

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ. ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА

серия  
«ШКОЛА МАЛОГО ТЕАТРА»

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ.  
ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА**  
(сборник статей)



Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего профессионального образования  
«Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина  
при Государственном академическом Малом театре России»

серия

«ШКОЛА МАЛОГО ТЕАТРА»

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ**  
**ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА**  
(сборник статей)

Москва

Издательство «Согласие»

2015

УДК 792 + 808.5  
ББК 85.33 + 74.5  
С 11

**Рецензенты:**

*Автушенко Ирина Анатольевна,*  
доцент кафедры сценической речи РАТИ-ГИТИС, кандидат искусствоведения  
*Пожидаева Галина Андреевна,*  
профессор кафедры мастерства актера Высшего театрального  
училища(института) им.М.С.Щепкина, доктор искусствоведения

**Научный редактор**

кандидат искусствоведения, профессор *Н. Н. Штода*

**Редакторы-составители**

кандидат искусствоведения, профессор *Н. Н. Штода*  
доцент *О. Н. Бойцова*

**Литературный редактор**

доктор педагогических наук, профессор *Г. Н. Никольская*

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ. ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА.** Сборник статей – М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015. – 368 с.

ISBN 978-5-906709-22-06

Книга посвящена 70-летию кафедры сценической речи Высшего театрального училища (институт) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России. В неё включены статьи преподавателей кафедры нескольких поколений. В этих статьях анализируются речевые традиции Малого театра. Рассматриваются и освещаются различные методы работы над многими проблемами, связанными с технической и художественной стороной совершенствования речи на сцене. Предлагаются способы работы в национальных студиях. Статьи, написанные в советский период, отражают идеологические взгляды своего времени и представлены без редакционных купюр.

УДК 792 + 808.  
ББК 85.33 + 74.5

**SCENIC SPEECH. EXPERIENCE. RESEARCH. TECHNIQUE.** Collected works – Moscow: Soglasie Publishing House, 2015. – 368 p.

The book “Scenic Speech. Experience. Research. Technique” is dedicated to the 70th anniversary of the Chair of Scenic Speech Art of the Mikhail Schepkin Higher Theatre School under the Russian State Maly Theatre. It contains articles of several generations of the Chair’s teachers analyzing speech traditions of the Theatre. The book focuses on various techniques for developing scenic speech skills within its technical and artistic context. It also discusses some ways of working in national studio theatres. The articles reflect ideological views of their times and are presented uncut.

ISBN 978-5-906709-22-06

© ФБГОУ ВПО ВТУ им. М.С. Щепкина, 2015

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей . . . . .	5
<i>Н. Н. Штода</i> Речевые традиции Школы Малого театра . . . . .	13
<i>Е. А. Ларионова</i> Мои воспоминания . . . . .	44
<i>Е. Д. Турчанинова</i> О сценической речи . . . . .	59
<i>В. Н. Аксёнов</i> Работа над литературным произведением . . . . .	67
<i>В. В. Урнова</i> Интонация — выразительное средство сценической речи . . . . .	98
<i>Л. М. Иванова</i> Русские народные сказки как пособие для освоения первоначальных навыков по сценической речи . . . . .	110
<i>Н. Н. Штода</i> Методика преподавания сценической речи на драматургическом материале А. Н. Островского . . . . .	121
<i>Л. С. Максимова, Н. А. Макарова</i> Методика преподавания сценической речи в национальных студиях Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина . . . . .	159
<i>Г. Н. Никольская</i> Актуальные проблемы обучения русскому языку студентов национальных студий высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина . . . . .	176

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ.  
ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА

<i>Е. А. Карулина</i>	
Подготовка дыхательного аппарата к фонации . . . . .	197
<i>М. В. Меркулова</i>	
Резонанс в постановке голоса и существующие методы работы над его развитием. . . . .	234
<i>Е. А. Вдовина</i>	
Произношение гласных звуков: дикционный аспект . . .	281
<i>В. А. Триполина</i>	
Анализ методических подходов к работе над дикцией в театральных школах России . . . . .	313
<i>Е. А. Ларионова</i>	
Исправление гнусавого призвука в речи . . . . .	339
<i>О. М. Головина</i>	
Нормы приёма для театральных вузов, школ, студий . . .	358
Об авторах . . . . .	364

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Кафедра сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России совсем недавно отметила 70 лет со дня основания. Профессорско-преподавательский состав кафедры специально к этой юбилейной дате подготовил сборник статей

### «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ. ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА».

Особенностью сборника является то, что в него вошли работы педагогов разного поколения: и тех, кто ныне работает на кафедре, и тех педагогов, которых давно с нами нет. Этим мы подчеркиваем главное — преемственность поколений и верность направлению, которое когда-то давно определил для нас М.С. Щепкин, — мы школа русского реалистического театра. Школа, где традиции и современность существуют в естественной связи, составляя неразрывное целое. Традиции — фундамент, на котором строится сегодня вся работа нашей кафедры.

Сборник открывает статья кандидата искусствоведения, профессора Натальи Николаевны Штода «Речевые традиции Малого театра», где автор прослеживает основные вехи в формировании важнейших и основополагающих речевых традиций Малого театра на примере изучения актерского опыта великих актеров: от М.С. Щепкина до Ю.М. Соломина. Наталья Николаевна Штода сама является хорошим примером преемственности поколений. В своей родной «Щепке» преподает

дисциплину «Сценическая речь» с 1980 г. Руководит магистрантами, а в рамках дополнительного образования ведет курс «Риторика». Сфера научных и педагогических интересов Натальи Николаевны непосредственно связана с важнейшей традицией Школы Малого театра: сохранение норм литературного русского языка. Она — автор ряда научных статей, программы «Культура звучащей речи. Основы ораторского искусства» и учебного пособия «Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского».

В данном сборнике представлена ещё одна статья Н. Н. Штода. Название статьи говорит само за себя — «Методика преподавания сценической речи на драматургическом материале А. Н. Островского». В статье автор поднимает проблему сохранения богатства русского языка в современных условиях и один из способов видит в «так называемой языковой прививке классического литературного наследия».

«Сценическая речь» — так называется статья великой русской актрисы, народной артистки СССР, актрисы Малого театра Евдокии Дмитриевны Турчаниновой. Все знают, что Евдокия Дмитриевна была великой актрисой, талант которой блистал на сцене Малого театра, многие знают, что её учителем на драматических курсах при Московском театральном училище был сам великий А. П. Ленский, знают, что она выступала как большой мастер художественного слова, но не многие знают, что Е. Д. Турчанинова вела педагогическую работу, преподавала на драматических курсах при Малом театре, заведовала кафедрой сценической речи ВТУ им. М. С. Щепкина. Поэтому размышления и выводы в статье Е. Д. Турчаниновой — это не просто размышления актрисы, но советы профессионального театрального педагога, мастера сценического слова. «Я считаю, что к речи актера должны быть предъявлены особо строгие требования — безукоризненная дикция, умение владеть

голосом, дыханием. Это самые главные, если можно так сказать, «орудия производства» актера, и должны быть доведены им до высокой степени совершенства». Эта цитата из статьи Е. Д. Турчаниновой как пример большой требовательности актрисы к себе, к профессии, как завещание всем, кто выходит на драматические подмостки.

Особое место в сборнике занимают воспоминания заслуженного деятеля искусств, профессора Евгении Александровны Ларионовой. Воспоминания Евгении Александровны имеют особую ценность. С 1962 г. она преподает на кафедре сценической речи нашего института. Она одна из немногих, кто застал в активной работе основателей кафедры, и каждая деталь, записанная в воспоминаниях, — драгоценность — это первые страницы будущей книги об истории кафедры. Евгения Александровна сама давно не просто педагог, а корифей педагогики, уроки которой мы безмерно уважаем и которым следуем. Она истинная дочь «Щепки». Педагогическую деятельность начала в студии Московского цыганского театра «Ромэн», в 1961–1964 гг. преподавала там дисциплину «Сценическая речь», затем в 1966–1979 гг. — в студии МТЮЗа, в 1974–1979 гг. — в ГИТИСе им. А. В. Луначарского. В 1972–2000 гг. преподавала в театральном классе московской школы № 232. С 2004 г. — педагог-консультант в Театре «Московская оперетта». Е. А. Ларионова — автор ряда статей по проблемам сценической речи. Ею (в соавторстве с проф. Г. Н. Никольской) подготовлено к изданию учебно-методическое пособие «Русское литературное произношение» для педагогов и студентов театральных вузов. В настоящее время Евгения Александровна работает над учебником по сценической речи. В данный сборник вошла ещё одна статья Е. А. Ларионовой — «Исправление гнусавого призвука в речи». В статье рассматриваются пути устранения такого голосового дефекта, как гнусавость.

Головина Олимпиада Михайловна в 1944–1984 преподавала в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина дисциплину «Сценическая речь». Ею написан знаменитый учебник «Искусство речи» (в соавторстве с Н. П. Вербовой и В. В. Урновой).

Методическая статья О. М. Головиной «Нормы приема для театральных вузов, школ, студий», написанная почти полвека назад, и сегодня читается с большим интересом. Поставленная тогда задача помочь педагогам по сценической речи при приеме вновь поступающих в театральные заведения остается актуальной. Слова из статьи: «Практика театра показывает, что в последние годы не всё обстоит благополучно с речью и голосовыми данными выпускников театральных вузов, школ, студий. Одной из причин этого положения является снижение требовательности к речевым и голосовым данным при приеме в театральные заведения. К речи и голосу абитуриентов должны быть предъявлены особые требования, определяемые речевыми традициями русского реалистического театра и задачами современного театра», — кажется, написаны сегодня.

Такой же современной ощущается статья и Веры Васильевны Урновой, которая на кафедре сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина работала с 1951 по 2001 г. «Интонация — выразительное средство сценической речи», — так называется статья Веры Васильевны, где рассматриваются вопросы речевой выразительности студента — будущего актера. Автор призывает педагогов по сценической речи «проверять методику своего преподавания» и, поскольку «основой выразительной речи является действенное слово, воспринимаемое через определенную звуковую форму — интонацию», искать «наиболее действенные способы воспитания выразительной речи у своих студентов».

Автор статьи «Русские народные сказки как пособие для освоения первоначальных навыков по сценической речи» — доцент Любовь Михайловна Иванова. С 1988 года на кафедре сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина преподает дисциплину «Сценическая речь». В статье рассматривает русские народные сказки как оригинальный материал, который связывает напрямую сценическую речь с предметом «Мастерство актера», помогающим студентам-первокурсникам познать саму природу рождения слова и освоить первоначальные элементы техники речи: дикцию, посыл звука, коллективное чтение, воспитание чувство формы.

Елена Андреевна Карулина — старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина — в статье «Подготовка дыхательного аппарата к фонации» особое внимание уделяет методике правильного развития сценического дыхания. В статье приводится ряд упражнений помогающих студентам освоить правильное дыхание, развить его и довести до автоматизма.

Молодой педагог кафедры Марина Валерьевна Меркулова только начинает свою профессиональную деятельность на кафедре, но статья «Резонанс в постановке голоса и существующие методы работы над его развитием» — серьезный анализ различных методов обучения резонансной технике. В статье рассматривается опыт педагогов по сценической речи и вокальному искусству разных театральных школ. Приводится большое количество упражнений.

Елена Александровна Вдовина — старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина. С 2006 г. преподает дисциплины «Сценическая речь» (в Училище) и «Орфоэпия и техника речи» (на факультете журналистики Российского государственного гуманитар-

ного университета, РГГУ). С 2008 г. — преподаватель Международной академии телевидения и радио (IATR). Имеет научные публикации по различным вопросам методики преподавания сценической речи. В данном сборнике представлена статья «Произношение гласных звуков: лексический аспект». В центре внимания автора значение правильной установки гласных при работе над дикцией. В статье собраны и систематизированы упражнения и методические рекомендации для эффективного приобретения верных навыков в области лексического произнесения гласных звуков. Автор опирается в своих выводах на публикации педагогов театральных школ разных лет.

Анализу методических подходов к работе над дикцией в театральных школах России посвящена статья Виктории Александровны Триполиной — старшего преподавателя кафедры сценической речи Высшего театрального училища (институт) им. М.С. Щепкина. В круге внимания автора различные методики: от С. Волконского и Ю. Озаровского до В. Галендева и Ю. Васильева.

Училище славится своей методикой работы в подготовке национальных кадров.

Начиная с первого набора 1950 года Якутской студии, на сегодняшний день Школа выпустила более 50 национальных студий. За эти годы кафедра выработала особую методику по воспитанию сценического слова на национальных студиях с учетом особенностей национальной речевой культуры. Большой интерес представляет статья «Методика преподавания сценической речи в национальных студиях Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина». О специфике преподавания сценической речи в национальных студиях говорят в статье ведущие специалисты нашей кафедры по работе в национальных студиях Л.С. Максимова

и Н. А. Макарова. Ими подготовлено не одно поколение актеров для национальных театров РФ и бывшего СССР.

Лариса Сергеевна Максимова с 1970 года в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина преподает дисциплину «Сценическая речь», разрабатывая методику преподавания предмета в национальных студиях. За годы работы вела занятия в Чувашской, Мордовской, Горно-Алтайской, Марийской, Якутской, Башкирской, Калмыцкой студиях. Л. С. Максимова — один из авторов (в соавторстве с доцентом Н. А. Макаровой и канд. филологических наук Р. М. Ураксиной) учебно-методического пособия «Слово. Театр. Жизнь. Культура башкирской речи» (Уфа, 2008), созданного на кафедре сценической речи Училища на основе опыта работы с Башкирской студией.

Наталья Алексеевна Макарова с 1993 года преподает в Училище дисциплину «Сценическая речь». Преподавала Марийской, Башкирской, Калмыцкой студиях. Для студентов магистратуры читает курс «Методика преподавания дисциплины “Сценическая речь в школе Малого театра”».

Автор статьи «Актуальные проблемы обучения русскому языку студентов национальных студий Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина» Глафира Николаевна Никольская с 1993 года в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина преподает дисциплину «Русский язык» в национальных студиях.

При тщательном рассмотрении вопроса автор делает выводы, что «формулируя цели, задачи и принципы обучения русскому языку в национальной студии, необходимо иметь в виду, что обучение русскому языку будет осуществляться в условиях национально-русского двуязычия. Поэтому при обучении русскому языку одной из важных проблем является координация целей, задач и содержания образования по русскому и родному

языкам. Знания по родному языку в одних случаях помогут усвоить лингвистические закономерности русского языка, в других — будут оказывать интерферирующее влияние на усвоение русского языка. Поэтому обучение родному и русскому языкам должно осуществляться в тесном контакте педагогов по родному и русскому языкам». Остается добавить, что Г.Н. Никольская — автор более 170 научных и научно-методических работ: статьи в коллективных монографиях, учебные программы, учебники и пособия, в том числе программы и учебники нового поколения.

«Работа над литературным произведением» — глава из книги Всеволода Николаевича Аксёнова «Искусство художественного слова» — является украшением сборника и по праву находится в числе работ членов кафедры. В 1943–1948 гг. вёл курс мастерства художественного слова в Театральном училище имени М.С. Щепкина. Именно в это время шла активная работа над главами будущей книги. Эта книга стала одной из первых, где была сделана попытка систематизировать работу актера над словом.

Надеемся, что опыт и поиски специалистов нашей кафедры будут вам интересны и полезны.

Сборник адресуется специалистам по сценической речи и всем, кто интересуется вопросами культуры звучащего слова.

*Доцент О. Н. Бойцова*

*Н. Н. Штода*

## РЕЧЕВЫЕ ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ МАЛОГО ТЕАТРА

Старейшей театральной Школе России — Высшему театральному училищу им. М. С. Щепкина — в 2009 году исполнилось 200 лет. Из воспоминаний, писем, дневников великих мастеров Малого театра мы по крупицам собираем прошлое нашей школы, история которой состоит не только из фактов и цифр, но, в первую очередь, из имен педагогов и их учеников.

За прошедшие два века в школе Малого театра сформировались и укрепились традиции, благодаря которым Школа обладает столь почтенным возрастом! Остановимся на некоторых из них.

Первая традиция — неразрывная творческая связь Школы с Малым театром.

Вторая — педагогическая преемственность, когда от учителя к ученику передаются знания, опыт и методы обучения сценическому искусству. Особенностью этой традиции является единство преподавания актерского мастерства и сценической речи. Владение сценическим словом, постановка дыхания, голоса, работа над дикционной чистотой входили в обязанности мастера. И назывался этот предмет декламация.

Следствием этого явилось формирование третьей, важнейшей и основополагающей традиции для Малого театра и его Школы. Это «забота о чистоте русского языка» и особо трепетное отношение к слову на сцене. Недаром наш современник, народный артист СССР

Н. А. Анненков, полвека преподававший в театральном училище им. М. С. Щепкина, накануне своего столетнего юбилея говорил: «Именно слову я отдал свою творческую жизнь и буду продолжать эту работу пока живу».

### *Часть 1. Михаил Семенович Щепкин*

Первой значимой фигурой в театральной педагогике России был М. С. Щепкин. Преподавать декламацию в Московском театральном училище он начал в 1832 году и отдал этой работе более тридцати лет своей жизни. На протяжении всей актерской и педагогической деятельности Щепкин искал новые способы проникновения в процесс живой, реалистической игры. Его профессиональные методы работы над ролью, над ее словесной тканью — действенностью, выразительностью, смысловой наполненностью, превращением авторского текста в живое одухотворенное чувством слово явились основой педагогической системы великого актера и педагога.

В письмах своим ученикам, в своих записках Щепкин излагает свои размышления и наставления, относящиеся к процессу работы над словом. Отвергая распространенную на подмостках европейских театров искусственную декламацию, Щепкин призывает к правдивому живому слову: «... Во всей Европе удовлетворяются еще декламацией такого рода, то есть завыванием, — пишет он, — а мы не сживаемся с этим пением. <...> Я застал декламацию, сообщенную России Дмитриевским, взятую им во время своих путешествий по Европе в таком виде, в каком она существовала на европейских театрах. Она состояла в громком, почти педантическом ударе на каждую рифму, с ловкой отделкой полустуший. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога произносилась сколько хватало сил у человека <...> Как только мы начали подрастать, с годами умнеть, мы тотчас поняли эту нелепость и тотчас ее

бросили <...> Ведь сколько и у нас поющих слов! Но у нас их поет сердце...» [1, с. 326-237]. По этим словам и другим высказываниям М. С. Щепкина мы можем судить о том, что он начал серьезное осмысление своей системы существования на сцене. Здесь уместно сделать маленький экскурс в историю театра того времени.

В начале XIX века в русском театре еще сильно было наследие классицизма. В нем господствовало искусство декламации, где слово являлось мощной ведущей силой. «Влюбленностью классицизма была любовь к слову, — пишет П. А. Марков, — и потому актерское искусство в значительной мере оказывалось искусством декламации, искусством звукового жеста» [2, с. 14]. Степень владения словом, его интонационным рисунком, ритмической и мелодической структурой стиха, законами декламации определяли степень профессионализма актера.

Это было время, когда законы театра и драматургии ставили актеров в определенные условия существования на сцене: «Все актеры, хорошие и худые, постоянно тогда пели и читали, а не говорили. У хороших выходило лучше, у худых хуже, но манера была у всех общая и одинаковая, да и стихи и проза тогдашняя не позволяли от нее отступлений» [3, с. 12], — пишет Н. Полевой.

Актер того времени в первую очередь должен был виртуозно владеть внешней речевой техникой, уметь «говорить на сцене ясно и приятно» и точно передать мелодический рисунок роли. Вспомним девиз классика французской сцены Коклена-старшего: «Дикция — вежливость актера». Непременное требование для актера того времени — его должно быть слышно и речь его должна быть понятна. И это вполне логично, ведь «ухо — главный проводник речи к сердцу и разуму, и потому говорящий при многочисленном собрании ни на одну минуту не должен забывать о достижении до чужого уха каждого слова, чтобы слушатели без затруд-

нения могли усвоить передаваемую мысль» [4, с. 211]. Процесс обучения декламации строился на том, что учеников заставляли читать стихи с голоса учителя, нараспев, с возгласами в известных местах. Чтобы лучше представить, как это было, обратимся к воспоминаниям А. М. Каратыгиной-Колосовой, которая описывает занятия известного театрального педагога, крупнейшего авторитета в области декламации А. А. Шаховского: «Способ учения Шаховского состоял в том, что, прослушав чтение ученика или ученицы, князь вслед за тем читал сам, требуя рабского себе подражания: это было нечто вроде наигрывания или насвистывания разных песен ученым снегирям и канарейкам. К тому же он указывал, при каком стихе необходимо стать на правую ногу, отставя левую, при каком следует перекинуться на левую ногу, вытянув правую... Иной стих следовало проговорить шепотом и после «паузы», сделав обеими руками «индикцию» в сторону возле стоящего актера, скороговоркой проговорить заключительный текст монолога» [5, с. 571].

В это время М. С. Щепкин искал свой творческий путь, который не вписывался в рамки театра классицизма. Это было связано, прежде всего, с появлением новой драматургии — социально-бытовой драмы, мелодрамы, водевиля, — которая требовала от актера иного существования на сцене, новой речевой манеры. И этот поиск приводит его к открытию новых путей, ведущих к реалистическому театру. Главными в этом театре являются художественная правда, простота, «натуральная» игра и речь. В новом театре выразительность слову придает не внешняя отточенность, а живое, наполненное правдой чувство. Слово, пропущенное через сердце, наполненное смыслом и желанием донести до зрителя идею произведения, и нечто своё, очень важное, и сокрытое в изображаемом образе, стало творческим открытием Щепкина. Создание своей сценической системы про-

ходило благодаря не только новому творческому процессу в работе над ролями, но и преподавательской деятельности М. С. Щепкина. Основой обучения актера Щепкин считал чтение. На своих уроках «декламации» он учил: «Читая роль, всеми силами старайся заставить себя думать и чувствовать так, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять, старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она вошла тебе в плоть и кровь. Достигнешь этого — и у тебя сами родятся истинные звуки голоса, и верные жесты...» [6, с. 386]. Проникновение в слово через «сердце», мысли, чувства и поступки героя — вот одна из важнейших задач актера, считал Щепкин. Для него работа над словом — главная составляющая актерского мастерства.

Пропитаться ролью, постигнуть «натуру действующего лица», правдиво произносить текст, можно только через постижение мыслей этой «натуры», считал Щепкин. «Актер непременно должен изучить, как сказать всякую речь, не предоставляя случаю или, как говорят, натуре, потому что натура действующего лица и моя — совершенно противоположны, и, наделяя роль своею собственною персоною, утратится физиономия играного лица.

Да, надо изучать так, что мысль всегда должно сказать хорошо, потому что, если и не одушевишь ее, все же не все дело пропало. Скажут “холодно”, а не “дурно”» [6, с. 228]. Указывая на ошибки существования актера на сцене, на психологию его поведения, Щепкин подчеркивает значение не только звучащего слова, но и внутреннего монолога актера, непрерывного, действительного осмысления того, что происходит на сцене: «Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят — ты слушаешь, но не молчишь. Нет: на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом.

У тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самых слов...» [6, с. 387].

Заветы М. С. Щепкина живы и сегодня. «Он был великий артист, артист по призванию и по труду...», — писал о нем А. И. Герцен. М. С. Щепкин был не только великим артистом, но и великим педагогом. Понимая острую необходимость развития театрального образования для будущего русского театра, М. С. Щепкин разработал основные принципы «национальной драматической школы, школы реалистической игры». Многие столпы русского театра — А. Е. Мартынов, П. М. Садовский, Г. Н. Федотова, Н. М. Медведева, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский — причисляли себя к ученикам Щепкина.

Своим вдохновителем, основателем реалистического театра, К. С. Станиславский, считал М. С. Щепкина. По его признанию, заветы Щепкина легли в основу всей системы великого реформатора мирового театрального искусства. Суммировав и исследовав накопленный традиционный опыт театра, присоединив к нему личный актерский и педагогический опыт, Станиславский создал систему театрального образования, которая явилась научной теорией актерского мастерства. О влиянии Малого театра на свое творческое формирование К. С. Станиславский пишет: «Я еще застал чудесных, необыкновенных артистов Малого театра, целый букет талантов и гениев... Они помогли мне... создать тот идеал актера, к которому я стремился в своем искусстве, оказали важное влияние на меня, содействуя моему художественному и эстетическому воспитанию. Ты, великий Малый театр, — постоянный спутник и друг нашей жизни. Здесь люди творили вечно, однажды и навсегда. Здесь ковалось подлинное русское искусство, искусство сердца и художественной правды. Здесь великий Щепкин писал скрижали своего завета и давал нам свои заповеди. И не только дорогие воспоминания связывают нас с Малым театром, нас тесно сближают и общие осно-

вы нашего искусства, унаследованные от Щепкина, и от его великих соратников. Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра, и гордимся этим» [7, с. 60].

Дело учителя продолжили его ученики — выдающиеся актеры Малого театра И. В. Самарин, С. В. Шумский, Н. М. Медведева, Г. Н. Федотова.

Необходимо упомянуть, что Гликерия Николаевна Федотова, по признанию самого К. С. Станиславского, оказала большое влияние на его творческое становление. Он с благодарностью писал ей во времена своей артистической славы: «В важные минуты нашей артистической жизни Вы являлись то в роли заботливой матери, то в роли мудрой советницы, то друга и товарища по искусству... Вы привели меня на сцену, когда я постучался в Ваш класс при Императорском театральном училище» [8, с. 235].

## ***Часть 2. Александр Николаевич Островский***

Первая половина XIX века была ознаменована активным участием многих талантливых драматургов, писателей и поэтов в формировании эстетических критериев отечественного актерского искусства. Это выразилось не только во влиянии на театр новой драматургии, но и в тех новых явлениях, которые стали возникать в театральной жизни. А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. С. Грибоедов, А. Н. Островский, С. Т. Аксаков, В. Г. Белинский, Н. И. Гнедич, П. А. Катенин — вот перечень имен тех, кто был причастен к этим явлениям. Это было время, когда авторы читали свои произведения актерам театра и обсуждали с ними пьесы, когда они активно участвовали в постановке спектаклей и в работе над ролью, когда русские писатели занимались не только общественно важной критической деятельностью в области театра, но и обучением актеров. Это явление стало

значительным фактором в деле развития русского языка и сценической речи.

Важную роль в этом сыграл великий драматург А. Н. Островский. Его творчество имело особое значение не только для всего русского театра, но и для развития Школы Малого театра и ее традиций.

Многие годы А. Н. Островский возглавлял экзаменационную комиссию Школы, разработал специальную программу обучения в драматических классах. Принимая активное участие в становлении русского драматического театра, А. Н. Островский понимал степень необходимости существования и развития Школы — «без школы нет артистов, а без артистов нет и театра», — писал он.

Недаром Малый театр называли «Домом Островского», «вторым Университетом». А забота о чистоте русского языка, о правильном московском произношении, которое было признано образцом на сцене, как уже было сказано, являлась одной из наиважнейших традиций старейшего театра России и его Школы, можно сказать, его миссией.

Спектакли Малого театра служили примером прекрасной музыкальной русской речи и были школой русского языка. И во многом это заслуга А. Н. Островского. В своей докладной записке об авторских правах драматических писателей Александр Николаевич писал: «...Я именно начал с того, что всю свою деятельность и весь свой досуг посвятил театру... я близко сошелся с артистами и всеми силами старался быть им полезным своими занятиями и способностями. Школа естественной и выразительной игры на сцене, которою прославилась московская труппа, и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась одновременно с появлением моих первых комедий и не без моего участия. Я каждую свою новую комедию, еще задолго до репетиции, прочитывал по несколько раз в кругу артистов. Кроме того, проходил с каждым его роль отдельно.

Начиная от великого Мартынова до последнего актера, всякий желал слышать мое чтение и пользовался моими советами. Садовский во всех моих ролях играл совершенно моим тоном, тоже можно сказать про Шумского, покойного Полтавцева, Горбунова, Зуброва, Дмитриевского, Вильде и многих других. Того же старалась достигать вся остальная труппа, и за таким исполнением всегда следовал большой успех не отдельного лица, а целого *ensembl'я*» [9, с. 1131, 1141].

Как мы видим, работая с актерами над постановкой своих пьес, Островский не довольствовался положением драматурга-наблюдателя, он выполнял функции драматурга-режиссера. Для него было важно, чтобы в спектакле актеры существовали в ансамбле. Он большое внимание уделял и проработке с актерами каждого образа, и живому, органичному существованию их на сцене. «...Произношение и жест, прежде всего, должны быть правильными, потом выразительными и, наконец, естественными, правдивыми для данного лица, характерными» [10, с. 307], — писал А. Н. Островский.

Конечно же, процесс создания спектакля строился на взаимообмене и взаимообогащении. Нужно отдать должное великому драматургу, он не только помогал актерам в работе над созданием образа, но и с большим вниманием принимал помощь от них. «Казалось бы, такому драматургу, как А. Н. Островский, речевая палитра которого так богата, не нужна помощь актера. Однако многие припомнят, как помогали Островскому непревзойденные мастера, блестящие художники звучащей речи О. О. Садовская, Г. Н. Федотова, Н. М. Медведева» [11], — писала Е. Д. Турчанинова. В основе всего, всех составляющих спектакля для Островского, конечно же, было слово, осмысленное, пропущенное через «сердце», чувство и воплощенное в речь.

Проявляя особое внимание к звучанию спектакля, Островский добивался того, что русский язык, в его пье-

сах пел и звучал; он был живой со всеми его интонационными и ритмическими особенностями. Он требовал от актеров соблюдения музыкальности речи, ее ритма, изломов и перепадов, движения и полётности, особой интонационной структуры, свойственной каждому образу, что, в свою очередь, содействовало более глубокому проникновению в суть авторского замысла. Наверное, именно поэтому «А.Н. Островский обыкновенно слушал свои пьесы за кулисами. Слушая спектакль, он безошибочно угадывал, как играют актёры. Только по звучащему слову он узнавал правильность ритмов, жизненность и правдивость того, что происходит на сцене...» [12, с. 286]. Об этом же мы читаем в книге «Гликерия Федотова», в которой упоминается, что Островский имел привычку на репетициях ходить за кулисами. Он требовал, чтобы актеры могли рисовать образ одним голосом, без помощи мимики и жеста.

Звучащее слово действующих лиц в пьесах Островского — одно из главных выразительных средств актера, при помощи которого раскрывается внутренний мир воплощаемого образа.

Великий мастер слова не оставил теоретических материалов в области речи и актерского мастерства. И только из мозаики воспоминаний мы можем сложить картину того, как работал Островский-режиссер над словесным полотном спектакля.

### ***Часть 3. Александр Павлович Ленский***

Большой вклад в развитие Школы Малого театра внес Александр Павлович Ленский. Он был разносторонне одарен во всех областях искусства. Замечательный актер, создавший галерею классических образов. Режиссер Малого театра. Благодаря режиссерским исканиям Ленского на сцене впервые появился так называемый «крупный план» и вращающийся круг сцены. Теоретик

сценического искусства. «Большой талант проявил он и как чтец, — пишет в своих воспоминаниях его ученик М. Ф. Ленин. «При чтении Александр Павлович никогда не менял голоса, давая характеристику действующих лиц лишь богатейшими интонациям». Талантливый живописец и скульптор. Всё в театре было ему интересно. Проблемы грима и мимики, театрального оформления. По его рисункам и макетам писались декорации, делалась бутафория, шились костюмы, при этом «он никогда не претендовал на соавторство с художниками» [13].

Вся его теоретическая и практическая система работы над ролью была посвящена способам борьбы против наигрыша, неестественности, штампов актерской игры. В режиссуре для А. П. Ленского главным являлось раскрытие основной идеи драматурга. Он настаивал на том, что ни актер, ни режиссер не имеют никакого права изменять текст пьесы.

Мейерхольд справедливо называл А. П. Ленского «гениальным мастером сцены и гениальным педагогом», который подарил русскому искусству, целую плеяду актеров, составивших гордость и славу Малого театра. Это В. О. Массалитинова, Е. Д. Турчанинова, П. М. Садовский В. Н. Рыжова, А. А. Остужев, М. Ф. Ленин, Ю. М. Юрьев, В. Н. Пашенная. Необходимо заметить, что Ленский, имя, которого неоднократно упоминает в своих книгах К. С. Станиславский, оказал и на его творчество большое влияние. В книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский пишет: «Артист Малого театра Александр Павлович Ленский обладал совершенно исключительной сценической мягкостью... Я был влюблен в Ленского: и в его томные, задумчивые, большие голубые глаза, и в его походку, и в его пластику, и в его необыкновенно выразительные и красивые кисти рук, и в его чарующий голос тенорового тембра, изящное произношение и тонкое чувство фразы, и в его разносто-

ронный талант к сцене, живописи, скульптуре, литературе» [7].

Продолжатель традиций М.С. Щепкина, борец за реалистический театр, за культуру и мастерство актерского исполнения, Ленский, болезненно относился к непрофессионализму в работе многих артистов: «Опытным актером следует ли считать такого, который способен пойти на сцену без репетиций, не зная ни текста своей роли, ни содержания пьесы, и нести изумительную чепуху, не испытывая при этом вполне законного желания провалиться сквозь землю?.. Возможно ли сильнее и грубее унижать свое дело, как унижает его сам актер, говоря своим отношением к нему, что для его искусства в сущности не требуется никакого искусства?» [14], — говорил он, выступая на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей в 1897 году.

Главным для развития русского театра А.П. Ленский считал создание серьезной системы театрального образования. «Не стыдно ли, не оскорбительно ли сознавать, — говорил он, — что корпорация русских актеров — единственная в мире корпорация, не признающая образование благом для себя и своего искусства?» [13].

Переосмыслив опыт своих великих предшественников, опираясь на творческие и педагогические поиски Щепкина и Островского, Ленский создает четырехгодичную программу обучения драматического артиста, в основе которой заложено не только профессиональное развитие творческой личности, но и ее разностороннее воспитание. А.П. Ленский считал необходимым познакомить учеников со всеми театральными профессиями. Он был убежден, что каждый актер должен уметь суфлировать спектакль и вести его в качестве помощника режиссера. Именно А.П. Ленскому принадлежит идея ввода воспитанников школы в спектакли Малого театра. И по сей день у студентов театрального училища им М.С. Щепкина есть уникальная возможность играть

небольшие роли, участвовать в массовых сценах спектаклей Малого театра.

Е. Д. Турчанинова, поступившая в класс молодого начинающего педагога, вспоминала, что А. П. Ленский своей увлеченностью жизнью «зажигал учеников». Что к каждому ученику он пытался найти особый подход, осторожно раскрывая его индивидуальность, предоставляя полную творческую свободу, прививая навык к самостоятельной работе. «Для него было главное, чтобы ученик жил на сцене, горел». Развитие наблюдательности и фантазии, правдивость и чувство меры, умение слушать на сцене и вести диалог, полная естественность сценического поведения, соблюдение трех важнейших правил: «должно быть все слышно, все видно, все понятно», — вот основные требования педагогической методики А. П. Ленского.

Важнейшим элементом формирования будущего актера он считал воспитание навыка к труду. «Всякий думает, что стать актером очень легко, — пишет Ленский, — стоит только пойти в актеры, как пойти в солдаты, дворники, сапожники и т. д. И если он коммерсант, офицер, чиновник, а не актер, то только потому, что не хочет им быть, а не потому, что не может. Что нужно для актера? Уметь говорить. Но кто ж этого не умеет, это — природная способность каждого. И никогда и ничем нельзя убедить его в том, что именно то, что он считает своей природной способностью, — этим-то он и не владеет, и то, что, по его мнению, так просто, — есть одна из труднейших задач сценической техники, над преодолением которой актер должен работать всю жизнь. Его нельзя убедить в том, что прежде чем хорошо говорить, ему надо сперва выучиться плохо читать на сцене, затем хорошо читать, потом плохо говорить и под конец уже выучиться говорить хорошо» [14, с. 72].

Умению говорить, речи на сцене А. П. Ленский, как и его предшественники, уделял большое значение.

«Вообще уроки декламации в руках крупного педагога — это замечательная, всесторонняя подготовка к урокам по мастерству актера. И первые откровения о переживании, о технике паузы, о звучании голоса я получила на уроках декламации, проводившихся Александром Павловичем» [15, с. 41], — пишет еще одна выдающаяся ученица Ленского В.Н. Пашенная. Чтобы ярче представить портрет Ленского-педагога воспользуемся некоторыми воспоминаниями его учеников: «Навсегда запомнились уроки вечно юного Александра Павловича в школе Малого театра. Поздний вечер. На лестницах и в коридоре напряженная тишина. Швейцар Григорий — живая летопись школы, поднявшись из раздевалки кверху, жадно вслушивается... — Александр Павлович разошлись, — шепотом докладывает он. — Нескоро пойдут теперь по домам.

Большой зал. Маленькая сцена. Человек тридцать юношей с разгоревшимися глазами. Сколько чаяний, надежд! Юный металл в голосах, задор в движениях. И среди этой молодежи — А.П. Ленский то плавный, изящный, неторопливый, то бурный, стремительный; взметнувшийся ввысь..., то глубоко лирический с чарующими, глядящими в душу, большими-большими глазами... Перевоплощаясь из образа в образ, Александр Павлович показывает ученикам отдельные роли. С какой щедростью он передает им свой опыт, богатство «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», чтобы снова искать, творить, толкать, вести вперед, только вперед эти зыскующие неискусшенные души» [13], — пишет М. Ф. Ленин.

Другой ученик Ленского, режиссер Малого театра И. С. Платон вспоминал, что Александр Павлович расточительно отдавал «на сцене и в жизни жар своей кипящей крови, этот великий артист, художник и учитель радовался как ребенок, когда находил в своем ученике, хоть искорку того огня, которым он горел, и раздувал эту

искорку в пламя... он отдавал всего себя до последнего часа своей жизни, театру и своим ученика» [16, с. 286-287]. После его смерти Мария Николаевна Ермолова писала: «С Ленским умерло все. Умерла душа Малого театра... С Ленским умер не только великий актер, а погас огонь на священном алтаре, который он поддерживал с неумолимой энергией фанатика. Он всю жизнь и душу положил за искусство ...» [17].

Но, как известно, учитель продолжает жить в своих учениках. Его педагогическую эстафету приняли Е. Д. Турчанинова, В. Н. Пашенная, Н. А. Смирнова, С. В. Айдаров, в свою очередь, воспитавшие плеяду замечательных актеров и преподавателей.

#### ***Часть 4. Евдокия Дмитриевна Турчанинова***

Великая русская актриса Е. Д. Турчанинова, воспитанная в лучших традициях Малого театра, получившая школу актерского мастерства у Ленского, и обогатившая ее в работе со своими выдающимися партнерами по сцене: Н. М. Медведевой, Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, А. П. Ленским, Южиным, Н. К. Яковлевым, П. М. Садовским, Остужевым, О. О. Садовской, Н. И. Музилом, В. Н. Рыжовой, А. А. Яблочкиной, — являлась хранительницей и продолжательницей речевых традиций Малого театра, яростным борцом за чистоту русского языка. Коренная обитательница старой Москвы, Е. Д. Турчанинова, имела от рождения хороший голос и дикцию, но, вместе с тем, всю жизнь работала над собой. Она обладала изумительной русской речью, которая даже среди корифеев Малого театра, «где до последнего времени истинно русская речь хранилась, как драгоценная реликвия, передаваемая из поколения в поколение, даже там речь Евдокии Дмитриевны считалась эталоном...» [18], — писал народный артист СССР

Б. А. Бабочкин. В Малом театре Турчанинову с любовью называли энциклопедией русского слова.

Евдокию Дмитриевну всегда привлекала педагогическая деятельность. Будучи уже известной актрисой, в 1910 году она начинает преподавать. И, конечно же, главной темой в ее методике, унаследованной от учителя и переданной ученикам, было трепетное отношение к звучащему со сцены слову, в котором сокрыта жизнь и тайна изображаемого образа. «Учеников Евдокии Дмитриевны, — пишет известный режиссёр XX века Ф. Н. Каверин, — всегда легко узнать на первых же репетициях по особой любовной жадности к слову автора, по умению разгадать его вслух, вкусно, с наслаждением нести речь образа зрителю. Все они говорят каждый в своей манере, каждый в образах пьесы раскрывает свою индивидуальность. И это свидетельствует о том, что любовь к слову — не результат формальной казенной выучки» [19].

Свои взгляды на творческий процесс Евдокия Дмитриевна частично изложила в статье под названием «О сценической речи», в которой подробно рассматривает многие жизненно важные для актера проблемы. Это, в первую очередь, небрежное отношение к русскому языку, его «вульгаризация», к орфоэпическим нормам ударений в словах. Это и понимание того, что главным на сцене является слово, через которое актер несет мысль автора и «отношение к играемому образу». И то, что через слово актер передает то, «что он хочет сказать зрителю устами исполняемого им персонажа». Рассуждая о значении партнера на сцене, Турчанинова подчеркивает, что нужно жить тем, «что говорит партнер». Большое внимание Евдокия Дмитриевна, уделяет чуткому и вдумчивому отношению к языку автора, стилистическим особенностям его речи, построению фразы, мелодии речи. Именно в языке автора сокрыт «ключ к роли», — говорит она. Уловив различия языка Грибоедова, Гоголя,

Островского, проникнув в речевые нюансы персонажа, можно постигнуть «характеристику образа», так как: «... язык всякого классического персонажа всегда выражает его содержание и отражает его настоящую, а иногда и прошлую жизнь» [11]. Расширяя тему особенностей драматургического языка автора в классических пьесах, Евдокия Дмитриевна особо отмечает то, что в работе над ролью актер должен «считаться с эпохой, а не поправлять автора из боязни, что зритель не поймет. Не поймет — постарается узнать» [11], — пишет она.

У актеров Малого театра, как уже было сказано выше, из поколения в поколение воспитывалось бережное отношение к русскому языку. Ученики школы и молодые актеры находились под пристальным вниманием всей труппы Малого театра. Осваивая язык произведений великих мастеров русского слова, они с первых шагов обучения постигали науку образного звучания родной речи, прививая себе профессиональный языковой вкус. Только впитав в себя великий русский язык наших классиков, «... можно не бояться ничего и легко справляться с речью других драматургов, русских и иностранных, классических и современных. Эти русские классики — фундамент всего остального». К бережному отношению языка можно отнести наказ Турчаниновой о том, что «никогда не следует поправлять, изменять автора».

В связи с этой темой, столь актуальной на сегодняшний день, позволю себе некоторое отступление. Накануне празднования 190-летия Школы Малого театра, ряду педагогов училища было поручено взять интервью у знаменитых выпускников. Автору данной статьи выпала честь пообщаться со знаменитым, всеми любимым актером Малого театра, народным артистом РФ Виталием Мефодиевичем Соломиным. На вопрос: «Насколько трудно работать над драматургическим материалом Островского, над его, как считают некоторые

современные режиссеры, архаичным языком», — он ответил: «Невероятно трудно. В начале, когда идет «застольный» период работы над пьесой. Кажется, что речевой аппарат не в состоянии справиться со сложной языковой конструкцией автора. Все время хочется что-то сократить, перестроить фразу сказать ее «нормальным», привычным языком. Но ты понимаешь, что этого делать нельзя, что нужно победить этот дискомфорт. Начинаешь работать, задумываться над каждым словом, мыслью, которые автор вложил в уста моего героя. К тому же сталкиваешься с тем, что его текст требует значительной подготовки речевого аппарата. Идешь как бы навстречу Островскому, и происходит маленькое чудо. Он через язык персонажа открывает для тебя безграничные творческие возможности».

Из этого следует вывод: если на сцене самым «главным» является слово», через которое «актер доносит мысль автора и раскрывает свое отношение к играемому образу, <...> выражает то, что он хочет сказать зрителю <...> значит, актеру нужно подготовить свой речевой аппарат так, чтобы слово звучало ярко, выразительно, красиво, доходчиво», — советует Евдокия Дмитриевна. «Я считаю, что к речи актера должны быть предъявлены особо строгие требования — безукоризненная дикция, умение владеть голосом, дыханием. Это самые главные, если можно так сказать, «орудия производства» актера, и должны быть доведены им до высокой степени совершенства. <...> Дикция должна быть хорошей, ясной, голос должен звучать сильно, быть гибким, подвижным, чтобы даже мельчайшие оттенки в интонациях не пропали для зрителя. Тогда речь актера делается предельно выразительной» [11], — пишет она в своей статье.

Что такое говорить на сцене? Нет такого актера, который рано или поздно не задавал бы себе этот вопрос и не искал бы на него ответа. Евдокия Дмитриевна отвечает на этот вопрос так: говорить — «... не значит

только правильно, одушевленно, даже вполне жизненно высказывать мысли автора. Говорить — значит отвечать тоном, полутонем, иногда одним восклицанием или ползвучком на все, что слышишь вокруг себя». Уметь говорить со сцены — значит уметь считаться с расстоянием, на котором находятся от нас те, для кого мы говорим, то есть публика. Очень часто из-за мнимой «жизненности» речи до публики долетает едва половина того, что говорится на сцене <...>

Говорить — значит уметь в своей роли соединить ее тон с общим тоном всей пьесы и довести его модуляции до тончайшей нюансировки. Уметь говорить — значит уметь находить тон, свойственный самым разнообразным по эпохе и положению лицам, которых мы играем, и этим тоном отвечать целям и характеру авторского творчества. Гамлет и Чацкий не могут говорить одним и тем же тоном: хотя обе эти роли так называемого «героического» амплуа, их внутренняя индивидуальность, их эпоха и среда, наконец, замыслы авторов обязывают актера говорить в роли Гамлета совсем иначе, чем в роли Чацкого. Речь, жизненная и естественная для Гамлета, оказывается нежизненной и неестественной для Чацкого. Нельзя устанавливать общие требования «простоты», «естественности» и «жизненности». Актеру надо уметь говорить свои роли так, чтобы для данного лица его речь была проста, жизненна и естественна. <...> Уметь говорить — это значит, в самых патетических местах все-таки не читать и не декламировать. Тут едва заметная линия отделяет сценическую правду от лжи» [11].

В Малом театре всегда уделяли большое значение актерскому ансамблю в спектакле, который возникал, когда срабатывала знаменитая формула О. О. Садовской: «Ты мне крючок — я тебе петельку». В решение этой формулы заложено не только умение говорить на сцене, но и умение молчать, слушать. Без владения этими важнейшими составными актерского мастерства спектакль

на сцене утратит жизненность. Вот как раскрывала Турчанинова понятие молчания на сцене. «Уметь молчать еще труднее. Молчать — значит, прежде всего, уметь слушать и, слушая, непременно отвечать на каждое движение мысли собеседника, но отвечать не речью, а взглядом, поведением. Уметь молчать — значит также уметь предпослать фразе или дать после нее именно то количество времени, какое нужно, чтобы публика успела воспринять или подготовиться к восприятию той или иной мысли или ощущения» [11].

По большому счету в своей статье-напутствии под названием «О сценической речи» Евдокия Дмитриевна своими словами с учетом своего опыта говорит о том, о чем говорили своим ученикам М.С. Щепкин, А.П. Ленский. Об этом же в своей книге «Искусство актрисы» пишет Вера Николаевна Пашенная — это и есть то, что мы называем традицией педагогической преемственности.

Много лет Турчанинова возглавляла экзаменационную комиссию училища. Начиная с 1918 года, периодически, с перерывами в разные годы, преподавала в нем. И, что характерно, в официальных документах Турчанинова значится педагогом актёрского мастерства, а рядом в скобках добавлено (сценической речи). Эта приписка является фактом, который еще раз подтверждает неразрывную связь этих двух дисциплин. В 1943 году училище им. М.С. Щепкина обрело статус высшего учебного заведения, и в связи с новой программой обучения в нем появляется кафедра сценической речи. С этого времени сначала неофициально, а в 1945 году официально Е.Д. Турчанинова становится заведующей кафедрой сценической речи.

Особое отношение к слову не могло не родить любовь к художественному чтению. Евдокия Дмитриевна много читает в концертах, записывает русские народные сказки на радио, благодаря чему мы имеем се-

годня уникальную возможность услышать ее «вкусную», завораживающую речь. Прослужив в Малом театре 75 лет, выйдя из состава труппы театра в 1959 году, Турчанинова продолжала активно заниматься концертной деятельностью. Последний концерт актрисы состоялся в 1960 году в Доме Союзов, ей исполнилось 90 лет. Бурными аплодисментами публика стоя приветствовала Е. Д. Турчанинову. Художественное чтение давало ей возможность чувствовать себя востребованной, давало силы жить. И даже за несколько часов до смерти она читала «Евгения Онегина» дежурившим около ее постели сестрам.

### ***Часть 5. Вера Николаевна Пашенная***

Значимой личностью в судьбе Школы Малого театра была народная артистка СССР, выдающийся педагог В. Н. Пашенная.

Чтя профессиональные заветы М. С. Щепкина и А. П. Ленского, В. Н. Пашенная продолжает развивать систему актерского образования, приумножая ее личным творческим и педагогическим опытом. В результате чего Вера Николаевна пишет книгу «Искусство актрисы», в которой не только рассказывает свой жизненный и творческий путь, но и подробно излагает свои взгляды на сценическое искусство. В этой книге можно найти много важных советов актеру для работы над ролью. Учитывая задачи данной статьи, процитируем те моменты из книги, которые связаны с высказываниями Веры Николаевны о значении голоса, дикции, культуры русской речи в творчестве актера. В работе актера над ролью В. Н. Пашенная во главу угла ставила одну из заповедей своего учителя о трех сценических правилах — «должно быть все слышно, все видно, все понятно». Остановимся на двух началах того, что называется «слышно». Это дикция и голос.

Анализируя значение голоса, В. Н. Пашенная пишет о том, что если актер талантлив, он должен с первых шагов обучения усердно трудиться над укреплением и развитием голоса. Учиться профессионально, владеть и управлять им. Усердно работать над исправлением органических недостатков, если они имеются у него. Если по роли необходимо кричать, важно помнить, что нельзя форсировать голос. Этот крик должен быть технически выверен и отработан. «Оперируя голосом на сцене, актер должен рассчитывать свои голосовые средства и никогда не доводить звучание голоса до крайнего предела. Надо, чтобы всегда оставался, так сказать, «запас», чтобы публика всегда чувствовала, что актер может говорить и еще сильнее, и еще тише, и еще выше, и еще ниже, — тогда зритель легко принимает и усваивает то, что хочет ему передать актер» [15, с. 203]. Нельзя «уходить в голос», «идти от голоса». Голос должен идти от актера, от его индивидуальности, быть свободен и легок. Нельзя забывать о «посыле» голоса и об акустике зала. «Следует помнить, что на самых дальних местах тебя должно быть так же ясно слышно, как и в первых рядах» [15, с. 202-204].

Рассуждая о том, что в процессе работы над ролью актер часто подвержен «искушению» голосом добавить образу красок. Вера Николаевна категорически настаивает на том, что «надо работать над ролью, над ее основой, и если роль разобрана правильно, если работа на верном пути, то голос пойдет сам за ролью и будет звучать так, как надо. В жизни суровый, замкнутый, тяжелый человек не будет говорить звенящим, открытым голосом. И, наоборот, веселый, бодрый, радостный человек не заговорит глухим, тяжелым голосом. Дряхлый, больной старик будет говорить другим голосом, нежели молодой, брызжущий здоровьем юнец. Менять надо не голос, надо идти не от голоса, а от существа роли, и все свое внимание сосредоточить на этом» [15, с. 202-204].

Следующая важнейшая составляющая профессиональной техники речи актера — это дикция. «О важности дикции двух мнений быть не может. Неправильно поставленный голос отнимает добрую половину обаяния у самого талантливого актера. Плохая дикция лишает его творчество не только обаяния, но и какой бы то ни было значимости» [15, с. 202-204]. Поэтому заботиться об исправлении дикционных недостатков необходимо с первых шагов обучения, советует В.Н. Пашенная. Процесс работы над чистотой речи трудоемкий и требует постоянства и упорства. Небрежность по отношению к дикции, зачастую является отсутствием объективной оценки своих недостатков. «Мне приходится встречать крупных актеров, у которых, как говорится, «каша во рту» не потому, что у них органический порок, нет, — просто они никогда не относились к себе критически...» [15, с. 202-204], — констатирует актриса.

Все её рассуждения о голосе и дикции неразрывно связаны с процессом работы над ролью и с теми ошибками, которые допускают многие артисты. Так, например, работу над ролью нельзя начинать с поиска «манеры говорить». С так называемой дикционной характерности — «старческой», «детской», «светской» или бытовой». Это может повести её «по неправильному пути». В первую очередь, — советует Вера Николаевна, — необходимо понять суть роли. Тогда «особенности, характерность дикции, если они будут органически спаяны с содержанием роли, придут сами по себе: резкий, уверенный в себе, властный, сильный человек будет выговаривать слова, конечно, иначе, чем больной, слабый, колеблющийся или робкий человек» [15, с. 202-204].

Необходима четкость каждого звука. Особого внимания заслуживает последний согласный в слове. «Для того чтобы слова были слышны и понятны, надо четко и чисто произносить все буквы, причем согласные буквы должны не только четко произноситься, но и... зву-

чать» [15, с. 202-204]. Но при этом предупреждает она, нельзя уходить от естественности и «пользоваться навязчивой дикцией, преувеличенно оформленными буквами». Важно помнить о том, что «нельзя нагромождать одно слово на другое, смазывать концы своей речи, тем более соприкасаясь с речью партнера» [15, с. 202-204].

Вера Николаевна особо подчеркивает, что «при «громких» местах роли надо владеть согласными буквами и обращать на них сугубое внимание для того, чтобы не сливать гласные и иметь четкую дикцию. А в «тихих» местах необходимо обращать внимание на гласные и тем самым четко доносить тихую речь» [15, с. 202-204]. И не только для голоса, но и для дикции необходимо учитывать акустику зала. «В зависимости от резонанса надо управлять и дикцией. Где звук резонирует очень сильно, надо ослаблять гласные за счет согласных. И, наоборот, где плохо раздается голос, следует усиливать гласные». Что всегда нужно учитывать посыл звука в зал и если приходится стоять «спиной к публике, надо учитывать это и посылать слова более четко, обращая их к залу. Иногда по пьесе приходится говорить «по секрету» или, закрывая рот рукой от одного партнера, направлять речь к другому; в этих случаях надо направлять звук так, чтобы рука не уводила звук голоса от публики» [15, с. 202–204].

