ЛЕКЦИЯ 2

Тема 3. Голосовая активность человека.

Иерархическая структурная модель. Голос и эмоция. Первичный крик. Непроизвольные голосовые реакции. Голосовые сигналы доречевой коммуникации. Формирование речи. Виды пения. Академическое пение как высшая форма проявления голосовой функции. Сценическая речь.

Понятия: «система», «модель», «структура», «генетически укоренённые механизмы», «эволюционно древние проявления функции», «сценическая речь».

 Поставим вопрос так: «А стоит ли вообще овчинка выделки?» В смысле: нужно ли вообще заниматься столь зыбким и необязательным предметом как пение? Нужно ли серьёзно исследовать процесс становления голосовой функции применительно к пению – всё равно, какому? Согласитесь, подавляющее большинство людей, никогда и ни при каких обстоятельствах не поёт и прекрасно себя чувствует и уж ни как оттого, что не поет, не страдает! Ну, ладно – взрослые… Дело хозяйское! Сам человек распределяет время своей жизни и если не жалко тратить время на абсолютно бесполезное занятие – издавание голосом разных звуков – да вольному воля! А если за это ещё и деньги платят такие же и деньги, бывает, немалые… Да мало ли за что в нашем безумном мире деньги платят! Взять те же спортивные игры! Ну, понятно, там лёгкая атлетика, гимнастика – экспериментальная лаборатория человечества по развитию возможностей тела. А что там за развитие в футболе? За мячом бегать-то? Полжизни на это тратить, лучшие молодые годы, а вторую половину этому же молодёжь учить?

 Оставлю удовольствие приводить аргументы в защиту футбола его апологетам. *Разумеется, я сам так не думаю.* Просто привожу пример того, что, и такая точка зрения может иметь право на жизнь. В том числе и на пение. И на обучение пению детей. Отрывают учебное время у школьников и без того перегруженных! Заставляют глотку драть! Зачем? Что это в жизни даёт? А что б «звездой» попсы стать – все знают: просто деньги большие нужны, а не талант! Как переубедить тех, кто придерживается такой точки зрения? Особенно, если они облечены властью в образовании? Можно конечно прибегнуть к медицине и рассказать, что *количество больных онкологией гортани неуклонно увеличивается, что сотни тысяч людей теряют голос после операции на щитовидной железе, что мы не ценим то, что есть, считая это само собою разумеющимся и, теряя, переживаем как трагедию и к голосу это относится в полной мере.* Этот аргумент, пожалуй, примут, но тут же недоумённо спросят: при чём здесь пение? Напомню точку зрения Рериха: «Никого ни в чём не убеждайте. Истина входит в открытые двери». *Да ведь надо с самим собою договориться! А нужным ли делом я занимаюсь? Достойно ли это дело того, что бы на него потратить жизнь?*

 Взглянем на предмет в неожиданном ракурсе. Многие стайные животные на суше и на море достаточно регулярно предаются совершенно нецелесообразному и непонятному занятию: собираются в группу и начинают совместно издавать звуки. Причём звуки издаются такие, которые не услышишь в их повседневном поведении. Более всего это напоминает… хоровое пение! С другой стороны, послушав, скажем точнее: *коллективное голосовое музицирование* некоторых народов с архаическими культурами, мы с большей уверенностью идентифицируем то, что услышим со звуками животного мира, чем с привычным для европейского слуха хоровым пением! Но не только «пение» коллективное: например, «протяжное завывание муэдзинов европейцу физиологически неприятно» (Авдеев. 2003). Также как у разных народов языки построены либо на звуковых ассоциациях, либо на видеообразах – так же и разные музыкальные системы и разное отношение к певческому тону построены на физиологических различиях мозга.

С третьей стороны мы, поинтересовавшись, можем обнаружить, что во всех древних магических, шаманских, эзотерических культовых действах, ритуалах исцеления, перехода из одной возрастной категории в другую обязательно был задействован голос, его коллективное применение.

 Нужна какая-то гипотеза, объединяющая весь круг нечеловеческих и человеческих проявлений голоса и объясняющая то, что роднит волчью стаю, воющую на луну и хоровую капеллу, камлающего шамана и оперного тенора, угрожающе рычащего пса и не менее угрожающе рычащего рок-вокалиста. Такая гипотеза есть и ключевое слово её – ЦЕЛОСТНОСТЬ.

Есть наука о голосе как биоакустическом явлении, и есть совокупность информации о пении и обучении ему. Эта совокупность пока не может быть названа наукой в силу описательного и досистемного её состояния. Знания о голосе и пении оказались подвержены воздействию так называемой «ньютоно-картезианской парадигмы» в той же степени, что и все другие области знания.

 Под парадигмой будем понимать совокупность общенаучных и философских взглядов, доминирующих в некоторый исторический период в некотором социуме. Названная парадигма оформилась под влиянием физики Ньютона и философии Декарта. Весь XX век наука преодолевает эту парадигму под влиянием открытий физики элементарных частиц.

 Суть воздействия упомянутой парадигмы может быть определена оторванностью, изолированностью рассмотрения каждого явления или группы явлений от целостного объекта которым является голосовая функция человека. Точнее будет – и других млекопитающих. А лучше прибавить к этому рассмотрению все коммуникативные звуковые явления, осуществляемые в воздушной и водной средах.

 Но оторванность изолированного рассмотрения будет оторванностью, так сказать, первого порядка. Упомянутая парадигма рассматривает человека как «эго заключённое в кожу», а его сознание как продукт нейрофизиологических процессов, заключённый в пределах черепной коробки. Отсюда все функции сознания направлены через органы тела на предметный мир, в т.ч. другие сознания через органы чувств и только через них. Всё, что не укладывается в эту картину мира, объявляется или патологией мозга – сознания, или мистикой, выносимой за скобки научного рассмотрения автоматически.

 В рамках такой точки зрения огромный пласт явлений культуры и искусства не имеет права на существование, а если и существует, то вопреки здравому смыслу. Любое пение, в т.ч. академическое входит в этот пласт и как культурный феномен, и как психолого-акустический. Это – оторванность второго порядка.

 Ряд открытий в физике, оптике и психологии сформировали новое движение в мировой науке, называемое ХОЛОТРОПНЫМ. Этот термин расшифровывается как НАПРАВЛЕННОСТЬ НА ЦЕЛОЕ. Хрестоматийной моделью отличия этой позиции от старой является отличие голографического (точнее – холографического) изображения от фотографии. Отрезанный фрагмент фотографии будет содержать ту часть изображения, которая отрезана, а фрагмент голограммы – будет содержать всё изображение целиком. Подразумевается, что «в капле воды заложены все свойства океана», в каждом атоме зашифрована вселенная.

Также и в каждом индивидуальном сознании при определённых условиях вскрываются бесконечные пространства коллективного бессознательного, индивидуальные прошлые воплощения, возможность общения и приобщения к более высоким сферам или слоям сознания, определяющим всё сущее. Т.о., новая парадигма диалектически «снимает» противостояние материализма и идеализма, противостояние науки и религии, философии «нового времени» и философии «вечной».

Снимает новая парадигма, и оба противоречия в рассмотрении пения как частного проявления целостной голосовой функции и как вида деятельности, направленного на восстановление целостности психики индивида и включения индивида в целостность мироздания.

У Гегеля «…музыка делает своим содержанием субъективную внутреннюю жизнь … выражение должно непосредственно выступать как сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает весь свой внутренний мир. Больше всего это свойственно человеческому пению» (цит. по Н.Д. Андгуладзе). Согласны с этим и поэты: «Пение – есть бытие» (Р.-М. Рильке), «Голос есть личность» (О. Мандельштам). В наше время становится ясно на научном уровне то, что всегда знали древние: эта реализация предполагает не только музыкальный, поэтический, эмоциональный уровни, но и самый глубинный, сущностный уровень, на котором возникает целостность, единство человека с мирозданием.

Другой вопрос, созрело ли на данный момент российское общество для понимания этой идеи и для внимательнейшей реализации на всех уровнях воспитания и образования. К сожалению, не созрело. И хотя многие замечательные личности – музыканты, композиторы, академики, доктора и просто педагоги много лет пробивают административную стену и непонимание социума в целом, – реализация идеи пока остаётся в руках энтузиастов – учителей музыки и хормейстеров, работающих с массами, прежде всего – с детьми.

