

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

В. В. КОЛЕНОВА

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ: ЗВУК, ДИКЦИЯ, ЛОГИКА

Учебно-практическое пособие



Владимир 2019

УДК 792.028
ББК 85.334
К17

Рецензенты:

Директор Владимирского академического
областного драматического театра
Б. Г. Гунин

Кандидат философских наук, профессор
директор Института искусств и художественного образования
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Л. Н. Ульянова

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Коленова, В. В.

К17 Сценическая речь: звук, дикция, логика : учеб.-практ. пособие / В. В. Коленова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2019. – 83 с.
ISBN 978-5-9984-1066-6

Рассмотрены основные разделы сценической речи: речеголосовой тренинг для формирования опоры дыхания и верного звучания, работа над дикцией, а также освоение логики словесного действия. На практических примерах раскрывается неразрывная связь основных техник актёрского мастерства и гармоничной, правильной сценической речи.

Предназначено для преподавателей и студентов высших учебных заведений, обучающихся по профилю «Театральное искусство» (направление 44.03.01 – Педагогическое образование, профиль – театральное искусство).

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 174 назв.

УДК 792.028
ББК 85.334

ISBN 978-5-9984-1066-6

© ВлГУ, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебно-практическое пособие включает в себя лишь основные, наиболее простые и доступные техники в работе над сценической речью. Предполагается, что студенты и педагоги, обращающиеся к нему, смогут разобраться в основных элементах работы над звуком, дикцией, логикой. Акцент сделан на интегрированное овладение основными разделами сценической речи (речеголосовой тренинг для формирования опоры дыхания и верного звучания, работа над дикцией, а также освоение логики словесного действия) неразрывно от иных профилирующих дисциплин: «Основы актёрского мастерства», «Основы режиссуры», «Сценическая пластика», «История драматического искусства» и т. д. Поэтому книга включает в себя практический и дидактический материал по смежным дисциплинам.

Поскольку студенты, для которых формировалось данное учебно-практическое пособие, не актёры, а будущие работники сферы культуры и искусства, культурно-досуговой деятельности, в его структуру включены те техники и инструментариумы, которые, исходя из педагогического опыта автора, являются наиболее эффективными при достаточно сжатом количестве практических занятий (см. приложение). Это некая платформа, без которой невозможна дальнейшая работа над речевым аппаратом, бессмысленно приближение к искусству гармоничного «правильного» слова.

Основная задача автора – донести до студента идею о том, что театральное искусство – это процесс единства формы и содержания, при котором не допускается безграмотность и непрофессионализм речевого и словесного действия в широком смысле этого слова.

Конечно, автор знакома с трудами и результатами исследований в области сценической речи своих коллег, является участником лаборатории по данному предмету, организованной М. С. Брусникиной на базе Союза театральных деятелей России (г. Москва). Однако учебно-практическое пособие «Сценическая речь: звук, дикция, логика» не может включить в себя весь материал, наработанный в данной обла-

сти за всю историю существования театрального искусства: здесь вы найдёте то, что явилось наиболее доступным, внятным и, главное, эффективным.

В процессе освоения дисциплины у студентов должны быть сформированы следующие компетенции:

владеть способностью к самоорганизации и самообразованию (ОК-6);

уметь осуществлять обучение, воспитание и развитие с учетом социальных, возрастных, психофизических и индивидуальных особенностей, в том числе особых образовательных потребностей обучающихся (ОПК-2); использовать современные методы и технологии обучения и диагностики (ПК-2);

обладать способностью осмысливать развитие художественной культуры и театрального искусства в историческом контексте, в том числе в связи с общим развитием актёрско-режиссёрских идей конкретного исторического периода(СК-1); готовностью к постоянной и систематической работе, направленной на совершенствование своего исполнительского мастерства (СК-2); способностью к организации и подготовке творческих проектов в области драматического искусства, к осуществлению связей с различными слоями населения с целью пропаганды достижений мирового театрального искусства и культуры (СК-4).

Для формирования вышеуказанных компетенций предполагается использование следующих образовательных технологий:

1. Осуществление речеголосовых тренингов для овладения:
 - а) всеми средствами звучащего слова;
 - б) навыками по логическому разбору текста, работе над стихом и применению речевой техники: дикции, дыхания, голоса и орфоэпии при профессиональном внедрении полученных навыков;
 - в) навыками выразительной сценической речи.
2. Организация самостоятельной работы:
 - а) подготовка к практическим занятиям;
 - б) самостоятельное освоение учебной литературы;
 - в) работа над творческими проектами (концертами, мастер-классами, творческими показами и др.).

Глава 1. ЗВУК

1.1. Расслабление речеголосовых каналов

Методика расслабления речеголосовых каналов активно разрабатывается и используется профессорами школы-студии МХАТ и является крайне эффективной для адаптации речевого аппарата к процессу занятий по сценической речи. Это своеобразная настройка «инструмента», из которого далее мы будем извлекать «правильный», «чистый» звук.

Человек устроен таким образом, что его центральной осью, своеобразным стержнем считается позвоночник. Он основа всего. Именно поэтому *позвоночник* – первый и наиболее важный речеголосовой канал, к расслаблению которого мы будем приступать в начале наших занятий.

Упражнение 1. Встаньте прямо. Ноги расставьте на расстоянии одной стопы. Расслабьтесь (имейте в виду, что абсолютная мышечная свобода – залог достижения максимального эффекта при выполнении любого упражнения). Мысленно представьте свой позвоночник: попробуйте увидеть каждый ваш позвонок как на рентгеновском снимке. Теперь возьмите дыхание (даже самый короткий вдох в сценической речи совершается точно *в дыхательный центр*, который располагается на расстоянии четырёх пальцев ниже пупка) и медленно от поясничного отдела позвоночника наклоняйтесь вниз. При этом продолжайте видеть ваш позвоночник, отчётливо и ясно представляйте, как один за другим позвонки скручиваются и вытягиваются. Важно уточнить, что выполнение любой, даже самой простейшей техники в сценической речи, *не должно проходить без мысли*. Точное представление, воображение того, что я делаю, ведёт к быстрому и правильному результату.

После того как наклон совершён максимально вниз (в идеале при наклоне копчик должен быть наивысшей точкой), возвращайтесь обратно. Продолжайте представлять, как позвонки красиво, ровно надстраиваются друг на друга один за другим. Мысленно вы видите, как ваш позвоночник вырастает, при этом физически вырастаете, вытягиваетесь и вы.

Повторите данное упражнение 3 – 4 раза. Очень важно выполнять его максимально медленно, скорость в данном случае – не само-

цель. Основная задача – вытянуть, выстроить свой позвоночник, дать ему возможность обрести свою природную истинную форму.

Далее вы можете проделать то же самое, но уже со звуком. Попробуйте наклоняться и выпрямляться, озвучивая свою мысль звуком [хм]. Изначально не будет получаться на одном дыхании, поэтому лучше медленно наклониться и выдохнуть со звуком [хам-ма-ма-ма]. Поднимаясь, сделайте новый добор воздуха и снова выдохните со звуком [хм]. Следите, чтобы звук шёл свободно. Наблюдайте, не возникает ли в процессе выполнения упражнения физических зажимов, не чувствуете ли вы какого-либо дискомфорта при звукоизвлечении. Если да, то прекратите выполнение упражнения, подумайте, где возникает напряжение, в чем его причина (как правило, на первом этапе она заключается в небольшом объёме дыхания). После этого вернитесь к первоначальному (беззвучному) выполнению упражнения и только потом попробуйте снова со звуком.

При расслаблении каналов звук используется исключительно для проверки степени достигнутой свободы: чем легче звучание, тем правильнее вы выполняете упражнение.

Упражнение 2. Если вы чувствуете, что при выполнении упражнения возникают боль и дискомфорт в одной и той же области позвоночника, попробуйте расслабить ноющий участок следующими способами: используйте лёгочное дыхание (вдох – напряжение, выдох – расслабление; затем вдох проходит без напряжения, а на выдохе пытаемся воспроизвести ощущение расслабления); эффективным может быть использование предельного напряжения – большую область нужно напрячь как можно сильнее и держать таким образом столько, сколько это возможно, далее с выдохом максимально расслабить её; третий способ также снова связан с нашей фантазией и воображением – мысленно пропустите через напряжённый участок ощущение хорошего физического самочувствия, определённого мышечного удовольствия.

Следующим не менее важным речеголосовым каналом служит шея. Чтобы убрать напряжение с шеи, приучаемся держать голову правильно [1, с. 6].

Упражнение 3. Потяните затылок вверх таким образом, как будто голова висит на нити, прикрепленной к ее макушке. Подбородок при этом слегка подбирают на себя. Это положение считается основным. Также вы сможете избавиться от вредной привычки задирать

или, наоборот, опускать голову. Кроме того, правильное положение головы способствует оптимальному дыханию и поддержке красивой осанки. Расслабьте плечи и потяните макушку вверх. Почувствуйте, как позвонки на шее растягиваются. При этом можно аккуратно поворачивать голову, затем опустите ее на грудь. Постарайтесь, чтобы подбородок достал до ключицы. Медленно поверните голову в одну и другую сторону, опрокиньте ее назад так, чтобы постараться достать до нижней части шеи. Вернитесь в положение, когда макушка как бы подвешена на нити. Теперь проверяем степень расслабления звуком: перекачивая голову на оси шеи по часовой стрелке и обратно, произнести звук [хм]. Как только вы почувствуете, что объём дыхания заканчивается, слегка запрокиньте голову назад, откройте рот и произнести звук [хам-ма-ма-ма-ма]. При правильном выполнении упражнения должно быть ощущение, что звук из вас может, как река, «литься» бесконечно. Если подобного ощущения нет, попробуйте снова вернуться к беззвучному этапу выполнения упражнения.

Теперь переходим к расслаблению *челюсти*. Уделим этому речевому каналу особое внимание, так как он особенно важен при работе над дикцией.

Упражнение 4. Вложите вертикально в рот четыре пальца, поддержите их в таком положении 5 секунд, контролируя, на какие мышцы приходится максимальная нагрузка. Выньте пальцы, закройте рот. Проследите за своими ощущениями. Несколько раз откройте рот на такую же величину, не прибегая к помощи рук.

Упражнение 5. Максимально зажмите, а затем расслабьте челюсти. Повторите несколько раз, «прислушиваясь к поведению» мышц. Запомните состояние свободы челюсти после зажима.

Упражнение 6. Говоря об освобождении шеи, мы уточняли, что максимальное напряжение даёт максимальное расслабление. Поэтому если крепко сжать обе кисти рук и с силой надавить одним кулаком на другой, задержать руки в таком положении на 10 секунд, затем сбросить напряжение, расслабив руки, то в это мгновение мы ощутим предельное освобождение от челюстного зажима. Затем попробуйте проделать то же со звуком [а].

Ещё раз хочется напомнить, что изначально студенту практически не удаётся контролировать одновременно все группы мышц. Занимаясь расслаблением челюсти, можно снова вернуться к снятию

зажима шеи. Задача педагога состоит в том, чтобы не пропускать такие моменты и обращать внимание студентов на них. Однако и сами студенты должны приучаться к внутреннему самоконтролю: не стоит ждать персонального замечания педагога. И если кому-то рекомендовано расслабить руки, значит каждый должен проверить, нет ли у него аналогичного зажима.

Упражнение 7. На выдохе подтяните мышцы живота и зажмите челюсти, на вдохе носом резко расслабьте и те и другие. Вдохните носом «в живот» – выдохните ртом [ху]. Вдохните, зажав челюсти, – выдохните, расслабив. Вдохните с расслабленной челюстью, но с закрытым ртом – выдохните. Вдохните носом с расслабленной челюстью и открытым ртом (язык на нижней губе). Потрясите головой, сохраняя такое положение языка. Выдохните.

Работа над расслаблением речеголосовых каналов невозможна без освобождения мышцы корня языка. Для того чтобы понять и почувствовать, где она находится, достаточно просто как бы положить голову подбородком на большой палец. При открытии рта область, которая находится на большом пальце, будет слегка двигаться. Это и есть та мышца, которую нам необходимо расслабить.

Упражнение 8. Для этого воспроизводим челюстной «оскал» (некоторые специалисты называют его «львиный»). Максимально открываем рот по вертикали, зубы при этом оголены, язык выворачиваем наружу-внутри множество раз до ощущения усталости, тем самым заставляем работать и его корень тоже (при этом не забываем всё время держать «оскал»). Далее делаем то же самое, но со звуком [а] (за счёт движения языка звук будет всё время редуцироваться в некий [ай-я], это верно). Контролируем, чтобы звучание не было слишком открытым, для этого «оскал» держим исключительно по вертикали. Имейте в виду, что снятию челюстного зажима нужно уделять особое внимание! Если при длительном выполнении данного упражнения вы по-прежнему не видите результата, значит, необходима консультация более узкого специалиста (возможно, есть повод обследоваться на предмет вывиха челюсти, формирования неправильного прикуса или иного внутреннего, механического, врождённого повреждения).

У большинства студентов неподвижной является *нёбная занавеска*. Этот недостаток также очень сильно влияет на качество звука. Наша задача – разработать ее подвижность. По сути, раскрытие нёбной занавески можно назвать пятым, весьма важным речеголосовым каналом.

Упражнение 9. Зевок и полужевок – неотъемлемая часть в расслаблении нёбной занавески. Для достижения максимального эффекта необходимо сделать десять зевков подряд. Это упражнение увеличивает кровоснабжение и служит прекрасной гимнастикой для всех групп мышц лица и шеи.

Упражнение 10. Весьма простым и результативным можно назвать упражнение для раскрытия нёбной занавески, связанное с дыханием. Выполняем уже известный нам «львиный оскал». Делаем добор воздуха со звуком [кха] в дыхательный центр (вдох), который, напоминая, находится на расстоянии четырёх пальцев ниже пупка. При этом чувствуем поступление порции холодного воздуха (это значит, что нёбная занавеска раскрылась, приподнялась, поэтому поступление воздуха ощущается весьма остро, «холодно»). Затем выдыхаем со звуком [кхо]. Обращаем внимание на то, что упражнение не рекомендуется делать более двух подходов по 5 – 6 раз.

Условное название последнего, шестого, речеголового канала – «дыхание». Но это не значит, что именно на данном этапе мы займёмся формированием опоры дыхания. Мы лишь подготовим три группы мышц, участвующих в ее функционировании, для активной и весьма важной работы.

Упражнение 11. Положите на мышцы диафрагмы и брюшного пресса руки. Теперь активно поработайте ими, как бы подталкивая кисти рук вверх (подтолкнули – расслабились, подтолкнули – расслабились... Так до 20 раз). Затем сделайте то же самое, но с использованием фиксированного выдоха (выдоха с плотно сжатыми губами на звук [пф]).

Упражнение 12. Теперь проделайте то же, но с межрёберными мышцами, плотно положив руки на рёбра и резко раздвигая их в стороны.

Упражнение 13. Закончив, переходите к мышцам спины. Подталкивая руки, следите за тем, чтобы не возникало плечевого мышечного зажима. При работе над данной группой мышц его возникновение наиболее вероятно.

1.2. Формирование опоры дыхания

Дыхательный аппарат – это диафрагма, грудная клетка с легкими, бронхами и трахеей, спина. Основным назначением дыхательного аппарата следует считать осуществление дыхательного обмена, т. е.

доставки в организм кислорода и выведение углекислого газа. Кроме того, он осуществляет одновременно голосообразующую и артикуляционную функции.

«Движение стенок грудной клетки при вдохе осуществляется благодаря действию так называемых дыхательных мышц. Одни из них расширяют грудную клетку, главным образом в стороны и вперед (наружные межреберные мышцы и подниматели ребер), другие – вниз (диафрагма), третьи – вверх (мышцы, прикрепляющиеся одним концом к верхним ребрам и ключицам, а другим – к основанию черепа)» [10, с. 18].

Диафрагма – плоская мышца, отделяющая грудную полость от брюшной, имеет куполообразную форму; при вдохе она идет вниз и делается более плоской, что дает возможность легким расширяться, а при выдохе она опять поднимается вверх.

Кроме основных дыхательных мышц, имеются еще вспомогательные, например, мышцы плечевого пояса и шеи. Участие вспомогательных мышц в акте дыхания обычно говорит о том, что основные мышцы не могут обеспечить необходимую подачу воздуха (при беге, тяжелой физической нагрузке). Процессы жизненного и речевого дыхания значительно отличаются друг от друга.

Процесс жизненного дыхания протекает ритмично в одной и той же последовательности: вдох – выдох – остановка, вдох – выдох – остановка. Вдох – наиболее активное звено всего процесса. Сразу после него наступает расслабление дыхательных мышц, их возвращение в состояние покоя, в котором они остаются до нового вдоха. «У взрослого здорового человека в минуту происходит 16 – 18 полных дыхательных движений. Время, затрачиваемое на вдох и выдох, приблизительно одинаково (4:5); вдох происходит через нос, выдох – через рот. Количество выдыхаемого за один раз воздуха равняется примерно 500 см³, но легкие никогда не освобождаются от воздуха полностью, всегда остается так называемый остаточный воздух. Ритмичная смена фаз дыхания происходит произвольно, рефлекторно, вне нашего сознания» [Там же, с. 6].

Особенности речевого дыхания связаны с тем, что оно включено в процесс речи, обслуживает его, является основой голосообразования, формирования речевых звуков, речевой мелодии. Отличие речевого дыхания от обычного жизненного в том, что вне речи вдох осу-

ществляется через нос, а во время речи – через рот; вне речи вдох и выдох по продолжительности одинаковы, а в речи они неравномерны (вдох короткий, но не резкий, а выдох медленный). Дыхание в речи связано с ее разнообразным течением и чередованием речевых звеньев: слогов, их групп и синтагм, которые в зависимости от содержания могут быть длинными и короткими. Таким образом, моменты вдоха (речевой паузы), количество забираемого воздуха, интенсивность его расходования не могут следовать в однообразной ритмической последовательности друг за другом. В речевом дыхании выдох составляет самое главное и активное звено всего процесса, он значительно длиннее вдоха – 1:20 или даже 1:30; последовательность фаз изменяется следующим образом: вдох – остановка – выдох. Вдох будет происходить главным образом через рот (путь вдыхаемого воздуха через рот короче и шире, чем через нос, поэтому происходит быстрее и незаметнее). Кроме того, при вдохе через рот нёбная занавеска остается поднятой, что соответствует ее положению при произнесении большинства речевых звуков. Весь процесс дыхания становится более произвольным. Во время остановки происходят задержка воздуха в груди и дыхательном центре, а затем постепенный управляемый выдох. Важна не только длительность выдоха, но его плавность и легкость. Для того чтобы то или другое движение было плавным, эластичным, необходимо, чтобы в этом движении принимали участие как вдыхательные мышцы, т. е. агонисты, которые остаются по окончании вдоха напряженными, так и мышцы, действующие в противоположном направлении (антагонисты, или выдыхатели) [15, с. 77]. Описанное явление носит название *опоры дыхания*.