В своей книге В. Н. Пашенная пишет, что с молодых лет она интересовалась педагогической работой. И любопытно то, что область ее педагогических увлечений составляла техника сценической речи! «Одно время, в течение восьми-десяти лет, я сильно увлекалась работой над постановкой голоса. У меня было очень много учеников, я преподавала постановку голоса в студиях, в школах» [15, с. 202-204]. Как мы видим, этот опыт пригодился Пашенной — актрисе и педагогу Педагогическая деятельность в училище началась у Веры Николаевны в трудный 1918 год. Дирекция Малого театра приняла

решение вновь открыть после длительного перерыва с 1909 года Театральные мастерские при Малом театре. Так называлось в то время Театральное училище им. М. С. Щепкина. Художественными руководителями набранного курса были назначены В. Н. Пашенная и Н. А. Смирнова. Выпущенный в 1922 году курс впоследствии становится знаменитой Студией Малого театра. Директором этой студии назначается В. Н. Пашенная, режиссером – Ф. Н. Каверин (выпускник этого же курса, проявивший незаурядные режиссерские способности уже в студенческие годы). Необходимо отметить, что в 20–30-е годы XX столетия Студия Малого театра была одним из наиболее популярных и интересных молодых театральных коллективов Москвы.

Как проходил процесс обучения будущих студийцев, как воспитывалась и прививалась любовь к сценической речи, мы можем прочитать в воспоминаниях Ф. Н. Каверина: «Занятия в школе начались с речи. Забота о чистоте русского языка, о правильном московском произношении была в то время еще живой и прекрасной традицией Малого театра. Педагоги чутко улавливали недостатки в дикции учеников и разными остроумными способами помогали искоренять их. К концу первого же года обучения Половикова избавилась от своего украинского акцента, Володя Мейер стал отчетливо и даже щегольски произносить недававшуюся ему букву «р». Смирнова мастерски ставила дыхание, и мы с радостью чувствовали, как крепнут и обогащаются наши молодые голоса.

Между учениками шло настоящее соревнование. Научиться медленно прочитывать восемь-девять строк гекзаметра на одном дыхании, не повышая и не понижая голоса, стало нашей кровной задачей. Умение произнести десять-двенадцать строк, повышая голос после каждой строки на одну ноту, а затем восемь-девять строк, понижая звук, считалось у нас делом доблести

и геройства. Работая так, мы еще только приближались к тому, чтобы заниматься искусством. Это была своего рода гимнастика голоса; только ежедневным трудом, непрерывной тренировкой достигалась лишняя строчка при чтении гексаметра, новая нота, взятая вверх или вниз» [20, с. 113].

Процесс обучения не заканчивался в аудиториях училища, он продолжался в стенах Малого театра. «Нам постоянно повторяли, что речь на сцене далеко не то же самое, что речь в жизни, — пишет Ф.Н. Каверин. — Нам внушали, что артист должен идеально владеть своим голосом, что на сцене ни в одной роли нельзя «бормотать слова», «мять текст», говорить его «под себя». Наши учителя прививали нам вкус к занятиям голосом и речью, пользуясь в качестве примера спектаклями Малого театра». Ярким и убедительным примером, как должен говорить и звучать на сцене артист, для будущих студийцев являлись многие корифеи Малого театра. «На дорогой нам сцене говорили прекрасно, музыкально, вкусно, всегда несколько более смачно, чем в жизни. Нас заставляли вслушиваться в речь О.О. Садовской. Кого бы ни играла Ольга Осиповна, она всегда неошутимо для зрителя, но заметно для чуткого уха партнера, несколько отчеканивала каждый слог в слове, отчего ее жизненная, правдивая речь приобретала особый поэтический оттенок. Нас восхищала звонкость, неувядаемая свежесть голоса А.А. Остужева. Нам говорили, что это результат внимания к своему голосу, что Александр Александрович не пропускает ни одного дня без упражнений. О том, чтобы мы правильно говорили по-русски, заботились не только педагоги. Буквально вся труппа следила за нашей речью. Вначале нам даже было трудно разговаривать со старшими; неправильное ударение в слове или небрежно составленная фраза прерывали самую волнующую беседу.

— Голубушка, вы пришли в Малый театр, как же вы говорите? Ведь вы готовитесь разговаривать на сцене, вас будут слушать зрители, — ласково убеждала Е. Д. Турчанинова «нагрешившую» в беседе с ней ученицу.

— Что сказал этот молодой человек? — болезненно съезжившись, переспрашивала в закулисном фойе Е. К. Лешковская, и покрасневший «молодой человек» спешил извиниться и повторить слово, сделав ударение, принятое в Малом театре.

Сколько шуму, нареканий, воплей негодования было в театре, когда одна из наших подруг обещала по телефону, что она «позвонит» своему знакомому. Находившийся в соседней комнате О. А. Правдин случайно услышал это «позвонит». Вызвав ничего не подозревавшую ученицу, он отчитал ее так, что она ушла от него в слезах. Мало того, на всех уроках, на всех репетициях этот маленький случай вспоминали как пример недопустимо небрежного отношения к русскому языку» [20, с. 113-114].

Этот любопытный случай из воспоминаний Ф. Н. Каверина наглядно показывает, что весь Малый театр принимал активное участие в творческом становлении Школы. Начиная с первого курса, все их экзамены проходили на сцене легендарного театра. Вся труппа театра, художественный руководитель Малого театра А. И. Южин отслеживали все работы учеников, все их спектакли. Южин всегда разбирал их подробно, давал советы, которые, естественно, приносили им большую пользу. Е. Д. Турчанинова, О. О. Садовская, Е. К. Лешковская, П. М. Садовский, А. А. Яблочкина ходили смотреть молодых исполнителей по многу раз. Они открыто говорили о недостатках, внимательно и точно разбирали и оценивали их работы. Так прививались и укреплялись важнейшие традиции — тесной творческой взаимосвязи Малого театра и его Школы, профессионального отношения к слову на сцене, педаго-

гической преемственности. Многие выпускники этого курса впоследствии преподавали и в Школе Малого театра и в других театральных учебных заведениях.

Более сорока лет Вера Николаевна Пашенная работала в родном училище. Ей было суждено внести существенный вклад в формирование не только театральной школы России, но и стран СНГ. В 1950 году, по инициативе Пашенной, была организована первая студия — Якутская. На сегодняшний день Школа выпустила более 50 национальных студий. Свыше тысячи выпускников этих студий являются не только популярными актерами, обладающие званиями народных и заслуженных артистов, известными режиссерами, драматургами, видными деятелями культуры, но и высокопрофессиональными педагогами. Воспитанные в лучших традициях Школы Малого театра, они в свою очередь передают их своим ученикам в Якутии, Татарстане, Таджикистане, Узбекистане, Туркмении, Киргизии, Северной Осетии, Удмуртии, Чувашии, Башкирии, Калмыкии, Мари Эл ...

В течение 20 лет училище систематически выпускает студии для Южной Кореи.

Вера Николаевна Пашенная воспитала несколько поколений прославленных актеров и театральных педагогов. Она заложила в них любовь к речевым традициям, требовательное отношение к технике речи и бережное к слову автора и чистоте русского языка, понимание того, что актерское мастерство и сценическая речь — единое целое. По сей день в Высшем театральном училище им. М.С. Щепкина трудятся именитые ученики В.Н. Пашенной. Народный артист СССР Ю.М. Соломин, заслуженный деятель искусств, профессор О.Н. Соломина, заслуженный деятель искусств, профессор Д.Г. Кознов. Нельзя не вспомнить имена давно ушедших учеников Веры Николаевны, которые оставили яркий след в истории Школы Малого театра. Это Н.А. Анненков, Н.Н. Афонин, О.М. Головина. Ими

воспитано не одно поколение народных и заслуженных артистов и педагогов, которые работают в стенах родного училища. Нельзя не вспомнить другие имена известных педагогов, повлиявших и на становление Школы и укрепление ее традиций: И. В. Самарин, С. В. Шумский, Г. Н. Федотова, О. А. Правдин, С. В. Айдаров, Н. Ф. Костромской, Н. А. Смирнова, С. А. Головин, М. Н. Гладков, В. И. Цыганков, К. А. Зубов, М. И. Царев, К. П. Хохлов, А. П. Грузинский, Л. А. Волков, И. Я. Судаков, А. Д. Дикий, М. И. Царев, Н. А. Анненков и многие, многие другие талантливейшие педагоги, которые вложили бесценный вклад в развитие Школы.

Высокопрофессиональное образование артиста является необходимым условием процветания театра. Девиз А. Н. Островского: «без школы нет артистов, а без артистов нет и театра», — вылился в три основополагающие, неразрывно связанные и взаимодополняющие традиции, три заповеди Школы Малого театра. Напомним их:

- неразрывная творческая связь Школы с Малым театром;
- педагогическая преемственность поколений;
- забота о чистоте русского языка и требовательное профессиональное отношение к слову на сцене.

Хочется верить, что, невзирая на все нововведения в системе театрального образования, из которых можно и нужно брать все лучшее, нынешнее поколение молодых педагогов Высшего театрального училища им. М. С. Щепкина не забудет о самом главном, о традициях, без которых школа утратит свою историческую исключительность. Традиции — это область особого духовного знания.

### Библиография

1. *Щепкин М. С.* Записки, письма. М.: Искусство, 1952.
2. *Марков П. А.* О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974–1977.

3. *Полевой Н.А.* Мои воспоминания о русском театре // Репертуар русского театра. Т. 1. Кн. 2. Спб.: в тип. А. Плюшара, 1840.
4. *Каратыгин П.А.* Записки. Л.: Искусство, 1970.
5. *Каратыгина А.М.* Воспоминания // Русский вестник. 1891, апр.
6. *Щепкин М.С.* Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1984.
7. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1972.
8. *Станиславский К.С.* Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953.
9. *Островский А.Н.* Сочинения. «Докладная записка об авторских правах драматических писателей». М.: Книжная палата, 2001.
10. *Островский А.Н.* Полное собрание сочинений. Т. XII. Статьи о театре. Записки. Речи. 1859–1886. М.: ГИХЛ, 1952.
11. *Турчанинова Е.Д.* О сценической речи [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.maly.ru/news\\_more.php?number=2&day=1&month=2&year=2005](http://www.maly.ru/news_more.php?number=2&day=1&month=2&year=2005).
12. *Ильинский И.В.* Сам о себе. М.: ВТО, 1961.
13. *Ленин М.Ф. А.П. Ленский* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://maly.ru/news\\_more.php?number=3&day=10&month=10&year=2007](http://maly.ru/news_more.php?number=3&day=10&month=10&year=2007)
14. *Ленский А.П.* Заметки актера // Мастерство актера. М., 1935.
15. *Пашенная В.Н.* Искусство актрисы. М.: Искусство, 1954.
16. *Старосельская Н.Д.* Малый театр: 1975–2005. М.: Языки славянской культуры, 2006.
17. *Бабочкин Борис.* «Ермоловское фойе» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.maly.ru/news\\_more.php?day=18&month=1&number=3&year=2014](http://www.maly.ru/news_more.php?day=18&month=1&number=3&year=2014).
18. *Борис Бабочкин о Евдокии Турчаниновой* // Евдокия Дмитриевна Турчанинова. На сцене и в жизни. М., 1974

[Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.maly.ru/news\\_more.php?number=4&day=14&month=3&year=2010](http://www.maly.ru/news_more.php?number=4&day=14&month=3&year=2010).

19. *Каверин Ф. Н.* Евдокия Дмитриевна Турчанинова [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.maly.ru/news\\_more.php?number=2&day=17&month=3&year=2005](http://www.maly.ru/news_more.php?number=2&day=17&month=3&year=2005).

20. *Каверин Ф. Н.* Воспоминания и театральные рассказы. М.: ВТО, 1964.

*Е. А. Ларионова*

## МОИ ВОСПОМИНАНИЯ

Шел 1941 год. Война! Уже в конце сентября, начале октября, войска фашистов были под Москвой. Москва и города, находившиеся в центре России, срочно эвакуировались на Урал и в Среднюю Азию. Перевозились заводы, вместе с рабочими. Малый театр и школа им. М. С. Щепкина были эвакуированы в Челябинск, где продолжалась работа: подготавливали и играли спектакли. В школе им. М. С. Щепкина на первом курсе шли занятия, а студенты старших курсов участвовали в репетициях и спектаклях Малого театра, вместе с актерами давали многочисленные концерты в госпиталях и на заводах Челябинска. За время эвакуации в Малом театре были поставлены спектакли: «1812 год», «Уриэль Акоста», «Стакан воды», «Отелло», в которых играл гениальный актер А. А. Остужев.

1943 год. От Москвы немецкие войска отброшены, *но идут ожесточенные бои за Орел, Курск, Воронеж, Харьков, Кавказ.*

В это сложное военное время Малый театр вместе с театральным училищем возвращается из эвакуации в Москву и начинает работать в здании детского театра, так как здание Малого театра находится в состоянии ремонта — результат бомбежки Москвы.

Из молодых артистов организовываются фронтовые театры, они играют спектакли, передвигаясь по фронтам.

Театральное училище им. М. С. Щепкина объявляет набор абитуриентов на первый курс. Старшие курсы

возвращаются из эвакуации и продолжают учиться и играть в Малом театре.

Автор воспоминаний является свидетелем этого тяжелого и прекрасного времени Щепкинского училища, поэтому позволяет себе подробнее описать жизнь училища в 1943–1947 годах.

Итак. 1943 год. В театральном училище при Малом театре на сцене Зрительного зала (ныне Ермоловский) проходит конкурс — последний приемный экзамен. В зале за длинным столом сидит экзаменационная комиссия — ведущие актеры Малого театра: А. А. Яблочкина, В. Н. Пашенная, К. А. Зубов, Е. Д. Турчанинова, М. И. Царев, Е. М. Шатрова, Н. А. Аненков, Н. А. Подгорский, И. Я. Судаков, А. И. Благонравов, Г. Н. Дмитриев и многие другие. Молодые актеры и студенты старших курсов толпятся в конце зала и активно реагируют на выступления абитуриентов. Принимают в училище мальчиков, окончивших восемь, девять и десять классов, а также пришедших с войны, получивших ранения, но и награды: это Евгений Весник, Анатолий Ларионов, Михаил Новохижин Дмитрий Кознов, Владимир Смирнов, Юрий Сацук<sup>1</sup>... и т. д.

Первый курс набирает И. Я. Судаков, главный режиссер Малого театра, профессор, народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии.

<sup>1</sup> Е. Я. Весник — народный артист РСФСР,

А. М. Ларионов — заслуженный артист РСФСР,

М. М. Новохижин — народный артист РСФСР, ректор и педагог ВТУ им. М. С. Щепкина с 1975–1984 г.,

Д. Г. Кознов — профессор кафедры мастерства актера ВТУ им. М. С. Щепкина,

В. К. Смирнов — профессор кафедры мастерства актера ВТУ им. М. С. Щепкина, заслуженный деятель искусств РСФСР.

Ю. Сацук — актер, режиссер телевидения и радио в городе Ташкент.

Автору этих воспоминаний посчастливилось видеть спектакли Малого театра, поставленные И. Я. Судаковым: «Горе от ума» Грибоедова, «Фронт» Корнейчука, «Уриэль Акоста» Гуцкова, где главную роль играл гениальный актер А. А. Остужев, «Нашествие» Леонова, «Варвары» Горького, «Иван Грозный» Толстого. Все названные спектакли являются шедеврами театрального искусства и замечательной школой для молодых актеров. Просматривая эти спектакли, можно было понять, как взаимодействовать с партнером, как держать паузы, как говорить.

Педагоги первого курса: А. И. Благодеров, заслуженный артист Якутской АССР, удивительной доброты человек и замечательный педагог. В училище им. М. С. Щепкина он работал на 15 курсах как русских, так и национальных: двенадцать русских курсов и три национальные студии (якутская, кабардино-балкарская, таджикская). Можно себе представить, какой неоценимый вклад внес А. И. Благодеров в искусство XX века, воспитывая молодые поколения актеров в духе национального театра.

Н. А. Подгорный, заслуженный артист РСФСР, В. Ф. Дудин, художественный руководитель Детского театра (ныне Молодежный).

На II курсе приходит на этот курс Лидия Ивановна Дейкун — ученица К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, профессор, заслуженная артистка РСФСР.

Первого сентября 1943 года начинаются занятия в театральной школе. Все студенты получают продовольственную карточку для служащих, но Малый театр старается подкормить студентов и выделяет талоны на обеды в столовую, где питаются актеры Малого театра.

В распоряжении училища три лекционных класса в здании балетной школы Большого театра. В этих аудиториях проводятся занятия по мастерству актера и по

сценической речи. В здании Щепкинского училища одна большая аудитория для сценического движения, танца и зрительный зал для выпускных спектаклей. Всё остальное здание Щепкинского училища занято концертной организацией (ВГКО).

В конце 1943 года, благодаря стараниям В. Н. Пашенной и директора В. С. Шашковой, театральное училище им. Щепкина при Малом театре получает статус Высшего учебного заведения, которое называется ВТУ (институт) им. М. С. Щепкина.

Были образованы четыре кафедры: мастерства актера, сценической речи, театроведения, марксизма-ленинизма. На занятиях по теоретическим дисциплинам студенты обогащали свои знания, пластические дисциплины формировали выразительное тело, вокал развивал умение петь в спектаклях. До 1980 года вокал относился к кафедре сценической речи, так как проблемы голоса одинаково касаются предметов речи и вокала. Кафедра сценической речи совершенствовала речь и голос студента, обучала самостоятельной работе над текстом, как прозаичным, так и стихотворным. Ведущая кафедра мастерства актера воспитывала профессиональные навыки, раскрывая индивидуальность студента, способность создавать в спектаклях разнообразные сценические образы, эмоционально воздействуя на зрителя, включая его в жизнь спектакля. Дисциплина «Сценическая речь» тесно связана с занятиями по мастерству актера. Их объединяет сценическое слово, звучащее и в спектакле и при чтении художественного произведения. В начале учебного процесса по сценической речи осуществляется тренировка техники речи, это: 1) исправление и развитие дикции; 2) умение пользоваться дыханием; 3) работа по развитию объемного звучания голоса; 4) воспитание координации дыхания, голоса, дикции, это работа над действенным словом. Действенное слово — это звучащее слово, разнообразное в своих смысловых и эмоци-

ональных проявлениях, это речь, где раскрывается все разнообразие душевных поворотов. Эти требования предъявляются как на мастерстве, так и на речи. Из всего сказанного ясно, что предметы «сценическая речь» и «мастерство актера» тесно связаны, и что в обучении студентов это единый процесс. Следовательно, необходимо, чтобы педагог по речи имел актерское образование и знал законы, по которым рождается действенное слово. Он должен уметь анализировать текст и точно знать — кто говорит, кому говорит, зачем говорит, в каких предлагаемых обстоятельствах. Действующий на сцене актер и действующий на сцене чтец — люди одних художественных принципов. Следовательно, педагог по сценической речи, работая со студентами над текстами художественных произведений, так же, как педагог по мастерству актера, воспитывает актерскую индивидуальность.

Профессия любого педагога, а особенно педагога театрального учебного заведения, где приходится работать с эмоционально подвижными индивидуальностями, требует знаний, умений и определенного кругозора, умения постоянно обогащаться практическим опытом и новыми знаниями, связанными с содержанием предмета.

В 1944 году 17 августа принято решение об организации в ВГУ им М.С. Щепкина специального факультета по подготовке педагогов сценической речи, художественным руководителем которого становится М.И. Царев, профессор, народный артист СССР, герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий, заведовавший кафедрой сценической речи с 1943 года по 1956 год (исключая 1945 год). Один год с 1945 по 1946 кафедрой заведовала великая актриса Малого театра, народная артистка СССР Е. Д. Турчанинова.

В училище Михаил Иванович работал более 45 лет. Многие годы он отдал воспитанию актеров, чтецов и педагогов по речи и художественному слову.

Преподавателями этого факультета по сценической речи в разные годы были: Н.П. Вербовая, А.И. Смирнов, О.М. Головина; по мастерству актера М.О. Кнебель, профессор, доктор искусствоведения, народная артистка РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончили курс Вера Васильевна Урнова, позднее профессор, заслуженный работник культуры РСФСР. Работала она в училище с 1951 по 2001 год, великолепный педагог, умный, пытливый, ищущий; Анна Николаевна Петрова (Зубова), ученый, заведующая кафедрой сценической речи в школе-студии МХАТ; Людмила Викторовна Цукасова доцент, заслуженный деятель искусств Кыргызстана, работала в училище с 1961 по 2006 педагогом по мастерству актера. Необыкновенно любящий, преданный искусству, своему делу и родному училищу человек.

В мои студенческие годы сценическую речь в училище преподавал всеми любимый Толмачев Иван Петрович (Жан Пьер — как его звали студенты). Он работал с 1938 года по 1949 год. Интеллигентный, скромный человек. Я не слышала, чтобы он когда-либо повышал голос, был чем-то недоволен или обижен; всегда приветливый, одобряющий студента: «Хорошо, хорошо, а теперь постарайтесь сделать вот так». Прошло много времени с тех пор, встречаясь с бывшими выпускниками Щепкинского училища, мы всегда вспоминаем нашего «Жан Пьера» с улыбкой и благодарностью, потому что ни один студент не ушел от него с непоставленным голосом и грязной речью.

Художественное слово преподавал ведущий актер Малого театра Всеволод Николаевич Аксенов — талантливый актер, мастер художественного слова, экспериментатор, имеющий звания заслуженного артиста РСФСР, лауреата Сталинской премии. Он был высокий, стройный, с красивым голосом, необыкновенной красоты мужчина. Родился в Москве в 1902 году 19 апреля. В 1919 году по-

ступил в театральную школу при Малом театре. Будучи на втором курсе, познакомился с Е. Б. Вахтанговым и перешёл в первую студию Художественного театра. В своей книге «Искусство художественного слова» Аксенов пишет: «Проходя цикл режиссерских заданий под руководством К. С. Станиславского, я пришел к выводу, что Станиславский придавал исключительное значение слову, правильному его произношению, ясной и отчетливой дикции». Видимо, тогда и возникла любовь Всеволода Николаевича к чистому, емкому, многозначному слову. И действительно, в группу для занятий по художественному слову не был зачислен ни один студент, имеющий малейший дефект в речи.

Первое требование, которое предъявлял Всеволод Николаевич к актерам, это чистота речи: «Первый этап работы актера и чтеца — научиться управлять своим речевым аппаратом, управлять своим голосом — единственным и очень важным инструментом чтеца (актера). Для этого нужно было научиться владеть дыханием» [1, с. 53].

В работе над литературным произведением с Всеволодом Николаевичем всегда решались два вопроса: «Работа над текстом начинается с ответа чтеца на два вопроса:

1. Что в этом произведении является самым важным?
2. Для чего я буду это читать с эстрады?»

Отвечая на первый вопрос, как пишет В. Н. Аксенов, «чтец должен определить для себя... авторский замысел... определить историческую среду и ее социально-общественную обусловленность, социальную сущность персонажей, события, влияющие на поступки действующих лиц, определить свое отношение к персонажам произведения» [1, с. 70].

Отвечая на второй вопрос, необходимо определить «исполнительскую задачу, «свое» активное творческое

отношение к авторскому замыслу» [1, с. 70]. Но все это возможно только при предварительном логическом разборе произведения. Аксенов утверждает: «Первый этап в подготовке чтеца — это логическое чтение... начало искусства звучащего слова — это логический разбор текста, без этого невысказано ни понять авторский замысел, ни наметить свою исполнительскую задачу» [1, с. 70].

Подробно разбирая этапы работы над литературным произведением, Всеволод Николаевич внес значительный вклад в разработку теории искусства художественного слова.

Работать с Всеволодом Николаевичем было одно удовольствие. Не диктуя, не настаивая, а как бы подсказывая, тормоша фантазию актера, он добивался от актера того, что было нужно и важно.

Всю жизнь я вспоминаю Всеволода Николаевича и благодарю, благодарю, благодарю, так как каждый день в своей педагогической практике пользуюсь всем, чему он меня научил.

Олимпиада Михайловна Головина доцент, заслуженная артистка Якутской АССР, позднее заведующая кафедрой сценической речи с 1965 по 1976 г. — мой педагог по актерскому мастерству, это моя крестная мать! Моя судьба, которую я считаю удавшейся, целиком зависела от Олимпиады Михайловны. Для постановки пьесы «Любопытные» К. Гольдони на 4 курсе моего обучения в ВТУ им М.С. Щепкина была приглашена Головина. С Олимпиадой Михайловной у нас сложились теплые, доверительные отношения. Видимо, моё отношение к репетициям нравилось Олимпиаде Михайловне и, когда я проработав в провинции более 10 лет, вернулась в Москву, Олимпиада Михайловна при первой же встрече предложила мне вернуться в училище в качестве педагога по сценической речи. Я согласилась, и началась учеба: посещение групповых и индивидуальных занятий педагогов по сценической речи и по мастерству актера,

а ночью — чтение и конспектирование литературы по сценической речи.

Придя на кафедру сценической речи в 1962 году, я попала в теплую, дружескую, но и требовательную атмосферу. Я уже писала, что кафедра состояла из педагогов по речи, вокалистов и педагогов по французскому языку. Олимпиада Михайловна Головина, наша Липочка, была удивительным человеком, добрым, отзывчивым, готовым грудью встать на защиту обиженного, но и в меру строга, пунктуальна, обязательна. Она была требовательна, но без нравоучений. «В среду заседание кафедры», — объявляла Олимпиада Михайловна, и мы не могли ее послушаться. Все экзамены по указанным выше предметам обсуждались на кафедре. Зачитывались протоколы, и начиналось обсуждение. Все говорили открыто, откровенно. Были случаи, когда возникали споры. Разрешала их Олимпиада Михайловна, а после окончания кафедры объявляла: «А сейчас идем ко мне чай пить». И мы в замечательном настроении, гурьбой шли к Олимпиаде Михайловне, продолжая говорить о делах насущных.

Благодаря составу кафедры, где трудились высокопрофессиональные педагоги и замечательные люди, — значение кафедры по сценической речи было очень высоко. Все хорошо понимали, какую долю успеха вносит кафедра по сценической речи в подготовку молодого актера. И я не помню ни одного случая, чтобы педагог по мастерству актера не пустил, отменил занятие по речи: «Идите, идите! Эти занятия для вас необходимы, кроме этого, педагог ждет», — говорил великий педагог по мастерству актера Леонид Андреевич Волков. Так говорили: Л.И. Дейкун, М.И. Гладков, В.И. Цыганков, К.А. Зубов и многие, многие, многие.

Начинала я свою деятельность как педагог на курсе Якутской студии и русской студии вечернего отделения, где основным педагогом по сценической речи

была Олимпиада Михайловна. Занятия со студентами проходили всегда легко, свободно, студенты не боялись ошибиться, так как при замечаниях Олимпиады Михайловны они чувствовали, что их любят, желают им добра. Очень хорошо Олимпиада Михайловна ставила речевые голоса у студентов. Были найдены и укреплены середина голоса и в пределах возможного расширен диапазон. И все это без мучений, без упреков, без обидных слов.

В работе над текстом поражала интуиция Олимпиады Михайловны. Она чувствовала, на каком материале, на каком авторе тот или иной студент может открыться. И всегда угадывала, несмотря на большой, а иногда и трудный отрывок.

В молодости Олимпиада Михайловна была красивой, крупной женщиной. Долгое время служила актрисой в Малом театре. Играла в пьесах «Стакан воды», «Евгения Гранде», «Парижский тряпичник». Потом начала преподавать мастерство актера, стала заведующей кафедрой сценической речи. Родному училищу она отдала более 40 лет своей жизни.

В последующие годы я работала с великолепным педагогом кафедры Верой Васильевной Урновой. Профессор, заслуженный работник культуры РСФСР, Вера Васильевна работала в училище с 1951 года до 2001. Изящная, стройная, обаятельная и очень умная, она окончила актерский факультет при театре у Завадского, и долгое время работала актрисой. В 1947 году Вера Васильевна поступает в Щепкинское училище на факультет сценической речи. В 1951 году оканчивает его и становится педагогом училища на 50 лет.

Работа на курсах, где основным педагогом по речи была Вера Васильевна, обогатила меня необходимыми знаниями. Я поняла, как надо выстраивать учебный процесс, как построить занятие, сколько давать тренировочного материала студентам на первом курсе, на втором

курсе и т. д. Уроки Веры Васильевны всегда проходили спокойно, деловито, интересно. Она никогда не сердилась на неумение студентов, если ученик понимает, но сегодня не может сделать. Могла пропустить его ошибку, но обязательно постепенно добивалась необходимого результата. На обсуждении Вера Васильевна деликатно делала замечания с желанием научить, поделиться опытом, и мы, будучи молодыми педагогами, чувствовали это и любили её. Студенты тоже очень уважали Веру Васильевну. Находясь с ними в прекрасных отношениях, она умела держать едва заметную дистанцию, как бы говоря: «Подождите, еще многое от меня узнаете!?»

Надежда Петрова Вербовая — доцент, кандидат искусствоведения, работала в училище с 1946 года по 1987 год. Когда я пришла на кафедру в качестве педагога, Надежда Петровна уже была пожилым человеком, ходила с палочкой, так как у неё болели ноги, но это не мешало ей быть всегда веселой, оптимистичной и задорно смеяться. На курсах, где вела речь Надежда Петровна, я тоже работала, и для меня эти занятия были большой школой.

Надежда Петровна была не только педагогом, но и ученым. Не зря в книге «Искусство речи», написанной Н.П. Вербовой, О.М. Головиной, В.В. Урновой, она написала самые трудные разделы: «Логика речи» и «Орфоэпия». Понятнее и доходчивее этих разделов я ни в одном учебнике не читала. Прошло много лет, нет наших любимых педагогов, а мы все пользуемся этим учебником.

Работая со студентами, она всегда требовала от них теоретических знаний. В отличие от Олимпиады Михайловны и Веры Васильевны, Надежда Петровна, работая над техникой, добивалась от студентов выполнения упражнений с учетом её пожеланий и замечаний. Поэтому на групповых и индивидуальных занятиях она тщательно работала с одним студентом. Это вызы-

вало раздражение у ожидающих, но когда требования Надежды Петровны удавалось выполнить, студенты понимали, что они продвинулись вперед и были счастливы и благодарны ей за это.

Заключительные экзамены на четвертом курсе (чтение художественных произведений) у Надежды Петровны были замечательные и по выбору чтецкого материала, и по исполнению. Ей удавалось в исполнении студента соединить и раскрыть внутреннее содержание произведения и безукоризненно выполнить логические правила: противопоставление, перечисление и т. д. Как Олимпиада Михайловна и Вера Васильевна, так и Надежда Петровна всегда старались подробно объяснить нам, молодым педагогам, как успешно работать и добиваться хороших результатов. Они учили старательно и терпеливо. Низкий поклон им!

Я особенно выделяю уникального педагога нашей кафедры — Марину Петровну Никольскую, которая, к счастью, продолжает трудиться и в настоящее время.

Никольская Марина Петровна — профессор, заслуженный работник культуры РСФСР, заслуженный работник высшей школы РФ (работает в училище с 1954 года по настоящее время), имеет медаль к ордену «За заслуги перед Отечеством» второй степени, орден Дружбы, заслуженный деятель искусств Саха (Якутия), медаль «За трудовую доблесть». Я специально назвала все правительственные награды. Однако все они не раскрывают великого таланта Марины Петровны — уникального педагога по вокалу, замечательного человека, Друга с большой буквы.

Марина Петровна окончила Гнесинское училище и отделение музыкального театра в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС). Вокалу она училась у своей мамы Доры Борисовны Белявской-Никольской необыкновенного педагога по вокалу, воспитавшего огромное количество замечательных певцов:

Т. Синявская, Л. В. Шумская, В. В. Ивановский и многие, многие другие. Окончив институт, Марина Петровна начала свою трудовую деятельность педагогом вокала в театре Оперетты под руководством своей мамы. Все ведущие артисты театра — это их ученики: Т. Шмыга, Г. Васильев, С. Варгузова, Ю. Веденеев, Л. Амарфи, всех не перечислить, кому Дора Борисовна и Марина Петровна помогли сохранить голоса на всю многолетнюю творческую жизнь.

В 1954 году Марина Петровна пришла работать в Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина, где трудится и сейчас. В 2014 году исполнилось 60 лет ее работы в училище. Преподавание вокала в театральных учебных заведениях имеет свои особенности. Здесь нет цели — сделать студента вокалистом. Цель занятий — помочь становлению речевого голоса, развить слух, укрепить координацию дыхания, дикции и голоса, увеличить диапазон. Занятия по вокалу начинаются с определения середины речевого голоса студента, и развитие голосовых данных идет в пределах речевого диапазона. Кроме того, умелые занятия вокалом помогают исправить больные голоса. Но беда, если педагог по вокалу не учитывает данные речевого голоса студента и расходится в своих требованиях с педагогом по сценической речи.

Марина Петровна является верным помощником педагогов по речи. Если на курсе вокал преподает Марина Петровна, то можно быть спокойным — студент будет владеть голосом. Студенты, набранные в театральный институт, не все обладают вокальными данными: нет слуха, слабый или больной голос, поэтому студент обычно становится стеснительным, замкнутым. Марина Петровна умело обучает этих студентов и добивается хороших результатов. Они начинают петь, у них развивается слух и голос. Марина Петровна, будучи сама актрисой, умеет почувствовать творческие данные студента и при

исполнении романса или песни раскрывает его индивидуальность, становится интереснее. Любовь студентов к Марии Петровне большая и искренняя. Она для них и педагог, и наставник, и друг. Много лет назад завершившие учебу студенты приходят к Марине Петровне, чтобы поделиться с ней удачами и неудачами. А мы, её коллеги, учимся у неё, обожаем всем сердцем, желаем ей здоровья, сил, чтобы она могла еще много лет пестовать новые таланты.

Наталия Васильевна Шаронова — профессор, заслуженный деятель искусств, работала в училище с 1961 года по 2007 год. Наталия Васильевна Шаронова (Наташок, как звали мы ее на кафедре), была красавицей: высокая, стройная и очень обаятельная. Сначала Наталья Васильевна окончила педагогический институт, недолго работала в школе, потом поступила в Государственный институт театрального искусства (ГИТИС) и окончила его у В. А. Орлова (2-й МХАТ) по профессии «актриса». Работала в театре имени Моссовета, потом пришла в Институт им. М. С. Щепкина (1961 г.) на кафедру сценической речи. Училась, так же, как и я, у старших наших товарищей и стала лучшим педагогом на кафедре. Студенты обожали Наталью Васильевну, рассказывали ей все свои секреты и всегда получали ценные советы. Наталья Васильевна была не только замечательным педагогом, но и отличным воспитателем и другом. Сколько она добра сделала и для работников училища, отстаивая их интересы. Ссорилась с начальством, защищая интересы других, боролась с несправедливостью.

Много лет, как нет с нами Наталии Васильевны, а мы постоянно вспоминаем её.

Потеря педагога такого масштаба, который был в бесконечных поисках все новых методов работы, такой интеллигентности, такой жажды к совершенствованию своего мастерства, — огромная потеря не только для нашего института, но и для театральной педагогики.

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ.  
ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА

Все названные выше имена педагогов заслуживают благодарности за высокий профессионализм, за человеческое тепло, с которым они относились к нам, молодым педагогам, за преданность и любовь к своему делу.

**Библиография**

1. *Аксенов В.Н.* Искусство художественного слова. М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1962.

*Е. Д. Турчанинова*

## О СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Каждый живой язык со временем подвергается изменениям, но должны приниматься только те из них, которые обогащают его выразительность, шлифуют, облагораживают. Со всякой вульгаризацией в языке следует бороться.

Мы, актеры, к сожалению, нередко бываем небрежны к языку. Очень часто приходится слышать, как одно и то же слово произносят по-разному, с другим ударением — каждый по-своему. Это создает пестроту речи и лишает ее красивого звучания.

Народный гений всех национальностей создал песни, былины, сказки, их собирают, переводят на все многочисленные языки наших республик. Чтобы оценить всю прелесть этих произведений и преподнести их зрителю, надо научиться понимать красоту народного языка.

У каждого автора свой язык. Островский, Гоголь, Грибоедов сильно отличаются друг от друга по языку. Уловив это различие, услышав, каким языком говорит тот или другой персонаж, поняв порядок словоупотребления, можно найти ключ к роли, уяснить характеристику образа.

Как часто обращались наши великие писатели — Н.В. Гоголь, А.И. Герцен, А.Н. Островский, Н.А. Некрасов — к языку и наблюдательности М.С. Щепкина, как щедро они использовали в своем

творчестве его яркие и меткие словечки, верные обороты для речевой характеристики своих героев.

Иногда, стремясь оправдать неудачу того или иного спектакля, мы ссылаемся на бледность и невыразительность языка пьесы, на неопытность драматурга. Наши претензии часто вполне справедливы, театр и зритель вправе ждать и требовать от советской драматургии весомых, «зримых» слов, выразительного языка, в котором отразились бы все сокровища речи, накопленные народом. Но, предъявляя свои претензии драматургам, мы должны быть более требовательны и к себе.

Разве мы не можем и не должны знать и наблюдать жизнь и язык своих современников так же внимательно, как это в свое время делал Щепкин, чтобы к нашим словам, рассказам и советам прислушивались драматурги, чтобы мы могли активно, полноценно участвовать в создании драматических произведений?

Гликерия Николаевна Федотова часто говорила нам, что театр, приняв пьесу к постановке, даже если эта пьеса далека от классического совершенства, обязан углубить ее, обогатить своими мыслями, извлечь из нее все лучшее, украсить ее своей игрой.

Часто актер, серьезно работающий над словом, может обогатить произведение, помочь в раскрытии того или иного образа. Казалось бы, такому драматургу, как А. Н. Островский, речевая палитра которого так богата, не нужна помощь актера. Однако многие припомнят, как помогали Островскому непревзойденные мастера, блестящие художники звучащей речи О. О. Садовская, Г. Н. Федотова, Н. М. Медведева.

Самым главным на сцене является слово. Словом актер доносит мысль автора и раскрывает свое отношение к играемому образу. Словом актер выражает то, что он хочет сказать зрителю устами исполняемого им персонажа. Следовательно, актеру нужно подготовить свой

речевой аппарат так, чтобы слово звучало ярко, выразительно, красиво, доходчиво.

Мне же, к сожалению, никакие теории не были известны. Я свою речь изучала, как говорят, по слуху, моим университетом в этом отношении была моя семья, где все отлично говорили и, несмотря на то, что были люди простые, не ученые, обладали прекрасной дикцией. Страницы, богомолки, мелкие чиновники, свахи, бывавшие в доме моей бабушки, старые дворовые, серое купечество — всех их я слышала, все они обогащали мою речь своеобразной мелодией, яркими интонациями, поговорками, пословицами. Все это потом пригодилось мне для пьес Островского, особенно в бытовых и характерных ролях. Я уже была знакома с бытом (смотрины, гаданье на святках, песни подблюдные, величальные — жениха, невесты, родных), он был для меня родным и близким, и мне легко было говорить его языком.

Я считаю, что к речи актера должны быть предъявлены особо строгие требования — безукоризненная дикция, умение владеть голосом, дыханием. Это самые главные, если можно так сказать, «орудия производства» актера, и должны быть доведены им до высокой степени совершенства. У меня от природы хорошая дикция, то есть не было в ней никаких дефектов, но я много работала над своей речью. Я и сейчас очень слежу за этим, потому что под старость меняются голос и произношение, можно начать шамкать, вяло артикулировать и т. п.

Дикция должна быть хорошей, ясной, голос должен звучать сильно, быть гибким, подвижным, чтобы даже мельчайшие оттенки в интонациях не пропадали для зрителя. Тогда речь актера делается предельно выразительной. Актер обязан добиться умения переключаться в любой характер речи.

К сожалению, многие заменяют выразительное слово обилием жестов, причем иногда жест предшествует слову и не всегда бывает согласован с его смыслом.

Совершенно ясно, что с такой заменой слова жестом согласиться никак нельзя.

Недостаточное дыхание ведет к плохому звучанию голоса, актеры часто глотают и «тишат» концы слов и фраз и этим понижают тон. Актер должен владеть дыханием, голосом и словом, как виртуоз-певец владеет каждой своей нотой со всеми ее оттенками. С таким багажом актеру будет легче овладеть сценической речью и приступить к изучению русской классической драматургии.

Грибоедов, Гоголь, Островский — все они разные, но, овладев их словом, можно не бояться ничего и легко справляться с речью других драматургов, русских и иностранных, классических и современных. Эти русские классики — фундамент всего остального.

Актер должен всегда внимательно следить за своей речью, не проглатывать концы слов и фраз, говорить так, чтобы все было слышно, внятно, полномерно и выразительно, а не бурчать себе под нос, прикрываясь тем, что это якобы жизненно. Замечательные актеры прошлого — Медведева, Ленский, Федотова — никогда не теряли ни простоты, ни жизненности, никогда не кричали, не подменяли темперамент назойливым криком, но их всегда было слышно. Когда Ольга Осиповна Садовская — непревзойденный мастер речи — слышала чрезмерную «тихость», она всегда говорила, «что это он, как из погреба, по телефону разговаривает».

Очень режет ухо, когда говорят книжно, как написано, — ходят, гонят, смотрят, — вместо ходют, гонют, смотрют; маленький, беленький — вместо маленький (среднее между А и Ы), не кОротко — а короткО. Надо говорить мягко, не подчеркивая букв. Часто заменяют Е простое Э оборотным — тэма, рэцэпт и т. д.

Всякое отступление от правильного произношения может и должно служить характеристикой образа. В старых классических пьесах надо соблюдать особенности

языка, считается с эпохой, а не поправлять автора из боязни, что зритель не поймет. Не поймет — постарается узнать. Актеры должны добиваться общего звучания речи в спектакле, бороться с разнобоем, который сейчас, к сожалению, очень распространен даже на лучших наших сценах. Этот недостаток особенно ярко выступает в пьесах Островского, изумительного мастера языка. Его речевое богатство отражает целые социальные пласты русской жизни. Островский — словарь великорусского языка, язык живой, индивидуализированный для каждого лица. В его слове заключается зерно его художественного образа, характера. Например, образ свахи — ее язык. Ее действие — ее речь, яркая, сочная, особенно когда она хвалит свой товар («Свои люди — сочтемся»): «И благородный, и рослый, и брюле». Липочка поправляет ее: «Не брюле, а брунет». Сваха говорит певуче, рассыпным, цветистым языком.

Речь Мити в комедии «Бедность не порок» — напевная мягкая, она близка к поэзии Кольцова, которой он увлекается. Речь няньки звучит, как песня, как причитания. Большов говорит веско, независимо, по-купчески. Подхалюзин — приказчицким говорком с особыми манерами и ударениями, добавляя частицу «с». «Вексель есть-с», «В городе бываю-с», «Слава богу-с» и т. п. Липочка — невежда, барышня, усвоившая, как ей кажется, светское произношение; речь ее приобрела какой-то вульгарный лоск. Любим Торцов изъясняется с трактирным балагурством и озорством: «С пальцем девять, с огурцом пятнадцать».

Язык Несчастливцева в «Лесе» точно характеризует его. Простая разговорная речь чередуется с выражениями, в которых отражается его амплуа трагика старого времени, с ложноклассическим пафосом. Все вместе взятое составляет общую гармонию языка Островского: московский говор, слова звучат плавно, певуче, но напевность не былинная, а разговорная, — это нужно

различать. Слова не должны быть отрывистыми, они связаны между собой единой мелодичной линией. На сцене вообще не может быть рваной речи, за исключением характерной.

Язык всякого классического персонажа всегда выражает его содержание и отражает его настоящую, а иногда и прошлую жизнь.

Красоту мелодии речи я узнала от Медведевой и Федотовой. Такой совершенной художественной простоты и тонко отточенной речи я не слыхала больше ни у кого, хотя перевидала много знаменитых русских и иностранных актеров того времени. Пленившись этой простотой, я стала подражать ей, не учитывая, что простота — это огромное искусство, достигаемое упорным трудом. Я начала бормотать, что называется, «спустя рукава», радуясь, что я говорю так «жизненно», и не думая о том, что говорю для зрителя в огромном зале театра, а не для себя. За эту вульгарную фальшивую «простоту», за непонимание я получила нагоняй от Ленского.

Огромную роль в диалоге играет партнер. Он может обогатить вас своими разнообразными интонациями. Часто неожиданная интонация партнера толкает и вас на новую интонацию и углубляет данную ситуацию, а иногда и заставляет пересмотреть образ заново. Истинным наслаждением было иметь таких партнеров, как Ольга Осиповна Садовская, ее сын Пров Михайлович Садовский и Николай Капитонович Яковлев, с которыми мы переиграли множество молодых и старых ролей Островского. Они чувствовали эту мелодию языка и к тому же умели слушать партнера не формально, а живя тем, что говорил партнер.

Язык каждого драматурга влияет на актера. Для каждого образа надо найти свое звучание. Но, как учили Федотова и Ленский, никогда не следует поправлять, изменять автора. Произведения Шекспира, Шиллера, Гёте и других требуют более возвышенного тона и некоторой

театральности, но этим отнюдь не исключается искренность переживания, жизненность образа и темперамента.

Хочу еще сказать о чтении. Раньше считалось, что чтец не должен жестикулировать, бегать по сцене, вообще играть: мимика, выразительность, разнообразие и богатство интонаций — вот средства, которыми должен был пользоваться чтец. Только Ермоловой прощался случайно вырвавшийся жест.

У нас очень низко стоит сейчас не только умение говорить, но и молчать на сцене.

Говорить на сцене — не значит только правильно, одушевленно, даже вполне жизненно высказывать мысли автора. Говорить — значит отвечать тоном, полутонем, иногда одним восклицанием или полужвуком на все, что слышишь вокруг себя. Уметь говорить со сцены — значит уметь считаться с расстоянием, на котором находятся от нас те, для кого мы говорим, то есть публика. Очень часто из-за мнимой «жизненности» речи до публики долетает едва половина того, что говорится на сцене, и уж действительно, кроме «настроения», ничего зритель не улавливает. Говорить — значит уметь в своей роли соединить ее тон с общим тоном всей пьесы и довести его модуляции до тончайшей нюансировки. Уметь говорить — значит уметь находить тон, свойственный самым разнообразным по эпохе и положению лицам, которых мы играем, и этим тоном отвечать целям и характеру авторского творчества. Гамлет и Чацкий не могут говорить одним и тем же тоном: хотя обе эти роли так называемого «героического» амплуа, их внутренняя индивидуальность, их эпоха и среда, наконец, замыслы авторов обязывают актера говорить в роли Гамлета совсем иначе, чем в роли Чацкого. Речь, жизненная и естественная для Гамлета, оказывается нежизненной и неестественной для Чацкого. Нельзя устанавливать общие требования «простоты», «естественности» и «жиз-

ненности». Актеру надо уметь говорить свои роли так, чтобы для данного лица его речь была проста, жизненна и естественна. И приподнятость речи и тона Иоанны д'Арк вполне жизненна и естественна, тогда как пресловутая «простота» речи была бы в ее устах и нежизненной и неестественной.

Уметь говорить — это значит, в самых патетических местах все-таки не читать и не декламировать. Тут едва заметная линия отделяет сценическую правду от лжи.

Уметь молчать еще труднее. Молчать — значит, прежде всего, уметь слушать и, слушая, непременно отвечать на каждое движение мысли собеседника, но отвечать не речью, а взглядом, поведением. Уметь молчать — значит также уметь предпослать фразе или дать после нее именно то количество времени, какое нужно, чтобы публика успела воспринять или подготовиться к восприятию той или иной мысли или ощущения. Эта «пауза» и «полупауза» — обоюдоострое и опасное оружие. Она только тогда сильна, а часто и сильнее всякой речи, когда так прожита и выражена актером, что фраза после нее является только разрешением уже осознанного зрителем впечатления. Продолжительность паузы требует огромного артистического чутья и чувства меры. Надо уметь молчать и участливо и безучастно. Есть целый ряд сценических положений, когда надо именно не отвечать ничем на то, что слышишь, уметь молча не понимать того, что говорят. Словом, значение молчания на сцене, по-моему, равносильно значению речи, и техника молчания не менее сложна, чем техника речи.

В. Н. Аксёнов

## РАБОТА НАД ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ<sup>1</sup>

Чтоб стих был поэтический, не  
только мало гладкости и звучности,  
но недостаточно и одного чувства:  
нужна мысль, которая и составляет  
истинное содержание всякой поэзии.

В. Белинский

Мы разобрали два первых раздела работы чтеца: технику речи и логику речи, или логическое чтение. Мы остановились на основных дисциплинах, составляющих эти два важнейших раздела в нашем искусстве: дыхание, голос, дикция, артикуляция, произношение, ударение, группировка слов, словораздел, пауза. Мы рассмотрели элементарные законы речи, которые в значительной степени облегчают работу над текстом. Овладение техникой речи позволяет нам *правильно* произносить слова, логическое чтение делает это произнесение *грамотным*.

Но для того чтобы слово получило художественную активность, необходимо сделать его *действенным, целеустремленным и убедительным*. Этот третий, наиболее ответственный раздел работы чтеца и представляет, собственно, *искусство художественного слова*.

<sup>1</sup> Глава из книги: Аксенов В.Н. Искусство художественного слова. М.: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1962.

Если технические дисциплины являются как бы необходимыми данными для работы в области художественного слова, если логическое чтение с годами профессионального опыта приобретает характер органической необходимости в процессе первого разбора произведения и, следовательно, не требует специальной затраты творческой энергии, то работа, с которой мы познакомимся в данном разделе, не зависит ни от практического стажа, ни от степени природного дарования. Она весьма разнообразна по своему характеру и в равной мере необходима как для начинающего чтеца, так и для мастера художественного слова.

Важно иметь в виду, что, приступая к этому основному разделу работы над литературным материалом, исполнитель не должен возвращаться к логическому разбору текста, который, будучи вначале достаточно прочно освоен, является уже определенной данностью и который при последующем возвращении к нему может отрицательно повлиять на творческий процесс эмоционального решения текста, засушить его.

Говоря о технических дисциплинах, мы имели в виду весьма серьезные, но все же *элементы*, дающие право работать в области звучащего слова.

Логическое прочтение текста определяет умение артиста самостоятельно *разобраться* в литературном материале.

Но основное зерно искусства художественного слова и весь смысл его заключен не в дикции, не в голосе и даже не в грамотном разборе фразы или куска произведения, а в умении *правильно трактовать* это произведение, то есть, познавая идею автора, пропитывать ее своим, кровным, активным, *действенным отношением*, — в умении в результате правильного разбора материала и верных его оценок вызывать нужную интонацию, выявляя через нее свое творческое стремление.

Искусство наше не в способности грамотно разобратся в материале — это лишь необходимое и элементарное условие, — а в умении *убеждать* своим идейно-творческим решением аудиторию.

Чем значительнее произведение, тем сложнее и ответственнее его решение. Чем глубже и богаче мысль автора, тем труднее и кропотливее работа чтеца. Вот почему до сих пор Пушкин считается наиболее «трудным» поэтом. «Нет ничего трудней и сложней, — говорит Д. Журавлев, — чем раскрыть перед слушателями всю глубину, психологическую силу пушкинской сжатой, скупой фразы, отточенного слова, сделать весомыми, зрительно ощутимыми образы, внутреннюю гармонию его стиха» [1], а Маяковского хотя и читает множество мастеров, но мастерски его читают считанные единицы.

### Основная идея

Когда мы берем литературный материал для работы, мы не всегда отдаем себе отчет в том, какими мыслями, какой *идеей* волнует нас данное произведение. Часто случается так, что нас увлекает какая-то отдельная деталь: образ, монолог, сцена, описание происходящего события, притом не всегда главного, решающего для данной темы и наиболее верно выявляющего авторское лицо. Такой отбор материала в какой-то степени может оправдывать метод занятий самодеятельных кружков, основной и главной задачей которых ставится общее культурное развитие самих кружковцев, повышение их художественного вкуса, расширение кругозора их знаний путем более или менее подробной и внимательной проработки книги.

Но в задачу чтеца прежде всего входит идейно-воспитательное начало его выступлений перед слушательской аудиторией. Поэтому, передавая мысли, руководившие автором читаемого произведения, и убеждая других

в правоте раскрываемой им идеи, чтец прежде всего должен совершенно отчетливо и сознательно отобразить эти мысли и эту центральную идею для *себя*, заразить этими мыслями *свое* сознание и *свои* нервы и только после этого передавать их аудитории, убеждать ими своих слушателей.

Таким образом, *определение главной идеи произведения* есть первое, с чего следует начинать непосредственную работу над авторским текстом.

Определить главные мысли автора и основную идею, во имя которой написано данное произведение, можно, разумеется, только при условии добросовестного и по возможности полного ознакомления с самим автором. Предварительный разбор текста, в котором были намечены авторские мысли, помогающие раскрытию идеи, не достаточен для того, чтобы идея была органично воспринята исполнителем и получила ту конкретную ясность, которая необходима для четкого ее восприятия.

С эпохой и окружавшим автора обществом, стремлениями и идеями, характеризующими его творчество, с социально-историческим анализом главных произведений, с его высказываниями в записках и дневниках, письмах, критическими заметками по вопросам литературы, искусства — словом, со всем тем, что помогает ясному представлению сущности, мировоззрения, темперамента и системы мышления автора, весьма полезно ознакомиться чтецу, берущемуся за чтение его произведений. Например, если чтец берет для работы одну из поэм Некрасова или готовит целую программу из стихотворений поэта, то как много могут подсказать ему в смысле определения подтекста, обострить его впечатление, направить мысль следующие строки некрасовского письма: «... нас ведь вдохновляет русский народ, русские поля, наши леса; без них, право, нам ничего хорошего не написать... А главное на русских писателях лежит долг по мере сил и возможностей рас-

крывать читателям позорные картины рабства русского народа» [2, с. 221].

Но этого мало. Полезно узнать и ту общественную реакцию, которую вызывали его произведения в различные эпохи (если это не современный писатель), в различных классах и социальных слоях общества.