Для автора очень важно, чтобы студент принял для себя некоторую целевую установку в своей будущей профессиональной деятельности, возможно, для многих новую и непривычную: РЕЗУЛЬТАТ – В ПРОЦЕССЕ! Особенно это важно для тех, кто работает с дошкольниками. Малыши более целостны по природе (чем младше, тем целостнее) и интуитивно схватывают тот путь, который быстро приводит их к моменту всепоглощающей радости *целостного звучания* (или *звучания в целостности*). Они не ограничены пока этическими и эстетическими канонами. Чем старше – тем труднее. Но если будет регулярно в процессе уроков и репетиций возникать момент целостности, то качество голосов – биоакустическое и эстетическое сформируется автоматически и обязательно. А на этой базе и исполнительские достижения придут как побочный продукт целостности.

И последнее. Не случайно тяготение подростков и молодёжи к рок-музыке. Рок-вокалисты, как правило, работают более целостно, чем просто эстрадные певцы и певицы. Слушателям же помогает приблизиться к этому же ощущению большая сила звука, обеспечиваемая аппаратурой и мощная ритмическая пульсация баса в сопровождении которых можно абсолютно свободно и интенсивно двигаться, подпевать, кричать и т.д. Возникает всё тот же эффект медитации, камлания. Но если целостность академического пения возникает только при непосредственном в нём участии, а на концерте или оперном спектакле участие аудитории не предусматривается традицией, то на рок-концертах или фестивалях слушатели могут объединяться с исполнителями. И всё бы хорошо, пусть себе объединяются на *здоровье*! Так ведь *здоровья*-то в рок-музыке нет и быть не может! Масса научных исследований и публикаций свидетельствуют о травмирующем воздействии силового и ритмического компонентов рок-музыки на психику и нервную систему, на слуховой орган и сердечно-сосудистую систему, во многом совпадающем с воздействием наркотических веществ. Проверить-то довольно просто: дать рок-группе не электрогитары и синтезаторы, а обычные гитары и рояль. И не дать микрофонов. Что будет? «Заведут» они аудиторию? Может быть, и заведут в маленькой комнате маленькую группу. И то вряд ли. Для массового психоза нужна масса – сотни, где растворяется личность, и снимаются социальные табу. А на большой сцене у обезоруженных в смысле электроники музыкантов и певцов выйдет пшик и не более того.

Так что и целостность может быть разная, как и пути её достижения. Это также известно из истории эзотеризма разных эпох и народов. Есть целостность созидающая, а есть – разрушающая. Как всегда, у человека есть выбор.

Безусловно, выдающийся оперный певец своим искусством может вызвать катарсические переживания у части (всегда только у части!) расположенных к этому слушателей, как в опере, так и в концертной обстановке. Это тоже путь к целостности со знаком плюс. То, что именуют «высоким искусством». Но это случается редко, как вообще редки в жизни современного человека встречи с высоким искусством «вживую». Телеэкран не в счёт.

Только регулярное практическое приучение с раннего детства к собственному звучанию в группе ли, индивидуально ли является реальным путём к обретению человеком через голос *созидающей целостности*. Профессионалы, ведущие детей и взрослых по этому пути, выполняют работу огромной важности.

Итак, структурная модель голосовой активности человека. Прежде всего: почему – активности и почему – человека? Термин активность здесь понимается в общебиологическом смысле. Если речь и пение – это деятельность, то крик младенца – это активность, как черта, присущая живым системам вообще. Активность – биологический фундамент деятельности. Почему голосовая активность человека? Потому, что голосовая активность присуща не только человеку и мы будем разбирать у человека его «дочеловеческие» проявления голосовой активности или голосового поведения. Начнем с… художественной литературы.

В.Г. Распутин «Живи и помни». «…С тех пор по ночам он (волк – В.Е.) стал подходить к зимовью. Он научил Гуськова выть. Волк устраивался на задах зимовья и затягивал свою жуткую и острую, на одном длинном дыхании, песню. Все на свете меркло перед ней – настолько тонким режущим лезвием, взблескивая в темноте, подступал этот голос к горлу. Страдая, что не может ни чем пугнуть зверя, Гуськов приоткрыл однажды дверь и в злости, передразнивая, ответил ему своим воем. Ответил и поразился: так близко его голос сошелся с волчьим. Ну что ж, вот и еще одна исполненная по своему прямому назначению правда: с волками жить – по-волчьи выть. «Пригодится добрых людей пугать», – со злорадной, мстительной гордостью подумал Гуськов. Он прислушивался к волку и с какой-то радостью, со страстью и нетерпением вступал сам. Зверь, где нужно, затем поправлял его. Постепенно, ночь от ночи, Гуськов, догадавшись надавливать на горло и запрокидывать голову, убрал из своего голоса лишнюю хрипотцу и научился вести его высоко и чисто, поднимая в небо взвинчивающейся спиралью. В конце концов, волк не выдержал и отступил от зимовья. Но Андрей теперь мог обходиться и без него. Когда становилось совсем тошно, он открывал дверь и, словно бы дурачась, забавляясь, пускал над тайгой жалобный и требовательный звериный вой. И прислушивался, как все замирает и стынет от него далеко вокруг».

Я не пожалел места на столь развернутую цитату потому, что замечательный сибирский писатель удивительно точно отразил единую природу голосовой активности человека и зверя, пусковой момент – слуховое представление и подражание, технологию – герой повести «научился» выть фальцетом, для чего необходимо было приподнять гортань и запрокинуть голову, зрительный образ звука – «взвинчивающаяся спираль», а, главное, – эмоциональную природу голоса: «в злости», «совсем тошно», «добрых людей пугать».

У Л.Н. Толстого в рассказе «Солдаткино житье» есть такая фраза: «Мать села к гробику и тонким голосом стала причитать и завыла». Здесь показано, как женщина, находясь в экстремальном эмоциональном состоянии, теряет способность речи (причитание) и переходит на неречевой звук (вой). Причем, даже причитать она начинает не свойственным для нормальной речи голосом – тонким, т.е. фальцетным регистром.

Изложу три важные идеи достаточно непривычных для бытующих в общественном сознании представлении о пении, как способе музицирования при помощи голоса. Эти идеи помогут нам связать вышеприведенные художественные цитаты с обучением пению и с той научной информацией, которая исследует в дальнейшем.