Упражнения на развитие правильного речевого дыхания и голоса

Формирование правильного речевого дыхания за исключением выработки физиологического (диафрагмального) дыхания осуществляется в процессе общего речевого развития параллельно с развитием артикуляции и голоса. Упражнения, используемые для коррекции речевого дыхания, способствуют постановке правильного речевого дыхания. Цель дыхательных упражнений – научиться использовать весь объём дыхательного аппарата, заложенного природой, а также бесшумно производить вдох и рационально, экономно расходовать воздух на выдохе. Таким образом, работа над речевым дыханием заклю-

чается в выработке навыка длительного ротового выдоха и формировании умения экономно расходовать воздух в процессе речи с учетом его добора [3, с. 12].

Во время выполнения дыхательных гимнастик необходимо следить за тем, чтобы грудь не поднималась слишком сильно при вдохе и не опускалась при выдохе; живот при вдохе должен расслабляться, а при выдохе – опускаться; вдох должен быть мягким и коротким, выдох – длительным, спокойным и плавным; сделав вдох, необходимо научиться сразу же начинать говорить, не задерживая дыхания; во время вдоха не втягивать воздух носом, а делать его через рот; говорить только на выдохе.

Упражнение 14. С открытым ртом сделать вдох и выдох через нос – повторить 10 раз.

Упражнение 15. Рука на животе. Делаем медленный вдох, считая в уме до четырех. Без задержки выдыхаем, снова считая до четырех. Во время упражнения важно ощущать рукой, как поднимается и опускается живот. Если эти движения плохо различимы, следует наклонить корпус вперед, положив руки на поясницу. На вдохе должно ощущаться расширение этой области. При каждом следующем вдохе – выдохе увеличиваем счет на единицу (5, 6, 7...).

Упражнение 16. Дыхание собачки. Встать на четвереньки, живот опустить вниз, голова прямо перед собой. Сделать добор воздуха в дыхательный центр и попробовать подышать короткими прерывистыми вдохами, как запыхавшаяся после длительной пробежки собака, затем – длинный выдох. Рекомендуется выполнять 5 – 7 подходов за одно занятие.

Упражнение 17. Исходное положение стоя. На вдохе представляем, что нюхаем цветок. Выдох плавный, со звуком [пфф], при этом нужно втягивать живот. Итак, короткий вдох и долгий фиксированный выдох.

Упражнение 18. Классическим упражнением на дыхание считается *дыхательная гимнастика Стрельниковой*. По словам А. Н. Петровой, «в настоящее время существует огромное количество вариантов дыхательных упражнений, ничего общего не имеющих с тем, что предложила сама автор». Гениальность гимнастики в том, что Стрельникова, будучи сама певицей, предлагает короткий вдох обязательно с открытым ртом, что подразумевает под собой естественный,

самопроизвольный выдох. Мы думаем только о шумном вдохе, а выдох происходит сам по себе. Вдох носом при всех упражнениях короткий, резкий (три вдоха в течение двух секунд), который совершается на пике движений (упражнений), сжимающих грудную клетку. Выдох – произвольный, свободный через рот. Выдох является пассивным, организм как бы сам выбрасывает лишний воздух. Во время занятий в работу включаются все части тела, что вызывает общую, выраженную физиологическую реакцию организма и соответственно повышенную потребность в кислороде [11, с. 63].

Упражнение 19. *Дыхательная гимнастика Лобановой:* её сутью является фиксация внимания на паузе, которая наступает после выдоха. Пауза используется для того, чтобы вдох осуществлялся самопроизвольно как естественная потребность. Другая особенность этого дыхания состоит в том, что оно – речевое, с использованием букв и слов. При произнесении звуков вибрация голосовых связок передается на легкие, трахею, бронхи. Наиболее простой вариант выполнения данной гимнастики следующий: встаньте прямо (расстояние между стопами, как и во всех упражнениях – одна стопа), поднимите грудь максимально высоко, положите на неё руки (для ощущения полноты вибрации), сделайте добор воздуха (вдох) в дыхательный центр, теперь на одном дыхании произнесите [боло-воло-голо...] и так далее по алфавиту до тех пор, пока не иссякнет взятый вами объём дыхания. Повторяйте упражнение, каждый раз увеличивая количество слогов.

Важнейшим элементом дыхательной опоры выступает *резонанция*. Мы выяснили, что правильное дыхание – это своеобразное ощущение диафрагмы, например, так же, как для артиста балета «чувство спины». Однако для того чтобы голос звучал и не уставал, чтобы вас было слышно в любом помещении и при любой ситуации, одного лишь умения говорить «на опоре» вовсе недостаточно. Сила звука, его объём, глубина и тембральная окраска зависят от профессиональной работы дыхания. Недооценка тренировочной работы по дыханию и включению звука приводит к недооценке профессионального умения, мастерства, искусства слова, словодействия с тех высоких позиций, с каких говорит о театре К. С. Станиславский. Работе по развитию резонаторов стоит уделять колоссальное внимание.

Резонанс звука, зависящий от природных условий, существующих в нашем организме, может поддаваться управлению. Мы способ-

ны воспитать в себе навык пользоваться природными усилителями, различая на слух окраску тона, происходящую от вибрации голоса в той или иной резонансной полости. Прежде всего мы должны научить ухо различать оттенки голоса, зависящие от пользования теми или иными резонаторами (оттенок голоса – горловой, носовой, грудное звучание и т. п.) [4, с. 18].

Укажем на основные резонаторы:

- спина – вибрации в позвоночнике;
- грудное звучание – вибрация грудной клетки;
- головное звучание – все высокие ноты голоса, резонирующие в передней части лица, в височных долях, надбровных полостях, черепе, вплоть до затылка;
- близкая резонанция – смешанное звучание, когда направляемый в голову звук резонирует в области губ, шеи, носовых пазухах, скулах.

Близкая резонанция – одна из важнейших зон, участвующих в формировании звука. Именно близкие резонаторные области позволяют возникать «эффекту микрофона»: при качественном их развитии вы можете говорить очень тихо, однако сила звука будет мощнее.

Упражнение 20. Начните звучать в удобном вам регистре, в удобной тональности на звук [м] (проще говоря, «мычите»). С помощью рук попробуйте почувствовать вибрацию в той или иной области вашего тела: положите руки на затылок – они должны ощутить звуковые колебания в вашей голове, затем приложите их к щекам, положите на грудь, шею и т. д. Если в какой-то области вы не ощущаете вибрации, попробуйте мысленно перенести звук именно сюда, усильте его. Постепенно колебания должны появиться. Совершенно очевидно, что если эта зона является для вас проблемной, то и колебания не будут сразу слишком сильными. Однако в процессе занятий их мощность будет увеличиваться. Это значит, что вы на верном пути.

Упражнение 21. Звучите в удобной вам тональности на звук [м]. Постарайтесь послать его максимально в спину. Не прекращая звучания, встаньте спиной к партнёру (спина к спине). Теперь попробуйте звуком как бы проникнуть в него. Усложните себе задачу, поднимаясь на полтона вверх по звуковой лестнице, затем снова опуститесь.

Всё время помните о том, что резонанцию создают сонорные согласные [л], [м], [н], [р].

Упражнение 22. Резонируйте на скороговорке: «Маланья-болтунья молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала» (можно взять любую другую, где есть максимальное количество сонорных согласных). Резонируя, всё время выделяйте сонорные [л] и [м], опирайтесь на них. Таким образом будут включаться не только резонаторы тела, но и зоны, участвующие в «близкой резонанции». При качественном выполнении упражнения в удобном вам регистре попробуйте взять тон чуть выше, потом чуть ниже, затем снова выше. Так вы будете работать не только над развитием резонаторов, но и над звуковым диапазоном тоже.

Упражнение 23. Часто студент не может понять принцип работы резонаторов. Для того чтобы наглядно продемонстрировать ему этот процесс, можно сделать следующее: подойти максимально близко к стене, послать в неё звук [а], он будет отражаться, возникнет звон. Далее можно увеличивать расстояние от стены, продолжая посылать в неё звук: чем больше расстояние, тем активнее звуковой посыл. Важно постоянно контролировать возникновение объёмного звукоотражающего звона от стены: на разных расстояниях он должен быть примерно одинаковым.

Упражнение 24. Крайне полезной для развития резонансии, музыкального и речевого слуха, звукового диапазона является *коллективная резонанция*. Студентов можно разделить на три небольшие группы, каждая из которых будет резонировать на своей звуковой высоте (например, по принципу тонического трезвучия). Затем чистота звучания и сила резонансии проверяются на тексте «ты моя, моя долина; ты моя, моя долина; ты моя-я-я, ты долинушка моя, долина моя» или «колокола, колокола на Вознесенье, бронзового ангела скольженье».

Упражнение 25. «Конус». Данная геометрическая фигура рисуется руками и с помощью звуковой резонансии на звук [м]. Там, где конус расширяется, звук усиливается; там, где сужается – ослабевает.

Упражнение 26. «Цилиндр». Встаньте прямо. Поднимите руки вверх: рисуйте цилиндр вдоль тела, медленно опуская руки вниз, при этом звучите на звук [м]. Через паузу нарисуйте звуковой «цилиндр» подобным образом, но уже снизу вверх.

Упражнение 27. Для нижних резонаторов: выполняя эти упражнения, произносите гласные [о] и [у] протяжно и очень низким голосом. В идеале вы должны почувствовать выраженное резонирование в области грудной клетки. Исходное положение – стоя, руки на груди.

Наклоняясь вперед, на выдохе произносите гласные [y] и [o] длительно и протяжно. На выдохе нараспев произносите следующие слова: «молоко», «мука», «око», «окно», «олово». В положении стоя положите руку на грудь. Зевните с закрытым ртом и задержите гортань в нижнем положении. На выдохе произнесите звук [y] или [o]. Если вы не чувствуете вибрацию в грудной клетке, постукивайте ее рукой.

Занимайтесь резонанцией ежедневно. «Мычите» в индивидуальном транспорте, на прогулке, дома. Меняйте тон звучания с удобного на неудобный, тренируйтесь в паре с одноклассником, коллегой, другом. Учитесь держать взятую звуковую высоту чисто и ровно, при этом следите за подключением всех групп резонаторов. Не забывайте о близкой резонанции. Помните, что проблема резонанса и резонаторов в развитии вашего голоса, в обеспечении регистровой ровности и полётности, хорошей дикции и тембрового благородства столь же актуальна, как и в вокальном искусстве. Этой проблеме посвящена не одна страница в трудах К. С. Станиславского и современных педагогов сценической речи (Станиславский, 1955; Козлянинова, Чарели, 1985; Куракина, 1985; Козлянинова, Промптова, 1995; Линклэйтер, 1993; Берри, 1996).

1.3. Развитие звукового диапазона. Глоточные упражнения

Комплекс данных упражнений позволяет студенту освободить и раскрыть «глотку» (речевой термин, определяющий некую физическую среду, в которой формируется звук). Упражнения выполняются на абсолютной свободе, опоре и с максимальным включением резонанции, в противном случае можно нанести серьёзные повреждения гортани и голосовым связкам.

Работа над голосом требует индивидуального подхода. Те упражнения, которые приведены ниже, дифференцируются по степени их сложности. Важно, чтобы у студента были любимые упражнения, однако контроль за особенностями голоса, ответственность за работу над ним несёт педагог, именно от его речевого слуха зависит рекомендательная сторона подбора подходящего тренинга для студента.

Упражнение 28. «Зевки». Попробуйте потянуть руки в стороны, вверх, теперь сопроводите данный процесс зевком (нёбо приподнято, тело свободное). Далее зевайте на словах: «ага», «алло», «мама», «Анна» и т. п.

Упражнение 29. Представьте, что вам необходимо окликнуть кого-либо звуком [нэй]. Активно зовите того, кого вы себе представили, повторяйте данный звук ещё и ещё, делайте его мощным, тугим, объёмным.

Упражнение 30. Активно «покапризничайте» на звук [хэй]. Помогите себе физически (потопайте ногами, «покривляйтесь» лицом), а звук при этом тяните как можно дольше.

Упражнение 31. «Лассо». Каждый из нас представляет, что это за орудие. Теперь попробуем накинуть его на жертву при помощи звука [ла-ссо]: на [ла] бросаем, на [со] затягиваем петлю и подтягиваем воображаемую жертву к себе. Таким образом, получается, что слог ла короткий, а со – длинный. Повторите 4 – 5 раз за один подход.

Упражнение 32. «Дождь». Добор дыхания на звук [т]. С помощью последовательности гласных звуков [и]- [э]- [а]- [о]- [у]- [ы] озвучиваем «капли дождя». Каждая гласная – отдельная «капелька». Повторяя раз за разом новый ряд гласных, повышаем звук на полтона (от [и] до [ы] – одна звуковая высота, от следующего [и] до следующего [ы] – на полтона выше) и так далее. При этом сила звучания остаётся неизменной – меняется лишь музыкальная высота.

Упражнение 33. «Лифт» – одно из самых эффективных упражнений на развитие звукового диапазона. Необходимо включить своё воображение и представить, что вы едете на звуковом лифте. Сопроводите своё движение звуком [а]: при подъёме возьмите самый низкий звук, постепенно повышайте высоту звучания (чем выше поднимаетесь на «лифте» – тем выше звук), на максимальной высоте подъёма вы должны взять самую высокую ноту вашего диапазона. За один подход рекомендовано повторить упражнение не более двух раз. При выполнении его на следующий день имейте в виду, что максимально низкая нота должна быть взята вами ниже, чем в предыдущий раз (то же касается и самой высокой).

Упражнение 34. По звуковой лестнице двигаемся на скороговорке «от топота копыт пыль по полю летит» – поднимаемся вверх; «от топота копыт пыль по полю летит» – спускаемся вниз.

Упражнение 35. Звуковой посыл. Звук [эй] активно посылать предметам на разном расстоянии: чем дальше находится предмет, тем ярче и сильнее звучание.

Упражнение 36. В трёх речевых регистрах работаем с фразой «белеет парус одинокий»: верхний или высокий – полный наклон, фраза

звонкая, «сочная»; средний регистр – выпрямиться, текст звучит в удобном для вас диапазоне; нижний регистр – чуть присесть, «тянуть канаты» себе на грудь, фраза при этом тяжёлая, низкая, «тугая».

Упражнение 37. «Китайский болванчик». Расслабиться, положить голову на большой палец, слегка покачивать головой, как болванчик, покачивающийся на воде. Затем при каждом движении головы объёмно звучать [биба-вива-дида...] и так далее по алфавиту до [щища]. Следить за добором воздуха в дыхательный центр, звучание должно быть на опоре, диафрагма должна работать по вертикали, звук [а] в слогах протягивать максимально долго и плавно. Основной задачей упражнения является максимальное раскрытие глотки и достижение абсолютно свободного звучания при этом.

Упражнение 38. «Цветок». Добор дыхания на звук [т], затем рисуем лепестки цветка звуками [и]-[э]-[а]-[о]-[у]-[ы], повторяя данную последовательность четыре раза (при этом звучание должно быть всё время на одной ноте, динамика же звука усиливается с каждым новым периодом звуковой последовательности). В последний, четвёртый раз, вернуться к исходной динамике звучания.

Упражнение 39. «Работа с предметом». Можно взять любой удобный для студента предмет, например, мяч для игры в большой теннис, гимнастическую ленту, гимнастическую палочку и др. Допустим, ваш выбор остановился на мяче. Придумайте для себя всевозможные физические движения с ним: занимаясь предметом, добавляйте гласные звуки (сначала «на речь», затем «на распев»). Как только достигнете определённого результата, усложните задачу, добавив второй предмет (например, работая с мячом, заберитесь на стул), а к гласным звукам присоедините дикционные словосочетания (их варианты вы найдёте в следующем разделе, посвященном работе над дикцией). Когда и эта схема будет вами освоена, добавляйте скороговорки.

Выполняйте данный комплекс упражнений как можно чаще: снимется зажим гортани, пропадет носовое звучание, укрепится опора дыхания, исчезнет открытый, резкий звук, возникнет континентность звучания. Кроме того, развиваются актерские возможности, так как тренинг «по раскрытию глотки» позволяет работать над вниманием, координацией, устраняет «эффект внутреннего самоконтроля» (студент становится свободным, раскрепощённым), даёт возможность отслеживать не только технические, но и логические нюансы, приближаться к созданию художественного образа.

Глава 2. ДИКЦИЯ

2.1. Определение проблемных дикционных зон и работа над ними

Артикуляция – совокупность работ отдельных произносительных органов при образовании звуков речи. Чем лучше развиты артикуляция и артикуляционный аппарат, тем внятнее и четче человек говорит.

Артикуляционная работа состоит из нескольких этапов, в основе которых лежит принцип «максимальное напряжение – максимальное расслабление» (расслабление мы будем называть «сбросом» – физическое приспособление, дающее абсолютную свободу мышцам лица, для выполнения которого необходимо произнести некое [тпру], как наездник на лошади, но несколько протяжнее и длиннее).

1 этап. Внешняя техника.

Выполняем гигиенический массаж, т. е. своеобразную разминку для разогрева и разминки мышц лица, участвующих в артикуляции.

Упражнение 1. «Тесто». Представьте, что ваше лицо – это тесто, из которого вы собираетесь слепить буквы. Прежде чем приступить к «лепке», необходимо поработать с «тестообразной массой», сделать её эластичной и мягкой. Помогайте себе руками, мните мышцы лица как можно сильнее, не жалеете себя. При правильном выполнении упражнения лицо должно стать горячим и покрыться лёгким румянцем. Сброс.