Наконец, надо отдать себе ясный отчет в том, какое воздействие имело его творчество на развитие общественного самосознания, какую действительную помощь и в чем именно данный автор сумел оказать прогрессивным, демократическим устремлениям. Для этого нужно перечитать критические статьи его современников, литературу о нем разных эпох, проверить все это нашей системой социальных оценок и только после этого окончательно определить *главную идею* произведения.

Разумеется, такая подробная, аналитическая работа необходима при выборе одного из центральных произведений данного автора («Евгений Онегин» Пушкина, например, «Мертвые души» Гоголя, «Война и мир» Толстого) или же целой вечеровой программы из его сочинений.

Но при работе над каждым произведением независимо от его значительности должна быть твердо установлена основная идея. И всякая неясность в определении ее путает не только слушателей, но и самого исполнителя.

Этот этап работы над авторским текстом едва ли не самый трудоемкий и кропотливый, но искусственное его убыстрение за счет внимательного изучения автора чрезвычайно затруднит дальнейшую работу, когда на основании определившейся идеи будет рождаться *творческое отношение* к произведению в целом и к отдельным его частям.

Только после того, как станут понятными до конца основные идеи и творческие желания автора, становятся ясными задачи и мысли его произведения. Поскольку творческое отношение чтеца появляется главным об-

разом из эмоционального восприятия задач, выявленных при логическом разборе, то и заключительный момент этого разбора характеризуется не только рациональным восприятием определившихся авторских мыслей, но и непосредственными чувствованиями или эмоциональной реакцией, возникающей в результате подробного и последовательного логического анализа произведения.

Гоголь говорил: «Нужно разделить искренно с поэтом высокое ощущение, наполнявшее его душу; нужно и душою и сердцем почувствовать всякое слово его — и тогда уже выступать на публичное его чтение» [3, с. 236]. Но нужно не только понять и почувствовать автора, но непременно его *полюбить*. Только тогда можно взять на себя право *дополнять* его замысел своим отношением, своими активными суждениями, без которых никогда не возникнет то внутреннее волнение, та страстность, которая определяет творческие возможности исполнителя и без которой не существует настоящее искусство.

Предельно бережно относился к автору Вл.И.Немирович-Данченко, который несколько раз возвращался к проблеме авторского лица. «Определение внутренних актерских задач диктуется автором, *лицом автора*, — не только данным куском, но именно лицом автора», — говорил он в своей беседе с актерами и учениками МХАТ в 1939 году.

Для чтеца очень полезно услышать самого автора, услышать непосредственно, если он живет среди нас, или воспроизводя творческой фантазией на основе оставленных документов его чтение, если автора нет. Слушать автора нужно не для того, чтобы воспользоваться его манерой чтения. Это было бы не только бесполезно, но и в какой-то степени вредно, потому что, во-первых, подражание в искусстве всегда подрывает творческую самостоятельность, а следовательно, и пол-

ноценность артиста, а во-вторых, потому, что далеко не все авторы умеют выразительно читать свои произведения вслух. Слушать автора нужно для того, чтобы яснее и правильнее узнать его творческое стремление, внутреннюю задачу, которую он перед собой поставил и которую хочет донести как *основную идею произведения*.

В отдельных случаях работа над определением авторских замыслов может проходить по принципу доказательства от обратного. Постепенное отбрасывание явно не соответствующих решений практически приводит к истине, к зерну произведения и четко намечает его сквозное развитие.

Итак, главная идея произведения устанавливается в результате логического разбора текста, внимательного ознакомления с основной творческой темой автора, изучения тех социально-исторических условий, в которых он жил и работал, и, наконец, определения его мировоззрения, основанного на выводе из проделанной работы.

### *Творческая фантазия*

В искусстве художественного слова, как и во всяком искусстве, большое место занимает хорошо развитая *творческая фантазия*. Она активно участвует в течение всей работы по установлению и раскрытию главной идеи, позволяя договаривать недописанные характеры и события и направлять произносимые слова к единой цели. Она позволяет вскрывать те детали и частности, которые иногда обозначаются автором незаконченными штрихами, характеры и биографии тех действующих лиц, которые взяты лишь в момент описываемого события, представлять обстановку, в которой разворачивается сюжетное действие. Но все это, само собой разумеется,

на основании данных, подсказанных автором произведения.

Это вовсе не значит, что чтец в своей работе обязан слепо «повторять вслух» те положения, которые продиктованы автором, — это сделало бы его автоматическим передатчиком чужих, безотносительных для него мыслей. Но это значит, что чтец не должен вступать в конфликт с главной, ведущей идеей произведения и обязан решать ее в прямом соответствии с жанровыми, стилевыми, ритмическими особенностями данного автора и данного его произведения.

Творческая фантазия дополняет и те личные переживания, которыми сами авторы не всегда делятся, но которые в значительной мере определяют их творческую сущность, а стало быть, и их активную заинтересованность в той или иной высказанной в произведении мысли. Развитие и углубление творческой фантазии, проходящее всегда параллельно с процессом нахождения авторского решения, в сильнейшей мере способствует следующему, чрезвычайно важному этапу в работе: превращению *авторского текста в свои собственные слова*.

### ***Творческие задачи***

Для правильного раскрытия произведения нужно находить верные творческие задачи.

Что значит — находить *верные задачи*? Это значит — находить такие задачи, которые органично и непосредственно вытекают бы из основной идеи произведения (сверхзадачи) и наиболее убедительно направляют определяемые ими куски.

Устанавливая творческие задачи, необходимо исходить из того идейного решения, которым завершается первая стадия работы над текстом.

Находить творческие задачи нужно, отталкиваясь от связи всех событий и персонажей встречающихся в данном произведении, и соответственно тому отношению исполнителя, в результате которого им была установлена сверхзадача. Задачи эти, как и характер их практического выполнения, должны соответствовать ведущей теме произведения и авторскому лицу. Только на основе отбора верных и ясных задач намечается верный подтекст, который создает словесное действие, являющееся началом нашего творчества и конечным итогом его.

Поставленная задача должна ярче выявлять главную мысль автора и исполнительское решение.

Возьмем для примера общеизвестное стихотворение «Смерть поэта». Мы знаем, что Лермонтовым при написании этого стихотворения руководило непосредственно чувство негодования, протеста против преднамеренного убийства Пушкина.

Здесь основная авторская задача — разоблачение царя и окружавших его приспешников.

Условимся, что зерном произведения являлось негодование, жгучая боль от жестокой несправедливости существующего порядка, — обозначим это зерно одним понятием: «гнев души», и проверим эти решения с позиций современной действительности.

Можем ли мы при выступлении с этим стихотворением в литературном концерте пользоваться только авторской задачей? Конечно, нет, так как весь гнев, всю ненависть мы стали бы невольно обрушивать на аудиторию. Перед которой мы будем читать, тогда как автор с этими словами обращался совершенно к другому объекту, и мы не вправе подменять его объект нашей советской аудиторией. Читать же это произведение только во имя ознакомления с ним слушателей нецелесообразно, так как, во-первых, оно достаточно всем известно, а во-вторых, подставив пассивную задачу (ознакомле-

ние), мы лишили бы самое чтение активности, действия, то есть важнейшего стимула и обоснования любого искусства, тем более такого оперативного, как искусство художественного слова.

Следовательно, выступление с этим стихотворением должно быть оправдано более активной задачей. Недаром Вл. И. Немирович-Данченко, разбирая выступление с чтением одного молодого актера МХАТ, сказал: «Вы приходите с художественным чтением, то есть должны дать то, чего я не смог бы сам получить от чтения, что мне не пришло бы в голову».

О каком же ознакомлении может идти речь, если согласиться даже с этими минимальными требованиями, предъявленными Немировичем-Данченко к искусству чтеца.

Мы знаем, что каждое по-настоящему передовое и талантливое произведение литературы надолго продолжает свою жизнь, вдохновляя многие поколения и деля с ними их собственные, современные им мысли и чувства. И в задачу чтеца, исполняющего такое произведение, входит прежде всего установить свое отношение к нему и определить тот подтекст, который приблизил бы это произведение к нашему современному восприятию описанных в нем событий и направил бы словесное действие к идейно-воспитательной цели, организующей мысль и чувства слушающей аудитории.

Активная задача в своем разрешении постоянно претерпевает борьбу и требует значительной затраты волевой энергии.

В приведенном примере эта задача может заключаться либо в желании *заставить возненавидеть* убийц Пушкина, либо *убедить* в невозможности возврата тех страшных общественных отношений в нашу жизнь, либо *призвать* советских людей быть еще более бдительными.

И, наконец, сам автор в этом стихотворении прямо подсказывает ассоциацию в отношении тех чужеземцев, которые не щадят и варварски презирают народ, народную культуру, народное счастье чуждых им стран:

*И что за диво? Издалека,  
Подобный сотням беглецов,  
На ловлю счастья и чинов,  
Заброшен к нам по воле рока, —  
Смеясь, он дерзко презирал.  
Земли чужой язык и нравы,  
Не мог щадить он нашей славы,  
Не мог понять в сей миг кровавый,  
На что он руку поднимал.*

Словом, нелепо было бы словами Лермонтова, обращенными к убийцам Пушкина, клеймить нашу аудиторию; но находить новую творческую задачу нужно, *не отвергая* авторского текста и авторской идеи, а развивая, активизируя их с учетом нашей сегодняшней жизни и нашего партийного отношения к событиям, описанным поэтом, и, кроме того, раскрывая образы и явления не в завершенной статике, а в *активном и непрерывном развитии их*.

Работая над Пушкиным, А. Я. Закушняк стремился «...раскрыть слушателям того Пушкина, который присутствует среди нас, активно вмешивается в нашу жизнь и борьбу ...чтобы слушатель почувствовал его живое присутствие, молодость и полноту его восприятия жизни» [4].

Определение и выбор дополнительной чтецкой задачи должны производиться ответственно и с художественным тактом, так как чрезмерное увлечение аналогией в замыслах или решениях может привести исполнителя к грубой вульгаризации читаемого произведения.

При выборе чтецких задач мы обязаны все время следовать за автором, за его *творческой темой*, мысленно ставя его рядом с собой и отвечая на вопрос: как бы он поступил, если бы был вместе с нами? «Это мало — «идти от себя», — предупреждает Вл. И. Немирович-Данченко. — Вы должны «от себя» находить то самочувствие, которое диктуется в данном случае автором».

\* \* \*

Когда мы разбиваем весь текст на части, объединенные между собой и подчиненные главной идее произведения, нам яснее становятся и те отдельные психологические задачи, которыми они обусловлены. Не следует торопиться с утверждением таких задач. Может случиться — и в этом ничего нет порочного, — что после нескольких прочтений всего текста отдельные задачи покажутся неточными, что сущность данной части будет неясно выявлена через поставленную ранее задачу. В этом случае ее необходимо сейчас же заменить новой, иной. Проверять их активность нужно главной задачей, к решению которой устремлено все логическое и психологическое движение подтекста.

Всякая творческая задача должна быть предельно конкретна. Только при этом условии она сможет «согреть» воображение исполнителя. Поэтому если первоначально поставленные задачи при дальнейшей работе покажутся исполнителю недостаточно конкретизирующими его замысел, эти *общие* задачи нужно раздробить таким образом, чтобы каждая из них вызывала бы совершенно определенное, *конкретное действие*.

Случается, что неверный выбор задачи обнаруживается сразу же после первого выступления в концерте. Но бывает и так, что после многих выступлений с чтением данного произведения установленные задачи перестают «согревать», теряют свое активизирующее свойство, ста-

новятся вялыми, скучными, неинтересными. И в этом случае необходимо их заменять, не отступая, конечно, от авторского замысла и от основы *решения* данного текста.

В связи с изменением отдельных задач могут изменяться и внутренние представления, а вместе с ними и отдельные фрагменты подтекста. Важно единственное всеми логически верными способами сохранять *действенность и убедительность слов, не отходя, а все органичнее приближаясь к главной идее произведения*. В этом заключается один из важных и обязательных процессов — процесс последующей доработки программы, опирающейся на живое восприятие аудитории.

Реакция слушателей является наиболее верной и наиболее активной проверкой правильности ранее отобранных задач. Поэтому весьма полезно всегда прислушиваться к эмоциональной реакции зала, так как в ней заключено то ответное взаимодействие, без которого чтец не сможет до конца раскрыть найденные им решения.

Эта реакция проявляется в определенном внимании слушателей в момент чтения, в сосредоточенности, которая убедительнее всех других признаков обнаруживает их заинтересованность и их участие в раскрываемом перед ними произведении. Она проявляется во взглядах, в глазах, из которых чтец может и должен черпать внутреннюю энергию и психологическую поддержку. Вот почему не следует на литературном концерте выключать свет в зрительном зале. И если некоторые чтецы настаивают на этом, то они попросту не уверены в своей работе и боятся, что живые, реагирующие глаза слушателей могут «спугнуть» их робкое воображение. Такие чтецы никогда в полной мере не доходят до слушателей, до их чувства и мысли; мало того, они не повышают своего мастерства на встречах с аудиторией, а, напротив, замыкаясь в себе, катастрофически движутся вспять.

Сосредоточивая свое творческое внимание на выполнении психологических задач, мастер слова обязан неустанно *контролировать* и свое поведение на эстраде, и степень доведения задачи до слушателя.

«В этой двойственной жизни, в этом равновесии между жизнью и игрой и состоит искусство», — говорит Сальвини.

### *Творческое отношение*

Определив основную идею автора, его творческие желания и мысли, заложенные в каждой отдельной части произведения, мы не можем не проявить к ним *своего отношения*. Этот процесс к моменту окончательного разбора текста неизбежно *взрывает* нашу эмоцию, возникающую в результате последовательного осмысливания развивающихся образов и явлений. Иными словами, активные эмоции появляются как бы в порядке «второй сигнальной системы», присущей человеческому мышлению и его нервной деятельности.

В установлении творческого отношения исполнителя решающую роль играет его *личность*, его мировоззрение, степень политической зрелости, общее развитие и культура.

Давая определенные оценки и устанавливая по ним свое отношение, чтец пользуется «внутренним багажом», который накапливается из познания окружающей его жизни, творческим воображением и тем аналитическим освоением текста, которое пропитывает эти оценки партийным критерием и творческое отношение наполняет высокой идейностью. И чем моложе чтец, тем сложнее протекает период работы, определяющий его отношение, и, наоборот, чем он становится опытнее, тем легче и органичнее этот момент наступает.

Анализируя произведение, чтец не *пассивно* познаёт авторскую задачу, а *в порядке активного ее восприятия*.

Этот активный анализ и вызывает ту творческую реакцию, которую в нашем искусстве обычно принято называть *эмоциональным восприятием текста*.

Отсюда и появляется то творческое отношение, которое, основываясь на обязательном проникновении в авторский замысел, дополняет его живым и целеустремленным решением.

«Я весь наполнен идеями и чувством современности. И не может быть, чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова», — сказал Немирович-Данченко по поводу своей последней постановки спектакля «Горе от ума». «Мне нужно найти мое отношение к этому, от этого получится мой основной тон», — добавляет он в той же беседе.

Поняв до конца происходящие события и изучив авторское стремление, побудившее, с одной стороны, к описанию данного события, и, с другой, поставленное им в качестве основной, руководящей идеи произведения (*почему я пишу об этом? и для чего я это пишу?*), чтец не может оставаться равнодушным, спокойно наблюдающим за этим событием. Не только артист, призванный воплощать в художественных образах явления жизни, но и обыкновенный читатель книги, если она его увлекает, никогда не остается нейтральным ни к поведению героев, ни к тем сюжетным перипетиям, которыми движется повествование. И вот это-то эмоциональное отношение, основанное на прочном логическом и смысловом анализе, необходимо немедленно зафиксировать в своей эмоциональной памяти. Способностью увлекать и подчинять себе воображение слушателей обладает только мысль, насыщенная *психологической и нервной взволнованностью*, а «всякий талант — и писательский, и актерский — заключается в способности заражать других людей своими переживаниями» (*Вл. Немирович-Данченко*).

Естественно, что при встрече с произведением даже самого талантливого писателя у каждого из нас могут

возникнуть известные несогласия, сомнения, неясности, и не потому, что мы не понимаем автора вообще (в этом случае едва ли следует выбирать для работы его произведение), а потому, что психологическая восприимчивость и нервная реакция у каждого индивидуальна. Но такие несогласия могут быть вызваны и другими, более серьезными причинами: если автор жил в другую эпоху или живет в другой стране, то, описывая события и своих героев, вскрывая их взаимосвязь и отношения, он, естественно, исходил из своего миропонимания, а мы, живущие в ином, совершенно новом обществе и при новых общественных отношениях, не можем относиться ко всем явлениям так же, как автор, смотреть на все *его* глазами, думать *его* строем мыслей и жить *его* чувствами. Таким образом, неясности и несогласия возможны как по причине субъективного восприятия явлений — если автор живет вместе с нами, так и вследствие различного мировоззрения — если автор жил в иную эпоху или живет в иных общественно-социальных условиях. И никогда не следует заглушевывать возникающие противоречия. Однако такие «конфликты» могут иметь место в решениях, не являющихся для автора принципиальными в раскрытии идеи произведения.

В качестве примера мне хочется привести два случая из моей работы над романом Виктора Гюго «Человек, который смеется».

В первой половине романа автор приводит компрачкосов к покаянию, примиряя их с небом и искупая этим их страшный грех. Возмездие за совершенное преступление Гюго переносит на физического исполнителя пытки над Гуинпленом Хардкванона, которого и карает в конце романа. Шайка же его соучастников предстает как сознательный разоблачитель несправедливости; вовремя помолвившись перед смертью, злодеи своим посмертным завещанием сняли с себя ответственность за истязание и очевидную гибель ребенка.

Такая концепция меня никак не «согревала», и все мое восприятие идейно-художественной основы произведения не могло примириться с таким «благополучным» концом очевидных преступников.

В решении главной идеи романа автор в конце концов решительно осуждает компрачиков, верных исполнителей зловещей воли короля и высшей аристократии Англии второй половины семнадцатого столетия. Это положение дало мне право решения гибели и «покаяния» убегающей шайки с иных позиций. Я увидел в сочетании их преступлений и последней молитвы самое страшное проявление иезуитского ханжества. Не оправдание их злодейских поступков, а последний оскал издыхающего страшного зверя почувствовал я в моменте их гибели на тонущем судне. И это творческое решение не только не нарушило основополагающей идеи произведения, но, напротив, подкрепило ее активизацией резко отрицательного отношения к этим людям.

Второе сомнение появилось в моменте произнесения речи в палате лордов.

Гуинплен — главный герой романа — взывает о справедливости к твердолобым правителям Англии, полагая, что сможет их убедить.

И это решение не вдохновляло мою фантазию и не могло ужиться в моем представлении с главной идеей произведения.

Перенеся свое творческое стремление на энергичное разоблачение этих лордов, их «счастья» за счет рабства и нищеты народа, я, ни в чем не нарушив творческого замысла автора, наполнил все выступление главного действующего лица в палате лордов кровным, активным, действенным отношением, которое с наибольшим успехом и продуктивностью воспринималось всей аудиторией и непосредственно, ярко воспламеняло ее творческое воображение.

В конце заседания палаты лордов автор замечает: «Гуинплен стоял бледный. В раскатах смеха рушилась его судьба».

Принятое мной творческое решение всей главы позволило направить и эту линию не к пассивному примирению с неизбежной судьбой Гуинплена. Его бледность возбудила в моем представлении активный, положительный образ не подавленного неуспехом случайного «нового лорда», а героя, выигравшего сражение, хотя и отдающего себе отчет в безрезультатности своей победы.

Эти примеры не исчерпывают всех возможных аналогичных случаев в работе над авторским текстом. Самым простым решением для чтеца явилась бы простая купюра. Но это — линия наименьшего сопротивления, к которой иногда и прибегают чтецы, забывая, что одним из наиболее интересных процессов нашей работы является активное преодоление встречающихся препятствий посредством таких решений, которые, во-первых, не исказили бы замысла автора и идейной основы произведения и, во-вторых, возбуждали бы наиболее действенное (эмоциональное) отношение исполнителя, а, следовательно, и его слушателей.

Чтец обязан ясно и резко обозначить и утвердить свое отношение к читаемому произведению и посредством убедительной передачи *заставить* аудиторию разделить вместе с ним предлагаемое решение. Это требует от чтеца предельной мобилизации его воли и темперамента.

\* \* \*

Как только появляется отношение к авторской мысли, в тот же момент текст автора начинает становиться *моим*.

Если мы с самого начала условились, что художественное чтение — это активное словесное действие, так

как только такое чтение может быть художественным, то за этим утверждением сделаем и логический вывод, что активно действовать возможно только *своими собственными словами*. Следовательно, работа над текстом ставит среди других задач и эту важнейшую — освоить авторский текст таким образом, чтобы он стал *своим*, органически выражающим *свои* мысли, свое отношение к описанным событиям и людям, *свои* заключения и выводы, *свою* волю и *свой* творческий темперамент.

Чем более частые задачи, обозначающие мои желания и мысли, я буду подставлять перед словами автора, тем скорее и органичнее этот текст станет моим.

В органическом сочетании продуманной и уясненной авторской мысли и творческого отношения к ней исполнителя получается как бы новое произведение, в котором чтец становится соавтором, и вся дальнейшая работа проходит уже под знаком не изучения или наиболее верного освоения текста, а нахождения наиболее ярких и убедительных средств передачи произведения.

Наполнение текста действенным к нему отношением является *творческим вкладом* в авторский замысел самого исполнителя.

Автор предлагает определенные положения (образы, мысли, события), подсказывая нормы решения их (жанровые, стилевые характеристики), и делает определенный *вывод*, которому соответственно подчиняет отдельные части текста. Чтец предлагает слушателю определенные *оценки* этих положений, подтверждая ими авторскую идею.

Только при таком активном отношении к мыслям автора трактовка произведения достигает необходимой глубины и ясности убеждения и способна увлечь аудиторию. Такое активное прочтение текста и делает нашу профессию творчеством, а чтец становится художником, или, по выражению Немировича-Данченко, представляет собою «эпическую фигуру, всевидящую и всепо-

нимающую, на все смотрящую глазами и идеи, и эпохи, и живых характерных столкновений, и большой, убеждающей мысли».

Когда говорят, что такой-то чтец хорошо, интересно читает такое-то произведение, это значит, что он верно *раскрывает авторский замысел* и ярко и убедительно передает аудитории *свое решение*.

Но это означает также и то, что все передаваемые в чтении мысли сумели увлечь воображение слушателей, что возможно лишь при твердой уверенности исполнителя в правильности трактовки. Так возникает целеустремленное действие, наполняющее слова определенным смыслом и убеждением — активной, действенной задачей.

В самостоятельности правильного решения авторских замыслов также выявляется сущность и внутреннее содержание самого исполнителя — его мысли, желания, его отношение не только к читаемому материалу, но и к нашей действительности. Правильные современные оценки — вот что должно являться для исполнителя основным и непреложным критерием в идейно-художественном анализе произведения.

«Выпуском каждого большого произведения на эстраду А. Я. Закушняк всегда что-либо утверждал или на что-либо отвечал. Он чувствовал большую творческую зарядку, когда его работа идейно совпадала с требованиями эпохи» [5].

Но к такому совпадению должен *сознательно стремиться* каждый чтец, так как в предусмотренном совпадении творческого желания артиста с насущными требованиями времени заключается одна из основных и обязательных задач советского реалистического искусства.

### *Внутренние представления*

Слова для того, чтобы воздействовать ими на слушателя, увлечь его, не могут быть только сочетаниями звуков, обозначающими те или иные понятия, — чтобы они могли передавать определенное значение и смысл, необходимо внутренне видеть, представлять себе то, о чем мы говорим. «Без представления нельзя высказывать свои суждения» [6], — говорил Станиславский.

Когда мы в жизни произносим слова, мы всегда представляем себе то понятие или тот предмет, которые они обозначают. И прежде чем произнести эти слова, мы видим перед собой их *содержание*.

*«Природа устроила так, что мы при словесном общении с другими людьми сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном... Говорить на нашем языке — значит рисовать зрительные образы»* [7, с. 497].

Но эта истина, к которой мы в жизни настолько привыкли, что не замечаем ее, нередко теряется, как только артист выходит на сцену и когда понятное в этот момент волнение заставляет его часто терять многие жизненные закономерности.

Если сам чтец не будет ясно видеть перед собою те образы, которые он хочет передать своей аудитории, которыми он стремится *увлечь* воображение своих слушателей, эти образы не смогут «увидеть» и слушатели, а сами слова, не освещенные внутренним представлением, будут скользить мимо их сознания и воображения. Они останутся только сочетаниями звуков, обозначающими понятия, но *смысл* этих понятий и их *значение* выявлены не будут.

Мало этого, нужно воспитать в себе способность обостренного и точного возбуждения образов, нужно не просто стремиться передать другим свои представления — необходимо заставить увидеть их.

«Говорят, что мысли возникают в голове человека до того, как они будут высказаны в речи, возникают без языкового материала, без языковой оболочки, так сказать, в оголённом виде. Но это совершенно неверно. Какие бы мысли ни возникли в голове человека и когда бы они ни возникли, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголённых мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой «природной материи», — не существует. «Язык есть непосредственная действительность мысли» (*Маркс*). Реальность мысли проявляется в языке. Только идеалисты могут говорить о мышлении, не связанном с «природной материей» языка, о мышлении без языка» [8, с. 39].

И так же, как наши мысли могут возникнуть лишь на базе языкового материала, на базе обозначающих их терминов, точно так же и слова не могут возникнуть вне определенного представления и являются как бы результатом внутреннего возникновения образа.

Возбуждая в своем творческом воображении определенные образы и передавая их через словесное действие слушателям, чтец должен стремиться нарисовать перед ними не отдельные иллюстрации к произносимому тексту, а всю сложную цепь своих внутренних представлений.

Непрерывность представляемой картины обеспечивает установление между чтецом и аудиторией той творческой взаимосвязи, которая должна рождаться в процессе передачи произведения и без которой невозможно как верное впечатление, так и правильное самочувствие артиста.

Возникающие в представлении образы должны строго соответствовать волевому заказу исполнителя. Один и тот же предмет не может представляться в разных случаях одинаково. Напротив, он всякий раз изменяет свой контур, свою окраску, свой характер в зави-

симости от выполняемой функции в общем решении главной идейно-художественной задачи.

И ни в каких случаях нельзя ограничивать творческую фантазию добросовестно фотографическим представлением того предмета, о котором мы говорим. Всегда нужно наделять его тем смысловым и эмоциональным содержанием, которое появляется, во-первых, непосредственно от обозначающего это понятие слова и, во-вторых, от того активного отношения, которое рождается основной задачей, определяющей наш замысел и наше творческое желание. Следовательно, недостаточно только *увидеть* образ, необходимо увидеть этот образ *в определенном аспекте, пластике, движении*.

Часто встречающиеся слова, которыми обозначены какие-либо явления, понятия или предметы: *лес, море, сказка, любовь, подвиг, горе, дом, поле, весна* и т. д., — всякий раз в зависимости от того, *что* я хочу выразить в *данном случае* этим словом, видоизменяют свое содержание. Не может быть, чтобы слово *дерево*, например, всегда возбуждало в представлении артиста одну и ту же березу. Так не бывает; в одном случае это дерево, шумящее своей сочной листвой, в другом засохшее дерево, в третьем — дерево, согнувшееся под бурей, и т. д. То же самое, когда мы вспоминаем весну. Весна, в непосредственном восприятии, — это ручьи, молодая зелень, распускающиеся листья деревьев, солнечные лучи и голубое небо. Но ведь весна может быть и иной, не возбуждающей в нашей эмоциональной памяти ни голубого неба, ни зелени, ни солнца. Ну, скажем, весна дождливая (это — по линии зрительных впечатлений) или весна, в которую герой повествования пережил какое-нибудь горе (это — по линии психологических ассоциаций).

В этом случае и наши внутренние представления, подсказанные автором текста, возникают в ином своем облике и характере.

И чем неожиданней и необычней представление, тем активней должно быть стремление внедрить его в сознание и творческое воображение аудитории.

Это серьезное обстоятельство всегда нужно иметь в виду, и некоторые чтецы совершают огромную ошибку, забывая об этом, довольствуясь тем, что сами для себя представляют образы и полагают, что этого совершенно достаточно. Из-за этой ошибки нередко возникают недоуменные «обиды»: «Читал я хорошо, всё «видел», весь текст был логически обоснован, все время «чувствовал» основную задачу, а аудитория меня не слушала». Это происходит прежде всего оттого, что исполнитель не стремился передать свои представления слушателям, читая как бы для самого себя.

Необходимо направить свою волю к тому, чтобы слушатели увидели внутренний образ именно таким, каким в данном случае он представляется исполнителю.

Без этой конкретной задачи теряется всякий смысл искусства чтеца, так как слушатели перестают жить с ним едиными мыслями и волнением, перестают следить за движением раскрываемого перед ними произведения.

Но бывает и так, что аудитория, поначалу внимательно слушавшая исполнителя, к середине или к концу выступления перестает его слушать.

Это случается тогда, когда чтец по ходу чтения выключает свою волю и обрывает сплошную цепь представлений, которая всегда должна быть *непрерывной*.

Внутренние представления при умении не только вызывать их в необходимой для данного момента конкретности, но и не обрывать их последовательного возникновения, активно помогают сохранению свежести, первожденности слов на протяжении любого количества времени и повтора программы. Многократно читая одно произведение, мы незаметно для себя теряем ощущение внутреннего содержания слов, произносим

текст, как хорошо «заученные фразы», подменяя живое, активное действие так называемой «техникой». Часто чтецы, не отдавая отчета в губительном для всякого творчества свойстве такого «приема», наивно стремятся к «обкатанному» чтению с эстрады, выхолащивая тем самым содержание слов, сохраняя и отшлифовывая голую, пустую форму.

Но иногда такое омертвление слов происходит и помимо воли артиста, в силу привычки «забалтывать» текст и неумения пользоваться законом внутренних представлений. В этом случае необычайно помогает система возбуждения образов. Ясно увиденный внутренний образ неизменно обновляет слова, оживляет их, и текст, за которым проходит непрерывная нить внутренних представлений, всегда воспринимается заново, а сами слова не теряют своей убеждающей свежести, так как если частое повторение слов одного и того же текста стирает их живой смысл, делает их механическим сочетанием звуков, то внутренние образы при частом их возбуждении лишь уточняют свой характер. Эти уточненные образы наполняют слова конкретным смыслом, — они неизменно поддерживают их ясное, осязаемое содержание.

Внутренние представления в процессе их уточнения завершают переход авторского текста в свои собственные слова.

Перечитывая написанный автором текст, мы, в сущности, повторяем слова, принадлежащие другому человеку. Но когда содержание этих слов возникает в нашем воображении, в созданных нами внутренних образах, то и сами слова неизбежно становятся как бы нами рожденными. Они перестают обозначать только те представления, которые возникали в воображении автора во время их написания, и начинают выявлять те образы, которые рождаются *нашей* фантазией, нашим желанием наполнить их определенным внутренним смыслом и чувством,

возникшим в результате нашего *активного отношения к авторскому тексту*.

Активно действовать и убеждать «чужими» словами, «чужими» мыслями невозможно. Это еще раз подтверждает необходимость воспитания системы внутренних представлений на основе творческого воображения (фантазии). Это воображение должно развиваться в направлении, подсказанном авторским замыслом, в проникновенном раскрытии идеи. Система внутренних представлений особенно необходима в искусстве чтеца, где за словами должны возникнуть конкретные образы, помогающие слушателям воспринимать не только произведение, но и предлагаемую исполнительскую трактовку.

### ***Подтекст***

Свои творческие замыслы и действенные задачи чтец доводит до слушателя через раскрытие *подтекста*, являющегося тем внутренним психологическим двигателем, который координирует мысли и направляет слова к решению основной, главной идеи произведения.

Всё, — определившаяся в первом периоде работы над текстом авторская мысль, активное отношение к ней исполнителя, основная идея, во имя которой читается данное произведение, — все это в конечном итоге разрешается верным и ясным подтекстом, который придает словам определенное смысловое и эмоциональное устремление.

Без подтекста слову нечего делать. Даже малейшие оттенки, которые мы хотим придать фразе, диктуются нашим подтекстом, который тем ярче и вернее, чем вернее и определеннее задача, поставленная нами при определении отдельных частей произведения. «То, что в области действия называют *сквозным действием*, то в области речи мы называем *подтекстом*» [7, с. 497].

Очень важно иметь в виду то творчески необходимое взаимовлияние, которое в одинаковой мере испытывают внутренние представления и подтекст. Если подтекст не может быть обозначен без ясно возникающих представлений, то и сами представления фиксируют свой характер под прямым влиянием подтекста. И в этом смысле, возбуждая свой «внутренний глаз», надо все время сочетать его реакцию с реакцией «внутреннего уха», воспринимающего и контролирующего подтекст, рожденный на основе внутренних образов.

«В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтобы смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу» [7, с. 494], — так определяет смысл и значение подтекста К. С. Станиславский (курсив мой. — В. А.). «Если бы я сам или кто другой, лежа на диване, читал эту книгу, я бы получил такое же впечатление... А вы дадите то, чего я сам не смог бы получить, именно потому, что вы принесете в этот рассказ свою артистическую крепкую, глубокую индивидуальность, насыщенную какими-то отличными выразительными красками» [9], — развивает эту же мысль Вл. И. Немирович-Данченко.

Следовательно, в подтексте проявляется та творческая «крепкая, глубокая индивидуальность», которая и отличает главным образом трактовку одного мастера художественного слова от трактовки другого.

Без ясного и убедительного подтекста речь не может вызвать желаемую реакцию, и внутренние образы не будут возникать в ответном воображении слушателей. При таком положении чтение не увлечет их, и вся предварительно проведенная чтением работа пропадет впустую. Малейшая недоработка в уточнении подтекста неизменно ведет к неудачам в момент выступления.

Шаляпин, говоря о том, что «думать надо всю жизнь, а работать (на сцене — В. А.) всего полчаса», конечно, имел в виду наряду с чисто вокальной характеристикой

образа и тот подтекст, который способствовал выявлению сущности созданных им сценических образов.

Основываясь на подтексте, важно верно направить свои усилия на выполнение задачи, заставить аудиторию *понять* ваши мысли, увлечь ее своими чувствами, своими переживаниями.

Для этого необходимо все время «доносить» подтекст, через который мы как бы раскрываем перед аудиторией наши волевые стремления.

Наиболее конкретно определяя функциональное назначение подтекста, можно обозначить его следующими словами: в подтексте мы выражаем внутренний смысл слов, активно направляемый к выявлению главной идеи произведения; подтекст, основанный на наших внутренних представлениях, уточняет и одухотворяет их; являясь внутренней жизнью слов, подтекст изменяет их смысловые значения в зависимости от поставленных нами задач.

Мы часто говорим слово «милый» с оттенком, придающим этому понятию совершенно противоположный смысл. А слово «негодяй», например, мы также можем произнести с обратным смысловым подтекстом. То же самое в целых фразах, когда приказывать мы можем умоляя и советовать — требуя. Отсюда интонационная сила подтекста, его неподчиняемость ни непосредственному значению слова, ни даже мысли, формально вытекающей из сочетаний слов и фраз.

Направляя своему объекту активную волю и мысли, мы сейчас же получаем ответное возбуждение, оплодотворяющее нашу творческую фантазию. Такое взаимодействие двух темпераментов — чтеца и аудитории — наполняет подтекст ощущением убеждающей правды, которая содействует безусловному успеху творческого процесса.

Как только ясно определившийся подтекст пронизает все слова и фразы, возникнет *словесное действие*,

которое является не чем иным, как собственно *художественным чтением*.

Словесное действие как целенаправленность осмысленного и пережитого нами текста по самой своей природе не допускает пассивного произнесения слов.

Нельзя забывать, что творческое воображение слушателей до того момента, когда они будут захвачены чтением, представляет собой серьезную противодействующую силу. Как мастер художественного слова не может передавать мысли и образы автора, не уточнив их своим творческим отношением, так и слушатели никогда не воспринимают «на веру» трактовку и подтекст исполнителя.

Такое противодействие особенно резко проявляется при исполнении знакомых произведений, и события и образы которых самостоятельно решены уже многими слушателями и являются привычными для них. Вот почему «Евгения Онегина» Пушкина читать труднее, чем только что написанное современное произведение: и образы действующих героев, и отношение к ним настолько прочно уже сложились в представлении каждого, что заставить воспринимать их в иных решениях и трактовках — задача, требующая от исполнителя более значительного напряжения воли, высокого мастерства и убеждающей выразительности.

Укрепляя слова определенным подтекстом и устремляя их к ясной и единственной цели, мы не в силах отнестись к ним инертно, хладнокровно, так как одно положение исключает возможность появления другого.

Поэтому даже так называемые «тихие места» в тексте всегда должны быть насыщены активным посылом, целевое направление которого «и есть, в сущности, сквозное действие» (Вл. Немирович-Данченко).

*Желание* увлекать других своими переживаниями — смысл нашего искусства, *способность* увлекать другого своими переживаниями зависит от степени одарен-

ности исполнителя. И чем глубже талант артиста, тем ярче и убедительнее все его представления возникнут в ответном воображении слушателей, тем меньше они вызовут сомнений, и тем органичнее аудитория будет следовать за чтецом в его постепенном и последовательном раскрытии читаемого произведения.

Талант чтеца определяется способностью убеждать аудиторию своими мыслями и чувствами, силой и глубиной этих мыслей и чувств.

Но одного таланта для искусства недостаточно. Необходимо еще и мастерство, которое не дается сразу, а требует от артиста огромной, постоянной работы. «Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он только способен. Если вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать лавры и легко зарабатывать — не идите на сцену. Если вы готовы отдать ей всю *душу* и все *силы*, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь не покладая рук и искать возможного совершенства в своей работе — идите» [10].

### Библиография

1. [Дмитрий Журавлев об искусстве чтеца] // Огонек. 1949. № 23.
2. Панаева А.Я. Воспоминания. М.: Гослитиздат, 1948.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1937.
4. Закушняк А.Я. Вечера рассказа // Рабочий и театр. 1926. № 46.
5. Гардт Е.Б. Силуэт мастера // О мастерстве художественного слова. Вып. 1. Л.: ВТО, 1938.
6. Станиславский К.С. Режиссерские занятия, 1935.

В. Н. АКСЁНОВ  
РАБОТА НАД ЛИТЕРАТУРНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

7. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. М.: Искусство, 1951.

8. *Сталин И.В.* Марксизм и вопросы языкознания. М.: Госполитиздат, 1952.

9. Стенограмма беседы Вл.И. Немировича-Данченко с учениками студии МХАТ.

10. *Южин А.И.* Письмо к А.А. Остужеву // Старейшие мастера Малого театра. Сб. автобиографий. М.: Редиздатотдел ВТО, 1949.

*В. В. Урнова*

## **ИНТОНАЦИЯ — ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

Работа педагога по сценической речи направлена на то, чтобы воспитывать у студентов выразительную речь. Выразительное слово на сцене является одним из важнейших моментов в оценке таланта и мастерства актера.

Однако все чаще и чаще в рецензиях на спектакли, на конференциях, посвященных мастерству актера, звучит тревога, что слово на сцене все более теряет свою выразительную силу.

Беспокойство по этому поводу еще в 1936 г. высказал В. И. Немирович-Данченко в беседе с молодежью МХАТа, отметив большое пренебрежение к слову на сцене театра [1, с. 210].

Прошло более тридцати лет со времени той беседы, но речь на сцене и особенно речь молодежи, часто монотонная, невыразительная, бездейственная, продолжает серьезно беспокоить театральную общественность. Как бы в оправдание этому среди актерской и режиссерской молодежи все более распространяется мнение, будто современному театру должен соответствовать «новый стиль» сценической речи, что старая форма звучания речи на сцене противоречит правде современного театра.

Очень точно, на наш взгляд, сформулировал положение со словом в современном театре народный артист СССР Г. Товстоногов: «Есть две крайности:

с одной стороны, общее стремление к современному способу существования на сцене, к жизненной похожести, к борьбе с декламационностью, с нарочитым игранием словом приводит к тому, что появилось пренебрежение к слову. Это уничтожает природу нашего искусства, потому что зритель часто не слышит и не понимает того, о чем говорят на сцене.

...И есть другая, старая болезнь, которая еще жива сегодня, когда слово превращается в самодовлеющий элемент, когда оно играет как слово. И в этом случае тоже уничтожается природа театра, где слово должно быть конечным выражением всего процесса» [2, с. 23].

Все это, конечно, не может не волновать нас, педагогов театральных учебных заведений, так как в театральной школе и именно на уроках по сценической речи закладываются основы речевого мастерства будущего актера.

Мы считаем, что вопрос речевой выразительности студента — будущего актера — должен привлечь к себе особое внимание педагогов по речи. Каждый педагог должен внимательнейшим образом проверять методику своего преподавания и искать наиболее действенные способы воспитания выразительной речи у своих студентов.

Основой выразительной речи является действенное слово, воспринимаемое через определенную звуковую форму — интонацию.

А вот на практике интонации многих молодых актеров современного театра из роли в роль однообразны, независимо от того, исполняется ли образ высокой классики или современной драматургии в прозаической или стихотворной форме.

Фактически повторяется то же отношение к слову, что и в театре школы представления, только в ином проявлении. Если актер школы представле-

ния декламировал текст, облекая его в формальную мелодическую звонкость, то актер современного театра, отрицающий «старый стиль» сценической речи, впадает в тот же формализм, так как его вялая монотонная речь, которую даже не слышит и не понимает зритель, существует только для него самого. Такая речь лишена своего главного сценического качества — действенности, и подобный «новый стиль» абсолютно противопоказан современному идейно направленному театру. Новый стиль сценической речи должен означать активнейшую действенность словом и, на наш взгляд, именно интонационно-выразительным словом, так как интонация уточняет смысл речи, выявляет ее эмоциональное содержание, а потому и воздействует как сильнейший раздражитель в процессе общения.

В театральной практике термин «интонация» занял свое прочное место. Выражения «богатые интонации», «точные интонации», «невывразительные интонации», «фальшивые интонации» и т. д. в определении качества сценической речи имеют конкретное применение.

Казалось бы, что и в учебной работе со студентами вопрос о развитии «выразительных интонаций» должен был занять достойное место. Однако методика работы по развитию интонационной выразительности студента по-разному понимается педагогами театральных школ, а часто и вовсе отвергается как «наследие формальной школы». Мы не отрицаем, что методика работы по разбираемому вопросу сложна, но это не должно нас останавливать: высказывания К. С. Станиславского и других крупнейших мастеров театра, а также специальные исследования психологов и лингвистов, касающиеся речевой интонации, дают богатый материал для работы в этом направлении.

Создание наиболее эффективных методик обучения сценической речи в театральных школах возможно лишь на основе коллективного опыта. Знакомство с индивидуальными методами работы и обязательное единство требований к выразительной речи студентов помогут находить наиболее действенные приемы обучения и общими усилиями решать важную проблему слова на сцене.

Эта статья в чем-то, возможно, покажется полемической, для многих не откроет ничего нового, но нам хотелось бы привлечь внимание увеличивающейся с каждым годом армии педагогов театральных школ к важнейшему вопросу — интонационной выразительности речи и, ни в коей мере не претендуя на обязательное следование нашей методике, поделиться своим опытом работы над словом на занятиях по сценической речи.

### *Некоторые общие сведения об интонации*

И. П. Павлов рассматривал интонацию как условнорефлекторный раздражитель в процессе речевого общения, определенную закономерность языка. Как эмоциональный раздражитель, приобретенный человеком в процессе общения, интонация имеет ряд общих устойчивых форм, в которых проявляется эмоциональная и волевая сторона речи. Проявляется интонация в мелодическом, силовом и тембральном звучании голоса, а также и в ритмико-темповой организации речи. Интонация, с одной стороны, организует смысловую сторону фразы, оформляя ее речевые такты, выделяя ударные слова, проявляя мелодию продолжающейся или законченной мысли, а с другой стороны, придает фразе эмоциональную окраску, уточняет волевою, целенаправленную сторону текста. Следовательно,

через интонацию при речевом общении выявляются и смысл, и чувства, и желания говорящих. Так можно выделить интонацию утверждения, вопроса, приказа, просьбы и т. д. Поэтому в отдельных случаях, даже не понимая слов иностранного языка или не разбирая слов родного языка, мы можем по интонации понять эмоциональную направленность речи, можем определить, что человек приказывает, сердится, умоляет и т. д.

Способность человека изменять голос по высоте, силе, тембру, а также менять ритм и темп речи создает условия для бесконечного разнообразия интонаций. Поэтому голос человека и темпо-ритмические изменения речи мы можем рассматривать как выразительные средства интонации, ее краски, которые, вступая в различные сочетания между собой, даже на фоне общих форм интонации, придают неповторимые качества каждой интонации в зависимости от конкретной ситуации общения. Характер человеческого голоса изменяется по громкости, мелодическому звучанию, тембру под влиянием различных душевных волнений человека.

Интересные явления в связи с этим отмечает Ч. Дарвин: «Лицо, слабо жалующееся на дурное обращение или немного страдающее, почти всегда говорит высоким голосом...

...у людей низкие стоны и высокие пронзительные крики одинаково выражают мучительную боль» [3, с. 52-53].

Различные интонации оказывают различные воздействия и на воспринимающего речь говорящего. Так, восходящее звучание голоса действует возбуждающе, настораживает, нисходящее — успокаивает. Возбуждающее действие оказывает всякая резкая перемена звука от сильного к слабому, от низкого к высокому, и обратно. Монотонная речь, при

продолжительном звучании, действует усыпляюще. И. П. Павлов отмечает: «Всякое однообразное и длящееся раздражение приводит к сонливости и сну».

Так же как на основе определенных законов грамматики и лексики языка происходит раскрытие разнообразного содержания, так на основе общих закономерностей интонации строятся неповторимые интонационные проявления индивидуальной речи каждого человека в каждой конкретной ситуации речевого общения. Содержание ситуаций общения определяется различными обстоятельствами, например, кто говорит, кому, зачем и в какой обстановке и т. д. Естественно, что за каждым понятием (кто говорит, кому, зачем и т. д.) имеются, в свою очередь, индивидуальные характеристики, которые обязательно окажут свое влияние на оттенки интонации. Индивидуальные оттенки речи зависят и от физиологических особенностей человека (его пола, возраста, природных качеств голоса), от его психологических особенностей, воспитания и даже образования. Иногда в индивидуальной речи ярче выступает какой-нибудь один признак выразительных средств интонации, например мелодические изменения голоса или тембральная окраска, иногда торопливость речи и одновременно монотон и т. д. Все эти индивидуальные признаки проявляются в интонации, но и они, в свою очередь, будут меняться и колебаться в зависимости от ситуации и содержания общения. Зафиксировать все индивидуальные ситуации общения в жизни невозможно, поэтому невозможно перечислить, а, следовательно, и заучить количество вероятных интонаций.

Каждая интонация, как мы уже говорили выше, — это проявление конкретной задачи речевого общения, обусловленного различными пред-

лагаемыми обстоятельствами (кто, где, когда, зачем и т. д.).

Возьмем для примера простую фразу: «На берегу озера стоит деревянный сарай». Попробуйте проверить, как по-разному будет интонационно звучать эта фраза в зависимости от различных ситуаций общения.

Если при общении в каждом конкретном случае выразительные средства интонации вступят в наиболее точные сочетания для раскрытия смысла слова, его эмоционального содержания, то такая интонация будет обладать наибольшей силой воздействия и ее можно будет назвать выразительной.

В учебной практике часто под интонацией подразумевается только мелодическое изменение голоса — его высотные изменения, а выразительность или невыразительность интонации определяется в зависимости от разнообразных падений и взлетов голоса. Такое понимание интонации, конечно, упрощает это сложнейшее явление языка. Интонация — это связь всех выразительных средств, направленных на раскрытие содержания в речевом общении. Поэтому очень разнообразные и даже неожиданные взлеты и падения голоса, не раскрывающие содержание и задачу общения, не имеют ничего общего с выразительностью интонации и только затушевывают смысл речи, переходят у актера в любование собственным голосом.

В определенных случаях общения, «несмотря на отсутствие... приемов усиления выразительности, совсем простая речь нередко производит неотразимое впечатление своей убедительностью, ясностью воспроизводимой мысли, отчетливостью и точностью словесного определения, передаваемого логикой, последовательностью, четкой группировкой

слов и построением фразы, выдержкой передачи» [4, с. 108], — говорит К. С. Станиславский.

Вот как рассказывает И. В. Ильинский о выступлении В. И. Ленина в Большом театре, которое ему посчастливилось услышать, когда у него заранее уже создалось впечатление о Ленине как о блестящем ораторе и пламенном трибуне.

«И вдруг я увидел простого и скромного человека в пиджаке, тихим и спокойным, но несколько нервным голосом картавящего слова. Первое впечатление было почти разочарованием. В следующую минуту я обратил внимание на то, что весь зал огромного Большого театра застыл во внимании и что оратор настолько овладел этим залом, что ему не нужно кричать или возвышать голос.

В неотразимо убедительных оттенках его картавящего голоса были в наличии все интонации и краски, нужные оратору. Порой ирония, порой сарказм, порой недоумение или безапелляционное убеждение.

Не раз его слова, произносимые донельзя простым человеческим голосом, прерывались ревом смеха, когда особенно ярко сверкал его юмор, и громом аплодисментов, когда тихо, но неоспоримо убедительно и ярко звучали мысль, интонация. Интонация, которая могла стереться при возвышенном голосе.

...Я заметил, что интонации человеческого голоса бывают особенно красочны, разнообразны, глубоки и проникновенны, когда они произносятся естественным, а не форсирующим голосом, и когда они произносятся так, то они особенно глубоко проникают в душу слушателя, неся нужную мысль.

Наконец, я окончательно уверился в том, что естественность, непосредственность и правдивость, которые особенно сквозили в речи Ленина, являют-

ся лучшими качествами не только оратора, но должны быть и лучшими качествами актера» [5, с. 75-76].

Отсутствие специфических ораторских приемов, эффектных повышений и понижений голоса, даже картавость речи — все это не только не мешало воспринимать ее, а «затягивало», завораживало огромную массу людей, бывших в ту пору в Большом театре. В речи В. И. Ленина проявилось новое искусство оратора, сила которого заключалась в том, что его интонации полностью соответствовали ясности, простоте, последовательности, железной логике развивающейся мысли.

Подобно тому, как каждому человеку в жизни свойственны индивидуальные интонации, так же и в языке художественного произведения любого автора присутствуют его особые интонации, которые актер обязан понять, почувствовать и раскрыть в своей звучащей речи. Стремление современного молодого актера подчинить язык автора, его интонационную прелесть собственной речи, подчас очень бедной и плоской, наносит огромный вред сценической речи. В каждом конкретном случае актер должен так организовать выразительные средства своей интонации, чтобы можно было почувствовать мысль и эмоциональную специфику языка автора независимо от того, требуются ли яркие, сочные или, наоборот, сдержанные, скупые интонации.

Вот, например, что говорит о языке Л. Леонова режиссер-театровед П. Марков: «...как это ни парадоксально, именно многокрасочность и многообразность леоновского языка представляли собой большую трудность и заставляли актера быть чрезвычайно скупым в средствах выразительности. Леоновское слово не допускает большой нагрузки интонации, оттенков, акцентов. Оно само играет, когда актер органически доносит действительную

мысль. Но как только актер начинает стараться окрасить речь леоновского героя, она теряет свою красоту, свой особый ритм, а иногда даже свой смысл» [6, с. 221].

Нам кажется, что приведенные примеры достаточно иллюстрируют мысль о связи интонации с содержанием речевого общения.

Так как к выразительным средствам интонации мы относим голос и ритмически-темповое изменение речи, то очень важно, на наш взгляд, в этой связи замечание проф. В. А. Артемова о зависимости выразительности интонации от работы речевого и голосового аппарата. Он отмечает, что интонация оформляется и выявляется в результате нервно-мышечной работы говорящего человека. Опыты проф. В. А. Артемова раскрывают очень интересное явление: «Сила затраты нервно-мышечной деятельности при произнесении не обязательно пропорциональна силе получаемого эффекта при восприятии. При хорошо поставленном голосе, четкой артикуляции происходит меньшая затрата нервно-мышечной энергии, а результат получается большим» [7].

Это заключение должно еще раз напомнить педагогу, а, следовательно, и студенту, что без отточенной техники, которая приобретается в результате упорной «черной» работы, невозможно приобрести интонационно-выразительную сценическую речь.

Из всего вышесказанного необходимо сделать некоторые выводы, имеющие непосредственное практическое значение для педагогической работы.

1. Интонация — определенная закономерность языка в речевом общении, ее «следует рассматривать как такое языковое явление, посредством которого на основе лексического состава и грамматического строя речи осуществляется уточнение мыслей

и выражение эмоционально-волевых отношений в процессе общения» [8].

2. Возникновение интонации определяется конкретной ситуацией общения (кто говорит, что говорит, кому, зачем, при каких обстоятельствах).

3. Интонация обладает большой силой воздействия при речевом общении как смысловой и эмоциональный раздражитель.

4. Нельзя рассматривать интонацию только как мелодическое изменение голоса: движение голоса по высоте лишь одно из выразительных средств интонации.

5. Подобно тому, как художник ищет четкую композицию и наиболее действенное сочетание тонов для выявления содержания живописного произведения, подобно тому, как музыкант-исполнитель ищет наиболее выразительные краски для раскрытия содержания музыкального произведения, так и актер в работе над текстом должен искать точную, яркую и активную форму словесного действия, чтобы раскрыть в слове тончайшие оттенки мысли и чувства.

6. Для наиболее эффективного проявления интонации необходимо развивать на специальных упражнениях все выразительные средства интонации.

7. Чтобы подготовить студента к самостоятельной работе над выразительным, действенным словом в театре, следует на занятиях по сценической речи специально останавливать его внимание на выразительности речи в ее интонационном проявлении, постоянно связывая рождение интонации с содержанием словесного действия.

### Библиография

1. *Немирович-Данченко В.И.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1952.
2. *Товстоногов Г.А.* Работа с актером // Театральная жизнь. 1962. № 15.
3. *Дарвин Ч.* Выражение душевных волнений. СПб.: Типография А.А. Проховщикова, 1896.
4. *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. М.: Искусство, 1990.
5. *Ильинский И.В.* Сам о себе. М.: Изд-во ВТО, 1961.
6. *Марков П.А.* Правда театра. Статьи. М.: Искусство, 1966.
7. *Артемов В.А.* Восприятие и понимание речи // Ученые записки ИМГПИИЯ. Т. 8. Экспериментальная фонетика и психология речи. М.: Изд-во МГУ, 1954.
8. *Артемов В.А.* Об интонации // Вопросы интонации. Сб. статей (Труды военного института иностранных языков. Кн. 3-4) / Под ред. В. А. Артемова. М., 1953. С. 3–35.

