируется по речевым ступеням, в речевой интонации. Ударные слоги произносятся на одной высоте, которая фиксируется речевым слухом учащегося. Вся пословица, как и в упражнении 1, произносится на одном дыхании. Характер речевой интонации утвердительный, конкретный, но мягкий (не рваный, не резкий).

Домашнее задание. Закрепить упражнение на повышение и понижение голоса в пословице "Весна красна цветами, а осень — снопами". Сначала тренироваться речевым способом, а затем напевным.

3. **Тренировка голоса в чередовании речевого и напевного звучания пословицы.**

Произнести пословицу "Красно поле пшеном, а речь умом" с напевным звучанием; затем, взяв дыхание, произнести пословицу в речевой интонации на той же высоте:

Распев

(*вдох*) Красно поле пшеном, а
речь умом.

Речь

(*вдох*) Красно поле пшеном, а речь
умом.

Повышая пословицу по полутонам нараспев и повторяя ее в речевой интонации, постепенно довести голос до удобного, естественного верхнего звучания и затем постепенно вернуться к исходной высоте.

Произнести пословицу один раз речевым способом; затем, взяв дыхание на той же высоте, повторить ее нараспев. Повышать пословицу по речевым ступеням и, повторяя ее нараспев, довести до верхнего звучания; постепенно возвратиться по речевым ступеням к исходной высоте:

Распев

(вдох) Красно поле пшеном, а
речь умом.

Речь

(вдох) Красно поле пшеном, а речь
умом.

Домашние задания: а) закрепить упражнение на чередование, начиная с напевного звучания пословицы; б) закрепить упражнение, начиная с речевого звучания пословицы.

Для тренировки взять несколько пословиц. Например, кроме указанной выше, следующие: "Где песня льется, там легче живется"; "Красна песня ладом, а сказка складом"; "В зимний холод всякий молод"; "Береги нос в большой мороз"; "Хорош цветок, да остер шипок"; "Плохое начало и дело стало"; "Где выросла сосна, там она и красна". Как видите, в этих пословицах преобладают звуки *а* и *о* в ударном положении.

Тренировка голоса на стихотворных строчках (3—4 слова в строке)

Цель этих упражнений — закрепить правильное звучание голоса на различных словах (а следовательно, на различных звуко сочетаниях).

1. Повышение и понижение голоса по строчкам речевым приемом. Принцип упражнения тот же, что в предыдущем упражнении с пословицей. Стихи для тренировки следует взять сначала четырехстопного размера. Например:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печальный свет она.

(А. Пушкин. "Зимняя дорога")

Каждую строчку текста постепенно повышать до удобной для студента верхней ступени диапазона и затем так же понижать до исходной высоты звучания. Интервалы между строчками зависят от степени развития речевого слуха учащегося. Перед каждой строчкой необходимо взять дыхание.

Начинайте с нижней строки этой таблицы:

4. *(вдох)* 4-я строчка:

Льет печальный свет она.

3. *(вдох)* 3-я строчка:

На печальные поляны

2. *(вдох)* 2-я строчка:

Пробирается луна,

1. *(вдох)* 1-я строчка:

Сквозь волнистые туманы

2. Повышение и понижение голоса по строчкам нараспев. Поднимать каждую строчку текста, приведенного в предыдущем упражнении, на полтона выше; дойдя до удобной высоты, соответственно опускать голос.

Внимание к устойчивости ударных гласных и точное повышение и понижение строчек делают дальнейшую работу над голосом более эффективной, помогают сознательно расширять диапазон. Умение добиться точности звучания каждого ударного гласного является результатом развития речевого слуха.

Во время тренировок надо следить за согласованной работой грудного и головного резонаторов при повышении или понижении голоса.

3. Чередование строчки напевной со строчкой речевой. Текст для тренировки:

Уже полдневная пора
Палит отвесными лучами,
И задымилась гора
С своими черными тенями.

(Ф. Тютчев. "Снежные горы")

Каждая напевная строчка должна звучать выше предыдущей на полтона. Речевая строчка придерживается высоты напевной, но произносится в речевой интонации. Начать первую строчку нужно в грудном регистре.

Распев

Речь

- | | |
|--|--|
| 4. 4-я строчка (<i>вдох</i>): С своими черными тенями. | (<i>вдох</i>) С своими черными тенями. |
| 3. 3-я строчка (<i>вдох</i>): И задымилась гора | (<i>вдох</i>) И задымилась гора |
| 2. 2-я строчка (<i>вдох</i>): Палит отвесными лучами, | (<i>вдох</i>) Палит отвесными лучами, |
| 1. 1-я строчка (<i>вдох</i>): Уже полдневная пора | (<i>вдох</i>) Уже полдневная пора |

4. Чередование речевой строчки с напевной. В отличие от предыдущего, это упражнение надо начинать с произнесения строчки речевым способом, а затем повторить строчку нараспев (после вдоха) на одной высоте с речевой. После произнесения последней строчки все четверостишие повторяется до предельной высоты для данного периода тренировки.

В упражнениях на чередование напевной и речевой строчек следует определить количество повышений и понижений. В упражнении 3 определить количество полутонов, а в упражнении 4 — количество речевых ступенек подъема голоса.

5. Переход с напева на речь. При этом при повторном произнесении строчки вдоха не происходит.

6. То же самое — переход с речи на распев.

II курс

Тренировка звуковысотного, темпоритмического, динамического диапазона речевого голоса на удлиненной строчке

Приступать к тренировке голоса на удлиненных строчках полезно при достаточно натренированном дыхании. Эти упражнения предусматривают дальнейшее развитие и укрепление дыхания и слуха учащихся. Две строчки указанного текста должны произноситься на одном выдохе и на одной высоте (в двух строчках 6—7 слов).

От темного леса далёко,
На почве бесплодно сухой
Дуб старый стоит одиноко,
Как сторож пустыни глухой.
(И. Никитин. "Дуб")

Упражнения на развитие звуковысотного диапазона голоса

1. Повышение и понижение голоса речевым способом на удлиненной строке. Повышать и понижать по речевым ступеням текст двух строчек, следующих друг за другом, на одном выдохе. Начать упражнение с нижних ступеней диапазона (в грудном регистре). Повышение и понижение зависит от степени развития речевого слуха учащегося; вдох следует брать через каждые две строки:

*(вдох) От темного леса далёко, / На почве бесплодно сухой
(вдох) Дуб старый стоит одиноко, / Как сторож пустыни глухой.
(вдох) От темного леса далёко, / На почве бесплодно сухой...
(И т.д.)*

2. Повышение и понижение голоса напевным способом на удлинённой строке. Повышение и понижение двух строчек нараспев следует по полутонам (см. упражнение № 2 предыдущей группы упражнений).

3. Чередование двух напевных строк с двумя речевыми (см. упражнение № 3 предыдущей группы). Начать с напевного звучания двух строчек. Дыхание распределять также на две строки. Каждые две строки повышать и понижать по полутонам. Эти же две строчки на той же высоте тренировать речевым способом.

4. Чередование двух речевых и двух напевных строчек (см. упражнение № 4 предыдущей группы). Начать с речевого звучания двух строчек. Каждые две строки повышать и понижать по речевым ступеням и эти же две строки на той же высоте тренировать нараспев.

5. Переход с распева на речь в середине строки. Повышать и понижать голос по полутонам (или речевым ступеням) на длинной строке. В середине строки, не делая вдоха, переходить с распева на речь. Затем вдохнуть, повысить голос на ступеньку, опять начать с распева и перейти в середине удвоенной строки на речь — и так по всему диапазону, сначала поднимаясь по полутонам, затем опускаясь по полутонам.

Распев

*(вдох) От темного леса далеко,
(вдох) Дуб старый стоит одиноко,*

Речь

*На почве бесплодно сухой
Как сторож пустыни глухой.*

6. Переход с речи на распев в середине удвоенной строки. Упражнение делается так же, как предыдущее, но теперь первая половина удвоенной строки звучит как речь, а вторая — нараспев.

Речь

(вдох) От темного леса далёко,

Распев

На почве бесплодно сухой...

Дыхание берется на обе строчки один раз.

Повышение и понижение голоса по словам

Эти упражнения способствуют дальнейшему развитию гибкости и плавности звучания, расширению диапазона голоса на речевом и напевном приемах, выравниванию переходов из регистра в регистр по всему диапазону. В этих упражнениях каждому следует установить точное количество длинных строк, в которые укладывается диапазон его голоса на данном этапе (по мере тренировки диапазон будет расширяться).

Тренировочный текст — знакомое четверостишие "Уже полдневная пора...". Произносить его надо сначала негромко, осторожно, мягко, внимательно слушая себя, повышая каждое слово (в пределах своего диапазона); затем соответственно понижать каждое слово. Все время следить за ровностью и полетностью звучания (проверять работу резонаторов). Дыхание следует брать после каждой длинной строчки.

упражнений — использовать при быстром темпе найденную в предыдущих упражнениях легкость, верное направление звука в резонаторы и закрепить длинный, плавный выдох. Ускоренные строчки должны быть легкими, точными. Скорость не должна мешать разборчивости слов.

Упражнения на использование различных темпов, как и все предыдущие, проводятся в распевном и речевом звучании. Ускоренное повышение по хроматической гамме и по словам в речи первоначально производится с добром дыхания после двух-трех удлиненных строчек. При достаточной тренировке в дальнейшем оно должно производиться от нижних ступеней диапазона до верхних на одном выдохе (вдох делать только перед понижением голоса).

1. Чередование медленных и быстрых строчек речевым способом при одновременном повышении и понижении голоса на длинной (сдвоенной) строке.

Тренировочный текст

Смотрит солнце с небес — и блестит и горит,
По полям и лугам разливается.
Не шелохнется лес, только песня звенит,
Гулким эхом вдали откликается...

(С. Дрожжин. "Привал на Волге")

Первая строчка произносится в нижнем регистре и в медленном темпе (как можно медленнее). После вдоха эта строчка повторяется на той же высоте, но уже в быстром темпе. Делается вдох, голос повышается на ступеньку речевого диапазона, опять строчка произносится медленно, а после добора дыхания — быстро и т. д.

2. Чередование медленных и быстрых сдвоенных строк напевным способом при одновременном повышении или понижении голоса по двум строчкам. Тренировка проводится так же, как в предыдущем упражнении, но строчки произносятся нараспев и повышение происходит по полутонам.

3. Чередование двух медленно произносимых строк речевым способом с двумя быстрыми нараспев. Дыхание берем после каждого двух строк. Текст:

Смотрит солнце с небес — и блестит и горит,
По полям и лугам разливается. —

произносится как одна строка в медленном темпе.

Далее следует повторить эти две строчки в быстром темпе, или в быстром темпе звучат последующие две строчки четверостишия.

Р е ч ь (медленно) Смотрит солнце с небес — и блестит и горит,
По полям и лугам разливается.

Вдох. Р а с п е в
(быстро) Не шелохнется лес, только песня звенит,
Гулким эхом вдали откликается...

4. Чередование двух медленных строк (распев) с двумя быстрыми (речь) при одновременном повышении или понижении строк в пределах установленного диапазона.

Медленно — Смотрит солнце с небес — и блестит и горит,
Р а с п е в По полям и лугам разливается.
Быстро — Не шелохнется лес, только песня звенит,
Р е ч ь Гулким эхом вдали откликается...

В этих упражнениях необходимо следить, чтобы медленным темп во время пения не паузами между словами, а медленным произнесением самих слов. Тренируясь систематически, следует в конце концов добиться, чтобы упражнения легко звучали в удвоенных строчках. Полезно проводить эти упражнения — на чередовании медленных и быстрых строк — и в обратном порядке: начинать с быстрых строк, а повторять медленно.

Задание. Потренируйте самостоятельно эти упражнения, начиная с быстрого произнесения строк. Помните: высота при чередовании медленных и быстрых строк не меняется.

5. Ускоренное повышение и понижение по словам речевым способом. Это упражнение проводится так же, как упражнение 1 из предыдущей группы упражнений, но теперь каждое слово произносится быстро, бегло — и при этом очень четко, разборчиво. Вдох добирается во время упражнения 1—2 раза. Возможно добрать в середине упражнения при подъеме, затем перед понижением.

6. Ускоренное повышение и понижение по словам нараспев (по хроматической гамме). Начиная работать над освоением хроматической гаммы в ускоренном темпе, необходимо сначала выполнить упражнение 2 из предыдущей группы упражнений. Вдох следует делать 2—3 раза, не нарушая плавности переходов от слова к слову.

7. Повышение по словам на речь в медленном темпе и понижение по словам на речь в быстром темпе.

8. Повышение по словам на речь в быстром темпе и понижение по словам на речь в медленном темпе.

Задание. Потренировать упражнения 7 и 8 напевным способом.

9. Постепенное изменение скорости при одновременном повышении и понижении по строчкам речевым способом. Каждая длинная строка изменяется в темпе.

На самых верхних (удобных для данного голоса) ступенях речевого диапазона строчки произносятся с наибольшей скоростью и легкостью, после чего проводится понижение и одновременно замедление каждой длинной строки по речевым ступеням. На самой нижней ступени диапазона строчка произносится наиболее медленно.

Тренировочный текст:

Над хлебными нивами скоро
Цветенья поднимется дым,
А там уж из темного бора
Потянет настоем грибным.

Желанное время покоса
Пришло между тем наяву,
Седые обильные росы
К земле пригибают траву.

(В. Солоухин. "Верность")

10. Повышение или понижение голоса по строчкам с одновременным изменением скорости (нараспев). Это упражнение проводится так же, как и предыдущее, только повышение и понижение голоса происходит по полутонам. Выполнять оба эти упражнения следует так, чтобы не было резкого перехода от медленного темпа к быстрому. Строчки используются сдвоенные.

11. Чередование одной медленной строчки и трех быстрых (речь) на одном дыхании и на одной высоте. Цель упражнения — выработать устойчивость дыхания и звука на большом речевом периоде при резких сменах темпа.

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,

Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

(Ф. Тютчев. "Весенняя гроза")

Упражнение выполняется так:

Медленно

Люблю грозу в начале мая,

Когда весенний первый гром,

Быстро

Как бы резвяся и играя,

Грохочет в небе голубом.

12. Чередование одной медленной строки и трех быстрых, тренируемых нареспев на одном дыхании и на одной высоте. Упражнение выполняется так же, как предыдущее, но повышение и понижение происходит по полутонам.

13. Чередование одной медленной строчки (распев) и трех быстрых (речь):

(вдох)

Люблю грозу в начале мая (*медленно, распев*),

Когда весенний первый гром,

(вдох)

Как бы резвяся и играя,

Грохочет в небе голубом (*быстро, речь*).

Все четыре строчки должны звучать на одной высоте. Последние три строчки произносятся без пауз, как одна строка, на одном выдохе.

Во всех упражнениях на ускорение по строчкам следует избегать слишком высоких, а также слишком низких ступеней диапазона, так как при очень низком звучании пропадает полетность звучания, а на очень высоких ступенях голос иногда приобретает визгливую окраску. Следует также помнить, что при быстром темпе не нужна большая сила звука.

Упражнения на развитие силы звука

Цель этих упражнений — соединить силу звучания с найденным ранее ощущением свободы, полетности; учиться придавать голосу широту (объемность). При этом не нужно путать звучность и широту с грубостью, резкостью звука, с криком.

Голос актера оценивается также по мягкости, легкости, тонкости интонаций. Необходимо сохранять чистоту звучания и правильное, ровное направление звука при смене силы, распределять напряжение и ослабление, владеть силой и легкостью, управлять дыханием.