Упражнение 2. «Комары». Снова дайте волю своей фантазии: вы в лесу и на вас налетели комары. Активно отпугивайте их лицевыми мышцами. Обостряйте ситуацию: комаров очень много, они повсюду и совсем не дают вам покоя. Воображение позволит вам работать несколькими группами мышц лица одновременно, что крайне эффективно для гигиенического массажа. Сброс.

Упражнение 3. Сомкните губы в тонкую трубочку, теперь представьте, что это перо ручки, с помощью которого можно писать буквы. Активно вырисовывайте буквы губами, добавляйте к ним какие-либо детали, чёрточки, знаки препинания. Сброс.

Упражнение 4. Упражнения для разминки мышц языка. Вытяните язык максимально вперёд, задержите в таком положении

насколько это возможно. Теперь попробуйте достать им до кончика носа, дотянитесь и снова зафиксируйте его на какое-то время, проделайте то же, пробуя дотянуться до подбородка. Снова вытяните язык вперёд, акцентируя внимание на его кончике (как « жало змеи»). Сделайте сброс. Далее делайте уколы в щёки (рот при этом закрыт, подбородок не двигается, если не удаётся его зафиксировать, то придерживайте рукой); начинайте по одному в каждую сторону, затем увеличивайте по 4 – 5 уколов в одну и другую щёку. Сброс. Сверните язык к трубочку, поставьте его на ребро сначала в одну сторону, затем в другую; соберите его в чашу, потом в лодочку. Сброс.

II этап. Вибрационный массаж (или звуковой).

Разбиваем подушечками пальцев различные зоны, отвечающие за формирование звуков и включение резонаторных вибраций при этом:

лоб – [ми];

верхняя губа – [ви];

нижняя губа – [зи];

щёки – [мима]; [мимо];

грудь – [ж];

подсекаем диафрагму – [тита]; [титититититита].

Для определения проблемных дикционных зон в первую очередь вам необходимо произнести согласные звуки всего алфавита:

[б], [б'] – «быстрый бег банных башмачков по пыльным половицам» (звук формируется плотно сжатыми губами, имеет острую, твёрдую форму);

[в], [в'] – «выворотно выворотил выворотность внутрь» (при произношении звука нижняя губа слегка упирается в нижние зубы);

[г], [г'] – «галдят галчата на грачат, глядят грачата на галчат» (звук формируется поднятым верхним нёбом);

[д], [д'] – «дровоколы-дроворубы дубы рубили-дубили» (при формировании звука язык упирается в верхнее нёбо);

[ж] – «жужжит жужелица, да не кружится» (губы округлены и слегка выдвинуты вперед, язык поднят кверху, к передней части твердого нёба, и образует с ним щель, через которую проходит воздух, боковые края языка прижаты к верхним коренным зубам, при формировании участвуют голосовые связки);

[з], [з'] – «бизоны у Зои на комбинезоне» (при произношении гортань вибрирует, вибрацию гортани при произнесении звука можно ощущать рукой, если положить ее себе на шею);

[к], [к'] – «кукушка кукушонку купила капюшон, надел кукушонок капюшон, как в капюшоне он смешон» (при произнесении язык продвигается вперёд и производит смычку с нёбом. Средняя часть спинки языка приближается к твёрдому нёбу);

[л], [л'] – «регулировщик лигуриец регулировал в Лигурии» (звук формируется путём выдвигания языка вперёд и лёгким прикусыванием зубами);

[м], [м'] – «вы малину мыли ли? Мыли, но не мылили» (образовывается с помощью свободно сомкнутых губ);

[н], [н'] – «на мели мы лениво налима ловили, меняли налима вы мне на линия, о любви не меня ли вы мило молили, в туманы лимана манили меня» (при образовании носового звука мягкое нёбо опущено, воздух проходит через нос, язык упирается в верхнее нёбо);

[п], [п'] – «пунш и Пушкин, пунш и полночь, пунш и пенковая трубка пыщащая» (взрывной звук, образующийся с помощью плотно сжатых губ);

[р], [р'] – «на дворе трава, на траве дрова, не руби дрова на траве двора» (самый дифференцируемый звук человеческой речи, при его формировании необходимо удерживать язык, когда его передний край вытягивается к альвеолам, оставляет узкую щель, через которую проходит выдыхаемый воздух, далее вырабатывается вибрация);

[с], [с'] – «у осы не усы, не усища, а усики» (передняя часть спинки языка образует щель с верхними зубами и деснами – мягкими тканями, покрывающими край челюсти от шеек зубов и переходящими в слизистую оболочку нёба);

[т], [т'] – «ткёт ткач ткани на платки Тане» (передняя часть спинки языка образует смычку с верхними зубами или альвеолами);

[ф], [ф'] – «у Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча» (звук формируется за счет втягивания нижней губы и прижатия её к верхним зубам, струя подаваемого воздуха прорывается в щель между верхними и нижними зубами, связки отдыхают);

[х], [х'] – «хороша хвалёная хохлома» (задняя часть спинки языка полностью смыкается с нёбом: по средней линии языка создаётся щель, проходя через которую выдыхаемый воздух производит шум);

[ц] – «цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла наконец» (передняя часть спинки языка при опущенном кончике языка сначала образует смычку с верхними зубами или альвеолами, которая незаметно переходит в щель между ними);

[ч] – «чемодан чепухи, чепухи чемодан» (кончик языка образует смычку с верхним нёбом);

[ш] – «шакал шалил, шакал шугал, шакал шутя шкалу нашёл, швырнул и дальше вновь пошёл» (кончик языка находится за нижними зубами, воздух прорывается в щель между слегка сомкнутыми губами);

[щ] – «щетка у чушки, чешуя у щучки» (поднятый широкий кончик языка образует щель с альвеолами или твердым нёбом).

Если в процессе диагностики вы вдруг обнаружили какие-то проблемы и сложности с произношением того или иного звука, первое, что нужно сделать, это проконсультироваться с вашим педагогом. Бывают ситуации, при которых педагог по сценической речи направляет студента к более узкому специалисту. Однако есть ряд упражнений и методик, которые при каждодневном тренинге обязательно должны помочь.

Упражнение 5. Для каждого звука можно придумать какое-то характерное действие, которое подчеркнёт его смысловую направленность. Безусловно, это поможет студенту не думать о его дикционной проблеме, а действовать как бы сквозь неё. Например, звук [р] – это заводящийся мотоцикл, который сначала не заводится (лёгкое «р'), а потом едет и звучит долгое шумное [ррррр]. Звук [л] можно представить в виде мороженого «Лакомка», наслаждение которым можно озвучивать правильным [л] (прикусывая язык зубами при произнесении данного звука). Это хорошо помогает при подмене [л] на [в] (Ложка – Вожка, ябЛоко – ябВоко и т. д.). Звук [т] можно представить в виде падающей на землю перчатки, а звук [м] – капельками дождя и др.

Эффективными для отработки проблемных звуков будут дикционные словосочетания и скороговорки. Более подробно речь об этом пойдёт дальше.

2.2. Работа над сложными дикционными словосочетаниями и скороговорками. Стихи в движении

Применение *дикционных словосочетаний* в работе над дикцией крайне важно. Они помогают студенту координировать артикуляционный аппарат осмысленно, заставляют работать память мышц, заранее программируя их на верное произношение, будят фантазию, знакомят с понятием «подтекст», дают возможность улавливать его в

самых бессмысленных технических приемах, что для театрально-сценической работы крайне важно.

В данном учебно-практическом пособии мы предлагаем ряд часто применяемых нами на практике дикционных словосочетаний. Однако, воспользовавшись нашим примером, вы можете придумать свои и также взять их в работу:

примбрли	лмну
бримбрли	лмнру
пибрпибби	лмнрурь
бипрбиппи	вздглюкт
кигрлигги	вздукт
гикргикки	врлуврл
пибби-винни-пиффи	кпти
титири-дитти	птки
трыдрытры	тпки
дидири-дитти	мнгумнг
сизрли	вспруст
втымбрлы	пткупт
чичири-чиччи	кпумунуклу
ждимбрли	врлаврь
штимбрли	тлюнь-млунь
кптык	тлёнть-млонт
лилилили-лимбрли	тлянь-млань
мимимими-мибрли	тлень-млэнь
пикт	тлинть-млынть
чмокт	

Как видите, все словосочетания составлены на различные проблемные звуки. Однако они не окажут должного эффекта, если с ними неправильно работать.

Для отработки определённого дикционного словосочетания необходимо медленно прочитать его правильно несколько раз. Затем чуть увеличить скорость и так далее до тех пор, пока не получится произносить его быстро около 10 раз. После этого словосочетание отработывается с помощью таблицы гласных звуков [и]-[э]-[а]-[о]-[у]-[ы], т. е. каждая гласная буква, встречающаяся в словосочетании, заменяется на ту, до которой вы дошли согласно последовательности.

Например, чмикт-чмэкт-чмакт-чмокт-чмукт-чмыкт или примбрли-прэмбрлэ-прамбрла-промбрло-прумбрлу-прымбрлы и др. Повторяйте данную последовательность сначала медленно, затем быстрее. Старайтесь добиться того, чтобы вы могли повторить все гласные до пяти раз в максимально быстром темпе на одном дыхании (при этом вы и педагог должны следить за чёткостью и внятностью произношения каждого звука).

Когда словосочетания будут достаточно хорошо отработаны, попробуйте озвучить ими какую-либо сценическую ситуацию, например, на телевидении расскажите, используя только их, прогноз погоды, новости, прорекламируйте какой-либо товар, возьмите интервью.

Ещё один интересный вариант отработки словосочетаний – придумать рассказ, используя только данную техническую пустословицу. Если вы будете правильно «подкладывать» под них подтекст, грамотно работать интонационно, то, поверьте, вас поймут.

Обратите внимание: если вы с педагогом обнаружили в речи какой-либо дикционный дефект, пусть даже незначительный, подберите себе в работу ряд сложных дикционных словосочетаний и слов, которые впоследствии вы сможете использовать всю жизнь.

Например, ваш [с] звучит слишком резко, крайне свистяще и неаккуратно (кстати, по нашим наблюдениям, эта проблема присутствует у 90 % студентов). Для начала поймите, как звук должен звучать правильно: это можно сделать, используя простейшие для произношения слоги и слова «со», «са», «киса», «коса», «усы». Произносите эти слова каждый час по две минуты, но обязательно следите, чтобы произношение было правильным: так мышцы начнут привыкать к правильному положению. И только после этого приступайте к дикционным словосочетаниям: сизрли-сэзрлэ-сазрла-созрло-сузрлу-сызрлы и т. д. до 5 раз в быстром темпе в конечном результате.

Работа над скороговорками. Используя тот же принцип, отбатывайте скороговорки. В арсенале студента, занимающегося сценической речью, их должно быть не менее 50 штук, 25 – 30 из которых – на проблемные звуки.

Начинайте в медленном темпе проговаривать чётко и внятно каждый звук, особое внимание уделяйте проблемным зонам, глухим согласным в середине и в конце слова. Постепенно скорость должна увеличиваться, при этом качество произношения не меняется.

Попробуйте составить рассказ или небольшое стихотворение из скороговорок на проблемные звуки.

Пример 1. Даже шею, даже уши
Испачкал Ваня в чёрной туши.
И сказала ему мама:
«Становись скорей под душ,
Смой с ушей под душем тушь.
Смой и с шеи тушь под душем.
После душа вытрись суше.
Шею суше, суше уши
И не пачкайся вновь тушью».
Не жалела мама мыла,
Мама Ванечку им мыла.
Приятно было Ване в ванне,
Но сломался кран у ванны.
Потёк под ток воды поток –
Вот так: цик, цек, цак, цок!
Чтобы новый кран ввернуть,
Мастера пришлось вернуть,
Но забыл Панкрат Скуратов
Инструмент – домкрат Кондратов,
А Панкрату без домкрата
Не починить ни кран, ни трактор.
Не забыл Панкрат три вещи:
Ножницы, щипцы да клещи.
Долго кран пришлось винтить,
Чтобы накрепко ввинтить.
Вот вам мастера старанья –
Удалось помыться в ванне:
Отмыл наш Ванюша
Себя от чёрной-чёрной туши.

Пример 2. Послушайте, послушайте, послушайте, послушайте!
Я подкралась, подползла, подкручинилась, подбоченилась и подслушала, подслушала, подслушала, подслушала, что тридцать три главаря регулировали, регулировали, регулировали, регулировали да не вырегулировали трудово-репетиционно-дисциплинно-угомонно-

атмосферонаводитель. У него голова-головище-головушка все головы переголовит-перевыголовит с программой, программированной программно-программистами; прополковнивыковать и проподполковнивыковать, пропоручивыковать и проподпоручивыковать, пропрапорщивыковать и проподпрапорщивыковать дисциплинопортетелей. Его голос голосует голосистей самых голосистых: «тлюнь-млунь-тлёнть-млонь-тлянть-мланть-тлень-млэнь-тлинть-млынть». Тело всех бицепсистов бицепсами повыбицепсит: «Был бы бык, а мясо будет». Руки как у грека, которого рак цап, которые прямо с рекой перекроют, перероют, перевыкрутят. Этот трудово-репетиционно-дисциплинно-угомонно-атмосферонаводитель провёл разбирательную беседу в парламенте: теперь жить будем с рисом, но без ирисок. Он додумался пораздумывать над думой – все думающие дяди и тётки исчезли в болоте, он даже пропрезиднировал с президентом мира – запрезиднировал себя президентом и кумиром. Спасайтесь, сбегайтесь, скачите отсюда атмосферовредители – сюда спешит армия трудово-репетиционно-дисциплинно-угомонно-атмосферонаводителей.

Вы можете придумать и добавить фразы для рифмы, для смысловой нагрузки. Отрабатывайте ваше «произведение» в быстром темпе, при этом не теряйте композиционной стройности: точно знайте, где у вас завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Не бойтесь смысловых пауз, подтекстов. Заполняйте материал иными упражнениями по технике речи, которые вы уже знаете. Например, шум воды можно представить в виде упражнения «конус» или «цилиндр», возможно использование фиксированного выдоха, какого-либо дикционного словосочетания и др.

Проверку полученных навыков лучше всего осуществлять, исполняя *стихи в движении*. Данный раздел по работе над техникой речи необходим для закрепления пройденного материала, его отработки, а также для понимания уровня овладения им (по всем разделам, указанным выше).

Для начала студенту рекомендуется брать детское стихотворение, которое он самостоятельно должен разложить на удобные для него физические движения. Выполняя их, он обязан не терять опоры дыхания, силы звука, его ровности и тембра, а также контролировать внятность и чёткость дикции. Кроме того, нельзя забывать про актёр-

ское исполнение и композиционно-режиссёрское решение. Исполнение стихотворения в движении постепенно должно стать неким концертным номером, правильно и эстетично выполненным по указанным выше позициям [5, с. 3].

Как только студент начинает легко справляться с детскими стихами, можно переходить к материалу более сложному. Например, Илья Сельвинский «Цыганский вальс на гитаре».

Нночь-чи? Сон-ы. Прох? ладыда
Здесь в аллеях заглохше?-го сад-ы
И идоносится толико стоны? Гитгаоры:
Таратинна – таратинна – тап.
«Милылый мо-и-не? Сердыся:
Не тебе мое горико?е сердыще –
В нем Яга наварилыла с перы?цем ядыды
Чёрыну?ю пену любви.
Милылыя, я сычасталив.
Задыхаясь задушен?ной страстью,
Все твои повторяю за тобою? Я муу?уки
Толико? Бы с сердыщем? бы в лад».
Ах, нночь-чи? Сонаны. Прох?ладыда
Здесь в аллеях загалохшег?го сады...
И доносится толико стон? (эс) гит-тáрарары
Таратин?на
Таратина...

Интересными для подобной работы будут «Песни с декорацией» И. Анненского.

«Колокольчики»

Глухая дорога. Колокольчик в зимнюю ночь рассказывает путнику свадебную историю.

Динь-динь-динь,
Дини-дини...
Дидо Ладо, Дидо Ладо,
Лиду диду ладили,
Дида Лиде ладили,
Ладили, не сладили,
Диду надосадили.

День делали,
Да день не делали,
Дела не доделали,
Головы-то целы ли?
Ляду дида надо ли —
Диду баню задали.
Динь-динь-динь, дини-динь...
Колоколы-балаболы,
Колоколы-балаболы,
Накололи, намололи,
Дале боле, дале боле...
Накололи, намололи,
Колоколы-балаболы.
Лопотуньи налетали,
Болмоталы навязали,
Лопотали — хлопотали,
Лопотали, болмотали,
Лопоталы поломали.

Динь!

Ты бы, дид, не зеньками,
Ты бы, диду, деньгами...
Деньгами, деньгами...
Долго ли, не долго ли,
Лиде шубу завели...
Холили — не холили,
Волили — неволили,
Мало ль пили, боле лили,
Дида Ладу золотили.
Дяди ли, не дяди ли,
Ладили — наладили...
Ой, пила, пила, пила,
Диду пива не дала:
Диду Лиду надобе,
Ой, динь, динь, динь — дини, динь, дини,
динь,
Деньги дида милые,

А усы-то сивые...

Динь!

День.

Дан вам день...

Долго ли вы там?

Мало было вам?

Вам?

Дам

По губам.

По головам

Дам.

Буби-буби-бубенцы-ли,

Мы ли ныли, вы ли ныли,

Бубенцы ли, бубенцы ли...

День, дома бы день,

День один...

Колоколы-балаболы,

Мало лили, боле пили,

Балаболы потупили...

Бубенцы-бубенчики,

Малые младенчики,

Болмоталы вынимали,

Лопоталы выдавали,

Лопотали, лопотали...

Динь...

Колоколы-балаболы...

Колоколы-балаболы...

Работая над стихами в движении, студент не только отрабатывает техническую сторону сценической речи, но и учится работать со словом, синтезирует на начальном этапе профессиональной деятельности словесное действие и актёрское мастерство, элементы режиссуры.

Глава 3. ЛОГИКА

3.1. Основные принципы логического разбора прозы

Программа по дисциплине «Сценическая речь» даёт возможность ознакомить студента с целым рядом правил, необходимых для грамотного и выразительного исполнения художественного произведения (в данном случае прозы). Изучение правил должно быть основано на полном осознании студентом их практического значения в работе над текстом. Чем богаче, сложнее и значительнее произведение, выбранное для работы, тем более глубокому анализу оно должно подвергаться. Исполнитель обдумывает не только идейную направленность выбранного материала, но и его сюжет, т. е. совокупность событий, в которых раскрывается содержание. Для этого необходимо проследить всю линию его развития, разобрать логическую последовательность событий, поступков и мыслей действующих лиц.