*Л. М. Иванова*

## **РУССКИЕ НАРОДНЫЕ СКАЗКИ КАК ПОСОБИЕ ДЛЯ ОСВОЕНИЯ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ**

*«...Добрый молодцам — урок»*

При изучении предмета «Сценическая речь», основного в учебном плане театрального вуза, самым серьезным и ответственным периодом работы над словом является начало 1 курса, что обусловлено рядом причин.

На первом этапе обучения формируются основы будущей профессии. В это время у студентов происходит адаптация к новым условиям жизни, ломка прежних стереотипов. Педагогом по сценической речи вместе со студентами решаются многие сложные задачи. Именно в это время происходит усвоение азов предмета, своеобразная «постановка пальцев», если выразиться языком музыкантов.

К сожалению, лимит времени в учебном плане таков, что не всегда позволяет преподавателю всесторонне проконтролировать процесс усвоения приобретенных навыков каждым студентом индивидуально.

Параллельно на занятиях по мастерству актера у студентов 1 курса уже начинается работа над этюдами и даже отрывками (как правило, на материале сложных литературных или драматургических произведений). Следовательно, насыщенной необходимостью становится

интенсивное оснащение еще неопытных студентов основными элементами и навыками по дыханию, дикции, голосу, а также, что не менее важно, — логике речи.

Чтобы не перегрузить новоиспеченного студента «голой» теорией, целесообразно обращение к групповым упражнениям на основе какого-либо оригинального материала, способного всколыхнуть в студентах в игровой ненавязчивой форме, их «детское» нерассудочное начало, столь важное в будущей профессии. Таким материалом, добрым «помощником» и путеводителем в обучении, могут стать русские народные сказки, хорошо известные каждому человеку.

### *Почему же все-таки сказки?*

Сказки — это хорошо известные нам с детства тексты, приобщаясь к которым мы подспудно, на генетическом уровне, воспринимаем базовые ценности своего народа, так необходимые для дальнейшего развития (как детей, так и взрослых). Народные сказки — это наказ наших предков, своеобразное послание из прошлого, квинтэссенция всей человеческой мудрости. Являясь важнейшей областью культурного российского менталитета, сказки парадоксальным образом глубоки и просты одновременно. Доступные разному уровню сознания, они помогают ищущему нравственную опору человеку в «поисках истины», а также — правильной расстановке акцентов в иерархии жизненных ценностей на основе Добра и Зла. В сказках эти «ценности» не размыты, а сохранены в первозданной чистоте.

Народные сказки со своими традиционными типажам и образами, отражающими привычки, идеалы, предрассудки и представления народного сознания и быта, служат своеобразной аналогией комедии масок в итальянской народной традиции. Можно сказать, народные сказки — наша русская «Комедия масок» и явля-

ются тем мостом, который связывает напрямую сценическую речь с предметом «Мастерство актера», расширяя границы обоих предметов.

Задача уроков по сценической речи — не просто научить хорошо говорить (вы-го-ва-ри-вать! — текст), но помочь познать саму природу рождения слова, ощутить в себе ту исходную метафизическую точку, с которой начинает включаться внутреннее волнение и желание — не просто говорить, а говорить эмоционально, страстно, добиваясь от слушателей точно поставленной цели, преобразая их восприятие посредством текста. Главное — не оставлять зрителя равнодушным, следуя изречению древних: «От избытка сердца глаголют уста».

В народных сказках присутствуют вечные, а потому наисовременнейшие подтексты и узнаваемые ситуации, на которые откликаются не только наш разум, но и чувства, в том числе, такое необходимое, как чувство юмора.

Что касается прикладных задач, то нет, кажется, лучшего материала, чем народная сказка, для освоения и отработки самых различных первоначальных элементов «речевого» предмета, таких как — дикционная разминка во всем разнообразии ее форм; звучание на движении (с посылом звука); навык коллективного чтения, которое подразумевает умение слушать и подхватывать друг друга; освоение общего ритмического рисунка различных текстов; воспитание чувства формы и многое другое.

Для тренировки, например, наиважнейшего логического элемента — закона перечисления (как завершенного, так и незавершенного) в предлагаемых обстоятельствах сказки, очень подходит всем известная русская народная сказка «Теремок».

Студенты сидят на стульях полукругом (слева направо: за-Комарика, за-Лягушку, за-Лису, за-Медведя, за-Волка, за-Мышку, за-Муху) и ждут своей очереди рассказывать!

Начинает студент в центре (с крепким средним голосовым регистром): «Ехал мужик с горшками и потерял один горшок...». Другие студенты, вступая вслед за ним один за другим, «наслаивают» свои тексты-персонажи на предыдущие тексты своих товарищей, вынуждая их, таким образом, много раз повторять одно и то же, увеличивая, тем самым, текст сказки многократным повторением. Одним из характерных приемов, с помощью которого осуществляется действие в сказке, является КУМУЛЯЦИЯ — цепочка повторов. Например, в сказках «Теремок», «Репка» и др.

В эпоху так называемого «клипового» мышления, когда телеграфный стиль (особенно у молодёжи и в СМИ) становится нормой, а количество точек в устной речи зашкаливает, превышая все мыслимые пределы, буквально «чудодейственным» средством становится народная сказка в воспитании у студентов мелодичной, длинной, ритмически-разнообразной и интонационно-богатой музыкальной фразы, вместо рваной, монотонной и поспешно-невывразительной речи, хотя и такой привычной в быту...

Когда необходимо правильно распределить дыхание соответственно общей поставленной задаче, *народная сказка* во всем её ритмическом разнообразии (в групповом исполнении) успешно *учит* студентов *не оседать в паузах*, динамично *подхватывать друг друга*. Тогда как в индивидуальных тренировочных текстах студент, контролируя лишь самого себя, распределяет свое дыхание соответственно уровню своей подготовки, в результате чего частенько проседает ритмически. Общая работа, где у каждого студента есть самостоятельный текст, организует его, развивает технические возможности.

В природе человека ритм и дыхание связаны как с общением, так и с логикой речи.

В этом смысле сказка «Теремок» может быть замечательным тренировочным пособием к известным словам

К. С. Станиславского о запятой. «Рассматривая природу запятой», Станиславский отмечал её «чудодейственное свойство»: на последнем слоге слова, стоящего перед запятой, загибать руки кверху. «Её загиб, точно поднятая для предупреждения рука, заставляет слушателя терпеливо ждать продолжения недоконченной фразы» [1, с. 176].

На практике же — в тексте сказки «Теремок»: «Я — Муха-горюха, я — Комар-пискун, я — Мышка-погрызуха...» и т. д. — студенты имеют тенденцию «сползать» к интонации точки, т. е. опускают голос вниз, а не поднимают вверх, как требует этого один из законов логики о запятой.

Как известно, на первых этапах обучения не все студенты сразу справляются с пониманием природы рассказа, путая его с так называемым «показом» или иллюстрацией сказанного. И так как они не знакомы ещё с понятием перспективы, связанным с функционально-интонационными закономерностями знаков препинания в звучащих текстах, это заставляет их порой терять нить рассказа.

Освоение на практике закона логики о перечислении и приобретение навыка вести перспективу рассказа — в групповом исполнении — отучает студента от дурной привычки и желания «попереживать» в образе своего «литературного» персонажа, а вынуждают его рассказывать общую историю вместе со всеми, в противном случае история рассыпается.

Работая над сказкой, студенты учатся действовать в ансамбле, выполнять общие задачи, рассказывать общую историю, но при этом учитывать — что важно! — голосовую и речевую характеристику своих «героев». И тут впервые они сталкиваются с новым понятием видений, которое становится важной ступенью их обучения — от ремесла к творчеству, выявляя возможности их таланта и собственных выразительных средств.

Например, студентка читающая сказку за Мышку-погрызуху, неизбежно воспользуется (при условии правильного распределения педагогом «ролей» — по типажности) своим головным регистром (а не «низами», которые у неё на первом этапе обучения, еще не сформированы); студент, исполняющий «роль» Медведя, сам образ которого требует басового регистра и широкой несуетливой речи, будет работать в удобном ему низком голосовом режиме; студентке же, рассказывающей сказку за Лису, образ («маска») которой требует соответственно плавной, ласкающей, напевно-вкрадчивой интонации, а также глубокого (обволакивающего) тембра голоса (ведь Лиса очень хочет понравиться обитателям Теремка, чтобы жить вместе с ними), придется почти «пропеть» свою «роль», — все же вместе студенты, используя регистры — от детско-высокого до бархатно-низкого, — в прочтении сказки, будут опосредованно — через «ухо» — расширять диапазон, как свой, так и всех участников упражнения.

При постановке более сложной задачи, такой, например, как соединение слова с движением, на выручку может прийти народная сказка «Звери в яме». В ней разбирается проблема необоснованного страха и паникёрства, в результате которых попадают в беду и погибают все звери, кроме хитрой Лисы.

Над этой сказкой студенты работают следующим образом: сначала они сидят на стульях в такой последовательности: слева направо — за Курочку, за Зайчика, за Медведя, за Лису и так далее. Если девушек или юношей в группе больше, то одну «роль» могут исполнять несколько студентов одновременно. Например, очень эффектно выглядит Лиса «о-трёх-головах», исполняемая сразу тремя студентками, которые синхронно двигаясь и произнося текст, нарабатывают навык совместного произнесения текста в плавной (сказочной) мелодике, отвыкая от привычного монотона. Один из студен-

тов (какой-либо персонаж), который хочет узнать, что случилось у поддавшейся панике и бегущей, куда глаза глядят, Курочки, встаёт со стула и начинает — «на бегу» (в характере своего персонажа) — произносить весь дальнейший текст. Задача, поставленная студентам в этом упражнении, — перебросить заданный партнёром вопрос от себя — другому. Вот почему данный текст, в силу поставленной задачи, начинает звучать более активно, с акцентом на конце фразы, что и формирует у студентов требуемый навык.

«Попад в яму», все студенты-персонажи садятся на пол: теперь они говорят, находясь в разных позициях. Это умение правильно говорить не только в статике, но и в разных положениях тела (стоя, сидя, лёжа) является одним из необходимых навыков, требуемых для работы а отрывках на втором курсе. «Съеденный» Лисой «зверь», договорив свой текст, встаёт и возвращается на свой стул. Студентка-Птичка, с трепещущими руками-крылышками, паря в пространстве, произносит свой текст в ритме своих движений, завершая действие словом: «Конец». Лиса опять всех обманула.

Умение работать над текстом с использованием предметов, названных в нем, успешно отрабатывается на материале трогательной сказки «Бобовое зернышко». Появляется мяч, условно обозначающий это самое «бобовое зёрнышко». Студенты сидят на шести стульях (Петушок и Курочка стоят) — в любой последовательности (очередность сидящих можно разыграть с помощью детских считалок, что тоже является дополнительным увлекательным упражнением). Курочка и Петушок, стоя с разных сторон, рассказывают преамбулу сказки, в логике диалога перебрасывая друг другу мячик. После того, как Петушок «подавится» зёрнышком, он сядет на пол и будет ждать своего «воскрешения» в конце сказки.

Теперь каждый студент, пересаживаясь со стула на стул, по очереди будет то «Курочкой», бросающей студенту напротив мячик (как бы прося этим жестом водицы для умирающего Петушка), то, пересев на другой стул, преобразится в другой персонаж — либо в «Речку», либо в «Липку» или «Гребенщиков», которые отказывают Курочке в просьбе.

«Просьба» и «отказ» соотносятся с движением мяча (что переносит элементарные упражнения с мячом для тренировки дыхания — на более сложный уровень работы над текстом). Весь эмоциональный настрой (психофизика) просящей о помощи Курочки соотносится с высоким регистром, тогда как резкий «отказ» партнёра (в противоположной стороне), выраженный резким ответным броском мяча (парирование!), автоматически накладывается на резкий выдох и низкий грудной регистр. Постоянное передвижение (пересаживание на рядом стоящий стул) помогает студентам не потерять динамику повествования, быть наготове, что называется — не «рассиживаться» на тексте. Учиться держать ритм! Понятно, что текст «роли» Курочки, в котором проговаривается вся предыдущая история (прием КУМУЛЯЦИИ), требует хорошего владения своим дыхательным аппаратом и общей натренированности. В финале, когда вся «кинолента» событий прокручивается с конца к началу, студенты передают мяч на тексте в обратном направлении (из рук в руки), сообразуя текст с быстрым темпом (ведь Петушок умирает!). Когда же зёрнышко-мяч снова доходит до поникшего Петушка, он встаёт и поёт своё радостное: «Ку-ка-ре-ку!»

Участие в общегрупповом упражнении требует от студентов самых непредсказуемых и разнообразных навыков, гибкой реакции. Возможность потренировать звучание — от тихого к громкому и наоборот — имеется в известной народной сказке «Идёт коза с орехами»,

очень интересно ритмически и композиционно структурированной.

В работе над ней можно использовать форму канона (наступление одного текста на другой) — поодиночке и по двум группам — мужской и женской. Важно, что тексты произносятся не в статике, а раскладываются на перемещениях студентов в пространстве и взаимодействии их со стульями. Произносить текст и ловко работать со стулом, соединяя разработанность речевого аппарата с пластичностью тела, немаловажный навык, помогающий студентам, как уже говорилось, в будущих работах по мастерству актера.

На уроках с такого рода упражнениями уходит «статуарность» поведения, а вместе с ней и статичность внутреннего существования. Природа студентов «просыпается». Они с удовольствием (в игре!) разогревают свои душевные «мышцы», одновременно развивая внутреннюю подвижность и расширяя свои творческие возможности. Привычка начинающих студентов активно жестиковать в результате направляется в правильное — «здоровое» — русло, и по мере приобретения новых двигательных навыков хаотичные жесты уходят.

В работе над сказками можно использовать множество приемов и движений, так хорошо знакомых нам из детских игр и привнесенных из старинных игрищ — хоровод — с различными вариациями и круговыми движениями, где исполнители держатся за руки; хождение «на текстах» в разных направлениях — «стенка на стенку» с разными положениями рук и тела; использование известной массовой игры «Ручеёк» (на текстах) и т. д.

Например, сказку «Колобок» можно использовать для более результативной тренировки дыхательного аппарата, усложненной всевозможными, непривычными для говорящего человека, спортивными позами (или даже йоговскими осаннами, такими, например, как перевернутая «Поза Лука»...), а также всем известные

позы — «Березка», «Мостик», всевозможные кувырки — вперед и назад и прочее.

Эти упражнения приносят студентам еще большую радость, если выполнять их под звук «живого» маленького барабана или там-тама. (Кстати известно, что барабан, как ударный инструмент, своими сильными, особой частоты вибрациями влияет на крепость позвоночника, что тоже немаловажно для здоровья артиста.) Единый жесткий ритм очень собирает и активизирует студентов, вносит элемент азарта. Все это вместе работает на физическое и эстетическое развитие каждой отдельной индивидуальности, делая ее более яркой.

Итак, личный опыт показывает, что народные игровые сказки — это бесценный клад, из которого можно бесконечно черпать идеи, упражнения, импровизации, тексты, с помощью которых осваиваются необходимые умения и навыки. Они, в силу сочетания в себе как простоты выражения, так и глубины мыслей, отобранных многовековым опытом, умудряют студентов, в ненавязчивой форме утончая их восприятие и вкус. Таким образом, оттачиваются не только различные технические умения будущих артистов, но подспудно — без морализаторства! — преображается и сама их человеческая сущность. Ведь в лучших народных сказках форма и содержание как факторы художественной самоценности и как своеобразные, если можно так выразиться, индикаторы истинности идеально сливаются в единое художественное целое, что дает точное направление в воспитательном процессе и помогает молодым художникам в становлении их личностей.

В сказках можно найти всё: ритм, красоту, правду, юмор, иронию, психологизм, философию, как говорили древние, «всё во всем» — меру вещей.

В наш век сомнительных ценностей и всё нарастающей агрессивной массовой культуры — народные сказки, как «живое» пособие для совершенствования, как чу-

додейственное лекарство от хворей цивилизации, могут стать той «живой водой», которая исцелит души, а также поможет будущим творцам стать более гармоничными и цельными людьми.

### ***Примечания:***

Для описанных упражнений были использованы сказки:

«Теремок»

«Бобовое зернышко»

«Звери в яме»

«Пришла коза с орехами» (в редакции А. Н. Толстого)

«Колобок»

Рекомендуемые дополнительные сказки для упражнений:

«Репка»

«Курочка-ряба»

«Война грибов»

«Как лиса учит летать»

«Кочеток и курочка»

«Глиняный парень» и другие.

### **Библиография**

1. *Вербовая Н. П., Головина О. Н., Урнова В. В.* Искусство речи. М.: Искусство, 1977.
2. *Станиславский К. С.* Об искусстве театра. М.: ВТО, 1982. С. 123.
3. *Крячко А. А.* Воспитание сказкой // журнал «Славянка». 2005. № 2.
4. *Кравцова М.* Чтобы сказка не кончалась. М.: Благо, 2004. С. 85.

*Н. Н. Штода*

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ  
НА ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ МАТЕРИАЛЕ  
А. Н. ОСТРОВСКОГО**

Процесс формирования русского литературного языка непрерывен. Новое время, новые обстоятельства, новые предметы, и всему этому соответствуют новые языковые понятия, которым еще предстоит доказать свою жизнеспособность. Вот уже второе десятилетие наш язык переживает не лучшее для себя время. Торжествует языковая неряшливость и безответственность. Игнорируются правила речевого этикета, активно используются в публичной речи жаргонные и бранные слова. Средства массовой информации зачастую навязывают свои, далеко не лучшие стандарты звучащей речи, нередко способствуют распространению и закреплению речевых ошибок, расшатыванию норм литературного языка. Утрачивается культура чтения русской классической литературы. С одной стороны, всё происходящее, к сожалению, закономерно. С другой стороны, каждому из нас необходимо искать пути выхода из сложившейся ситуации.

Чтобы проверить, апробировать, сдержать поток засоряющих и даже вредных тенденций, вторгающихся в языковую сферу, и дать дорогу жизненно необходимым, обогащающим русский язык явлениям, нужно четкое понимание и отстаивание того, что называется

канонами речевой культуры или литературными нормами, которые являются связующей субстанцией для любого языка.

Как писал К.И. Чуковский: *«Каждый живой язык, если он и вправду живой, вечно движется, вечно растет. Но одновременно с этим в жизни языка чрезвычайно могущественна и другая тенденция прямо противоположного свойства, столь же важная, столь же полезная. Она заключается в охране чистоты и образности русской речи. В упорном и рачительном сопротивлении новшествам. В создании всевозможных «плотин и барьеров», которые сильно препятствуют слишком быстрому и беспорядочному обновлению речи. Без этих плотин и барьеров язык не выдержал бы напора бесчисленного множества слов, рождающихся каждую минуту, он весь расшатался бы, превратился бы в хаос, утратил бы свой целостный монологичный характер...»* [9, с. 496]

Борьба за чистоту русского языка, отстаивание канонов русской речи, создание своеобразных так называемых «плотин и барьеров», должны стать важнейшими задачами для каждого, чья профессия связана со сценической или публичной речью. Это жизненно необходимо для сохранения культуры русского языка. Каким образом мы можем это сделать?

Один из многочисленных способов препятствовать, действительно «слишком быстрому и беспорядочному обновлению речи» — это проникновение, погружение в наше литературное наследие, впитавшее в себя все лучшее из народной речи. Необходима так называемая языковая прививка классического литературного наследия.

Точно, мудро сказал об этом выдающийся лингвист академик Л.В. Щерба: *«...наша языковая сокровищница является неисчерпаемым запасом для творчества в области языка, ... основным и единственным источником искусства слова в самом широком смысле. Если мы отвергаем эту сокровищницу, то нам или придется обра-*

*щаться к варягам, т. е. заимствовать слова и образы из других языков, или вернуться в первобытное состояние и начинать накопление с самого начала» [10, с. 208].*

Очевидно то, что чем сохраннее наше национальное богатство, его литература, чем понятнее и доступнее для всех остаются старинные художественные произведения в современном обществе, тем совершеннее становится литературный язык этого общества. Утрачивая языковое понимание того или иного литературного произведения, мы теряем его художественную ценность.

То, что сегодня почти непосильно современным студентам читать, понимать, учить наизусть поэзию Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, освоить их язык, может подтвердить любой педагог. Теряется культура чтения русской классической литературы среди молодежи. К сожалению, можно констатировать, что если мы не задумаемся над этим и не предпримем определенные меры, завтрашним студентам уже будет непонятен язык великих классиков русской литературы XIX века.

На наш взгляд, в методике преподавания актерского мастерства и сценической речи в театральных школах существует чрезвычайно важный творческий процесс. Это глубинное проникновение в художественный литературный и драматургический материал, пропускание этого материала не только через сознание, но и через сердце, через свой эмоциональный строй. Необходимость углубления этого процесса натолкнуло автора статьи на создание методики, посредством которой через погружение в речевое богатство пьес А. Н. Островского выстраивается работа над всеми разделами сценической речи.

Почему предпочтение отдано драматургической речи Островского, а не Пушкина, Грибоедова, Фонвизина, Гоголя, Сухова-Кобылина, Достоевского, Лескова, Толстого... или других авторов? Постараемся аргументировать!

То, что Александр Николаевич Островский — великий классик русской драматургии, — бесспорно. То, что он актуален и его персонажи живут рядом с нами, — тоже бесспорно. То, что его пьесы ставили, ставят и будут ставить на театре, — не вызывает никакого сомнения. Однако в наши дни при постановке пьес Островского есть одна, но очень существенная проблема. Язык великого драматурга. Дело в том, что говорить, как писал И. С. Тургенев, «эдаким славным, вкусным, чистым языком...» современный актёр разучился и, часто идя по пути наименьшего сопротивления, переделывает и подминает его под себя [8, с. 358]. Справедливости ради, необходимо сказать, что это в равной мере относится и к языку Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина, Тургенева, Толстого и других русских драматургов и писателей. И если сегодня мы не будем искать способы выхода из сложившейся ситуации, завтра мы можем утратить и эту сокровищницу — речь в драматургии Островского.

Следующий немаловажный момент это то, что для нашего Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина — Школы Малого театра — творчество А. Н. Островского имеет особое значение. Недаром Малый называли «Домом Островского», «вторым Университетом». А забота о чистоте русского языка, о правильном московском произношении, которое было признано образцом на сцене, являлась одной из важнейших традиций старейшего театра России, можно сказать, его миссией.

Спектакли Малого служили примером прекрасной музыкальной русской речи и были школой русского языка. Любовь к великолепию слова и звука передавалась из поколения в поколение, от учителя к ученику. И во многом это заслуга А. Н. Островского.

Проявляя особое внимание к звучанию спектакля, Островский добивался того, что русский язык в его пье-

сах пел и звучал; он был живой, со всеми его интонационными и ритмическими особенностями. Он требовал от актеров соблюдения музыкальности речи, ее ритма, изломов и перепадов, движения и полетности, особой интонационной структуры, свойственной каждому образу, что, в свою очередь, содействовало более глубокому проникновению в суть авторского замысла. Наверное, именно поэтому «А.Н. Островский обыкновенно слушал свои пьесы за кулисами. Слушая свои пьесы, он безошибочно угадывал, как играют актеры. Только по звучащему слову он узнавал правильность ритмов, жизненность и правдивость того, что происходит на сцене...» [4, с. 286].

Гениальность Островского заключается не только в том, что он создал огромную социально-бытовую картину определенного периода русской жизни, но и в его языке. Именно в языке главная сила художественной выразительности драматургии Островского. Дело в том, что язык, которым говорила улица, говорила вся Москва, был болен, как, впрочем, болен он и в наши дни. И забота о чистоте родного языка была для Островского творческой потребностью, органичной необходимостью.

Следует заметить, что язык Островского в высоком понимании этого слова театрален.

Во-первых, его язык не натуралистичен, не идет «в хвосте за улицей», а поднимает на высоту речевое богатство своей среды, обогащает его и через сцену и зрительный зал входит в народную речь. Еще в 1853 году в «Темном царстве» Н. А. Добролюбов писал, что многие реплики героев из пьес великого драматурга «удачные, меткие выражения давно уже подхвачены публикой и употребляются в разговорной речи, вроде поговорок» [3, с. 18]. Каждое слово великого драматурга звучит «вкусно», полноценно, образно, играет и переливается. Именно звучащее слово действующих лиц в пьесах Островского является одним из главных выразительных

средств актера, при помощи которого раскрывается внутренний мир воплощаемого образа. Как писал народный артист СССР Н. И. Рыжов: «Грубость, невежество, поэтичность, эмоциональность, профессиональную и социальную принадлежность, провинциальность, комичность — всё, решительно всё мог показать великий чародей с помощью лексики, фразеологии, морфологических, фонетических, синтаксических особенностей речи своих героев» [7, с. 280].

Во-вторых, в языке Островского учтено все, что соответствует языку большой драматургии: законы фонетики и законы человеческого дыхания, логическое ударение фразы, ее звучность и звонкость. Творчество Островского, его мощный образный живой русский язык, на наш взгляд, имеют огромное значение и необходимы нашим сегодняшним студентам. «Чем лучше будет владеть актер старой, «классической» русской речью, тем легче ему будет творчески овладеть языком персонажей новых советских авторов. Чем вернее актер произносит Островского, чем сознательнее и любовнее ценит «специфику» языка Островского, — тем вернее он будет произносить Всеволода Иванова, Бабеля, Зощенко...», — писал выдающийся актер В. И. Качалов [5].

На основании всего выше перечисленного создание определенной методики работы над звучащим словом Островского является необходимой данностью.

В чем суть предлагаемой методики и чем она может быть полезна учащимся? Каждый педагог по сценической речи знает, как питает, какую огромную пользу приносит работа с сокровищницей русского устного народнопоэтического творчества — пословицами, поговорками, былинами. Осваивая эти произведения, будущие актеры, режиссеры, драматурги и сценаристы, работники театра и кино открывают для себя учебник жизни, знакомятся с жизненным опытом наших предков. Наряду с этим работа над пословицами, поговорками, былинами

способствует обогащению языка, приучает доходчиво выражать свои мысли, лаконично и образно оценивать разнообразные явления окружающей действительности.

Мы уже говорили о том, что язык героев в драматургии Островского образный, меткий, поэтический. Во многом благодаря тому, что он пророс из народного языка. Он изобилует прибаутками, поговорками и пословицами. А по ритмичности, музыкальности, напевности он близок к былинному строю. То есть язык Островского объединяет в себе эти два мощных направления. К тому же, это язык драматургии, художественно совершенный, индивидуализированный язык героев. В этом его особенность и сила.

Прочтите про себя и мысленно вслушайтесь в эти фразы из пьесы Островского «Свои люди — сочтемся!»: «Здравствуйте, золотые! Что вы невеселы — носы повесили?».

«Слава Создателю! Живу — хлеб жую; целое утро вот с дочкой балясничала».

«Известно, мы не хозяйева, лыком шитая мелкота; а и в нас тоже душа, а не пар», — какая удивительная музыкальность. Речь героев льется. Она легкая, напевная, звучная и вместе с тем ритмически яркая и четкая, логически точная. Но если мы прочтем эти фразы вслух, сразу станет ясно, что для того чтобы их просто выговорить, надо немало потрудиться, а уж если к этому прибавить действенную задачу... В этом случае без помощи самого Островского, без его подсказок, заложенных в тексте, не обойтись. Напомню, что в языке Островского учтено все, что соответствует языку большой драматургии: законы фонетики и законы человеческого дыхания, логическое ударение фразы, ее звучность и звонкость.

Исходя из этого, работа над произведениями Островского является хорошим тренировочным материалом, способствующим развитию всех элементов речевого аппарата, а изучение современного произноше-

ния на фоне старомосковских произносительных норм чрезвычайно полезно.

В связи с этим первый этап методической работы связан с освоением современных орфоэпических норм в сопоставлении с речевыми нормами XIX века. Рабочий материал дает неисчерпаемую пищу для размышления, усваивается быстрее и легче. Учащиеся «влюбляются» в язык Островского, что немаловажно для будущей профессиональной работы. Поступательное освоение авторской стилистики поможет будущему актеру не только овладеть утраченными для него орфоэпическими нормами XIX столетия. Но и проследить за изменением этих норм и за тем, как говорят герои в современной драматургии. Для того чтобы основательно усвоить литературные нормы произношения русского языка, свободно ими владеть, необходимо теоретически и практически изучать их, вводить в свою речь, тщательно прорабатывая и отшлифовывая ее. Дело это сложное, требующее продолжительного времени и немалого труда.

Второй этап посвящен работе над говорами. Орфоэпические особенности второй половины XIX века, самобытное построение фразы, характерное старомосковскому произношению, приучают к крупному слову, уводя от привычной, мелкой бытовой речи. Всё это правильно организует процесс работы над говорами и дает возможность легче преодолеть этот недостаток.

На третьем этапе необходимо обратить внимание на особенности логического разбора. У Островского логическое ударение находится почти всегда в конце смысловой фразы, которая может состоять из нескольких предложений. В этом случае не обойтись без точного распределения дыхания. И что чрезвычайно важно, это учит студентов говорить длинными речевыми периодами.

На основании этого возникает четвертый этап, который связан с техникой речи. Фразы в пьесах Островского их содержание, эмоциональность и ритмичность, особое

построение требуют, как было уже сказано, точной организации дыхания. Что в свою очередь помогает верно организовать свободный голосовой ход, тембральное звучание и, что очень важно, четкость речи. Ведь часто эти фразы напоминают сложноговорки.

Ко всему вышесказанному можно добавить, что работа над гениальным драматургическим материалом обогащает язык студентов, учит их вдумчиво и организовано работать, вникать в авторскую стилистику, точно подводит к пониманию действенного слова.

К теоретическим размышлениям добавим несколько практических упражнений из предлагаемой методики.

### ***Упражнения для овладения языковой стилистикой пьес А. Н. Островского***

#### ***«Необходимая архаичность»***

Русский язык – живой организм, в котором происходят изменения, продиктованные политической и экономической жизнью страны. Уходят из активного словаря архаичные слова, многие меняют ударение и даже смысл, так например, «обязательно» значило «любезно», «услужливо», появляются новые, проходящие отбор временем в первой половине XIX века — это слова «факт», «ерунда», «бездарность», «талантливый», «результат», «солидарность»; во второй половине XIX века — «человечный», «даровитый», «отчетливый», «хлыщ», «приживалка», «голосование», «общественность». Воспринимались они как низкопробные или уличные, но мы видим, что из многочисленной шелухи «новеньких» слов именно они прочно укоренились в нашем языке. Поскольку в драматическом искусстве недопустима приблизительность, приступая к работе над ролью или отрывком из классической художественной литературы, каждому студенту необходимо приучить

себя к работе с толковыми словарями для уточнения смысла тех или иных слов.

**Задание.**

1. Прочтите слова и определите ударение в них.
2. Выпишите слова, непонятные вам по смыслу. Воспользуйтесь толковым словарем В. И. Даля и запишите значение этих слов.

Благословение боярин залог бутафор визит влады-  
ка водевиль гвардия государыня гусли дама дворянин  
дебют должность жаргон запросто изрядно исповедь  
казна карета кокошник купчиха лютый монолог маркёр  
медальон навзничь ничком навет напраслина неволя ну-  
жда озеро оперный подданный поклон прелесть радение  
расстрига рогатина родословная ряса салоп сановник  
сбитень скоморох стряпчий талисман театр трактир  
трость уезд уповать факельщик фарс фронт холоп халту-  
ра хоругви царство целковый честной чертог четвертак  
чулан шарманка шинель шулер щедроты щелкопёр щер-  
батый эполеты экзекутор юнкер яство ябедник ярмарка.

**«Сотворчество»**

Драматургия Островского национальное достояние.  
Для сохранения языкового понимания его произведе-  
ний, для развития чуткости к стилистическим особен-  
ностям авторской речи в работе над ролью будущему  
актёру полезно будет выполнение этого упражнения.

**Задание.**

1. Из слов, данных в словаре, составьте фразы в язы-  
ковой стилистике А. Н. Островского.
2. Прочтите любую из его пьес, выберите архаичные  
слова, раскройте их смысл. Составьте фразы, которые  
могли принадлежать кому-то из героев пьесы.
3. Введите некоторые старинные слова в вашу обы-  
денную речь, постепенно добавляйте другие, и вы почув-

ствуете, как она наливается образностью, и поймете, что вас слушают с **большим** интересом, чем прежде.

**Пример:** *Авантажный* — употребляется как выражение высокой оценки внешнего вида, поведения, жизни.

Гляди, какой барин-то, авантажный, Аполлон Евгеньевич.

*Почитай* — почти, пожалуй, вероятно.

Почитай год прошел, как Егор в нашем доме не являлся.

Она, почитай, и в Москве никогда не бывала.

### Словарь

*Брань* — 1. Ругань, сквернословие. 2. Война, сражение (старин.)

*О́ко, очи* — глаз, глаза.

*Челó* — лоб; челом бить — уважительно просить о чем-нибудь;

Челом кому-нибудь — восклицание приветствия, благодарности.

*Мирской* — миряне и их жизнь в противоположность монастырской жизни.

*Початóе* — то, что уже начато.

*Ягта́ш* (прав. ягдташ) — охотничья сумка для дичи.

*Ча́ять* — надеяться на что-то, предполагать.

*Красноглаго́ливо* — красиво, многословно.

*Вити́йственно* — подобно витии, поэту.

*Юдо́ль* земная — жизнь с ее заботами и печальями.

*Мае́та* — мучение.

*Явственно* — явно, открыто.

*Бруде́рша́фт* — немецкое Bruderschaft — выпить, пить брудершафт или на брудершафт — взявшись под руку, чокнуться рюмками и поцеловаться в знак дружбы и для перехода в обращении друг к другу на «ты».

*Щедро́ты* — милости, благополучия, богатства.

*Щербáтый* — рябой, не гладкий.

*Инда* — даже, так что даже.

*Изря́дно* — отлично, хорошо.

### «Биография»

Метафоризация — основной прием, которым пользовался А. Н. Островский при поиске фамилий для своих героев. Этот авторский прием является важным ориентиром при разборе и трактовке роли.

Многие фамилии в пьесах А. Н. Островского образованы от названий животных, птиц, рыб. Они наделяют людей свойствами, характерными этим существам: Беркутов, Коршунов, Кукушкина, Русаков, Баранчевский. Важная подсказка трактовки образа может быть заложена в фамилиях, указывающих на образ жизни человека: Погуляев, Баклушин, Досужин; на социальное и материальное положение: Большов, Мальцов, Великатов, Мыкин; на его внешний вид: Курчаев, Плешаков, Пузатов, Бородавкин, Белотелова; манеру поведения: Лютов, Гневашев, Грознов, Громилов. Смешные имена и фамилии в пьесах А. Н. Островского также могут многое рассказать о своих героях: Недоносков, Недоростков, Маломальский, Разлюляев.

#### **Задание.**

1. По имени, отчеству и фамилии, ремаркам А. Н. Островского составьте биографию героя (героини). Опишите его (ее) внешний вид, характер. Проверьте, совпадает ли ваше представление о нем (о ней) с тем, что заложено автором в пьесе.

2. Какие речевые характеристики свойственны этим героям?

**Примечание.** При выполнении этого упражнения хорошим помощником будет толковый словарь.

**«Лес»**

*Евгений Аполлоныч Милонов*, лет 45-ти, гладко причесан, одет изысканно, в розовом галстуке.

*Уар Кирилыч Бодаев*, лет 60-ти, отставной кавалерист, седой, гладко стриженный, с большими усами и бакенбардами, в черном сюртуке, наглухо застегнутом, с крестами и медалями по-солдатски, с костылем в руке, немного глух.

*Иван Петрович Восмибратов*, купец, торгующий лесом.

*Улита*, ключница.

**«Бесприданница»**

*Харита Игнатьевна Огудалова*, вдова средних лет; одета изящно, но смело и не по летам.

**«Не в свои сани не садись»**

*Фелицата Антоновна Шаблова*, хозяйка небольшого деревянного дома.

*Герасим Порфирыч Маргаритов*, адвокат из отставных чиновников, старик благообразной наружности.

*Дормедонт*, младший сын Шабловой, в писарях у Маргаритова.

*Онуфрий Потапыч Дороднов*, купец средних лет.

**«Поздняя любовь»**

*Максим Федотыч Русаков*, богатый купец.

*Селиверст Потапыч Маломальский*, содержатель трактира и гостиницы.

**«Красавец мужчина»**

*Аполлон Евгеньич Окоёмов*, её муж.

*Никандр Семеныч Луначев*, пожилой барин, очень широко живущий и бросающий деньги. Репутации не безукоризненной, в хорошем обществе не принят.

*Сосипатра Семёновна*, сестра его, пожилая дама, одевается богато и оригинально, ведет себя самостоятельно и совершенно свободно, не стесняясь приличиями.

*Сусанна Сергеевна Лундышева*, молодая вдова, племянница Лотохина.

**«Правда — хорошо, а счастье лучше»**

*Егор Васильич Курчаев*, гусар.

**«Волки и овцы»**

*Меропия Давыдовна Мурзавецкая*, девица лет 65-ти, помещица большого, но расстроенного имения; особа, имеющая большую силу в губернии.

*Аполлон Викторович Мурзавецкий*, молодой человек лет 24-х, прапорщик в отставке, племянник Мурзавецкой.

*Михаил Борисович Лыняев*, богатый, ожиревший барин, лет под 50, почетный мировой судья.

*Вукол Наумович Чугунов*, бывший член уездного суда, лет 60-ти, бывший член уездного суда, лет 60-ти.

**«Не было ни гроша, да вдруг алтын»**

*Истукарий Лупыч Епишкин*, купец-лавочник.

*Модест Григорыч Баклушин*, молодой человек.

*Тигрий Львович Лютов*, квартальный.

**«Пучина»**

*Антон Антоныч Погуляев*, студент, кончивший курс, 21 года.

*Пуд Кузьмич Боровцов*, купец, 40 лет.

*Глафира Пудовна*, их дочь, 18 лет.

*Луп Лупыч Переярков*, чиновник.

*Павлин Ипполитович Миловидов*, помещик средней руки, лет 30, из отставных кавалеристов, с большими усами, в красной шелковой рубашке, в широких шароварах с лампасами, в цыганском казакине, подпоясан черкесским ремнем с серебряным набором.

### **Упражнения с пословицами и поговорками**

*Что за роскошь, что за смысл  
в каждой поговорке нашей. Что за золото!*

*А. С. Пушкин*

Драматургическое наследие А. Н. Островского в сознании русского человека неразрывно связано с сокровищницей русского языка — пословицами и поговорками. Это кладезь народной мудрости, накопленной веками. Из сорока семи пьес Островского... пятнадцать... озаглавлены пословицами. В пьесах Островского приведено более трехсот поговорок. Язык многих персонажей близок к фольклорному. Их речь необычайно образна, лаконична, точна, музыкальна, ритмична. Она пропитана народной мудростью, изобилует прибаутками, загадками, поговорками и пословицами. По сути, язык великого драматурга богат теми качествами, которыми беден современный язык.

Пословицы и поговорки — это прекрасные упражнения для развития речи. Работа над ними способствует обогащению разговорного языка актера, приучает доходчиво выражать свои мысли. Пословицы и поговорки — отличный тренировочный материал для актерского мастерства. На первом курсе мы используем пословицы и поговорки для формирования образной речи, метафоричности мышления, для развития внимания, творческой реакции, умения логически мыслить в экстремальных условиях, для тренировки слуховой памяти.

#### **«Снежный ком»**

Взято это групповое упражнение из актерского мастерства, которое несколько видоизменено и преобразовано в нашем предмете задачами сценической речи. В связи с этим количество объектов внимания увеличивается, упражнение усложняется. Кроме развития внимания и творческой реакции появляется необходимость

в контроле звучания и произношения. Поэтому выполнять эти упражнения необходимо поэтапно постепенно, присоединяя, новые объекты внимания.

**Задание.**

*Первый этап.* Группа студентов по очереди, без пауз, называют любую пословицу, которую они помнят. Так происходит до тех пор, пока не иссякнет багаж знаний каждого студента. При возникновении паузы или даже заминки человек выбывает из игры. Назвавший наибольшее количество пословиц и поговорок выигрывает.

*Второй этап.* Предварительно дается задание выучить любое количество пословиц и поговорок на любую тему, например: слово, язык, голос, любовь, дружба, семья и так далее. Первоначальные условия выполнения задания остаются, как и в предыдущем упражнении, но мы усложняем его, устанавливая темп-ритм, который постепенно ускоряется, и ограничиваем одной определенной темой. Частое повторение этой игры на занятиях первого курса развивает не только выше перечисленные профессиональные качества, но и способствует запоминанию большого количества пословиц и поговорок, так необходимых в актерской профессии.

**«Строительство фундамента»**

«С мастерством люди не родятся, а добытым ремеслом гордятся» — гласит русская пословица. Без техники для актера нет творчества. Очень часто студенты театральных вузов, получив базовые знания в профилирующих предметах, включают их в практику только на первом этапе работы, в период закрепления материала. Постепенно какие-то навыки остаются, но многие, очень важные для дальнейшей работы, уходят в багаж пассивных знаний. В результате, приходя в театр, зритель страдает от плохих голосов — стертых, прокуренных,

невыверенных, из-за говоров, которые они слышат из уст тех, кто должен являться носителем классической русской речи. От невнятной речи, которая из-за небрежно сказанных или вовсе пропущенных гласных и согласных в словах, приводит к непониманию происходящего на сцене. Все эти недостатки происходят от отсутствия ежедневной систематической работы драматического актера над своим речевым аппаратом. Поэтому нужно помнить, что первой стадией работы для будущего актера является «строительство фундамента», то есть работа над техникой, которая должна быть возведена в степень необходимости.

**Задание 1.** Внимательно прочтите фразы из пьес А. Н. Островского, включающие в себя поговорку или поговорку. Перепишите текст в рабочую тетрадь. Поставьте ударения в словах, выделяя самый крупный и долгий гласный звук в слове. Обозначьте маркером в тексте свои слабые места. Это может быть произношение, связанное с говором или дикционными недостатками. Обратите внимание на удвоенные гласные и согласные, окончания в словах. Сделайте орфоэпический разбор фраз, составьте транскрипцию звуков.

**Примечание.** В борьбе с говором постоянная, кропотливая работа над ударным гласным звуком приучает слышать многоударность в слове, орфоэпические недостатки. В техническом плане идет борьба с мелкой, процеженной «сквозь зубы», речью.

**Задание 2.** *Подобрать примеры на различные темы речи действующих лиц.*

Проведите логический разбор. Проанализируйте смысл фраз, словесное действие. Произнесите каждую реплику на одном дыхании, ведя смысловую акцент к концу фразы.

**Задание 3.** Составьте несколько предложений с поговоркой в речевой стилистике А. Н. Островского.

- Не до жиру, дочка, не до жиру, быть бы живу! «Шутники».
- Какие нежности при нашей бедности! «Бедность не порок».
- Уж именно что на ловца и зверь бежит. Вот он ходил-ходил мимо окон-то, да не будь дурень, амурное письмо и напиши. «Свои собаки грызутся, чужая не приставай».
- Смелостью, князь. Смелость, говорят, города берет. «Таланты и поклонники».
- Говорят: за чем пойдешь, то и найдешь! Видно не всегда так бывает. «За чем пойдешь, то и найдешь».
- Он поймет: знает кошка, чье мясо съела. «Свои собаки грызутся, чужая не приставай».
- У всякого плута свой расчет. Без расчета тоже в нынешнем свете жить нельзя. «За чем пойдешь, то и найдешь».
- Ничего, матушка, брань на ворота не виснет. Нам не привыкать стать к брани-то: наше звание такое. «За чем пойдешь, то и найдешь».
- Да ведь голод-то не тетка, что-нибудь надобно делать! «Бедность не порок».
- Ну, утро вечера мудренее, завтра потолкуем. «Таланты и поклонники».
- А так как, по русской пословице: «С богатым не тянись, а с сильным не борись», — то я и ретируюсь. Великатов богат, а вы сильны своей любезностью. «Таланты и поклонники».
- Ах, барышня, рады бы мы в рай, да грехи не пускают! Голутвенный мы совсем народ, переколачиваемся изо дня в день. «Светит, да не греет».
- Язык-то без костей, говорить всё можно, только слушать-то нечего. «Бедная невеста».
- А ты, девка, люби, да ума не теряй. Не давай повадки, чтоб не было оглядки. ... «Бедность не порок».

- Нет, где же нам, помилуйте! Нас проза жизни одолела. И рад бы в рай, да грехи не пускают. «Таланты и поклонники».

- Там уж я открыто буду ухаживать за племянницей, даже, пожалуй, для вас, если вам угодно, посватаюсь. Вот уж тогда действительно будут и волки сыты, и овцы целы. «На всякого мудреца довольно простоты».

- Во гневе скажешь слово, а его уж не воротишь. Слово-то, как стрела. «Не в свои сани не садись».

- Ну, да я с ним штуку сделаю. Дуракам богатство — зло! «Бедность не порок».

- Коли ты честный — не водись с бесчестным, не трись подле сажи — сам замараешься. «Бедность не порок».

- Да что тебя учить-то! Приходи уже вечером, вот и все тут; а там уж по делу видно будет, какой оборот вести. Известное дело, зевать нечего! Куй железо, пока горячо! «Свои собаки грызутся, чужая не приставай».

- Все-таки обидно. Говорится пословица: добрая слава лежит, худая бежит. «Не в свои сани не садись».

- А то вот тебе еще другая пословица: «Видит собака молоко, да рыло коротко». «За чем пойдешь, то и найдешь».

- Евлампия Андревна, я вижу, что мы соперницы. Послушайте, уступите мне его беспорно. Вам нужно людей идеальных, с возвышенными чувствами; а по мне он таковский, мне и этот годится. По Сеньке и шапка. «Невольницы».

- Ну, вот когда такой закон от тебя выдет, тогда мы и будем жить по-твоему; а до тех пор, уж ты не взыщи, все будет по старому русскому заведению: «По Сеньке шапка, по Еремке кафтан». «За чем пойдешь, то и найдешь».

**«Логика мысли»**

Умение логически мыслить важное качество в жизни любого человека. Но для будущего актера необходимо научиться мыслить в рамках заданного автором текста роли. То есть сделать ход мысли своего героя «живым», своим, когда одна мысль логически вытекает из другой, нанизываясь на сверхзадачу «что хочу сказать», и действии «с какой целью говорю это». Для развития этих навыков на первом курсе очень полезным является упражнение «логика мысли». Пословицы и поговорки отличаются ясностью и концентрацией мысли. Зачастую в них явно прочитывается действенная задача.

**Задание 1.** Выберите любую тему в пословицах и при помощи служебных слов свяжите по смыслу несколько пословиц и поговорок, чтобы в результате получилось маленькое наставление.

**Пример:**

Одно дело делаешь, другого не порть. Помни, за двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь. Ведь так всегда бывает, поспешишь — людей насмешишь. А в любом деле, что важно? Семь раз примерь, один раз отрежь, а коли умел ошибиться, сумей и поправиться.

**Задание 2.** Из нижеприведенных пословиц и поговорок или, выбранных самостоятельно, выберите связанные по смыслу и придумайте маленький монолог — поучение в речевой стилистике того или иного персонажа из пьес А. Н. Островского.

Голова без ума, что фонарь без огня. Шероховат, как нож. Хочешь покою — готовься к бою. Злой человек не проживет в добре век. Этот кус не твоих уст. Гость не много гостит, да много видит. Лихо не лежит тихо. Каков гость, таково и угощение. Знания не кошель: за плечами не носить. На что и звать, коли нечего дать. Для друга — всё не туго. Сам себя не хвали, не хули. Спи камешком — вставай пёрышком. Скучен день до вечера, коли делать нечего. Как жил, так и умер. Мал золотник да дорог.

Без труда не вытащишь и рыбку из пруда. Ум хорошо, а два — лучше. Старую лису хитростям не учить. Труд кормит, а лень портит. Шило в мешке не утаишь. Хочешь есть калачи, не лежи на печи. На всякое хотенье есть терпенье. Речи как мёд, а дела как полынь. Юность — время золотое: ест и пьёт и спит в покое. Чужая душа — потёмки. Любишь кататься, люби и саночки возить. Лбом стену не прошибешь. В большом деле и маленькая помощь дорога. На безрыбье и рак рыба. Клевета — что уголь: не обожжёт, так замарает. Всякому мила своя сторона. Ему стори целый свет, лишь бы он был согрет. Голодный волк сильнее сытой собаки. Волчьи когти — крепки, а кошачьи лапки — цепки.

### *«Мысль-стрела»*

Пословицы и поговорки, как мы поняли по предыдущим упражнениям, являются отличным тренировочным материалом для актерского мастерства. На первом курсе мы используем пословицы и поговорки для развития образности речи, метафоричности мышления, тренировки слуховой памяти, внимания, умения лаконично и образно оценивать разнообразные явления окружающей действительности. Приступая же к работе над текстами и логически разбирая литературный или драматургический материал, мы пытаемся разобраться — зачем мы говорим слова автора, определить главное — какую мысль хотим донести до зрителя, с какой целью, с какой мотивацией. То есть, пытаемся найти сверхзадачу и действие и точно, емко определить словами. В этом случае опять же хорошим помощником является подходящая пословица, метко, лаконично определяющая суть того, что я хочу сказать. Пословица как бы пронзает своей мыслью слова монолога.

**Задание.** Выберите любые монологи из пьес Островского. Сделайте орфоэпический и логический

разбор. Вникните в смысл монолога. Проанализируйте словесное действие. Подберите поговорку, выражающую главную мысль монолога.

Это упражнение чрезвычайно полезно и в работе над литературными отрывками.

*Приведем два примера.*

Прочтем слова Вышневецкого из пьесы Александра Николаевича Островского «Доходное место», адресованные Жадову. Возражая убеждениям племянника Вышневецкий говорит:

— Да, дожидайся! У нас общественного мнения нет, мой друг, и быть не может, в том смысле, в каком ты понимаешь. Вот тебе общественное мнение: не пойман — не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя, как следует порядочному человеку. Ну, а если ты будешь ходить без сапог и читать всем мораль, так уж извини, если тебя не примут в порядочных домах и будут говорить о тебе как о пустом человеке. Я служил в губернских городах: там короче знают друг друга, чем в столицах; знают, что каждый имеет, чем живет, следовательно, легче может составиться общественное мнение. Нет, люди — везде люди. И там смеялись при мне над одним чиновником, который жил только на жалованье с большою семьей, и говорили по городу, что он сам себе шьет сюртуки; и там весь город уважал первого взяточника за то, что он жил открыто и у него по два раза в неделю бывали вечера.

Суть слов Вышневецкого может быть выражена поговорками: «Не украдешь — не проживешь. От трудов праведных не наживешь палат каменных».

Или монолог Несчастливцева из пьесы «Лес». Несчастливцев обращается к Аксинье, своей дальней родственнице, которую он спас от самоубийства.

Суть этого монолога заключается в двух частях и вытекает из слов, действенная задача, которых состоит

в утешении: «Беда вымучит, да беда и научит» (первая часть) и убеждении: «не зарывай талант в землю» (вторая часть).

— Нет, нет, дитя мое! Как ни велико твое горе, а умереть тебе я не дам. Тебе надо жить, ты еще так молода! Тебя заело горе, надоела тебе молодая жизнь? Забудь это горе, брось эту жизнь! Начнем новую, сестра, для славы, для искусства (...) И там есть горе, дитя мое; но зато есть и радости, которых другие люди не знают. Зачем же даром изнашивать свою душу! Кто здесь откликнется на твое богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти брильянты слез? Кто, кроме меня? А там... О! Если половину этих сокровищ ты бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий. Тебя засыплют цветами, подарками. Здесь на твои рыдания, на твои стоны нет ответа; а там за одну слезу твою заплачет тысяча глаз. Эх, сестренка! Посмотри на меня. Я нищий, жалкий бродяга, а на сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедною Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут. А ты! Ты молода, прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях. Ты выйдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой, так и останешься.

***Упражнения для работы  
над гласными и согласными звуками***

Звучание «сквозь зубы», утрата гласных и согласных звуков, плохая дикция, многоударность в словах, скороговорка — всё это проблемы произношения современной речи, о которых мы уже говорили. В этом случае использование текстов Островского является хорошим тренировочным материалом, помогающим развитию всех элементов техники речи.

**«Большие гласные»**

«Гласные — это жизнь слова, это дыхание речи; без гласных речь вянет», — писал С. М. Волконский [2]. Можно добавить, что гласные звуки — это душа языка. Именно гласные создают неповторимую мелодику речи. Корнем слова г л а с н ы е является древнеславянское слово «глас», которое переводится на современный язык как «голос». Именно гласные формируют наш голос и являются основой его звучания. И для того, чтобы эти гласные звучали по-русски, важно внимательно отработать и ввести в речь их установку.

Как было уже сказано, серьезной проблемой современной речи является звучание «сквозь зубы», многоударность, искажение и утрата удвоенных гласных звуков. В борьбе с этими изъянами хорошо помогают отработанные автором и проверенные за многие годы работы упражнения, направленные на устранение этих речевых недостатков.

Если звучание «сквозь зубы» и утрата гласных звуков могут быть связаны с небрежностью произношения или с зажатой нижней челюстью, то многоударность — это следствие говора. Невзирая на разность причин, объединим борьбу с этими недостатками в одну схему упражнений.

Во-первых, тщательно отработываем при помощи зеркала установку гласных звуков. Особое внимание уделяем расстоянию между зубами и оформлению «вертикальности» звука. Помня, что внешняя артикуляция неразрывно связана с внутриглоточной, следим за тем, чтобы при произношении гласных звуков уголки губ не растягивались в стороны, так как это непременно отразится на качестве звучания и станет причиной сдавленно-го зажатого звука. Акцент на ударный гласный приучает студентов не только к ритмической структуре слова, к его полноценному звучанию, устранению проблем свя-

занных с говором, но и является отличным упражнением для освобождения нижней челюсти.