Одно из первых упражнений на использование силы и легкости звучания — упражнение "Эхо". Оно помогает выработать умение быстро и без особого напряжения для голосового аппарата переключать голос с громкого звучания на сдержанное, легкое, не нарушая при этом условий правильного голосообразования. Голосу таким образом придается дополнительные качества интонационной выразительности. Упражнение "Эхо" помогает ощутить полетность звука, дальний его прицел с наиболее полным использованием резонаторной системы, способствует развитию слуховых ощущений.

Придерживаясь правила не увлекаться громкостью звука, не следует и бояться ее, так как в процессе творчества порой приходится использовать свой голос в полную силу.

При силовых упражнениях должно создаваться впечатление, что голос может звучать еще сильнее.

При выполнении упражнений на усиление по строчкам требуется умение очень точно распределять дыхание. Для каждого учащегося в этих упражнениях необходимо установить предел высоты, на которую падает самая сильная по звуку строчка (в данный период тренировки). Самая сильная строчка должна звучать на высоте, наиболее удобной для голоса (на его середине). Самая тихая строчка тоже должна звучать на удобной (нижней) ступени диапазона (там, где откликается головной резонатор).

1. "Эхо"-речевой способ.

Текст для тренировки:

Как солнце зимнее прекрасно,
Когда, бродя меж серых туч,
На белые снега напрасно
Оно кидает слабый луч!..

(М. Лермонтов. "Солнце")

Произнести первую строчку громко, прислушиваясь, как "летит" звук, но не очень низко (чтобы не терять полетности). Затем повторить строчку на этой же высоте, имитируя отзвук (эхо), какой мы слышим в лесу или в горах. Вдох делается после каждой строчки.

Г р о м к о

(вдох) Как солнце зимнее
прекрасно,
Когда, бродя меж серых туч...

Т и х о (э х о)

(вдох) Как солнце зимнее
прекрасно,
Когда, бродя меж серых туч...

Все четверостишие идет при повышении каждой новой строки по речевым ступенькам. Достигнув удобного предела высоты, надо проделать упражнение, понижая голос на каждой новой строчке по речевым ступенькам. Важно внимательно прислушиваться к отзвуку своего голоса и воспроизводить его.

2. "Эхо" — нараспев. Повышать и понижать строчки по полутонам. Упражнение "Эхо" может звучать и на двоянных строчках.

Задание. Прodelать дома самостоятельно упражнение "Эхо" на распев и на речь, используя двоянные строчки.

3. Постепенное усиление голоса с одновременным повышением или понижением по строчкам речевым способом.

Все последующие упражнения тренируем на длинной строчке.

Первые две строчки начать с самого тихого звучания на нижней ступени диапазона. Повышать по две строчки на речевую ступень, одновременно усиливая звучание голоса по отношению к предыдущей длинной строке. Рассчитать так, чтобы самое сильное звучание голоса совпадало с самой удобной для него высотой на середине (где голос звучит без напряжения, свободно), и затем продолжать повышать строчки по речевым ступеням до предела высоты, постепенно затихая. После этого, понижая голос с каждой удвоенной строчкой, опять усилить звук на центре голоса и снова постепенно снижать силу звука.

Перед произнесением каждой двоекленной строчки необходимо брать дыхание.

4. Постепенное усиление голоса с одновременным повышением и понижением по строчкам нараспев. Выполняется так же, как упражнение 3, но повышение и понижение строчек совершается по полутонам.

5. Изменение голоса по силе в течение одной-двух двоекленных строчек речевым приемом. Первое слово строки начать с сильного звучания, но не с самого низкого звука. Продолжая произносить всю строку на одной высоте, постепенно, при произнесении каждого слова, ослаблять силу звука, удерживая его в резонаторах. Последнее слово строки должно прозвучать совсем легко. Следующая строчка повышается, начинаясь с легкого звука. С каждым словом звук усиливается, расширяется и доходит к концу строки до самого сильного звучания. Так, чередуясь, то ослабевая, то усиливаясь, происходит повышение строк по речевым ступенькам.

Текст для тренировки:

Лазурь небесная смеется,
Ночной омытая грозой,
И между гор росисто вьется
Долина светлой полосой.

(Ф. Тютчев. "Лазурь небесная...")

Повторяем, выполнять упражнение следует на удлинненной строке:

(вдох) Лазурь небесная смеется,	/	Ночной омытая грозой,
(вдох) И между гор росисто вьется	/	Долина светлой полосой.

В первой удлинненной строке слово "лазурь" произносится с наибольшей силой, все остальные слова последовательно звучат слабее. Следующая строчка начинается с легкого звука и заканчивается сильным звучанием и т. д. С наибольшей силой произносятся слова "грозой", "и между гор".

Необходимо следить, чтобы в этих упражнениях вся строка звучала на одной высоте, в одной позиции и слова были понятны.

6. Усиление голоса в пределах длинной строки при произнесении нараспев. Каждая строчка должна повышаться и понижаться по полутонам, начинаясь с самого сильного звучания и кончаясь наиболее легким, так же, как в упражнении 5.

7. Одновременное изменение силы и высоты звука при повышении и понижении каждого слова (речевсї способ). Каждое слово, повышаясь в речевой интонации, одновременно усиливается по отношению к предыдущему. Несколько сильных звуков (3—4) придется на середину голоса; затем звуки начнут затихать, доходя до предельной высоты. Когда идет понижение голоса по словам, сначала звук усиливается, а затем каждое слово звучит тише предыдущего, затихая внизу.

8. Одновременное изменение силы и высоты звука при повышении и понижении каждого слова нараспев (хроматическая гамма). Изменение силы звучания происходит в том же порядке, как в упражнении 7. Начиная с удобной высоты нижнего регистра, необходимо вместе с повышением каждого слова пройти по своему объему голоса до самой высокой ступени верхнего регистра. Сила звука (3—4 слова) придется на удобной

для каждого учащегося высоте (середине голоса). Дыхание нужно брать через каждую удвоенную строку.

На третьем курсе студенты вместе с педагогом составляют свой, индивидуальный, комплекс освоенных ранее упражнений, включающих тренировку звуковысотного, темпоритмического и силового диапазона голоса. Здесь возможны разнообразные комбинации упражнений, наиболее эффективных, плодотворных для каждого ученика. Такие тренировочные комплексы включаются в зачет 5-го семестра (середина 3-го года обучения). В дальнейшем (конец 3-го курса, 4-й курс) педагог периодически проверяет и корректирует правильность выполнения индивидуальных комплексов речеголосового тренинга студентов.

ТЕКСТЫ ДЛЯ РЕЧЕГОЛОСОВОГО ТРЕНИНГА

На младших курсах тексты для тренировки упражнений кроме указанных выше могут быть, например, следующими:

1. Уж верба вся пушистая
Раскинулась кругом.
Опять весна душистая
Повеяла кругом.
(А. Фет)
2. И ярким золотом, и чистым серебром
Змеились облаков прозрачных очертанья;
Над разыгравшимся, казалось, Днепром
Струилися от волн и трав благоуханья.
(А. Фет)
3. С полей несется голос стада,
В кустах малиновки звенят.
И с побелевших яблонь сада
Струится сладкий аромат.
(А. Фет)
4. Осень. Обсыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтелые по ветру летят;
Лишь вдали красуются, там, на дне долин,
Кисти ярко-красные вянущих рябин.
(А. Толстой)
5. И воет, и свищет, и бьет, и шипит,
Как влага, мешаясь с огнем,
Волна за волною; и к небу летит
Дымящимся пена столбом...
(В. Жуковский)
6. В саду зеленом блеск и тени,
На солнце искрится роса;
Веселых птичек голоса
Перекликаются в сирени;

Прохлада свежая давно
Плывет в открытое окно.

(И. Никитин)

7. Заря погасла. Месяц всходит,
На стекла бледный свет наводит;
За лес свалились облака;
В тумане город и река.
(И. Никитин)
8. Здесь гуще древесные тени,
Отчетливей волчьих следы,
Свисают сухие корни
До самой холодной воды.
(В. Солоухин)
9. Зима разгулялась над городом южным.
По улице ветер летит ледяной.
Промозгло и мутно, туманно и выюжно...
А горы сверкают своей белизной.
(В. Солоухин)
10. За тысячи верст
От родимого дома
Вдруг ветер завет
Знакомо, знакомо.
За тысячу верст
От родного порога
Проселочной, белой
Запахнет дорогой.
(А. Твардовский)
11. Вот стелется просо зеленым ковром,
Склоняясь к почве густыми кистями;
С ним рядом желтеет овес золотой,
Красиво качая своими кудрями;
А воздух струится прозрачной волной
И солнце так ярко, приветно сияет!
Вот коршун лукавый над рожью плывет,
Вдали колокольчик звенит, замирает.
И мир насекомых немолчно поет.
(И. Никитин)
12. Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь.
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набезит,
И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно.
(Ф. Тютчев)

Кроме того, начиная со 2-го курса, используется текст с длинными строками, что способствует выработке длинного выдоха, устойчивости звучания. К примеру, это могут быть строки Гомера, написанные гекзаметром (6-стопный дактиль):

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который
Странствуя долго со дня, как святой Илмон им разрушен,
Много людей, города посетил и обычаи видел,
Много и сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь
Жизни своей и возврате в отчизну сопутников: сами
Гибель они на себя навлекли святотатством, безумцы,
Съевши быков Гелиоса, над нами ходящего бога...

Встала из мрака молодая с перстами пурпурными Эос;
Ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одисеев:
Платье надев, изощренный свой меч на плечо он повесил,
После, подошвы красивые к светлым ногам привязавши,
Вышел из спальни, лицом лучезарному богу подобный.
Звонкоголосых глашатаев царских созвав, повелел он
Кликнуть им клич, чтоб на площадь собрать густовласых ахеян.

Целый мы день до вечернего сумрака сидя на берегу,
Ели прекрасное мясо и сладким вином утешались:
Солице тем временем село, и тьма наступила ночная;
Все мы заснули под говором волн, ударяющих в берег.
Вышла из мрака молодая с перстами пурпурными Эос.

К твердо-высоким стенам многославного града пришедши,
Все мы от них недалёко, в кустарнике, сросшемся густо,
Между болотной осоки, щитами прикрывшись, лежали
Тихо. Была неприязненна ночь, прилетел полуночный
Ветер с морозом, и сыпался шумно-холодной метелью
Снег, и щиты хрусталем от мороза подернулись тонким.

Речи окончивши, поднял с земли бронблещущий Гектор
Гривистый шлем; и пошла Андромаха безмолвная к дому,
Часто назад озираяся, слезы ручьем проливая.
Скоро достигла она устроением славного дома
Гектора мужегубителя; в оном служительниц многих,
Собранных вместе, нашла и к плачу их всех возбудила.

Рати троянские, всей их громадой, как пламень, как буря,
Гектору вслед с несмиримой горячностью к бою летели
С шумом, с криком неистовым; взять корабли у данаев
Гордо мечтали и всех истребить перед ними данаев.

Снова у быстрых судов запылала свирепая битва.
Можно б сказать, что еще не усталые, свежие рати
В бой сосупилися; так горячо ратоборцы сражались.
Духом такми управлялися воинства: мужи ахейцы
Боле не мнили избыть от беды и решились погибнуть.

С ужасом в город вбежав, как олени молодые, трояне
Пот прохлаждали, пили и жажду свою утоляли,
Вдоль по стене на забрала склоняясь; но аргивяне
П од стену прямо неслися, щиты к раменам приклонивши.
Гектор же в оное время, как скованный гибельным роком,
В поле остался один перед Троей и башнею Скейской.

Деять носились дней Аполлоновы стрелы по стану.
В день же десятый созвал Ахиллес народ на собранье,
Это внушила ему белокурая Гера богиня:
Скорбью терзалась она, потгибающих видя данайцев.
Стали собираться они, и, когда на собранье сошлись,
С места поднявшись, пред ними сказал Ахиллес быстроногий:
"Видно, придется, Атрид, после долгих скитаний обратно
Нам возвращаться домой, если смерти избежать удастся:
Страшный и гибельный мор, и война истребляет ахейцев".

Вниз по ступеням высоким поспешно сошла Пенелопа,
Старца Икарня дочь многоумная; вместе сошли с ней
Две из служанок ее; и она, божество меж женами,
В ту палату вступив, где ее женихи пировали,
Подле столба, потолок там высокий державшего, стала,
Щеки закрывши своим головным покрывалом блестящим.

Вышла из мрака младая с перстами пурпурными Эос.
Путники, снова в свою колесницу блестящую ставши,
Быстро на ней со двора через портик помчались звонкий,
Часто коней погоняя, и кони скакали охотно.

ЗАКРЕПЛЕНИЕ ПРИОБРЕТЕННЫХ НАВЫКОВ ПО РАЗВИТИЮ ГОЛОСА НА ТЕКСТАХ

Приведенные выше тексты помогают студентам закрепить, развить навыки, полученные при выполнении упражнений. Можно использовать сначала отдельные фразы или строчки стихотворений, а затем четверостишия. Можно взять любые фразы из тренировочного текста, например две строчки из стихотворения Дрожжина, которые используются при тренировке:

Смотрит солнце с небес — и блещит и горит,
По полям и лугам разливается.

Произнести их, уже не удерживая звук на одной высоте, как это требовалось в упражнении, а с другой задачей — произнести сначала в пределах нижнего регистра, затем в пределах среднего регистра и, наконец, в пределах верхнего регистра (можно начать с любого регистра). Текст следует произносить с определенной задачей, например расхваливать нарисованную автором картину природы. Произнося текст в трех регистрах, необходимо найти оправдание такого повторения именно этой фразы. Голос при этом должен сохранять приобретенную полетность, легкость, свободу звучания в резонаторах.

Материалом для такой работы может служить любой текст, взятый ранее учащимся для тренировки голоса или дикции. В конце 2-го, на 3-м курсах могут быть и более сложные тексты, содержание которых невольно требует повышения звука, изменения силы, смены темпа. Прежде всего следует провести логический анализ, определить действенные задачи.

Возьмем, например, стихотворение К. Кулиева "Что тебе милей всего?":

- Что тебе милей всего, сосна?
- Высота — вот страсть моя и гордость!
- Что тебе милей всего, скала?
- Твердость!

- Море, что тебе всего милей?
- Широта земли, моя безбрежность!
- Что тебе, весна, всего милей?
- Нежность!
- Что тебе, зима, милей всего?
- Белизна на белоснежном поле!
- Птица, что тебе милей всего?
- Воля!

Автор видит во всех явлениях окружающего мира свойства человеческого характера. Он как бы впитывает в себя все то, что дает ему природа. В форме своей беседы с природой он горячо призывает человека стремиться к высоким идеалам, обладать безбрежностью знаний, быть добрым, честным и свободным. Основная мысль стихотворения — о связи человека с природой, о любви к природе. Автор как бы говорит: посмотри вокруг себя и научись у природы всему, что тебе нужно для жизни.

Исполнителю необходимо оценить красоту окружающей природы, чтобы проникнуться авторским отношением к ней и передать содержание этого стихотворения в выразительной форме.

В стихотворении много вопросов. Вопросы эти обращены к различным объектам. Следовательно, они не могут звучать монотонно. Они не могут звучать одинаково и потому, что мысль стихотворения все время движется, развивается. Ответы тоже разные. Надо подумать, как они должны звучать.

Донося различные оттенки содержания, необходимо использовать всю палитру своего голоса.

Или можно выбрать отрывок из стихотворения Э. Котляра "Радость", небольшой по объему, но предельно насыщенный внутренним ритмом. Он как бы звенит от напряжения чувств лирического героя:

Как бы мне высказать
эту радость?