Установление таких узловых пунктов поможет исполнителю увидеть перед собой целое, а также ещё раз осмыслить сверхзадачу, к которой должно быть направлено всё его творческое внимание и желание (не может быть сценического и словесного действия без определённой цели). Однако, чтобы линия развития сюжета стала ясной для исполнителя, он должен подробно проанализировать текст данного отрывка.

Последний состоит из предложений и фраз, их разбору должен быть посвящён ещё один этап работы, прежде чем исполнитель сможет считать, что выбранное предложение или отрывок им действительно продуман и что он вправе приступить к освоению текста. Как считал В. И. Немирович-Данченко: «Слово становится венцом творчества, оно должно быть источником всех задач – и психологических, и пластических» [7, с. 23]. Одной из важнейших из них, стоящих перед актёром при изучении ткани своей роли, является определение точной схемы развития авторской мысли в любом куске роли, структуры каждой отдельной фразы. Основным моментом этого определения точной схемы развития авторской мысли будет поиск слов, требующих логического ударения.

Логическое ударение – это опора мысли, своеобразная «указка», отмечающая самое главное слово, в котором скрыта внутренняя сущ-

ность фразы. В каждом предложении обычно бывает одно логическое ударение, но случается, что смысл фразы требует выделения нескольких слов. Надо всегда помнить, что злоупотребление ударениями делает фразу тяжёлой, трудно воспринимаемой. Нахождению слов, требующих ударения, помогает знание правил логического чтения, связанных с морфологическим и синтаксическим строем языка:

1. *Подлежащее и сказуемое* («Белеет парус одинокий...», «Поля опустели...»).

2. *Правило о «новом» понятии* (неожиданно появляются действующее лицо, объект, город, событие и др.):

а) если подлежащим или сказуемым является слово, означающее новое для данного текста понятие, то на нём обязательно ставится ударение. Если впервые появляются оба понятия, то и выделяются оба;

б) если данное подлежащее уже упоминалось в тексте, то оно уже не выделяется;

в) сказуемое, смысл которого заключён в смысл подлежащего, также не выделяется («сверкнула молния...»).

3. *Противопоставление* – одно из самых важных смыслов, требующих выделения. Оно влияет на другие правила и видоизменяет их. Так, когда действует правило противопоставления, подлежащее обычно перестаёт быть ударным словом.

4. *Родительный падеж*: при сочетании двух и более существительных ударение должно быть поставлено на том из них, которое взято в родительном падеже, так как обычно это слово является более сильным по значению («Борьба классов...»).

5. *Определительные прилагательные*. Прилагательные обычно не выделяются. Но если в них есть сопоставление или противопоставление, то прилагательное может получить ударение. В то время как ряд прилагательных с общими признаками не принимают ударений, прилагательные без общих признаков могут их получить. Если в предложении несколько прилагательных стоят до существительного, то ближайшее к нему (существительному) прилагательное интонационно присоединяется к предмету (существительному) и интонационно выделяется («Солнце грело его своими горячими, сияющими, яркими лучами»). Когда прилагательное стоит после существительного, тогда ударение должно быть перенесено с существительного на определительное прилагательное.

6. *Групповые смысловые понятия.* Если одно понятие (наименование, название) бывает выражено несколькими словами, то обычно ударение ставится на последнее из этих слов (Московский художественный академический *театр*). Когда теми же словами выражена целая мысль, ударение может быть и не одно, так как фраза разделяется на звенья.

7. *Дополнительные слова при глаголе.* Если при глаголе есть дополнительные, объясняющие его слова, то обычно они выделяются. Наречия при глаголах не выделяются, если они не являются понятием, заменяющим глагол.

Помимо того что художественное чтение требует логического разбора и выделения главной мысли с помощью логических ударений, крайне важна сама *интонация*. Она не репетируется, а рождается в процессе ясной мысли, каких-либо побуждений, желаний, видений. Она лишь озвучивает мысль, поэтому нужно предостерегать студентов от заучивания интонации. Вот как писал об этом К. С. Станиславский: «Тональное звучание существует не только для отдельных слов и знаков препинания, но и для целых фраз и периодов». Сами фразы имеют то или иное тональное звучание, свою интонационную выразительность.

Одним из самых важных средств выразительности речи считается пауза. *Законы логической паузы* подразумевают под собой следующее:

1) ставится в сложных распространённых предложениях главным образом тогда, когда нам для ясности следует отделить одну часть фразы от другой;

2) ставится между группой слов, относящихся к подлежащему, и группой слов, относящихся к сказуемому;

3) соединительные союзы «и», «или», «да»=«и» требуют перед собой паузы;

4) вводные предложения требуют пауз с двух сторон, так как они разрывают слова, связанные по смыслу между собой;

5) пропуск какого-либо слова в фразе требует логической паузы;

6) перестановка, т. е. нарушение обычного порядка слов в предложении, также требует паузы;

7) в фразах, составленных из двух крупных частей, пауза ставится на стыке первой и второй части. Первая часть такого предложе-

ния в связи с развитием мысли по силе нарастания звука идёт неуклонно вверх, на повышение, и после последнего ударного слова (перелома) ставится пауза, являющаяся наиболее длительной среди других обычных пауз (поэтому такая пауза имеет название «пауза на переломе»). Повышение слова на переломе должно быть особенно ярко выделено для того, чтобы было ясно, что после паузы последует как бы объяснение, завершающее мысль. Вся вторая часть предложения после перелома пойдёт согласно правилу о тонировании на понижение, к исходной точке;

8) самой короткой паузой, необходимой из технических соображений, является люфт-пауза. Она необходима для пополнения лёгких воздухом (для «добора») во время речи и представляет собой секундную задержку при выделении отдельных слов в процессе очень быстрой речи. Знаки препинания служат необходимыми и важными сигналами остановок [12, с. 14 – 17].

Вышеуказанные законы не должны становиться правилами, не имеющими исключения. Анализируя текст, мы легко можем подметить ряд несовпадений в расстановке знаков препинания в живой речи с написанным материалом. Так, в устной речи не соблюдаются паузы в водных словах и обращениях, если они стоят в начале фразы.

В сценической речи, как и в актёрском мастерстве, существует понятие *психологическая пауза*. Она не подчиняется никаким законам, так как целиком определяется подтекстом. К. С. Станиславский охарактеризовал его так: «То, что в области действия называется сквозным действием, то в сценической речи называется подтекстом» [6, с. 115].

Являясь самостоятельным, очень существенным выразительным средством в общении актёра с партнёром, с залом, психологическая пауза не заменяет главного – внутренней наполненности действующего лица. Необходимо прожить предыдущую мысль или событие, прежде чем перейти к следующим, совершенно новым явлениям или действиям, не смешивая и не нагромождая их друг на друга. Новая мысль или явление требуют обычно психологической паузы, после которой пойдёт уже иное звучание текста, иной темп согласно содержанию.

Выше было сказано о том, что пауза, как и интонация, служит одним из сравнительных средств актёрской выразительности. Часто

студенты боятся пауз и в чтении, и на сцене. Это априори неверно: если исполнитель на паузе не обрывает ход мысли, если он видит то, о чём говорит, подготавливает и подбирает слова, то бояться паузы вовсе не нужно.

Итак, основные условия осмысленной и выразительной речи в прозе заключаются в том, чтобы после установления идеи произведения при дальнейшем подробном разборе текста стали безусловно понятны авторские мысли, которые исполнитель должен суметь донести до слушателя.

Текст, выбранный студентом или педагогом, подвергается следующему анализу:

- 1) в каждой фразе исполнителю следует выделить главные слова;
- 2) фразы необходимо разделить на речевые звенья грамматическими и логическими конструкциями, слова в которых едины по смыслу;
- 3) в длинных фразах, в больших периодах группа главных слов обычно отделяется от группы слов второстепенных;
- 4) более важные по смыслу фразы необходимо выделить, чтобы соблюсти логическое соотношение фраз в целом;
- 5) в конечном итоге исходя из основной идеи анализируемого произведения следует выяснить и отчётливо выделить узловые пункты всей линии развития действия. Исполнитель должен уметь пронести основную мысль через все фразы текста, это главное условие для овладения перспективой литературного произведения.

В работе над словом можно выделить основную творческую деятельность студента, продуктом которой станет произведение искусства, художественный образ. Работой над последним он и занимается, так эмоциональная составляющая начинает уводить его от техники речи. Задача педагога – объяснить, что без хорошо поставленного речевого аппарата, его звуковой и дыхательной опоры выразительная речь просто-напросто невозможна. Поэтому в работе над текстом важно закреплять и те инструментариумы, которые были освоены в разделах, посвящённых технике правильного дыхания и развития звукового диапазона [14, с. 49].

Отличным материалом для изучения раздела «Словесное действие» (для работы над логическим разбором текста, а также звуком,

дыханием) могут быть речевые периоды. Речевой период – это длинное предложение, имеющее в цепи логической связи одну авторскую мысль.

Например, Н. В. Гоголь «Тарас Бульба» (отрывок):

«Одна бедная мать не спала, она приникла к изголовью дорогих сыновей своих, лежавших рядом; она расчёсывала их молодые, небрежно всклокоченные кудри и смачивала их слезами, она глядела на них вся, глядела всеми чувствами, вся превратилась в одно зрение и не могла наглядеться, она вскормила их собственной грудью, она взрастила, взлелеяла их – и только на один миг видит их перед собою: “Сыны мои, сыны мои милые! Что будет с вами? Что ждёт вас?” – говорила она, и слёзы остановились в морщинках, изменивших её когда-то прекрасное лицо».

Задача студента – донести авторскую мысль от начала и до конца предложения, погрузить нас в предлагаемые обстоятельства произведения, передать эмоциональное состояние бедной матери, теряющей своих сыновей (при этом текст должен быть внятн, понятн, выразителен, объёмен). Часто, ещё не обладая должным объёмом дыхания, в речевых периодах студент начинает мелко скороговорить, пробалтывать слова, проговаривать их скоро и невнятно. Преподавателю необходимо помочь ему «полюбить» округлые гласные и чёткие согласные, а также равномерное дыхание животом, объёмный звук.

В качестве более сложного материала для работы над логикой и словесным действием можно рекомендовать произведение *М. Горького «Песня о буреветнике»*:

«Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между тучами и морем гордо реет Буреветник, черной молнии подобный.

То крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к тучам, он кричит, и – тучи слышат радость в смелом крике птицы.

В этом крике – жажда бури! Силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе слышат тучи в этом крике.

Чайки стонут перед бурей, – стонут, мечутся над морем и на дно его готовы спрятать ужас свой пред бурей.

И гагары тоже стонут, – им, гагарам, недоступно наслажденье битвой жизни: гром ударов их пугает.

Глупый пингвин робко прячет тело жирное в утесах... Только гордый Буреветник реет смело и свободно над седым от пены морем!

Все мрачней и ниже тучи опускаются над морем, и поют, и рвутся волны к высоте навстречу грому.

Гром грохочет. В пене гнева стонут волны, с ветром споря. Вот охватывает ветер стаи волн объятые крепким и бросает их с размаху в дикой злобе на утесы, разбивая в пыль и брызги изумрудные громады.

Буревестник с криком реет, черной молнии подобный, как стрела пронзает тучи, пену волн крылом срывает.

Вот он носится, как демон, – гордый, черный демон бури, – и смеется, и рыдает... Он над тучами смеется, он от радости рыдает!

В гнев грома, – чуткий демон, – он давно усталость слышит, он уверен, что не скроют тучи солнца, – нет, не скроют!

Ветер воет... Гром грохочет...

Синим пламенем пылают стаи туч над бездной моря. Море ловит стрелы молний и в своей пучине гасит. Точно огненные змеи, вьются в море, исчезая, отраженья этих молний.

– Буря! Скоро грянет буря!

Это смелый Буревестник гордо реет между молний над ревушим гневно морем; то кричит пророк победы:

– Пусть сильнее грянет буря!..»

В учебнике И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой «Сценическая речь» уточняется, что Максим Горький, «рассказывая о своей работе, писал о том, что фраза должна быть плавной, экономно построенной из простых слов, притёртых одно к другому так, чтобы каждое давало читателю ясное представление о происходящем, о постепенности и неизбежности изображаемого процесса... Эта кропотливая работа писателя над языком, обдуманность и необходимость каждого слова требуют от актёра 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».

Данный процесс очень важен. Более того, он является одним из первостепенных по необходимости и значимости в работе над художественным словом.

3.2. Законы логического чтения стихотворного материала

Всё сказанное о текстах, написанных прозой, целиком относится и к работе над стихами, несмотря на то, что последние имеют свои специфические особенности.

Главное отличие стиха от прозы – его ритмичность. Стихи – ритмически организованная речь. Проза – свободное расположение слов. Ритм (греч.: текст, соразмерность) – повторность тех или иных сходных явлений через соизмеримые промежутки. Стихотворная речь более сжата, насыщена и требует значительной интонационной выразительности. Стихи обладают большей концентрацией мыслей, эмоций на единицу времени, поэтическая речь характеризуется большим количеством пауз. Их роль существенна.

Строка – ритмическая единица стиха, в которой обязательно присутствует фиксированная пауза. Чередование строк с фиксированными паузами на конце создает первичный стихотворный ритм речи (таким образом, строка является первичной единицей стиха). Пауза в середине стихотворной строки называется цезурой.

Существует понятие *силлаботонического стихосложения* – это система метров, основанная на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов. Группа слов, состоящих из одного ударного или нескольких безударных слогов, называется стопой. В зависимости от количества стоп в строке определяется стихотворный размер. Чередование ударных и безударных слогов в совокупности с размером задают ритм стиха.

Из школьной программы вы помните, что к двустопным размерам стиха относятся хорей (первый слог ударный, второй – безударный) и ямба (первый – безударный, второй – ударный).

«Буря мглою небо кроет» – пример четырёхстопного хорея (поскольку в строке четыре стопы). «Люблю тебя, булатный мой кинжал» (пример пятистопного ямба).

К трёхстопным размерам относятся: дактиль (первый слог – ударный, два последующих – безударные); анапест (первые два – безударные, последний – ударный); амфибрахий (безударный, ударный, безударный). Однако иногда может встретиться двухсложная стопа с двумя безударными слогами – это перрихий, например, «легко мазурку танцевал и кланялся непринуждённо». Двухсложная стопа с двумя ударными слогами имеет название спандей, например, «яд каплет сквозь его кору».

Вольный стих – это стихотворение, где сохраняется единый размер, но каждая строка может иметь различное количество стоп (вольным стихом написаны знаменитая пьеса Грибоедова «Горе от ума», «Маскарад» Лермонтова).

В белом стихе, в отличие от вольного, нет рифмы, но есть размер, например «Сказка о попе и работнике его Балде» Пушкина.

Рифма – созвучие, совпадение окончаний двух или нескольких строк. В зависимости от того, как расставлены ударения в слове, завершающем строку, рифма может быть мужской (ударение падает на последний слог) и женской (ударение падает на предпоследний слог). «Во глубине сибирских руд» – пример мужской рифмы. «Храните гордое терпенье» – пример женской рифмы.

Рифмовка бывает:

- парная, или смежная (наука – скука, ночь – прочь);
- перекрёстная (первая строка рифмуется с третьей, вторая – с четвёртой);
- кольцевая (первая – с четвёртой, вторая – с третьей).

Рифмы бывают точные и неточные. В точных совпадают все звуки, в неточных совпадают ударная гласная и несколько последних звуков, стоящих рядом (расти – бодрости).

Повтор группы строк с определённым расположением рифмы называется строфой. Говоря о ней, нельзя не затронуть приём переноса, или зашагивания. Это техника чтения стиха, при которой слово-раздел, расположенный на одной и более строках, читается единой мыслью (ритмической паузой сопровождается только разрыв строки). Помните, что длина строки обратно пропорциональна значимости.

На начальном этапе работы над стихотворением студент обязан провести его разбор, исходя из знаний, полученных из этой части учебно-методического пособия: определить размер стиха, тип рифмы, рифмовки, логику и логические ударения. Для тренировки рекомендуется использовать древнегреческий гекзаметр (написан шестистопным ямбом).

Милое чадо, почто ты себе, и стена, и тоскуя,
Сердце крушишь, не помыслишь о пище, ниже о покое?
Но приятно с женой опочтить и любви насладиться.
Жить же недолго тебе, пред тобою, любезнейший сын мой,
Близко стоит неизбежная смерть и суровая участь.
(Гомер «Иллиада»).

Гекзамер удобен тем, что благодаря длинной шестистопной строке студент может экспериментировать с голосоведением (резонировать, говорить «на речь», петь, декламировать). Ему открыты возможности для проверки дыхания. Шестистопный ямб создаёт трудности в логическом разборе: студент учится держать мысль, использовать приём зашагивания, отделять главное от второстепенного, нести авторскую идею.

Необходимо помнить, что при работе над стихотворным материалом важно соблюдать четыре простых правила:

- строго держать ритм, который преимущественно создаётся за счёт фиксированной паузы в конце строки;
- словом нужно действовать, развивая мысль, т. е. само действие;
- разбирать стихи нужно как прозу, а прозу как стихи;
- эмоциональная сторона уже заложена автором, поэтому при исполнении стихов сверхзадачей должны быть не собственные «страдания и переживания», а передача действенной авторской мысли.

Совершенно очевидно, что переходя в учебном процессе к серьёзным стихам великих поэтов важно выбирать произведения, написанные в разном стиле, в различные эпохи, различающиеся по размеру, рифмовке, принципу построения строки и т. д. Например, стихотворение *А. С. Пушкина «Там у леска, за ближнею долиной...»*, написанное пятистопным ямбом:

Там у леска, за ближнею долиной,
Где весело теченье светлых струй,
Младой Эдвин прощался там с Алиной;
Я слышал их последний поцелуй.
Взошла луна – Алина там сидела,
И тягостно ее дышала грудь.
Взошла заря – Алина всё глядела
Сквозь белый пар на опустелый путь.
Там у ручья, под ивою прощальной,
Соседних сёл пастух ее видал,
Когда к ручью волынкою печальной
В полдневный жар он стадо созывал.
Прошли года – другой уж в половине;
И вижу я – вдали Эдвин идёт.
Он шел грустя к дубраве по долине,
Где весело теченье светлых вод.