Необходимо заметить, что предлагаемые упражнения чрезвычайно полезны и на первом этапе и в дальнейшей работе над текстом роли!

### **Задание 1.**

При помощи «интеллигентного» зевка с сомкнутыми губами снимаем лишнее напряжение с внутриглоточных мышц и нижней челюсти. Затем, после короткого вдоха через нос, при широко на А открытом рте, на длинном тихом «звуковом выдохе» произносим сочетание гласных с четко обозначенным ударным звуком, который выделен заглавной буквой и курсивом (цепочка гласных звуков — А, О, У, Э, Ы, И; Я, Ё, Ю, Е).

Для первоначального контроля мягкого активного движения нижней челюсти укладываем её в ладошки. Произносим звукосочетания с выдохом на строку.

<i>Аа, Ао, Ау, Аэ, Аы, Аи;</i>	<i>Яа, Яо, Яу, Яэ, Яы, Яи;</i>
<i>Оа, Оо, Оу, Оэ, Оы, Ои;</i>	<i>Ёа, Ёо, Ёу, Ёэ, Ёы, Ёи;</i>
<i>Уа, Уо, Уу, Уэ, Уы, Уи;</i>	<i>Юа, Юо, Юу, Юэ, Юы, Юи;</i>
<i>Эа, Эо, Эу, Ээ, Эы, Эи;</i>	<i>Еа, Ео, Еу, Еэ, Еы, Еи;</i>
<i>Ыа, Ыо, Ыу, Ыэ Ыы, Ыи;</i>	<i>Иа, Ио, Иу, Иэ Иы, Ии.</i>

### **Задание 2.**

Закрепим освобождение нижней челюсти и установку гласных при помощи наращивания одинаковых звуков. Усложняем упражнение координацией дыхания и звучания с простым движением.

Короткий вдох через нос, при широко (на А) открытом рте, выдох на каждое звукосочетание. Одновременно на вдохе соберите кисть правой руки в кулак, направляя его к плечу. Произнесите каждое звукосочетание с динамичным выдохом на ударный гласный, раскрытием кулака и движением руки вперед, ладонью вверх, проецирующей положение языка.

<i>Ааа, Аоа, Ауа, Аэа, Аыа, Аиа;</i>	<i>Яая, Яоя, Яуя, Яэя, Яыя, Яия;</i>
<i>оаО, ооО, оуО, оэО, оыО, оиО;</i>	<i>ёаЁ, ёоЁ, ёуЁ, ёэЁ, ёыЁ, ёиЁ;</i>

Уау, Уоу, Ууу, Уэу, Уьу, Уиу;      Юаю, Юою, Юую, Юэю, Юью, Юию;  
заЭ, эоЭ, зуЭ, ээЭ, эыЭ, эиЭ;      еаЕ, еоЕ, еуЕ, еэЕ, еыЕ, еиЕ;  
Ыав, Ыов, Ыуы, Ыэы Ыьы, Ыиы;      Иаи, Иои, Иуи, Изи Иьи, Иии;

Следим за правильной осанкой и свободой мышц: задней стенки нёба, языка, шейного и плечевого «поясов».

### «Двойные гласные»

Закрепляем отработанные «крупные» гласные звуки и тренируем произношение сочетаний гласных звуков на фразах из пьес А. Н. Островского.

**Примечание.** Слитное произношение двух рядом стоящих гласных звуков в слове или на стыке слов требует внимания и особой тренировки. Утрата одного из гласных или невнятное и небрежное их произнесение приводит к искажению смысла фразы или к бессмыслице. Особенно часто это происходит, когда удвоенные гласные встречаются на стыке двух слов.

Напомним правила орфоэпии:

- Сочетания гласных звуков АА, АО, ОА, ОО в безударном положении произносятся как АА [аа].
- Сочетания АИ, ОИ, АУ, ОУ в предударных слогах, произносятся с редукцией АИ [ЪИ]; ОИ[ЪИ]; АУ[ЪУ]; ОУ [ЪУ].
- Сочетания ЕА, ЕО, ЕУ, ЕИ, стоящие в предударных слогах произносятся с редукцией звука ЕА [ЪА]; ЕО [ЪА]; ЕУ [ЪУ]; ЕИ [ЪИ].
- Окончания ИЕ и ЫЕ в прилагательных множественного числа произносятся как ИИ и ЫИ.\*

\***Примечание.** До орфографической реформы 1917–1918 гг. каждое прилагательное имело в именительном падеже множественного числа две разные формы, например: *новые учебники, но новья книги; старые ботинки, но старья письма и телеграммы; светлые классы, но светляя окна.*

1. Внимательно прочтите фразы. Поставьте ударения в словах. Сделайте орфоэпический разбор фраз, составьте транскрипцию звуков.

2. Определите орфоэпические правила, данные в примерах.

3. Проанализируйте смысл фраз, соответствующие им видения и словесное действие. Произнесите каждую реплику на одном дыхании, ведя смысловой акцент к концу фразы. Следите за тем, чтобы фраза произносилась плавно без пауз и особого интонирования.

- На Афон молиться ушел. «На всякого мудреца довольно простоты».

- Места хорошего ты не получишь, потому что ты с своим глупым характером не сумеешь ни одного начальника расположить в свою пользу, а скорее вооружишь. «Доходное место».

- И поздравляю вас! Только честности одной мало, надо быть и поумнее, и поосторожнее, чтобы потом не плакать. «Таланты и поклонники».

- Ученая пропаганда между актрисами — дело опасное; против нее надо принять неотложные меры. «Таланты и поклонники».

- За наше неоставление им еще больше щедрот приумножится, а особенно дому Кабановых. «Гроза».

- У кого прикажете? Кредит-то у нас с тобой необширный. «Таланты и поклонники».

Только не бесчестить иудинским предательством свой род. «Василиса Мелентьева».

- Какой ты кавалер? И с бородой, и необразованный? «Не в свои сани не садись».

- Я тебе, жена, давно говорил, что мне в здешнем городе жить надоело, потому на каждом шагу здесь можешь ты видеть, как есть одно невежество и не образование. «Бедность не порок».

- Что ты выдумываешь-то! Мы не воображали сюда идти, это ты выдумала. «Бедность не порок».

- Городи, сколько хочешь. Пусть его мелет в свое удовольствие, а ты знай посмеивайся. «Таланты и поклонники».

- Нельзя же за это лишать человека состояния, отнимать невесту, отказывать в уважении. «На всякого мудреца довольно простоты».

- Билета мне не присылайте, я не поеду на ваш бенефис, мне некогда; а если вздумаю, так pošлю взять в кассе. «Таланты и поклонники».

- Такой четы на диво поискать. «Снегурочка».

- Не ждали-то, матушка, не чаяли. «Бедность не порок».

- Ты бы почитала поученьице какое, на сон-то грядущий, я бы послушала. «Не так живи, как хочется».

- Красота ты моя писаная, разрисованная! Всё ли ты здоров? А у нас все здоровы: быки и коровы, столбы и забор. «За чем пойдешь, то и найдешь».

- Летала, летала, да к вам попала. «На всякого мудреца довольно простоты»

### **«Реченька»**

Пройдя этап отработки крупного, несколько утрированного произношения гласных звуков, мы приучаем ухо слышать красоту мелодики русской речи, приближаем работу нашего речевого аппарата к профессиональному звучанию. Так как утрированное произношение в соприкосновении с действенным словом автора уйдет, а приученный к правильной постановке звуков речевой аппарат будет четко выполнять свою работу. Для закрепления приобретенного навыка, полноценного произношения гласных звуков, в борьбе с распространенной болезнью «органичного» произношения на сцене, и зажатого звучания, необходимо выполнение следующего упражнения. Предлагаемое упражнение чрезвычайно полезно в процессе работы над текстом роли.

### **Задание.**

Прочтите фразу. Вдумайтесь в смысл. Поставьте ударения в словах. И паузы (/), необходимые для добора воздуха. Выделите ударный звук. Составьте дикционные звукосочетания из гласных и отработайте их. Произнесите фразу, озвучивая только гласные звуки (в соответствии с написанием). Затем прочтите фразу с учетом мысли: «Что ж это на свете-то делается!» Сравните звучание фраз до упражнения и после него.

**Например:** Не ждАли-то, МАтушки, не чАяли!// НалЕтел Ястребом, как снЕг нА голову, // вЫрвал нАшу лебЁдушку из стаДа лебедИного, // от БАтюшки, от МАтушки, от роднЫх, от подрУженек. // Не успЕли и опОмниться!.. «Бедность не порок».

еАи –о, Ауи, е Аяи! // аЕе Яео а Е Аооу, // Ыа Ау еёуу и Аа ееИоо, // о Аюи, о Ауи, о оЫ, о оУе. // еуЕи и оОия!

- По крайней мере я не обманываю, ведь не могу же я при таком количестве дел заниматься любовью серьезно: зачем же я буду притворяться влюбленным, вводить в заблуждение, возбуждать, может быть, какие-нибудь несбыточные надежды! «Таланты и поклонники».

- Я действительно жила в Петербурге очень весело: моя сестра замужем за молодым человеком, очень ловким; он вдруг составил себе большое состояние. Нас окружали только люди богатые: адвокаты, банкиры, акционеры. Мы с сестрой жили в каком-то чаду: катанье по Невскому, в бархате, в соболях; роскошные обеды дома или в ресторанах, всегда в обществе; опера, французский театр, а чаще всего Буфф; пикники, маскарады... Конечно, такая жизнь не серьезна; но кто испытал ее, тому здешняя, копеечная, невыносима. «Волки и овцы».

### «Клич»

Это упражнение любимо автором статьи со студенческой скамьи. В работе над постановкой голоса его всегда использовала Олимпиада Михайловна Головина, прославленный преподаватель кафедры сценической речи ВТУ им. М. С. Щепкина, мой педагог. Со временем это упражнение видоизменилось, расширилось, усложнилось, но целенаправленность его осталась прежней.

Оно направленно на развитие силы звука, его полетности, умению правильно распределить звучание в пространстве. Отрабатывая навыки управления звуком, его громкостью (сильнее — слабее), высотой (выше — ниже) на великолепном материале пьесы А. Н. Островского «Снегурочка», студенты воспитывают в себе необходимость соединения творческих задач с технической проработкой материала. Они развивают важные для актерского мастерства задачи — умение слышать себя, своего партнера, взаимодействовать, музыкально подхватить и продолжить мысль.

Упражнение может быть использовано как для индивидуальных занятий, так и для групповых. Клич — громкое восклицание, публичное объявление, воззвание, призыв к чему-либо. Толкование этого слова дает понимание действия выполняемого упражнения. Вот приказ царя Берендея, уточняющий задачи бирючей:

«Глашатаи, по вышкам.

Скликать народ с базаров и торгов.

На царский двор, на царский грозный суд...»

**Задание.** По мере сложности делим задание на три этапа.

*Первый этап — разбор текста.* Прочтите текст. Вдумайтесь в смысл. Поставьте ударения в словах и паузы (//), необходимые для добора воздуха. Сделайте орфоэпический и логический разбор. Прочтите кличи с учетом разбора текста.

*Второй этап — развитие слуха и гибкости и речевого диапазона голоса.*

Упражнение выполняется в трех регистрах. Важно помнить о работе резонаторов и об опоре. Определяем комфортное среднее звучание и произносим клич, повышая одну или две-три строки, по ступеням на полтона вверх, затем вниз. Деление на строки происходит в зависимости от мысли и стихотворного размера. Сначала отработываем высотность звучания (выше — ниже), затем усложняем задание и к повышению или понижению добавляем тренировку силы звука. Каждую стихотворную строку отработываем в речевой и распевной интонациях. Следим за правильным направлением звука и за его свободной подачей. Постепенно укрепляем звучание по высоте и по силе.

*Третий этап — развитие координации движения и звука.*

Окрепнув в свободном, правильном звучании трех-четырех ступеней вверх и двух трех вниз, добавляем простейшие упражнения, освоенные студентами на предмете «сценическое движение». Это позволит снять лишнее мышечное напряжение, благодаря чему голос «раскроется» и зазвучит объемно и свободно. Упражнения эти должны соответствовать задачам глашатаев, то есть зазвать, привлечь внимание, собрать народ для изъявления царской воли. Нашей фантазии могут помочь ремарки Островского. Например: «Глашатаи по переходам бегут на вышки». Как мы понимаем, бежать они могут по-разному. Или глашатай «снимает шапку с шеста, кланяется на все четыре стороны и уходит». Шапка на шесте, поклоны — это тоже пища для размышления и фантазии.

В упражнении необходимо учесть, что кричат бирючи, объявляя волю царя с разных вышек, разно удаленных друг от друга, с различной силой, на неодинаковой высоте звука, летающего до нашего слуха. Необходимо

помнить, что звучание на сцене имеет свои условности. Так, сценический крик и сценический шепот не равноценны тому, как мы делаем это в жизни!

**Например.** Рассмотрим один из вариантов выполнения упражнения. Вариаций этого упражнения может быть множество, трактовка зависит от направленности занятий (групповые, индивидуальные), количества студентов в группе и степени их подготовленности.

1. Три студента произносят первую фразу в трех регистрах (нижний, средний, верхний) с различными движениями, которые на данном этапе освоены ими. Это могут быть простейшие «зазывающие» движения рук или более сложные: такие, как высокие прыжки, колесо, кульбит.

**Слушайте-послушайте, //**

2. Объединяем предыдущую строку с двумя следующими и произносим их на одном дыхании и на одной высоте, в среднем регистре, но с разной силой, определяющей удаленность глашатаев (далеко, ближе, рядом). При произношении необходимо помнить о большой, распевной ударной гласной на которой мы как бы растягиваем слово.

**Слушайте-послушайте, Государевы люди, Государеву волю! //**

3. Следующую строку произносим на одном дыхании, поднимая на одну ступень (на полтона).

**Идите в красные ворота //**

4. Далее, еще на одну ступень выше.

**На красный царский двор! //**

5. Объединяем две следующие строки и говорим как уточнение, на той же высоте, что и предыдущую.

**Веревы точены, Ворота золочены. //**

6. Затем, продолжаем каждую строку поднимать на одну ступень (на полтона).

**С красного двора в новы сени, //**

**На частые ступени,**

**В дубовые двери,  
В государевы палаты, //**

7. На последних словах возвращаемся в среднее звучание.

**Суд судить, ряд рядить. //**

Главный принцип этого упражнения — лучше меньше, да лучше. В процессе развития объем голоса важна, осторожность. Необходимо поступательно добиваться того, чтобы звучание на любой высоте было свободным, естественным.

**«Небесмысленная бессмыслица»**

К проблемам речи сегодняшних студентов театральных институтов можно отнести невятное произношение, дикционные недостатки, скороговорку, «проглатывание» звуков, слогов и иногда и слов. Качество же речи у актера должно быть не только хорошим, но и высокотехничным, сценическим. Для этого необходимо разработать подвижность речевого аппарата настолько, чтобы он полностью подчинялся воле и тем творческим задачам, которые ставит перед собой актер. Хорошим подспорьем в этом является артикуляционная гимнастика и различные дикционные упражнения, которые выполняют студенты на первоначальном этапе работы. Когда же мы сталкиваемся с работой над авторским текстом, важно помнить, что тренировка дикции, голоса должна быть совмещена с работой над текстом. То есть задачи голосовых и дикционных упражнений должны вытекать из рабочего материала. Результаты технической проработки текста будут намного эффективней. Выше были предложены некоторые голосовые упражнения. Теперь рассмотрим упражнение для отработки дикции.

**Задание.**

Из ниже приведенных фраз (или фраз вашей роли) составьте звукосочетания, состоящие из согласных каж-

дого слова, которые мы проговариваем по очереди со всей цепочкой гласных. Следите за правильной осанкой, внешней и внутриглоточной артикуляцией и свободой мышц шейного и плечевого «поясов».

**Например.** Возьмем фразу из пьесы «Бедность не порок». *Дай* умному человеку деньги, он дело сделает. Делим её по смысловым тактам, например таким образом. Удаляем гласные, у нас получается каркас из согласных звуков. Д\*й \*мн\*м\* ч\*л(\*)в\*к\* д\*н\*г // \*н д(\*)л\* сд\*л\*\*т, усложняем сочетание согласных, удалив некоторые гласные. Обозначим их звёздочкой в скобках (\*).

Затем вставляем по очереди гласные звуки из цепочки: А О У Э Ы И Я Ё Ю Е и проговариваем дикционное упражнение несколько раз. Сначала медленно, потом с каждым повтором увеличиваем темп.

*Дай* умному человеку деньги:

*дайамнама чалвкданьг — дойомномо чолвкдоньг — дуйумному чулвкдуньг — дэйэмнэмэ чэлвкдэньг — дыйымнымы чылвкдыньг — дийимними чилвкдиньг, дяйямнямя чялвкдяньг, дёйёмнёмё чёлвкдёнёг, дюйюмнюмю чюлвкдюньг, дейемнеме челвкденёг*

он дело сделает:

*андал — сдалаат; ондол — сдолоот; ундул — сдулуут; эндэл — сдэлээт; ындыл — сдылыыт; индил — сдилиит.*

**Примечание.** При выполнении упражнений «Реченька» и «Небесмысленная бессмыслица» студенты отрабатывают дикционные звукосочетания на гласных и согласных звуках. При произнесении их в нашем сознании все равно остается смысл слов и предложений. Проговаривая это много раз со всеми гласными, мы невольно запоминаем текст, но при этом не забываем его заученной интонацией.

• Нам, дуракам, не впрок богатство, оно нас портит. С деньгами нужно обращаться умеючи... Ему, дураку, наука нужна. «Бедность не порок».

• Нельзя, втянулся. Эх, Митя, попадѣшь на эту зарубку — не скоро соскочишь. «Бедность не порок».

• Изумлю мир злодейства, и упокойнички в гробах спасибо скажут, что умерли! «В чужом пиру похмелье».

• Мундир-то мой помнишь, давно ль я его снял. «Волки и овцы».

• Митя, я полежу у тебя, мне соснуть хочется. «Бедность не порок».

• Приятелей, друзей завелось, хоть пруд пруди! «Бедность не порок».

• Да ведь это срам бедному-то человеку за богатой бабой ухаживать да еще самому тратиться. «Поздняя любовь».

Новое время привносит в актерскую и режиссерскую профессии современные формы работы. Однако важно помнить, что без заботливого отношения к авторской речи утрачивается языковая особенность пьесы, теряется речевая характеристика образов, кропотливо собранная и созданная драматургом, нарушается звуковая, а значит языковая партитура пьесы.

Как молодой художник, чтобы постигнуть азы своей профессии, привить хороший художественный вкус, на первом этапе своего обучения обязательно должен копировать картины великих мастеров мировой живописи, так и будущий актер, и режиссер через язык произведений великих мастеров русского слова должны с первых шагов обучения постигать науку образного звучания родной речи, прививать профессиональный языковой вкус. Ведь за сегодняшними актерами и режиссерами, будущее нашего театра и, в определенном смысле, будущее русского языка. Чтобы любить родной язык, дорожить им, его, нужно знать.

## Приложение

*Тексты для тренировочной работы над упражнением «Клич».*

*1-й Б и р ю ч*

(кричит с вышки)

Государевы люди:

Бояре, дворяне,

Боярские дети,

Веселые головы,

Широкие бороды!

У вас ли, дворяне,

Собаки борзые,

Холопы босые.

*2-й Б и р ю ч*

(с другой вышки)

Гости торговые,

Шапки бобровые,

Бороды густые,

Кошели тугие!

*1-й Б и р ю ч*

Молодые молодницы,

Дочери отецкие,

Жены молодецкие!

У вас ли мужья сердитые,

Ворота браные

Рукава шитые,

Затылки битые.

*2-й Б и р ю ч*

Дьяки, подьячие,

Парни горячие,

Ваше дело: волочить да жать,

Да руку крючком держать.

*1-й Б и р ю ч*

Старые старички,

Честные мужички,

Подполатные жители,

Бабы служители!

Сына со снохой развесть.

*2-й Б и р ю ч*

Старые старушки,

Совьи брови,

Медвежьи взгляды,

Ваше дело: намутить, наплесть,

*1-й Б и р ю ч*

Молодые молодцы,

Удалые удалыцы,

Молодо-зелено,

Погулять велено.

Люди за дело,

*2-й Б и р ю ч*

Красные девицы,

Криночные баловницы,

Горшечные пагубницы,

Ваше дело: лоб лощить,

Дом врозь тащить,



СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ.  
ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА

4. *Ильинский И. В.* Сам о себе. М.: Издательство ВТО, 1961.
5. *Качалов В. И.* Язык на сцене // Советский театр. 1935. № 11–12.
6. *Островский А. Н.* Сочинения. М.: Книжная палата, 2001.
7. *Рыжов Н. И.* Рыжов о Рыжовой. М.: ВТО, 1984.
8. *Тургенев И. С.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. М.: Гослитгиздат, 1958.
9. *Чуковский К. И.* Живой как жизнь // Чуковский К. И. Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1990.
10. *Щерба Л. В.* Литературный язык и пути его развития (применительно к русскому языку) // Основы культуры речи. Хрестоматия. М. Высшая школа, 1984.

*Л. С. Максимова, Н. А. Макарова*

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ  
В НАЦИОНАЛЬНЫХ СТУДИЯХ  
ВЫСШЕГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА  
(ИНСТИТУТА) ИМ. М. С. ЩЕПКИНА**

Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России — старейшая театральная школа. В 2009 году Школа Малого театра отметила свое двухсотлетие.

Великий актер Малого театра, реформатор русской сцены, основоположник сценического реализма М. С. Щепкин считал, что речь на сцене, непосредственно связанная с языком народа, должна определяться специфическими особенностями национального.

Твердая уверенность в том, что искусство сочетает в себе талант и упорный труд, пристальное внимание к слову — вот основа педагогической работы М. С. Щепкина со своими учениками. «Кто хочет актером стать, выучись, прежде всего, читать, как следует», — говорил великий актер.

Громадный вклад в развитие театральной школы внес драматург, практик и теоретик театра А. Н. Островский. В его пьесах зазвучала живая разговорная речь. А. Н. Островский считал *слово* «основой основ», альфой и омегой искусства театра. Реалистическое речевое искусство Малого театра сочетало в себе блестящую

речевую технику и культуру речи. И сегодня в Школе Малого театра сохраняются традиции М.С. Щепкина и заветы А.Н. Островского — нет театра без актера, и нет актера без школы. Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина вносит существенный вклад в развитие искусства национальных театров России.

Великая русская актриса В.Н. Пашенная была инициатором создания в Школе Малого театра первой национальной студии. Выпуск первой Якутской студии в 1955 году положил начало подготовке актеров для национальных театров России. На сегодня число выпущенных национальных студий приближается к пятидесяти. Например, Якутский театр состоит на девяносто процентов из выпускников школы Малого театра. Среди выпускников есть популярные артисты, крупные режиссеры, драматурги, видные деятели культуры.

В 2001 году издан «Сборник текстов и методических рекомендаций к ним в работе по сценической речи» для якутских студий театральных вузов, театральных колледжей, для дикторов радио и телевидения Республики Саха-Якутия. Авторами этого сборника были — кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры, одна из создательниц учебника кафедры сценической речи Щепкинского училища «Искусство речи» — Н.П. Вербовая и преподаватель родного языка в якутских студиях Л.К. Рожина (якутка).

Несколько национальных студий ВТУ им. М.С. Щепкина составили народы Поволжья: мордва, удмурты, чуваша, татары, марийцы, башкиры. Для Республики Чувашия училище воспитало три выпуска актеров, что составляет более восьмидесяти процентов от общего числа актеров труппы национального театра.

Сегодня ВТУ им. М.С. Щепкина — один из ведущих театральных вузов. Малый театр и его школа часть духовного богатства всей художественной культу-

ры России. Двухвековая творческая жизнь театрального училища может гордиться именами великих мастеров сцены и талантливых театральных педагогов. К работе по подготовке актерских кадров для национальных республик привлекаются лучшие педагогические кадры училища, что позволило создать уникальную методику обучения будущих актеров в национальных студиях. Ведущий принцип обучения студентов национальных студий заключается в комплексности преподавания всех аспектов сценической речи. Перед педагогами стоят следующие задачи:

1. развить и усовершенствовать природные данные и голосовые возможности будущего актера;
2. воспитать в студенте дикционную, интонационно-мелодическую и орфоэпическую культуру сценического слова;
3. научить студента анализировать художественное произведение, проникать в суть авторского замысла, его содержание и стилевые особенности;
4. подготовить творческую личность актера — воспитать в нем умение логично, образно, эмоционально действовать словом, «заражать» им своих партнеров и зрителей; использовать эти умения в исполнении роли, свободно владея основной формой сценической речи — диалогом.

Работа в национальной студии имеет свою специфику и определенные сложности, как в обучении мастерству актера, так и в формировании навыков, которые связаны с особенностями родного языка студентов. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом «Мастерство актера» методика усвоения лексики, обогащение словарного запаса. Воспитание речевых навыков строится с учетом национальных особенностей. Например, с Мордовской студией выпуска 1989 года для первоначальных упражнений по дикции, голосу и действенному слову был взят мордовский

фольклор, с учетом характерных национальных особенностей. Таким богатным материалом оказались прибаутки — острые балагурного характера забавные высказывания для усиления комизма ситуации, или каламбурно-присловечные изречения или присловья. Мордва любит пословицы-максимы, пословицы-афоризмы, пословицы-приметы. Практический материал, который использовался в работе над сценическим словом с Мордовской студией, собран и издан отдельным сборником: «Выразительность мордовского слова».

В некоторых национальных фольклорах, как например в якутском, имеются длинные скороговорки (чабыргах), особый вид народного творчества. Они произносятся быстро, порою исполняются в виде песенок. Это одна из смелых, веселых сатирических форм якутского народного творчества. Это готовый национальный материал для дикционного тренинга.

В течение 5 лет большая, плодотворная работа по сценической речи велась со студентами башкирской студии. Что касается выпуска Башкирской студии, по итогам этой работы было создано учебно-методическое пособие «Слово. Театр. Жизнь. Культура башкирской речи». Авторами явились педагоги, работавшие с этой студией, — профессор Л.С. Максимова, доцент Н.А. Макарова и педагог башкирского языка, доцент Р.М. Ураксина.

В этом пособии авторами собран и распределен по годам обучения методический и практический материал (фольклор, стихи, проза) на башкирском и русском языках.

Таким образом, опыт работы педагогов профессора Л.С. Максимовой и доцента Н.А. Макаровой с Алтайской, Марий Эл, Мордовской, Чувашской (два выпуска), Якутской (два выпуска) студиями позволяет обобщать практический опыт и разрабатывать методику

преподавания сценической речи для работы с национальными студиями Училища.

К сожалению, в России мало специалистов, которые могли бы преподавать эту дисциплину на родном языке, поэтому до сих пор нет разработанной методики обучения сценической речи будущих артистов на родном языке, однако кафедра сценической речи Училища помогает подготовить педагогов по сценической речи из обучающихся студентов национальных студий, в разработке научно-методической литературы. Тесный контакт с педагогами-консультантами по родному языку (Л. К. Рожиной – якутский язык, Е. Н. Лисиной – чувашский язык, Р. М. Ураксиной – башкирский язык), Е. В. Лазаревой – марийский язык) помогал успешно работать с произведениями национальных авторов, эпосом и фольклором.

В отличие от бытовой речи, на сцене обязательны дикционная чистота, четкость и разборчивость произносимого текста. Сценическая речь требует строгого соблюдения норм и правил орфоэпии. Чем лучше студент будет разбираться в звуковой и смысловозначительной специфике родного языка, тем совершеннее он овладеет искусством выражать звучащей речью свои мысли и чувства, глубину понятого содержания своей роли или литературного произведения.

### **Методика проведения групповых и индивидуальных занятий**

Построить работу по сценической речи только на основе национального языка не представляется возможным. Артикуляционная гимнастика, включающая работу мягкого неба, языка, глотки, а также тренировка дыхания, и вместе с тем снятие мышечных зажимов мало чем отличаются от традиционного тренинга речевого аппарата, принятого на русских курсах. Следовательно,

необходимо разумное сочетание национальной и русской речи на каждом занятии. Принимая во внимание, что у народов России широко распространено двуязычие, педагог может надеяться на более полное и точное понимание студентами технических и творческих задач на русском языке. Необходимо иметь в виду, что студенты национальных вузов, как и русских, имеют разную степень готовности к работе, разный уровень владения русским языком и разный культурный уровень. Решая эти проблемы, приходится выстраивать новую методику работы с каждой отдельно взятой студией, находить новые пути обучения, и отыскивать необходимый тренировочный и литературный материал.

**Подготовка речевого аппарата и его тренировка в работе по сценической речи.** Сюда входят:

1. снятие мышечного зажима;
2. дыхание;
3. артикуляция;
4. дикция;
5. проверка приобретенных навыков на дикционном и художественном материале (звуки, слоги, слова, звукоподражательные слова, тренировочные тексты, скороговорки, считалки, сказки и т. д.).

**Мышечные зажимы** — ненужное напряжение отдельных групп мышц.

Они возникают в силу определенных причин и остаются в организме иногда на долгое время, являясь отражением состояния напряжения, в котором находится человек.

Специалисты-медики, составив «карту» мышечных зажимов, могут диагностировать не только психоэмоциональное напряжение, но и некоторые заболевания. В том числе и те, которые еще не проявились клиническими симптомами.

К явлению мышечных зажимов приковано внимание не только врачей. Реформатор и теоретик

К. С. Станиславский посвятил этой проблеме многие страницы в своих теоретических работах. Результатом этих исследований явилось понимание того, что мышечные зажимы мешают актерам, сковывают их пластику, воображение, фантазию и, конечно, звучание речи. Мышечные зажимы требуют дополнительных произвольных затрат энергии нашего организма. Именно поэтому нам необходимо от них избавиться. Существуют специальные комплексы упражнений (общие и индивидуальные) направленные на снятие мышечного напряжения.

**Артикуляция** (от лат. *articulo* — расчленяю) — работа органов речи, совершаемая при произнесении того или иного звука. Активно работают слуховой и речедвигательный аппарат. В процессе работы можно им управлять и контролировать его. В первую очередь, необходимо рассмотреть свой артикуляционный аппарат. Пользуясь маленьким зеркалом, можно увидеть естественную форму губ, движение верхней и нижней губы (попеременное и совместное). Откроем рот, проверим, свободно ли открывается нижняя челюсть. Заглянем внутрь, увидим, как лежит языковая мышца. У корня языка, в глубине, рассмотрим свод и маленький язычок. Попробуем его подогнуть вверх, а потом вернуть на место. Таким образом, мы познакомились с частями речевого аппарата, и уже можем приступить к их тренировке. Система тренировочных упражнений построена по принципу — от простого к сложному. Но, нужно помнить о том, что не стоит перегружать работу речевого аппарата.

**Дикция** (от лат. *dictio* — произношение) — четкое и правильное произношение звуков. Хорошая дикция создает чистоту и смысловую четкость речи и произношения. Дикция тесно связана с работой речевого аппарата и зависит от активной и правильной работы языка, губ, челюсти, гортани. Работа по дикции с национальной

студией невозможна без участия носителя языка, педагога по родному языку, консультанта по родной речи. Параллельно происходит работа и по орфоэпии родного языка. Во время работы по этому разделу студент начинает избавляться от диалектов, которых, как правило, бывает очень много у представителей любых национальных студий, недостатков речи, вызванных влиянием родного языка.

Учитывая звуковой состав национального языка, создаются тренировочные упражнения, направленные на усвоение произношения гласных и согласных и звуков. Тренировочные упражнения включают звуки, объединенные в пары с учетом их способа и места образования: губные, переднеязычные, заднеязычные и другие.

Таблицы гласных звуков обычно бывают разные в зависимости от количества гласных в звуковой системе национального языка (например, двойные гласные звуки — дифтонги).

Для тренировки удобно разделить таблицы гласных звуков на «твердые» гласные и «мягкие» гласные. Также удобно пользоваться короткой цепочкой гласных.

Работая со студентами над дикцией, мы составляем специальные тренировочные таблицы, учитывая фонетические особенности данного языка, например долготу и краткость гласных звуков, особенности произношения согласных звуков. Методика тренинга: — звук — слог — слово — фраза — текст импровизированный и заданный и т. д. помогает освоению сценической речи. Для тренировки определенного звука мы выбираем слова со звуками в разных позициях: в начале, в середине и в конце слова.

В начальных упражнениях хорошо использовать звукоподражательные слова и междометия. Например, упражнение «Сенокос», зов животных, считалки, национальные игры и т. п. Таким образом, с включением в тренировку слов происходит необходимая связь сце-

нической речи с мастерством актера. С самого начала работы над словом мы рекомендуем развивать внимание студентов национальных студий к взаимосвязи звуковой и образно-смысловой сути слов, приучить не механически повторять слова, а расширяя их образно-смысловое содержание.

Что касается двуязычия национальных студий (русский и родной язык), то работа по дикции проводится и на русском алфавите. Ниже мы предлагаем дикционный тренинг с использованием русских звуков.

Цепочки гласных (и) э а о у ы — «Ъ»

а о у — короткая цепочка и е я ё ю (й) — «Ь»

«столбики согласных»

(по вертикали) Б Л Ф

В М Х

Г Н Ц

Д П Ч

Ж Р Ш

З С Щ

К Т «Ш» — добавляем еще

один согласный звук для того, чтобы в тренировке возникал определенный повторяющийся темпо-ритмический рисунок: в каждом столбике по семь согласных. К тому же, этот шипящий звук на сегодняшний день требует особого дикционного внимания. Звучащие подряд Ш Щ Ш, позволяют услышать разницу между звуками Ш (твердый) и Щ (мягкий).

Тренируем отдельные гласные звуки с таблицей согласных:

**АБА-АВА-АГА-АДА-АЖА-АЗА-АКА.**

**АЛА-АМА-АНА-АПА-АРА-АСА-АТА.**

**АФА-АХА-АЦА-АЧА-АША-АЩА-АША...**

«КАТУШКА»: пту — пто- пта — птэ -пты (тренируем только с твердой таблицей)

• бу' — пту — пто — пта — птэ -пты.

- **ву' — пту — пто — пта — птэ — пты.**
- **гу — пту — пто — пта — птэ — пты.**
- **ду — пту — пто — пта — птэ — пты.**
- **жу — пту — пто — пта — птэ — пты.**
- **зу — пту — пто — пта — птэ — пты.**
- **ку — пту — пто — пта — птэ — пты.**

По этому же принципу работаем со вторым столбиком согласных (Л М Н П Р С Т), и с третьим столбиком — (Ф Х Ц Ч Ш Щ Ш).

Для усложнения тренинга введем условия: «катушка» с первым столбиком согласных на одном дыхании. Далее, на одном дыхании работаем с двумя столбиками согласных. Затем, с тремя.

Тренировка согласных:

**П-Б Ф-В Ч-Щ (Ц)**

**Т-Д С-З М-Н.**

**(ТЬ-ДЬ)**

**К-Г Ш-Ж Л-Р.**

**(ль-рь)**

В работе с парными согласными начинаем с глухих, так как в произнесении глухого звука принимают участие артикуляция и выдох, а в звонком — добавляется еще и голос.

Каждая национальная студия оставляет в «копилке» кафедры сценической речи нашего училища свои национальные традиционные звуковые цепочки или звукоподражательные слова. Уже более тридцати лет мы применяем с успехом звукоподражательную цепочку слов осетинской студии выпуска 1977 г.

**ДАП — ПЫДЫ — БЫРЫ.**

**ДУБ — ПЫДЫ — БЫРЫ.**

Добавляем ритмичные удары рук (1+4), и возникает ритм лезгинки. Увеличиваем темпоритм... Танец становится зажигательнее!

### *Дыхание*

Прежде чем мы произнесем какой-нибудь звук, мы обязательно наберем дыхание. Для звучания нашей речи, кроме точной артикуляции, правильной активной дикции, нам необходимо дыхание. Наша речь и наш голос это наш выдох. Наше естественное дыхание без звучания речи — физическое дыхание.

В первую очередь, студентам необходимо понять разницу между физическим и фонационным дыханием (выдох принимает участие в звучании).

Для правильного и уверенного звучания нашей речи и нашего голоса необходимо натренировать мышечную свободу фонационных путей, научиться рассчитывать и распределять свое дыхание.

Формируя комплекс упражнений, направленных на поиск и тренировку мышц, участвующих в фонационном дыхании, нужно учесть менталитет, традиции и национальные особенности студентов. Например, если развито искусство охоты, включаем в упражнение видение, связанное с этим процессом, ищем положения тела, удобные при выслеживании зверя, преследовании добычи и т. д.

Очень продуктивны энергетические зарядки: активный вдох и активный выдох в движении и в разных положениях тела. Комплекс такой зарядки можно пополнять и усложнять на каждом следующем этапе работы, регулируя и постепенно увеличивая нагрузку, в результате выполнять энергетическую зарядку в режиме нон стоп.

### **Тренировочном материал для проверки приобретенных навыков по дыханию и дикции**

Отработали звуки, слоги, отдельные слова. Переходим к простым и развернутым предложениям: считалки, пословицы, поговорки и т. д. И обязательно пользуемся методическими рекомендациями кафедры сценической речи Школы Малого театра — работа со скороговорками.

Вместе со специалистом по родному языку подбираем, изобретаем и приспособляем имеющиеся фольклорные формы языковых оборотов по принципу «русской» привычной скороговорки. *«Я говорю, скороговорю, перескороговорю, перевыскороговорю скороговорочку за скороговорочкой»*. Например, на марийском языке это звучит так: *«Мый писынлудышым почела каласем, каласкалем, каласкалыктем»*. Главную роль здесь играют самостоятельные предложения студентов, которые помогают проявить их творческую индивидуальность и заинтересованность в предмете.

В дикционных тренингах часто используем тексты национальных песен с танцевальными национальными движениями. Это помогает настроить психофизический речевой аппарат, помогает собрать внимание и сбросить ненужное напряжение. В таком тренировочном процессе естественно и активно работает дыхательный аппарат. Заданный ритм делает доборы дыхания органичными, а сочетание танца и напева способствует легкой подаче звука. Речь и движения синхронны и помогают натренировать не только выносливость голоса, но и его выразительность.

Особое место в работе над дикцией занимают детские стихи. По лаконичности, выразительности и точности видений этот материал весьма полезен для работы. Простота сюжета не исключает сложности

событий, яркости оценок и неоднозначности характеров героев. В то же время детские стихи обладают четкой ритмической организованностью и фонетической насыщенностью. Это поможет закрепить точные артикуляционные движения речевого аппарата, а слух студента запомнит звучание звуков. И пусть это только начальный этап в работе над стихом, но уже здесь мы можем проследить соединение технических и творческих задач.

Работая над дикцией, студенты объединяются в группы. Это помогает им решить не только свои личные проблемы, но и учиться слышать правильное звучание. Темой для группового рассказа могут служить воспоминания детства, любимые кушанья и рецепты их приготовления, национальные промыслы, впечатления от знакомства с новым городом, а также сюжеты известных сказок. Групповой рассказ студентов, в который они включают необычные шумовые звуки, звукосочетания и звукоподражающие слова в соответствии с выбранной темой, будит их фантазию. Такая мини-история поможет тренировать не только дикцию, но и слух, голосовую выразительность и логику рассказа.

Опираясь на трудоспособность и заинтересованность студентов, можно попробовать сформировать несколько комплексов упражнений и предложить их для самостоятельной работы. Заранее предугадать развитие каждого студента невозможно, тем более — целой студии. Можно лишь предполагать направление развития каждой индивидуальности и студии в целом. Придя на первый курс, ребята имеют разную степень подготовки, разные возможности. А к концу обучения мы должны придти к одному уровню результатов, к правильному звучанию, к чистой речи на родном языке, к дикционной чистоте, к благозвучности. Студент должен владеть своим голосом и речеви-

ми данными настолько, чтобы без труда, сохраняя все оценки, все интонационные ходы, уметь распределить свое звучание и на малый зал, и на камерную площадку, и на большой зал академической сцены. Нет необходимости доказывать неразрывность предметов «Сценическая речь» и «Мастерство актера». Это аксиома. Одно не может существовать без другого в драматическом театре.

Воспитание профессиональных речевых навыков нельзя рассматривать только как работу над голосовым и речевым аппаратом. Развитие речи неотделимо от общего развития актерской индивидуальности. На каждом занятии особое внимание уделяется соединению технических навыков речи с развитием мыслительных способностей, формированием образной, эмоциональной, выразительной, действенной речью.

И, конечно, не обойтись без четко выстроенного дифференцированного подхода к каждой индивидуальности, поскольку придется выявить именно то, что этому студенту необходимо для творческого развития.

Работа над дипломным спектаклем концентрирует все задачи воспитания сценической речи актера наиболее широко и полно — от дыхания, голоса, дикции, орфоэпии, логики до вопросов создания речевого образа и определения авторского стиля. За хорошей речью в дипломном спектакле всегда стоит умелая режиссерско-педагогическая работа. Например, у студентов, будущих актеров башкирского театра, воспитывалось понимание красоты и поэтичности родной звучащей речи. Лучшие произведения башкирской литературы и фольклора приобщили студентов к образности этого жанра и воспитать бережное отношение к башкирскому языку и культуре, хранителем которого должен стать актер в своей профессии. В этом

заклучена ответственность сценического слова в театре перед будущими поколениями.

В творческий отчет Башкирской студии вошла не только большая концертная программа, но и 6 дипломных спектаклей разных жанров, авторов, исторических периодов стран. В постановке режиссера-педагога, профессора Т. Н. Аносовой были показаны «Пять вечеров» А. Володина и водевиль А. Кони «Девушка-гусар». Режиссер-педагог, доцент И. В. Хвацкая показала студентов-дипломников в спектаклях «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера и водевиле Д. Т. Ленского «Хороша и дурна, и глупа, и умна». В постановке режиссера-педагога, профессора Т. И. Лякиной была сыграна комедия Б. Шоу «Шоколадный солдатик». Режиссер-педагог, доцент И. В. Лях поставил спектакль «Дети Ванюшина» по пьесе С. Найденова. Спектакль «Скамейка» А. Гельмана в постановке доцента И. В. Хвацкой был сыгран на русском языке, где была в полной мере выявлена и подтверждена методическая верность работы над словом в спектакле. Башкирский зритель очень тепло встретил работы молодых талантливых актеров, игравших на родном языке. Хорошие отзывы получили от театральной общественности, средств массовой информации (пресса, радио, ТВ), где отмечалось, что национальные театры Башкортостана пополнились яркими молодыми актерами, воспитанными в лучших традициях великой Школы Малого театра.

К сожалению, мы не можем в столь кратком очерке подробно рассказать о преподавании сценической речи студентам национальных студий училища. Одно можно сказать — это и увлекательный, и сложный творческий процесс. И с каждым новым набором национальной студии перед педагогами встает задача не только научить профессии, но и воспитать в студенте носителя своей национальной культуры, понимание,

что он как актер и патриот принимает активное участие в развитии и сохранении своей нации.

Каждый народ имеет свою историю, культуру и, следовательно, свою психологию. Меняется время, меняется и человек, но вместе с тем определенные особенности национально-психологического склада каждого народа остаются неизменными.

Многие национальные языки как литературное явление сформировались в разное время. На сегодняшний день национальный литературный язык является для студентов, как правило, новым и не вполне освоенным. Говоря о национальном языке как о языке профессионального творчества, нужно сразу отделить его от языка бытового, в котором много просторечий, жаргонов и диалектов. Основой сценической речи служит исключительно *литературный* язык (национальная литература, достойные переводы, драматургический материал).

Глобальные изменения, происшедшие в мире на стыке XX–XXI веков, вызвали радикальные трансформации в межэтнических отношениях и национальные проблемы приобрели злободневное звучание. Возможно, без настойчивой защиты историко-культурного пространства, традиций, духовных ценностей и бережного отношения к литературно-звучащей речи и языку, без защиты национальных театров народы России перестанут быть носителями оригинальных культур.

В наше так называемое Новое время наблюдается целенаправленное исследование проблем этнопсихологии и этноменталитета, объектом изучения становится «дух народа», «душа народа», «национальный характер» и особенности его проявления в социальной жизни и культурном творчестве народов. Общество меняется довольно быстро, а ядро культуры народа прочно.

В соответствии с законодательством РФ и законодательством субъектов РФ, ВТУ (институт) им. М. С. Щепкина обеспечивает право студентов актерского факультета обучаться актерскому мастерству и сценической речи на национальном (родном) языке, то есть спектакли, а также художественный материал (проза, поэзия) исполняются студентами на национальном (родном) языке. Все это дает основание утверждать, что ВТУ (институт) им. М. С. Щепкина вносит существенный вклад в развитие национальных театров России.

*Г. Н. Никольская*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ  
РУССКОМУ ЯЗЫКУ СТУДЕНТОВ  
НАЦИОНАЛЬНЫХ СТУДИЙ ВЫСШЕГО  
ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА  
(ИНСТИТУТА) ИМ. М.С. ЩЕПКИНА**

Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина является одним из ведущих театральных вузов нашей страны, где готовят актерские кадры для национальных театров России. Начиная с 1950 года, в нем обучалось более 40 национальных студий: якутских — 5, киргизских — 4, казахских — 3, чувашских — 3, туркменских — 3, таджикских — 2, татарских — 2, горно-алтайских — 2, юго-осетинских — 2, марийских — 2, удмуртских — 2, немецких — 2, кабардино-балкарская — 1, мордовская — 1, северо-осетинская — 1, башкирская — 1 и корейских — 7. Сейчас в институте обучаются студенты корейской, марийской, тувинской студий. Выпускники училища успешно работают в национальных театрах России и за рубежом. Многие из них стали популярными актерами, крупными режиссерами, известными драматургами, видными деятелями культуры, дикторами радио и телевидения.

В театральное училище им. М. С. Щепкина поступают студенты с разным уровнем владения русским языком. Так, например, уровень владения русским языком студентов Республики Удмуртия, Марий-Эл, Мордовия, Северная Осетия заметно выше по сравнению с уровнем

владения русским языком студентов Республики Тыва, Горный Алтай, Киргизия.

Основные недостатки в русской речи студентов: плохая дикция, орфоэпические ошибки, бедность словарного запаса и синтаксического строя речи, неумение строить тексты, разные по типу, стилю и жанру.

Речевые ошибки объясняются влиянием закономерностей родного языка, его звуковой системы и грамматического строя, а также влиянием местных русских говоров, носителями которых являются студенты. Поэтому требуется внимательное отношение к каждому студенту, учет его индивидуальных особенностей и разработка специальной методики обучения и совершенствования навыков русской речи студентов национальных студий.

Приступая к обучению русскому языку студентов национальных студий, необходимо изучить уровень владения русским языком студентов путем проведения мониторинга в форме беседы:

- 1) по прочитанному тексту, по данной теме;
- 2) составление ответов на вопросы.

Материалы мониторинга обобщаются, делаются выводы об уровне владения русским языком студентами. Результаты мониторинга обсуждаются в группе, намечается план устранения трудностей, недостатков, которые характерны для каждого студента данной группы.

Как правило, недостатки в знаниях и в речи студентов объясняются низким уровнем владения программным материалом средней школы.

Главная цель изучения курса русского языка в национальных студиях — это поднятие общей культуры русской речи. Завершая изучение курса русского языка в институте, студент должен грамотно говорить, писать, рассуждать, уметь самостоятельно повышать уровень знаний, умений, навыков в области русского языка.

В Энциклопедии по русскому языку культура речи определяется как «владение нормами устного и письмен-

ного литературного языка (правилами произношения, ударения, грамматики, словообразования и др.), а также умение использовать выразительные языковые средства в разных условиях общения в соответствии с целями и содержанием речи» [1, с. 119].

Д.Э. Розенталь перечисляет требования, предъявляемые к культуре речи: правильность (соответствие используемых вариантов литературным языковым нормам):

- 1) точность (соответствие речи мыслям говорящего и пишущего);
- 2) ясность (доступность речи);
- 3) логичность (соответствие речи законам логики);
- 4) простота (безыскусственность, естественность, отсутствие «красивости» слога);
- 5) богатство (разнообразие используемых языковых средств);
- 6) сжатость (отсутствие лишних слов, ненужных повторений);
- 7) чистота (устранение из употребления нелитературных, диалектных слов и т. д.);
- 8) живость (выразительность, отсутствие шаблонов, штампов, образность, эмоциональность);
- 9) благозвучие (соответствие речи требованиям приятного для слуха звучания, подбор слов и сочетаний с учетом их звукового состава).

Речь, отвечающая перечисленным качествам, может быть достигнута только при условии, если человек владеет своим речевым аппаратом, дыханием, поставленной дикцией, орфоэпическими и интонационными навыками, осмысленной и выразительной речью.

Культуре речи необходимо учиться на образцах речи мастеров слова, писателей, культурных традициях русского народа. Следует избавиться от диалектных, просторечных слов, ненужных заимствований и канцеляризмов.

Основы культуры речи заложил еще М. В. Ломоносов. В трудах «Российская грамматика» (1757 г.), «Риторика» (1748 г.) им были изложены основы нормативной грамматики и стилистики русского языка. На их основе А. С. Пушкин создал русский литературный язык. Работы многих языковедов (Д. Н. Ушаков, С. П. Обнорский, Л. В. Щерба, Г. О. Винокур, В. В. Виноградов и др.) существенно повлияли на становление современных литературных норм в области орфоэпии, акцентологии, словоупотребления, грамматики, стилистики.

Роль русского языка в нашем государстве как государственного языка и языка межнационального общения народов нашей страны обуславливает необходимость целенаправленного обучения молодежи культуре русской речи, культуре мышления, поведения в обществе, развитие интеллектуальных способностей личности обучаемых.

Формулируя цели, задачи и принципы обучения русскому языку в национальной студии, необходимо иметь в виду, что обучение русскому языку будет осуществляться в условиях национально-русского двуязычия. Поэтому при обучении русскому языку одной из важных проблем является координация целей, задач и содержания образования по русскому и родному языкам. Знания по родному языку в одних случаях помогут усвоить лингвистические закономерности русского языка, в других — будут оказывать интерферирующее влияние на усвоение русского языка. Поэтому обучение родному и русскому языкам должно осуществляться в тесном контакте педагогов по родному и русскому языкам.

*Цели обучения русскому языку в национальных студиях театральных вузов:*

— владение государственным языком Российской Федерации, умение активно пользоваться русской речью в различных сферах деятельности, формирование рос-

сийской гражданской идентичности, любви и уважения к русскому языку и к Отечеству;

— освоение знаний о функционировании русского языка, его устройстве, об основных нормах русского литературного языка и умение пользоваться им в практике русской речи;

— воспитание высоконравственной, духовно богатой личности с чувством любви и уважения к русскому и родному языкам, к актерской профессии, истории, культуре, обычаям, традициям русского, родного и других народов, живущих в нашей стране;

— развитие интеллектуальных, творческих, речемыслительных способностей, умений объяснить, аргументировать, доказать сказанное.

*Задачи обучения русскому языку:*

— дать определенный круг знаний о строе русского языка, его уровнях и единицах (фонемах, морфемах, лексемах, типах словосочетаний и предложений, сложных синтаксических целых); знать основные особенности русского языка в сопоставлении с родным;

— сформировать навыки конструирования разнообразных функционально-смысловых типов речи (повествование, описание, рассуждение) и использовать их с учетом целей и условий языковой коммуникации, речевого этикета;

— совершенствовать дикционные навыки;

— выработать орфоэпические, лексические, грамматические, стилистические навыки;

— обогатить лексический багаж, позволяющий активно и свободно общаться на русском языке в различных сферах актерской деятельности;

— развить мыслительные способности личности: умение анализировать, сопоставлять, классифицировать, обобщать языковые и речевые явления, делать выводы;

— развить навыки самообразования;

— воспитать любовь и уважение к культуре, традициям, обычаям русского и других народов.

*Содержание курса русского языка  
для национальных студий*

С учетом профессиональных и воспитательных задач разрабатывается содержание курса русского языка для национальных студий театрального вуза. Основные разделы этого курса следующие:

1. Фонетика и фонология русского языка.  
Произношение звуков сильных и слабых позиций.  
Ударение.
2. Лексика. Обогащение словарного запаса студентов национальных студий.  
Словарь-минимум.
3. Морфология. Основные части речи, их роль в предложении и тексте.
4. Синтаксис. Структура простого предложения. Согласование, управление. Интонация.
5. Сложное предложение. Интонация.
6. Сложное синтаксическое целое.  
Диалог. Монолог.  
Типы речи.  
Стили речи.  
Жанры речи.
7. Чтение прозаических текстов наизусть.
8. Чтение поэтических текстов наизусть.
9. Речевой этикет.

*Принципы обучения студентов русскому языку*

Основными принципами обучения русскому языку студентов национальных студий выступают:

- 1) направленность обучения русскому языку на актерскую профессию;

- 2) формирование коммуникативной компетентности;
- 3) комплексное овладение всеми видами речевой деятельности (аудирование, говорение, чтение, письмо);
- 4) овладение разными уровнями языка (фонетика и фонология, словообразование, лексика, грамматика);
- 5) учет особенностей родного языка при обучении русскому языку;
- 6) осуществление межпредметных связей (с предметами «Сценическая речь», «Мастерство актера»).

Методика обучения русскому языку строится на основе диалога культур (культура русского народа и культуры других народов Российской Федерации). Взаимосвязанное изучение русского и родного языков помогает выявить их своеобразие (совпадения и расхождения), глубже понять народы, их языки, историю, традиции.

*Основной единицей обучения русскому языку выступает текст* как речевое произведение, в котором функционируют все изучаемые элементы языка (фонема, слово, словосочетание, предложение). Студент анализирует текст, вычленяет в нем изучаемый элемент, разбирает его форму, значение, произношение, особенности функционирования в речи, затем включает его в новый самим составленный текст. Содержание текстов помогает воспитанию предусмотренных обучением нравственных качеств личности.

*Фонетика и фонология русского языка*  
*Произношение звуков сильных и слабых позиций*  
*Ударение*

Приступая к совершенствованию навыков литературного произношения, педагог должен иметь представление о своеобразии в фонетических системах закономерностей сочетания и чередования звуков в русском и родном языках, чтобы предупредить явления интер-

ференции в речи студентов и, наоборот, помочь осуществлению положительного переноса знаний, умений и навыков на родном языке в русскую речь студентов. Объем статьи не позволяет подробно охарактеризовать и сопоставить русский язык с разными языками, поэтому примеры приводятся только в сопоставлении русского языка с пермскими (удмуртский, коми, коми-пермяцкий) языками.