Брызнуть в окна,
Охапкой подкинуть к
небу?

Что бы такое сделать,
правда?

Может, чуть-чуть
созорничать:

Подойти к незнакомому,
поздороваться

И, как школьница,
убежать!

Нет!

Что-то такое сделать надо.

Чтобы

Рекой в половодье — радость,

Чтобы вышла из берегов

Совсем.

В дома.

В двери.

Всем! Всем! Всем!

От взволнованных, как бы затаенных чувств первых строк голос поэта вырывается в безграничное пространство человеческого общения и находит исход в восклицании: "Всем! Всем! Всем!"

Этот текст также дает возможность студенту, освоившему содержание, применить разнообразные средства голосовой выразительности, чтобы донести до слушателей всю полноту авторских чувств.

Как видим, во всех разделах курса техническое совершенствование речи, голоса происходит в неразрывной связи с освоением содержания, с задачей передать как можно выразительнее смысл текста, убедить и взволновать слушателя, используя для этого все богатство голосовых выразительных средств.

Задание. Разберитесь в содержании стихотворения Р. Гамзатова "Океан". Найдите нужные оценки отображенных автором явлений. Постарайтесь использовать приобретенные вами в процессе тренировки выразительные средства голоса (диапазон, силу, высоту, широту, звучность, полетность).

Подкрепите рождающиеся в процессе работы эмоции соответствующими оттенками для создания емкого образа, предложенного автором.

О к е а н

Ха-хаа! Ха-хаа!

Хохочет утром рано

Ширь океана в солнечном кругу,

А в полдень слышен рокот океана:

— Ха-ха-ха-хаа! Гу-гу-гу-гу! Гу-гуу!

Смеркается.

И океан грохочет:

Бу-буу! Бу-буу!

Он, как пушкарь, оглох.

Но, потемнев и утомившись к ночи,

Вздыхает тяжело: Ох! Ох-ох! Ох-ох!

А ночью в океанской колыбели

Качает звезды лунная вола:

— Ла-ла! Ла-ла! —

Жизнь наша в самом деле,

Как океан... Да-да! Да-да! Да-да!

Приводим тексты, содержание, ритмическая структура которых "провоцирует" использование всех выразительных голосовых средств студента. Здесь возможно и применение движения (бег, прыжки, кувырки), использование мячей, скакалок, обручей, палок, всевозможных аксессуаров (тростей, шляп, шарфов и пр.). Соединение голосоречевого звучания с движением осуществляется с самого начала тренировки, на I-м курсе. Но если на I-м курсе даются движения, помогающие звучанию, то на старших курсах учащиеся должны научиться звучать верно, выразительно и в сложных мизансценах, и в динамике, в сложном пластическом рисунке.

Вот орешки!
Хорошие орешки,
Вкусные, на меду,
Давай в шапку накладу!

Сами мы рязанские!
Сельди-астраханские!
Давай — покупай!
Забирай — выбирай!

Кому пирожки,
Горячие пирожки?
С пылу, с жару —
Гривенник за пару!
Нажарила, напекла
Акулина для Петра!
Давай — наскакивай!

Ай да квас!

Сама летает!
Сама свищет,
Сама и покулателя ищет!
Сама клюет,
Сама питается,
Сама и деточками забавляется!

Ай да мяч!
Прыгает, скачет!
Упадет — не плачет!

Есть ниточки!
Есть катушечки!
Подходите покупать,
Девки-душечки!

Иголки не ломки,
Нитки, тесемки,
Румяна, помада!

С медком,
С ледком!
С винной брагой!
И густой,
И забористой!

Ай да сбитень-сбитенек!
Кушай, девки, паренех!
Кушайте и пейте,
Денег не жалейте!
Сбитень сладкий на меду,
На-ка, меду подкладу!
А как буду-то варить,
Его все будут хвалить!

Ай да птичка!

Кому чего надо?!

Булавки, иголки!
Стальные приколки!
За один пучок
Плати пяточок!

У дедушки Марка
Товару барка:
Мыла пахучие!
Ситца нелиничие!

У дедушки Якова
Товару хватит всякого!
Тары-бары, растабары!
Расторговываем товары!

(*"Русский фольклор", М., "Художественная литература", 1986, с.199—201*)

Вот доподлинные крики
Всех парижских выкрикивал:
"Кто желает ежевики?"
"А кому кремней, кресал?"
— Дрова вязанками! — Сводим пятна!
— Старье берем!
— Ко мне за добрым белым винцом!
— Сапоги начищу — глянуть приятно!
— Ленты, тесьма!
— Чернила для письма!
— Копченые селедки!
— Хорошенькие четки!
— Острый сыр!
— Не угодно ли водицы?
— Апельсин — лимон — гранат!
— Кто забыл купить горчицы?
— Вот салат, кому салат?
— Чищу трубы, печи, дымоходы!
— А вот воронки, коловороты!
— Продаю подержанное снаряженье
И вооруженье!
— Фарфор — стекло!
— Груши "серто"!
— Белая капуста!
— Молоко!
— Все ко мне за спелой вишней!
— Вот кудель, кому кудель?
— Хлеб румяный, мягкий, пышный!
— Дыни, дыни! Лучший хмель!
— Колодцы чистить! чистить колодцы!
— Деревянная утварь, грабли, светцы!
— Покупаю обувь, сколько найдется!
— Огурцы!
— Точить ножи-ножницы!
— Рассада и сажены!
— Живые устрицы — отменная еда:
Отведайте, добрые господа!

- Уксус: — уголь,
Три рубля мешок — почитай задарма!
— Мелкий песок для хранения вина!
— Крышки к стиральным чанам!
— Виноградный сок!
— Чернильный порошок!
— Вишневый камень!
— А вот и я, продавец радостей:
Розыгрыш сладостей!
— Смерть мышам, погибель крысам!
— Старые монеты, серебряный лом!
— Колосистая пшеница!
— Метлы с длинным черенком!
— Живые карпы, свежая рыба!
— Всем тыквам тыква, скажете спасибо!
— Кому зелени в пучках?
— Кому новый альманах?

Предсказания не хуже, чем у метра Жана Тибо!

- Шампанское вино!
— Цветики-букетики, ах, хороши!
— Сладкие пряники для души!
— Королевская корона!
— Спаржа свежая! — Лук-порей!
— Жареный филей!
— Чистая солома!
— Свекла! — Фиги из Марселя!
— Починяю ведра и меха!
— Сельди, свежие макрели,
Валяная требуха!
— Хворост, хворост, сухой как трут!
— Персики румяные! — Свежее яйцо!
— Всего за тридцать экю изумруд
И дорогое кольцо!
— Лук зеленый!
— Молодой орех!
— Жир топленный!
— Кроличий мех!
— Два лиарда за куплеты!
— Сыр! — Морковь! — Айва! — Шпинат!
Полновесные монеты!
— Иглы! — Сладкий виноград!
— Фасоль горячая, фасоль вареная!
— Репа сладкая, репа ядреная!
— Лудить, лаять!
— Есть бобы, зеленый горошек!
— Кому улиток самых хороших?
— Кто желает дамасских слив?
— Турский чернослив!
— Самшитовый гребень, к вашим услугам:
Не улизнет ни вошь, ни блоха!
Вот так крича, проходят друг за другом
По улицам Парижа все цеха.

(Неизв. автор "Крики Парижа")

А-та-та, да а-ту-ту!
Как во нашем во свету
Дива разные творятся:
В чугунах змеи варятся,
Леший ходит по лесам,
Не дает покоя нам,
Ведьмы ездят на ухвате,
Черти скачут на лопате,
От рассвета до зари
Бой ведут богатыри,
Петухи между собою
Тоже склонны очень к бою,
Между всем, что лишь живет,
Драка вечная идет.
Рыба ищет там, где глубже,
Человек, где жить получше,
И обычной чередой
Все проходит под луной...
А-та-та, да а-ту-ту!
Сказку дальше поведу...

*(Н. А. Некрасов. "Баба-яга, костяная нога.
Русская народная сказка в стихах в восьми главах")*

Цып, цып, цып! Ко мне, малютки,
Слушать сказки, прибаутки!
Уж чего мне навеху
Не случилось, старику?
Дай бог памяти! Гисторий
Слышал пропасть! Как Егорий
С волком дрался, как солдат
Вдруг попал ни в рай, ни в ад:
Как Руслан с Бовой сражался,
Как на черте Карп катался,
Как, не для ради чего,
Черт взял душу у него!
Как Егору да Вавиле
Ведьмы ребра изломали,
Как пяток богатырев
Полонили сто полков,
Как Ягу прибил Данилыч,
Сатана Сатанаилыч
Как на землю нисходил,
Души добрые мутил!..
Как Иван коня-горбатку
Заставлял плясать вприсядку,
Как бесстрашный царь Макар
Полонить ходил татар...
Как по щучьему веленью,
По Иванову прошенью
Ведро на гору взошли
На потеху всей земли...
Как он ездил на лежанке.
Как держал колдунью в банке
Чернокнижник Змеулан,
Страх для всех окольных стран...
Знаю все, но не об этом

Речь теперь мы поведем.
Поведем мы речь про царство,
Про большое государство,
Где во время сказки сей
Государь был Елисей.

(Н. А. Некрасов. "Сказка о царевне ясном свете")

Шарики, шарики!
Шарики детские!
Деньги отецкие!
Покупайте, сударики, шарики!
Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
Не пожалей пятишни:
Запущу под самое небо —
Два часа потом глазей, да в оба!
Хорошо ведь, говорят, на воле,
Чирикнуть, ваше степенство, что ли?
Прикажите для общего восторгу.
Три семьдесят пять — без торгу!
 Ужели же менее
 За освободительное движение?
 Что? Пасуешь?..
Эй, тетка! Который торгуешь?
 Мал?
Извините, какого поймал...
 Бывает —
Другой и вырастает,
А наш Тит
Так себя понимает,
Что брюха не растит,
А все по верхам глядит
От больших от дум!..
Ты который торгуешь?
Да не мня, не кум,
Наблудишь — не надуешь...
 Шарики детские,
 Красны, лиловы,
 Очень дешевы!
 Шарики детские!
Эй, воротник, говоришь по-немецки?
Так бери десять штук по парам,
Остальные даром...
Жалко, ты по-немецки слабенец,
А не то — уговор лучше денег!
 Пожалте, старичок!
 Как вы — чок в чок —
 Вот этот пузатенький,
 Желтоватенький
 И на сердце с Катенькой...
 Цена не цена —
 Всего пятак,
 Да разве еще четвертак,
А прибавишь гривенник для барства —
Бери с гербом государства!
 Шарики детские, шарики!

Вам, сударики, шарик,
А нам бы, сударики, на шкалики!..

(И. Анненский. "Детские шарик")

Там, на море Охяне,
Там, на острове Буяне,
Светит камень Алатырь,
А кругом и даль и ширь.
На огне там есть доска,
На доске лежит тоска.
Не одна тоска, смотри,
Не одна, а тридцать три.
И мечутся тоски,
Кидаются тоски,
И бросаются тоски,
Вдоль дороги, вдоль реки.
Через все пути-дороги,
Через горы крутороги,
Перепутьем и путем,
Мчатся ночью, мчатся днем.
Дева смотрит вдоль реки,
Вы мечитесь к ней, тоски,
К деве киньтесь вы, тоски,
Опрокиньтесь вы, тоски,
Киньтесь в очи, бросьтесь в лик,
Чтобы мир в глазах поник,
И в сахарные уста,
Чтоб страдала красота.
Чтобы молодец был ей
Света белого милей,
Чтобы Солнце ослепил,
Чтобы Месяцем ей был.
Так, не поняв ничего,
Чтоб плясала для него,
Чтобы тридцать три тоски
Были в пляске позвонки.
Чтоб кидалася она,
И металася она,
И бросалася она,
И покорна, и нежна.

(К. Бальмонт. "Заговор на 33 тоски")

Шорох стеблей, еле слышно шуршащих,
Чёткое в чашах чириканье птиц,
Сказка о девах, в заклятии спящих,
Шелест седых, обветшавших страниц.
Лелет криницы в лесистом просторе,
Сонные воды бесшумных озёр,
Взоры и взоры, в немом разговоре —
Чей это, чей это, чей это хор?

Не узнаешь,
Не поймёшь —
Это волны
Или рожь.
Это лес

Или камыш,
Иль с небес
Струится тишь.
Или кто-то
Точит нож.
Не узнаешь,
Не поймёшь.
Видны взоры —
Взор во взор,
Слышны споры,
Разговор.
Слышны вздохи,
Да и нет.
В сером мохе —
Алый цвет.
Тает. Таеть?
Что ж ты? Что ж?
Не узнаешь,
Не поймешь.

(К. Бальмонт. "Шорохи")

Чёрная ягода — имя твоё,
Птица багряная — имя моё.
"Майя!" — пропел я. Внеми,
Мысли ко мне все пошли.
Мною пребуду зажжена,
Любишь и будь влюблена.
Будь как потеряна ночью и днём,
Будь вся затеряна в сердце моём.
Днём семикратно смутись,
В ночь семикратно проснись.
Быстро домой воротись.
Я говорю: "Ты моя!"
В месяц ли глянц, — это я.

*(К. Бальмонт. "Заговор любовный"
из цикла "Малайские заговоры")*

Чей это топот? — Чей это шепот? — Чей это светится
глаз?
Кто это в круге? — в бешеной вьюге — пляшет и путает
нас?
Чьи это крылья — в дрожи бессилья — бьются и снова
летят?
Чьи это хоры? — Чьи это взоры? — Чей это блестящий
взгляд?
Чье это слово — вечно и ново — в сердце поет, как
гроза?
Чьи неотступно — может, преступно — смотрят
и смотрят в глаза?
Кто изменился — кто это свился — в полный зменности
жгут?
Чьи это кони — белые кони — в дикой погоне — бегут?

(К. Бальмонт. "Погоня")

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,
Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет,
Серп времен горит сквозь сон, горит, горит,
Слезный стон растет, растет, растет, растет.

Даль степей — не миг, не час, не декь, не год,
Ширь степей — но нет, но нет, но нет путей,
Тьма ночей — немой, немой тот звездный свод.
Ровность дней — в них зов, но чей, но чей, но чей?

Мать, отец, где все, где все — семья моей?
Сон весны — блеснул, но спит, но спит, но спит,
Даль зовет — за ней, за ней, за ней, за ней,
Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит.

(К. Бальмонт. "Тоска степей")

— Кто ты? — Кормщик корабля.
— Где корабль твой? — Вся Земля.
— Верный руль твой? — В сердце, здесь.
— Сине Море? — Разум весь.
— Весь? Добро и рядом Зло?
— Сильно каждое весло.
— Пристань? — Сон. — Маяк? — Мечта.
— Достиженье? — Полнота.
— Полноводье, а затем?
— Ширь пустынь — услада всем.
— Сладость, сон, а наяву?
— В безоглядности — плыву.

.....

(К. Бальмонт. "Кормщик")

Отчего душа болит, а уму не говорит?
Я люблю. Я люблю.
Отчего огонь в крови, хоть зови, хоть не зови?
Я люблю. Я люблю.
Отчего на небесах звезды ясные в венцах?
Я люблю. Я люблю.
Отчего из темноты дышат пьяные цветы?
Я люблю. Я люблю.
Отчего в журчанье струй так и бьется поцелуй?
Я люблю. Я люблю.
Отчего к цветку цветок посылает лепесток?
Я люблю. Я люблю.
Отчего в твоих глазах и желание и страх?
Я люблю. Я люблю.
Отчего ж ты, отчего не у сердца моего?
Я люблю. Я люблю.