Глядит Эдвин – под ивою, где с милой
Прощался он, стоит святой чернец,
Поставлен крест над новою могилой,
И на кресте завялых роз венец.
И в нем душа стеснилась вдруг от страха.
Кто здесь сокрыт? – Читает надпись он.
Главой поник... упал к ногам монаха,
И слышал я его последний стон...

Другой пример – стихотворение *Веры Инбер*, написанное трёх-
стопным анапестом «*Книга пахнет духами*»:

Он был напудрен и в гриме.
Он сказал мне, стоя у кулисы:
– Я недавно слышал ваше имя
У одной нашей актрисы.

Кусая свой рыжий волос,
Я спросила: – Да? Ну и что же?
Он ответил, понизив голос:
– Вы совсем на себя не похожи.

Рабочие, нам мешая,
Тащили картонные скалы.
– Я думал, что вы большая,
А вы дитенок малый.

И он ушел на сцену, дождавшись знака,
А я не знала,
Смеяться мне или плакать.

Стихотворение *А. С. Пушкина «К Чаадаеву»* написано хореем.

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман;
Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой

Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.
Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.
Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!
Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

Примером амфибрахия является стихотворение *М. Ю. Лермонтова «На Севере диком стоит одиноко»*

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.
И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

Развитие чувства ритма стиха, его концентрации и поэтизации – процесс трудный и долгий, порой здесь не обойтись и несколькими курсами, малой толикой упражнений. Для того чтобы будущие исполнители смогли научиться думать, существовать, говорить и действовать стихотворным словом, при этом быть органичными, передавать мелодику, красоту поэтического слова, очень полезна работа над стихами, композиционно, стилистически и ритмически резко отличающимися друг от друга. Так постепенно студенты учатся улавливать нюансы и тонкости мелодики стихов.

3.3. Основные правила орфоэпии

Орфоэпия (от др.-греч. ὀρθός «правильный» и ἔπος «речь») – совокупность определённых правил для устной речи, принятых в литературном языке.

На сегодняшний день бытует мнение, что сейчас правила, о которых пойдёт речь ниже, негласным образом отменены. Мы считаем, что подобная позиция в корне неверна, тем более если дело касается работы в культурно-просветительской области и театрально-сценической деятельности.

Язык литературы сложился исторически, он включил в себя нормы, отобранные временем; это язык, который служит основным средством общения в социальной, политической, экономической и духовной жизни человека и является языком научной, художественной и публицистической литературы. Естественно, он имеет нормы, условно которые можно поделить на несколько групп: лексические (непосредственное употребление слов); грамматические (связаны с тенденцией генезиса или изменения грамматических форм); орфографические (единая передача слов при письме); произносительные (фонетические или орфоэпические). Именно о последней группе норм и пойдёт речь далее.

Орфоэпия гласных звуков:

1. Предударное [о] произносится как [а] («вАда» в слове вода; «бАкал» в слове бокал, «сАбака» в слове собака и др.).

2. [о] в начале слова произносится как [а] («Ачки» в слове очки, «Агурец» в слове огурец, «Атец» в слове отец и др.).

3. Предударная [е] произносится как [е] в степени [и] («сИстра» в слове сестра и др.).

4. Предударная [я] произносится как [и] («чИсы» в слове часы, «пИтнадцать» в слове пятнадцать и др.).

5. [я] в начале слова произносится как [я] в степени [и] («я=изык» в слове язык, «я=игнёнок» в слове ягнёнок и др.).

6. Если звуки [а], [о] стоят на втором, третьем и так далее месте непосредственно после ударения, то они должны произноситься как среднее между [а] и [ы]. Это правило носит название закона редукции, потому что при его соблюдении звуки редуцируются в другие («вТЬЫритники» в слове воротники, «голТЬЫс» в слове голос, «бТЬЫрада» в слове борода и др.).

7. [е], [я] на втором, третьем и так далее месте от ударения или после него смягчаются. Например, слово понимаешь при правильном произношении будет звучать почти без гласной «е».

Орфоэпия согласных звуков

Вспомним классификацию согласных звуков, которая будет необходима нам для понимания и освоения основных правил орфоэпии согласных звуков.

б-п, в-ф, г-к, д-т, ж-ш, з-с – парные согласные;

м, н, л, р – сонорные согласные;

ц, ч, х – не имеют звонких;

з, с – свистящие;

ш, щ, ч, ж – шипящие.

1. В конце слова звонкие согласные звуки при произношении оглушаются соответствующими им глухими (мороз – моро[с]; бог – бо[х] и др.).

2. Если в конце слова два звонких звука, то они оглушаются оба (гвоздь- гво[с'т'] и др.).

3. Звонкие согласные, стоящие перед глухими, произносятся как глухие (ловкий – ло[ф]кий; улёгся – улё[к]ся и др.).

4. Глухие согласные, стоящие перед звонкими, становятся звонкими (к дереву – [г] дереву, сдоба – [з]доба и др.).

5. Перед сонорными звуками и перед [в] уподобление звуком не происходит (с вами – с вами, от радости – от радости и др.).

6. Звуки [ч], [щ] всегда произносятся мягко, исключение составляет слово помощник (помо[ш]ник) и др.

7. Звуки [ж], [ш], [ц] всегда твёрдые, исключениями являются слова цыган, цыплёнок, цыц.

8. Сочетания букв «сш», «зш» произносятся как двойное [шш] (из шубы – и[шш]убы и др.).

9. Сочетание «зш» на стыке с приставкой и корнем произносится как двойное [жж] (разжиреть – ра[жж]иреть, разжечь – ра[жж]ечь и др.).

10. Если двойное «зш» встречается в середине слова, то верным произношением в данном случае будет двойное [жж] с мягким знаком (визжать – ви[жж']ать, позже – по[жж']е и др.).

11. Сочетания «сч» и «зч» произносятся как двойное [щщ] с мягким знаком (грузчик – гру[щщ']ик, песчинка – пе[щщ']инка и др.).

12. Сочетания «тц» и «дц» произносятся как двойное [цц] (двадцать – два[цц]ать, тридцать – три[цц]ать и др.).

13. Сочетания «тч», «дч» произносятся как двойное [чч] (лётчик – лё[чч]ик и др.).

14. Сочетания «гк», «гч» произносятся как [хк], [хч] (мягче – мя[хч]е).

15. Сочетание «тс» в форме третьего лица единственного и множественного чисел глагола на стыке с возвратной частицей «ся» произносится как двойное [цц] (женится – жени[цц]я и др.).

16. В словах, где встречаются сочетания «стн», «здн», «стл», «ндс», в произношении выпадает средняя согласная буква (лестничный – ле[сн]ичный).

17. Согласная, стоящая перед мягкой согласной, тоже смягчается (если – е[с']ли, после – по[с']ле, возле – во[з']ле, разве – ра[з']ве и др.).

18. Слова с суффиксами «чк», «чн» следует различать, поскольку зачастую существует двойное произношение слова (мы говорим «сердечный», однако у Некрасова данное слово звучит как сердце[ш]ный).

19. В словах «что, чтобы, ничто, конечно, скучно» и других вместо «ч» произносится [ш].

20. В слове «да» возможно различное произношение звука [д]:

– в значении утверждения звучит твёрдое [да];

– в значении «и» остаётся только звук [д].

21. Запомни: Нико[лавна], Андр[евна], Мар[иВанна], Александр[рАндревна], Лукини[ш]на, Дмитрич, Пал Палыч, Михал[Ваныч], Але[санЛексеич].

22. Прилагательные мужского рода единственного числа, оканчивающиеся на безударные «гий», «кий», «хий», произносятся как [гой], [кой], [хой] (строгий – строг[о]й и др.).

23. Фамилии на «цкий», «ский» произносятся как [цкой], [ской] (Чуковский – Чуковск[ой] и др.).

24. Глаголы, оканчивающиеся на «гивать», «кивать», «хивать», будут иметь редуцированный заударный слог (протягивать – протя[гвать], поднялся – подня[лс] и др.).

25. Некоторые твёрдые согласные смягчаются перед последующими мягкими:

– в слове с двойной согласной, стоящей перед мягкими, последующий звук смягчается (в касе – в ка[с']се, отделка – о[т']делка, с Сеней – [с']Сеней;

– согласные «с», «з» смягчаются перед мягкими [т'], [д'], [п'], [л'] (шесть – ше[с']ть, весть – ве[с']ть, действительно – дей[с'т']вительно и др.);

– звуки [с], [т] в сочетании «ст» смягчаются перед мягким [в'] (лиственный – ли[с'т']венный и др.);

– звук [н] смягчается перед мягкими [т'], [д'], [ч], [щ], [с'], [з'] (клянчить – кля[н']чить, банщик – ба[н']щик, вакансия – вака[н']сия, пенсия – пе[н']сия, претензия – пре[т']ензия, рецензия – реце[н']зия и др.);

– звуки [т], [д] смягчаются перед мягким [в'] (дверь – [д']верь, четверг – че[т']верг, ветви – ве[т']ви и др.);

– с мягкой [н'] произносится слово а[н']гел, но А[н]гелина;

– частичное (неполное) смягчение перед мягким согласным произносится в следующих случаях:

а) в сочетании «с» с мягким [ф'] (сфера – [с']фера, атмосфера – атмо[с']фера и др.);

б) в сочетании «дл» (медлить – ме[д']лить, подлец – по[д']лец и др.);

в) в сочетании «с» с мягким [в'] (свеча – [с']веча, свет – [с']вет, свекровь – [с']векро[ф'] и др.);

г) в сочетании «в» с мягким [м'] (вместе – [в']месте и др.).

26. Согласная «р», как правило, перед мягкими согласными не смягчается. Однако следует запомнить: Пермь – Пе[р'м'], Верфь – ве[р'ф'], черви – че[р'в']и, первенец – пе[р'в']енец, терпение – те[р']пение, терпеливый – тер[п']еливый, скорбь – ско[р'п'], в церкви – в це[р'к']ви и др.

3.4. Основные законы создания литературной композиции. Принципы её исполнения

В программу профиля «Театральное искусство» любого вуза входит овладение ансамблевым чувством, или ансамблевыми. Это ставит студентов в рамки сценического диалога, учит их подчинять текст единой теме, словесному действию, лидерству в хорошем смысле этого слова, приучает к здоровой конкуренции, отстаиванию соб-

ственной точки зрения. На этом же этапе можно научиться держать сценическую паузу, в течение которой необходимо проживать внутренний монолог, рождающий слово.

Примером коллективного рассказа может стать «Сказка» Даниила Хармса.

«Вот, – сказал Ваня, кладя на стол тетрадку, – давай писать сказку.

– Давай, – сказала Леночка, садясь на стул.

Ваня взял карандаш и написал:

“Жил-был король...”

Тут Ваня задумался и поднял глаза к потолку. Леночка заглянула в тетрадку и прочла, что написал Ваня.

– Такая сказка уже есть, – сказала Леночка.

– А почему ты знаешь? – спросил Ваня.

– Знаю, потому что читала, – сказала Леночка.

– О чем же там говорится? – спросил Ваня.

– Ну, о том, как король пил чай с яблоками и вдруг подавился, а королева стала бить его по спине, чтобы кусок яблока выскочил из горла обратно. А король подумал, что королева дерется, и ударил ее стаканом по голове. Тут королева рассердилась и ударила короля тарелкой. А король ударил королеву миской. А королева ударила короля стулом. А король вскочил и ударил королеву столом. А королева повалила на короля буфет. Но король вылез из-под буфета и пустил в королеву короной. Тогда королева схватила короля за волосы и выбросила его в окошко. Но король влез обратно в комнату через другое окно, схватил королеву и запихал ее в печку. Но королева вылезла через трубу на крышу, потом спустилась по громоотводу в сад и через окно вернулась обратно в комнату. А король в это время растапливал печку, чтобы сжечь королеву.

Королева подкралась сзади и толкнула короля. Король полетел в печку и там сгорел. Вот и вся сказка, – сказала Леночка.

– Очень глупая сказка, – сказал Ваня. – Я хотел написать совсем другую.

– Ну, пиши, – сказала Леночка.

Ваня взял карандаш и написал:

"Жил-был разбойник..."

– Подожди! – крикнула Леночка. – Такая сказка уже есть!

– Я не знал, – сказал Ваня.

– Ну, как же, – сказала Леночка, – разве ты не знаешь о том, как один разбойник, спасаясь от стражи, вскочил на лошадь, да с размаху перевалился на другую сторону и упал на землю. Разбойник выругался и опять вскочил на лошадь, но снова не рассчитал прыжка, перевалился на другую сторону и упал на землю. Разбойник поднялся, погрозил кулаком, прыгнул на лошадь и опять перемахнул через нее и полетел на землю. Тут разбойник выхватил из-за пояса пистолет, выстрелил из него в воздух и опять прыгнул на лошадь, но с такой силой, что опять перемахнул через нее и шлепнулся на землю. Тогда разбойник сорвал с головы шапку, растоптал ее ногами и опять прыгнул на лошадь, и опять перемахнул через нее, шлепнулся на землю и сломал себе ногу. А лошадь отошла в сторону. Разбойник, прихрамывая, подбежал к лошади и ударил ее кулаком по лбу. Лошадь убежала. В это время прискакали стражники, схватили разбойника и отвели его в тюрьму.

– Ну, значит, о разбойнике я писать не буду, – сказал Ваня.

– А о ком же будешь? – спросила Леночка.

– Я напишу сказку о кузнеце, – сказал Ваня.

Ваня написал:

"Жил-был кузнец..."

– Такая сказка тоже есть! – закричала Леночка.

– Ну? – сказал Ваня и положил карандаш.

– Как же, – сказала Леночка. – Жил-был кузнец. Вот однажды ковал он подкову и так взмахнул молотком, что молоток сорвался с рукоятки, вылетел в окно, убил четырех голубей, ударился о пожарную каланчу, отлетел в сторону, разбил окно в доме брандмейстера, пролетел над столом, за которым сидели сам брандмейстер и его жена, проломил стену в доме брандмейстера и вылетел на улицу. Он опрокинул на землю фонарный столб, сшиб с ног мороженщика и стукнул по голове Карла Ивановича Шустерлинга, который на минутку снял шляпу, чтобы проветрить свой затылок. Ударившись об голову Карла Ивановича Шустерлинга, молоток полетел обратно, опять сшиб с ног мороженщика, сбросил с крыши двух дерущихся котов, перевернул корову, убил четырех воробьев и опять влетел в кузницу, и прямо сел на свою рукоятку, которую кузнец продолжал еще

держат в правой руке. Все это произошло так быстро, что кузнец ничего не заметил и продолжал дальше ковать подкову.

– Ну, значит, о кузнеце уже написана сказка, тогда я напишу сказку о себе самом, – сказал Ваня и написал:

"Жил-был мальчик Ваня..."

– Про Ваню тоже сказка есть, – сказала Леночка. – Жил-был мальчик Ваня, и вот однажды подошел он к...

– Подожди, – сказал Ваня, – я хотел написать сказку про самого себя.

– И про тебя уже сказка написана, – сказала Леночка.

– Не может быть! – сказал Ваня.

– А я тебе говорю, что написана, – сказала Леночка.

– Да где же написана? – удивился Ваня.

– А вот купи журнал "Чиж" номер семь и там ты прочтешь сказку про самого себя, – сказала Леночка.

Ваня купил "Чижа" № 7 и прочитал вот эту самую сказку, которую только что прочитал ты».

Для прочтения рассказа студентам с помощью педагога необходимо произвести событийно-действенный анализ произведения и выявить:

- общую линию рассказа;
- общую перспективу;
- в чём заключается единство и целостность;
- общие принципы организации текста при прочтении.

Коллективный рассказ поможет овладеть чувством ритма, перспективы, целого, задачи и сверхзадачи и общими правилами, необходимыми для составления литературной композиции.

«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 синтез «различных компонентов, искусств, стилей, жанров, соединение слова и движения, слова и музыки», – так определяют суть композиции в своём учебнике «Сценическая речь» И. П. Козлянинова и И. Ю. Промптова [8, с. 304].

Не изменяя сути художественного произведения и замысла автора, улавливая его настроение, стиль, черты характера, философию,

восприятие жизни, темперамент и ментальность, студенты совместно с преподавателем создают новое произведение. Поскольку композиция даёт возможность приоткрыть неведомые стороны материала, подчеркнуть его многозначность, возможно переосмысление материала с точки зрения современности и актуальности. Так образуется свежий аналог известным художественным произведениям.

Для того чтобы иметь право по-новому трактовать литературный материал, необходимо проанализировать его с точки зрения разработки единой темы и целого цикла, наполненного единой философией.

Таким образом, литературная композиция – есть процесс, в результате которого возникает новое самостоятельное художественное произведение на основе какой-либо идеи.

На первом этапе идёт серьёзная, вдумчивая работа – обдумывание содержания темы, её сценического толкования. «Изучается литературный, иконографический и бытовой материал, чтобы извлечь философское, художественное, социальное звучание текста» [2]. Это развивает образность мышления студента. Овладевая искусством компилирования материала, «монтажом», он учится синтезировать разрозненные тексты в единый механизм, подчинённый основной идее композиции.

На втором этапе идёт поиск драматургического конфликта («столкновение мировоззрений и мироощущений») [Там же]. Именно на этом этапе происходит становление диалога и взаимосвязи с партнёром, зрителем.

Третий этап характеризуется построением цельной композиции. Каждая композиция несёт в себе свой иллюстративный, музыкальный, сценографический, языковой, философский миры. Чем цельнее и стройнее будет единый синтез этих миров, тем легче и острее зритель, слушатель будут воспринимать её, внимать ей и ощущать её смысловую нагрузку, идейное начало и режиссёрское решение. Единство и цельность – два главных закона создания композиции. Именно они задают баланс компонентов, т. е. ритмообразующую основу композиции. Как только все образующие её элементы начинают подчиняться основному композиционному замыслу, можно приступать к выделению композиционного центра.

Четвёртый этап – сведение центрального узла, позволяющего найти правильные пропорции разнообразным композиционным частям, поскольку жанр литературной композиции допускает смешивание разнополярных вещей, сопоставление их в контрасте, противопоставление друг другу, усиливая одно другими и согласовывая несогласуемое.