*Группировка звуков и фонетических явлений русского и удмуртского языков с учетом их сходств и различий*

Сопоставительный анализ звуковой системы русского и удмуртского языков дает возможность выделить 4 группы фонетических явлений.

1. Звуки и фонетические явления, совпадающие в русском и родном языках:

1) гласные и согласные в сильной позиции [а, о, э, у, и, ы; б, в, г, д, д', ж, з, з', к, л, л', м, н, н', п, р, с, с', т, т', ч', ш];

2) чередование звонких и глухих согласных в середине слова, за исключением звонких согласных [м, н, л, р, й'] — регрессивная ассимиляция.

2. Звуки и фонетические явления, характерные для русского и родных языков, но имеющие существенные различия:

1) редуцированный гласный звук [ъ] в русском языке и звук [ö] в удмуртском языке;

2) мягкие согласные звуки [д', з', л', н', с', т'];

3) чередование звонких и глухих согласных в конце слова.

3. Звуки и фонетические явления, характерные только для русского языка:

1) наличие звуков в сильной позиции [б', в', г', к', м', п', р', ф, ф', х, х', ц, щ'];

2) чередование гласных, звонких и глухих, мягких и твердых, свистящих, шипящих, чередование согласного звука с нулем, двойных согласных с одним звуком.

4. Звуки и фонетические явления, характерные только родным языкам:

- 1) наличие специфичных звуков;
- 2) прогрессивная ассимиляция;
- 3) альвеоляризация, аффрикатизация звуков в потоке речи.

Такая группировка поможет определить последовательность изучения звуковой системы, орфоэпических норм русского языка. Вместе с тем это поможет выявить, какими умениями и навыками студенты владеют, что необходимо откорректировать и что формировать заново.

Соответственно, умения и навыки студентов можно распределить по трем группам:

1. Умения и навыки, которые формируются путем переноса с родного языка на языковую способность по русскому языку вследствие совпадения их механизмов действия. Названные умения и навыки помогают овладеть произношением звуков, совпадающих в русском и родном языках.

2. Умения и навыки, требующие корректировки вследствие неполного совпадения изучаемых явлений в родном и русском языках.

3. Умения и навыки, которые формируются вновь на уроках русского языка. К ним относятся умения и навыки произнесения звуков, характерных только для русского языка.

### *Методы и приемы обучения русскому литературному произношению*

Основными методами обучения произношению являются имитативный, артикуляторно-акустический и артикуляторно-сопоставительный.

Весьма эффективен **имитативный** (подражательный) метод. Он дает возможность студентам услышать образец правильного произношения звуков, слов и, подражая ему, добиваться правильного артикулирования и верного интонирования предложений. С помощью этого метода можно выработать фонематический слух. Особую трудность представляют звуки, имеющиеся в русском и родном языках, но существенно различающиеся по произношению. Академик Л. В. Щерба предлагал большое внимание уделять именно этим звукам. Он писал: «Особые трудности кроются даже не в тех звуках, которым нет аналогичных в родном языке..., а как раз в тех, для которых в этом последнем имеются сходные звуки» [2, с. 12].

**Артикуляторно-акустический** метод используется для разъяснения артикуляционного уклада органов речи. Он помогает осознать работу органов речи, их движения при произнесении звуков.

**Артикуляторно-сопоставительный** метод используется для разъяснения особенностей произношения звуков, их различий по сравнению с другими схожими звуками. Этот метод помогает снять акцент в речи студента.

Большую помощь в формировании навыков произношения оказывают технические средства обучения. Запись речи студентов, прослушивание, анализ, исправление недочетов помогают формированию правильной литературной речи.

*Совершенствование навыков произношения звуков  
в сильной позиции*

Необходимо обратить внимание на правильное произношение гласных и согласных звуков в сильной позиции.

Например, для гласных звуков удмуртского языка характерна артикуляция более заднего ряда [З, с. 15-19]. Особенно большая отодвинутость назад артикуляционной базы отмечается при произношении [а, о, у, ы]. Эта разница вполне четко воспринимается на слух, а говорящими — по укладу органов речи. Перенос этих навыков произношения с родного на русский язык воспринимается у говорящих как акцент в русской речи. Для удмуртского языка не характерны согласные [ф, х, ц, б', в', м', п', р', ф', к', х', ж', ш']. Поэтому многие согласные звуки русского языка заменяются привычными звуками родного языка. Особенно большие трудности учащиеся испытывают при изучении мягких согласных, не характерных родному языку: любовь, морковь, мёд, берёза, букварь и др. Для корректировки произносительных навыков студентов проводятся дикционные упражнения, составленные из звукосочетаний, слов, слогов, предложений и текстов.

Выполнение упражнений происходит в определенной последовательности с учетом способа образования гласных [и, э, а, о, у, ы]:

1. Поочередное произношение гласных [и, э, а, о, у, ы] даёт возможность почувствовать движение органов речи и понять, в каком месте и положении произносится тот или иной звук.

2. Тренировка в произношении гласных в различных звукосочетаниях.

3. Тренировка в произношении гласных и согласных в слогах открытых, закрытых, со стечением согласных:

ди-ид, жэ-эж, за-аз, ко-ок

лол-мом-нэн-пип-поп

дом-том-сор-сыр-пол-пыл

4. Произношение гласных под ударением в словах:

и	э	а	о	у	ы
ива	это	аист	кот	лук	сыр
Ира	этот	чай	бок	зуб	был

иглы	эти	дать	лог	дуб	мыл
лист	эх!	звать	осень	друг	выл

5. Чтение и заучивание наизусть считалок, стихов, загадок.

Здравствуй, осень!

Осень добрая пришла,  
Нам подарки принесла:  
Гречку загорелую.  
И бруснику спелую,  
Дыню полосатую,  
Свеклу бородатую.

И морковь хвостатую,  
Яблоки душистые,  
Персики пушистые,  
Груши золотистые.  
Осень принесла.  
В. Викторов.

6. Ответы на вопросы:

Почему осень называют художником?

Какие подарки осени любите?

7. Составление монолога (текста) про осень.

Что нравится в осени первоначальной?

Параллельно с гласными отрабатывается произношение согласных звуков в сильной позиции.

Особенно тщательная работа требуется при обучении произношению согласных русского языка, не свойственных родному языку студентов [ф, х, ц, б', в', м', п', р', ф', к', х', ж', щ']. Проводятся тренировочные упражнения:

1. Объяснение артикуляции звуков, тренировка в их произношении в изолированном виде в сопоставлении звонких — глухих, мягких — твердых, свистящих — шипящих — взрывных.

2. Тренировка в произношении звуков в слогах, словах, предложениях и текстах (стихах, поговорках, пословицах).

*Обучение произношению звуков в слабых позициях*

Последовательность отработки гласных звуков в слабых позициях следующая:

1) безударные гласные *о*, *а* в начале слова и в предударном слоге (звук [â]);

2) безударные гласные *о, а* в предпредударном и заударном слогах (звук [ъ]);

3) безударные гласные *е, я* в предударном слоге (звук [и \e]);

4) безударные гласные *е, я* в начале слова (звук [йи \e]);

5) безударные гласные *е, я* в предпредударных и заударных слогах [звук ь];

6) безударные гласные в окончаниях прилагательных *-кий, — гий, — хий*;

7) гласные после шипящих.

Произношение согласных звуков в слабых позициях:

1) звонких и глухих согласных;

2) мягких и твердых согласных;

3) непроизносимых и удвоенных согласных.

Последовательность и состав тренировочных упражнений зависит от уровня владения студентами произношением приведенных звуков. Студенты отрабатывают произношение звуков в словах, предложениях и текстах.

### *Обучение русскому словесному ударению*

Трудности усвоения русского словесного ударения обусловлены сложностью самого лингвистического материала, поэтому ударение в каждом слове усваивается с одновременным усвоением значения новых слов. Частое употребление слов в речи — в словосочетаниях, предложениях, в устных высказываниях — способствует усвоению акцентных норм. В практике работы используются упражнения, направленные на составление различных тематических словарей с учетом лексико-грамматических признаков слов.

Большую помощь оказывает прослушивание образцов литературного произношения дикторами радио и телевидения, мастерами художественного слова.

Полезны для усвоения норм ударения грамматические игры, заучивание наизусть четверостиший, пословиц, поговорок, загадок.

Параллельно отрабатывается интонация предложений.

*Лексика. Обогащение словарного запаса  
студентов национальных студий*

*Повторение изученного в школе*

Изучение лексики русского языка направлено на обогащение словарного запаса, синтаксического строя, развитие навыков связной речи. Вся система работы строится на разнообразной лексике, словосочетаниях, предложениях и сложных синтаксических целых (диалогах, монологах). Изучение лексики тесно связано с работой по стилистике текста. Употребление лексических единиц (синонимов, антонимов, омонимов, многозначных слов) обычно зависит от стиля изложения. Таким образом, изучение лексики переплетается с изучением всех разделов русского языка, что способствует обогащению словаря, развитию речи и воспитанию чувства прекрасного.

Чем богаче лексический запас человека, тем живее, точнее и интереснее его язык. Обогащению речи помогает чтение, заучивание наизусть прозаических и стихотворных текстов.

Теоретический материал по лексике студентами освоен в 5, 6, 7 классах: однозначные и многозначные слова, прямое и переносное значение слов, синонимы, антонимы, омонимы, фразеологизмы. Эти знания необходимо восстановить в памяти, чтобы использовать их на занятиях по развитию речи студентов.

Повторению материала о **лексике** способствуют следующие упражнения:

1. Объясните, по какому признаку осуществлен перенос значения данных слов: подошва туфель — подошва горы (по сходству); вкусное печенье — печенье булочек (по смежности); дворник — дворник в машине (по функции) — многозначные слова.

2. Объясните прямое и переносное значение слов: железное ведро — железная воля, серебряная ложка — серебряный голос.

3. Объясните, сколько значений имеет слово «нота» (музыкальный знак, официальное дипломатическое письмо) — омонимы.

4. Составьте синонимические ряды к слову *тихий*:

тихий — слабый, негромкий голос;

тихий — смирный, кроткий, спокойный человек;

тихий — спокойный, безмятежный сон.

5. Объясните разницу в употреблении слов: глаза — очи, лоб — чело.

6. Подберите антонимы к данным словам, составьте предложения: любовь, радость, молодость, успех.

Восстановленный в памяти материал поможет студентам легче ориентироваться в словарном богатстве русского языка, вычлняя необходимые слова для построения предложений и текстов.

### *Обогащение словарного запаса студентов*

Накопление словарного багажа осуществляется по лексическим темам. Отбираются темы с учетом уровня владения студентами русским языком, с учетом жизненных ситуаций, учебной деятельности. Приведем их.

1. Знакомство. Речевой этикет (приветствие, прощание, благодарность, ответы при знакомстве). О хороших манерах.

2. Характеристика человека (внешность, качества).

3. Моя семья. Родственники.

4. Дом, квартира, двор.

5. Магазин (продовольственный, промтоварный, книжный).
6. Транспорт.
7. Моя страна — Россия.
8. Столица России — Москва.
9. Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина.
10. Театр.
11. Музеи.
12. Музыка.
13. Спорт.
14. Родной край.
15. Народные обычаи, традиции.
16. Национальная кухня.
17. Природа. Времена года.
18. Флора и фауна родного края.

#### *Методика словарной работы*

Обогащение словарного запаса студентов начинается с темы «Речевой этикет». Знакомство с темой начинается с чтения текста «Что вежливо и что невежливо у разных народов».

Я встречаюсь со своим узбекским другом. Даже если он очень торопится, он никогда не начнет разговора прямо с дела. Сначала он подробно расспросит о моем здоровье, о здоровье моей семьи, а я, зная этот обычай, расспрошу его о том же. Ответа в сущности не требуется, но узбекская вежливость требует, чтобы эти вопросы были заданы.

Армянин спросит о моем здоровье, но вскользь. Зато он подробно расспросит о здоровье моих родителей и моих детей.

А вот у кабардинцев подробные вопросы считаются неприличными. В прежние время обычай запрещал в течение трех дней (!) задавать гостю вопросы — даже

о том, кто он, откуда и куда едет. Так что, если гость хотел, он мог оставаться вообще неизвестным никому.

*\*Вежливый* — соблюдающий правила поведения в обществе.

Далее идет беседа по вопросам:

1.Что нового об этикете вы узнали, прочитав этот текст? Могли бы вы использовать какое-нибудь из этих правил этикета в своей жизни?

2.Какие правила вежливости приняты у вашего народа?

Затем разбираются правила речевого поведения (речевой этикет), устойчивые формулы, принятые в данном обществе, записываются в тетрадах.

Выражения приветствия: Здравствуй(те)! Добрый день! Доброе утро! С добрым утром! Добрый вечер! Рад Вас приветствовать!

Прощание: До свидания! Прощай(те)! Всего доброго! Всего хорошего! До встречи! До завтра! До вечера! Спокойной ночи! Доброй ночи! Счастливо оставаться!

Благодарность: Благодарю Вас (тебя)! Спасибо, большое спасибо! Спасибо Вам (тебе)! Спасибо за то, что ...! Благодарю за помощь! Благодарю за то, что ... Я Вам (тебе) благодарен(-рна) за поддержку, за то, что ...! Примите мою благодарность.

Извинение: Извините. Прошу прощения. Простите меня.

Обращение: Друзья! Дорогие друзья! Будьте добры (любезны). Скажите, пожалуйста, ... Простите, пожалуйста, за беспокойство... Не будете ли Вы так добры (любезны)...

Ответы при знакомстве: Очень рад. Очень приятно. Я рад(а) знакомству. Мы уже встречались. Я о Вас много слышал(а). Мне очень приятно, что я еще раз с Вами встретился.

Данная лексика закрепляется выполнением упражнений.

1. Прочитайте статью о хороших манерах и ответьте на вопросы:

- Что лежит в основе хороших манер? (В основе хороших манер лежит забота — чтобы человек не мешал человеку, чтобы все вместе чувствовали себя хорошо).

- Как вести себя в гостях? (Вести себя уважительно по отношению к другим и к хозяевам).

2. Дополните реплики диалогов:

— Здравствуйте, Вы Мария Ивановна?

— ...

— Вы первый раз в Ижевске?

— ...

— Каковы Ваши впечатления о нашем городе?

И т. д.

— ...

3. Прочитайте диалоги по ролям. Соблюдайте правильную интонацию.

4. Составьте диалоги по данным ситуациям:

- Вы знакомите своих друзей со своим земляком.

- Вас знакомит товарищ со своими сокурсниками.

И т. д.

5. Прочитайте текст по ролям.

По теме «Характеристика человека (внешность, качества)» усваивается огромный пласт лексики: синонимы, антонимы, омонимы, однозначные, многозначные слова, слова с переносным значением. Этот словарь позволяет давать всестороннюю характеристику личности (его внешность, характер, деловые качества, внутренний мир).

На занятиях проводится знакомство с текстами известных писателей, деятелей культуры, которые дают характеристику своим героям. Такие тексты: М. Ю. Лермонтов. «Печорин»; М. Шолохов. «Портрет Вани»; Н. Кончаловский. «Сестры Оля и Лена» и др. Затем составляется словарь, необходимый для всесторонней характеристики человека:

- рост: высокий, среднего (небольшого) роста;  
волосы: темные, светлые, русые, седые, длинные, короткие, густые, редкие, прямые, кудрявые, волнистые, вьющиеся, пышные, гладкие, распущенные;  
глаза: голубые, серые, синие, карие, зеленые, добрые, живые, ласковые, выразительные, большие, хитрые, лукавые;  
взгляд: открытый, спокойный, внимательный;  
ресницы: длинные, пушистые, густые;  
лицо: красивое, круглое, открытое, тонкие черты лица;  
характер: мягкий, покладистый, жесткий, добрый, гордый и т. д.

Тренировочные упражнения направлены на оказание помощи в запоминании слов и использовании их в речи.

1. Прочитайте отрывки из поэмы А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и составьте сравнительную характеристику Ольги и Татьяны, какими чертами характера они наделены.

2. Дайте развернутый связный ответ-монолог на вопрос: «Какие черты характера хотели бы вы видеть в подруге, будущей спутнице жизни?»

3. Замените словосочетания по образцу: длинноволосая девочка — девочка с длинными волосами; голубоглазая девушка — ..., широкоплечий юноша — ... .

4. К данным фразеологизмам подберите антонимы: не покладая рук — ... (спустя рукава), рукой подать — ... (за тридевять земель).

5. Ответьте на вопросы: 1) Каким вы представляете воспитанного человека? 2) Считаете ли вы себя современным человеком?

6. Опишите внешний вид вашего друга.

7. Прочитайте отрывок из рассказа М. Шолохова «Судьба человека». Опишите портрет Вани.

8. Выучите наизусть отрывок из поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин»:

*Всегда скромна, всегда послушна,  
Всегда, как утро, весела,  
Как жизнь поэта, простодушна,  
Как поцелуй любви, мила,  
Глаза, как небо, голубые;  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан,  
Все в Ольге...*

### *Структура занятий по русскому языку*

Занятия по русскому языку проводятся комплексно. Они включают следующие этапы:

1. Отработка и совершенствование дикции.
  2. Усвоение орфоэпических правил. Анализ примеров, формулировка правила.
  3. Обогащение словарного запаса. Составление тематических списков слов. Выявление значения слова и особенностей его произношения и употребления. Видовременные формы глагола.
  4. Разбор грамматических правил согласования и управления вновь усвоенных слов в предложениях.
  5. Анализ готовых текстов, включающих новые слова. Анализ текстов по содержанию, структуре, типу, стилю и жанру.
  6. Логический анализ текста и тренировка в его художественном чтении.
  7. Самостоятельное составление разнообразных текстов (диалогов, монологов) по разобранной теме с использованием усвоенного словаря.
  8. Использование текстов в живой речи: диалоги в парах, монологи перед студентами.
  9. Обобщение, выводы по занятию.
- Завершая статью, необходимо отметить, что в ней затронуты только некоторые актуальные пробле-

мы обучения русскому языку студентов национальных студий Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина. Остались нерассмотренными проблемы формирования навыков конструирования диалогов, монологов-текстов, описаний, повествований, рассуждений в разных стилях и жанрах, обучение выразительному чтению текстов с учетом содержания и структуры прозаического и поэтического текста. Названные важные проблемы — это темы для следующих статей.

### Библиография

1. Русский язык: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1979.
2. Щерба Л.В. Фонетика французского языка. М.: Высшая школа, 1963.
3. Грамматика современного удмуртского языка. Фонетика и морфология. Ижевск: Удм. кн. изд-во, 1962.

*Е. А. Карулина*

## **ПОДГОТОВКА ДЫХАТЕЛЬНОГО АППАРАТА К ФОНАЦИИ**

Сумасшедший ритм современной жизни накладывает свой отпечаток на театральную деятельность. Сегодня режиссеры требуют от актеров практически нереальной выносливости. Став педагогом, я поняла одну важную мысль: не стоит пугать студентов предстоящими трудностями, надо им помочь и научить их преодолевать эти трудности. Выбранная мною тема «Подготовка дыхательного аппарата к фонации» затрагивает только небольшую часть огромной работы, которая необходима каждому начинающему актеру.

Театр требует от актера огромного физического напряжения, которое начинается с первых шагов в аудитории театральной школы и продолжается всю артистическую жизнь. Когда артист находится на сцене, ему необходимо умение в совершенстве владеть своим речевым аппаратом, иначе, играя роль, он будет думать не о партнере, не о задаче, поставленной автором и режиссером, а о том, как он говорит. Единственное средство — это правильно развитое дыхание, доведенное до автоматизма.

Жизнь на сцене строится на бесконечной череде событий. Эти события, в свою очередь, рождают в нас огромный ряд эмоций, а вслед за этим меняется сердечный ритм, а, соответственно, и ритм дыхания, и как следствие, и ритм речи. Таким образом, во время обучения перед актером встает задача научиться владеть всеми

выразительными средствами своего голоса, т. е. научиться дышать, говорить, звучать в разных предлагаемых обстоятельствах.

На семинарах по «сценической речи» в различных театральных вузах эта проблема стала чуть ли не самой основной. Педагоги-речевики приглашают на семинары режиссеров из разных театров города Москвы, и всем им задается вопрос: Какие требования вы предъявляете сегодня актерам? Конечно, имеются в виду требования, касающиеся преподавания сценической речи. Режиссеры говорят о разных проблемах, с которыми они сталкиваются в работе с актерами, но одна проблема волнует всех — мастерство владения речью. Допустим, актерам дается простая задача — быстро бежать на месте и в это время произносить текст. Справляются с этим далеко не все. Обнаруживается невозможность изменить темпо-ритм речи, высоту звука, страдает дикционная четкость. Следовательно, задача, стоящая перед педагогом по сценической речи, — оснастить начинающего актера виртуозной техникой владения своим аппаратом. Имея за плечами такой «багаж» умений, актеру не трудно будет выполнять всевозможные требования режиссера.

В условиях спектакля или любого другого сценического выступления голова актера занята, главным образом, художественной стороной исполнения: ему некогда думать о паузах для добирания воздуха вместо израсходованного, о количестве вдыхаемого воздуха, о положении органов голосового аппарата (языка, глотки, гортани и др.) для наилучшего использования резонаторов и о других технических моментах. Эмоционально-образная сторона мастерства актера требует уже готового организованного голосо-произносительного аппарата (дыхание, голос, произношение), легко подчиняющегося тем или другим художественным заданиям. Отсюда вытекает необходимость технического мастерства исполнителя, достигаемого путем специальных си-

стематических упражнений по технике речи, и в первую очередь технике дыхания.

Ниже предложены упражнения, которые используют в своей работе педагоги по сценической речи ВТУ (института) им. М.С. Щепкина, Школы-студии МХАТ, РАТИ (ГИГИС), а также упражнения, «привезенные» нашими педагогами из театральных школ США и Германии.

### **I. Расслабление, как первый этап работы**

Организм человека является самым функционально сложным в природе, исходя из огромного количества элементов, входящих в его структуру, и ежесекундно происходящих процессов, изучаемых по сегодняшний день учеными всех стран мира. На данном этапе изучения этого сложнейшего организма уже известно очень многое. Я не буду вдаваться во все детали анатомии человека, но хочу остановиться на одном очень важном моменте, который касается непосредственно профессии актера и, в частности, предмета «сценическая речь». Начинающему актеру необходимо не только **знать**, из каких частей состоит его речевой аппарат, но и уметь собирать внимание, концентрироваться и в результате научиться **управлять** им.

Но как же научиться управлять тем, что много лет и так прекрасно работало без нашего вмешательства? Механизм речи сопровождается постоянной сменой напряжений и расслаблений всех участвующих мышц: дыхательных, гортанных и артикуляционных. Во время звучания одни мышцы работают и сокращаются, другие в это время отдыхают и расслабляются. Только тогда, когда происходит гармоничная согласованная работа всех групп мышц, можно ожидать положительного результата. Именно с этой «гармонии» и стоит начать «дружбу» со своим аппаратом. Необходимо для начала

овладеть такими простыми процессами, какими являются напряжение и расслабление.

Процесс расслабления гораздо сложнее, чем процесс напряжения. Когда студенту говоришь: «Расслабь руки!», он не понимает, что именно ему нужно сделать, чтобы руки действительно расслабились. Поэтому все упражнения на расслабление необходимо начинать с напряжения.

Главными моментами при выполнении всех упражнений на расслабление будут:

- первый этап — напряжение, второй — расслабление;
- оценка разницы между напряженным состоянием и расслабленным;
- сохранение ощущения расслабления;
- концентрация внимания к отдельным частям аппарата.

Кристин Линклэйтер в своей книге «Освобождение голоса» сравнивает два понятия: «расслабление, как результат вялости, и релаксацию ради дела» [8]. Е. Гротовский сравнивал полностью расслабленного человека с «мокрой тряпкой». Мышечное расслабление ни в коем случае не должно привести к расслаблению нашего внимания. То есть необходим постоянный контроль над тем, «что я делаю» и «зачем я это делаю».

«Стержнем» нашего тела является позвоночник. Все остальные части организма «зависят» от его состояния. Еще с детского сада врачи и воспитатели следят за правильной осанкой маленького человечка, только вступающего в жизнь. Почему? Правильная осанка — это в первую очередь залог здоровья. При таком положении корпуса правильно функционируют все внутренние органы. Нервная система напрямую связана с работой позвонков.

В актерской профессии позвоночник является фундаментом, поэтому работу надо начинать с напряже-

ния и расслабления мышц позвоночного «столба». Позвоночник ни в коем случае не должен быть напряжен, он должен спокойно стремиться вверх. А наш мозг через этот готовый к работе «стрезень» будет посылать импульсные сигналы для работы мышц.

Ниже я опишу несколько упражнений для расслабления мышц шеи, рук, пальцев, плеч, спины, ног. Эти упражнения дадут возможность понять, расслаблен корпус или нет. Постепенно студент привыкнет к положению, когда его тело расслаблено, точнее запомнит его и без труда сможет сам контролировать расслабление различных частей тела.

### ***Упражнения на расслабление в положении лежа***

#### ***1. Потолок (упражнение на расслабление мышц рук).***

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Представляю, что на меня опускается потолок. Его необходимо удерживать одной рукой, постепенно выпрямляя руку. Удерживаю вытянутую напряженную руку 7–10 секунд. Оцениваю неудобство такого положения руки. Расслабляю руку и проверяю ощущения расслабленности. То же упражнение выполняю другой рукой и двумя руками вместе.

#### ***2. Пятка к стене (упражнение на расслабление мышц ног).***

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Одной пяткой тянусь к стене, чуть отрывая ногу от пола. Удерживаю это положение некоторое время. Оцениваю неудобство такого положения. Расслабляю ногу и запоминаю ощущение свободы в мышцах икр, бедер, ягодиц. То же выполняю другой ногой и двумя ногами вместе.

#### ***3. Мышка на полу (упражнение на расслабление мышц шеи).***

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Слежу за воображаемой мышкой, которая бегает вдоль плинтуса. Голова при этом приподнята, плечи и руки стараюсь не напрягать. Мышка убежала — опускаю голову, запоминаю приятные ощущения свободы в затылочных мышцах шеи. Сохраняю эти ощущения.

#### **4. Поза медведя.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Резко сажусь, руки и ноги чуть приподняты соответственно за локти и колени. Нахожусь в этом положении некоторое время. Расслабленное тело падает на пол. Запоминаю приятное ощущение свободы в мышцах спины, рук, ног и др.

#### **5. Марионетка на полу.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Резко за ноги и за руки за воображаемые ниточки, идущие вверх, меня подняли к потолку. Нахожусь в этом положении некоторое время. Отрезали все ниточки одновременно — расслабленное тело падает на пол. Проверяю разницу ощущений между напряжением и расслаблением.

#### **6. Мостик.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Резко за живот меня ниточкой подняли вверх. Нахожусь в этом положении некоторое время. Отрезали ниточку — расслабленное тело падает на пол (оценка чувства расслабления).

#### **7. Лодочка.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на животе, руки вытянуты вперед.

Поднимаю руки и ноги вверх. Тело принимает форму лодочки. Далее я качаюсь по волнам вперед-назад, вправо-влево. Расслабляюсь — руки и ноги спокойно опускаются на пол. Запоминаю приятное ощущение свободы в мышцах спины, рук, ног, шеи и др.

## ***Упражнения на расслабление в положении стоя и сидя***

### **1. Растяжка.**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч.

1 этап: Переключаю свое внимание на стопы. Через стопы я получаю положительную энергию, которая начинает проникать в мой организм снизу вверх по корпусу, по рукам до самых кончиков пальцев, поднимая их вверх (вытянутые пальцы рук соединяются, образуя острый угол). Создается ощущение, что меня вместе с потоком энергии уносит в космос, но пятки, «прибитые к полу», не могут позволить оторваться. В таком положении стою некоторое время. После поток энергии изменяет направление, и я, согнувшись в тазобедренном суставе, с прямой спиной тянусь вперед. В этом положении так же стою некоторое время. После опускаюсь вниз и прижимаю туловище к ногам, на сколько это возможно (можно помочь руками, взявшись за щиколотки ног). В этом положении так же стою некоторое время.

**Внимание!** — На всем протяжении первого этапа удерживать все группы мышц в напряженном состоянии, растягивая позвоночник от стоп к кончикам пальцев и к макушке головы.

2 этап: Снять напряжение. Верхняя часть корпуса «висит» на копчике. Ноги чуть согнуты. Необходимо проверить и почувствовать разницу между напряженным состоянием мышц и расслабленным.

3 этап: «Теперь сфокусируйте свое внимание на копчике. От копчика начните «выстраивать» свой позвоночник вверх. Позвонок за позвонком, наподобие того, как Вы в детстве строили замок из кубиков, ставя один поверх другого. «Выстраивайте» свой позвоночник, ставя каждый последующий позвонок на вершину предыдущего. Сфокусируйте внимание на седьмом шейном позвонке, который «поднимает» шею, и начните посте-

ленно достраивать остальные шейные позвонки, пока не дойдете до вершины позвоночника. Обратите внимание на новое ощущение. Вы не «поднимаете Вашу голову». В результате построения шейных позвонков Ваша голова «всплывает».

## **2. Марионетка.**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч.

Мысленно переношу внимание на правый локоть — к нему привязывается воображаемая ниточка, и кто-то поднимает мой локоть за ниточку вверх. Переношу внимание на левый локоть — происходит все то же самое. Локоть поднимается. Далее поочередно переношу внимание на правое запястье (оно поднимается), левое запястье (оно тоже поднимается), пальцы правой руки, пальцы левой руки, макушка головы (все тянется вверх). Несколько секунд стою в таком кем-то натянутом напряженном состоянии. (Пятки от пола не отрываются.) Запоминаю это состояние. Далее поочередно кто-то обрезает ниточки. Здесь не надо торопиться, опять очень важен перенос внимания. Пальцы правой руки, пальцы левой руки. Проверяю разницу между напряженными мышцами запястья, рук, плеч, шеи, спины, ног и расслабленными. Упражнение завершается лежа на полу полностью в расслабленном состоянии.

## **3. Стена (упражнение для расслабления мышц плеч и рук).**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч или сажусь на колени, спина прямая.

Двумя руками (ладони сжаты в кулаки) отодвигаю надвигающуюся на меня воображаемую стену. 5–7 секунд удерживаю стену прямыми вытянутыми вперед руками. Сброс напряжения. Тяжелые руки «висят» вдоль корпуса. Запоминаю ощущение расслабленности.

## **4. Расслабление шеи.**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч или сижу на коленях, спина прямая.

Сложенные в замок руки я подкладываю под подбородок. Представляю, что моя голова — это очень тяжелый свинцовый шар, который падает на мои руки. Руки стараются его поднять вверх. Создается излишнее напряжение в районе третьего позвонка: голова тянет вниз, руки пытаются поднять голову. Стою в этом положении 3–5 секунд, запоминая это неудобное некомфортное состояние. Далее представляю, что тяжесть из головы исчезла, и голова сама может спокойно поворачиваться на верхушке позвоночника. Руки опускаю вниз. Проверяю и запоминая разницу между напряженным и расслабленным состоянием мышц.

#### **5. Расслабление челюсти.**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч или сижу на коленях, спина прямая.

Кулак прижат к подбородку. Пытаюсь открыть рот. Рука не дает этой возможности. Создается сопротивление в районе ушей, где закреплена нижняя челюсть. Челюсть открываться как будто от ушей. Убираю кулак, челюсть свободно падает вниз. Спокойно несколько раз закрыть и открыть рот. Запомнить ощущение свободно падающей челюсти.

#### **6. Акробаты (упражнение для расслабления мышц плеч).**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч.

Представляю, что кто-то встает мне на плечи. Я точно знаю, кто именно встает, какой это человек. Ощущаю напряжение в плечах и в руках. Удерживаю это ощущение некоторое время. Человек спрыгивает, я расслабляюсь — проверяю разницу в ощущении мышц. Выполняю упражнение несколько раз, меняя вес человека, количество людей и т. д.

**7. Мышка (упражнение для расслабления мышц ног).**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч.

Кончики пальцев ног — это носик мышки. «Мышка» — это куколка. Как кукловод, я живу этой мышкой. Мышка бегает вправо, влево, чего-то ищет, здесь ей страшно, а здесь холодно. Постоянно идет внутренний монолог. Ощущаю мышечное напряжение в стопе. Ставлю ногу спокойно и проверяю разницу между напряженной ногой и расслабленной. Повторяю упражнение второй ногой.

**8. Человечки (упражнение для расслабления мышц рук).**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч или сижу на коленях, спина прямая.

Указательные и средние пальцы рук активно бегают по всему телу, как ножки маленьких человечков. Ощущаю напряжение в пальцах и ладонях. Снимаю напряжение, опустив руки спокойно вниз. Фиксирую расслабление мышц в кистях рук.

**9. Шкура.**

*Исходное положение:* Стою прямо, ноги на ширине плеч.

Ко мне пристала липкая шкура. Необходимо снять её, но с условием, что кисти рук не могут участвовать в этом процессе. Стараюсь сделать это только с помощью плеч и корпуса. Ощущаю дискомфорт во всем теле. Снимаю упражнение и оцениваю свободу мышц всего корпуса.

Описывая момент расслабления, как первый и основной этап в развитии мускулатуры, мы часто употребляем слова «контроль», «концентрация», «внимание». Анатомическая сложность нашего тела не позволяет нам учиться на чужих ошибках. В этом деле каждый человек все должен проверить на себе. Как бы нам подробно не

объясняли все процессы, происходящие в нашем организме, мы все равно не поймем, пока не научимся познавать себя сами.

Поэтому, когда студенты впервые сталкиваются с проблемой самопознания, они сначала пугаются, начинают задавать вопросы, а некоторые, бросают все, говоря, что им это не нужно. Предлагая студенту выполнить упражнения, необходимо дать ему понять: как меняется его самочувствие в разных фазах выполнения упражнения (до, во время и после). Естественно, что сначала ощущения начинающего актера будут хаотичны, и в лучшем случае он оценит самочувствие чем-нибудь вроде: «так удобнее», «было легче», «стало приятнее» и т. д. Это неважно. Он начнет «копаться» в своем довольно скудном словарном запасе, подбирая нужные слова для точного описания своих ощущений. Существенно не само выражение, выбранное учеником, а та связь, которая возникла между его самочувствием и этим выражением. Выполняя упражнение первый раз, студент, конечно, не сможет почувствовать точно все ощущения, но, систематически повторяя упражнение, концентрируя на них свое внимание, он приобретает более точные умения анализировать свои ощущения. Далее, задача педагога заключается в необходимости помочь студенту разобраться в его ощущениях.

## **II. Особенности дыхания в жизни и на сцене**

Теперь, когда отдельные части тела (руки, ноги, голова, корпус) могут двигаться по нашей воле, необходимо «подружиться» и с органами, отвечающими за процесс речи. Одна из основных функций в процессе речи отводится дыхательным мышцам.

Механика дыхания складывается из последовательных движений: первое — эластичное движение легких и второе — движение боков и дна грудной полости,

в которой помещаются легкие и сердце. Грудной клеткой называется часть туловища, находящаяся между шеей и животом, внутри которой и заключена «грудная полость». Грудная полость ограничена позвоночным столбом, ребрами с хрящами, грудной костью и снизу — диафрагмой. Обычно, всё это вместе называется «грудью». Ребер у человека двадцать четыре, по двенадцать с каждой стороны; они выходят из позвоночника, по обеим сторонам его. Верхние семь пар называются «истинными ребрами» и непосредственно прикрепляются к грудной кости. Нижние же пять пар, называемые «ложными», или «свободными» ребрами, закрепляются иначе: две верхние пары прикреплены хрящами к истинным ребрам, а три нижние пары ребер хрящей не имеют и спереди лежат совершенно свободно.

При дыхании ребра приводятся в движение посредством двух лежащих на их поверхности мускулов, называемых «межреберными мускулами». Диафрагма, представляет собой мускульную перегородку и отделяет грудную клетку от полости живота.

Вследствие сокращения диафрагмы и грудных дыхательных мышц объем грудной клетки и вместе с тем легких увеличивается, и воздух по принципу неравенства давления проникает в легкие и наполняет их. Таков процесс вдоха. Надо заметить, что при расширении грудной клетки действуют не только мышцы, поднимающие ребра, — так называемые агонисты, но и мышцы, противодействующие такому расширению, то есть их антагонисты. Такое же явление наблюдается и при обратном движении мышц при выдохе. Без работы антагонистов расширение грудной клетки (межреберных тканей) было бы неравномерным, что нарушало бы правильность дыхательных движений. То же самое следует сказать и о движении диафрагмы, при чем здесь роль антагонистов играют брюшные мышцы, при сокращении которых нижние стенки живота несколько втягиваются внутрь.

Таков процесс выдоха. За выдыханием следует пауза, после которой идет новое вдыхание, и т. д. Этот дыхательный процесс происходит у человека непроизвольно, автоматически.

Человеку не нужно учиться дышать, эта функция заложена природой генетически. С помощью процесса дыхания происходят важные процессы восстановления и очищения всего организма. Вместе с вдохом в тело поступает значительное количество свежей энергии, а с выдохом из тела уходит энергия «мутная» и «отработанная».

Но многие жизненные обстоятельства (среда, образ жизни, привычки, болезни и т. д.) изменяют человека, искажая естественное развитие человеческого организма — в том числе и функцию дыхания.

В нашем мозгу есть особый дыхательный центр, который может отдать приказ взять большее количество воздуха, задержать и экономно расходовать его. Это дыхание уже не короткое, простое, естественное, неорганизованное (каким мы пользуемся в жизни), а глубокое, сложное, организованное. Исследователи, занимающиеся проблемами дыхания, называют организованное дыхание «произвольным», а простое, естественное «непроизвольным». Таким образом, дыхание произвольное, достигаемое техническими упражнениями, обращается в непроизвольное во время применения его в процессе сценического выступления.

Умение владеть дыханием предохраняет речевой голос от переутомления, преждевременного изнашивания и позволяет надолго сохранить его качества.

В труде В.В. Сладкопевцева «Искусство декламации» дано следующее определение правильного дыхания: «Под правильным дыханием следует понимать дыхательные движения, совершающиеся незаметно и спокойно при равномерном выдыхании воздуха, поступившего

в легкие в необходимом количестве при наименьшей затрате сил» [12].

В чем же заключаются основные особенности правильного дыхания, снимающего утомление? Прежде всего, в том, что оно не придумано, а подсмотрено у самого человека, когда он дышит естественно, в крепком сне. Ведь спящему человеку для хорошего отдыха необходим достаточный запас кислорода и хорошая отдача углекислоты, иначе он не отдохнет.

При активной нагрузке усталость вызывается переизбытком углекислоты в организме. Длинный организованный выдох хорошо очищает от нее легочные пузырьки, вдох же после паузы заполняет их достаточным количеством кислорода. При этом сердце работает лучше и организм человека меньше утомляется. Поэтому во время упражнений стоит особое внимание уделять формированию длинного ровного выдоха. Что касается вдоха, то здесь хотелось бы отметить важность бесшумного вдоха. Во-первых, бесшумный вдох автоматически предохраняет актера от перебора дыхания и обеспечивает экономный выдох. Во-вторых, он дает гортани среднее или, как говорят певцы, «свободно удерживаемое низкое положение». И это положение достигается именно свободно, без всякого насилия над гортанью со стороны тех или иных наружногортанных мышц. Хотя, конечно, есть случаи, когда дыхание должно быть слышным. Это — зевание, вздох, вынюхивание, обдувание, храп, всхлипывание, кашель, чихание, громкий смех, плач. Но все эти исключительные случаи опять же требуют от механизма дыхания особой тренировки.

Как мы увидели вдох и выдох очень взаимосвязаны. Вдох предопределяет выдох. И в то же время не получится правильного вдоха, если не будет активного «сброса дыхания» — выдоха. Поэтому все дальнейшие упражнения на развитие дыхания мы будем начинать со «сброса дыхания» — сброса той ненужной тяжести

и напряжения. Только в этом случае правильный вдох родится сам, его не нужно будет брать специально, «пыжась» и напрягаясь.

В процессе тренировки дыхательной мускулатуры стоит развивать три типа дыхания:

- *Длинное дыхание* — применяется в умеренном ритме происходящих событий, когда речь строится на длинных предложениях;
- *Короткий активный выдох* — применяется в достаточно быстрой смене событий, когда речь строится на отрывистых коротких фразах или на отдельных словах;
- *Длинный прерывистый выдох* — применяется для смеха, для плача или для характерной речи, например заикание или речь с придыханием.

Из опыта стоит заметить, что при выполнении первых упражнений, студенты делают ошибку, стараясь взять как можно больше воздуха. Этот перебор приводит к тому, что в дальнейшем они уже не могут контролировать выдох, а, соответственно, и работу дыхательного аппарата в целом. Кроме того, по мнению доцента Л. Д. Работнова, «вдыхание большого количества воздуха при пении и речи не только бесполезно, но даже вредно, так как сильное раздувание легких ведет к развитию чрезмерного давления в бронхах и к расстройству легочного кровообращения, отчего может случиться приступ удушья и одышки, несмотря на достаточный запас кислорода в легких». Выясняется, что слишком долгое дыхание имеет обратный очень опасный элемент увядания и угасания. Искусство не в том, чтобы дышать редко помногу, а в том, чтобы дышать там, где это требует твой аппарат, а это часто бывает связано со смыслом повествования.

Если дышать правильно, то ты никогда не устанешь, и твой голос будет всегда свежим, готовым к дальнейшим нагрузкам.

Во время выполнения упражнений мы будем стремиться достигать быстрого и легкого вдоха и выдоха. Конечно, главную роль сыграют внимание и самоанализ. Только прислушавшись к ритму своего дыхания, можно заставить его работать по нашей воле.

К.С. Станиславский придавал большое значение факту взаимного влияния дыхания и внимания. Он говорил о «неизменной аналогии: спокойное дыхание — здоровые мысли, здоровое тело, здоровые чувства — легко собираемое внимание; нарушен ритм дыхания — всегда нарушена и психика, всегда болезненные ощущения в себе, полная разбросанность внимания». «Основа вашей жизни — дыхание — не есть только основа вашего физического существования, но дыхание плюс ритм является основой всего вашего творчества».

Иногда студенты, стараясь выполнить правильно то или иное упражнение, излишне переутомляются или перенапрягаются. Для снятия напряжения существуют упражнения на расслабление, а что же делать, когда студент с непривычки от усталости начинает терять внимание?

Есть один очень хороший проверенный метод — положение «смирно». Это положение нам знакомо по стойке «смирно» на уроках физкультуры. В этом положении мускулы брюшного пресса слегка подтянуты и диафрагма при выдохе дольше удерживается опущенной; при этом выдох получается более замедленный, а дыхательная мускулатура получает дополнительную нагрузку, что способствует ее развитию. Но необходимо следить, чтобы, подбирая на «смирно» брюшной пресс, не зажимать при этом плечи, которые, как всегда, должны быть расправлены и свободны. Эта команда очень продуктивно работает на наше подсознание. Достаточно перед началом каждого выдоха мысленно сказать себе «смирно», и наш аппарат начинает работу, следуя приказаниям воли.

Конечно, управлять всеми процессами нашего организма невозможно, но с таким процессом, каким является дыхание, необходимо «подружиться». Для предмета «Сценическая речь» проблема воспитания дыхания стоит на первой ступеньке важности и значимости. Если на первых порах недооценить роль дыхания в деле воспитания голоса, то в будущем можно столкнуться с множеством препятствий: недостаточная динамика звучания, скудность и слабость звука, неразвитость диапазона, отсутствие мелодики речи, вялость артикуляции и многое другое.

### III. Упражнения на определение групп мышц вдыхателей и выдыхателей

Эти упражнения помогут выявить индивидуальные особенности учащегося; такие как верхнее (грудное или ключичное) дыхание, пассивность некоторых групп мышц, участвующих в процессе дыхания, и зафиксировать внимание студента на группе мышц, участвующих во вдохе и выдохе.

**Внимание!** — все упражнения начинаются со сброса дыхания.

#### 1. Пушинка.

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине (также упражнение можно выполнять сидя и стоя).

Представляю, что легкая пушинка падает мне на лицо. Её нужно прогнать или поиграть с ней, подбрасывая ее вверх, выше или ниже. При этом проверяю, как **дыхательные мышцы** работают в данный момент. Щеки не должны надуваться, воздух выходит через плотно сомкнутые губы. Вдох должен быть очень спокойным, а выдох активным, но без лишнего напряжения.

#### 2. Цветы.

*Исходное положение:* Лежу на полу на боку. Рука подложена под голову таким образом, чтобы не было изгиба шеи. Вторая рука лежит вдоль корпуса.

Представляю, что лежу на поляне и вдыхаю аромат цветов. Все тело расслабленно. Слежу за активной **работой межреберных мышц**. Во время вдоха поднимаю руку вверх, чтобы активнее ощутить мышцы ребер.

Упражнение повторяю на другом боку.

### 3. Муравьи.

*Исходное положение:* Лежу на полу на боку. Рука подложена под голову таким образом, чтобы не было изгиба шеи. Вторая рука лежит вдоль корпуса.

Представляю, что на полу ползают муравьи, и я своим дыханием отгоняю их от себя. Слежу за активной **работой межреберных мышц**.

### 4. Косточки.

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине (также упражнение можно выполнять сидя и стоя).

Наша рука — трубочка, через которую мы выдыхаем вишневые косточки в потолок. Упражнение на активный выброс. Вдох должен быть очень спокойным, а выдох активным, но без лишнего напряжения. Выдох — 1 косточка. Спокойный вдох. Выполняю упражнение 5–7 раз. Далее то же самое, но на одном потоке дыхания вылетают 2 и более косточек. Активно **ощущаются мышцы низа живота**.

### 5. Молоко.

*Исходное положение:* Сажусь на коленях, наклонившись вперед.

Остужаю своим дыханием молоко для кошки в ображаемом блюде, которое находится на полу передо мной. Обращаю внимание на работу **спинных мышц**. Вдох должен быть очень спокойным, а выдох активным, но без лишнего напряжения.

### 6. Муравьи (в положении сидя).

*Исходное положение:* Сажусь на полу, ноги чуть раздвинуты и чуть согнуты.

Наклоняюсь вперед и отгоняю муравьев на полу. Проверяю работу **спинных мышц**. Вдох должен быть

очень спокойным, а выдох активным, но без лишнего напряжения.

### **7. Костер.**

*Исходное положение:* Сажусь на колени, наклонившись вперед.

Раздуваю воображаемый костер. Слежу за активной работой **спинных мышц**. Вдох должен быть очень спокойным, а выдох активным, но без лишнего напряжения.

### **8. Свечка.**

*Исходное положение:* Сажусь на колени, спина прямая (упражнение можно выполнять стоя).

Представляю, что на заданном расстоянии находится свеча. Я ее задуваю активным дыханием. Упражнение повторяю 3–5 раз. Далее я сначала наклоняю пламя свечи своим длинным выдохом, а в конце выдоха — тушу. Обращаю внимание на работу **брюшных мышц**. Позже, выполняя упражнение, увеличиваю количество свечей и расстояние до них.

## **IV. Первоначальное развитие дыхательной мускулатуры**

### **I. Тренаж дыхания без звука**

Этот комплекс упражнений поможет укрепить все группы мышц, участвующие в процессе дыхания, и точнее почувствовать их работу.

#### **1. Робот.**

*Исходное положение:* Сажусь на полу, ноги вытянуты вперед, спина прямая а) Вдох короткий — руки через стороны быстро поднимаются вверх. Пауза. Выдох медленный спокойный с сопротивлением на губах — руки опускаются через стороны вниз б) Вдох медленный спокойный, руки вверх. Пауза. Выдох — маленькими активными толчками с поворотами корпуса выстреливаю дыханием в разные стороны.

Так повторить несколько раз, чередуя короткие и длинные вдохи и выдохи.

## **2. Воздушный шарик.**

*Исходное положение:* Стою, лежу или сижу.

Играю с воображаемым воздушным шариком. Подкидываю его как руками, так и дыханием через плотно сомкнутые губы. Можно прыгать, приседать, наклоняться, но стараться не запрокидывать сильно голову. В этом упражнении тренирую как длинный, так и короткий выдох, в зависимости от собственной фантазии.

## **3. Дракон.**

*Исходное положение:* Стою или сижу.

Имитирую дракона. Рот широко открыт — горячее пламя-дыхание вырывается через руку, через ногу, через ладонь. Задача — сжечь своим дыханием всё вокруг. Обязательно подключаю воображение (с кем я борюсь?). Можно прыгать, приседать, наклоняться. Возможна работа в паре и группой. В этом упражнении тренирую как длинный, так и короткий выдох, в зависимости от поведения партнеров.

## **4. Плавание.**

*Исходное положение:* Стою.

Активный и быстрый вдох — руки через стороны вверх. Пауза. Жду желанного выдоха.

Наклон корпуса вперед, спина прямая (как бы ныряю в воду).

Выполняю круговые движения руками, имитируя плавание «Кролем» — выдох длинный.

Повторить упражнение несколько раз, стараясь увеличить длину выдоха.

Позже можно добавить плавание на спине: соответственно корпус чуть отклоняется назад, и руки выполняют круговые движения назад, но не запрокидывать голову.

## **5. Ванька-встанька.**

*Исходное положение:* Стою на коленях, руки по степени усложнения (могут быть перед собой на уровне груди, скрещенные на груди, за головой).

Садимся направо — активный выдох через плотно сомкнутые губы. Исходное положение — вдох. То же самое влево. Упражнение тренирует короткий активный выдох.

### **6. Волейбол.**

*Исходное положение:* Стою.

Играем группой в волейбол с воображаемым мячом, сопровождая движения мяча активным дыханием. Длительность выдоха зависит от длительности полета мяча. В этом упражнении тренирую как длинный, так и короткий выдох, в зависимости от фантазии.

*Все эти упражнения с каждым занятием необходимо усложнять (увеличивая темпо-ритм, нанизывая на поток дыхания сначала согласные звуки, междометия, слоги, слова, фразы).*

### **II. Тренаж дыхания на согласных звуках**

Этот этап работы следует начинать только тогда, когда студент понял, каким образом работают все группы мышц (вдыхатели и выдыхатели); когда освоены различные типы дыхания; когда студент выполняет все упражнения без излишнего напряжения.

Теперь перед нами стоит задача — соединить приобретенные нами навыки дыхания и нашу речь. Начинать будем с отдельных звуков, а именно: с глухих согласных, потому что произнесении этих звуков не затрагиваются голосовые связки, и студенту не грозит закрепить неверную работу голосового аппарата, а также глухие согласные звуки невозможно произнести без активной работы дыхательных мышц. Шум, требуемый при произнесении этих звуков, не будет слышен со сцены.

Начиная такую работу, мы сразу сталкиваемся с проблемой малоподвижных челюсти, языка, губ, то есть параллельно с работой над дыханием начинаем

активную тренировку по развитию артикуляционного аппарата и над правильной установкой каждого звука.

Для отработки длинного выдоха используем щелевые согласные: С, Щ, Ф, Ш, Х; в упражнениях с коротким активным выдохом используем звуки взрывные — Т, П, К (и звуки Ц, Ч).

При выполнении упражнений необходимо обращать внимание на следующие моменты:

- артикуляция звука должна удерживаться до конца выдоха;
- не надо стремиться выдохнуть как можно дольше, следует работать в ритме своего дыхания;
- стараться, чтобы выдыхаемая струя воздуха не ослабевала до конца, и звук удерживался в той же энергетике, как и в начале.

Постепенно выносливость дыхания (длительность выдоха) будет увеличиваться, при этом форсировать процесс работы нельзя.

### ***Упражнения в положении лежа***

#### ***1. Море.***

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Представляю, что лежу на берегу моря, и на меня набегают волны, шурша по камушкам. Имитирую звуком «Щ» набегающие волны. В зависимости от воображаемых погодных условий меняются сила, скорость волны, а соответственно и сила потока дыхания, и соответственно сила звука.

#### ***2. Фонтан.***

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Представляю, что я фонтан, и у меня изо рта вырывается поток «воды», т. е. воздуха. Фонтан то маленький, то поднимается все выше и выше, меняя свой цвет

- а. выдох через сомкнутые губы (бесцветный фонтан) — маленький;

b. со звуком «С» (фонтан синего цвета) — побольше;

c. со звуком «З» (фонтан зеленого цвета) — большой;

d. со звуком «Р» (фонтан розового цвета) — то бьет в небо, то падает вниз;

e. испортился фонтан, струя фонтана-дыхания прорывается через воображаемые преграды — короткие выбросы воздуха, то сильные, то чуть поднимающиеся.

Подключая фантазию, чередую длинные и короткие выдохи.

Слежу за активной работой всех групп мышц. Выполнять упражнение можно и с другими звуками, в воображении меняя цвет фонтана.

### **3. Змеи.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине или сию.

Наши руки имитируют движения двух змей. Между ними происходит ссора. При выполнении упражнения всё тело, кроме рук, должно быть расслаблено. Выдох чередуется то длинный, то короткий, в зависимости от смысла происходящего. Одна змея может шипеть звуком «Щ», другая — «С». Можно использовать и другие звуки.

### **4. Лазер.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Сброс дыхания.

Правая нога прямая поднимается вверх под 90 градусов — вдох.

Стараюсь кончиком пальцев прожечь стену звуком «С» сверху вниз, имитируя лазерный луч — выдох.

Левая нога вверх — вдох.

Нога опускается со звуком «З» — выдох.

Обе ноги поднимаются вверх — вдох.

Ноги опускаются со звуком «Р» — выдох.

С каждым разом увеличиваю длительность выдоха.

### **5. Ножницы.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Ноги поднимаю вверх под 90 градусов — вдох.  
Пауза.

Ноги активно делают перекрестные движения, медленно опускаясь, — активный выдох на звуках «Ч» или «Ц» на каждом перекрестном движении.

### **6. Художник.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Ноги поднимаю вверх под 90 градусов — вдох.  
Пауза.

Ногами, соединенными вместе, как кистью, рисую воображаемую картину. Мои краски — это мои звуки («з» — зеленый, «с» — синий и т. д.). На этом упражнении тренируются как длинный, так и короткий выдохи.