.....

(К. Бальмонт. "Отчего?")

— Что было у нас за пирами?
— Цветочные чаши, любовь.
— Что выше? — Все звезды над нами.
— Что в чашах? — Поющая кровь.
— Своя иль чужая? — Смешались.

- А песни? — Всегда об одном.
— В какой же стране вы остались?
— Осанну, осанну поем.

(К. Бальмонт. "Осанна")

Двое тихо говорили,
Расставались и корили:
— Ты такая ...
— Ты такой!..
— Ты плохая...
— Ты плохой!..
— Уезжаю в Ленинград... Как я рада!
— Как я рад!!!

Дело было на вокзале.
Дело было этим летом.
Все решили. Все сказали.
Были куплены билеты.

Паровоз в дыму по пояс
Бил копытом на пути:
Голубой курьерский поезд
Вот-вот думал отойти.

— Уезжаю в Ленинград... Как я рада!
— Как я рад!

Но когда...
Чудак в фуражке
Поднял маленький флажок,
Паровоз пустил барашки,
Семафор огонь зажег...

Но когда...
Двенадцать двадцать
Бьет звонок. Один. Другой.
Надо было расставаться...

— До-ро-гая!
— До-ро-гой...
— Я такая!
— Я такой!
— Я плохая!
— Я плохой!
— Я не еду в Ленинград... Как я рада!
— Как я рад!!!

(И. Уткин. "Типичный случай")

Если
были
 вы картавы —
 значит,
 знали
 муки рта вы!
Я был
в юности
 картав,
ныла

бедная
 гортань.
Шарахались
 красавицы
прославленной
 картавости.
Не раскрываю
 рта я,
и исхудал,
 картавя!

Писал стихи:
"О, Руть! О, Руть!"
Произносил:
— О, Гусь, о, Гусь! —
И приходил на зов —
 о, грусть! —
соседский гусь,
 картавый гусь...

От соклассников —
 свист:
— Медное пузо,
 гимназист,
 гимназист,
скажи:
 кукуруза!

Вместо "Карл, офицер" —
 ныло "Кагл, офицер".
Перерыл
 медицинские книги,
я ищу тебя, эР,
 я зову тебя, эР,
в обессиленной глотке
 возникни!
И актер из театрिका
 "Гамаюн"
изливал над картавостью
 ругань,
заставлял повторять:
 — Теде-дюм, теде-дюм,
теде-дюм, теде-дюм —
 ррюмка!

Рамка!
 Коррунд!
 Карборунд!
 Боррона!

Как горошинка,
 буква забилась.
виноградною косточкой
 силилась вылезть,
и горела на небе она.
Хорохорилась буква
 жемчужиной черной,

по гортани
рассыпанный перья...
я ходил, прополаскивал
горло, как борной,
изумительной буквою
эР.

И, гортань растворивши
расщелиной грубой,
я провыл над столицей
трикрат:
— На горе
Арарат
растет
красный
и крупный
виноград.
ВИНОГРАД,
ВИНОГРАД!"

(С. Кирсанов. "Буква Р")

МАЛИНОВОЕ М —
мое метро,
метро Москвы.
Май, музыка, много молодых москвичек,
метростроителей,
мечутся, мнутса:
— Мало местов?
— Милые, масса места,
мягко, мух мало!
Можете! Мерси... —
Мрамор, морской малахит, молочная мозаика —
мечта!
Михаил Максимыч молвит механику:
— Магарыч! Магарыч! —
Мотнулся мизинец манометра.
Минута молчания...
Метро мощно мычит
мотором.
Мелькает, мелькает, мелькает
магнием, метеорами, молнией.
Мать моя мамочка!
Мирово!
Мурлычет мотор — могучая музыка машины.
Моховая!
Митя моргнул мечтательной Марусе:
— Марь Михална, метро мы мастерили!
— Молодцы, мастерски! —
Мелькает, мелькает, мелькает...
Махонький мальчик маму молит:
— Мама, ма, можно мне, ма?... —
Минута молчания...
Мучаюсь. Мысли мну...
Слов не хватает на букву эту...
(Музыка... Муха... Мечта... Между тем...)
Мелочи механизма! Внимайте поэту —

я заставлю

слова

начинаться

на букву ЭМ:

МЕТИ МОВЗД МЕТРО МОД МОСТИНИЦЕЙ

МОССОВЕТА

МИМО МОЗДВИЖЕНКИ

К МОГОЛЕВСКОМУ МУЛЬВАРУ!

МОЖАЛУЙСТА!

(С. Кирсанов. "Буква М")

Жил-был — я.

(Стоит ли об этом?)

Шторм бил в мол.

(Молод был и мил...)

В порт плыл флот.

(С выигранным билетом

жил-был я.)

Помнится, что жил.

Зной, дождь, гром.

(Мокрые бульвары...)

Ночь. Свет глаз.

(Локон у плеча...)

Шли всю ночь.

(Листья обрывали...)

"Мы", "ты", "я"

нежно лепеча.

Знал соль слез.

(Пустоту постели...)

Ночь без сна.

(Сердце без тепла) —

час как газ

город опустелый.

(Взгляд без глаз,

окна без стекла.)

Где ж тот снег?

(Как скользили лыжи!)

Где ж тот пляж?

(С золотым песком!)

Где тот лес?

(С шепотом — "поближе".)

Где тот дождь?

("Вместе, босиком!")

Встань. Сбрось сон.

(Не смотри, не надо...)

Сон не жизнь.

(Снилось и забыл.)

Сон как мох

в древних колоннадах.

(Жил-был я...)

Вспомнилось, что жил.

(С. Кирсанов. "Строки в скобках")

В конце третьего года обучения можно провести контрольный урок. Цель его состоит в том, чтобы узнать, насколько сознательно, осмысленно выполняет свой речеголосовой тренинг будущий актер. На контрольном уроке студенты отвечают на вопросы педагога, сопровождая свой ответ практическими упражнениями*.

1. Что означает подготовка речевого аппарата к звучанию? Какие вы знаете упражнения?

2. Что такое массаж и какую он преследует цель? Покажите массажи, применяемые на занятиях по сценической речи.

3. В чем преимущество носового дыхания? Покажите упражнения на развитие носового дыхания.

4. Что такое артикуляция внешняя и внутриглоточная? Какие вы знаете упражнения, их цель.

5. Какой тип дыхания лежит в основе речевой и вокальной постановки голоса? В чем его преимущество? Покажите, как вы проверяете правильность вдоха и выдоха.

6. Какое влияние оказывает осанка на дыхание и звучание? Что такое осанка? Покажите упражнения для выработки правильной осанки.

7. Назовите основные мышцы вдоха и выдоха. Как вы проверяете их работу? Какие упражнения помогают этому?

8. Зачем нужна тренировка поясничных, межреберных мышц? Какие вы знаете упражнения?

9. Что такое "опора" дыхания и голоса? Какими упражнениями вы ее проверяете?

10. Где и каким образом зарождается звук голоса, где он оформляется? Покажите упражнения.

11. Что такое резонатор? Какие резонаторы вы знаете? Объясните, при помощи каких ощущений вы проверяете резонирование?

12. Что такое "посыл" звука, его полетность? Какими ощущениями вы определяете верное звучание? Покажите знакомые вам упражнения, направляющие звук в "маску".

13. Что такое диапазон голоса? При помощи каких упражнений вы работаете над измерением и расширением его?

14. Что такое регистр и сколько их? Встречаете ли вы трудности при переходе из регистра в регистр? Каким образом вы их сглаживаете?

15. Что является причиной носового (гнусавого) звучания? Какие вы знаете упражнения, снимающие его?

16. Что такое "фиксированный" выдох и "мысленная" речь? В чем их польза? Покажите, как вы ими пользуетесь.

17. Что такое одышечное дыхание? Какие вы знаете упражнения для его устранения и предупреждения?

18. Где возникают мышечные зажимы при фонации? Каковы их причины и способы устранения? Упражнения "косвенные" и "отвлекающие".

19. Что такое голосовой тренинг? Каким циклом упражнений вы владеете?

20. Какие артикуляционно-фонетические упражнения вы знаете? В чем их цель?

* Вопросы составлены проф. И. П. Козляниновой.

МАТЕРИАЛЫ ЗАЧЕТА И ЭКЗАМЕНА I КУРСА

I СЕМЕСТР

(зачет)

Задачи зачета

На зачете студенты должны проявить владение первыми верными навыками во всех разделах предмета. В зачет включаются упражнения, снимающие напряжение с дыхательной и окологортанной мускулатуры, включая приемы аутогенной тренировки. В разделе "Дыхание" — упражнения, тренирующие опорные дыхательные мышцы, длинный выдох, носовое дыхание. Многие упражнения по дыханию соединяются с движением. В первом семестре выбираются несложные движения, снимающие напряжение и отвлекающие внимание от неожиданно возникающего мышечного напряжения, а также способствующие непроизвольному приведению звука в резонаторы. В этом семестре студентами осваиваются упражнения, которые помогают выявить индивидуальный центр голоса, его середину. Во всех упражнениях они должны звучать на своей середине. Кроме того, тренируется внутриглоточная и внешняя артикуляция. Дикционные упражнения соединяются с движением, которое активизирует артикуляционный аппарат, помогает звучанию. Орфоэпические билеты включают специально подобранные слова, проверяющие, насколько усвоили студенты правильное произношение гласных звуков и их сочетаний и некоторые правила произношения согласных звуков и их сочетаний, включая закон оглушения звонких согласных в конце слова и закон уподобления (ассимиляции) согласных по звонкости или глухости. В орфоэпические билеты включены также слова, в которых часто встречаются неверные ударения.

В процессе тренировки упражнений следует ставить студентов в условия общения, взаимодействия, игры. Это способствует воспитанию более чуткого и свежего восприятия, фантазии, тренирует слух. Возникают интересные приспособления, снимаются зажимы с речевого аппарата, активизируется речь. В упражнениях перед студентами ставятся несложные действенные задачи — доказать свою правоту, уговорить, уточнить, отказать, упрекнуть и т. д.

На зачет вынесена небольшая часть тренинга, освоенного студентами в течение 1-го семестра. Ведут эти разделы сами студенты.

Программа и содержание зачета

I. Снятие напряжения с дыхательной и окологортанной мускулатуры.

1. "Тянуть канат". Выполняется упражнение стоя, ноги на ширине плеч. Представьте, что над вами, на высоте вытянутых рук, висит канат. Поднимаясь на носки — вдох, на фиксированном выдохе как бы захватываете руками "канат" и

тянете вниз с усилием, сгибая руки и немного приседая. Повторить это движение 2—3 раза, ощущая напряжение мышц шеи, плеч, рук, грудной клетки, ног. После трехкратного выполнения упражнения присесть, расслабляя мышцы тела, и позвучать на сочетаниях ба́-ба́-баба́, как бы спрашивая партнера: "Я хорошо звучу? Или: "Слышишь, как я свободно звучу?" (похвастаться).

"Стекает лицо". Представьте, что ваше лицо "потекло": "течет челюсть", "течет язык", "щеки текут", "губы потекли"... Во время произнесения ведущим этих слов студенты поглаживают лицо пальцами от середины ушей (где смыкается нижняя челюсть с черепной коробкой) по нижней челюсти к подбородку. Рот свободно открыт, губы расслаблены, расслабленный язык лежит на нижней губе. Повторить эти движения 3—4 раза. Затем наклонить голову и сильно ею потрясти справа налево. Если расслабление достигнуто, то губы и щеки вибрируют, ударяясь своей тяжестью по челюстям. Сначала упражнение выполняется без звука, потом включается голос. В результате образуется бесформенный звук-гудение. Затем поднять голову и позвучать на различных сочетаниях, проверяя свободу звука. Например, на сочетаниях а́мба-ба-ба-ба́ (3 раза).

II. Тренировка дыхательных мышц и длинного выдоха.

"Лазер". Выполняется стоя, ноги на ширине плеч. Фиксированным выдохом, как острым лазерным лучом, "разрезать помещение", начиная от середины потолка, далее по стене, спускаясь до пола. В конце фиксированного выдоха на оставшемся дыхании сказать: "Амба!" ("я разрезал помещение").

"Обмотать дыханием". Исходное положение то же, что и в предыдущем упражнении. Выбрать себе партнера и фиксированным выдохом как бы "обмотать" его виток за витком, начиная с ног и постепенно доходя до макушки. В конце упражнения на оставшемся дыхании сказать: "Баста!" ("все, не вырвешься больше"). Затем так же "размотать" его!

III. Тренировка внутриглоточной артикуляции.

"Зевок с закрытым ртом". Сделать зевок с закрытым ртом. Затем, запомнив мышечное ощущение зевка, произнести сочетания ба́-баба́, как бы спрашивая у партнера: "Тебе удобно звучать?" — или извиниться за зевок. Прodelать это упражнение 3 раза.

"Горячая картошка" или "Зевок с открытым ртом". Студент, ведущий это упражнение, как бы "бросает в рот" своим партнерам "горячую картошку", предупреждая: "Горячая картошка!" От этих слов рефлексивно подтягивается мягкое нёбо. Запомнив это ощущение, студенты тут же произносят проверочные сочетания ба́-баба́, желая как бы "пристыдить" своего товарища за то, что дал такую горячую картошку. Прodelать 2—3 раза.

Крепко сжать челюсти и, не разжимая их, но хорошо работая губами, произнести скороговорку "Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа". Затем тут же, не торопясь, но без паузы произнести скороговорку с разжатыми челюстями, ощущая свободу звука.

7. От полуоткрыт. кончик языка крепко упереть в корни передних верхних зубов. Не отрывая его, произнести скороговорку "Колпак на колпаке, под колпаком колпак". Сразу же после этого, без паузы, произнести ту же скороговорку. Повторить 2 раза.
5. "Прополоскать" на выдохе рот и горло воздухом, вспомнив, как это делается при полоскании водой и стараясь точно воспроизвести эти движения. Сразу же после "полоскания" произнести: "Карл и Клара. Клара и Карл".
6. Мягко открыть рот. Язык свободно лежит внизу. Не закрывая рта, не артикулируя, произнести: "Наша река широка, как Ока. Как Ока, широка наша река". Сразу же после этого, без паузы, произнести тот же текст. Возникнет ощущение свободного, удобного, на центре, звучания.

IV. Носовое дыхание.

1. Прижать правую ноздрю пальцем, вдохнуть левой ноздрей; зажав левую ноздрю, выдыхать через правую, протяжно произнося согласный *н* и постукивая пальцем по правой ноздре. Затем вдохнуть правой ноздрей; зажав ее, выдыхать через левую, протяжно произнося согласный *н* и постукивая пальцами по левой ноздре. Повторить поочередно 3—4 раза.
2. Поглаживая нос (боковые части хребта носа) от кончика к переносице средними и указательными пальцами обеих рук, делать вдох. На выдохе постукивать указательными и средними пальцами обеих рук по ноздрям со звуком *м*. Повторить 3—4 раза.
3. Поглаживать нос на вдохе теми же движениями, что и в упражнении 2. Затем концы указательных пальцев на выдохе упереть в крылья носа и, по мере прохождения воздушной струи через нос, делать вращательные движения, как бы ввинчивая пальцы. Протяжно тянуть при этом звук *м*. Повторить 3—4 раза.
4. На вдохе коротким, быстрым движением провести указательным пальцем по нижней части носовой перегородки от желобка под носом к кончику носа, слегка поднимая его кверху. Во время выдоха, протяжно произнося звук *м*, то прикрывать на короткое время ноздри большим и указательным пальцами правой руки, прерывая выдох, то открывать проход для воздушной струи (6—8 движений). Повторить 2—3 раза.