Пятый этап – сценическое воплощение композиции. На данном этапе студенты должны стремиться к тому, чтобы создаваемое ими произведение было актуальным. Таким образом, необходим поиск сценических акцентов, позволяющих подчеркнуть злободневные проблемы современности. «При этом главной движущей силой 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 разных сюжетных линий, взятых из разных произведений» [13]. Так создаётся абсолютно новая художественная реальность материала.

Существуют определённые художественные приёмы, необходимые для создания художественной целостности композиции:

1) компиляция нескольких произведений одного автора (особенно благодатную почву здесь составляет творчество художников, писавших стихи и прозу одновременно);

2) компиляция произведений разных авторов (целостность в этом случае может быть достигнута из соединения произведений одного жанра, например басни);

3) литературно-музыкальная композиция (позволяет развить речевые и вокально-музыкальные способности студента, интонационную чуткость;

4) поэтическая композиция (работая по этому принципу, студенты осваивают выразительные возможности ритмической целостности, особой авторской интонации, процессы познания стиха, атмосферу спектакля-композиции).

Говоря о выразительных особенностях, необходимых при воплощении композиции, выделяем следующие:

- интонация – звуковое выражение мысли;
- мелодика – последовательность звуковых высот, позволяющая донести авторскую интонацию;

- тембр – определённая окраска звучания, придающая речи индивидуальные эмоциональные оттенки;
- темп – скорость речи, её ускорение и замедление;
- сила – интенсивность звучания, которая зависит от напряжения или расслабления артикуляционного и резонаторного аппаратов;
- пауза – звуковое выразительное средство (о законах её применения мы рассуждали выше);
- ударение – знаки препинания, расставленные вами и авторами, с которыми вы работаете при создании композиции, позволят выделить смысловые и словесные ударения, необходимые для формирования речевой и смысловой выразительности и убедительности.

Тексты для тренировки интонационно-логического анализа

1. Я как безумный выскочил на крыльцо, прыгнул на своего Черкеса, которого водили по двору, и пустился во весь дух по дороге в Пятигорск. Я беспощадно погонял измученного коня, который, храпя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге.

Солнце уже спряталось в черной туче, отдохавшей на гребне западных гор; в ущелье стало темно и сыро. Подкумок, пробираясь по камням, ревел глухо и однообразно. Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце! – одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку... Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья! Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей... И между тем я все скакал, погоняя беспощадно. И вот я стал замечать, что конь мой тяжелее дышит; он раза два уж спотыкнулся на ровном месте... Оставалось пять верст до Ессентуков, казачьей станицы, где я мог пересесть на другую лошадь.

Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут! Но вдруг, поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю. Я проворно соскочил, хочу поднять его, дергаю за повод – напрасно; едва слышный стон вырвался сквозь стиснутые его зубы; через несколько минут он издох; я остался в степи один, потеряв последнюю надежду. Попро-

бывал идти пешком – ноги мои подкосились; изнуренный тревогами дня и бессонницей, я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал.

И долго я лежал неподвижно, и плакал, горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли, как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.

Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще нужно? – ее видеть? – зачем? Не все ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться.

Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок.

Все к лучшему! Это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово; и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти пятнадцать верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих.

(М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»).

2. В старинны годы люди были
Совсем не то, что в наши дни;
(Коль в мире есть любовь) любили
Чистосердечнее они.
О древней верности, конечно,
Слыхали как-нибудь и вы,
Но как сказания молвы
Всё дело перепортят вечно,
То я вам точный образец
Хочу представить наконец.
У влаги ручейка холодной,
Под тенью липовых ветвей,
Не опасаясь злых очей,
Однажды рыцарь благородный

Сидел с любезною своей...
Тихонько ручкой молодою
Она красавца обняла.
Полна невинной простотою,
Беседа мирная текла.

«Друг, не клянися мне напрасно, –
Сказала дева: верю я,
Ясна, чиста любовь твоя,
Как эта звонкая струя,
Как этот свод над нами ясный;
Но как она в тебе сильна,
Еще не знаю. – Посмотри-ка,
Там рдеет пышная гвоздика,
Но нет: гвоздика не нужна;
Подалее, как ты унылый,
Чуть виден голубой цветок...
Сорви же мне его, мой милый:
Он для любви не так далек!»
Вскочил мой рыцарь, восхищенный
Ее душевной простотой;
Через ручей прыгнув, стрелой
Летит он цветик драгоценный
Сорвать поспешною рукой...
Уж близко цель его стремленья,
Как вдруг под ним (ужасный вид)
Земля неверная дрожит,
Он вязнет, нет ему спасенья!..
Взор кинув полный весь огня
Своей красавице безгласной,
«Прости, не позабудь меня!»
Воскликнул юноша несчастный;
И мигом пагубный цветок
Схватил рукою безнадежной;
И сердца пылкого в залог
Его он кинул деве нежной.

Цветок печальный с этих пор
Любови дорог; сердце бьется,
Когда его приметит взор.
Он незабудкою зовется;
В местах сырых, вблизи болот,
Как бы страшась прикосновенья,
Он ищет там уединенья;
И цветом неба он цветет,
Где смерти нет и нет забвенья...

Вот повести конец моей;
Судите: былъ иль небылица.
А виновата ли девица –
Сказала, верно, совесть ей!

(М. Ю. Лермонтов «Незабудка»)

3. В июне того года он гостил у нас в имении – всегда считался у нас своим человеком: покойный отец его был другом и соседом моего отца. Пятнадцатого июня убили в Сараеве Фердинанда. Утром шестнадцатого привезли с почты газеты. Отец вышел из кабинета с московской вечерней газетой в руках в столовую, где он, мама и я еще сидели за чайным столом, и сказал:

– Ну, друзья мои, война! В Сараеве убит австрийский кронпринц. Это война!

На Петров день к нам съехалось много народу, – были именины отца, – и за обедом он был объявлен моим женихом. Но девятнадцатого июля Германия объявила России войну...

В сентябре он приехал к нам всего на сутки – проститься перед отъездом на фронт (все тогда думали, что война кончится скоро, и свадьба наша была отложена до весны). И вот настал наш прощальный вечер. После ужина подали, по обыкновению, самовар, и, посмотрев на запотевшие от его пара окна, отец сказал:

– Удивительно ранняя и холодная осень!

Мы в тот вечер сидели тихо, лишь изредка обменивались незначительными словами, преувеличенно спокойными, скрывая свои тайные мысли и чувства. С притворной простотой сказал отец и про

осень. Я подошла к балконной двери и протерла стекло платком: в саду, на черном небе, ярко и остро сверкали чистые ледяные звезды. Отец курил, откинувшись в кресло, рассеянно глядя на висевшую над столом жаркую лампу, мама, в очках, старательно зашивала под ее светом маленький шелковый мешочек, – мы знали какой, – и это было и трогательно и жутко. Отец спросил:

– Так ты все-таки хочешь ехать утром, а не после завтрака?

– Да, если позволите, утром, – ответил он. – Очень грустно, но я еще не совсем распорядился по дому.

Отец легонько вздохнул:

– Ну, как хочешь, душа моя. Только в этом случае нам с мамой пора спать, мы непременно хотим проводить тебя завтра...

Мама встала и перекрестила своего будущего сына, он склонился к ее руке, потом к руке отца. Оставшись одни, мы еще немного побывали в столовой, – я вздумала раскладывать пасьянс, – он молча ходил из угла в угол, потом спросил:

– Хочешь пройдемся немного?

На душе у меня делалось все тяжелее, я безразлично отозвалась:

– Хорошо...

Одеваясь в прихожей, он продолжал что-то думать, с милой усмешкой вспомнил стихи Фета:

Какая холодная осень!

Надень свою шаль и капот...

– Капота нет, – сказала я. – А как дальше?

– Не помню. Кажется, так:

Смотри – меж чернеющих сосен

Как будто пожар восстает...

– Какой пожар?

– Восход луны, конечно. Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах: «Надень свою шаль и капот...». Времена наших дедушек и бабушек... Ах, боже мой, боже мой!

– Что ты?

– Ничего, милый друг. Все-таки грустно. Грустно и хорошо. Я очень, очень люблю тебя...

Одевшись, мы прошли через столовую на балкон, сошли в сад. Сперва было так темно, что я держалась за его рукав. Потом стали

обозначаться в светлеющем небе черные сучья, осыпанные минерально блестящими звездами. Он, приостановясь, обернулся к дому:

– Посмотри, как совсем особенно, по-осеннему светят окна дома. Буду жив, вечно буду помнить этот вечер...

Я посмотрела, и он обнял меня в моей швейцарской накидке. Я отвела от лица пуховый платок, слегка отклонила голову, чтобы он поцеловал меня. Поцеловав, он посмотрел мне в лицо.

– Как блестят глаза, – сказал он. – Тебе не холодно? Воздух совсем зимний. Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?

Я подумала: «А вдруг правда убьют? и неужели я все-таки забуду его в какой-то короткий срок – ведь все в конце концов забывается?» И поспешно ответила, испугавшись своей мысли:

– Не говори так! Я не переживу твоей смерти!

Он, помолчав, медленно выговорил:

– Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты поживи, порадуйся на свете, потом приходи ко мне.

Я горько заплакала...

(И. А. Бунин «Холодная осень»)

4. Люблю я наш обрыв, где дикою грядою
Белеют стены скал, смотря на дальний юг.
Где моря синего раскинут полукруг,
Где кажется, что мир кончается водою,
И дышится легко среди безбрежных вод.
В веселый летний день, когда на солнце блещет
Скалистый известняк и в каждый звонкий грот
Зеленая вода хрустальной влагой плещет,
Люблю я зной и ширь, и вольный небосвод,
И острова пустынные высоты.
Ласкают ветры их, и волны лижут их,
А чайки зоркие заглядывают в гроты, –
Косятся в чуткий мрак пещер береговых
И вдруг, над белыми утесами взмывая,
Сверкают крыльями в просторах голубых,
Кого-то жалобно и звонко призывая.

(И. А. Бунин «На острова»)

5. Первое, наипервейшее, что я сделала, вернувшись из Крыма – разыскала Павлика. Павлик жил где-то у Храма Христа Спасителя, и я почему-то попала к нему с черного хода, и встреча произошла на кухне. Павлик был в гимназическом, с пуговицами, что еще больше усиливало его сходство с Пушкиным-лицеистом. Маленький Пушкин, только – черноглазый: Пушкин – легенды.

Ни он, ни я ничуть не смутились кухни, нас толкнуло друг к другу через все кастрюльки и котлы – так, что мы – внутренно – звякнули, не хуже этих чанов и котлов. Встреча была вроде землетрясения. По тому, как я поняла, кто он, он понял, кто я. (Не о стихах говорю, я даже не знаю, знал ли он тогда мои стихи).

Простояв в магическом столбняке – не знаю сколько, мы оба вышли – тем же черным ходом, и заливаясь стихами и речами...

Словом, Павлик пошел – и пропал. Пропал у меня, в Борисоглебском переулке, на долгий срок. Сидел дни, сидел утра, сидел ночи... Как образец такого сидения приведу только один диалог.

Я, робко: – Павлик, как Вы думаете – можно назвать – то, что мы сейчас делаем – мыслью?

Павлик, еще более робко: – Это называется – сидеть в облаках и править миром.

У Павлика был друг, о котором он мне всегда рассказывал: Юра З. – «Мы с Юрой... Когда я прочел это Юре... Юра меня все спрашивает... Вчера мы с Юрой нарочно громко целовались, чтобы подумали, что Юра, наконец, влюбился... И подумайте: студийцы высказывают, а вместо барышни – я!!!»

В один прекрасный вечер он мне «Юру» – привел. – А вот это, Марина, мой друг – Юра З. – с одинаковым напором на каждое слово, с одинаковым переполнением его.

Подняв глаза – на это ушло много времени, ибо Юра не кончался – я обнаружила Верины глаза и рот.

– Господи, да не брат ли вы... Да, конечно, вы – брат... У вас не может не быть сестры Веры!

– Он ее любит больше всего на свете!

Стали говорить Юрий и я. Говорили Юрий и я, Павлик молчал и молча глотал нас – вместе и нас порознь – своими огромными тяжелыми жаркими глазами.

В тот же вечер, который был – глубокая ночь, которая была – раннее утро, расставшись с ними под моими тополями, я написала им стихи, им вместе:

Спят, не разнимая рук –
С братом – брат, с другом – друг.
Вместе, на одной постели...
Вместе пили, вместе пели...
Я укутала их в плэд,
Полюбила их навеки,
Я сквозь сомкнутые веки
Странные читаю вести:
Радуга: двойная слава,
Зарево: двойная смерть.
Этих рук не разведу!
Лучше буду, лучше буду
Полымем пылать в аду!

Но вместо полымя получилась – Метель.

Чтобы сдержать свое слово – не разводить *этих* рук – мне нужно было свести в своей любви – другие руки: брата и сестры. Еще проще: чтобы не любить *одного* Юрия и этим не обездолить Павлика, с которым я могла только «совместно править миром», мне нужно было любить Юрия плюс еще что-то, но это что-то не могло быть Павликом, потому что Юрий плюс Павлик были уже данное, – мне пришлось любить Юрия плюс Веру, этим Юрия как бы рассеивая, а на самом деле – усиливая, сосредоточивая, ибо все, чего нет в брате, мы находим в сестре и все, чего нет в сестре, мы находим в брате. Мне досталась на долю ужасно полная, невыносимо полная любовь. (Что Вера, больная, в Крыму и ничего ни о чем не знает – дела не меняло).

Отношение с самого начала – стало.

Было молча условлено и установлено, что они всегда будут приходить вместе – и вместе уходить. Но так как ни одно отношение сразу стать не может, в одно прекрасное утро телефон: – Вы? – Я. – А нельзя ли мне когда-нибудь прийти к вам *без* Павлика? – Когда? – Сегодня.

(Но где же Сонечка? Сонечка – уже близко, уже почти за дверью, хотя по времени – еще год).

Но преступление тут же было покарано: нам с З. наедине было просто скучно, ибо о главном, то есть мне и нем, нем и мне, нас, мы говорить

не решались (мы еще лучше вели себя с ним наедине, чем при Павлике!), все же остальное – не удавалось. Он перетрагивал на моем столе какие-то маленькие вещи, спрашивал про портреты, а я – даже про Веру ему говорить не смела, до того Вера была – он. Так и сидели, неизвестно что высиживая, высиживая единственную минуту прощания, когда я, проводив его с черного хода по винтовой лестнице и на последней ступеньке остановившись, причем он все-таки оставался выше меня на целую голову, – да ничего, только взгляд: – да? – нет – может быть да? – пока еще – нет – и *двойная* улыбка: его восторженного изумления, моя – нелегкого торжества. (Еще одна такая победа – и мы разбиты).

Так длилось год.

Своей «Метели» я ему тогда, в январе 1918 г., не прочла. Одарить одиноко можно только очень богатого, а так как он мне за наши долгие сидения таким не показался, Павлик же – оказался, то я и одарила ею Павлика – в благодарственную отместку за «Инфанту», тоже посвященную не мне – для Юрия же выбрала, выждала самое для себя трудное (и для себя бы – бедное) чтение ему вещи перед лицом всей Третьей студии (все они были – студийцы Вахтангова, и Юрий, и Павлик, и тот, в темном вагоне читавший «Свободу» и потом сразу убитый в Армии) и, главное, перед лицом Вахтангова, их всех – бога и отца-командира.

Ведь моей целью было одарить его возможно больше, больше – для актера – когда людей больше, ушей больше, очей больше...

И вот, больше года спустя знакомства с героем, и год спустя написания «Метели» – та самая полная сцена и пустой зал.

(Моя точность скучна, знаю. Читателю безразличны даты, и я ими врежу художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священны, для меня каждый год и даже каждое время года тех лет явлен – лицом: 1917 г. – Павлик А., зима 1918 г. – Юрий З., весна 1919 г. – Сонечка... Просто не вижу ее вне этой девятки, двойной единицы и двойной девятки, перемежающихся единицы и девятки... Моя точность – моя последняя, посмертная верность).

Итак – та самая полная сцена и пустой зал. Яркая сцена и черный зал. С первой секунды чтения у меня запыхало лицо, но – так, что я боялась – волосы загорятся, я даже чувствовала их тонкий треск, как костра перед разгаром.

Читала – могу сказать – в *алом* тумане, не видя тетради, не видя строк, наизусть, на авось читала, единым духом – как пьют! – но и как поют! – самым певучим, за сердце берущим из своих голосов.

...И будет плыть в пустыне графских комнат

Высокая луна.

Ты – женщина, ты ничего не помнишь,

Не помнишь...

(настойчиво)

не должна.

Страннице – сон.

Страннику – путь.

Помни! – Забудь.

(Она спит. За окном звон безвозвратно удаляющихся бубенцов).

Когда я кончила – все сразу заговорили. Так же *полно* заговорили, как я – замолчала. – Великолепно. – Необычайно. – Гениально. – Театрально – т. д. – Юра будет играть Господина. – А Лиля Ш. – старуху. – А Юра С. – купца. – А музыку – те самые безвозвратные колокольчики – напишет Юра Н. Вот только – кто будет играть Даму в плаще?

И самые бесцеремонные оценки, тут же, в глаза: – *Ты* – не можешь: у тебя бюст велик. (Вариант: ноги коротки).

(Я, молча: – Дама в плаще – моя душа, ее никто не может играть).

Все говорили, а я пылала. Отговорив – заблагодарили. – За огромное удовольствие... За редкую радость... Все чужие лица, чужие, т. е. ненужные. Наконец – он: Господин в плаще. Не подошел, а отошел, высотой, как плащом, отъединяя меня от всех, вместе со мною, к краю сцены: – Даму в плаще может играть только Верочка. Будет играть только Верочка. *Их дружбе – моя любовь?*

– А это, Марина, – низкий торжественный голос Павлика, – Софья Евгеньевна Голлидэй, – совершенно так же, как год назад: – А это, Марина, мой друг – Юра З. Только на месте *мой друг* – что-то – проглочено. (В ту самую секунду, плечом чувствую, Ю. З. отходит).

Передо мною маленькая девочка. *Знаю*, что Павликина Инфанта! С двумя черными косами, с двумя огромными черными глазами, с пылающими щеками.

Передо мною – живой пожар. Горит все, горит – вся. Горят щеки, горят губы, горят глаза, несгораемо горят в костре рта белые зубы, го-

рят – точно от пламени выются! – косы, две черных косы, одна на спине, другая на груди, точно одну костром отбросило. И взгляд из этого пожара – такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю!