### **7. Циркач.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на спине.

Ноги поднимаю вверх под 90 градусов — вдох.  
Пауза.

- 1 вариант:

У меня на ногах воображаемый мяч. Я им играю, перебрасывая с правой ноги на левую. Каждый раз, подбрасывая мяч ногой, — короткий активный выдох с различными звуками.

- 2 вариант:

Исходное положение то же. Кручу на ногах воображаемый цилиндр. В данном случае работает длинное дыхание с различными звуками. В конце дыхания перебрасываю цилиндр партнеру. Возвращаюсь в исходное положение.

## ***Упражнения в положении сидя и стоя***

### **1. Кустарник.**

*Исходное положение:* Стоя. Положение тела произвольное.

Подстригаю кустарник. Каждый щелчок ножниц — активный выброс со звуком «Ц», «Щ», «Ф».

Опрыскиваю кустарник пульверизатором. Выдох меняется — длинный активный выдох на «ПФ», «ФС», «ПС» и другие сочетания.

## **2. Шарики.**

*Исходное положение:* Стоя.

Представляю, что надо мной летают воздушные шарики.

1) Имитирую звуком «Ч» выстрел пистолета, стреляю в шарики. Каждый выстрел — активный выдох.

2) Имитирую звуком «С» луч лазера, прожигаю шарики. Каждый поток луча — длинный выдох. Быстрый добор. Следующий луч.

При этом упражнении можно двигаться по аудитории, перебегать, присаживаясь и подпрыгивая.

## **3. Камушки.**

*Исходное положение:* Стоя. Положение тела произвольное.

Представляю, что стою на берегу реки, в руках у меня камушки.

Замахиваюсь, чтобы кинуть камушек в воду — вдох.

Кидаю камушек. Он прыгает по воде — делаю несколько толчкообразных выдыхов со звуком «Ч» (или др. звуки), имитируя удары камушка по воде.

С каждым разом стараюсь увеличить количество прыжков камушка, то есть увеличить длительность дыхания.

## **4. Лыжи.**

*Исходное положение:* Стоя.

Представляю, что я еду на лыжах, отталкиваясь палками.

Замах рук — вдох.

Удары палок в снег, скрип лыж, порывы ветра озвучиваю звуками: «С», «Щ», «Ф» или «В» и другими.

Выдохи происходят от фантазии студента: короткие, длинные, чередующиеся.

Обязательно поставить для себя точную задачу: куда еду, зачем, тороплюсь или нет. В зависимости от этого будет меняться длительность и активновть выдоха.

### **5. Гребля.**

*Исходное положение:* Стоя.

Представляю, что стою в лодке. Гребу одним веслом то с одной, то с другой стороны (как на каноэ). Каждый гребок — выдох со звуком «Щ» (как бы шуршание водорослей). Добор дыхания беру при повороте корпуса.

Упражнение хорошо тренирует доборы дыхания.

### **6. Вертолет.**

*Исходное положение:* Стою, ноги на ширине плеч.

Сброс дыхания. Пауза. Жду желания вдоха.

Правая рука поднимается вверх через перёд — вдох. Пауза. Жду желания выдоха.

Рука продолжает круговое движение назад — выдох со звуком «С». В конце дыхания рука опускается вниз. Пауза. Жду желания вдоха.

Левая рука через перед поднимается вверх — вдох. Пауза. Жду желания выдоха.

И т. п.

Выдох со звуком «З». Две руки вверх — вдох. Выдох со звуком «Р».

Делать весь комплекс 3–5 раз. На последующих занятиях количество кругов, выполняемых руками, желательно увеличить, т. е. все удлиняя и удлиняя выдох.

### **7. Винт.**

*Исходное положение:* Стою, ноги шире плеч.

Сброс дыхания. Пауза. Жду желания вдоха.

Руки через перёд открываются в стороны — вдох. Пауза. Жду желания выдоха.

Наклон вперед прямого корпуса. Сгибаемся только в бедрах. Спина прямая.

Повороты корпуса вправо и влево относительно оси-позвоночника — выдох короткий и активный со звуко сочетаниями «ПШ», «КШ», «ТШ»... Упражнение хорошо тренирует доборы дыхания.

### **8. Самолет.**

*Исходное положение:* Стою, ноги шире плеч.

Сброс дыхания. Пауза. Жду желанья вдоха.

Руки через перёд открываются в стороны — вдох. Пауза. Жду желанья выдоха.

С прямой спиной бросаю корпус вперед вниз и далее раскачиваю корпус то в правую, то в левую сторону, поворачивая его — выдох длинный и ровный со звуком «Р». Упражнение выполняется до конца дыхания. Исходное положение. Пауза. Жду желанья вдоха.

Упражнение снова повторяется, соответственно 3, 5, 7 раз — цель удлинить выдох.

### **9. Пистолет.**

*Исходное положение:* Стою, ноги на ширине плеч.

Сброс дыхания. Пауза. Жду желанья вдоха.

На вдох руки открываются через перёд в стороны. В руках мы держим воображаемые пистолеты.

Поворот верхней части корпуса (бедра не поворачиваются) вправо, правая рука поднимается вверх, левая перед собой на уровне груди целится вправо — стреляю в мишень. Каждый выстрел — активный выброс воздуха на звуке «Ч» (или др. звуки).

Верхняя часть корпуса поворачивается влево. Левая рука поднимается вверх, а правая рука целится влево. Теперь стреляю в левую мишень. Добор дыхания беру при повороте корпуса.

Количество выстрелов в каждую сторону со временем увеличиваем и убыстряем темп выполнения упражнения.

Упражнение хорошо тренирует доборы дыхания.

### **10. Насос.**

*Исходное положение:* Стоя.

В руках у меня рычаг воображаемого насоса.

Опускаю рычаг — выдох со звуком «Щ». Поднимаю рычаг — выдох со звуком «С». Добор берется быстро в момент смены движения.

Упражнение повторяется, постепенно убыстряясь.

### **11. Дерево.**

*Исходное положение:* Стою на коленях.

Представляю, что я — дерево, мои руки — это ветки, мои пальцы — это листья, которые шелестят со звуком «Щ». Дерево качается во все стороны от ветра, который все усиливается. И мой корпус совершает движения во все стороны, все активнее и активнее, звук тоже усиливается.

### **12. Волна.**

*Исходное положение:* Стоя.

Представляю, что я морская волна.

Звуком «Щ», имитируя плеск волны, а движением тела движение волн, двигаюсь по всей аудитории, то вправо, то влево, то вперед, то назад. Если при этом есть и другие студенты, можно подключить и их. Внимательно следя за «главной» волной, они принимают и отражают плеск волн так же со звуком «Щ».

*Все упражнения можно постепенно из раза в раз усложнять и изменять. Звуки представленные в данных упражнениях позже следует заменять на другие согласные, гласные, слоги, слова, фразы.*

## **III. Тренаж дыхания на гласных звуках**

Включение гласных звуков в дыхательно-фонационный тренинг должно быть постепенным, и обязательно сначала в сочетании с согласными звуками.

Опять же начать необходимо с точной артикуляции и фонетики каждого гласного звука, чтобы все звуки были ясными и понятными дикционно.

Во время произнесения гласных звуков ни что не должно мешать свободному прохождению воздуха. При

произнесении гласных не должно быть препятствий на пути воздушной струи. Если мы перекроем «канал», по которому струится воздух, то наши звуки будут искаженными фонетически, глубоко в глотке и без опоры нашего дыхания. Что может привести к потере полетности звука, его силы, красоты (тембра). При каких же условиях этот «канал» останется открытым?

Во-первых, при свободном положении гортани и глотки, а так как гортань и глотка являются несомненными резонаторами, то при правильном их положении звук будет свободнее и мощнее. Во-вторых, корень языка должен быть тоже свободен и плоско лежать на нижней челюсти. В-третьих, должна быть хорошо разработана и активно подвижна небная занавеска.

Чтобы создать эти благоприятные условия для звучания голоса, необходимо сначала научиться их чувствовать и в процессе тренировки ими владеть.

Одним из самых простых и распространенных среди педагогов сценической речи упражнений является «зевок». Когда мы зеваем, наша гортань открывается по максимуму, корень языка опускается, а небная занавеска взлетает вверх. Но чтобы точнее почувствовать движения мышц гортани следует позевать с закрытыми зубами и губами («вежливый зевок»). Сжимая челюсти, мы создаем излишнее напряжение тех самых мышц, которые должны спокойно работать во время звучания. Благодаря этому напряжению, мы можем хорошо почувствовать движения мышц, участвующих в процессе освобождения канала для произнесения гласных звуков. Точно ощутив и поняв их работу, можно приступать к овладению данного мышечного процесса.

Овладение опять-таки должно начинаться с самоанализа. Например, стоит предложить студенту позевать с сомкнутыми челюстями, а потом попробовать рассказать о своих ощущениях. Самый распространенный ответ: ощущаю некоторый дискомфорт в районе корня

языка и в дальней части верхнего неба. Это возникает потому, что в большинстве случаев во время говорения у людей, специально не занимающихся постановкой голоса, небная занавеска опущена, а язык стоит «колом». Предлагаемые ниже упражнения дают возможность натренировать поднятие небной занавески.

Что касается языка, то здесь нам опять придется обратиться к артикуляционной гимнастике. Необходимо добиться, чтобы корень и спинка языка были «мягкими» и «послушными», а кончик — максимально активен.

Начальные упражнения по фонации необходимо выполнять на удобной высоте. Как же определить эту удобную высоту, ведь для каждого голоса она будет различна. В первую очередь необходимо с каждым студентом в индивидуальном порядке провести следующую работу по нахождению в его диапазоне «центра голоса» или «середины».

Предлагается студенту спокойно ответить на мои вопросы, например:

Педагог: Какого цвета эта доска?

Студент: Эта доска черного цвета.

Далее задаются еще вопросы: какого цвета потолок; какого цвета стул и т. д. Пока студент спокойно отвечает на наши вопросы, мы должны выбрать такую высоту в его голосе, на которой он звучит наиболее богато (по тембру) и свободно. Эта высота будет называться «центром голоса». На этом упражнении можно отобрать и гласный звук, который лучше всего звучит у этого студента. С отобранного гласного студенту рекомендуется начать тренировку: например, *ои-оэ-оа-оу* или *ѐи-ѐэ-ѐа-ѐу*. Студенту же необходимо запомнить высоту и окраску звука, отобранного педагогом. Далее студент начинает выполнять все упражнения от «центра голоса». Укрепив «центр голоса» можно начинать двигать звук вверх и вниз по диапазону. Если диапазон нашего голоса примерно разделить на три части: верхний регистр,

средний и нижний, — то первоначально все упражнения следует выполнять только в пределах среднего регистра. Педагогу и студенту необходимо понять, сколько высот звука расположится от «цента голоса» немного вверх и вниз; это и будет средний регистр. Сначала их может быть мало (2–3 вниз и 2–3 вверх), но наша задача — со временем натренировать голос, в котором будет много подробностей.

Проделав такую индивидуальную работу с каждым студентом, можно начинать выполнение следующих упражнений в группе.

***Упражнения, подготавливающие  
хорошее звучание гласных  
(обращение внимания на чувствительность  
небной занавески и корня языка)***

***1. Зевок.***

*Исходное положение:* Стою или сижу.

Зеваю с закрытыми зубами и губами. Слежу за ощущениями и запоминаю, какое положение принимают мышцы корня языка и небная занавеска.

***2. Стекло.***

*Исходное положение:* Стою или сижу.

Размораживаю теплым дыханием воображаемое замерзшее стекло.

Слежу за ощущениями и запоминаю, какое положение принимают мышцы корня языка.

***3. Грею руки.***

*Исходное положение:* стою или сижу.

Согреваю руки теплым дыханием. Слежу за работой корня языка и небной занавески. Стараюсь это положение сохранить, как можно дольше.

***4. Выдохн*и* то ртом, то носом.***

*Исходное положение:* Стою или сижу.

Выполняю короткие активные выдохи (тушу свечку) то ртом, то носом на одном выдохе без подбора дыхания.

### **5. Гласные с языком.**

*Исходное положение:* Стою или сажусь.

Высовываю язык как можно больше. Возникшие ощущения в области корня языка и небной занавески запоминаю.

Произношу гласные по таблице в значении «Ура!!!» с высунутым языком.

### **6. Кидаю гласные.**

*Исходное положение:* Стою или сажусь.

Из широко раскрытого рта тремя пальцами достаю «дыхание» и кидаю его вместе со звуком (О, А, Э, ...) как можно дальше. При занесении пальцев в рот, автоматически поднимается небная занавеска. Запоминаю это ощущение, и при выбросе звука, это ощущение сохраняю.

## **Фонационный тренинг с движением**

### **1. Лодочка.**

*Исходное положение:* Лежу на полу на животе.

Руки и ноги прямые резко поднимаю вверх. Образуется «лодочка».

Раскачиваюсь вперед и назад — выдох на звуке «О-О-О» и других звуках.

Расслабляюсь.

### **2. Кошка под забором.**

*Исходное положение:* Сажусь на коленях на полу, вытянутые руки передо мной также лежат на полу.

Начинаю, как кошка, проползать под воображаемым забором, как можно ниже к полу опуская корпус, с сочетанием «МЯУ!»

Увидев опасность, уползаю таким же образом обратно — «МЯУ-МЯУ-МЯУ»

Дыхание тратится произвольно.

Упражнение можно повторять несколько раз (индивидуально и с партнером).

### **3. Кошки и собаки.**

*Исходное положение:* Стою на коленях, руки передо мной на полу. Работа в паре: два человека друг напротив друга.

Представляю, что я — кошка, мой партнер — собака. В зависимости от поведения партнера я вступаю в общение с ним по-кошачьи, он отвечает по-собачьи: кошка шипит, мяучит; собака рычит, лает.

Диалог кончается победой или кошки или собаки.

Дыхание тратится произвольно.

#### **4. Варианты выдоха.**

*Исходное положение:* Стоя.

Сброс дыхания. Жду желания вдоха.

Руки через стороны поднимаю вверх — вдох через плотно сомкнутые губы (пью коктейль).

Руки медленно опускаю — выдох.

Варианты выдоха:

а) тушу далеко стоящие свечки — выдох на отдельных выбросах воздуха, между выбросами добираю дыхание;

б) произношу слоги ХИ-ХЭ-ХА-ХО-ХУ-ХЫ — перед каждым слогом добор дыхания;

в) произношу те же слоги слитно на одном выдохе без добора дыхания;

г) произношу те же слоги с добором дыхания, сколько по диапазону сверху вниз (или снизу вверх);

д) произношу те же слоги с добором дыхания, но меняю темп — ускоряю;

е) произношу те же слоги на одном дыхании, не делая добора, но очень быстро, то есть перехожу на тренировку смеха.

Это упражнение хорошо тренирует активность мышц живота, а следовательно и силу звука.

#### **5. Мяч в цель.**

*Исходное положение:* Стою.

а) на стене намечаю себе воображаемые мишени (цели), которые идут сверху вниз;

наклоняясь, беру воображаемый мячик — вдох;  
выпрямляясь, кидаю мячик точно в цель — выдох —  
активный выброс со звуком «И» (Э-А-О-У-Ы);

снова наклоняюсь, беру следующий мячик и кидаю  
в мишень, которая расположена чуть выше (или ниже) —  
звук голоса тоже повышается (или понижается). С каж-  
дым броском мячик выше (или ниже). Важно — не делать  
большие интервалы между мишенями, и, соответствен-  
но, в высоте голоса;

б) считаю пораженные мной мишени снизу  
вверх (сверху вниз) на длинном дыхании, скользя по  
диапазону моего голоса.

### **6. Палочка.**

*Исходное положение:* Стою, в руке палочка 30–35 см.

Кидаю палочку вверх, ловлю палочку поочередно  
двумя руками (ладонью вниз), снова кидаю вверх чуть  
выше, а ловлю почти у самого пола, приседая.

Упражнение повторяется много раз.

Выброс дыхания со слогами: БОП, ВОП, ГОП ...

Варианты упражнения:

- а) выдох-выброс в момент броска;
- б) выдох-выброс в момент хватания палочки;
- в) выдох-выброс в момент и броска, и в момент хва-  
тания палочки.

### **7. Погрузка.**

*Исходное положение:* Стоя, ноги шире плеч.

1 вариант: Поворачиваю верхнюю часть корпуса  
влево, вытягиваю корпус и руки вперед, беру воображае-  
мый предмет (коробку, книги ...) — вдох;

поворачиваю корпус вправо и передаю предмет дру-  
гому человеку — выдох;

тянусь вправо и влево как можно дальше, чтобы  
взять и отдать посылку, при этом ноги и бедра не по-  
ворачиваются, работает только верхняя часть корпуса,  
а именно косые мышцы спины;

необходимо следить за тем, чтобы выдох был очень активным — когда отработан выдох, нанизываются на него слова: ВОТ — НА — ТЕБЕ — БЕРИ (или любые другие);

обязательно я точно должен знать, что именно я передаю, кому передаю, какой этот предмет имеет размер и вес.

2 вариант: меняю положение партнеров — беру у человека справа вверху из-за плеча — вдох, а отдаю налево назад вниз — выдох.

3 вариант: опять меняю положение партнеров: беру справа внизу — вдох, отдаю влево вверх — выдох.

Гласные в словах должны звучать свободно, полнокровно и точно по действию.

### **8. Прыжки.**

*Исходное положение:* Стоя

а) выполняю прыжки и на каждый прыжок, взлетая вверх, ударяю нога об ногу — выдох (гласный, слог, слово);

б) выполняю тот же прыжок, только выдох происходит при приземлении;

в) выполняю тот же прыжок, только выдох происходит и при взлете, и при приземлении.

Это упражнение можно выполнять и с партнером.

*Все упражнения от занятия к занятию необходимо усложнять, меняя темп, добавляя более сложные сочетания, тексты, расширяя диапазон звучания.*

Важно отметить, что все упражнения, представленные в данной работе, описаны в их начальном исполнении для первоначальной работы над речью.

Выразительные средства русской речи очень велики, поэтому их использование просто необходимо в работе над дыханием. Например, начиная всегда от «центра голоса», можно двигаться по диапазону вверх и вниз сначала в пределах середины, а позже и затрагивая верхний и нижний регистры. В данном случае работа над

дыханием будет идти параллельно вместе с работой над голосом. Таким же образом, усложняя упражнения, можно менять темпо-ритм; что в свою очередь будет «идти в ногу» с упражнениями по дикции. Меняя в упражнениях тексты, увеличивая их, меняя словесное действие, мы тем самым работаем и над таким разделом сценической речи, как логика речи.

Необходимо перед студентом сразу ставить определенные точные творческие задачи. Даже когда в первоначальных упражнениях он еще ничего не говорит, он уже обязан действовать. Исходя из этого, педагогами по сценической речи придумываются всевозможные творческие подходы к выполнению того или иного упражнения. На мой взгляд, это необходимо, потому что иначе все упражнения сведутся к примитивной физкультуре. Педагоги театральных учебных заведений пытаются творческими заданиями превращать урок в игру. Таким образом, вовлекая студентов в достаточно нудный, но необходимый и очень сложный процесс. Педагоги придумывают всевозможные упражнения, модернизируют их, сочиняют им оригинальные названия, находят оправдание каким-либо физическим действиям, проводят некоторую аналогию с реальной жизнедеятельностью (пилим, катаемся на лыжах, колдуем и т. д.).

Такая работа доставляет радость педагогам, студентам, а в последствии и зрителям.

### Библиография

1. *Вербовая Н. П., Головина О. М., Урнова В. В.* Искусство речи. М.: Искусство, 1977.
2. *Волконский С.М.* кн. Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912.
3. *Волконский С.М.* кн. Художественное наслаждение и художественное творчество // Вестник Европы. 27 год. Т. 3. Кн. 5, 6: журнал истории, политики, литературы /

издатель и отв. ред. М.М. Стасюлевич. СПб. : Тип. М.М. Стасюлевича, 1892. С . 657-701.

4. *Волконский С.М. кн.* Выразительное слово. СПб.: Ex libris tatashin, 1913.

5. *Жинкин Н. И.* Механизм речи. М.: АПН РСФСР, 1958.

6. *Иртлач С. Ш.* Интонационно-мелодическая природа сценической речи. Л.: ЛГИТМиК, 1990.

7. *Комякова Г. В.* Слово в драматическом театре: приемы, упражнения для работы над дикцией. М.: Искусство, 1974.

8. *Линклэйтер К.* Освобождение голоса. М.: Издательство «ГИТИС», 1993.

9. *Малахов Г. П.* Целебное дыхание. СПб.: Комплект, 1997.

10. *Петрова Л. А.* О звучащем слове. М.: Знание, 1985.

11. *Скворцов Л. И.* Культура русской речи: словарь-справочник. М.: Знание, 1995.

12. *Сладкопевцев В. В.* Энциклопедия сценического самообразования. Т. 3. Искусство декламации. СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1910.

13. *Чарели Э. М.* Учитесь говорить! Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991.

14. *Черная Е. И.* Курс тренинга фонационного дыхания и фонации на основе упражнений Востока. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 1997.

М. В. Меркулова

## РЕЗОНАНС В ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА И СУЩЕСТВУЮЩИЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ЕГО РАЗВИТИЕМ

*Хорошие голоса в разговорной речи редки. Если же они и встречаются, то оказываются недостаточными по силе и диапазону. Даже хороший от природы голос следует развивать не только для пения, но и для речи.*

К. С. Станиславский

*«Быть в голосе!» — какое блаженство для певца, так точно и для драматического актера.*

К. С. Станиславский

XXI век... Нанотехнологии, компьютерный прогресс, торжество техники. ... Как легко стало преодолеть большие расстояния, строить дома, самолеты, изучать космическое пространство... Технологический прогресс и, к сожалению, человеческий регресс... Ученые доказали, что физические способности человека регрессируют с развитием технологий. Люди теряют немало первоначальных способностей. Вся информация хранится в «гаджетах» — ухудшается память, преобладает «сидячая» работа — теряется физическая форма, общение с помощью интернета, социальных сетей — явление, которое, по мнению автора, порождает главную беду молодого поколения — одиночество. Молодые люди стали мало общаться, разговаривать.

Преподаватели театральных вузов, ежегодно беседуя с тысячами абитуриентов, наблюдают последствия современных негативных процессов, которые, безусловно, отражаются на профессиональных качествах начинающих артистов. С каждым годом все больше и больше снижается общий культурный уровень, наблюдается плохая психо-физическая подготовка и, самая большая проблема, по моему мнению, — профессионально-непригодные речевые данные абитуриентов. Поверхностное дыхание, дикционные дефекты, сиплые, тихие, гнусавые голоса — это данные, с которыми сталкиваются педагоги по сценической речи, и каждый ищет индивидуальный подход, методику, чтобы помочь студенту справиться с его речевыми проблемами. Развитие голоса у молодого артиста — сложная задача. Привлечь внимание зрителя, убедить, очаровать, вызвать доверие, оттолкнуть — способен человеческий голос — могущественный инструмент, благодаря которому можно воздействовать на огромную аудиторию! Выдающиеся мастера драматического искусства, например М. Н. Ермолова, В. И. Качалов, М. Г. Савина, — своим магическим воздействием на зрителей также были обязаны своему прекрасному голосу, который был слышен в самых удаленных уголках зрительного зала и передавал тончайшие психологические нюансы роли.

Вот как пишет А. А. Яблочкина о голосе М. Н. Ермоловой: «Каждый спектакль с участием Марии Николаевны Ермоловой был праздником для меня — играла ли я в нем или была простым зрителем. Когда приближались часы спектакля, мной овладевала лихорадка. Стоило мне услышать звуки ее голоса — и по спине пробегал как бы электрический ток, горло сжималось. Ее низкий грудной голос, проникнутый трепетом нарастающей страсти, ударял по нервам. Вопль страдания оскорбленной души

или могучий призыв к свободе, к борьбе заставляли сердце замирать. Где тут было судить, критиковать, напоминать детали! Можно было только отдаваться безраздельно тем чувствам, которые вызывала в зрителях Ермолова» [1].

А.А. Остужев о голосе Т. Сальвини: «Но голос!!! — По лицу Остужева пробегает усмешка, полная сожаления по отношению к собеседнику. — Вы никогда не слышали такого голоса и, я боюсь, не услышите!.. Когда Сальвини в первый раз вышел для репетиции на сцену Малого театра, почтительно поклонился нам и бросил первую реплику тоном спокойным и удивленным, деревянный пол сцены начал вибрировать. Можно было подумать, что заиграл орган... Он говорил вполголоса. Но это «вполголоса» в каждой груди вызвало сладкую дрожь, звучало, казалось, даже в мягких складках бархатных драпировок, переполняло театр... <...> Публика с ума сходила, вызывала его неистово. Многие кидались за билетами, чтобы снова видеть его!..» [2]. Как эмоционально и тонко артисты Малого театра Александр Алексеевич Остужев и Александра Александровна Яблочкина говорят о красоте, могуществе и богатстве актерского голоса. Низкий, грудной звук, вибрация окружающих предметов во время звучания, — бесспорно, Мария Николаевна Ермолова и Томмазо Сальвини владели не только магией актерского мастерства, но и *резонансной техникой*, то есть достигали необходимой силы голоса благодаря резонансу, а не за счет чрезмерных усилий гортани и дыхания, в результате чего голос теряет легкость и полетность.

К.С. Станиславский писал: «Я понял преимущество голосов, поставленных «в маску», то есть в переднюю часть лица, где находится жесткое нёбо, носовые раковины, гайморова полость и другие резонаторы...

Я решил вывести звук совсем наружу, так, чтобы даже кончик носа задрезжал от вибрации».

«Ощущение звука в позиции резонаторов — одно из главных условий воспитания и развития речевого голоса. Благодаря соединению головного и грудного резонирования, при активной работе артикуляционного аппарата и дыхания, речевой голос приобретает мощь, красоту, силу, необходимые для профессиональной работы актера» [3]. Что же это за загадочные «звук в маске», «вибрация» и «резонаторы»?.. Совсем незначительная часть учебных и методических пособий содержит конкретные упражнения, детально отработывающие навыки активизации различных резонаторов и, по моему мнению, проблемы воспитания резонансной техники в сценической речи исследованы недостаточно.

### *Резонанс и резонаторы*

*На всякий звук  
Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.  
А. С. Пушкин. Эхо*

Сценическая речь — наука, которая определяется и контролируется системой объективных знаний, тесно соприкасаясь с различными аспектами других наук: физиологией и психологией, языкознанием, медициной и другими, и поэтому очень важным условием приобретения индивидуального метода преподавания является знание теоретических основ предмета и подробное изучение научной базы, опыта педагогов.

Идею резонансной техники в пении и речи целенаправленно разрабатывает известный российский ученый, профессор Московской государственной консерватории, авторитетный ученый-исследователь Владимир Петрович Морозов. «Проблема резонанса и резонаторов в развитии голоса актера в обеспече-

нии регистровой ровности и полетности, хорошей дикции и тембрового благородства столь же актуальна, как и в вокальном искусстве» [4, с. 295].

Слово *резонанс* происходит от французского *resonance*, от лат. *resono* — звучать, откликаться. Научно-физическая формулировка понятия «резонанс»: это явление, заключающееся в том, что при некоторой частоте вынуждающей силы колебательная система оказывается особенно отзывчивой на действие этой силы [5, с. 29]. Суть явления резонанса заключается в возникновении и многократном усилении колебаний от воздействия на какой-либо объект при совпадении частоты внешнего воздействия с собственной частотой объекта. «Всем известно, как в большом пустом зале или, например, в храме на всякий звук рождается эхо. Звук распространяется в воздухе со сравнительно небольшой скоростью 344 метра в секунду. Отражаясь от стен и потолка, звуковые волны начинают взаимодействовать между собой. Амплитуды их колебаний, то есть периодические сжатия и разрежения воздуха прямой и отраженной волны могут складываться друг с другом и тем самым усиливаться, иногда очень значительно. В результате возникает так называемая «стоячая волна», которая и составляет сущность резонанса. Недаром в русско-английском словаре слово *резонанс* в качестве одного из значений переводится как *эхо*» [6, с. 32]. Резонанс может возникнуть там, где возможны колебания, то есть волны в упругой среде. Резонировать могут разнообразные физические тела: твердые (металл), жидкие (вода), газообразные (воздух). У любого тела имеется собственная частота колебаний — это такая частота колебаний, с которой данное физическое тело начнет колебаться с помощью внешней возбуждающей силы, которая выведет его из состояния покоя. От струны завибрирует окружающий воздух, и че-

ловеческий слух уловит тон, соответствующий этой частоте. Изменяя длину струны (зажимая на разных порожках грифа гитары) мы тем самым меняем ее физические свойства (силу натяжения). От этого изменяется и резонансная частота струны — высота ноты. Резонатором является любой пустотелый сосуд, наполненный воздухом, сообщающийся с окружающим пространством одним или несколькими отверстиями. Воздух обладает исключительно упругими свойствами, то есть способен активно вибрировать, и именно он является основой резонатора. По словам К. С. Станиславского, звук голоса «оформляется» в звуки речи, где гласные — река, а согласные — ее берега. О текучести гласных, их протяженности мы говорим всегда. Гласные имеют звуковой объем, крупность, насыщенность. Полнозвучность «согласных — берегов гласных», тоже совершенно необходима. Именно в резонировании она особенно ощутима и выразительна.

В. П. Морозов в своей книге «Искусство резонансного пения» [6], определяет «три замечательных закона резонанса». Первый — резонатор многократно усиливает первоначальный звук. Если совсем тихо в резонатор произнести звук, соответствующий его резонансной частоте, то этот звук зазвучит неожиданно громко. Но это касается только этой самой ноты — на другие ноты резонатор не откликнется, они не усилятся. И это второй закон резонанса — избирательность. Резонатор усиливает только те колебания, которые соответствуют его собственной резонансной частоте. А третий, по мнению автора, самый замечательный закон заключается в том, что для усиления звука резонаторам не требуется никакой дополнительной энергии с нашей стороны. Физическая наука объясняет этот феномен тем, что в присутствии резонатора коэффициент полезного действия системы

многократно увеличивается. А без резонатора львиная доля энергии расходуется зря. Применительно к артистам это означает, что научившись пользоваться голосовыми резонаторами, артист освобождает голосовые связки от перегрузок и полностью переходит со связок на энергию резонаторов. У автора сразу возникает вопрос — какая же роль в этом случае отводится голосовым связкам, ведь получается, что все делают резонаторы? На самом деле сам по себе резонатор не зазвучит. Для зарождения в нем звука необходим вибратор — возбудитель первоначальных колебаний. Голосовые связки артиста дают первоначальный толчок, а резонаторы и правильное дыхание — поддерживают звук. И чем согласованней, слаженней работа дыхания с резонаторами, тем красивей, насыщенней, богаче звучит голос артиста и тем дальше он слышен!

### *Основные функции резонаторов*

В теории резонансного пения, разработанной профессором В.П. Морозовым, выделяются семь функций резонаторов:

1. ЭНЕРГЕТИЧЕСКАЯ.
2. ГЕНЕРАТОРНАЯ.
3. ФОНЕТИЧЕСКАЯ.
4. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ.
5. ЗАЩИТНАЯ.
6. ИНДИКАТОРНАЯ.
7. АКТИВИЗИРУЮЩАЯ.

*Энергетическая функция* резонаторов состоит в усилении человеческого голоса во много раз. Научившись пользоваться резонаторами в полной мере, артист становится способен с легкостью озвучивать большие площадки, без какого-либо перенапряжения или заболевания голосового аппарата. За счет чего резонатор увеличивает звук, да еще не тратя при

этом никакой дополнительной энергии? Физическая наука отвечает на этот вопрос так: резонатор, будучи посредником между вибратором и окружающей воздушной средой, повышает коэффициент полезного действия вибратора, переводя значительно большую часть энергии в звуковую форму. Многие непрофессиональные артисты и певцы пытаются звучать громче за счет напряжения всей гортани и зажимают связки, сильно их травмируя. А ведь необходимо всего лишь переключить свое психологическое внимание с мыслей о связках на мысли о резонаторах.

*Генераторная функция* резонаторов состоит в том, что не связки, а именно резонаторы заставляют звучать голос так, а не иначе. Голосовые связки без резонаторов издадут очень слабый и совсем не музыкальный звук. Именно в резонаторах этот звук, издаваемый связками, обрывает тембровыми оттенками, набирает силу и обретает полетность. Сами по себе резонаторы бесполезны, потому что без связок (то есть без вибратора) им нечего было бы усиливать и украшать. Но когда мы смотрим, как на сцене работает артист, мы слышим не его связки, а именно его звучащие резонаторы, которые подхватили слабый звук голосовых связок, усилили его в сотни раз, придали ему звучность и полетность.

*Фонетическая функция* резонаторов. Человеческая речь была бы совершенно непонятна и нечленораздельна, если бы слова не разбивались на слоги, а слоги не включали бы в себя гласные звуки. Фонетическая функция резонаторов состоит в формировании речевых звуков, что связано с работой наиболее подвижного из всех резонаторов — ротовой полости, а также глоточной. Человек легко может изменить объем резонатора, стоит лишь чуть прикрыть рот или вытянуть вперед губы. От объема и пути, который должен

пройти воздух и зависит тип произносимого гласного звука.

*Эстетическая функция* резонаторов состоит в том, что они придают голосу приятные на слух тембровые качества, борются с неприятным на слух горловым, связочным звучанием.

*Защитная функция* резонаторов проявляется в защите голосовых связок и гортани от чрезмерного напряжения, перегрузок и возникновения профессиональных заболеваний, благодаря многократному усилению первичного звука.

*Индикаторная функция* резонаторов. Резонируя в полостях дыхательного отдела, звук вызывает у артиста различные ощущения в силу сотрясения воздуха. Такая чувствительность связана с наличием виброрецепторов (нервных окончаний) в мышечных тканях и, особенно, на внутренних слизистых оболочках. Если приложить руку к груди и произнести звук, то можно явственно ощутить дрожание грудной клетки, это происходит благодаря резонансу звука в трахее. Тоже происходит с резонансом в гайморовых трубах носовой полости. По наличию или отсутствию ощущений вибрации в этой области, можно сказать, попал звук «в маску» или не попал. Ощущение «звуковой маски» — одно из важнейших для профессионального артиста. Благодаря тому что артист способен ощущать внутри себя эту вибрацию от резонанса, он может управлять настройкой резонаторов, поэтому индикаторная функция так важна.

*Активизирующая функция* резонаторов состоит в том, что резонаторы «подстегивают» сами себя. То есть при определенной настройке резонаторной системы появляется стимулирующее воздействие на резонаторы, а также на работу гортани и голосовых связок. Это происходит рефлекторно и сознательно запустить этот процесс невозможно, он запускается

автоматически при оптимальной работе резонаторной системы.

На мой взгляд, следует обратить внимание на строение голосового аппарата, который принято делить на три части в соответствии с ролью, которая каждая из них выполняет.

1. Дыхательный аппарат. Дыхательный аппарат включает в себя легкие, трахею, бронхи и дыхательные мышцы: межреберные, брюшные, диафрагму, а также гладкую мускулатуру бронхов.

2. Гортань с голосовыми связками. Этот орган является вибратором и возбудителем звука. В анатомии есть термин — «голосовые складки», обозначающий мышечную ткань. А голосовые связки состоят из особых эластичных волокон, пролегающих по наружным краям голосовых складок. Артисты и вокалисты привыкли пользоваться термином «голосовые связки». В данной статье будет использоваться термин «голосовые связки» (имеются в виду голосовые складки с голосовыми связками как единый комплекс).

3. Резонаторы. В человеческом теле достаточно много воздушных полостей — трахея, придаточные носовые пазухи, желудок и другие. Все они играют важные физиологические роли, но в процессе речеобразования участвуют далеко не все из них, а только те, которые являются частями нашей системы дыхания. По расположению различают *верхние резонаторы* — это то, что выше гортани, и *нижние* — трахея с крупными бронхами. Среди верхних резонаторов важнейшую роль в речеобразовании имеет *ротовая полость*, поскольку это наиболее подвижный из всех резонаторов, благодаря участию челюсти, губ, языка, сильно изменяющих объем и форму ротового резонатора, что и обеспечивает внятное произношение — артикуляцию. Важнейший резонатор — *глотка*. Эта полость также подвижна, изменчива по

объему и форме. К верхним резонаторам относятся *носовая полость* и так называемые *придаточные пазухи носа*. Это — гайморовы полости (по бокам носовой полости), основная носовая полость, решетчатый лабиринт (в основании черепа) и лобные пазухи (в надбровных частях лобной кости). Они соединены с носовой полостью узкими проходами.

«Голосоречевой аппарат актера можно сравнить со своеобразным музыкальным инструментом, в котором роль струн играют связки; движущийся воздушный поток в резонаторных полостях выполняет роль руки, а все тело служит корпусом этого удивительного инструмента. Роль настройщика берет на себя педагог, поэтому он должен обладать абсолютным слухом, способным улавливать все нюансы неверного звучания, чтобы помочь учащемуся найти необходимые физиологические приспособления для перестройки голосоречевого аппарата» [7, с. 74].

Существует две теории образования звука человеческого голоса. В середине XIX века М. Гарсия при использовании изобретенного им ларингоскопа установил, что звук человеческого голоса есть результат периодического вибрирования краев голосовых связок, происходящего под воздействием воздушной дыхательной струи. Согласно этой теории, звук голоса образуется в гортани самими голосовыми связками под влиянием воздушной дыхательной струи, которая заставляет связки колебаться. Это миоэластичная теория голосообразования (мио — мышца, эластичский — упругий). Но эта теория не могла дать четкого ответа на некоторые вопросы звукообразования. Например, по этой теории механизм регулирования высоты голоса объясняется так: чем сильнее натягиваются и сжимаются голосовые связки, тем больше частота их колебаний, тем выше голос. Поэтому было неясно, как певцы могут выдерживать одну и ту же

высоту основного тона голоса при изменении силы подсвязочного давления. Загадкой оставались и многие заболевания голосового аппарата, при которых голосовые связки смыкаются довольно плотно и хорошо, но звука при этом не образуется.

Все эти и многие другие ранее непонятные явления в голосовом аппарате человека стали объяснимы благодаря теории, разработанной французским ученым Раулем Юссоном в 50-х годах XX века. На смену старой миоэластичной теории голосообразования Юссон выдвинул новую, так называемую нейромоторную теорию, сущность которой состоит в следующем: голосовые связки человека колеблются не пассивно под действием приходящего потока воздуха, а, как и все мышцы человеческого тела, сокращаются активно под действием приходящих из центральной нервной системы импульсов. То есть, по старой теории воздух колеблет голосовые связки, а по новой — голосовые связки колеблют воздух. Впервые Юссону удалось экспериментально обосновать свою теорию в опытах на животных, а позднее и на человеке. Эксперимент был проведен во время операции по удалению гортани. В результате опыта оказалось, что частота нервных импульсов, идущих к голосовым связкам, и частота основного тона голоса совпадают. Это означает, что частота колебания голосовых связок регулируется не потоком воздуха, как думали раньше, а импульсами из центральной нервной системы. Чтобы убедиться в справедливости этих важных выводов, Юссон проделал множество опытов. Во время очередной операции была получена очень любопытная подробность. Больного попросили произнести несколько звуков (операцию проводили под местным наркозом), и в тот момент, когда он их произносил, исследователи ясно увидели колебания голосовых связок, несмотря на то, что из-за трахеотомии воздух

к голосовым связкам не поступал. Колебания голосовых связок происходили со звуковой частотой, но при этом совершенно беззвучно, что подтверждает активную природу колебания голосовых связок человека, а с другой — все же убедительно доказывают, что для образования звука голосовые связки обязательно нуждаются в потоке воздуха. Также известно, что были проведены опыты на мертвой гортани с искусственным поддувом воздуха, которые достоверно доказали, что голосовые связки сами по себе издают очень слабый звук, даже отдаленно не напоминающий голос человека. В настоящее время обе теории имеют распространение. Голосовой аппарат человека является исключительно сложным механизмом и, как всякий аппарат, он, как видно, имеет не один, а несколько механизмов регулирования. Но какой бы теории голосообразования не придерживаться, миоэластической или нейроронаксической, важно понять необходимость подачи дыхания к связкам для возникновения резонанса и образования звука: дыхание — гортань — резонаторы.

Существуют различные способы постановки голоса, и они иногда противоречат друг другу в приемах и способах: одни начинаются с постановки дыхания, другие — сразу с активного воздействия на само звучание. В каждой серьезной системе есть безусловные достоинства, полезные приемы. Поэтому мнение, что самое главное — поставить голос и организовать речь, распространено повсеместно. Однако опыт и практика мастеров сценической речи свидетельствуют: работа начинается не со слова и не с голоса, она начинается с освобождения человека. Дети дышат легко, свободно, звонко разговаривают, но, взрослея, человек часто испытывает затруднения с голосом и речью. Чувство тревоги, неловкости, зажимы, комплексы, психологическая неустойчивость — все это сказывается и на

поведении и на речи. Поэтому для поиска резонансного звучания педагогу, прежде всего, необходимо начинать с упражнений по релаксации, которые ведут к физическому и психологическому раскрепощению.

Способность к релаксации должна культивироваться медленно с заданной установкой, иначе она приведет к состоянию полного упадка энергии. Существует огромная разница между расслаблением ради расслабления, за которым неизбежно следует вялость, и релаксацией ради дела. Задача состоит в том, чтобы снять ненужное напряжение мышц, которые могли бы свободно реагировать на импульс, не устранивая привычных «коротких замыканий».

Вот некоторые часто встречающиеся напряжения/зажимы, которые оказывают отрицательное влияние на голос.

#### *1. Дыхание.*

1) Душевное волнение передает импульс дыханию, в ответ же дыхательные мышцы сдерживают этот импульс и мешают свободному течению дыхания.

2) Неправильная осанка (впалая грудь, затрудняющая работу межреберных мышц при дыхании или согнутая спина, которая мешает свободной работе диафрагмы).

3) Контроль дыхания со стороны большой мускулатуры, который сводит на нет связь между эмоцией и дыханием.

#### *II. Голосовые связки и гортань.*

Если дыхание не свободно, ответственность при извлечении звука во многом ложится на тонкие мышцы гортани. Эти мышцы, не предназначенные для подобного процесса, напрягаются и расстраивают свободную игру голосовых складок.

#### *III. Резонаторная система.*

1) Напряжение в гортани блокирует связь голоса между резонатором горла и грудным резонатором, препятствуя звучанию в грудном резонаторе.

2) Напряжение корня языка, мягкого нёба, лица и шеи мешают свободному использованию носового и головного резонаторов, препятствуя звучанию в среднем и верхнем регистрах.

#### *IV. Артикуляционная система.*

Когда дыхание не свободно и не может подкрепить звучание, язык пытается компенсировать эту недостаточность, и его артикуляционные способности ухудшаются. Привычные психологические зажимы также часто мешают четкой артикуляции губ. «Все резонансные упражнения получаются верно и дают большой эффект, когда делаются в условиях релаксации» [8, с. 48]. «Хроническое напряжение мышц придает телу жесткость и подавляет его грацию, блокируя протекание возбуждения. Зажатые в каких-либо частях тела мышцы ограничивают дыхание, так как для полного дыхания необходимо, чтобы дыхательные волны проходили через все тело. Ограничивая полное и глубокое дыхание, хронически напряженные мышцы снижают также уровень энергии человека, что уменьшает общую жизненность тела» [9, с. 102].

Признавая, что дыхание является одним из обязательных компонентов в поиске резонансного звучания и образования звука в принципе, не следует фиксировать на нем излишнее внимание студента без учета общей координации всех органов голосообразования. Хотя сила звука во многом зависит от силы дыхания, при максимальном напоре воздуха связки и весь голосовой аппарат теряют способность формировать хороший звук, мешают резонированию. Следовательно, для освоения резонансной техники, для верного поиска резонансного звучания необходимо правильно поставленное дыхание.

Диафрагма — мышца, отделяющая грудную область от брюшной, иначе ее называют грудобрюшной преградой. Диафрагма имеет куполообразную форму. Легкие касаются диафрагмы своими нижними частями, как бы опираются на нее. При вдохе диафрагма сокращается, объем нижней части грудной клетки увеличивается, и нижняя часть легких максимально наполняется воздухом. Мышцы нижних стенок живота работают одновременно с сокращением диафрагмы: при вдохе они расширяются, при выдохе сокращаются. Грудная клетка, благодаря работе дыхательных мышц, может увеличиваться в своем объеме в нескольких направлениях: вперед, назад, вниз, вверх. В зависимости от того, в каком преимущественно направлении расширяется грудная клетка, и какие мышцы дыхательного аппарата принимают в этом наибольшее участие, различают несколько типов дыхания.

Наиболее целесообразным и правильным не только для сценической работы артиста, но и для жизни является *смешанно-диафрагматический* тип дыхания с активизацией мышц брюшного пресса. Такое, состоящее из элементов как грудного, так и брюшного типа, смешанное дыхание характеризуется расширением грудной клетки в продольном, поперечном и переднезаднем направлениях. Вдох состоит из трех элементов: сначала диафрагма сокращается, выпрямляется, идет вниз и давит на органы брюшной полости, отчего верхние стенки живота выпячиваются; затем происходит легкое расширение грудной клетки в нижней и средней ее частях, именно расширение, а не поднятие; в завершении вдоха происходит легкое подтягивание нижних стенок живота для того, чтобы при помощи брюшных мышц удержать диафрагму в сокращенном состоянии и регулировать, таким образом, выдох. Выдох происходит ровной длительной

струей, без толчков, с одинаковой легкостью в различных положениях тела, что обеспечивает ровное и свободное звучание голоса. Расширение нижней и средней части грудной клетки и легкое выпячивание живота сохраняется почти до конца выдоха, так как брюшной пресс, постепенно и мягко надавливая на опустившийся при вдохе купол диафрагмы, подталкивает его вверх, дыхание ровной струей выходит через отверстие в губах. Живот и грудная клетка опадают очень медленно. Регулятором служат нижнебрюшные мышцы. Только такое дыхание может обеспечить чрезвычайно важный для голоса механизм — опору звучания. «Я понимаю опоры и упоры дыхания при пении, хоть и не владею ими. Иногда, правда, пока еще случайно, мне удастся ощутить их правильную работу в себе. Когда это случается, то все области дыхания, опоры дыхания, резонаторы, работают в дружном единении и контакте» [10]. «Опора — это специальный термин, определяющий сознательное замедление фазы выдоха благодаря контролированию напряжения мышц-выдыхателей. При этом удлиняется фаза выдоха. Однако в осуществлении явления опоры принимают участие одновременно и выдыхательные и выдыхательные мышцы, которые, как известно, являются антагонистами. Опора при пении и активной речи является совершенно исключительным состоянием, не похожим ни на какую иную двигательную функцию человека. Во время состояния опоры грудная клетка задерживается в позиции вдоха благодаря сокращению выдыхательных (межреберных) мышц. Одновременно диафрагма расслабляется и постепенно перемещается вверх» [11, с. 70-71]. Именно таким «сотрудничеством» мышц-вдыхателей и мышц-выдыхателей обеспечивается опора дыхания и звучание голоса «на опоре». Механизм опоры следует считать неправильным, если это состояние сопровождается

перенапряжением мышц голосового аппарата и приводит к утомлению голоса. Преимущества смешанно-диафрагмального типа дыхания с активизацией мышц брюшного пресса не подлежат сомнению и отвечают всем требованиям, связанным с постановкой голоса, поэтому одна из главных задач педагога — научить студента этому типу дыхания, необходимому для овладения резонансной техникой. Эффект резонирования голоса напрямую зависит от напора воздуха, заполняющего резонаторы. Чем целенаправленнее струя воздуха, направляемая в резонаторы, тем сильнее его вибрация.

Выделяют два основных резонатора голосовых тонов:

— грудной резонатор (вибрируют полости трахеи и крупных бронхов). Тембр голоса при этом приобретает мягкий, «бархатный» оттенок;

— головной резонатор, который подразделяется на область маски, где вибрируют полости рта и носа, а также полости, расположенные выше небного свода в лицевой части головы, и верхнего резонатора, где вибрируют полости свода черепа (иногда их классифицируют как отдельные резонаторы). Вибрационные явления в головном резонаторе стимулируют голосовую функцию. Голос приобретает яркий, полетный характер звучания. Для формирования полноценного, благозвучного звучания речи необходимо соединение в звуке голоса грудного и головного резонирования.

В середине XX столетия значимость активного использования резонаторов подтвердил своими идеями польский режиссер Ежи Гротовский. Он акцентировал внимание не только на использовании грудного и головного резонаторов, но и на множество других: «Актёр, который систематически исследовал возможности своего аппарата, обнаруживает, что количество резонаторов, по сути дела, безгранично. В любом

случае, помимо маски и груди, он имеет еще в своем распоряжении затылочный носовой, переднезубной, гортанный, брюшной, нижнепозвоночный (крестцовый), тотальный резонатор (охватывающий как бы все тело) и ряд других, из которых многие нам еще неизвестны» [12, с. 131].

***Методы обучения резонансной технике. Опыт педагогов по сценической речи и вокальному искусству***

Итак, сохраняя чувство свободы и используя реберно-диафрагмальный тип дыхания можно приступить к поиску резонансного звучания. В первую очередь, рекомендуется звучание с закрытым ртом, которое активизирует резонансные вибрационные ощущения в области губ, языка, нёба. Здесь четко проявляются две важнейшие функции резонаторов — индикаторная и активизирующая. «Чтобы ощутить звук в позиции резонаторов, применяются сонорные согласные: М, Н, Л, Р» [13]. Произнесение сонорных звуков создает вибрационные ощущения. Эти ощущения являются сигналом правильного использования звука в позиции резонаторов. Вибрационные ощущения подают сигналы в центральную нервную систему о работе резонаторов. Вибрации, вызываемые сонорными звуками, воздействуют на нервные окончания, что рефлекторно влияет на дыхание, кровоснабжение, двигательную и голосовую функции. На сонорных М и Н нёбная занавеска перекрывает воздуху проход через рот и он устремляется в носовые отверстия. Проходя через нос на М и Н, воздух заполняет костные полости маски (лицевой части головы), где активно вибрирует, стимулируя резонирование звука. К выбору согласного сонорного звука для ощущения резонаторов следует подходить индивидуально. Так, иногда сонорные М и Н звучат глухо или гнусаво,



дальше между задней частью языка и нёбом «г-г-г-г — гь-гь-гь-гь...». Выдыхайте мягко, не закрывайте рот в паузах.

6. А вот упражнение для близкой и легкой резонанции, описанное знаменитым йогом. Йог Рамачарака известен как мастер правильного дыхания и звучания. Он предлагает следующее: встаньте перед зеркалом, высоко поднимите брови, сложите губы для легкого свиста и посвистите, запоминая при этом выражение своего лица. Губы вытянутся вперед, образовав трубочку, брови поднимутся, лицо примет удивленное выражение и, сохраняя его, сразу длинно и высоко прозвучите: «ууу...». Рождается легкий и летящий звук! Отправьте звук высоко, через горы, в бесконечность.

А.И. Пилус в своем учебном пособии «Путь от привычного слова — к профессиональному», предлагает упражнения для активизации резонаторов:

*Грудной резонатор* (контроль — ладонями, положенными на грудь): — произносите долгий раскатистый сонорный Р, затем соединяйте его с гласными У, О, А:

RRRRRRRUUUUUURRRRRR;  
RRRRRRROOOOOORRRRRR;  
RRRRRRRAAAAAARRRRRR;

— произносите долгие согласные Ж и З, затем соединяйте их с гласными У, О, А:

ЖЖЖЖЖУUUUUУЖЖЖЖЖ;  
ЖЖЖЖЖОOOOOОЖЖЖЖЖ;  
ЖЖЖЖЖАAAAAАЖЖЖЖЖ;  
ЗЗЗЗЗУUUUUУЗЗЗЗЗ;  
ЗЗЗЗЗОOOOOОЗЗЗЗЗ;  
ЗЗЗЗЗАAAAAАЗЗЗЗЗ;

— произносите долгий протяжный сонорный М (сначала с закрытым ртом, затем с открытым), соединяя его с гласным О:

ММММММММММММММММММММ;

ММММММММММММММММММММ;

«Маска» (контроль — ладонями рук, приложенными к лицевым костям):

— произносите долгий протяжный сонорный М, а затем соединяя его с гласным А:

ММММММММММММММММММММ;

ММММММММММММММММММММ;

— посыл звука «в маску» с раскачкой головы на сочетаниях ГММММ, ГНННН, ЖММММ, ГМУММММ, ЖМУММММ (на звуках М и Н голова должна падать на грудь);

— произносите цепочку сочетаний ЛМН-ЛМН-ЛМН-ЛМН... с одновременным постукиванием подушечками пальцев рук по крыльям носа, затем по лицевым костям (область гайморовых пазух);

— произносите звук М с гласными Ы, Э, А, О, У: МЫММММ-МАММММ — МОММММ — МУММММ — МЫММММ;

*Верхняя часть головного резонатора (купол)* — контроль ладонями, приложенными к лобной части головы, затем к темени:

— произносите долгий протяжный сонорный М (сначала с закрытым ртом, затем с открытым), соединяя его с гласным И:

ММММММММММММММММММММ;

ММММММММММММММММММММ;

*Лицевая часть головного резонатора (маска)* — посыл звука «в маску» с наклоном головы на сочетаниях ГНННН, ЗНННН (на звуке Н голова должна падать на грудь);

— произносите цепочки сочетаний ГНИ — МНИ — ГНИ — МНИ..., ГНЁМ — МНЁМ — ГНЁМ — МНЁМ... с одновременным постукиванием подушечками пальцев рук по лобной части (область над носом);

— произносите звук Н с таблицей гласных, нарочито удлинняя звучание последнего Н (ладонями контролируя резонанс в теменной части головы):

НИНННН — НЭНННН — НАНННН —  
НОНННН — НУНННН — НИНННН.

Посыл звука связан с конкретным «адресом» и с дистанцией. Координировать посыл звука помогает поставленная задача: «достичь» звуком определенной точки пространства. В тренинге, посылая звук, необходимо визуально обозначать для себя эту точку или представлять ее мысленно, иначе звук «расплывется», не достигнув цели.