V. Тренировка опорных дыхательных мышц.

1. Руки лежат на нижнебрюшных мышцах. Произносить текст "На дворе дрова, за двором дрова, под двором дрова, над двором дрова, дрова вдоль двора, дрова ширию двора, не вместит двор дров. Дрова выдворить обратно на дровяной двор". На выдохе нижнебрюшные мышцы как бы выталкивают руки на каждом ударном слоге.
2. То же, проверяя работу межреберных мышц.
3. То же, проверяя работу брюшных и поясничных мышц. (Эти упражнения создают ощущение опоры дыхания во время звучания). Упражнение выполняется в двух

вариантах: а) с толчком на ударном слоге в каждом слове; б) с толчком на словах, на которые падает логическое ударение.

4. Руки согнуть в локтях. Пальцы рук приложить к плечам, локти опустив вниз по бокам туловища. Вдох. Присев на правой ноге, поднять левую ногу, согнутую в колене, вверх. Одновременно, повернув правый локоть в сторону поднятого левого колена, коснуться левым коленом правого локтя и сделать сброс дыхания через неплотно сомкнутые губы. Вернуться в исходное положение. То же проделать с левым локтем и правым коленом. Старайтесь подтягивать колено к локтю! Во время сбросов дыхания обратите внимание на работу мышц брюшного пресса. После 6 сбросов дыхания взять вдох во время одного "укола" коленом локтя и подключить к движению сочетание *бá-вá-гá-дá* (повторить 3 раза), делая "уколы" коленом на каждое сочетание.
5. Руки подняты в стороны ладонями вверх. Делать частые, энергичные полунаклоны вперед с прямой спиной. Подбородок не тянуть! Во время каждого полунаклона сбрасывать дыхание, как в предыдущем упражнении. Затем подключить к полунаклонам те же сочетания *бá-вá-гá-дá*, произнося на каждый полунаклон одно сочетание.
6. Делать пружинящие наклоны вниз, сбрасывая дыхание на каждом наклоне. Руки и шея свободны. После 6 наклонов вместо сбросов дыхания подключить те же сочетания, что и в предыдущем упражнении. Затем, оставив согнутое тело внизу, расслабиться, проверяя свободу шеи, плеч, рук. Корпусом тела как бы слегка "подмести" пол справа налево, вперед назад.
Закончить эти упражнения релаксацией через напряжение. Вы — "марионетки"! Вас постепенно, позвонок за позвонком, тянут за ниточки вверх. Вы тянетесь к солнцу, расправляете мышцы. Все тело очень напряжено, руки подняты вверх (кисти, пальцы напряжены!). Но вот "обрезали" нитки у пальцев — упали кисти рук — *ба*. "Обрезали" нитки у запястья — руки согнулись в локтях — *ба*. В локтях "обрезали" нитки — руки упали вниз — *ба*. Так же затем упадет на грудь голова — *ба*. И все тело на протяжном свободном выдохе *ба-а-а-а* мягко опустится на пол, на спину. Мгновенно расслабиться, отдохнуть. Вы таете, вы льдинки на солнце! Вы "растекаетесь!"

VI. Дыхательные упражнения в положении "лежа".

1. Исходное положение — лежа на спине, руки лежат вдоль тела. На вдохе согнуть руки, опираясь на локти и ступни ног; прогнуть спину, оторвав таз от пола. На фиксированном выдохе медленно вернуться в исходное положение, считая про себя до десяти, затем расслабить мышцы шеи, плеч, рук, ног и, подхватив дыхание носом, протянуть вслух сочетание *гммм—гммм—гммм—гммм*. Повторить 3—4 раза.
2. Исходное положение — как в предыдущем упражнении. Вдохнуть носом. На выдохе медленным, плавным движением поднять ноги под прямым углом вверх, а затем, согнув их в коленях, прижать к животу. Во время движения — фиксированный выдох со счетом до 10—12. Как только окончился заданный выдох, вдохнуть. Во время вдоха быстрым, но плавным движением поднять ноги вверх и опустить

их в исходное положение, расслабить мышцы. Повторить упражнение 3 раза, затем расслабиться и, подхватив носом дыхание, протянуть вслух сочетание *зммм—зммм—зммм*.

3. Исходное положение — лежа на животе; руки, согнутые в локтях, прижаты к грудной клетке. На вдохе, не отрывая локтей, прогнуться в пояснице и откинуть голову назад. На выдохе медленно, с мысленным счетом до 5, вернуться в исходное положение и положить голову набок; мышцы расслабить; на оставшемся дыхании звучать вслух на сочетаниях *бммм—бммм—бммм—бммм*. Повторить 3 раза.
4. Сплести руки за спиной. На вдохе прогнуться в пояснице. На выдохе, с мысленным счетом до 5, положить голову набок, освободить руки, расслабить мышцы и на оставшемся дыхании звучать вслух на сочетаниях *гннн—гннн—гннн—гннн*. Повторить 3 раза.
5. Лежа на животе и положив лоб на согнутые в локтях руки, протяжно и коротко тянуть звук *м*. Не теряя звучания, медленным, плавным движением постепенно подниматься с пола. Стоя, положить одну руку на верхнюю часть грудной клетки, а другую на темя, проверяя ощущение резонирования, вибрации. Затем студент, ведущий это упражнение, произносит: "Мы — мороженое. Таем". Все, как бы "тая", вновь опускаются на пол на спину. Ведущий продолжает: "Тают ноги, руки, плечи, шея, нижняя челюсть, губы, язык растаял... Все тело тает..."

VII. Артикуляционная гимнастика и дикционные упражнения, соединенные с движением.

Во всех упражнениях следить за звучанием голоса на центре диапазона.

1. "Д р а з н и л к а". Студенты лежат на полу на спине и, закрыв глаза, "тают". Один из них поднимается, тихо подходит к одному из своих партнеров и начинает делать частые движения языком (вперед, назад, задевая верхнюю губу), как бы "дразня" своего партнера. Когда тот открывает глаза, "дразнящий" произносит: "Тартарен из Тараскона!" (приглашая пойти посмотреть на "Тартарена"). Второй студент присоединяется к первому, и вдвоем они начинают "дразнить" языком третьего. Когда третий открывает глаза, второй произносит: "Тартарен из Тараскона!" и т. д. Когда "дразнят" последнего, он произносит сочетания *птк, птк, птк..*, заставляя других прислушаться, откуда раздается звук? Остальные студенты также произносят эти сочетания и повторяют те движения, что делает ведущий (перебежки по комнате, броски на пол и т. д.) Затем ведущий останавливается и произносит: "От топота копыт пыль по полю летит. Пыль по полю летит от топота копыт". (В подтексте: "Я разыграл вас".) Все тоже останавливаются, воспринимают и оценивают его слова и произносят эту же скороговорку, как бы "утражая" ведущему "от топота копыт пыль по полю летит?" ("мы тебя правильно поняли?"). После этих слов, протяжно произнося звук *а-а-а..*, все медленно приближаются к ведущему. Но в это время раздается свист одного из студентов. Все поворачиваются к нему.
2. "О х о т а". Он делает движение, как бы "вскакивая на лошадь", и произносит при приземлении "хоп!" ("я вскочил"), а руки держат воображаемые поводья. Остальные студенты принимают новые условия игры и, произнося "хоп", "вскакивают на

коней и берутся за поводья". Ритмично приседая, произносят *тд—тд—тд—тд...* в такт движения, которое постепенно ускоряется; ускоряется и произнесение сочетаний, но голос не повышается, а звучит на центре. Все сочетания произносятся на одном выдохе, а в конце его произнести "тррр!" как бы останавливая "коня". Ведущий этого упражнения произносит скороговорку "Дробью по перепелам да по тетеревам", как бы предупреждая, на каких птиц можно охотиться, а на каких нельзя. Студенты по очереди произносят эту скороговорку, успокаивая ведущего ("Не волнуйся, мы все поняли").

3. "Поезд". Ведущий, приседая и делая руками ритмичные движения, имитирующие ход колес поезда, произносит в такт движения: *так—так—так—так—так...*, *тэк—тэк—тэк—тэк—тэк...*, *ток—ток—ток—ток—ток...*. Остальные студенты присоединяются к ведущему. Постепенно ускоряется темп движения и произнесения сочетаний. Звучать на центре голоса. После сочетаний *тук—тук—тук—тук—тук...*, произнося протяжно *ууу...*, постепенно затихать ("ушел поезд"). Ведущий спрашивает у одного из студентов: "Ткет ткач ткани на платки Тане?" Тот отвечает утвердительно словами той же скороговорки.
4. "Щелчки языком". Ведущий этого упражнения щелкает языком, создавая разнообразные ритмические рисунки. Остальные стараются в точности повторить эти ритмические рисунки. При этом должны активно работать и губы.

VIII. Упражнения на освобождение фонационных путей.

1. "Побренчать" указательным пальцем по расслабленной нижней губе со звуком *м*. То же самое сделать и с верхней губой.
2. Большой палец правой руки лежит на подбородке, фиксируя его в одном положении, а остальные четыре пальца, согнутые в кулак, упираются в верхнюю часть грудной клетки. Рот открывать медленным, "ленивым" движением головы вверх. Произносить сочетания *бао—вао—гао...* (взять все твердые согласные и аффрикаты). Звук *а* произносится протяжно, свободно. Произнеся таким образом подряд три сочетания, сказать эти же сочетания конкретно, утвердительно, не делая темповой растяжки на звуке *а*.
3. Упражнение с мячом. Все стоят в круге, спина прямая, толчковая нога впереди, мяч в правой руке у одного из студентов. Каждый придумывает по 4 слова, где *а* или *я* находится под ударением. Хорошо, если выбранные слова связаны с театром, музыкой, литературой. Мяч подбрасывается вверх одновременно с произнесением слова. Взмах рукой вверх подчеркивает, акцентирует ударный гласный *а* или *я*. При этом необходимо следить за свободой плеч, рук, ног; спина прямая, подбородок не тянуть. Рот открывается за счет легкого откидывания головы назад, как было в предыдущем упражнении (как бы тянуться только верхней челюстью за мячом). Таким образом произносятся 3 слова. Четвертое слово вместе с мячом перебрасывается партнеру, стоящему напротив. Следите за сохранением свободного и верного звучания *а* и *я*. Голос звучит на центре диапазона. Студент, поймавший мяч, подбрасывает его вверх, повторяя то слово, с каким прилетел к нему мяч, и добавляет свои 4 слова, где есть *а* или *я* под ударением и т. д. Это упражнение выполняется с несложным взаимодействием: проэкзаменовать друг друга, уличить

в незнании ("Я знаю слово, где есть *a* или *я* под ударением, а знаешь ли ты?") и т. п.)

IX. Тренировка согласных звуков по методике А. Н. Петровой.

Каждый согласный звук (звонкий и глухой, твердый и мягкий) произносится с определенным движением рук. После многократного повторения звука мы добавили скороговорки, где есть тренируемый звук:

- б* — *б'* — Богатый бобер. Бодрый бобер.
в — Варвара варвар.
г — Гонец с галер.
д' — Деготник. Дети деготника.
ж — Жутко жуку жить на суку.
з — Две реки: Вазуза с Гжатью.
к — *к'* — Кепка капитана.
л — *л'* — Лидер лодырей.
м — Мамаша Ромаши.
н' — Город Нерль на Нерли-реке.
п' — Петр Первый, Первый Петр.
р — *р'* — Король орел.
с' — Свиристель свиристит свирелью.
т — Галер тарелка стоит.
ф — *ф'* — У Феофана Митрофаныча два сына Феофаныча:
Пров прям, Фрол крив.
х — Хвалю халву.
ц — Около колодца кольцо не найдется.
ч' — Четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж.
ш — Яшма в замше замшела.
щ — Тщетно тщится щука ущемить леща.

X. Упражнения, снимающие напряжение, помогающие ощутить опору звука, способствующие произвольному приведению звука в резонаторы.

"Б о к с". Юноши встают в круг. Положение корпуса произвольное, руки как при занятиях боксом. Один студент делает движение корпусом и рукой вперед, как бы ударяя боксерской перчаткой другого студента и одновременно с ударом произносит слог *ба*. Студент, которого "ударили", отклоняется, принимая удар движением тела, и тут же в свою очередь "ударяет" третьего студента и тоже произносит слог, третий ударяет четвертого тоже со слогом и т. д. Сначала упражнение выполняется медленно, чтобы студенты могли скоординировать движение и звук. Постепенно темп ускоряется: каждый делает два дыхательных выброса в момент, когда принимает удар и когда ударяет сам. В конце упражнения все "наносит серию ударов" одному студенту, и тот, восприняв эти "удары", расслабляясь, медленно опускается на пол, произнося при этом скороговорку "А мне не до недомогания". К лежащему на полу подходят студентки. Поднимая его,

осуждают тех, кто его ударил, и подбадривают его самого, произнося по очереди скороговорки: "Наш голова вашего голову головой переоголовит, перевыоголовит"; "Наш пономарь вашего пономаря перепономарит, перевыпономарит"; "Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь". Встав с пола, студент, успокаивая, благодаря их, произносит: "А мне не до недомогания". Затем берет в руки воображаемое лассо и, вращая его над головой, одновременно произносит четыре раза слог *хол*. Слог произносится, когда корпус отклоняется немного назад. При этом спину держать прямо, а подбородок опустить на грудь. Затем лассо кидается вперед и одновременно с броском подкидывается и пятый слог *хол*. Вдохнуть и, подтягивая к себе лассо, произнести пять раз *хол*. При этом корпус на каждом сочетании отклоняется немного назад и возвращается в среднее положение. Следите, чтобы спина при отклонении оставалась прямой, а шея и плечи были свободными. "Пойманной" оказалась "корзина с цветами". Взяв из воображаемой корзины воображаемые цветы, студент бросает их и произносит "Рододендроны из дендрария", даря эти цветы.

XI. Упражнение на активизацию артикуляционного аппарата.

"Озвучивание скороговорок". Один студент стоит лицом к зрителю, а другой сидит на полу напротив первого лицом к нему. Стоящий начинает произносить беззвучно скороговорку в медленном темпе, точно артикулируя все звуки, а сидящий на полу озвучивает его, стараясь попасть в его артикуляцию и в тот смысловой рисунок, который задает первый студент. Это упражнение также хорошо тренирует внимание и помогает снимать зажимы с голосового аппарата тех, кто озвучивает, так как озвучивающий снимает внимание со своего речевого аппарата и переводит внимание на работу партнера.

XII. Орфоэпические билеты.

1.

Канал, подал, панамы, подошел, колонизация, жаровня, жалеть, на уроках, частокол, Япония, лесоруб, к Иртышу.

Баловать, бисеринка, приобретенный, гражданство, вечеря.

2.

Гараж, молод, коляска, переадресовать, подоконник, заплодировали, наукообразный, с Игнатом, мясник, верхогляд, уловка, Емеля.

Гротесковый, вдолбишь, верба, вербы, ввечеру, вересковый, нанял.

3.

Гроза, лодка, поговорка, неаппетитно, жакет, рябой, часовой. Скалозуб, без идеи, шары, лошадей, преодолеть, вязальщица.

Гербовый, гладильщица, гнездовище, гололедица, втридорога.

4.

Овраг, зорька, коробка, санитар, коловорот, жаркое, к сожалению, ястребинный, заинтересовать, соответственно, шадить, врозь, без инициативы.

Вероисповедание, взбешенный, изобретение, издавна, изредка, иначе.

5.

Кора, медуза, рогожа, колосок, ангажемент, неосторожно, поодиночке, наутек, гладко, рябой, кровные, пожалуй, щавель, к интриге, полилог, изморозь.