Первая идея. В вокально-педагогической литературе и музыковедении многократно проводится мысль о том, что голос любого качества не может быть самоцелью, т.е. не представляет эстетической ценности вне слова, вне музыки, вне исполнительства. Позволю себе с этим не согласиться. Вне слова нет ценности? А как же быть с концертом для голоса с оркестром Р.М. Глиэра и со знаменитым «Вокализом» С.В. Рахманинова? Зачем они написаны и зачем их поют? Там же нет слов! А как быть с виртуозными каденциями и вообще с колоратурным стилем или музыкой барокко, когда один слог (гласный) распевается в течение нескольких тактов так, что к моменту произнесения следующего слога слушатель успевает забыть предыдущий? А как быть вообще с исполнением музыки на языке оригинала, что издавна принято во всем мире и практикуется теперь и в российских театрах? Ведь здесь слово не несет информации слушателям, являющимся носителями другого языка? Кто и когда исполнял Реквиемы Моцарта и Верди на русском языке? А как быть с зарубежными гастролерами, поющими на своем или итальянском языке? Автору довелось быть на спектакле «Трубадур», когда украинская певица Нинель Ткаченко пела Леонору на итальянском языке, армянка Гоар Галчян – на армянском – Азучену, а остальные – на русском. Абсурд? Нет. Хороший был спектакль, ибо все хорошо пели и играли. А как же наша молодежь, не зная английского, слушает бесчисленные рок ансамбли? А как быть с А.М. Горьким, утверждавшим, что он пойдет слушать Шаляпина, даже если тот весь вечер будет петь только «господи помилуй», и он, Горький, был уверен, что господь, ежели существует, непременно помилует всех и вся или разразит громом в зависимости от того, что захочет вложить в свое пение Шаляпин? Вопросы… вопросы… А может быть, все-таки красивый совершенный человеческий голос представляет такую же абсолютную эстетическую ценность, как абсолютна красота совершенного человеческого тела, абсолютна красота природы: Вспомним Ивана Ефремова «Лезвие бритвы»: красота – биологическая целесообразность! Ведь и речевой голос может быть абсолютно красив: вспомним диктора советского радио Ю.И. Левитана – его голос приковывал не только в сводках Совинформбюро или в сообщениях о первых космических полетах, но и в повседневных «последних известиях». А голоса великих трагиков прошлого? Они гастролировали по всему миру в драматических спектаклях, играя на своем языке, и их все понимали, зная содержание «Отелло», к примеру, или «Гамлета», зритель слушал в их голосах, что и как переживали артисты, не важно на каком языке. И наоборот, как бы талантливо не играл актер, как бы правдиво не проживал роль, если его не слышно и непонятно – зритель будет только раздражен. Как бы ни был музыкален и эмоционален певец, если он плохо звучит и мучается, а не поет – зачем, он нужен, по крайней мере, в академическом пении? Да, конечно, в рок музыке качества голоса совсем другие, но и переживания, их эмоциональный смысл и накал там другой. А песня? Вспомните исполнение А. Градским песни А. Пахмутовой «Ничто на земле не проходит бесследно…»: как он от расслабленного, хрипловатого непевческого тона в первом куплете переходит к мощному почти академическому драматическому теноровому звуку в третьем: «Первый тайм мы уже отыграли…» Его исполнение показывает, что и здесь нет непреодолимых преград между безголосым напеванием и профессиональным вокалом. Ведь все делается одним и тем же *о*рганом.

Отсюда – вторая идея. Не слово, а тембр голоса выражает физиологические и эмоциональные процессы, происходящие в человеке и сигнализирует о них другому человеку. Эта сигнализация и ее восприятие происходят на подсознательном уровне и имеют под собою основу значительно более древнюю в эволюционном отношении, чем речь. Эти сигнальные механизмы формировались и работали у наших далеких предков не только в доречевой, а и в дочеловеческий период их существования. Эти сигнальные механизмы обслуживали, прежде всего, экстремальные ситуации, связанные с действием трех основных биологических поведенческих программ: СОХРАНЕНИЯ ВИДА (половая), СОХРАНЕНИЯ ИНДИВИДА (пищевая, оборонительная), ДОМИНИРОВАНИЯ ИЛИ ПОДЧИНЕНИЯ В СТАЕ (коммуникативная).

Эти программы называют еще инстинктами, но за советскую эпоху в нашем общественном сознании слово «инстинкт» применительно к человеку связалось с эпитетом «низменный», а «низменные инстинкты» полагается всячески заглушать воспитанием или усиленно делать вид, что этих инстинктов нет. Эти ошибочные взгляды привели к тому, что человек стал рассматриваться и в теории и в практике, как существо социальное, а не БИО-социальное.

Когда мы слышим человеческий голос не видя говорящего, то мы, прежде всего, определяем принадлежность говорящего к виду «хомо сапиенс», т.е., что говорит человек, а не попугай и не робот. Затем мы слышим по голосу, что говорит мужчина, а не женщина и не ребенок, т.е. определяем пол и возраст. Далее мы слышим, что голос знакомый или нет (моя стая или не моя!), прогнозируем, что можно ждать от встречи с говорящим (агрессивность, доброжелательность, нейтралитет), и только в последнюю очередь воспринимаем семантику речи, т.е. содержание высказывания, и то, если говорят на знакомом языке.

Голосовая функция, как и все в человеке формировалась и совершенствовалась в процессе полового отбора и не случайно подавляющее большинство произведений вокальной музыки, особенно самые совершенные ее образцы несут любовное содержание. Голос – вторичный половой признак, и он играет огромную роль в интимных отношениях – вспомните афоризм: «Мужчина любит глазами, а женщина – ушами»! При гормональных нарушениях в организме голос сразу реагирует: у женщины – грубеет, становится мужеподобным, а у мужчины – вспомните пение кастратов (мы их не слышали, но об этом периоде вокального искусства нам известно). Кстати, когда пойдет речь о регистрах, нам придется вспомнить о пении кастратов и о том влиянии, которое они оказали на вокальную педагогику во всех отношениях.

Человечество создало в произведениях изобразительного искусства эталоны красоты тела, эталоны совершенства, прежде всего биологического совершенства. В биологическом совершенстве человеческого голоса смысл вокальной музыки. Только та музыка, которая помогает выявить совершенство голоса – вокальна, т.е. целесообразна. Певцы это интуитивно чувствуют и любят петь Верди, Беллини, Доницетти не из-за своей музыкальной неразвитости или консерватизма. Они защищают свой голосовой аппарат от неестественных интонаций так же, как спортсмен фиксирует свое спортивное «амплуа», свою весовую категорию, чтобы не повредить себе.

С позиции полового отбора, рассматривая голосовую функцию как вторичный половой признак, легко объяснить такой феномен как массовые психозы среди женщин вокруг великих певцов, особенно – теноров. Даже такой термин есть – «теноромания». Учитывая, что современным студентам, которым адресован данный текст, это может быть чуждо и не очень понятно, я опять прибегну к цитате из художественной литературы: повесть Михаила Чулаки «Тенор», где с большим знанием дела описывается мир музыкального столичного театра и мир «околотеатральный». В центре повести молодой оперный певец тенор Селицкий, его соперничество с опытным певцом Сухово. «…С появлением Селицкого к нему переметнулась часть прежних суховисток, и какие при этом разыгрывались драмы: рушились нерушимые дружбы, возводились чудовищные обвинения! …С самого дебюта Катя (жертва теноромании – В.Е.) не пропустила ни одного выступления Борисочки (Селицкого – В.Е.) в Ленинграде – ни спектакля, ни концерта. Свято сохранялись все программки, все рецензии, накопился целый альбом фотографий и в ролях, и в жизни. Ездила Катя за Ним и на некоторые гастроли … Как она выворачивалась с деньгами, Катя и сама не понимала: билеты, букеты, поездки эти. Зато была экономия по основной женской статье – на нарядах: разве Он снизу, со сцены разглядит, что надето на безымянной для него девочке, исступленно кричащей «браво» со второго яруса? … Катя старалась, она кричала как никогда, опасно свешиваясь с яруса… – вот тогда-то какая-то суховистка и ущипнула Катю – с вывертом, злобно, – так что остался здоровенный синяк. … Она гордилась этим синяком почти так же, как если бы это был след от Его поцелуя». Дальше – больше. Девушки всерьез обсуждают план похищения Селицкого для того, чтобы… забеременеть от него! А Катя все же попадает по легкомысленному пожеланию Селицкого в гастрольную поездку с ним – «вместо жены», после чего предпринимает попытку к самоубийству. Так что явление вполне реальное, хотя, судя по содержанию романа, голос – единственная ценность в этом мужчине.

С точки зрения звуковысотности, а, следовательно, и энергетики именно тенор находится в экстремальных условиях и, если его организм выдерживает эти условия, т.е. певец справляется с тесситурой и диапазоном на высоком качестве звука, то его голос несет слушателям (прежде всего слушательницам) информацию о мощном, идеально функционирующем организме, т.е. о целесообразном половом партнере. Это – базис. Все остальное – музыка, слово, исполнительство – это надстройка.