– Разве это бывает? Такие харчевни... метели... любви... Такие Господины в плаще, которые нарочно приезжают, чтобы уехать навсегда? Я всегда знала, что это – было, теперь я знаю, что это – есть. Потому что это – правда – было: вы, действительно, так стояли. Потому что это *выстояли*. А Старуха – сидела. И все знала. А Метель шумела. А Метель приметала его к порогу. А потом – отметала... заметала след... А что было, когда она завтра встала? Нет, она завтра не встала... Ее завтра нашли в поле... О, почему он не взял ее с собой в сани? Не взял ее с собой в шубу?..

Бормочет, как сонная. С раскрытыми – дальше нельзя! – глазами – спит, спит наяву. Точно мы с ней одни, точно никого нет, точно и меня – нет. И когда я, чем-то отпущенная, наконец, оглянулась – действительно, на сцене никого не было: все почувствовали или, воспользовавшись, бесшумно, беззвучно – вышли. Сцена была – наша. И только тут я заметила, что все еще держу в руке ее ручку.

(М. Цветаева «Повесть о Сонечке»)

6. Настанет день – печальный, говорят!

Отцарствуют, отплачут, отгорят,

– Остужены чужими пятаками –

Мои глаза, подвижные как пламя.

И – двойника нащупавший двойник –

Сквозь легкое лицо проступит лик.

О, наконец тебя я удостоюсь,

Благообразия прекрасный пояс!

А издали – завижу ли и Вас? –

Потянется, растерянно крестясь,

Паломничество по дорожке черной

К моей руке, которой не отдерну,

К моей руке, с которой снят запрет,

К моей руке, которой больше нет.

На ваши поцелуи, о, живые,

Я ничего не возражу – впервые.

Меня окутал с головы до пят

Благообразия прекрасный плат.
Ничто меня уже не вгонит в краску.
Святая у меня сегодня Пасха.
По улицам оставленной Москвы
Поеду – я, и побредете – вы.
И не один дорогою отстанет,
И первый ком о крышку гроба грянет, –
И наконец-то будет разрешен
Себялюбивый, одинокий сон.
И ничего не надобно отныне
Новопреставленной боярыне Марине.

(М. Цветаева «Настанет день – печальный, говорят!»)

Необходимо помнить, что понять произведение в идейном плане, уловить его интонационно-логическую структуру – ещё не значит его воплотить. Идею произведения, как писал Вл. И. Немирович-Данченко, нужно уметь донести в действии, в чертах поведения и характера всех героев без исключения, понять, о чём их душевные переживания и мысли.

Работа над литературной композицией даёт возможность донести до слушателей идею прежде всего через грамотно выстроенное сквозное действие. Конечно, на всех указанных выше этапах данный процесс осуществляется строго под руководством педагога. Далее – самостоятельно. Студент должен научиться раскрывать каждый эпизод с учётом сверхзадачи, подчёркивать авторский замысел, осмысливать каждое событие, выявлять идею на протяжении всего развития действия.

Может возникнуть другая проблема: детальный разбор каждого события в тексте может повлечь за собой уход от целевой направленности главной авторской мысли, передаваемой исполнителем. Накопление видений, подробностей, фактов и их оценок может помешать взглянуть на текст композиции в целом, раздробить и даже остановить действие. Поэтому очень важно научить студента подчинять подробности каждого из эпизодов целому, главному. Сохраняя перспективу мысли, он должен владеть умением синтезировать отдельные части композиции, направляя их к сверхзадаче.

Итак, обучая студента действию словом, или словесному действию, педагог должен акцентировать внимание студента:

- на сквозном действии и сверхзадаче в литературном тексте;
- выявлении идейного смысла произведения;
- предлагаемых обстоятельствах и видениях;
- воспитании умения действовать словом;
- элементах овладения стилевыми особенностями произведения;
- существовании сценического конфликта не только в каждом отдельном эпизоде, но и в целом;
- логике;
- интонации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В учебных пособиях разных авторов представлены разнообразные принципы подхода к занятиям по сценической речи. В нашей книге вы нашли то, что является простейшей базовой основой в освоении данного предмета. Однако, если вы совместно с педагогом будете использовать полученный материал в собственной профессиональной подготовке регулярно, грамотно и осмысленно, то за сравнительно короткое время достигнете отличных результатов.

Упражнения, предложенные на страницах пособия, были апробированы автором на собственном педагогическом опыте на кафедре «Театральное искусство» Владимирского государственного университета и на базе лаборатории М. С. Брусникиной (г. Москва, школа-студия МХАТ), в рамках авторских мастер-классов В. В. Коленовой на пяти международных театральных фестивалях-форумах «У Золотых ворот». Автором многих методик является профессура кафедры сценической речи школы-студии МХАТ (проф. В. В. Мархасёв, проф. М. С. Брусникина и др.), ряд упражнений разрабатывался или адаптировался автором пособия специально для студентов Владимирского государственного университета.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. Артоболевский Г. В. Очерки по художественному чтению. Пособие для учителя. М. : Госучпедгиз МП РСФСР, 1959. 454 с.
2. Бакушинский А. В. Художественное творчество и воспитание [Электронный ресурс] : монография. СПб. : Лань, 2013. 153 с. URL: http://e.lanbook.com/books/element.php? pl1_id=32052 (дата обращения: 12.03.2019).
3. Василенко Ю. С. О голосе педагога // Советская педагогика. 1972. № 7. С. 12 – 17.
4. Постановка речевого голоса : метод. рек. / сост. Ю. С. Василенко. М. : Искусство, 1973. 144 с.
5. Вербовская Н. Л., Головина О. Л., Урнова В. В. Искусство речи. М. : Сов. Россия, 1961. 357 с.
6. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. М. : ВТО, 1964. 54 с.
7. Козлянинова И. П. Произношение и дикция. М. : ВТО, 1977. 317 с.
8. Козлянинова И. П., Промптова И. Ю. Сценическая речь. М. : ВТО, 1995. 624 с.
9. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. М. : ВТО, 1959. 502 с.
10. *Она же*. Восемнадцать упражнений вокального характера по воспитанию голоса и дикции драматического актера // Теория и практика сценической речи. Л. : ВТО, 1985. 46 с.
11. Леонарди Е. И. Дикция и орфоэпия. М. : Просвещение, 1967. 300 с.
12. Промптова И. Ю. Воспитание речевой культуры режиссера. М. : ВТО, 1978. 340 с.
13. *Она же*. Интонационная выразительность актера // Культура сценической речи. М. : ВТО, 1979. 198 с.
14. Сценическая речь : учеб. пособие / под ред. И. П. Козляниновой. М. : Просвещение, 1976. 180 с.
15. Черная Е. И. Основы сценической речи. Фонационное дыхание и голос. М. : ВТО, 2012. 176 с.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абелюк, Е. Таганка: личное дело одного театра / Е. Абелюк, Е. Леенсон. – М. : НЛЮ, 2007. – 646 с.
2. Абсурд вокруг : сб. ст. / под ред. А. Бартоу. – М. : Яз. славян. культуры, 2004. – 443 с.
3. Актер в современном театре : сб. науч. тр. / ред.-сост. Т. В. Москвина. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – 135 с.
4. Анастасьев, А. Лаборатория Ежи Гротовского / А. Анастасьев. – СПб. : Просвещение, 2002. – 294 с.
5. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с. – ISBN 978-5-906987-16-7.
6. *Она же*. Всё и ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева. – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2004. – 512 с.
7. Аннинский, Л. А. Билет в рай. Размышления у театральных подъездов / Л. А. Аннинский. – М. : Искусство, 1989. – 191 с.
8. *Он же*. Размышления у непарадного подъезда / Л. А. Аннинский // Литературное обозрение. – 1981. – № 7. – С. 90 – 93.
9. Арбузов, А. Дела и проблемы молодых драматургов / А. Арбузов // Московский литератор. – 1979. – 24 авг.
10. Арбузов, А. Эти двое / А. Арбузов, В. Славкин, Л. Петрушевская. Пьесы. – М. : Сов. Россия, 1983. – С. 316 – 325.
11. Бабушкин, Е. Театральный постмодернизм: массовая культура / Е. Бабушкин // Московский литератор. – 1985. – 1 июля.
12. Бакши, Л. Там, где кончаются слова / Л. Бакши // Дон. – 1981. – № 3. – С. 185 – 189.
13. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. – Л. : ЛГИТМиК, 1988. – 201 с.
14. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс Универс, 1994. – С. 384 – 391.
15. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. – С. 8 – 10.
16. *Он же*. О поэтике Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 314 с.

17. Березкин, В. И. Действенная сценография / В. И. Березкин // Театр художника. Россия и Германия. – М. : Аграф, 2007. – С. 255 – 437.
18. *Он же*. Сценография второй половины 70-х годов / В. Березкин // Вопросы театра. – М. : ВТО, 1981. – С. 153 – 180.
19. Блок, В. Б. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / В. Б. Блок. – М. : Искусство, 1983. – 387 с.
20. Богданова, П. Б. Трагедия тургеневского Лира / П. Б. Богданова // Театр. – 1977. – № 12. – С. 74 – 75.
21. *Она же*. Открытие режиссера / П. Б. Богданова // Театр. – 1978. – № 10. – С. 81 – 87.
22. *Она же*. Проблемы актерского искусства в советском театре 70 – 80-х годов / П. Б. Богданова // Зрелищные искусства. Обзор, информация. Вып. 1. – М. : Искусство, 1987. – 38 с.
23. Брандобовская, Л. Как молоды мы были / Л. Брандобовская // Знамя юности. – Минск. – 1980. – 17 июля.
24. Буткевич, М. М. К игровому театру / М. М. Буткевич. – М. : ГИТИС, 2002. – 700 с.
25. Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : НЛЮ, 1996. – 358 с.
26. Разомкнутое пространство действительности. Интервью с Анатолием Васильевым // Искусство кино. – 1981. – № 4. – С. 131 – 148.
27. Васильев, А. Найти пространство, где живут герои / А. Васильев // Телевидение. Радиовещание. – 1982. – № 7. – С. 20 – 21.
28. *Он же*. Дважды мгновения не повторяются / А. Васильев // Советская культура. – 1982. – 14 сент. – С. 5.
29. Театр: на Шипке все спокойно / А. Васильев [и др.] // Литературная газета. – 1982. – 27 окт. – С. 8.
30. Васильев, А. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею / А. Васильев // Театр. – 1983. – № 4. С. 102 – 113.
31. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи / В. В. Виноградов. – М. : Искусство, 1963. – 163 с.
32. Владимирова, З. В. Эфрос / З. В. Владимирова. – М. : Искусство, 1966. – С. 105 – 155.
33. Гаевский, В. М. Флейта Гамлета / В. М. Гаевский. – М. : Союзтеатр, 1990. – 349 с.
34. Галендеев, В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове / В. Н. Галендеев. – Л. : Вымпел, 1990. – 90 с.

35. Гальперин, И. Коллеги / И. Гальперин // Ленинец. – Уфа. – 1979. – 2 авг.
36. Генис, А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. Эссе / А. Генис. – М. : Независимая газ., 1997. – 251 с.
37. Горобченко, Т. Грани поиска: гастролы Театра им. К. С. Станиславского / Т. Горобченко // Советская Белоруссия. – 1980. – 28 июня.
38. Гусев, Н. Отвечая времени / Г. Гусев, А. Соловьёв // Театр. 1981. – № 2. – С. 33 – 36.
39. Голомшток, И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М. : Гапарт, 1994. – 296 с.
40. Голубовский, Б. Г. Пластика в искусстве актера / Б. Г. Голубовский. – М. : Искусство, 1986. – 188 с.
41. Гончаров, А. А. Поиски выразительности в спектакле. – 2-е изд., стер. / А. А. Гончаров. – М. : Искусство, 1964. – 76 с.
42. Гройс, Б. Искусство утопии / Б. Гройс. – М. : Худож. журн., 2003. – 320 с.
43. *Он же*. Порабощенные боги: кино и метафизика / Б. Гройс // Искусство кино. – 2005. – № 9. – С. 77 – 88.
44. Громов, Е. К. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве / Е. К. Громов. – М. : Рос. ин-т искусствознания, 1993. – С. 160 – 188.
45. Гротовский, Е. Театр будит мысль / Е. Гротовский. – М. : Владис, 2002. – 198 с.
46. Давыдова, Е. Забытые мелодии / Е. Давыдова // Московский комсомолец. – 1980. – 11 янв.
47. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
48. Демин, И. Художественная жизнь России 1970 – 1980-х гг. / И. Демин. – М. : Альфа и Омега, 1992. – 124 с.
49. Дикий, А. Д. Избранное / А. Д. Дикий. – М. : Просвещение, 1976. – 94 с.
50. Добрович, А. Б. Общение: наука и искусство / А. Б. Добрович. – М. : Наука, 1978. – С. 176.
51. Евреинов, Н. Введение в монодраму / Н. Евреинов // Демон театральности. – СПб. : Летний сад, 2002. – С. 97 – 112.
52. Егизарян, Э. Рады новой встрече / Э. Егизарян // Вечерний Минск. – 1980. – 27 мая.

53. Жирмунский, В. М. О поэзии классической и романтической / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л. : Наука, 1977. – С. 134 – 137.

54. Захаров, М. А. Контакты на разных уровнях / М. А. Захаров. – М. : Искусство, 1988. – 267 с.

55. Зингерман, Б. Очерки истории драмы XX века / Б. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

56. *Он же*. Проблемы развития современной драмы. Вопросы театра / Б. Зингерман. – М. : ВТО, 1968. – С. 167 – 195.

57. *Он же*. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 383 с.

58. Зубков, Ю. «Неонатурализму» этого не дано / Ю. Зубков // Огонек. – 1980. – № 48. – С. 18 – 20.

59. Иванова, А. В. Роль искусства в духовно-практическом освоении социальной реальности (на примере отечественного документального театра) : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Иванова А. В. – М., 2013. – 27 с.

60. Калмановский, Е. С. Книга о театральном актере. Введение в изучение актерского творчества / Е. С. Калмановский. – Л. : Искусство, 1984. – 223 с.

61. Кваснецкая, М. Вопреки случаю / М. Кваснецкая // Советская культура. – 1981. – 15 сент. – С. 5.

62. Коваленко, Г. Московская выставка «Итоги сезона» 1981/1982 / Г. Коваленко // Советские художники театра и кино. – М. : Сов. худож., 1986. – С. 20 – 40.

63. Кожухова, Г. Обретение имени / Г. Кожухова // Правда. – 1979. – 22 июня.

64. Комиссаржевский, В. В конце сезона / В. Комиссаржевский // Литературная газета. – 1978. – 21 июня. – С. 8.

65. *Он же*. Немногие другие / В. Комиссаржевский // Литературная газета. – 1979. – 1 авг. – С. 8.

66. Клебанская, А. Живая мысль артиста / А. Клебанская // Театральная Москва. – 1979. – № 20. – С. 5 – 8.

67. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель // Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. – М. : ГИТИС, 2005. – С. 5 – 502.

68. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель // Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. – М. : ГИТИС, 2005. С. 503 – 574.

69. *Она же*. Слово о творчестве актёра / М. О. Кнебель. – М. : ГИТИС, 1971. – 36 с.

70. Корниенко, Н. Н. Театр сегодня, театр завтра: Социоэстетические заметки о драме, сцене и зрителе 70 – 80-х годов / Н. Н. Корниенко. – Киев : Мистецтво, 1987. – 276 с.

71. Крымова, Н. А. Этот странный, странный мир театра / Н. А. Крымова // Новый мир. – 1980. – № 2. – С. 245 – 265.

72. *Она же*. Имена. Избранное. 1959 – 1971 / Н. А. Крымова. – М. : Трилистник, 2005. – 514 с.

73. *Она же*. Имена. Избранное. 1972 – 1988 / Н. А. Крымова. – М. : Трилистник, 2005. – 438 с.

74. *Она же*. Имена. Избранное. 1987 – 1990 / Н. А. Крымова. – М. : Трилистник, 2005. – 451 с.

75. *Она же*. Культура сценической речи : сб. ст. / под ред. Н. А. Крымовой. – М. : ВТО, 1979. – 384 с.

76. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М. : Академия, 2003. – Т. 1. – 416 с. ; Т. 2. – 688 с.

77. Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.

78. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии. СПб. : Искусство, 1998. – С. 17 – 252.

79. Максимова, В. А. Судьба первых пьес / В. А. Максимова // Современная драматургия. – 1982. – № 2. – С. 215 – 219.

80. *Она же*. Жизнь. Актер. Образ: искусство актёра 60 – 80-х годов / В. А. Максимова. – М. : Знание, 1984. – 126 с.

81. *Она же*. Семидесятые годы // История русского советского драматического театра. В 2 кн. Кн. 2 / В. А. Максимова. – М. : Просвещение, 1984. – С. 136 – 203.

82. Мальцева, О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова / О. Н. Мальцева. – СПб. : РИИИ, 1999. – 271 с.

83. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1. – 350 с; – Ч. 2. – 643 с.

84. Мигунов, А. С. Художественный образ и эстетический анализ / А. С. Мигунов. – М. : МГУ, 1980. – 94 с.
85. Михайлова, А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – М. : Искусство, 1978. – 247 с.
86. *Она же*. Сценография: теория и опыт / А. А. Михайлова. – М. : Сов. худож., 1990. – 334 с.
87. Назиров, Р. Взаимопонимание / Р. Назиров // Вечерняя Уфа. – 1979. – 27 июля.
88. Немиров, Ю. Незнакомые знакомцы / Ю. Немиров // Вечерний Ростов. – 1978. – 22 июля.
89. Никитина, И. П. Философия искусства / И. П. Никитина. – М. : Омега-Л, 2010. – 559 с.
90. Овчинникова, С. Сорок тысяч «почему» / С. Овчинникова // Советская культура. – 1981. – 1 дек. – С. 55.
91. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Мир и образование, 2008. – С. 323 – 324. – ISBN 5-200-00048-3.
92. Отюцкий, Г. П. История социальной (культурной) антропологии / Г. П. Отюцкий. – М. : Академ. проект, 2003. – 399 с.
93. Песочинский, Н. Театр Анатолия Васильева: Деконструкция и метафизика / Н. Песочинский // Режиссура. Взгляд из конца века. – СПб. : РИНИ, 2005. – С. 184 – 202.
94. Петрова, А. Н. Сценическая речь / А. Н. Петрова. – М. : Просвещение, 1981. – 106 с.
95. Платонова, Э. Е. Культурология / Э. Е. Платонова. – М. : Академ. проект, 2003. – 783 с.
96. Попов, А. Д. Планы и замыслы: Беседа / А. Д. Попов // Театральная Москва. – 1977. – № 38. – С. 2 – 3.
97. *Он же*. С молодыми о молодых / А. Д. Попов // Известия. – 1978. – 12 янв.
98. *Он же*. Беспокорность судьбы / А. Д. Попов // Советская Россия. – 1980. – 31 дек.
99. *Он же*. Творческое наследие / А. Д. Попов. – М. : ВТО, 1979. – 518 с.
100. *Он же*. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М. : Искусство, 1959. – 400 с.
101. Рубинштейн, С. А. Проблемы общей психологии / С. А. Рубинштейн. – М. : Искусство, 1981. – 64 с.