Инструмент, инсценированный, искони, испокон, исстари.

6.

Закат, кастрюля, полотер, тросточка, наудачу, поисковый, как и вы, так и мы, очарование, лягушка, пощадить.

Еретик, еретика, желчь, жури, завидно, заговор, задешево, задолго, звонишь, звоните, бытие.

7.

Кабак, коряга, корочка, Чичиков, досуг, ржаной, с изнанки, паутина, появился, часовщик, площадной, шагрeneвая, по большаку.

Законнорожденный, закупорить, закуток, двоеженец, двоеженство, двоюродный.

8.

Порез, сарафан, магнитофон, ссора, баночка, переоборудовать, баобаб, из избы, часушка, абсурд, пятитонка, аляповатый.

Донельзя, диспансер, допоздна, допьяна, досыта, дотемна, дочиста, алиби.

9.

Сосуд, кладка, нагрузка, акклиматизироваться, по уговору, на океане, неорганизованный, часовня, Ядвига, с истребителем, подтянуться.

Алкоголь, анапест, апостроф, арахис, арест, аристократия, атлет, афера, знамение.

10.

Сказать, крошка, подопечный, мозаика, по-особому, неартистично, лед и пламя, над Испанией, жасмин, шары, подгасовка, поименно.

Афиняне, афинянка, каталог, каучук, кедровый, кладбище, кладовая, коклюш.

11.

Вокзал, банан, радиола, карандаш, памятка, переселенцы, ленточка, заявление, координация, без идеи, по интересам, трясина, по-английски.

Компрометировать, костюмер, констатировать, красивее, кухонный.

II СЕМЕСТР

(экзамен)

Задачи экзамена

На экзамене студенты должны проявить верные дикционные, орфоэпические, речеголосовые навыки в соответствии с требованиями программы обучения. Показать освоенные студентами упражнения для снятия напряжения и освобождения фонационных путей, организации глотки, ощущения звука в резонаторах. В экзамен включены упражне-

ния, развивающие звуковысотный диапазон. В раздел "Дыхание" включена дыхательная гимнастика А. Н. Стрельниковой, соединенная с элементами звуковой дыхательной гимнастики.

В этом семестре особое внимание обращалось на произнесение свистящих и шипящих звуков.

В экзамен включены дикционные упражнения и тексты, соединенные с движением более сложным, чем в первом семестре. Движения выбирались в основном самими студентами. Подключение активного движения потребовало применения в тренинге упражнений, устраняющих одышку, избавляющих от чрезмерного напряжения речеголосовой аппарат. Чтобы не перегружать экзамен, эти специальные упражнения не включены в него. Однако в текстах, соединенных с активным движением, студенты обязаны не задыхаться, легко и свободно звучать. В разделе "Орфоэпия" взят новый цикл билетов для проверки произношения различных сочетаний согласных в слове и слова, в которых часто встречается неверное ударение. Как и на зачете, на экзамене все разделы ведут сами студенты.

В разделе "Работа над текстом" выбраны небольшие прозаические отрывки различных авторов на 2—3 минуты, передающие зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные и другие ощущения. Работа над этими отрывками развивает воображение, фантазию, образное мышление будущих актеров, учит "присвоению" текста, умению "лепить" фразу.

Программа и содержание экзамена

I. Упражнения, снимающие напряжение с окологортанной мускулатуры.

1. Сильно напрячь шею и нижнюю челюсть ("хочу повернуть голову налево"). Затем расслабиться и позвучать на сочетаниях— 3 раза, проверяя свободу звука. То же повторить в другую сторону.
2. Поднять левое плечо наверх и положить на него подбородок. В этом положении произнести 3 раза — *би—бэ—ба́*. Затем опустить плечо, расслабиться и произнести эти же сочетания свободно. То же повторить с другим плечом.
3. Медленным движением поворачивая голову, доставать подбородком поочередно то правое, то левое плечо, произнося при этом сочетания *гай* (на *й* — коснуться плеча), *кай, дай, пай* и т. п. Затем без паузы произнести эти же сочетания, не поворачивая головы.

II. Упражнения, организующие глотку и выводящие звук вперед.

1. "З е р к а л о". Поставить раскрытую ладонь перед лицом — это "зеркало". Подбородок не тянуть. Рассмотреть зев в "зеркале", стараясь заглянуть как можно глубже в глотку, ощущая, как подтягивается вверх мягкое нёбо и опускается корень языка. Затем, сохранив это ощущение, ладонью (между большим и указательным пальцем) прикрыть полуоткрытый рот, прижав губами межпальцевую складку, произнести *м* один, два, три раза подряд. Затем, отняв руку, проговорить проверочный текст:

"Пара барабанов,
пара барабанов,
пара барабанов
Была
Бурю".

2. Как в предыдущем упражнении, рассмотреть "перед зеркалом" полость зева, одновременно делая выдыхание на *ах—ах—ах*, *ох—ох—ох*, *эх—эх—эх* (гласные произносить беззвучно, звук *х* должен слышаться). Затем произнести проверочный текст: "У бабы от пуховика пока в пуху бока".
3. Опустить голову вниз, подбородок лежит на верхней части грудной клетки. Приоткрыть рот, положить расслабленный язык на нижнюю губу и, не убирая языка, следя за тем, чтобы он оставался расслабленным, произнести 3 раза *ми—мэ—ма*. Затем мягко поднять голову и произнести: "Маланья-болтуня молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала".

III. Точечный и вибрационный массаж.

Массировать точки нужно кончиками указательного или среднего пальца вращательными движениями — сначала по часовой стрелке, затем против 3—4 секунды в каждую сторону. (См. "Точечный массаж" в главе "Дыхание, артикуляция, резонирование".)

1. Массаж точек у начала бровей, височных впадин. Затем сделать вибрационный массаж, постукивая лоб кончиками пальцев от середины лба к вискам и обратно и одновременно "тянуть" вслух на выдохе сонорный согласный *м*.
2. Массаж точек носа — по обеим сторонам носа на переносице, посередине носа и у основания ноздрей. Затем постукивать кончиками пальцев со звуком *м* по крыльям носа.
3. Массаж точек около ушей там, где смыкается нижняя челюсть с черепной коробкой. Затем постукивать кончиками пальцев верхнюю часть лица от спинки носа (гайморовы полости) к ушам и одновременно вслух "тянуть" на выдохе звук *м*.
4. Массаж точки под носом. Затем постукивать кончиками пальцев одной руки верхнее надгубное пространство и одновременно "тянуть" вслух на выдохе щелевой согласный *в*.
5. Массаж точки под нижней губой в углублении на подбородке. Затем постукивать кончиками пальцев одной руки пространство под нижней губой и одновременно "тянуть" вслух на выдохе согласный *з*.
6. Массирование пальцами обеих рук точек сзади по бокам шеи и основания черепа, посередине шеи и на уровне седьмого шейного позвонка.
7. Массаж точки в верхней части грудной клетки, в середине, у основания шеи. Затем массаж точки посередине грудной клетки и точки на 10 см ниже предыдущей. Затем постукивать кончиками пальцев обеих рук по верхней части грудной клетки и одновременно "тянуть" вслух на выдохе согласный *ж* или *м*.
8. Постукивать ребрами ладоней обеих рук боковую часть грудной клетки, начиная с нижней части и вверх, и одновременно "тянуть" вслух сонорный *м*.
9. Постукивать одновременно обеими руками область лопаток и межреберные мышцы (насколько позволяет длина рук). Во время постукивания "тянуть" вслух на выдохе сонорный *м*.

10. Постукивать кончиками пальцев одной руки область нижебрюшных мышц, одновременно другой рукой постукивать область поясницы. Во время постукивания "тянуть" на выдохе сонорный *м*.

IV. Ритмическая дыхательная гимнастика, соединенная с элементами звуковой дыхательной гимнастики.

1. Стоя, ноги на ширине плеч, спина прямая, руки опущены, челюсть мягко опущена вниз, рот открыт. Вдох делать носом при открытом рте. Вдох короткий, активный. О выдохе не думать — он идет автоматически. Наклоняйте голову то вниз, то назад. И одновременно с каждым наклоном — короткий вдох носом. Прodelать 8 раз*.
2. Исходное положение то же. Поворачивайте голову вправо-влево. И одновременно с каждым поворотом — вдох носом. Прodelать 8 раз.
3. Стоя, ноги на ширине плеч, руки поднимите на уровень плеч, согните в локтях, кисти свободны. Приседая на обеих ногах, обхватывайте себя руками так, чтобы они шли параллельно друг другу. Одновременно с каждым обхватом и приседанием делайте короткие вдохи. Прodelать 3 раза по 8 вдохов.
4. Стоя, руки подняты в стороны на уровне плеч, ладони повернуты вверх. Делать короткие активные сбросы дыхания через неплотно сомкнутые губы, ощущая при сбросах подтягивание мышц брюшного пресса. Одновременно с каждым сбросом дыхания делать энергичные полунаклоны вперед с прямой спиной, ощущая напряжение мышц в области поясницы. Подбородок не тянуть! Прodelать 8 сбросов дыхания с полунаклоном вперед. О выдохе не думать, он происходит произвольно.
5. Исходное положение то же, что и в упражнении 3. Только на каждый вдох одновременно с приседанием поднимайте попеременно то правую, то левую ногу, согнутую в колене. Прodelать 3 раза по 8 вдохов.
6. "Р а с т я ж к а". Стоя, ноги на ширине плеч, правая рука согнута в локте, локоть опущен вниз, пальцы свободно сжаты в кулак возле плеча. Вдох. На выдохе, выпрямляя правую руку в правую сторону, перевести тяжесть корпуса вправо. Потянуться за рукой. Спина прямая, подбородок не тянуть! Во время выдоха протяжно тянуть звук *м*, а в конце растяжки разжать кулак и произнести коротко звук *и*. Как бы выпустить его из кулака — "лети!". Вдох — вернуться в исходное положение. То же самое прodelать в левую сторону, "выпуская" из кулака звук *э*. Затем, протяжно звуча на *м*, потянуться правой рукой вверх и "выпустить" звук *а*. То же самое прodelать левой рукой, выпуская звук *о*. На вдох вернуться в исходное положение. Сцепив пальцы в замок на уровне груди, ладони повернуты от себя, потянуться вперед, звуча на *м*. Спина прямая, подбородок не тянуть. В конце звучащего выдоха расцепить пальцы и "выпустить" звук *у*. На вдох вернуться в исходное положение. Руки опущены вниз, пальцы сцеплены в замок. На выдохе, протяжно звуча на *м*, поворачивая ладони вниз, потянуться руками к полу одно-

* Упражнения, где акцентируется внимание только на коротких, активных вдохах, делаются по методике А. Н. Стрельниковой (упражнения 1—3, 5, 7, 10).

- временно с наклоном корпуса. В конце выдоха расцепить пальцы и "выпустить" звук *ы*. На вдох вернуться в исходное положение.
7. "Н а с о с". На каждый наклон туловища вниз делать энергичный вдох носом при открытом рте. Повторять вдохи одновременно с наклоном часто, ритмично, легко. Голову не поднимать, смотреть вниз на воображаемый насос. Прodelать 3 раза по 8 вдохов.
 8. После "насоса" остаться в положении наклона. Проверить свободу шеи, плеч, рук. Вдох. На выдохе, поднимаясь вверх позвонок за позвонком, произносить скороговорку "В шалаше шуршит шелками желтый дервиш из Алжира и, жонглируя ножами, штуку кушает инжира". Одновременно с подъемом корпуса делать и голосовое повышение на каждое слово скороговорки. На слове "инжира" выпрямиться и поднять руки наверх. Затем, плавно опуская руки вниз и делая ими самые разнообразные движения, делать понижение звучания сверху вниз, повторяя слово "инжира".
 9. "П р у ж и н а". Стоя, руки свободно опущены вниз. Вдох. Затем легко подпрыгнуть вверх, приземлиться и делать пружинистые приседания (как пружина, которую растянули, а потом отпустили). Эти прыжки соединить со скороговоркой "Шестнадцать шли мышей и шесть нашли грошей. Нашли грошей, нашли грошей, нашли грошей". Одновременно с прыжком вверх подбросить легко вверх и слово "шестнадцать", а затем, пружиня ногами, одновременно опускаться вниз по полутонам на каждое слово скороговорки. Это упражнение делают девушки, как бы поддразнивая юношей. Юноши повторяют этот прыжок, но соединяют его с другой скороговоркой: "Сорок шли мышей, сорок нашли грошей, а три мыши поплотше нашли по два гроша, по два гроша, по два гроша". Девушки делают еще один прыжок "пружина" и соединяют его со следующей скороговоркой: "Шестьдесят шли мышей, шестьдесят нашли грошей, а пять мышей поплотше шумливо шарят гроши, шарят гроши, шарят гроши".
 10. Стоя, ноги на ширине плеч, руки согнуты в локтях перед грудью. Рот свободно открыт. На каждый активный вдох носом, обхватывая себя руками, делать небольшие энергичные отклонения корпуса назад. Спина прямая. Когда корпус отклоняется назад, голова наклоняется вперед — как бы поздороваться кивком головы. Прodelать 3 раза по 8 вдохов.
 11. "П р ы ж к и н а м е с т е". Во время прыжков делать энергичные сбросы дыхания через неплотно сомкнутые губы. Затем к движению подключаются скороговорки, которые произносятся по очереди:
1-й студент: "По семеро в сани уселись сами". Одновременно с прыжками в такт движению поднимается наверх и голос на каждое слово скороговорки (нараспев).
2-й студент — делает понижение по полутонам на каждое слово скороговорки "Осип охрип, Архип осип" и т. д. (тоже нараспев). Пока один произносит скороговорку, другие делают сбросы дыхания и прыжки на месте. Когда последний студент, произнося скороговорку "Поезд мчится скрежеща: ж, ч, ш, щ; ж, ч, ш, щ", делает повышение по словам нараспев, остальные на звуках ж, ч, ш, щ; ж, ч, ш, щ; ж, ч, ш, щ понижают каждый звук по полутонам и ложатся на пол, как бы "тая".

V. Аутогенная тренировка *

1. Исходное положение — лежажа на спине, удобной посто. После восстановления дыхания ведущий проводит аутогенную тренировку: "Дышите глубоко и ровно. Вобычном для вас ритме. Не углубляя дыхание и не сдерживая его. Получайте удовольствие от вашего дыхания. Вслушайтесь в дыхательный ритм. Вы чувствуете, как ваше дыхание замедляется, становится более равномерным. Вы наслаждаетесь свободным дыханием. Мышцы расслаблены... Все тело тяжелое... Эта тяжесть приятна вам... Представьте, что ваше лицо "стекает".. "Стекает" нижняя челюсть... язык... Губы... Все лицо "стекает"..."

VI. Освобождение фонемных путей.

Ведущий произносит текст С. Обстфельдара "Прошли" **, а остальные повторяют за ним отдельные фразы, выисненне артикулируя, охраняя позицию "стекающего лица" и как бы выдыхая эти фразы. Ведущий произносит стихи медленно, плавно. После того как весь текст произнесен, все начинают протяжно "тянуть" звук *м*, ощущая свободу и легкость звучания. Не теряя свободы звука, медленно повернуться на живот ("перелиться"), положить лоб на согнутые перед лицом руки и продолжать звучание на *м*.