Идея третья. Выбор энергетических затрат для реализации скрытых певческих возможностей человека. Часто можно слышать от вокальных педагогов и читать в соответствующих книгах о том, что петь надо легко, непринужденно, без больших затрат энергии. Откуда это идет? Одаренный в вокальном отношении человек, тем более одаренный на уровне выдающегося вокалиста (а только такие и пишут мемуары, откуда и молодежь, и педагоги пытаются почерпнуть сведения о технологии) субъективно действительно не ощущает при пении особого труда, что и рекомендует другим. Но здесь можно привести такую параллель: для рекордсмена-тяжелоатлета вес пудовой гири – это не вес, а игрушка, но для нетренированного средних возможностей человека – это вес! Рекордсмен, поднимая гирю, предложит нетренированному человеку: ну-ка, сделай это легко, не напрягаясь! Нетренированный же без усилия, без мобилизации всего организма либо не поднимет гирю, либо рискует надорваться. Но ни один нормальный спортсмен никогда так не поступит, ибо всегда осознает разницу уровней физической подготовки. Вокалисты осознают это только на уровне динамики и звуковысотности, не рекомендуя начинающим петь громко и высоко. Но редко кто осознает, что для среднего человека, не имеющего от природы певческого голоса в его профессиональном понимании, для того, чтобы издать полноценный певческий звук (хотя бы один), также необходима мобилизация всех ресурсов, т.е. выход на энергетический экстремум.

 Бесспорно, что речь является прогрессивными высшим способом общения, тем более, – вокальная речь, или пение. Академическое пение в современном виде существует относительно недавно, а что-либо анализировать мы можем за период времени меньше столетия, т.е. за эпоху грамзаписи. Известно, однако, что *более совершенные механизмы не только возникают на основе более древних, но я обязательно включают их в себя в неявном, видоизмененном, замаскированном, социализированном виде.* Так в речи мы непрерывно воспринимаем не только словесную информацию, апеллирующую к интеллекту, но и эмоциональную, идущую через интонацию, модуляции, тембр голоса, т.е. через неречевую механику.

 Почему же при восприятии пения, сравнивая двух исполнителей и признавая высокое качество исполнения у обоих, мы тем не менее сразу же слышим певца-интеллектуала, певца рассудочного, и того, кто поет «сердцем», певца эмоционального? Музыковеды скажут о разных стилях, школах, об интонировании, осмысленности, переживании музыки и других категориях эстетики. Бесспорно, все это будет верно, но это – надводная часть айсберга. Глубинные причины восприятия заключается в том, насколько в певческой технологии того или иного вокалиста задействованы эволюционно древние механизмы доречевой голосовой коммуникации.

 Чтобы проникнуться состраданием к Риголетто, слушатели должны «услышать» своим подсознанием стон боли в красивом певческом тоне, а в колоратурных украшениях Розины и Фигаро только наличие механики смеха придаст пению настоящую радость, легкость и юмор. Разве не слышна натуга тяжкого труда в «Эй, ухнем!» и «Дубинушке» Шаляпина? Великий артист не раз пренебрегал традиционной эстетикой, красивостью академического вокала, обнажая в целях выразительности физиологическую суть голосового сигнала.

 Не случайно высококачественное пение воспринимается независимо от языка произведения и слушателей. Помимо языка музыки в певческом голосе содержится язык доречевых голосовых сигналов, который также интернационален, ибо принадлежит всему биологическому виду – человеку. Для восприятия эстетики многих национальных манер пения уху европейца требуется значительное время для адаптации. Общий же эмоциональный настрой воспринимается сразу и однозначно, ибо национальные манеры пения тем более склонны использовать в явном виде доречевые голосовые механизмы, чем менее они, эти манеры, затронуты цивилизацией.

Существованию человека как биологического вида даются разные временные оценки, но несомненно, что речь в том виде, в котором она существует сейчас, сформировалась относительно недавно: пример тому существование в настоящую эпоху примитивных языков. Вероятно, основой общения людей в период формирования речи и ранее были сигналы биокоммуникации. В отличие от биокоммуникации животных, они и называются голосовыми сигналами доречевой коммуникации.

Если представить себе модель голосовой активности человека в виде некоей иерархической структуры, то первые (низшие) два уровня – акты обеспечения дыхания и питания, экспульсивные акты (т.е. действия, направленные на выведения чего-либо наружу) и сигналы доречевой коммуникации будут являться базовыми, физиологическими уровнями. В том или ином виде они присутствуют во всех других высших уровнях голосовой активности. Низшие уровни можно объединить в уровень поведения, как обеспечивающий поддержание биологического существования.

 Следующий уровень – речевой. Все речевые проявления, так или иначе, базируются на сигналах доречевой коммуникации и связаны с ними. Так, например, шип можно издать двумя способами: продленным звуком «ш-ш-ш…» или механикой, при которой голосовые складки сомкнуты, но не вибрируют и не пропускают воздух, который проходит через так называемый шепотный треугольник, т.е. пространство между сведенными черпаловидными хрящами и задней стенкой гортани. И в том и другом случае звук будет носить шумовой характер. На первом варианте основан согласный, обозначаемый буквой «Ша», а на втором механизм шепотной речи.

 Обозначим некоторые проявления речи: шепот, речь бытовая тихая, речь бытовая нормальная, речь бытовая громкая, громкая стрессовая, речь сценическая усредненная, сценическая профессиональная, речевая пародия. Под речью сценической усредненной будем понимать не только речь актеров, но и речь преподавателей, лекторов, ораторов – т.е. людей, чья речь в содержательном аспекте специально готовится (говорит – «по-писаному»), но которые не проходят специальную подготовку в голосовом аспекте. К сожалению, приходится такую речь называть сценической, потому, что все реже в театрах можно услышать профессиональную сценическую речь. Казалось бы, различение речевых проявлений идет по уровню интенсивности звука. Но если связать эти явления с сигналами доречевой коммуникации, то станет очевидна и качественная разница в механике. Так, основа этого уровня – нормальная бытовая речь – формируется в процессе итерации (лепета), когда ребенок неосознанно экспериментирует со своим голосовым и речевым аппаратом, осваивая управление им для дальнейшего подражания речевой деятельности взрослых.

 Тихая бытовая речь может включать в себя механику сипа или хрипа, громкая бытовая речь основана на крике или стоне, громкая стрессовая – тоже крик, вой, визг. Достаточно вспомнить описания речи, имеющиеся в произведениях мастеров литературы. Профессиональная сценическая речь – это речь, включающая в себя специфические певческие элементы, которые, в свою очередь, так же основаны на механике сигналов доречевой коммуникации. Можно сказать, что профессиональная сценическая речь является промежуточным уровнем, объединяющим речевой и певческий уровни. Речевая пародия в данном аспекте рассмотрения – это целенаправленная имитация индивидуальных особенностей речи, причем, как правило, ее недостатков или дефектов.

 Если спонтанная интонация речи (бытовой) заменяется какой-либо предварительно сформированной звуковысотной программой, а гласные продлеваются по сравнению с длительностью речевых в несколько раз, то такое проявление голосовой деятельности условно назовем бытовым напеванием. Такое напевание не рассчитано на слушание, не всегда полностью фиксируется сознанием и носит характер омузыкаленного общения с самим собой. Если же такой тип общения переходит на межличностный уровень или даже на межгрупповой с фиксированным текстом или частично импровизируемым, фиксированной звуковысотностью, то мы уже имеем дело с обрядовым или фольклорным пением, которое базируется на громкой бытовой речи. А если вспомнить такие обряды, как прощание с умершим, то в обрядовом пении с очевидностью проступят такие сигналы доречевой коммуникации, как крик, стон, вой, плач.

 На базе фольклорного пения формируется следующий уровень: разные жанры профессионального пения – национальные народные манеры, эстрадные, академическая, джазовая, вокальные пародии.

 Каждая их этих манер, так или иначе, опирается на речевые проявления и связана с голосовыми сигналами доречевой коммуникации. Установление таких связей, их объективизация может дать принципиально новые методы формирования певческой технологии: «… Поскольку пение имеет более древнюю основу, чем разговорная речь, физиологические механизмы речи и пения существенно различаются. Этот практический вывод особенно важен для педагогов вокала» (В.П. Морозов).