102. Рудницкий, К. Л. Проза и сцена / К. Л. Рудницкий. – М. : Знание, 1981. – 109 с.
103. *Он же*. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. – М. : Наука, 1969. – 525 с.
104. *Он же*. Спектакли разных лет / К. Л. Рудницкий. – М. : Искусство, 1974. – 342 с.
105. *Он же*. Театральные сюжеты / К. Л. Рудницкий. – М. : Искусство, 1990. – 464 с.
106. Русская классика и мировой театральный процесс : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. А. А. Якубовский. – М. : ГИТИС, 1983. – 184 с.
107. Тимина, С. И. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы : учебник / С. И. Тимина. – СПб. : Логос ; М. : Высш. шк., 2002. – 586 с.
108. Рыбаков, Ю. С. Лицо театра / Ю. С. Рыбаков. – М. : Сов. Россия, 1980. – 111 с.
109. Рыжова, В. В. Рождается спектакль / В. В. Рыжова. – М. : Искусство, 1981. – 127 с.
110. *Она же*. Театр и современность / В. В. Рыжова. – М. : Знание, 1982. – 48 с.
111. Салеев, В. Н. Человек среди людей / В. Н. Салеев // Вечерний Минск. – 1980. – 30 июня.
112. Свободин, А. П. Зримое время / А. П. Свободин. – М. : Знание, 1975. – 56 с.
113. Сартр, Ж.-П. Проблемы метода / Ж.-П. Сартр. – М. : Прогресс, 1993. – 240 с.
114. Свободин, А. За сводной афишей. Вокруг сезона / А. Свободин // Литературная газета. – 1979. – 10 окт. – С. 8.
115. Серебренников, К. Конвенция об игре / К. Серебренников // Русский пионер. – 2013. – № 4(37). – С. 16.
116. Скафтымов, А. Н. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова / А. Н. Скафтымов // Нравственные искания русских писателей. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 404 – 435.
117. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература: Новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб : Нев. протор ; Наука, 2002. – 416 с.
118. Славкин, В. И. Диалог после премьеры / В. И. Славкин // Вечерняя Уфа. – 1979. – 1 авг.

119. Славкин, В. И. Оглянись, чтобы идти вперед / В. И. Славкин // Книга и искусство в СССР. – 1980. – № 1. – С. 44 – 47.
120. *Он же*. Взрослая дочь молодого человека / В. И. Славкин. – М. : Сов. писатель, 1990. – 187 с.
121. *Он же*. Памятник неизвестному стилисте / В. И. Славкин. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 315 с.
122. Смелков, Ю. А. Долги и долг / Ю. А. Смелков // Литературная газета. – 1980. – 24 сент. – С. 6.
123. Смелянский, А. М. Наши собеседники / А. М. Смелянский. – М. : Искусство, 1981. – 367 с.
124. *Он же*. Порядок слов. (Очерк трех театральных сезонов, 1985 – 1988) / А. М. Смелянский. – М. : Знание, 1988. – 55 с.
125. *Он же*. Предлагаемые обстоятельства / А. М. Смелянский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 350 с.
126. *Он же*. Русская классика в современном советском театре. (Проблемы режиссерского прочтения) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Смелянский, А. М. – М., 1985. – 47 с.
127. Соловьева, И. Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи / И. Н. Соловьева. – М. : Изд-во Моск. Худож. театра, 2007. – 672 с. – ISBN 978-5-91260-009-7.
128. *Она же*. Спектакль идет сегодня / И. Н. Соловьёва. – М. : Искусство, 1966. – 183 с.
129. Станиславский, К. С. О различных направлениях в театральном искусстве / К. С. Станиславский // Собр. соч. : в 9 т. – М. : Искусство, 1994.
130. Сурков, Е. Через человека мир. Диалог критика и кинорежиссера / Е. Сурков, С. Соловьев // Литературная газета. – 1981. – 20 мая. – С. 8.
131. Таиров, А. Я. О театре: Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / А. Я. Таиров. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1970. – 604 с.
132. *Он же*. Театр Анатолия Эфроса / А. Я. Таиров. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 462 с.
133. Тарнас, Р. История западного мышления / Р. Тарнас, Р. Туминас. – М. : Крон-пресс, 1995. – 444 с.
134. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены / Г. А. Товстоногов : в 2 т. – Л. : Искусство, 1980. – Т. 1. – 302 с. ; Т. 2. – 310 с.

135. Товстоногов, Г. А. 5 минут на интервью / Г. А. Товстоногов // Московский комсомолец. – 1980. – 20 сент.
136. Уортен, У. П. Современная драма и риторика театра / У. П. Уортен. – СПб. : Наука, 1992. – 14 с.
137. Фенкель, М. А. Пластика сценического пространства: Некоторые вопросы теории и практики сценографии / М. А. Фенкель. – Киев : Мистецтво, 1987. – 207 с.
138. Фиалко, В. А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия / В. А. Фиалко. – Киев : Мистецтво, 1989. – 143 с.
139. Филозов, А. Внутреннее и внешнее в роли / А. Филозов // Искусство кино. 1981. – № 6. – С. 112 – 116.
140. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – М. : Академ. проект, 2007. – 309 с.
141. Фролов, В. На малых сценах: обозрение московских постановок / В. Фролов // Вопросы театра. – М. : ВТО, 1987. – С. 46 – 77.
142. Фролова, И. Альберт Филозов / И. Фролова // Театральная Москва. – 1982. – № 30. – С. 12 – 15.
143. Хайченко, Г. А. Советский театр: пути развития / Г. А. Хайченко. – М. : Знание, 1982. – 240 с.
144. *Он же*. Страницы истории советского театра / Г. А. Хайченко. – М. : Искусство, 1983. – 272 с.
145. Чехов, М. А. Литературное наследие : в 2 т. / М. А. Чехов. – М. : Искусство, 1987. – Т. 1. – 459 с. ; Т. 2. – 559 с.
146. *Он же*. О пяти великих русских режиссерах / М. А. Чехов // В поисках реалистической образности. – М. : Наука, 1981. – С. 359 – 372.
147. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 291 с.
148. Шальтянис, С. Воплощенное слово / С. Шальтянис // Театр. – 1979. – № 6. – С. 45.
149. Шах-Азизова, Т. К. Процесс создания драматического спектакля / Т. К. Шах-Азизова // Психология процессов художественного творчества. – Л. : Наука, 1980. – С. 103 – 113.
150. *Она же*. Уроки одной встречи / Т. К. Шах-Азизова // Станиславский в меняющемся мире : сб. материалов междунар. симп. 27 февр. – 10 марта 1989 г. – М. : Благотворит. фонд Станиславского, 1994. – С. 73 – 76.

151. Швыдкой, М. Е. Как в театре / М. Е. Швыдкой // Театр. – 1980. – № 6. – С. 88 – 92.
152. *Он же*. Драматургия, театр, жизнь / М. Е. Швыдкой. – М. : Знание, 1987. – 54 с.
153. Шитова, В. Вглядимся друг в друга / В. Шитова // Литературная газета. – 1981. – 15 апр. – С. 8.
154. Шорина, Л. Две жизни – две позиции / Л. Шорина // Кодры. – 1982. – № 7. – С. 131 – 136.
155. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М. : Наука, 1993. – 592 с.
156. Эфрос, А. В. Профессия – режиссер / А. В. Эфрос. – М. : Панас, 1993. – 368 с.
157. *Он же*. Репетиция – любовь моя / А. В. Эфрос. – М. : Панас, 1993. – 318 с.
158. Явчуновский, Я. О современниках и современности / Я. Явчуновский // Коммунист. – 1981. – 30 авг.
159. Языкова, Т. Следовать природе пьесы / Т. Языкова // Театральная жизнь. – 1978. – № 22. – С. 28 – 29.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛИНЫ «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ»

Для эффективного освоения дисциплины автор данного пособия предлагает следующий тематический план.

Раздел 1

Техника речи

«Сценическая речь» как профилирующий предмет в системе воспитания актёра. Работа над дикцией: вибрационный массаж, основные упражнения для развития подвижности мышц лица и языка, упражнения на устранение индивидуальных речевых дефектов. Работа над дыханием: развитие опоры дыхания, дыхательная гимнастика Стрельниковой, дыхательная гимнастика Лобановой. Глоточные упражнения («китайский болванчик», «лифт», «хэй», «нэй»). Дыхательные гимнастики на тексте. Упражнения на резонанцию. Основные правила орфоэпии.

Раздел 2

Формирование правильного рече- и голосообразования на основе тренинга дыхательных, глоточных и артикуляционных движений

Постановка голоса и воспитание внутренней речевой техники: правильное фонационное дыхание, внутриглоточная артикуляция, опора звука, дикция, орфоэпия, логико-интонационная структура речи.

Раздел 3

Действие словом

Сценическое действие и звук. Взаимодействие с партнёром при помощи слова, звука. Взаимодействие со зрителем при помощи слова. Роль слова в сценическом действии.

Раздел 4

Законы речевого общения и логика сценической речи

Логико-грамматическое построение речи. Интонационно-смысловое содержание речи. Модели интонации – интонационные

характеристики эмоциональных состояний. Ритмико-интонационная пунктуация. Индивидуально-авторская пунктуация. Освоение особенностей сценической речи. Театральность и естественность. Нормативность и индивидуальность речи. Эмоциональность. Повторение и закрепление основных разделов техники речи: ударение, интонация, пауза, темпо-ритм.

Раздел 5

Речевая характерность

Понятие характерности в сценической речи. Основные этапы работы над речевой характерностью роли: актёрское наблюдение; анализ; синтез пластики, характера и звука; применение полученного наблюдения и навыка в роли. Поиск речевой характерности.

Раздел 6

Работа над речевой составляющей роли

Этапы овладения текстом роли: овладение смысловой ситуацией (подтекстом и предлагаемыми обстоятельствами), конкретизация действительной задачи, реализация смысла в речевом действии. Создание речевой характеристики сценического образа: определение стилистики сценической речи и характера речевого действия, выявление смыслового содержания отдельных элементов текста, работа над интонационным рисунком речи.

ЗАДАНИЯ К РЕЙТИНГ-КОНТРОЛЯМ

В соответствии с данным тематическим планом для закрепления и проверки освоения студентом полученных навыков рекомендуем следующие задания к рейтинг-контролям (обращаем внимание, что студентам рекомендуется литература для самостоятельного изучения).

1. Уметь выполнить начальные элементы тренинга по сценической речи.
2. Продемонстрировать основные навыки фонации, артикуляции, верной постановки гласных и согласных звуков.
3. Показать основные упражнения на тренировку дыхательной мускулатуры.

4. Выполнить дикционные задания на материале сложных звукосочетаний.
5. Продемонстрировать упражнения на освоение артикуляционно-фонетических сложностей.
6. Выполнить блок упражнений, помогающих выявить индивидуальный центр голоса.
7. Показать упражнения на освобождение фонационных путей от мышечных зажимов.
8. Прodelать вибрационный и гигиенический массажи.
9. Продемонстрировать резонаторное звучание голоса.
10. Исполнить технические задания на материале скороговорок. Выявить собственные ошибки. Предложить вариант их корректировки с помощью элементов речеголосового тренинга.
11. Показать основные элементы комплексного дикционного тренинга.
12. Выполнить упражнения на тренировку опоры дыхания и воспитание звуковысотного диапазона голоса.
13. Продемонстрировать синтез сценической речи и актёрского мастерства на материале рассказа из скороговорок в движении.
14. Представить ряд упражнений на освоение навыков фонации, артикуляции, верной постановки гласных и согласных звуков.
15. Выполнить ряд упражнений на тренировку дыхательной мускулатуры.
16. Объяснить, что такое «образ предмета в звуке». Выполнить соответствующее упражнение в нескольких вариациях.
17. Провести самостоятельно комплексный дикционный тренинг на тренировку опоры дыхания и воспитание звуковысотного диапазона голоса (упражнения «лифт», «цилиндр», «конус») .
18. Выполнить техническое задание на материале рассказа из скороговорок в движении с использованием дополнительного предмета (мяч, гимнастическая лента, гимнастическая палка, стул, стол и т. п.).
19. Выполнить дыхательную гимнастику Стрельниковой.
20. Продемонстрировать дыхательную гимнастику Лобановой.
21. Освоить блок глоточных упражнений.
22. Привести примеры логико-интонационной структуры речи.
23. Рассказать и объяснить основные правила орфоэпии.

24. Выполнить упражнения на интонационно-смысловое содержание речи.

25. Представить модели интонации – интонационные характеристики эмоциональных состояний.

26. Продемонстрировать владение навыками по логическому разбору текста и работе над стихами.

27. Показать применение речевой техники и дикции, дыхания, голоса и орфоэпии при работе над драматической ролью (на примере монолога из какой-либо пьесы).

28. Показать владение основными выразительными средствами звучащего слова.

29. Обозначить и провести тренинг на овладение навыками выразительной сценической речи.

30. Выполнить ряд упражнений на ритмико-интонационную пунктуацию.

31. Прочитать текст с листа: проверить смысловую логику и соблюдение индивидуально-авторской пунктуации.

32. Выполнить упражнения на соблюдение синтеза театральнойности и естественности.

33. Показать упражнение на проверку нормативности и индивидуальности речи (чтение с листа).

34. Выполнить упражнения на выявление эмоциональности текста (чтение с листа).

35. Показать этюд на речевую характерность.

36. Продемонстрировать умение применять речевые характерности в роли (на примере драматических отрывков).

37. Рассказать об основных этапах овладения текстом.

38. На примере прозаического отрывка показать владение смысловой ситуацией (подтекстом и предлагаемыми обстоятельствами).

39. Показать речевой этюд на конкретизацию действенной задачи, реализацию смысла в речевом действии.

40. Исполнить отрывок из пьесы на предмет создания речевого образа роли.

41. Рассказать о создании речевой характеристики сценического образа.

42. Определить стилистику сценической речи и характера речевого действия (на примере драматического отрывка).

43. Рассказать об основных этапах создания литературно-музыкальной композиции.

44. Исполнить готовую литературную композицию, продемонстрировав:

- владение текстом;
- владение логикой текста;
- осмысление и передачу темы, идеи, авторского и собственного подтекстов;
- создание художественного образа.

ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ

Практическая форма занятий по дисциплине «Сценическая речь» позволяет преподавателю непрерывно контролировать успеваемость студентов, дает объективные основания для оценки знаний, умений и творческих возможностей каждого студента и решения вопроса о допуске к завершающему экзамену, а студенту позволяет раскрыть уровень его речевых возможностей, увидеть свои сильные и слабые стороны, чтобы учесть их при дальнейшей работе и подготовке к экзамену. Освоение дисциплины завершается экзаменом, на котором проверяется владение:

- навыками по логическому разбору текста, работе над стихом, применению речевой техники и дикции, дыхания, голоса и орфоэпии при работе над ролью и отрывками из прозаических и поэтических произведений, по составлению и исполнению литературной композиции;

- всеми выразительными средствами звучащего слова;
- навыками выразительной сценической речи;
- разделом «Речевая характеристика роли»;
- чтением литературно-музыкальной композиции (полной).

Для успешного исполнения литературной композиции на итоговом экзамене студенту под руководством педагога рекомендуется выполнение ежедневных индивидуальных заданий по следующим этапам:

- закрепление полученных навыков по формированию голоса, опоры дыхания, чёткой дикционной, эмоциональной, логической выразительности, а также по развитию звуковой резонанции;

- овладение текстом роли (смысловой ситуацией, подтекстом и предлагаемыми обстоятельствами), конкретизацией действенной задачи, реализацией смысла в речевом действии;
- создание речевой характеристики сценического образа (определение стилистики сценической речи и характера речевого действия, выявление смыслового содержания отдельных элементов текста, работа над интонационным рисунком речи);
- определение темы сценической работы (над литературной композицией);
- определение цели сценической работы;
- логический разбор текста;
- композиционный анализ текста;
- внутреннее (примерное) исполнение данного вида работы (не репетиция);
- корректировка ошибок под руководством педагога, устранение их;
- исполнение стихотворений или прозаических отрывков из будущей литературной композиции, работа над их логической, речевой, эмоционально-динамической составляющей;
- процесс объединения подготовленных композиционных частей в единую структуру литературной композиции;
- непосредственное исполнение художественного материала.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Глава 1. ЗВУК	5
1.1. Расслабление речеголосовых каналов.....	5
1.2. Формирование опоры дыхания.....	9
1.3. Развитие звукового диапазона. Глоточные упражнения	16
Глава 2. ДИКЦИЯ	19
2.1. Определение проблемных дикционных зон и работа над ними.....	19
2.2. Работа над сложными дикционными словосочетаниями и скороговорками. Стихи в движении	22
Глава 3. ЛОГИКА	30
3.1. Основные принципы логического разбора прозы.....	30
3.2. Законы логического чтения стихотворного материала	37
3.3. Основные правила орфоэпии	42
3.4. Основные законы создания литературной композиции. Принципы её исполнения.....	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК	65
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	66
ПРИЛОЖЕНИЕ	76

Учебное издание

КОЛЕНОВА Валерия Валерьевна

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ: ЗВУК, ДИКЦИЯ, ЛОГИКА

Учебно-практическое пособие

Редактор А. П. Володина

Технический редактор С. Ш. Амирсейидова

Корректор Н. В. Пустовойтова

Компьютерная верстка Е. А. Кузьминой

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 28.11.19.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 4,88. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.