VII. Упражнения на использование звуков во всем диапазоне.

1. "Туман". Исходное положение — лежажа на животе, голова каждого участника обращена к центру круга, лоб на опорных руках, коорые лежат на шпупу перед лицом. Все протяжно "тянут" звук *м* на нижней наиболее удобной для всех ноте. Начинает упражнение тот, у кого самый низкий голос, а заканчивает тот, у кого голос самый высокий.
1-й медленно поднимается, протягивает руки к шпуре и произносит на заданной всеми высоте протяжно слово "туман" четыре раза, как бы вызывая его, требуя его появления.
2-й — поднимаясь с шпала, повышает звучание на полтона вверх. Он подталкивает это же слово и тоже произносит его четыре раза. Остальные студенты на этой высоте протяжно "тянут" звук *м*.
3-й — все повторяет, поднимая звучание еще на полтона вверх. Остальные уже на высоте голоса прельело протяжно "тянут" звуки и т. д. Не переставая звучать, поднимаясь по полутонам, все постепенно вслают, расходясь в стороны, руками как бы "распространяя туман" во все стороны. В результате все вместе должны подниматься на 12 голосовых ступенек (полутонов). После этого как бы издалека доносится крик одного из студентов "Эге-гей!" (кто-то заблудился в тумане). Услыхав крик, остальные застывают на месте. Крик повторяется. Студенты расходятся в разные стороны, делая понижение на слове "туман" по полутонам с той высоты, на которую они под-

* Часть формул взята из кн.: Лев В. Искусство быть собой. М., 1977.

** См. раздел "Интерактивные И.Ф.Б.К. для аутогенной тренировки дляного выдох" орные текс

нялись перед тем, как услышать крик. Устав спиной к зрителям, превращаются в деревья сказочного леса...

2. "Сказочный лес". Упражнение выполняется на материале стихотворения К. Бальмонта "Шорохи". "Превратившись" в деревья сказочного леса, используя свистящие и шипящие звуки, студенты озвучивают этот лес. Пробираясь между деревьями, прислушиваясь к звукам леса, появляется девушка, которая пытается найти выход из заколдованного леса. Во время движения она произносит следующий текст:

"Шорох стеблей, еле слышно шуршащих,
Четкое в чащах чирикание птиц,
Сказка о девах, в заклятии спящих,
Шелест седых, обветшавших страниц".

Когда она произносит слова "шуршащих", "спящих", лес, как эхо, повторяет их. После слов "шелест седых, обветшавших страниц" студенты, изображающие деревья, начинают протяжно, тревожно на удобной для всех нижней ноте "тянуть" звук *м*. Затем 1-й на этой высоте произносит чуть протяжно: "Не узнаешь". После этих слов остальные студенты, продолжая звучать на *м*, поднимают звучание на полтона вверх. 2-й уже на этой высоте произносит: "Не поймешь". После этих слов остальные поднимают звучание еще на полтона.

3-й на этой высоте произносит: "Это волны..." и т. д. Повышение по полутонам продолжается, включая текст: "Или кто-то точит нож". После этих слов девушки, изображающие деревья, на слове "не узнаешь" как бы скользят по звуковысотному диапазону сверху вниз, растягивая гласный *а* ("не узна-а-аешь"). Юноши-деревья вторят им внизу: "не поймешь". Затем опять раздается тревожное звучание леса на *м*. Лес не хочет выпускать свою пленницу, не дает ей уйти, заманивает. Девушка, преодолевая сопротивление леса, пытается выбраться из него:

"Видны взоры —
Взор во взор,
Слышны споры,
Разговор.
Слышны вздохи —
Да и нет.
В сером мохе
Алый цвет".

На двух последних строках девушка останавливается, замечая кровь, и опускается на колени:

"Тает. Таешь?
Что ж ты? Что ж?
Не узнаешь,
Не поймешь".

На двух последних строках деревья окружают ее, повторяя слова: "не узнаешь", "не поймешь", скользя по диапазону сверху вниз на этих словах. Затем закрывают девушку от зрителей и уводят за собой, повторяя эти слова.

VIII. Дикционные упражнения, соединенные с движением.

1. "Пластелин". Все студенты — пластилин. Один студент лепит из них фигуры, которые подсказывает ему его фантазия. Предположим, "скульптору" надо, чтобы у

* См. главу "Работа над постановкой речевого голоса".

"пластилина" рука поднялась вверх. Он делает жест своими руками, показывая, как и куда должна подняться рука, сопровождая жест произнесением сочетаний *жми—ими*. "Студент-пластилин" поднимает руку в требуемое положение и повторяет интонационный рисунок, с каким произносил сочетания "скульптор" и т. д. Дикционные сочетания произносятся с двумя таблицами гласных, с использованием смены высоты звучания.

2. "Б о й на р а п и р а х". Дикционные сочетания *ждри—итри...* с двумя таблицами гласных. Два студента, произнося эти дикционные сочетания, дерутся на воображаемых рапирах. В упражнении используется смена высоты и скорости звучания.
3. "И г р а в т е н н и с". Дикционные сочетания *зби—спи...* с двумя таблицами гласных. Два студента стоят друг против друга, а между ними стоит третий и держит в руках наверху теннисный мяч. Два игрока ладонями, как ракетками, "отбивают" мяч, произнося во время удара дикционные сочетания. Игра идет в чуть замедленном темпе, как бы рапидом. Мяч "перелетает" от одного студента к другому, находясь все время в руке третьего.
4. "Х о р". Дикционные сочетания *жми—ими...* с двумя таблицами гласных. Студенты под управлением дирижера (один из студентов) поют хором мелодию "Коробейников", вместо слов произнося данные дикционные сочетания.

IX. Стихотворные тексты, соединенные с движением.

1. "В т о р о й л и ш н и й" (по принципу игры "третий лишний"). Текст — стихотворение В. Левина "Маленькая песня о большом дожде". Студенты встают в круг, выбирают двух ведущих. Один из них бегаёт по кругу, другой его догоняет. Произносит текст тот, кто убегает. Если его "осалили", то догонять начинает он, а первый убегает, продолжая произносить текст с того слова, на котором его "осалили". Если убегающий встает в круг перед одним из студентов, то убегает стоящий сзади него, продолжая произносить текст с того слова, на котором остановился первый, когда встал в круг перед ним. Если один из ведущих забывает текст, то они меняются ролями: кто догонял — убегает, кто убегал — догоняет. Во время игры следить за тем, чтобы студенты свободно и дикционно четко произносили текст, не задыхались во время бега (не забывать о сбросах дыхания).
2. "С о б а ч к и". Текст — стихотворение Б. Заходера "Диета термита". Студенты образуют круг. Выбирают ведущего. Бросают друг другу мяч, а ведущий должен перехватить его. Если мяч пойман, то водить начинает тот, кто бросал мяч, когда он был перехвачен. Текст произносится во время броска мяча партнеру.
Стихотворение "Диета термита" очень удобно для этой игры, так как его строки состоят из одного или двух слов. Во время игры следить за тем, чтобы слово летело к партнеру с мячом легко и свободно.

X. Орфоэпические билеты.

Билеты составлены из нового цикла слов на проверку произношения согласных и их сочетаний, а также слов, где надо запомнить правильное ударение.

1.

Циновка, жури, проросший, позже, разносчик, из чести, тщательно, отчий, заводской, наместник, от Степана Ильича, верба, иероглиф, ранчо, рыкание, ендова, перечница, заторможенный, заторможена.

2.

Цинандали, Жюли, из жимолости, вожжи, возчик, без чулок, из шей, ситца, Гжатск, уездный, хвастливый, Мария Ивановна, сноровистый, изобретен, изобретены, Коклен, гренадер, гренадеры, закупщик, откупщик, зуб на зуб, аутодафе.

3.

Прежде, Жюль, бесшабашный, просчитаться, бесчестный, прелестный, ветхий, без щелочи, с жадностью, приезжать, радостный, налил, налила, кайло, наверх, пьяна, пьяны, сердечный, компостер, блюда, блюдам.

4.

Возбуждение, парашют, пшют, дребезжать, дождевик, расшелкать, тшеславный, молодчик, напутствие, строгий, протягивать, здесь, вакансия, нанял, нанятый, нанявший, блесна, блесны (мн. ч.), дратва, загороженный, коростель, коростели.

5.

Рождество, расчеллить, изжога, без шифровки, отчество, братский, уездный, голландский, если, задымленный, задымленная, захороненный, захороненная, корысть, корысти, Розенкранц, Гильденстерн, Психея.

6.

Без шинели, брезжит, счетовод, бесчисленный, отчасти, руководство, наместник, гигантский, возле, бантик, кандидат, бондарь, бондаря, обойден, обойдена, обойдены, воткнутый, воткнутая, вояжер, костюмер, костюмерша, зачерствевший.

7.

Счастливый, с чесноком, подчистить, отчего, умываться, отлогий, плоский, с шиком, соответствие, исландский, нечто, снег, змей, озлоблен, озлоблена, озлоблены, коляда, манящий, манящая, переведен, переведены, переведена.

8.

С чемоданом, тшетно, расщеприться, подчинить, безжалостный, дрожжи, Станиславский, падчерица, уздечка, с ними, поддакивать, нормированный, отнят, отняты, отнята, бретер, взбешенный, взбешенная, втридорога, закопченный, крамола.

9.

Богатство, господи, бог, расчихаться, бесчисленный, молодчина, Петрозаводск, ходайство, страстный, каменщик, зонтик, каучук, каучука, гнездовище, становище, за полночь, обетованный, обетованная, памятья.

Без шороха, с жаром, дрожжи, без чести, подчас, советчик, расщепить, расшедрить-ся, стремиться, пенсия, принуждение, жница, Чацкий, гаер, заморенный, заморенная, ксендза, ксендзы (мн. ч.), доведен, доведены, доведена, пентюх, алиби.

Без жести, расшаркаться, дрожевой, из щелей, несчастный, с часами, меткий, Ирина Ильинична, давящий, давящая, могущий, могущая, переведен, переведена, переведены, вдолбить, вдолбишь, нарочный, порядочный.

XI. Работа над текстом.

В работе над текстом перед студентами стоит задача не читать, а рассказывать, точно понимая о чем, кому и зачем рассказывается отрывок. Тексты расположены в таком порядке, чтобы можно было легко продолжить мысль, высказанную в предыдущем отрывке, или, наоборот, не согласиться с ней и высказать свою точку зрения на эту проблему, т. е. слово должно быть действенным, активным.

1. Катаев В. Трава забвения. — В кн.: Святой колодец. Трава забвения. М., 1969, с.167: со слов "Она была не только толстая..." и до слов "зачем вы мне делаете публично такие комплименты".
2. Цветаева М. Мой Пушкин. — Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1980, с.322: со слов "Но самое любимое из страшных" до слов "разлука и разлука, любовь и любовь — одно" (в отрывке могут быть сокращения).
3. Тургенев И. С. Певцы. — Собр.соч. в 10 т., т. 1. М., 1961, с.189: со слов "Яков помолчал" и до слов "и поднимались к глазам слезы".
4. Катаев В. Святой колодец. — В кн.: Святой колодец. Трава забвения. М., 1969, с.72: со слов "Вернее всего, она совсем забыла обо мне" и до слов "а она меня никогда не полюбит".
5. Бунин И. А. Антоновские яблоки. — В кн.: Избранные произведения. М., 1956, с.64: со слов "Вспоминается мне ранняя погожая осень" и до слов "переводятся теперь такие".
6. Толстой А. К. Князь Серебряный. М., 1979, с.59: со слов "Когда съели лебедей" и до слов "нрав каждого обрисовался яснее" (в отрывке могут быть сокращения).
7. Паустовский К. Золотая роза. — Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1957, с.694: со слов "Под первой же раскидистой сосной" и до слов "вот так лежать часами и думать, глядя в небо".
8. Паустовский К. Мимолетный Париж. — Собр.соч. в 8-ми т., т. 8. 1970, с.310: со слов "Почти каждому просвещенному человеку" и до слов "жужжание шмеля среди многоголосого говора и отдаленного протяжного гула Парижа" (внутри отрывка большие сокращения).
9. Пастернак Б. Охранная грамота. — В кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с.205: со слов "Я часто заворачивал отсюда в соседний переулок" и до слов "и родники греческих поверий о Деметре были где-то невдалеке".
10. Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка. — В кн.: Вечера на хуторе близ Диканьки. М., 1982, с.9: со слов "Как упоителен, как роскошен летний день" и до слов "как полно сладострастия и неги малороссийское лето".

11. Казаков Ю. Мне все помнится. — В кн.: Две ночи. Проза. Заметки. Наброски. М., 1986, с.121: со слов "Надо приехать сперва в Одессу" и до слов "помните, что на Черном море это небывалое явление — свежая рыба".
12. Казаков Ю. Мне все помнится, с.122: со слов "Потом садитесь на поезд, или в самолет" и до слов "и теперь у вас отдых".

Некоторые из указанных текстов

"Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. Когда же Яков открыл свое лицо — оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще, видимо, дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенов под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым — третий, и, понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня. "Не одна во поле дороженька пролежала", — пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед ними, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы".

(И. С.Тургенев. "Певцы")

"Когда съели лебедей, слуги вышли попарно из палаты и возвратились с тремя сотнями жареных павлинов, которых распущенные хвосты качались над каждым блюдом, в виде опахала. За павлинами следовали кулебяки, курники, пироги с мясом и с сыром, блины всех возможных родов, кривые пирожки и оладьи. Пока гости кушали, слуги разносили ковши и кубки с медами: вишневым, можжевельным и черемховым. Другие подавали разные иностранные вина: романею, рейнское и мушкатель. (...) Гусли звучали, колокола гудели, царедворцы громко разговаривали и смеялись. (...) На столы поставили разные студени; потом журавлей с пряным зельем, рассольных петухов с инбирём, бескостных куриц и уток с огурцами. Потом принесли разные похлебки и трех родов уху: курячью белую, курячью черную и курячью шафранную. За ухую подали рябчиков со сливами, гусей со пшеном и тетерок с шафраном.

(...) Уже более четырех часов продолжалось веселье, а стол был только во полустоле. Отличились в этот день царские повара. Никогда так не удавались им лимонные калы, верченые почки и караси с бараниной. Особое удивление возбуждали исполнинские рыбы, пойманные в Студеном море и присланные в Слободу из Соловецкого монастыря. Их привезли живых, в огромных бочках; путешествие продолжалось несколько недель. Рыбы эти едва умещались на серебряных и золотых тазках, которые вносили в столовую несколько человек разом. Затеиливое искусство поваров выказалось тут в пол-

ном блеске. Осетры и шевриги были так надрезаны, так посажены на блюда, что доходили на петухов с простертыми крыльями, на крылатых змиев с разверстыми пастьями.. Хороши и вкусны были также зайцы в лапше, и гости, как уже ни нагрузились, но не пропустили ни перепелов с чесночною подливкой, ни жаворонков с луком и шафраном. Но вот, по знаку стольников, убрали со столов соль, перец, уксус и сняли все мясные и рыбные яства. (...) Слуги внесли в палату сахарный кремль, в пять пудов весом, и поставили его на царский стол. Кремль этот был вылит очень искусно. Зубчатые стены и башни, и даже пешие и конные люди, были тщательно отделаны. Подобные кремли, но только поменьше, пуда в три, не более, украсили другие столы. Вслед за кремлями внесли около сотни золоченых и крашенных деревьев, на которых вместо плодов висели пряники, коврижки и сладкие пирожки. В то же время явились на столах львы, орлы и всякие птицы, литые из сахара. Между городами и птицами возвышались груды яблоков, ягод и волошских орехов. Но плодов никто уже не трогал, все были сыты. Иные допивали кубки романен, более из приличия, чем от жажды, другие дремали, облокотясь на стол; многие лежали под лавками, все, без исключения, распоясались и расстегнули кафтаны. Нрав каждого обрисовался яснее".