 Наиболее высоким уровнем проявления голосовой активности является интернациональный качественный эталон академического пения выдающихся певцов. Эмоциональное восприятие их пения не зависит от языка исполнителей и слушателей, стиля музыки, подготовленности слушателей, ибо основано на голосовых сигналах доречевой коммуникации, присутствующих в пении выдающихся певцов в замаскированном виде и адекватно воспринимаемых всеми расами и нациями: «… Эмоция – это ключ, которым открываются не только эстетические чудеса певческого голоса, но и технические приемы их постижения. Только этим ключом вскрываются и активизируются самые глубокие эволюционно-древние механизмы голоса человека в значительной мере непроизвольные, которые должны быть задействованы в пении и которые обычно «спят» в каждом из нас, в нашей сильно рационализированной разговорной речи» (В.П. Морозов). Аналогичная технология в сценической речи дает исключительные случаи драматических актеров-гастролеров, чье искусство воспринимается также независимо от языка, через интонацию.

 Все рассмотренные проявления речи и пения относятся к деятельностному уровню голосовой активности, на высшем уровне которого мы встречаемся с низшим базовым (поведенческим), прошедшим социокультурное преобразование.

 Подробное рассмотрение уровней голосовой активности может быть целесообразно в следующих аспектах:

 1. Установление связей проявлений базового уровня с определенными психофизиологическими самочувствиями, эмоциональными самочувствиями и использование этих связей в создании сценических самочувствий певцов и актеров.

 2. Установление связей тембральных качеств певческого и речевого голоса с этими самочувствиями и с проявлениями голосовой активности поведенческого уровня.

 3. Определение сигналов базового уровня как элементарных информационных процессов голосовой коммуникации.

4. Использование актов и сигналов базового уровня в восстановительном обучении и самообучении, в вокальной и речевой педагогике и фонопедии, логопедии и сурдопедагогике.

Среди вокалистов-профессионалов есть высококвалифицированные певцы, которых иногда называют «холодными» или певцами-интеллектуалами. Обычно это люди средних физиологических возможностей. Они используют способ пения, при котором оптимальный акустический результат достигается с минимальными энергетическими затратами. Такой, способ, безусловно, пригоден для профессиональной работы, для достижения эстетических музыкальных целей в музыке определенного типа, адресованной, в основном, интеллекту и требующей особой тонкости в интерпретации. Если же певец, поющий «легко», захочет затронуть голосом глубины нашего подсознания, наши эмоции, то у него есть только один путь: заставить весь свой организм, в т.ч. и голосовой аппарат работать на экстремуме, задействовать наиболее древние механизмы голосообразования. Сразу же оговоримся: здесь ни в коем случае не имеется в виду только динамика, сила голоса и вообще – дело не в силе звука. Наоборот, выразительное, проникновенное пиано требует особенно высоких затрат энергии.

Известно, что, находясь в опасности, человек может прыгнуть так высоко, пробежать так быстро и поднять без вреда для себя такую тяжесть, т.е. вынести такую нагрузку, какую в спокойном состоянии он не сможет выдержать и после длительных и целенаправленных тренировок. Это показывает, с одной стороны, объективное наличие огромных энергетических резервов в организме, а, с другой – роль экстремума в реализации этих резервов.

Если провести аналогию между работой голосового аппарата в певческом режиме и интенсивной тренировочной нагрузкой на руки и ноги, то бытовая разговорная речь будет аналогична бытовым действиям руками без особой нагрузки и обычной ходьбе. Продолжим аналогию: мы знаем, что люди, чья трудовая деятельность связана с непрерывной ходьбой и постоянной работой рук, независимо от их субъективных устремлений, оказываются весьма тренированными. Но дело в том, что такой трудовой деятельности, особенно в городских условиях, становится все меньше. Совсем другое дело с голосовым аппаратом. Говорим мы практически непрерывно, так же как непрерывно дышим. Если речь и дыхание работают в норме без какой-либо патологии, то они должны уподобляться рукам и ногам тех, кто много ходит и работает руками, т.е. речь и дыхание должны оказаться более тренированными функциями, чем постоянно недогружаемые в городских условиях органы движения. Следовательно, у голосового аппарата гораздо выше вероятность готовности срабатывания на экстремум. И это вполне оправданно, ибо экстремальные ситуации в общении людей всегда возникали и возникают значительно чаще, чем экстремальные ситуации, требующие мобилизации органов движения.

При обучении пению, исходя из вышесказанного, возникает задача произвольного выхода на энергетический экстремум, независимо от уровня подготовки обучаемого: если это вокалист – для повышения эмоциональной выразительности голоса, если это учитель музыки или хормейстер, которому надо вырабатывать показатели певческого голоса – для создания высокого тонуса психики и мышц.

Наиболее простой и перспективный путь в этом направлении – осознание наиболее древних в эволюционном отношении механизмов голосообразования, целенаправленная работа с ними по включению их в певческую фонацию в необходимой дозе или, наоборот, выработка на их основе показателей певческой фонации.

Такой подход помогает осознать механику и акустику эмоциональной выразительности голоса, а по принципу обратной связи – сформировать верное сценическое самочувствие у исполнителя.

Вернемся к рассмотрению доречевого и дочеловеческого уровня голосовой активности уже с помощью информации научной, а не художественной.

Голос у животных является средством адаптации (приспособления) во внутривидовом и межвидовом общении. Половая дивергенция осуществляется в т.ч. и посредством голоса. Уже у амфибий голос имеет первостепенное значение в сохранении чистоты вида. Так, если в одном пруду живет несколько видов лягушек, то виды не смешиваются, ибо половые партнеры привлекаются звуками совершенно определенной частоты и спектра (Б.М. Сагалович). А вот, что писал Ч. Дарвин: «Страстный оратор, певец или музыкант, который своими разнообразными звуками или модуляциями голоса возбуждает самые сильные эмоции у своих слушателей, едва ли подозревает, что пользуется теми же средствами, которыми в очень отдаленной древности его получеловеческие предки возбуждали друг. У друга пламенные страсти во время ухаживания и соперничества (цит. по В. П. Морозову). Энергетика пения хорошо иллюстрируется В.П. Морозовым на примере птиц: «…в процессе пения у них вовлекается весь организм. Понаблюдаем хотя бы за вездесущей певчей птичкой зябликом, когда он, сидя на каком-либо видном месте, исполняет свою незамысловатую демонстративную песенку с характерным росчерком в конце. Все тельце птички трясется от напряжения, шейка вытянута, маленький ротик широко раскрыт, как воронка, давая простор переполняющим его грудь звукам, слегка растопыренные крылышки и хвостик трепещут в такт издаваемым трелям. Пение целиком захватывает птицу эмоционально и физически» «Занимательная биоакустика». М., 1987, с. 67). Там же отмечается феномен пристрастия к хоровому пению у обезьян, волков, гиен, шакалов и других стайных животных, а также у китов и кашалотов.

 Попытаемся рассмотреть, точнее – «расслушать» те сигналы, которые голос несет биологической «животной» части живого существа, в том числе, естественно, и человека.

 Животные в спокойном состоянии довольно молчаливы и начинают издавать громкие звуки, как правило, в экстремальной ситуации, связанной с функционированием какой-либо из важнейших поведенческих программ (инстинктов): оборонительной, половой, пищевой. Вот, например, кошки в брачный период: «… противники глушат себя жуткими, все время меняющимися по частоте воплями. Но нередко даже без драки выигрывают те, чей голос более низкочастотен и басовит» (Константинов А.И., Мовчан В.Н. Звуки в жизни зверей. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.) «Все разнообразие звуков кошачьих можно услышать лишь в период гона» (там же). Очевидно, животное голосом сигнализирует о мощи своего тела, опасности для соперника и своей целесообразности как полового партнера.

 Вернемся к человеку. Не нуждается в доказательстве способность матери однозначно расшифровывать сигнал, подаваемый младенцем: голоден ли он, болеет ли, ощущает ли дискомфорт. Каждый из нас ошибочно отличит слезы радости от рыданий горя, смех веселья от истерического хохота, стон боли от стона наслаждения.

Миллионами лет эволюции в нас заложены механизмы звуковой коммуникации, несущие информацию о процессах, происходящих в организме. При этом восприятие таких сигналов происходит в достаточно узком спектре значений для каждого сигнала, так что можно говорить об однозначности. Достаточно привести следующий ряд слов, обозначающий звуки такого рода, как в сознании возникнут слуховые представления, которые не подлежат взаимозамене и путанице: шип, сип, хрип, рык, кряхтение, смех, стон, плач, рыдание, крик, вой, визг, писк, свист. Особо надо отметить гуление и лепет младенцев. Обозначенные звуки не только однозначно воспринимаются, но и однозначно имитируются по заданию. Естественно, данный ряд не претендует на исчерпываемость.