(А. К. Толстой. "Князь Серебряный")

"(...) Я часто заворачивал в соседний переулок, где в одном из дворовых флигелей Златоустинского монастыря целыми артелями проживали цветочники...

В ответ на войлочное кряхтенье двери наружу выкатывалось, как за нуждой, облако белого пара, и что-то неслышанно волнуемое угадывалось уже и в нем. Напролет против сеней, в глубине постепенно понижавшейся горницы, (...) за широким столом, сыновья хозяина молчаливо вспарывали новые, только что с таможни привезенные посылки. Разогнутая надвое, как книга, оранжевая подкладка обнажала свежую сердцевину тростниковой коробки. Сплотившиеся путла похолодевших фиалок вынимались цельным куском, точно синие слои вяленой малаги. Они наполняли комнату, похожую на дворницкую, таким одуряющим благоуханием, что и столбы предвечернего сумрака, и пластавшиеся по полу тени казались выкроенными из сырого темно-лилового дерна.

Однако настоящие чудеса ждали еще впереди. Пройдя в самый конец двора, хозяин отмыкал одну из дверей каменного сарая, поднимал за кольцо погребное творило, и в этот миг сказка про Али Бабу и сорок разбойников сбывалась во всей своей ослепительности. На дне сухого подполья разрывчато, как солнце, горели четыре репчатые молнии, и, соперничая с лампами, безумствовали в огромных лоханях, отобранные по колерам и породам, жаркие снопы пионов, желтых ромашек, тюльпанов и анемон. Они дышали и волновались, точно тягаясь друг с другом. Нахлынув с неожиданной силой, пыльную душистость мимоз смывала волна светлого запаха, водянистого и изнизанного жидкими иглами аниса. Это ярко, как бы до белизны разведенная настойка, пахли нарциссы. Но и тут всю эту бурю ревности побеждали черные кокарды фиалок. Скрытные и полусумасшедшие, как зрочки без белка, они гипнотизировали своим безучастием. Их сладкий, непрокашлянный дух заполнял с погребного дна широкую раму лаза. От них закладывало грудь каким-то деревенистым плевритом. Этот запах что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание. Казалось, что представление о земле, склоняющее их к ежегодному возвращенью, весенние месяцы составили по этому запаху и родники греческих поверий о Деметре были где-то невдалеке".

(Б. Пастернак. "Охранная грамота")

"Она была не только толстая. Она была мощная, могучая. Щекастая. С круглыми мускулами по сторонам небольшого ротика. С твердым яблочком подбородка. Черноволосая, чернобровая, с калеными щеками, властная и в то же время так мило, чисто поженски млеющая между двумя знаменитыми академиками.

Нет, никогда еще в Одессе не съезжалось такое блестящее общество, правда — беженцы, политические эмигранты, отщепенцы, но все-таки!

А впрочем, кто знает, кто знает...

Бунин в прекрасном, несколько саркастическом настроении. Он искоса смотрит на могучую даму, как бы прислушиваясь к шелковому треску ее корсета. Можно подумать, что он собирается тут же, не сходя с места, ее описать. Но описать не вообще, а одним штрихом. Сразу видно, что он ищет этот единственный, совершенно точный штрих, и я вместе с тем понимаю, что он втайне дает мне литературный урок.

Затем по его лицу я вижу, что он нашел необходимый штрих и что его находка драгоценна и единственна. Он делает рукой легкий жест, как будто бы издали проводит вокруг лица толстой дамы магический музыкальный овал.

Все замирают, ожидая, что он скажет.

— Так-с, — говорит он, делая указательным пальцем в воображаемом овале две запятушки, кончиками вверх, в разные стороны. — Вам, Елена Васильевна, не хватает маленьких черных усиков, и вы — вылитый... Петр Великий.

И вдруг мы все увидели лицо Петра.

Дама багрово краснеет, не зная, как отнестись к этому сравнению; с одной стороны, в ее лице найдено нечто царское, и это хорошо — в особенности принимая во внимание смутное революционное время, — с другой стороны, нечто мужское, и это плохо. Впрочем, главное заключается в том, что ее "описал" знаменитый Бунин в присутствии знаменитого Овсяннико-Куликовского, и это решает все сомнения.

Она по-дамски и в то же время по-царски улыбается Бунину, хотя на всякий случай грозит ему пальчиком:

— Ах, Иван Алексеевич, Иван Алексеевич, зачем вы мне делаете публично такие комплименты!"

(В. Катаев. "Святой колодец")

"Под первой же раскидистой сосной хорошо прилечь и отдохнуть от духоты молодой чащи. Лечь на спину, почувствовать сквозь тонкую рубашку прохладную землю и смотреть на небо. И, может быть, даже уснуть, потому что белые, сияющие своими краями облака нагоняют дремоту.

Есть хорошее русское слово "истома". За последнее время мы совсем позабыли о нем и почему-то даже стесняемся произносить его. Но никаким другим словом нельзя лучше определить то спокойное и немного сонное состояние, какое охватывает вас, когда вы лежите в теплом утреннем лесу и смотрите на бесконечные цепи облаков. Они рождаются где-то в синеватой дали и непрерывно уштыпают неведомо куда.

Лежа на этой лесной опушке, я часто вспоминаю стихи Брюсова:

... Быть вольным, одиноким,
В торжественной тиши раскинутых полей
Идти своим путем, бесцельным и широким,
Без будущих и прошлых дней,
Срывать цветы, мгновенные, как маки,

опивая лучи, как первую любовь,
Упасть и умереть и утонуть во мраке,
Без горькой радости воскреснуть вновь
и вновь...

В этих стихах, несмотря на упоминание о смерти, была заключена такая полнота жизни, что ничего не хотелось иного, как только вот так лежать часами и думать, глядя в небо".

(К. Г. Паустовский. "Золотая роза")

"Надо приехать в Одессу и не проскакивать ее, а остановиться там хотя бы дня на два или три. И пойти на базар. А по дороге удивляться тенистым тихим улицам, брусчатке и обилию платанов.

Одесса описана достаточно. И я скажу несколько слов только о базаре. Не знаю почему, но рыбой на базаре торгуют только в Одессе. Я даже не хочу догадываться о причинах такой странности. Но только ни на Кавказе, ни в Крыму, ни в Гагре, ни в Сухуми, ни в Сочи, ни в Судаче, ни в Феодосии ни за какие деньги не найдете вы обыкновенного бычка. Свежего, еще почти живого, только что из моря.

Найти, увидеть, взвесить, пощупать его, выбрать темного или светлого, наконец, купить и пригласить домой вы сможете только в Одессе. Но бычок без ничего — это не бычок. К нему надо лук зеленый, перец и помидоры. Заедать его надо виноградом, арбузом или дыней. И это вы тоже найдете в Одессе на базаре.

Итак, ни в коем случае не минуйте Одессу, поживите там и попробуйте бычков только что из моря. Или, если хотите, скумбрию. Или кефаль. Лобана, ставриду, саргана, петуха — словом, любую рыбу на ваш вкус. Помните, что на Черном море это необычное явление — свежая рыба".

(Ю. Казаков. "Мне все помнится...")

"Базар в Измаиле огромный. Прямо-таки грандиозный базар для такого небольшого города. Народ там в высоких бараньих шапках, в теплых безрукавках, все на мотоциклах или на телегах, запряженных битюгами. Или на грузовиках. Это уже какая-то Молдавия, что-то южное, незнакомое. И вас тут же потянет куда-нибудь в села, к ним, туда, где они живут. Измаил — это базар.

Вы увидите горы плоских корзин с виноградом, айвой, яблоками и грушами. Янтарные и изумрудные завалы дынь и арбузов. Красно-белые ряды — это мясо. Тускло-серебристые — это молоко, сметана и масло. И есть еще один ряд — вернее, улица, да и самый базар — это город какой-то, и там не ряды, а улицы. Так вот — улица, самая шумная и веселая на всем базаре. Это винный ряд. В глубине ларьков покоятся большие темные бочки, иногда в два-три ряда — с затычками и кранами. Вино бежит, хлещет розовой струей, вино нового урожая. Все вокруг вас пьют, задирая головы, гомонят, курят, смеются, окликают друг друга, ходят покачиваясь. И вы можете, как и все, как будто вы тоже из какого-нибудь молдавского села приехали, поторговали, навалили пустые корзины в кузов машины, и теперь у вас отдых".

(Ю. Казаков. "Мне все помнится...")

Рекомендуемая литература:

1. *Дмитриев Л. Б.* Голосовой аппарат певца. М., 1964.
2. *Козлянинова И. П., Чарели Э. М.* Речевой голос и его воспитание. М., 1985.
3. *Максимов И.* Фониатрия. Перевод с болгарского. -М., 1987.
4. *Митринович-Моджеевска А.* Патофизиология речи, голоса и слуха. Перевод с польского. Варшава, 1969.
5. *Муравьев Б. Л.* От дыхания к голосу. Л., 1982.
6. *Морозов В. П.* Тайны вокальной речи. Л., 1967.
7. Проблемы сценической речи. Сборник под ред. С. В. Гиппиуса и А. Н. Куницына. Л., 1979.
8. *Чарели Э. М.* Культура речи. Свердловск, 1990.
9. *Юссон Р.* Певческий голос. М., 1974.

Учебник создан коллективом педагогов кафедры сценической речи Российской академии театрального искусства (ГИТИС).

Авторы глав:

С. А. Аристархова — "Работа над постановкой речевого голоса".

И. П. Козлянинова — "Предисловие"; "Знаки препинания. Грамматические паузы"; "Литературные и фольклорные тексты для тренировки длинного выдоха" (в главе "Дыхание, артикуляция, резонирование").

А. М. Кузнецова — "Произведения, рекомендуемые для работы над текстом на старших курсах".

Е. И. Леонарди — тексты на слабоударяемые слова в главе "Орфоэпия"; "Скороговорки" в главе "Дикция".

А. Н. Петрова (профессор Школы-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А. П. Чехова) — "Предмет "Сценическая речь", его материал, задачи. Художественное слово в системе работы над сценической речью".

Н. В. Погосова — "Дефекты речи и способы их устранения" (часть III, глава 4).

И. Ю. Промптова — "Предисловие"; "Рассказ от первого лица"; "Теория стиха"; "Практическое освоение особенностей стихотворной речи"; "Работа над стихотворной драматургией"; "Тексты для интонационно-логического анализа"; "Устранение диалектных ошибок в речи студентов" (часть III, глава 2).

С. П. Серова — "Коллективный рассказ".

А. А. Титова — "Смысловые паузы"; "Смысловое ударение"; "Орфоэпия"; "Дикция".

Ю. С. Филимонов — "Создание и исполнение литературных композиций на старших курсах".

Э. М. Чарели (доцент Уральской консерватории, г. Екатеринбург) — "Дыхание, артикуляция, резонирование".

Т. И. Ярош — "Материалы зачета и экзамена I курса"; "Тексты для тренировки речевого голоса" (в главе "Работа над постановкой речевого голоса").

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
------------------	---

ЧАСТЬ I. РАБОТА НАД ТЕКСТОМ

Глава 1. Предмет "Сценическая речь", его материал, задачи.	
Художественное слово в системе работы над сценической речью	9
Некоторые специфические особенности и общие основы словесного действия в искусстве актера и художественном слове	10
К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко о работе актера над словом	12
Выявление идейного смысла произведения	14
Сквозное действие и сверхзадача в литературном тексте	17
Предлагаемые обстоятельства и видения	19
Воспитание умения действовать словом	20
Элементы овладения стилевыми особенностями произведения	23
Работа над текстом и техника стиха	27
Художественное слово как средство совершенствования техники сценической речи	35
Глава 2. Рассказ от первого лица	39
Основные задачи и принципы работы над текстом от первого лица	39
Выбор текстов от первого лица на каждом году обучения и методы работы над ним	47
Глава 3. Коллективный рассказ	57
Глава 4. Создание и исполнение литературных композиций на старших курсах	78
Глава 5. Логический анализ текста	83
Знаки препинания. Грамматические паузы	85
Смысловые паузы	101
Смысловое ударение	104
Тексты для интонационно-логического анализа	108
Рекомендуемая литература	115

ЧАСТЬ II. СТИХОТВОРНАЯ РЕЧЬ

Глава 1. Теория стиха	116
Общее в работе над прозаическим и стихотворным произведением	116
Отличие стиха от прозы	127

Содержательность стихотворной формы	144
Ритмические законы стиха	150
Глава 2. Практическое освоение особенностей стихотворной речи	155
Межстиховая пауза	155
Определение системы стихосложения	165
Белый, вольный, свободный стих	166
Освоение закона авторского ударения в слове	167
Определение рифм (клаузул), характера рифмовки	173
Звуковые повторы	174
Ритмомелодика стиха	177
Глава 3. Работа над стихотворной драматургией	182
Разговорность драматического стиха	182
"Разговор в стихах"	190
"Стихдействие"	200
Принципы выбора и воплощения стихотворных монологов и диалогов	203
Пример событийно-действенного стихоритмического анализа монолога и диалога	204
Глава 4. Произведения, рекомендуемые для работы над текстом на старших курсах.....	216
II курс	216
III курс	222
Рекомендуемая литература	223

ЧАСТЬ III. НОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗНОШЕНИЯ И ДИКЦИЯ

Глава 1. Орфоэпия.....	224
Произношение гласных звуков	228
Тренировка произношения ударных и безударных гласных на стихотворных текстах	232
Произношение согласных звуков. Классификация согласных	234
Глава 2. Устранение диалектных ошибок в речи студентов	261
Глава 3. Дикция	271
Артикуляционная гимнастика	272
Гласные и согласные звуки	273
Гласные звуки	274
Согласные звуки	284
Контрольные тексты на согласные звуки	318

Контрольные тексты на согласные звуки	318
Скороговорки	328
Глава 4. Дефекты речи и способы их устранения	337
Рекомендуемая литература	356

ЧАСТЬ IV. ПОСТАНОВКА РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

Глава 1. Дыхание, артикуляция, резонирование	357
Краткие сведения об анатомии и физиологии речевого аппарата	357
Строение и деятельность центрального аппарата речевой системы	357
Как формируется двигательный навык?	361
Строение и деятельность периферического аппарата речевой системы	362
Роль дыхания в воспитании речевого голоса	371
Влияние осанки на процесс дыхания в развитии речевого голоса	376
Что такое "тренировка"?	376
Домашние задания. Самостоятельная тренировка	377
Воспитание навыков носового дыхания. Упражнения	378
Воспитание навыков носового дыхания с движением	379
Тренировка мышц дыхательного аппарата. Упражнения для освоения полного смешанно-диафрагматического дыхания	379
Опора дыхания	380
Профилактика расстройств речеголового аппарата	432
Глава 2. Работа над постановкой речевого голоса	446
Глава 3. Материалы зачета и экзамена I курса	482
Рекомендуемая литература	504
Авторы учебника	505

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

Учебник

Под ред. **И. П. Козляниновой, И. Ю. Промптовой**

Редактор *А. Назарова*

Корректор *О. Завьялова*

Оригинал-макет *О. Белкова*

Подписано в печать 17.09.2002. Гарнитура "Таймс".
Формат 70x100/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Физ. п.л. 32.
Тираж 1000 экз. Заказ 4156.

Российская академия театрального искусства — ГИТИС
Издательство "ГИТИС"
103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6
Тел.: (095) 290-35-89, факс: 290-05-97
ГУП Чеховский полиграфический комбинат
142300 г. Чехов, Московской обл. Тел.: (272) 71-336, факс.: (272) 62-536.