 На научном уровне рассмотрение всей голосовой активности человека через разные уровни социализации голосовых сигналов доречевой коммуникации впервые осознанно и открыто произведено в ФМРГ, такой подход в том или ином виде, как правило, тщательно замаскированном всяческими оговорками, присутствовал и присутствует в практической работе очень многих вокальных и речевых педагогов. В теории и практике вокально-хоровой работы с детьми возможность такого подхода однозначно просматривается только в работах Г.П. Стуловой.

 В нашем общественном сознании сложилась ситуация, привычно определяющая использование голоса человеком, во-первых – в речи, а во-вторых – в пении. Но разве этими проявлениями исчерпывается голосовая активность человека? Прежде всего, упомянутая ситуация повлияла на изучение певческого голоса как биосоциального явления следующим образом: если непредвзято взглянуть на большинство работ, посвященных пению, то создается впечатление, что они написаны для некоего особого существа, имеющего какой-то специальный орган для пения. Отсутствие целостного комплексного подхода ко всем, абсолютно всем проявлениям голосовой активности человека привело к представлению о человеке как о трехголовом Змее-горыныче, имеющем узкоспециализированные головы. Первая голова предназначена для того, чтобы есть и совершать противоположный процесс, если переел, а также, для того, чтобы кашлять, чихать, сморкаться, плеваться и т.п. Вторая голова используется для шепота, нормальной речи, ругани, крика, визга, воя и прочих предосудительных в обществе деяний. Третья голова – для высокоэстетированных проявлений – пения, речи с трибуны или сцены и т.п.

 Особенно интересно, что если первые две головы у всех людей подразумеваются одинаковыми, то третья (эстетическая) голова бывает разная: драматическая, оперная, опереточная, эстрадная, народная, фольклорная, рок-голова…

 Нам придется со вздохом сожаления отказаться от пословицы, гласящей, что одна голова хорошо, а две – лучше (тем более – три!), и осознать тривиальную истину, что так же, как из одних и тех же уст может литься и поэзия и ругань, точно так же одним и тем же голосовым аппаратом мы издаем самый широкий спектр звуков от первого крика до предсмертного хрипа. В этот ряд вмещаются и плач, и смех, и крик отчаяния, и стон наслаждения, и кряхтение натуги, и шепот, и все градации силы и скорости речи, и вой, и визг, и писк, и пение всех видов. Мало того, теми же мышцами, что мы говорим и поем, теми же мышцами мы и свистим, и плюем, и дуем. Ряд мышц участвует и в образовании гласных и согласных, но и в жевании, глотании, срыгивании.

 А вот и первое следствие, так сказать, пример, зафиксированный в народной мудрости гигиенического характера: «Когда я ем – я глух и нем!» Опыт человечества предостерегает нас от смешивания двух функций одних и тех же мышечных систем. Но есть народы, в понятие «хорошего тона» у которых входит умение с набитым ртом достаточно внятно оценить кулинарные способности хозяев и их гостеприимство! Противоречие? Нет! Защита, профилактика, выработка навыка речи во время еды, ибо, к примеру, в кочевой жизни нет другого времени для общения кроме времени трапезы.

Другое следствие. Всем приходилось видеть «гуление» малышей, тянущих нечто вроде «гхгх…» и пускающих при этом слюни. Что вроде бы, нам взрослым в этом толку? Толк, оказывается, есть, причем на самом высоком уровне: путем рентгенологических исследований выяснено, что в детском «гулении» заложены механизмы формирования специфической формы ротоглоточной полости, необходимой для академического певческого звука, да еще и на высоких тонах!

Уже много раз в этом тексте и в приводимых цитатах звучало понятие «эмоции». Вот как определяет эмоцию П.В. Симонов (Эмоциональный мозг. «Наука», М., 1981): «Эмоция есть отражение мозгом человека и животных какой-либо актуальной потребности (ее качества и величины) и вероятности (возможности) ее удовлетворения, которую мозг оценивает на основе генетического и ранее приобретенного индивидуального опыта» (с. 20). «Низкая вероятность удовлетворения потребности … ведет к возникновению отрицательных эмоций. Возрастание вероятности удовлетворения по сравнению с ранее имеющимся прогнозом порождает положительные эмоции» (с. 23).

«Возбуждение мозговых структур, ответственных за реализацию эмоций, оказывает избирательное, тонко специализированное влияние на мышечный аппарат внутривидовой (у человека – межличностной) коммуникации: на механизмы речевых, голосовых и мимических реакций … роль эмоциональной экспрессии обнаруживается в том повседневном наблюдаемом факте, что речь человека становится тем более эмоциональной, чем менее эффективно воздействие на партнера логически понятийного содержания речевого высказывания … эмоциональная окраска речи в такой же мере зависит от величины потребности и оценки возможности ее удовлетворения, как и любые другие объективные проявления степени эмоционального напряжения» (с. 87, там же). «Изменения голоса представляют наиболее древний в эволюционном отношении механизм выражения эмоций. Об этом свидетельствует экспериментально установленная способность человека правильно распознавать эмоциональную окраску звуковых сигналов, издаваемых обезьянами» (там же, с. 88).

Итак, голос, несет эмоциональную информацию, но не только ее. Установлено, что параллельно с языковой словесной (лингвистической) информацией человек в речи и пении передает и принимает внеязыковую (экстралингвистическую) информацию. Вот ее виды (по В.П. Морозову):

1. Эстетическая (напомним, что восприятие ее зависит от влияния национально-этнического, классового и исторического факторов).

2. Эмоциональная.

3. Социально-групповая (иерархия, отношения доминирования и подчиненности; например, начальственный тон, заискивающие интонации). 4. Индивидуально-личностная (пол, возраст, самочувствие, темперамент, настроение).

5. Пространственная (местонахождение говорящего: стереофоничность).

6. Медицинская: общая (эндокринологический статус, самочувствие, недомогание, одышка), речевой системы (уровень развития интеллекта). Фониатрическая (состояние голосового аппарата).

Голос как носитель информации вообще и носитель языка в частности играл решающую роль в возникновении и формировании последнего. Приведу несколько фрагментов из интереснейшей для всех, кто имеет дело с голосом и речью, статьи М. Арапова «Большой лингвистический взрыв?» (журнал «Знание – сила», № 6, 1988): «…как выяснилось, в известной степени произвольны знаки, используемые даже низшими обезьянами. Пусть звуковая форма этих знаков врожденная, но каждая обезьяна должна еще научиться связывать с этой формой определенное содержание» … «…обезьяны … поют хором. Одна издает короткую последовательность, другая присоединяется к ней на точно отмеренном такте, и они «голосят» вместе. Затем замолкает и ждет своей очереди первая, а в хор вступают другие. Причем общий ритм то убыстряется, то замедляется, очень напоминая пение пигмеев и бушменов Африки».

Автор цитированной статьи прослеживает родство т.н. зоосемиотических систем (знаковых систем животных) с неким «ветхим» или древним языком, имеющим теснейшую связь с жестами, где звуки – те же, жесты, только исполненные гортанью, языком, губами. И в современных языках остались следы «ветхого» языка в междометиях, частицах, звукоподражательных словах, словах «детского» языка. Интересна в аспекте наших рассуждений следующая фраза М. Арапова: «Собственно, ветхий язык переживает сейчас ренессанс. Современная эстрадная песня, где слова даже нового языка десемантизированы и превращены в выкрики, – это просто его апофеоз». Эта идея перекликается со статьей в «Советской культуре» № 98 от 16. 08. 88. «Рок без общего знаменателя». Это подборка высказываний ряда специалистов. Вот одно из них: «В рок-музыке текст не играет существенной роли, важнее облик музыкантов, характер звучания голосов и инструментов».

И еще два высказывания из этой же подборки, имеющие прямое отношение к вопросу, разбираемому в данной главе: «…к рок-музыке ведет понимание другого общезначимого явления – творчества В. Высоцкого. Феномен Высоцкого – это яркое и сильное выражение реакции живого человека на мертвечину формализма. Характерен в пении Высоцкого берущий за душу протяжный звук надрыва. «… звук сам по себе, независимо от привычных объектов музыковедческого анализа – мелодии, гармонии, формы и т.д. – может нести определенный смысл рок-музыки». «В академическом музыкальном искусстве существовал идеал благозвучия, за которым стояла этика меры, сдержанности, благородства. Волевой напор голоса в рок-музыке, нередко доводимый до стона, надрыва, выражает отрицательный, негативный, «протестный», если угодно, колорит».

Попрошу запомнить высказывание о Высоцком: к его пению мы скоро вернемся. В следующей фразе подтверждается наличие смысла в звуке самом по себе, но если он может нести смысл в роке, то почему не может в опере? Что же до «идеала благозвучия», то в академическом искусстве XX века, особенно в вокальной музыке экспрессионистов этот идеал существенно отошел от благозвучия прошлого столетия.

Возвращаясь к статье Арапова, обращу ваше внимание на то, что сама по себе мысль о роли доречевого уровня в формировании языка уже высказывалась, например, Н.И. Жинкин в книге «Механизмы речи» (М., 1958) пишет: «…существует закономерный переход не от слов к экспрессивным значениям, а, наоборот, от этих значений к отбору слов».

Продолжим подборку научной информации, подтверждающей единство проявлений голосовой активности человека от первого крика до вершин вокального искусства. Вот как Г.А. Ермакова в статье «Музыка в системе культуры (сб. «Искусство в системе культуры». Л., «Наука», 1987) выводит возникновение музыки: «…Биологический мир прибегает к звукам, как правило, в особых, часто чрезвычайных обстоятельствах. Поэтому звуковая материя приобрела широкие возможности сигнально-суггетивного плана и прямого психофизиологического воздействия (суггестия – внушение – В.Е.). Ими и воспользовалась музыка уже у своих истоков. Высотно и ритмически организованные звучания оказались способными, к концентрированному воздействию на психический строй человека – концентрированному и по интенсивности, и по временной сосредоточенности. Мобилизующая сила даже простейшего музыкально-звукового сигнала «срабатывает» в мгновения и никакими другими языковыми средствами в столь сжатый сгусток времени она не осуществима» (с. 149).

Еще один автор – М.П. Блинова (ЛГИТМИК): «… музыка использует в качестве своей основы как первичные голосовые реакции – плач, смех, крик, физическим механизмом которых служит безусловный рефлекс, так и развивающиеся позднее на их основе условные интонации, в которых больше социального, обобщенного значения. Такое сочетание различных интонационных основ обеспечивает большую выразительность … игнорирование биологических норм при построении музыкальных систем приводит к мертворожденности основанных на них произведений, не получивших широкого общественного признания» (цит. по: Бассин Ф.В. Проблема бессознательного. 1968). Вторая цитата подтверждает высказанную ранее идею о том, что певцы оберегают свой инструмент от музыки, игнорирующей биологические нормы.

Рассмотрим теперь последовательно всю структуру голосовой активности, объединив в одном логическом построении как можно больше ее видов.

1. Доречевой уровень:

а) неголосовые акты: жевание, глотание, сосание, отрыгивание, вы-плевывание, выдувание через рот, выдувание через нос, сморкание, чихание…

б) непроизвольные голосовые реакции: кашель, шумный вдох, вскрикивание, плач, стон, кряхтенье, натуживание…

в) голосовые сигналы доречевой коммуникации (ГСДК): шип гортанью, сип, скрип, хрип, рычание, гуление, лепет, крик, смех, вой, визг, писк, свист гортанью, свист ртом…

2. Речевой уровень:

а) речь бытовая, речь шепотная, речевое напевание…

б) речь экстремальная (громкая, крикливая), пение фольклорное, пение эстрадное, пение рок-музыки, усредненно-профессиональная, сценическая речь, речевая пародия…

3. Вокальный уровень:

а) усредненно-профессиональное академическое пение, джазовое пение, эталонная профессиональная сценическая речь, вокальная пародия…

б) эталонное академическое пение.

Подчеркнем сразу, что данная структура, во-первых, не претендует на исчерпываемость (поэтому все перечисления открыты для продолжения, кроме последнего), во-вторых – структура подразумевает наиболее общие закономерности голосовой активности, в которых может быть масса исключений и индивидуальных отклонений. Например, пение фольклорное и пение эстрадное, помещенные в речевой уровень, в зависимости от национальных особенностей и вокальной одаренности исполнителя могут перемещаться по структуре в любую сторону. Так фольклорное пение архаических культур будет ближе к доречевому уровню, а фольклорное пение ряда европейских народов – ближе к вокальному и даже полностью входит в него, сливаясь с академическим пением, а так же и с эстрадным: например, И.Д. Кобзон, являясь эстрадным певцом и работая с электроусилением, по своей вокальной технологии является академическим певцом, причем, высокого класса, М.М. Магомаев в ходе своей певческой карьеры свободно перемещался по структуре в зависимости от исполняемой музыки, употребляя и речевое напевание, и джазовые приемы, и академический вокал.

Для расшифровки связи уровней обратимся к пению В.С. Высоцкого. Он объединял высочайшую энергетику доречевого уровня, постоянно практически работая на ГСДК «рычание» (сейчас это называется «гроулинг» от английского «гроу» – рычать), интонации бытовой речи и утрированное произношение согласных, принятое в академическом пении. Можно предложить небезынтересное упражнение самостоятельного анализа того, что собственно выражает рычащий звук у джазового трубача и певца негра-американца Армстронга и Высоцкого актера-поэта-певца эпохи застоя.

В расшифровке нуждается также эпитет «усредненный» в отношении сценической речи и академического пения. Та речь, которой пользуются сейчас актёры драматических театров, строго говоря, сценической речью не является, и для её определения я взял условный термин «усредненная сценическая речь». Такая речь на сцене отличается от бытовой только повышенной громкостью, что делает ее маловыразительной, эстетически малоценной в тембровом отношении и, главное, травмирующей голосовой аппарат и вызывающий профессиональные заболевания. «Усредненным академическим пением» приходится называть пение подавляющего большинства профессиональных оперных и концертных филармонических наших певцов. Уровень качества этого пения известен, причины, по которым отечественные певцы на этом уровне находятся, мы уже разбирали в курсе «История вокального исполнительства». В таком пении присутствуют все необходимые показатели певческого голосообразования, достаточная музыкальность, но затраты энергии недостаточны для выведения качества звука и эмоциональной выразительности на эталонный уровень.

Под «эталонной профессиональной сценической речью» подразумевается, если сказать просто, речь певческим голосом, т.е. такая речь, которая отличается от академического пения следующими показателями: речевая длительность гласных (следовательно, отсутствие вибрато, которое не успевает сработать), спонтанная интонация. Все остальные компоненты певческой установки голосового аппарата и высокая энергетика резко отличают такой голос от «усредненного». Эталонные примеры сценической речи можно найти в записях радиопостановок МХАТ и Академического Малого театра. Ярким примером единства функции является речь Шаляпина. Кстати, развенчаем еще один «миф» вокальной педагогики: Шаляпин, мол, сказал: «Надо петь, как говоришь…». Шаляпин-то сказал, но сам он поступал наоборот: говорил, как пел! Его голосовая функция от природы была настолько совершенна, и он так органично ею пользовался, что не ощущал никаких переходов от речи к пению и обратно. Понимать Шаляпина надо исключительно в аспекте естественности (кажущейся!), являющейся результатом огромного труда и выразительности пения, а не пытаться выстроить вокальную технологию на базе речевой установки голосового аппарата.

Напомним также о том, чем отличаются лепет и гуление младенцев. Лепет – это неосознанное подражание речевым движениям взрослых, многократное повторение (итерация) слогов «А-ма-ма», «ба-ба-ба» и т.п. Гуление – это неосознанное торможение выдоха языком и (или) губами, в результате чего получаются продленные согласные «Г-г-г-г…», «В-в-в-в…» и т.п. К гулению можно отнести и гласные звуки, издаваемые ребенком во время бодрствования не с целью сигнализации, а примерно так же, как ребенок рассматривает свои руки и ноги, неосознанно овладевая их движениями в порядке подготовки к целесообразным действиям, т.е. к управлению ими.

Обратимся теперь к дидактическому аспекту структуры голосовой активности, т.е. к реализации первого принципа фонопедического метода – опоры на доречевой уровень её.

Голосовые сигналы доречевой коммуникации (ГСДК) обозначают совершенно определенные звуки, слуховые ассоциации и представления, которые не подлежат взаимозамене и путанице. Каждый из этих звуков производится определенной, отличной от других механикой голосообразования и сигнализирует об определенных самочувствиях организма, причем, самочувствиях экстремального характера (кроме гуления и лепета)! Словесное обозначение ГСДК даёт нам достаточное представление о звуковысотности сигнала, его динамике и режиме работы гортани, которым он производится.

Эмоциональные самочувствия, выражаемые этими звуками, передаются и воспринимаются независимо от расы, нации, пола, возраста и языка. Мы знаем, что в экстремальных ситуациях речь может принимать сиплый и хриплый, рычащий, крикливый, воющий, визгливый или плачущий характер. В крайней степени эмоционального возбуждения в экстремальных эмоциональных самочувствиях человек не может говорить, а либо кричит, либо плачет или смеется, воет в отчаянии (вспомните цитату из Толстого!), визжит от страха, стонет от боли или тяжести.

Фольклорные манеры пения всех наций содержат ГСДК либо в явном виде (причитания, плачи), либо в слабо замаскированном: (взвизгивания в частушках, стонущие интонации в песнях, связанных с тяжелым трудом или трагического содержания и т.п.). Чем примитивнее или архаичнее культура нации, тем ближе звуки народного пения к этим сигналам.

В академическом пении ГСДК выступают в наиболее замаскированном, претерпевшем социокультурную обработку виде. Вспомните, как мы говорим об отрицательных чертах академического вокала: плохо взял певец высокий тон – говорим: задавился, форсирует – кричит, певица нам не нравится – говорим: воет и верещит, плохо спела высокий тон – завизжала, неудачно поёт лёгкое сопрано – пищалка и т.д. Вот и выступают из-под эстетической обработки, если она недостаточная, ГСДК, лежащие в фундаменте любого пения. Поэтому академическое пение является наиболее интернациональным видом вокального искусства, которым может овладеть представитель любой расы и нации и, которое воспринимается в высших своих образцах (т.е. на экстремальном энергетическом уровне, а только на таком и поют выдающиеся певцы мирового класса) любыми расами и нациями, независимо от языка исполнителя.

В процессе обучения пению ГСДК могут помочь сделать первый шаг к управлению голосом, к освоению элементарных певческих операций, как это и предлагает, например, Г.П. Стулова. Суть упражнений на ГСДК заключается в произвольной имитации разных сигналов, их осознания и фиксации тех вокально-телесных, т.е. резонаторных, слуховых, вибрационных, энергетических и эмоциональных ощущений, которыми они сопровождаются. Такая работа имеет не только чисто технологический, но и очень важный психологический аспект, обуславливаемый наличием обратной связи между ГСДК и теми эмоциональными самочувствиями, которые являются причиной их издавания. Т.е., как определенное эмоциональное самочувствие заставляет человека издать определенный сигнал, так само издавание определенного сигнала может вызвать определенное самочувствие. Вспомним те способы аутогипноза, приведения себя в транс, которыми пользуются колдуньи и шаманы в архаических культурах: это, прежде всего, звук и движение. То же самое происходит в рок-музыке. Это очень хорошо знают драматические актеры, умеющие себя «накачивать» специальным тренажем; можно вспомнить и методы, применяющиеся в японских школах менеджеров, когда учащихся заставляют «петь», а точнее – кричать во все горло на городских площадях для внутреннего раскрепощения.

Произвольное имитирование ГСДК способствует расторможению эмоциональной сферы, мышечному раскрепощению не только голосового аппарата, но и всей психики, всего тела.

Поскольку ГСДК является филоонтогенетически первичным проявлением голосовой активности, то вся дальнейшая работа может строиться на слуховой и мышечной памяти о них. Существенным для принятия такого подхода в работе с голосом является обращение к тривиальной мысли, что голосовой аппарат человека создан природой не для речи и пения, а для ГСДК и что у нас нет нескольких голосовых аппаратов: отдельно для ГСДК, отдельно – для речи, отдельно – для пения. Все проявления голосовой активности осуществляются одним и тем же органом. Нельзя отличить певца от не поющего человека, академического певца от эстрадного или фольклорного по строению голосового аппарата. Даже в ГСДК разница у них будет в основном, количественная: громче – тише, выше – ниже. И только в певческой деятельности выступит на первый план разная технология, разная эстетическая обработка звука голоса в зависимости от национально-этнических, исторических и классовых корней и традиций пения.

В чисто фонопедическом, лечебном аспекте большой интерес представляет информация, имеющаяся в книге Ю.П. Лисицина и Е.П. Жиляевой «Союз медицины и искусства» (М., Медицина, 1985). Так, авторы приводят пример извлечения стойкого ипохондрического синдрома (2-я группа инвалидности) пением в хоре при неэффективности медикаментов и физиотерапии (с. 23). Там же говорится, что в древней Индии пение включалось в лечебную работу, существовали медицинские песни. В Африке врач и больной в беседе должны были петь дуэтом! Здесь явно имеется в виду психологическое воздействие ГСДК. Авторы делают следующий вывод: «Все это позволяет применять пение как средство терапии при неврозах, фобиях, депрессиях, особенно если они сопровождаются заболеваниями дыхательных путей, бронхиальной астмой, головными болями. Методы вокалотерапии используются в здравоохранении для борьбы и профилактики как физических недугов, так и психических расстройств. Особенно велика роль пения в воспитании подрастающего поколения, поэтому оно широко практикуется в системе детских учебно-воспитательных учреждений: в яслях, детских садах и школах» (с. 43). Другой вопрос, как оно там практикуется. Но о том и речь.

Подведем некоторые итоги этой темы по порядку. Эти итоги можно озаглавить: «осознание — первый шаг к управлению!»

1) Осознание неголосовых действий мышц, входящих в голосообразующий комплекс: жевание, глотание, зевание и т.п., осознание экспульсивных актов: откашливание, выплевывание, отрыгивание, выдувание и т.п., осознание непроизвольных голосовых реакций и ГСДК.

2) Осознание связи ГСДК с определенными голосообразующими движениями, сопутствующими им ощущениями, определенной динамикой, звуковысотностью и энергетикой, определенными физиологическими и эмоциональными самочувствиями, осознание связи шумов, издаваемых голосовым аппаратом с согласными речи.

3. Осознание связи тембральных качеств певческого голоса в разных жанрах вокального исполнительства с определенными эмоциональными и физиологическими самочувствиями, а через них – с базовыми актами и сигналами.

4. Осознание имитационных возможностей ГСДК и через них возможности обучения и самообучения в голосовой деятельности, осознание связи голоса с основными биологическими поведенческими программами как базиса эмоционального восприятия голоса.

6. Осознание энергетики пения как экстремальной по сравнению с бытовой речью через связь ГСДК с экстремальными физиологическими и эмоциональными ситуациями, осознание критерия энергетической экономичности: нижний порог зоны экстремума.

7. Осознание абсолютной ценности высококачественного певческого голоса как функции совершенства органа и тела, работающей по критериям биологической целесообразности, акустической эффективности, энергетической экономичности.

8. Осознание наличия внутримозгового механизма поощрения голосовой активности: связи вокально-телесных ощущений с «центром удовольствия» (выработка эндогенных опиатов или эндорфинов в процессе пения), осознание наличия естественной потребности нагрузки на голосовой аппарат и необходимости ее удовлетворения в аспекте профилактики нервных и психосоматических расстройств и заболеваний голосового аппарата.

9. Осознание вокальности музыки через учет физиологичности голосовых действий при ее интонировании, осознание необходимости охраны голоса от разрушающего влияния искусственных музыкальных систем.