Итак, работая над поиском и развитием резонансного звучания, следует помнить о том, что все упражнения следует выполнять в условиях релаксации, с использованием смешанно-диафрагматического типа дыхания с активизацией мышц брюшного пресса. На первых этапах воспитания речевого голоса следует использовать сонорные согласные М, Н, Л, Р.

Существуют различные методы обучения резонансной технике. Все они чем-то похожи друг на друга, но имеют свои особенности. В данной работе я хочу привести наиболее, на мой взгляд, интересные примеры опытных педагогов по сценической речи и вокальному искусству, используя последовательность «от простого к сложному».

Профессор кафедры сценической речи СПбГАТИ Елена Игоревна Чёрная в своей методике по рождению резонансного звучания уделяет большое внимание опоре звука или, как она ее называет, «вдыхательной установке» [26]. Стоя, подтягивая мышцы живота, поднять («растянуть, раскрыть») ребра, вследствие чего произойдет автоматический вдох. Не выдыхать, сохранять «вдыхательную установку», или дыхательную опору звука, когда мышцы-вдыхатели (диафрагма) и выдыхатели (мышцы живота) как

бы уравновешиваются во взаимном контрдействии. Чтобы помочь ребрам не падать, держа их поднятыми, сильно раскрыть челюстные суставы, так, чтобы нижняя челюсть почти лежала на груди. Рот, естественно, тоже открыт. При этом, кажется, что поднимается также и верхняя челюсть, потому что создается особое объемное пространство внутри ротовой полости с широко открытым проходом в глотку. Проверить открытость прохода можно, вспомнив «зевок»: при открытом рте потянуть воздух носом, подвигать корнем языка и услышать «хлюпающие» звуки. Диафрагма в этом положении активно тонизирована: ей приходится работать, удерживая ребра широко расправленными и, что называется, сохраняя подтянутую «тонкую» талию. В этом состоянии «вдыхательной установки», не опуская ребер, при активной поддержке брюшных мышц вы «открываете внутренний клапан», то есть посылаете резонирующий звуковой поток вверх, чтобы он уперся в «купол» рта, в твердое небо, и — начинайте звучать. Мгновение, доля секунды — весь воздух, весь его объем, должен превратиться в звук! Включать голос лучше «сигналами», то есть ритмично прерывая звучание, помогая каждому следующему «О» мягкими дыхательными движениями поршня — живота. (Ребра не опускаются.) Звуки «сигналов» должны быть продленными, но не длинными: как если бы мы сами себе спокойно считали: «раз, два, три — ООО». Необходимо следить за тем, чтобы все время подавалось дыхание — теплая сплошная резонирующая «труба» была полностью открыта — от двигающегося поршня живота до губ, которые не напряжены и очень естественно открыты в овальное положение. Использовать только состояние «опоры звука» и дыхание. Не нужно открывать рот шире, задирать подбородок или брови. Не нужно применять специальных усилий. Внимание, дыхание

и резонирование — всё, что вам нужно. Если во время звучания прикрыть уши ладонями, то очень ярко будет ощущаем напор звука в голове. А если при этом одну руку переложить на грудь под ключицами, то ладонь ощутит сильное дрожание под кожей, то есть вибрацию стенок трахеобронхиального древа.

#### Упражнение «Рупор»

Стоя, подтянуть живот, поднять (растянуть) ребра — происходит автоматический вдох. Не опуская ребер, сокращением брюшных мышц отправляйте выдох наверх. Должно быть ощущение, что теплый воздух, двигаясь по широкой, согретой дыханием трубе, заполняет всю ее, вплоть до «купола» рта — до твердого нёба, и объединяет собою все пространство — от пупка до губ. Сложите обе ладони в естественную форму живого рупора: большие пальцы с двух сторон скобками обхватывают кольцо губ, внешние края ладоней раскрываются в стороны. Как ни странно, само прикосновение такого «рупора» к губам как-то пробуждает дремлющие инстинктивные реакции поведения нашего тела. Оно словно подстраивается под рупор: талия еще больше подтягивается, ребра «дораскаются», локти будто помогают им в этом движении, челюсть «допускается», губы, выворачиваясь, прилипают внешней стороной к большим пальцам рук. Вы готовы звучать! Звук все тот же: сигналами «О», но в этом случае сигналы могут быть длиннее. Первая же проба звучания с помощью «рупора» удивит вас заметным изменением качества голоса, словно безо всякой дополнительной энергии увеличилась его мощность. Если вы все делаете правильно, то резонансные и вибрационные ощущения распространяются по всему черепу. Затем следует находить «мостик» к звучанию без рупора.

### Упражнение «Звук в маске»

Не спуская головы с «вершины» позвоночника, сохраняя кажущуюся пустоту в области шеи, включите звучание и мягко покаивайте головой. Наклоняя голову, качните озвученное дыхание в лоб, потом в нос, чтобы проверить и почувствовать отклик этих резонаторов, вызывающих сильную вибрацию лицевых костей черепа и так называемых придаточных пазух носа — гайморовой, лобной, решетчатого лабиринта. Эти вибрационные ощущения показывают, что звук находится в «маске», то есть в очень чувствительной резонансной зоне, с помощью которой особенно вырастают яркость и звонкость голоса. Голос, резонирующий в «маске» можно тренировать со звуками, которые по месту образования более других могут в этом помочь. Чаще всего в профессиональных упражнениях используется так называемое «мычание», то есть дрящийся звук «ММММ». Продолжая держать голову на верхнем позвонке, следует сморщить нос в переносице, словно старательно приносиваясь, и постараться движением живота подкинуть тонкую струю озвученного дыхания себе в лоб, в его середину, чтобы оттуда зазвучал вылезающий наружу вполне осязаемый звуковой «рог». Смыкая и размыкая губы сигналами «МММ», меняя положение наклонов головы, подвигайте звук изо лба в нос. Выдвинув челюсть и «надув губы» можно сильно передвинуть мычание вниз лица, отчего сразу сам собой понизится тон. В мычании нужно хорошо понять, что воздух не попадает в рот, поскольку мягкое нёбо и маленький язычок опущены и воздух выходит через носовую полость. Язык должен лежать на дне рта и кончиком плотно прилипать к нижним зубам: если он поднимется к нёбу, то мычания не получится, а будет тяжелая гнусавость. «Звук должен быть в носу, но в звуке

не должно быть носа» — старинный афоризм вокальных педагогов.

Е. И. Чёрная призывает уделять много времени основным упражнениям, вызывающим чувство резонанса, и не пугаться «нового» и сильно резонирующего ощущения. Упражнения Е. И. Чёрной очень подробно описаны, и автор считает их доступными и полезными на первых курсах обучения студентов.

Педагог кафедры сценической речи Российского университета театрального искусства — ГИТИС *Вера Петровна Камышникова*, работая над развитием резонирования, большое внимание уделяет воображению, считая, что воображение помогает с помощью «звуковой мысли» усиливать резонаторное звучание.

#### Упражнение «Резонирующие мячи»

Лежа на полу, положите теннисный мяч под голову на высокую точку затылка. Качните головой, оставаясь на мяче, ощутите, что голова как бы отделена от тела. Закройте глаза, мысленно направьте звук в эту точку. Лучше это упражнение делать парами — партнер может помочь и убрать мяч, осторожно опустив голову на пол. Ощутите эту точку без мяча, направьте туда звук, наполняйте звуковой вибрацией всю зону головы. Используйте звуки «м», «н», «и». Затем переместите мяч под лопатку одной руки. Пытайтесь расслабить тело насколько возможно, постарайтесь, несмотря на боль пробыть в этом положении несколько секунд. Мысленно направьте туда звук, но не звучите, только думайте об этой точке. Звучите только тогда, когда ваше тело соприкоснется с полом. Прделайте то же с другой лопаткой, с обеими одновременно, в точке края ребер, поочередно, а потом одновременно. Затем положите мяч под поясницу, направьте звук в эту зону, затем, не убирая мяч, толкните его коротким звуком «м». Затем положите мяч под одно

и другое колено, направьте туда звук. В этой зоне можно звучать с мячами и без мячей. Потом положите мяч в ладонь, направьте туда звук. Затем положите два мяча в разные точки, например один — в ладонь, а другой под колено. Направляйте звук в разные точки одновременно.

#### Упражнение «Черепашка»

Встаньте на колени и опустите таз на пятки, коснитесь лбом пола, руки лежат вдоль тела ладонями вверх. Партнер должен прикоснуться к любой точке вашей спины теннисным мячом. Направьте звук в мяч. Старайтесь отодвинуть мяч звуком. Используйте звук «м», гласные звуки. Затем положите мяч на копчик, продвигайте его медленно наверх по позвонкам, вам в этом поможет ваш партнер. Выпрямляйтесь вместе с движением мяча, направляя в него звук. Медленно сделайте обратное движение и вернитесь в исходное положение.

#### Упражнение «Звучание в двух точках»

Принцип разнонаправленности звука используется нами почти во всех упражнениях. Образ внутреннего пространства тела и необходимость его наполнения звуком хорошо помогает в усилении эффекта резонирования. Однако очень важно, чтобы в основе упражнения была точная физиологическая провокация. Физическое ощущение вибрации звука помогает студенту в звучании. Положите кончик пальцев одной руки на седьмой шейный позвонок и направьте туда звук. Вместе со звуком «м» ощутите вибрацию в этой зоне. Проверьте своих партнеров, поставьте пальцы на позвонки своего партнера, ощутите вибрацию. Затем, проверяя себя, держите одну руку на позвонках, а кончики пальцев другой руки поднесите к губам, ощутите вибрацию. Оставьте пальцы одной руки на седьмом шейном позвонке, ладонь другой руки перенесите на

грудь, макушку, челюсть, затылок, поясницу. Звучите в две точки, туда, где находятся ваши ладони. Затем, положив руки на две точки, отводите их от тела, как бы вытягивая звук в пространство. Соединяйте звуки «м» и «н» с таблицей гласных.

#### Упражнение «Вибрирующий карандаш»

Возьмите обычный незаточенный карандаш. Будем направлять звук нашего голоса на карандаш. Удерживайте указательными пальцами обеих рук карандаш перед собой в горизонтальном положении. Приложите его к сомкнутым зубам, произносите звук «н» так, чтобы ощущалась вибрация. Затем звук «м», положив губы на карандаш. Произносите короткий «м», а затем длинный «м». Потом на сочетании «ми-ми...и...и», отводите карандаш вперед, удерживайте свое внимание на карандаше, направляйте звук на карандаш. Поставьте карандаш в вертикальное положение перед собой. Постучите по вытянутым губам, как бы дразня звук. Не меняя положения губ, добавьте йотированную таблицу гласных. Произносите: «ую-оё-ая-эе» и «юу-ёо-яа-еэ», отодвигая карандаш и «доставая» его звуком. Затем так же можно произносить текст. В качестве хорошего вибратора можно использовать обычный лист бумаги. Приложите его к лицу и позвучите на «м», «а». По мнению автора, приведенные упражнения В. П. Камышниковой очень полезны на первых курсах обучения для поиска верного резонирования. Мячи, карандаши, партнер — используя эти дополнительные объекты внимания, студентам легко избежать лишнего мышечного напряжения и прислушаться к своим ощущениям.

Профессор кафедры сценической речи ВГУ им. М. С. Щепкина, мой педагог *Наталья Николаевна Штода* в своих тренингах по технике речи использует

следующие упражнения для рождения верного резонансного звучания.

#### Упражнение «Пузырь с водой»

Лежа на спине, на твердой поверхности представляем, что наше тело без костей, наполнено жидкостью. Постепенно выполняем приятные, потрясывающие, релаксирующие и одновременно вибрирующие движения, как бы взбалтывая жидкость внутри себя. Соединяем движения со звучанием на звуке М, прислушиваясь к вибрационным ощущениям по всей оболочке нашего тела.

#### Упражнение «Мокрая собака»

Это упражнение полезно не только для верного образования в организме вибрационных ощущений, но и для работы сосудистой системы и сердца. Упражнение взято моим педагогом из восточных оздоровительных гимнастик, связано с работой капилляров, направлено на усиление кровообращения в организме и вполне заменяет бег трусцой. В силу актерской природы и задач сценической речи, оно видоизменено и дополнено образным обозначением. Лежа на спине, поднимаем руки и ноги вверх и в таком положении включаем в вибрацию свободные мышцы тела. Соединяем движения, со звучанием на звуке М. Постепенно усиливаем вибрационные движения. Необходимо обратить внимание студентов на то, чтобы ощущения при выполнении этого упражнения были приятными, а движения мягкими. Выполняем упражнения 30 секунд, до приятного ощущения тепла, мышечной свободы и прилива энергии в руках и ногах. Затем меняем положение тела и стоя на коленях и локтях, продолжаем вибрирующие движения, но теперь они носят иную действенную задачу, они напоминают движения собаки, стряхивающей воду с шерсти.

#### Упражнение «Бег трусцой»

Исходное положение стоя. Руки собраны в локтях, спина прямая, мышцы тела «уставшие», несколько расслабленные. Эмитируем бег трусцой на месте, поочередно легко ударяя пяточками по полу. Соединяем движения со звучанием на звуке М.

#### Упражнение «Водяной»

Исходное положение стоя. На зевке и потягивании через максимальное, приятное напряжение, делаем вдох. На 3 секунды задерживаем дыхание, затем с озвученным выдохом, «бросаем» корпус вниз, одновременно тряся из стороны в сторону свободными мышцами лица, кисти рук свободно свисают вниз. Озвученный выдох выполняется на гласном звуке О. Важно обращать внимание студентов на максимально свободное состояние мышц лица, шеи, плеч, рук, и прислушиваться к собственным ощущениям рождения естественного звука в резонаторах. Это упражнение эффективно для быстрого снятия напряжения в речевом тренинге.

#### Упражнение «Виброзвонок»

Групповое упражнение, развивающее не только воображение и фантазию, но и правильно включающее в работу резонаторы. Условия упражнения: одни студенты, по очереди, на звуке М, должны передать виброзвонок мобильного телефона, при этом другие участники упражнения, должны угадать, какого размера и цвета телефон, к кому обращен этот звонок и с какой целью (требование, тревога, вопрос). Виброзвонок имеют разную длительность и ритм.

В данной статье также полезно обратиться к опыту зарубежных педагогов по сценической речи. В числе важнейших методических установок *Сисели Берри* — известного английского педагога по сценической речи [24]:

— освобождение голосового аппарата и всего тела от ненужных напряжений; — полезность вокальных упражнений для развития голоса актера; — активизация резонансных свойств голосового аппарата для совершенствования сценической речи;

#### Упражнения

Верхняя часть грудной клетки, шея и плечи всегда свободны. Когда вы проговариваете текст, опустите диафрагму, чтобы звук выходил свободно. Дыхание должно быть свободным и ровным.

1. Прежде всего вы должны понять, как улучшить качество вашего голоса, а также увеличить его силу

а) комплекс упражнений в положении лежа; проговаривать текст, при этом ощущая резонанцию в полу;

б) положение лежа на животе, чувствовать пол, голова повернута в сторону. Проговаривать текст;

в) проговаривать часть текста — стоя, руки за голову, ребра открыты;

г) произносить «АЙ», «И» в удобной тональности, руками прикасаться к груди, чтобы почувствовать вибрацию;

д) пропеть часть текста на одной ноте, затем проговорить его;

ж) пробежаться легкой трусцой по комнате, одновременно проговаривать текст. Делать это в течение нескольких минут. Остановиться и проговорить текст обычным образом.

2. Затем вы должны знать, как увеличить без видимого усилия громкость голоса:

а) лежать на полу, расслабиться, сосредоточиться на том, чтобы шея и плечи были свободны. Проговаривать текст, постепенно увеличивая громкость.

3. Следующая проблема — дыхание. Иногда его не хватает на конец фразы. Физически это объясняется недостатком развития мышц на ребрах и диафрагме:

а) полное расслабление стоя, руки за головой. Проговаривать текст в этом положении, постепенно опуская руки;

б) вдох на счет «10» или «15», выдох на счет «3» или «6». Ребра максимально открыты, глубокий диафрагмальный вдох и плавное пение «М» на счет «6», «8» и «10», с каждым разом увеличивая счет. Делать это упражнение с «О», «ОХ», «АХ», «АЙ», «И»;

в) ребра открыты, глубокий вдох; петь «М» и гласные звуки, воображая перед собой разные дистанции. Начать с «близкой» дистанции и постепенно ее увеличивать.

Основные методические принципы Сисели Берри и в особенности — необходимость эффективного использования актером резонансных свойств голосового аппарата нашли дальнейшее развитие в педагогической работе талантливой ученицы Сисели Берри — Кристин Линклэйтер.

*Кристин Линклэйтер* — американский педагог по сценической речи. Линклэйтер с самых первых страниц книги «Освобождение голоса» формулирует два основных условия резонансной техники: взаимосвязь дыхания и резонанса; освобождение голосового аппарата от зажимов. В целом, составив представление о вибрирующем звуке, «организованном» в середине тела, Линклэйтер дает рекомендации как его усилить. В основу ее упражнений положены две важные мысли:

а) напряжение убивает вибрации;

б) вибрации процветают, когда мы к ним внимательны.

«Продуктивность голосового аппарата зависит от выравнивания тела, в котором этот аппарат функционирует. Когда позвоночник не выровнен, его способ-

ность поддерживать тело уменьшается. В этом случае эту поддержку вынуждены обеспечивать мышцы, предназначенные для других целей. Вот пример: если нижняя часть позвоночника слабая и не выполняет своих функций, для поддержки тела напрягаются и используются мышцы живота, что не позволяет им откликнуться на нужды дыхания. Другой пример: в случаях, когда верхняя часть позвоночника отказывается поддерживать грудную клетку и плечевой пояс, на помощь приходят грудные мышцы, которые из-за этого не могут участвовать в процессе дыхания. И, в конце концов, когда шейные позвонки не выровнены расстраивается весь звуковой канал. Если шейные позвонки расслаблены и не в состоянии держать голову, эту функцию берут на себя мышцы челюсти, языка, гортани, даже губ и бровей, тем самым ставя под сомнение прохождение звука» [15]. Кристин Линклэйтер придает большое значение развитию резонансных вибрационных ощущений: «касание звука», т. е. чувство вибрации в теле, «резонаторная лестница», «процветание вибраций, при особом внимании» и др. Дыхание и резонанс рассматривается как единый психофизиологический процесс, ибо весь дыхательный тракт — это система резонаторов, и любые дыхательные движения в процессе речи, так или иначе, влияют на резонансные свойства голосового аппарата. Линклэйтер использует очень яркую, точную метафорическую терминологию, очень подробно, пошагово описывает упражнения.

Оригинальную методику совершенствования голоса и речи драматического артиста предлагает профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства *Юрий Андреевич Васильев*.

Ю. А. Васильев считает, что использование «звуков из детства», как например «вибрирование губами» рождает в тренинге хорошее самочувствие и при-

поднятое настроение. Напоминая детские игры, они создают предпосылки для контактного тренинга, для работы в паре, для постепенного перехода от звукового общения к речевому взаимодействию в диалогах импровизированных и основанных на авторских текстах. «Детство заполнено звуками. Звуки окружают ребенка, и он непосредственно, взволнованно, радостно, настороженно воспринимает их. В детских играх тоже царствуют звуки: возгласы, обрывки фраз, плач и смех, крик и шепот, стишки, звукоподражание, вроде гудения автомобиля, рева самолета, воя ветра, лая, завыванья, хрюканья и подхрюкивания, свиста и цоканья животных, забавного хлопанья и топотанья... Все эти забавные звуки отражают и выражают детские эмоции» [14, с. 342]. Для примера остановлюсь на некоторых упражнениях.

#### Упражнение «Самолеты загудели»

В воображении вашем «всплывает» детство. Вы закрываете глаза и вспоминаете себя в возрасте шести-семи-восьми-двенадцати лет. Припоминаете своих друзей, подвижные детские игры, в которые вам в детстве приходилось часто играть и которые вам дороги и памятны до сих пор. Несколько минут поиграйте в своем воображении какую-либо игру с приятелями тех лет. Затем представьте, что все игравшие в вашем воображении сейчас вместе с вами будут бегать по знакомой вам с детства спортивной площадке, и каждый преобразится в «летающий в небе самолет». Если воображение «перенесло» вас в детство, то «превращайте» руки в крылья, открывайте глаза и устремляйтесь в полет. «Летите» по комнате, как самолет в небе, с широко раскинутыми крыльями. Старайтесь никого не задеть крылом, не столкнуться. Вы озвучиваете работу моторов своего самолета вибрированием в губах. Скорости полета все время меняются: само-

леты то летают медленно, то постепенно убыстряют скорость, то летают очень быстро... Взмывайте к облакам, снижайтесь, выполняйте фигуры «высшего пилотажа»... Вибрированием охватывайте корпус и крылья самолета, т. е. развивайте, «раскаляйте» последовательно ощущение вибрирования. Вообразите, что волна вибрирования прокатывается внутри вашего тела: она протекает по позвоночнику вверх, охватывает грудь, ключицы и шею изнутри. Она массирует гортань — глотку — мышцы ротовой полости — губы и устремляется наружу, в пространство вокруг вас. И далее волна вибрирования расширяет вибрационное пространство вокруг вас и внутри вас. Вибрирование охватывает последовательно: кончик носа — переносицу — лоб — темя — затылок — всю голову — шею — плечи — локти — кисти — лопатки — всю спину — грудь — живот — бедра — икры — ступни. Вибрирование в губах сопровождается звучанием голоса. Но никаких напряжений в гортани и глотке. Поначалу звучите на одной ноте середины звуковысотного диапазона своего голоса, а затем: при снижении самолета — понижайте звучание голоса, при взлете — повышайте.

#### Упражнение «Играем гаммы»

Упражнение групповое (оно вполне может быть и парным и индивидуальным). Занимающимся предлагается представить себя пианистами и сыграть несколько музыкальных фрагментов на воображаемых роялях. Все, что будет происходить в упражнении — обман, шутка, фантазии, но без них не обойтись, не шагнуть в неизведанное, в сиюминутное творчество. Происходит «техническое» единение движений тела и движений артикуляции. Раскрытие кисти может образно напомнить нам раскрытие артикуляции. Пальцы притрагиваются к клавиатуре, рояль звучит

ритмично и мелодично. Звук голоса рождает звучание рояля. Воображаемый рояль волшебным образом принимает на себя все тончайшие усилия голосо-речевого аппарата и выводит звучание в полет. Колени и кисти содействуют в организации вертикали. Неглубокие приседания. При каждом прикосновении к клавишам «пианисты» произносят для настройки слог «да». Выбранный для сопровождения движений слог «да» позволяет использовать силу языка от верхних зубов. Для настройки можно проделать несколько раз движения, сопровождаемые произнесением «да», «да-да», «да-да-да» («удар» по клавишам приходится на ударный слог слогосочетания). Один из пианистов создает ритмическую фразу, остальные едино ее воспроизводят. Далее звукосочетания усложняются, в них включаются либо группы сонорных согласных, либо группы звонких взрывных звуков. Пример: «бабабаммм бабабаммм бабабаммм ба»; «бабабабаммм — пауза — баммм — пауза — ба ба бабаба!» Важно не иллюстрировать ритмы. А вживаться во внутреннее течение ритмической композиции. Тогда и возникновение, и действие голосового резонанса будет не наигранным, не вымученным, а творческим.

Также в продолжении упражнения «Играем гаммы» Ю. А. Васильев предлагает упражнение — этюд «Фантазии для мамы» с использованием «аккордов»: «мам- мамм- мам — пауза- мама-ммама-мммам». Предлагается, произнося подобные звукосочетания, предаться воспоминаниям из детства, вспомнить голоса родных — мамы, папы, бабушки, сестры или брата, свою комнату, игрушки... Все, что вспоминается сейчас, можно назвать «эмоциональным воспоминанием». Вариации с «ма-ма-ма» вызревают непредсказуемо. Воспоминания, подробности, эмоциональные всплески, реакции на случившееся с мамой — индивидуальны и интимны. Выбор различных (контрастных)

тем для «эмоциональных воспоминаний» не ограничен. Материалом для творчества служат и наблюдения, и размышления, и желания, и надежды. В таких этюдах помогают движения, ведут занимающегося «эмоциональные воспоминания» и создается музыка резонанса.

Упражнения такого рода, по мнению автора, подходят для тренинга с профессиональными артистами, которые в отличие от неопытных студентов — раскрепощены, имеют развитое воображение, обладают «индивидуальными ключами» к своему актерскому инструменту.

Профессор кафедры культуры и искусства речи, директор Института театра Кемеровского государственного университета культуры и искусств *Наталья Леонидовна Прокопова* в своей педагогической практике использует идеи подражания животным для развития навыков резонанса. Н.Л. Прокопова считает, что экспериментальное использование на ряде актерских курсов упражнения-этюда «Я в шкуре животного», то есть подражание крупным животным, таким как коровы, обезьяны, олени, лошади позволяет наиболее быстро добиваться активизации работы грудного резонатора.

#### Упражнение «Я в шкуре животного»

Упражнения-этюды «Я в шкуре животного» направлены не только на развитие навыков резонанса. Они отличаются комплексным характером и опосредованным способом воздействия на органы голосо- и речеобразования. Для выполнения упражнения нужен поэтический или прозаический материал, в основе которого лежало бы высказывание какого-нибудь животного. Наиболее полезен тот материал, в котором животное говорит о себе, своих мыслях и чувствах (стихи Б. Заходера, К. Бальмонта,

Н. Гумилева, сказки М. Салтыкова-Щедрина, басни). Студенты, сохраняя неизменным текст автора в сценической версии, имеют право на свою трактовку характеров, поступков персонажей, на свое видение затронутой автором проблемы. Самое сложное заключается в поиске «голоса» животного — студенты вынуждены прибегать к активизации разных резонаторов. Вживаясь в поведение того или иного животного, они косвенным образом активизируют резонатор, являющийся базисным, ведущим в звуковедении исполняемого персонажа. Полезно узнать особенности звучания животного, избранного для наблюдения и подражания. Удачным находкам при выполнении упражнения помогает прослушивание записей звуков, издаваемых животным, а также ответы на следующие вопросы: каковы особенности голосового аппарата животного, что это — клюв, пасть? Каковы особенности анатомического строения животного, объем и формы его грудной клетки, головы? Как дышит это животное? Какая резонаторная область наиболее активно участвует в усилении звука животного?

#### Упражнение «Взлетающий альбатрос»

Это упражнение носит подготовительный характер. Его целью является погружение в пластику птенца альбатроса и тренинг дыхания в движении, близком к образу полета птицы. Студентам предлагается представить себя птенцом альбатроса, оказавшимся на открытом пространстве океана раньше, чем он успел обрести навыки полета. В таких предлагаемых обстоятельствах его поджидает масса опасностей, главная из которых — появление акулы. Поэтому птенец, увидев опасность, стремится взлететь во что бы то ни стало. Исходное положение: на корточках, тело хорошо сгруппировано, «сброшено» вниз, голова, руки, шея раскрепованы, «сброшены» вниз.

Цель: спастись увернуться от акулы, взлететь. Полет начинается с движений кончиков крыльев и движений приседания и подъема. Поднимаясь и приседая, птенец раскачивает тело, готовится оторваться от воды и взлететь — выпрыгнув вверх как можно выше. Ритму пластики подчиняется ритм вибрационного выдоха; постепенно увеличивая амплитуду и скорость движений, студенты делают резкий прыжок вверх. Руки при этом максимально раскрываются, за счет этого происходит расширение объема грудной клетки и легких. Вибрационный выдох усиливается — происходит мощный выброс дыхательной и физической энергии; попытка взлететь заканчивается падением и кувырком назад. В этот момент происходит автоматическое наполнение легких новой порцией воздуха; студенты, оказавшись на коленях после кувырка, не прерывая движения, стремятся занять исходное положение. Попытка полета повторяется вновь и вновь. Главным в этой пластической партитуре являются движения рук. Они как будто управляют полетом тела и дыхания.

#### Упражнение «Вырывающийся лебедь»

Основой предлагаемого задания является схема упражнения «Взлетающий альбатрос». Импульсом к возникновению сценического голосоречевого образа пленного лебедя может стать поэтический материал К. Бальмонта «Лебедь». Опираясь на текст стихотворения К. Бальмонта, нужно определить событийный ряд этюда. Исходным событием может быть разлучение лебедя с Любимой, а также его собственное пленение в процессе браконьерской охоты. Центральным событием становится осознание потери Любимой и призывы к защите, жалобы и т. д. Главное событие — сознательный отказ от собственной жизни. Основой сценического голосоречевого образа этого

упражнения может стать звукоподражание крику лебедя. Подобный образ возникает при голосоведении, опирающемся на ведущую роль головного резонанса. При этом энергетический, дыхательный, звуковой импульс возникает в нижней части живота и, пронизывая все тело, сначала устремляется вверх, в центр лба, а потом в носовой резонатор. Опорным звуком для начала звучания и первых проб, поиска голоса лебедя является гласный звук «У». При прохождении звука от нижней части живота до лобового и носового резонаторов необходимо удерживать мышцы пресса в рабочем напряжении, иначе напряжение переместится в гортань и усилится опасность травмы голосоречевых мышц.

#### Упражнение «Бунт скакуна»

Темой для этого голосоречевого упражнения— этюда послужило стихотворение В. Высоцкого «Бег иноходца». Главным конфликтом является бунт скаковой лошади против своего жокея. Главное событие, в котором становится очевидной сверхзадача актера, сбрасывание жокея со спины в самый разгар скачек. Исходное положение: сидя на одном колене, спина круглая, голова опущена вниз; руки на полу, сжаты в кулаки. Студент, привставая с колена, выполняет плечами и спиной движения назад, как бы сбрасывая жокея; вскакивает на ноги, выбрасывая вперед руки (кулаки сжаты); бежит на месте, руки перед грудью, сжаты в кулаки; время от времени скакун бьет копытом — движения то одной, то другой ногой назад от себя. Голосоречевой образ лошадиного ржания возникает благодаря постепенному, прерывающемуся прокатыванию дыхания и звука по основным резонаторным полостям — брюшной, грудной и головной. Однако, несмотря на прерывистое выбрасывание дыхания и звука, голосоведение должно

быть постепенно нарастающим при каждом фрагменте ржания за счет поэтапной активизации названных резонаторных полостей. Активизации определенного резонатора всегда помогает воображение, актерская задача, сквозное действие. Поэтому выполнению задачи — освободиться от жокея — предлагаем помочь представлением освобождения от тяжелого шара, поселившегося в теле и не желающего выходить из него.

Автор полагает, что упражнения — подражания животным, могут привлечь внимание, заинтересовать студентов старших курсов или молодых артистов, которые обладают навыками верного звукообразования, а также раскрепощения, воображения, психо-физической свободы.

*Валерий Николаевич Шерстов* — певец и педагог. По мнению автора очень занимательной, с точки зрения темы исследования, является статья В. Н. Шерстова «Резонансная теория и вокальная практика в рамках творческой (креативной) педагогики» [27]. В. Н. Шерстов, считает, что все высшие творческие проявления являются итогом резонансных эффектов. Резонанс — некая космическая чудодейственная сила. Издревле этот феномен человек использовал в разных сферах своей творческой деятельности. Вся человеческая творческая деятельность построена на «резонансе сердец»: «мы эхо друг друга», в унисон звучат сердца», «притяжение сердец» — это поэтическая, метафорическая интерпретация «резонанса сердец». В. Н. Шерстов создал принцип и модель диалогического взаимодействия «Учитель — Ученик» и нашел идентичные мысли относительно творческой педагогики, которые высказал философ поздней античности Аврелий Августин: «...мы, пока они учатся, вселяемся в них, а они — в нас...и сами мы как-то в них учимся тому, чему учим...поскольку любя их, мы в них живем, постольку и для нас старое становит-

ся новым». Эти идеи диалогии и творчества согреты устремленными друг к другу «со-резонансными сердцами». Вот некоторые идеи В. Н. Шерстова, имеющие отношение к творческим резонансам:

1. Любя свое дело, превращая его в образ жизни, образ деятельности и образ мышления, мы сливаемся с ним, обновляя, одухотворяя предмет своей деятельности. Так с помощью творческого вдохновения, одухотворения мы открываем дверь в бессознательное. Вхождение в образ, в мир Другого — как уникальный путь к творчеству — мы можем потерять в невероятной гонке научно-технического прогресса.

2. В этом «беге от самих себя» мы также теряем целостно-интуитивное, эмпатическое единение с миром, т. е. созерцание. Созерцание в своем глубинном проявлении также имеет резонансную основу.

3. Интересной находкой, по мнению В. Н. Шерстова, открывающей тайну творческого состояния, является разработка идеи одухотворенного вздоха. Человек вздыхающий (со-переживающий, со-радующийся, со-участвующий, сострадающий, со-понимающий), т. е. откликающийся на зов, посыл Другого, и есть творческий человек. Вздыхающий человек объединяет дыхание — одухотворенность — вдохновенность — душевность — духовность. Одухотворенный вздох — это высшая ступень в иерархии творческого дыхания. Именно одухотворенный вздох, совместно с творческим перевоплощением в рамках творческой педагогики, где правит балом «резонанс сердец», способны значительно облегчить решение сложнейшей задачи: создание системы воспитания (школы) резонансного пения.

Почему певческий резонанс — один из сложнейших по своей реализации механизмов голосообразования? Потому, что резонансные процессы в той или иной мере имеют природную основу, изначально-

но запрограммированы природой. При этом очень трудно привести подсистемы голосового аппарата во взаимодействие, самоорганизовать и вывести на уровень резонанса. Очень важно в рамках творческой вокальной, педагогики во взаимодействии «Учитель — Ученик» уходить от обыденного сознания. Подключение высших творческих проявлений лучше всего происходит, когда педагог и ученик, находясь в состоянии творческого подъема, дышат как единое целое, в едином порыве. Таким образом, одухотворенный вздох их единит, они «заражают» друг друга творческой энергией, стимулируя друг друга обратной связью и увеличивая тем самым свой творческий потенциал, вследствие чего происходит многоканальное резонансное воздействие на организм певца, а он отвечает на этот творческий всплеск (положительный стресс) биохимическим выбросом адреналина, гормонов, сахара и т. д. Таким образом происходит некий тренаж биохимического состава крови певца, это тренаж эндокринной системы и других систем организма, работающих на созидательный творческий процесс. В рамках творческой педагогики акустический резонанс, возникающий из системного взаимодействия (дыхание — гортань — резонаторы), гармонично вписывается в общий поток творческих резонансов. В креативной педагогике огромна роль педагога, некоего зарядного устройства, подпитывающего своей энергией ученика, «заряжающего» его новыми идеями, унося в высшие творческие сферы. Дыхание — гортань — резонаторы, как единая функциональная система, органично вливается в целостные диалого-синергетические принципы созидания творческой личности. Дыхание, одухотворенный вздох — как духовные составляющие, творящие и преобразующие человека и окружающий мир — естественным образом стыкуются с озвученным резо-

нирующим дыханием, ведущим к организации единой резонансной системы. Также В. Н. Шерстов в своей статье приводит упражнения, способствующие развитию «вокального эха». Несмотря на то, что статья посвящена педагогам по вокальному искусству, автор считает, что многое может быть спроецировано для театральной педагогики и педагогики в целом.

По мнению автора, все приведенные примеры методов обучения резонансной техники имеют равноценно полезные упражнения. Самое важное — использовать их индивидуально с каждым студентом, группой студентов или артистов в соответствии с их речевыми данными, проблемами и особенностями, опытом, психо-физической предрасположенностью и степенью одаренности. На мой взгляд, все практические примеры — упражнения и вариации, описанные в этой работе — не предполагают буквального следования каждому предложению, жесту, движению: они служат постижению принципа тренировки, ее смысла и методической цели. Театральная педагогика — всегда творчество, а оно не может быть унифицировано, тиражировано. Всякий механический повтор чужого упражнения чреват формализмом, профанацией и редко приносит пользу. Автор, надеется на собственные творческие открытия, сочетая их с полученными знаниями и опытом педагогов.

### Библиография

1. Яблочкина А. А. 75 лет в театре [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://maly.ru/news\\_more.php?number=2&day=20&month=11&year=2006](http://maly.ru/news_more.php?number=2&day=20&month=11&year=2006).
2. Цит. по: Андроников И. Л. Избранное: В 2 т. М.: Художественная литература, 1975.
3. Козлянинова И. П., Чарели Э. М. Речевой голос и его воспитание. Учебное пособие. М.: ГИТИС. 1985.

4. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров / Авт.-сост. В. П. Морозов. М.: Изд. Когито-Центр, 2013.
- 5-6. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Изд. МГК, ИП РАН, 2008.
7. Гладков Б. В., Пронина М. П. О полетности сценического голоса // Теория и практика сценической речи / Сб. научных трудов. Вып. 2. СПб.: ЛГИТМиК, 1992.
8. Петрова А. Н. Искусство речи. М.: Аспект Пресс, 2011.
9. Лоуэн А. Психология тела. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2006.
10. Станиславский К. С. Работа актера над собой // Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Ч. 2. М.: Искусство, 1990.
11. Пустынникова Г. Н. Восстановление речевого и певческого голоса у служителей церкви. М.: Полиграф Ателье Плюс, 2005.
12. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
13. Козлянинова И. П., Чарели Э. М. Речевой голос и его воспитание. Учебное пособие. М.: ГИТИС. 1985.
14. Васильев Ю. А. Сценическая речь: ощущение — движение — звучание. Вариации для тренинга: Учебное пособие. СПб.: СПГАТИ, 2005.
15. Линклэйтер К. Освобождение голоса. М.: Издательство «ГИТИС», 1993.
16. Васильев Ю. А. Сценическая речь: движение во времени. СПб.: СПБГАТИ, 2010.
17. Вербовая Н. П., Головина О. М., Урнова В. В. Искусство речи. М.: Искусство, 1977.
18. Культура сценической речи / Сб. статей. М.: ВТО, 1979.
19. Камышникова В. П. Резонирующее пространство // Искусство сценической речи. М.: РАТИ-ГИТИС. 2007.

20. Теория и практика сценической речи / Кол. монография. Вып. 2. СПб.: СПГАТИ, 2007.
21. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981.
22. Пилюс А. И. Путь от привычного слова к профессиональному. М.: Издательство «ГИТИС», 2012.
23. Проколова Н. Л. Приемы воспитания резонансной техники в сценической речевой педагогике // Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров / Авт.-сост. В. П. Морозов. М.: Изд. Когито-Центр, 2013. С. 332-343.
24. Берри Сисели. Голос и актер. М.: Московский фонд сохранения культуры, 1996.
25. Чарели Э. М., Козлянинова И. П. Тайны нашего голоса. М.: Диамант, 1992.
26. Черная Е. И. Воспитания фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги». М.: Граница, 2009.
27. Шерстов В. Н. Резонансная теория и вокальная практика в рамках творческой (креативной) педагогики // Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров / Авт.-сост. В. П. Морозов. М.: Изд. Когито-Центр, 2013. С. 177-182.

*Е. А. Вдовина*

## **ПРОИЗНОШЕНИЕ ГЛАСНЫХ ЗВУКОВ: ДИКЦИОННЫЙ АСПЕКТ**

Работа над дикцией — одна из важнейших составляющих предмета сценическая речь. Дикционный раздел обучения находится в центре внимания преподавателей, увлеченно изобретающих все новые и новые упражнения для отработки трудных в произношении дикционных нюансов. В дополнение к уже существующему множеству самых разных пособий, учебников методических разработок, продолжают выходить новые научные статьи и монографии по вопросам дикции. В центре внимания авторов, прежде всего — согласные звуки: развитие силы и выносливости артикуляционных мышц, четкое произношение скоплений согласных в словах и на стыке слов, исправление дикционных недостатков. В распоряжении одержимого тягой к самосовершенствованию студента или начинающего преподавателя, который хочет составить программу дикционного тренинга, — целый арсенал дикционных упражнений, скороговорок, а также «многоговорок», «сложноговорок» и даже «языколомок». Бесспорно, такое изобилие способов тренировки не случайно. Ведь навыки, которые студент получает в процессе обучения сценической речи, должны соответствовать тем требованиям, которые предъявляют к артистам режиссеры театра и кино. Задачи, с которыми сталкивается молодой артист,

вчерашний выпускник театрального вуза, в театре и на съемочной площадке, с технической стороны, довольно трудны. Стремление к простой, естественной речи, быстрый темп, речь во время движения и танца — все это требует от актера тренированного, выносливого речевого аппарата. Понимание этой проблемы и толкает педагогов в область методических поисков и проб, которые находят свое отражение в публикациях на страницах специальной литературы. Однако, в большинстве из них очень мало внимания уделяется такой важной теме, как правильное произношение гласных звуков.

А ведь на практике, каждый опытный педагог знает, что залог успеха в работе над дикцией — в правильной установке гласных звуков. Неточности и недоработки на этом этапе обучения могут обернуться серьезными проблемами в будущем. Ведь при неправильном произнесении гласных невозможно добиться четкой, при этом естественной дикции. Нормативное произношения ударного слога — ядра слова, его ритмического центра — первый необходимый шаг в исправлении говора, освоении литературного произношения. На основе гласных звуков строится мелодика, интонация русского языка, и именно гласные являются основой человеческого голоса, ведь и само слово «гласный» является производным от древнеславянского «глас», то есть — «голос».

Очень важно заострить внимание студентов на особенностях произношения гласных звуков, помочь им приобрести точный произносительный навык и закрепить его через многочисленное повторение в упражнениях. И, конечно же, необходимо сохранить верное формирование гласных при переходе к освоению и тренировке согласных звуков.

Особенности артикуляции современных студентов — еще одна причина уделить произношению

гласных особое внимание<sup>1</sup>. Едва ли ни у каждого первокурсника можно наблюдать, в той или иной степени, зажим мышц окружающих челюстной сустав: при речи нижняя челюсть практически неподвижна, губы вялые, или, наоборот, излишне напряженные, их положение почти не меняется при произношении различных гласных звуков. В результате — звучание гласных становится неразборчивым, разные звуки превращаются в один усредненный. Звучание голоса становится плоским, неприятным, так как нарушается правильная внутриглоточная артикуляция. При такой «горизонтальной» артикуляции деформируется и произношение согласных звуков — ведь невозможно правильно сказать тот или иной согласный, если расстояние между нижней и верхней челюстью сокращено вдвое, а то и втрое. При «горизонтальной» артикуляции дикция никогда не сможет стать чистой, легкой, подвижной. Единственный правильный путь — воспитание, в противовес «горизонтальной», — «вертикальной» артикуляции, при которой на каждый гласный нижняя челюсть опускается вниз, а губы четко формируют звук, как «рупор» выводят звук вперед.

Однако, если судить о степени важности этого вопроса по его отражению в методической литературе — картина получится не совсем адекватной. Большинство учебников и методических пособий по вопросам дикции в своей структуре повторяют тематическую последовательность учебной программы по предмету «Сценическая речь», раздел «Дикция». Но, если порядок освоения материала

---

<sup>1</sup> Причины появления этих особенностей в речи современных молодых людей — предмет для отдельного исследования, которое можно было бы осуществить, пожалуй, только с привлечением специалистов в области медицины и психологии. Формат данной работы не позволяет в должной мере развить эту, на мой взгляд, весьма перспективную тему.

вполне соответствует живому учебному процессу, то в количестве упражнений и рекомендаций, которые даются по произношению гласных и согласных звуков есть существенное несоответствие реальной действительности.

В данной статье мне хотелось бы попытаться собрать и, хотя бы приблизительно, систематизировать упражнения и методические рекомендации, которые мне кажутся весьма эффективными для приобретения верных навыков в области дикционного произношения гласных звуков<sup>1</sup>. Эта небольшая подборка, которую я выношу на суд читателя, возникла в результате моего собственного опыта отбора упражнений и их адаптации, в соответствии с индивидуальными особенностями учащихся. В моем большом исследовании я опиралась на публикации педагогов театральных школ разных лет. Также я попросила своих коллег — преподавателей кафедры сценической речи Высшего театрального училища имени М. С. Щепкина поделиться наиболее, на их взгляд, эффективными упражнениями и приемами, которые они используют в этом разделе обучения. Большим подспорьем для меня был анализ моего созерцательного опыта: просмотра зачетов и экзаменов по сценической речи педагогов нашей кафедры, а также других отечественных театральных школ — Театрального института им. Б. Щукина, Школы-студии МХАТ, Российской академии театрального искусства и Санкт-Петербургской академии театрального искусства. Я включила в работу несколько упражнений, которые, условно, могу назвать своими. Не считаю возможным отстаивать собственное авторство, так как, во-первых, они довольно просты

---

<sup>1</sup> Орфоэпические аспекты произношения гласных находятся за рамками данного исследования. Этой теме в последние годы было посвящено немало публикаций, см., напр.: [1; 3; 7; 13].

и неоригинальны, я подозреваю, что многие мои коллеги делают на занятиях нечто подобное. И в программе моего тренинга, они появились как следствие размышлений после общения с коллегами, просмотра зачетов, экзаменов, мастер-классов, чтения методической литературы.

### **Подготовительный этап: разработка мышц артикуляционного аппарата**

Работа над дикцией начинается с активизации артикуляции. На этапе беззвучной тренировки мышц речевого аппарата очень важно, чтобы студент понимал, что упражнение в перспективе направлено на правильное формирование звука, а значит, каждое упражнение нужно делать максимально точно. На занятии педагог должен корректировать студента, обращать его внимание на правильность выполнения артикуляционного движения, приучать студента контролировать свою работу при помощи зеркала. Именно на этом этапе можно начать искоренить многие дикционные проблемы, в том числе, связанные с артикуляцией гласных звуков. Студенты с зажатой нижней челюстью, именно с помощью артикуляционной гимнастики, начинают формировать правильный способ раскрытия рта — голова не забрасывается назад, челюсть плавно, спокойно «падает» вниз, губы слегка приоткрывают передние зубы.

Комплексы упражнений для развития мышц речевого аппарата прекрасно разработаны и детально описаны во многих учебниках и пособиях, в данной работе я позволю себе опустить подробное описание этого этапа, сославшись на публикации коллег [см., напр.: 4; 5, с. 3–5; 13, с. 17–21]. Я бы хотела остановиться лишь на нескольких упражнениях, которые,

на мой взгляд, очень эффективны для освобождения нижней челюсти.

Начну с нескольких упражнений, которые посоветовала старейший педагог нашей кафедры, профессор Е. А. Ларионова:

1. Рот широко раскрыт. Поднести ко рту воображаемое большое яблоко, попытаться откусить от него большой кусок. Пережевываем воображаемую сочную мякоть — запоминаем ощущение объема между челюстями.

Помимо, собственно, тренировки полноценного раскрытия рта, это упражнение приучает к правильной позиции глотки и мягкого неба.

2. Поставить под подбородок собранную в кулак кисть руки, попытаться раскрыть рот через небольшое сопротивление — в течении 2–3 секунд, затем убрать кулак — позволить челюсти мягко упасть вниз, запомнить свободное состояние мышц.

Пауза на раскрытии рта с сопротивлением не должна быть долгой, чтобы упражнение не привело к обратному эффекту — увеличению напряжения в суставах челюсти.

Следующие упражнения, на одном из своих мастер-классов, показывала профессор Школы-студии МХАТ А. Н. Петрова<sup>1</sup>.

1. «Расслабить нижнюю челюсть, освободить ее от зажима, можно для начала следующим способом: охватите рукой подбородок и потрясите его мягко вверх и вниз; затем чуть-чуть вправо-влево (чтобы не сместить резким движением челюсть). Потом делайте эти движения со звуками «а-а-а-а... э-э-э-э...».

2. Если тяжелое челюстное напряжение не снимается, попробуйте еще один прием: откройте рот подъемом верхней челюсти при неподвижной ниж-

<sup>1</sup> Описание упражнений дано по изданию: 8. С. 51–52

ней. Упражнение это требует особенной точности выполнения:

Сядьте за стол, выпрямитесь, поставьте на стол локти, подбородком обопритесь на кисти (кому-то удобнее опереться на ладонь, собранную в кулак, кому-то — на пальцы, чтобы голова держалась прямо). Когда подбородок прочно зафиксирован руками, попробуйте открыть рот движением головы назад, как будто поднимая верхнюю челюсть, оставляя подбородок неподвижным. Вы почувствуете, как мягко «складывается» сзади шея. Теперь плавно опустите верхнюю челюсть на нижнюю, как будто верхняя часть головы — крышка. В этом упражнении двигается не нижняя челюсть, а верхняя, вместе с головой. Это движение крайне важно. Необходимо научиться открывать рот, поднимая верхнюю челюсть движением головы вверх и назад и в это время вдыхая носом воздух. При этом будет правильно работать мягкое небо. Вы почувствуете, если рот приоткрыт: как поднимается при вдохе носом корень языка; как будто прикрывая мягкое небо, смыкаясь с небной занавеской. А потом, оставляя открытым рот, выдохните горячий воздух беззвучно ртом (как будто грея небо), и вы почувствуете и даже сможете увидеть: как открывается глотка на горячем выдохе, будто при легком зевке; как опускается, расслабляясь, корень языка; небная занавеска вместе с маленьким язычком поднимается. Так вы приучите мягкое небо подниматься на выдохе. Это необходимо и для правильного свободного звукообразования. Будьте очень внимательны: для ощущения свободной глотки крайне важно правильно откинуть голову. Тяжелое и трудно преодолимое напряжение создается в месте соединения челюстей — они просто не хотят разжиматься, будто связанные узлом. Поможет преодолеть этот «зажим», прежде

всего, прочно зафиксированный подбородок, который нужно подпереть кистями рук, сидя за столом и опираясь на локти».

Помимо разработки челюстных суставов, это упражнение прекрасно тренирует правильную для звукоизвлечения позицию мягкого неба, что делает его особенно ценным. Хочется только добавить, что, при выполнении этого упражнения, педагогу следует обратить внимание студента на то, что это лишь упражнение, прием — а отнюдь не правильный способ раскрытия рта при речи.

А. Н. Петровой принадлежит очень точное, на мой взгляд, методическое соображение: «Во всех упражнениях, как и в обыденной жизни, коренные зубы не должны касаться друг друга. Свободная артикуляция — это всегда чуть разомкнутые челюсти у коренных зубов. <...> жестко сцепленные между собой челюсти — один из самых трудно преодолимых комплексов. <...> важно освоить, т. е. осознать и почувствовать, две противоположные позиции языка. Язык может находиться у основания ни нижних зубов и может упираться в основании верхних зубов. <...> если язык прижат к нёбу за верхними зубами, легко освобождается от зажима нижняя челюсть.

Запомним, что кончик языка у верхних зубов — это и есть свободное положение челюстей и к нему необходимо возвращаться как можно чаще» [8, с. 40-41].

Это, очень точное и простое приспособление — кончик языка у неба за верхними зубами, помогает учащемуся дифференцировать зажатое и свободное состояние челюсти. Очень важно, чтобы он почувствовал комфорт в таком положении, научился снимать лишнее напряжение, перестал «сцеплять зубы»,

в том числе в стрессовых ситуациях, которые для студента-первокурсника не редкость.

Преподаватель Театрального института им. Б. Щукина Е. А. Ласкавая в своем пособии рекомендует делать пальцевый массаж для освобождения лицевых мышц, в том числе, мышц, окружающих челюстной сустав: «Указательными пальцами находим с двух сторон от скул точки крепления верхней и нижней челюстей. Сначала делаем ввинчивающие движения пальцами при сомкнутых челюстях в одну, а затем в другую стороны. Затем повторяем это упражнение при разомкнутых челюстях, а затем — на смыкании. Каждое круговое движение пальцами нужно повторить 16 раз. После этого находим точки крепления челюстей, приблизительно на середине нижнего края глазницы, и повторяем ввинчивающие движения в одну и другую стороны» [6, с. 37-38].

Преподаватель Театрального института им. Б. Щукина профессор А.М. Бруссер рекомендует следующие упражнения для расслабления и свободного движения нижней челюсти:

«Проделывать упражнения нужно в замедленном темпе!

1. Широко откройте рот, опуская нижнюю челюсть до максимальной точки. Повторите несколько раз.

2. Приоткрыв рот, помотайте резко головой в разные стороны. Добейтесь расслабления нижней челюсти, соединяя это со звуком «А» [2, с. 16].

При помощи этих упражнений — при их регулярном и правильном выполнении, можно, до некоторой степени, снять лишнее напряжение с мышц нижней челюсти, подготовить речевой аппарат к следующему этапу.

### Установка гласных звуков

Следующий шаг — установка правильного положения органов артикуляции для произнесения каждого гласного звука.

В русском языке десять гласных букв — «А», «Е», «Ё», «И», «О», «У», «Ы», «Э», «Ю», «Я». Они обозначают шесть звуков — «А», «О», «У», «Э», «Ы», «И» (буквы «Е», «Ё», «Ю», «Я» обозначают либо сочетания двух звуков — согласного «Й» и соответствующего гласного, либо свидетельствуют о смягчении стоящего перед ними согласного звука). Каждый гласный звук образуется при определенном сочетании движения губ, языка, нижней челюсти и голосового потока. Для того, чтобы звук рождался полноценным, не деформировался, надо тренировать правильное, индивидуальное для каждого гласного положение частей речевого аппарата<sup>1</sup>.

Так, при произношении звука «А» нижняя челюсть опущена, расстояние между зубами равно двум пальцам, язык лежит плоско, кончик языка у нижних передних зубов, губы образуют ровный овал, небная занавеска поднята, голосовые связки вибрируют.

При произнесении звука «О» челюсть опущена на расстояние меньшее, чем при «А» (на полтора пальца), губы несколько вытянуты вперед и округлены, кончик языка опущен вниз и оттянут от нижних передних зубов, задняя часть языка несколько приподнята к мягкому небу.

При произнесении звука «У» челюсть опущена на расстояние, равное мизинцу, губы сильно выдвинуты вперед и округлены больше, чем при звуке «О»; кончик языка отодвинут от нижних передних зубов

<sup>1</sup> Положение речевого аппарата при произношении гласных звуков дано по изданию: [5].

на расстояние большее, чем при звуке «О», задняя его часть высоко поднята к небу, небная занавеска поднята, голосовые связки вибрируют.

При произнесении звука «Ы» расстояние между зубами несколько меньшее, чем при «У»; зубы немножко обнажены, кончик языка касается нижних передних зубов, средняя его часть приближается к небу, небная занавеска поднята; голосовые связки вибрируют.

Звук «Э» образуется следующим образом: нижняя челюсть опущена на расстояние полтора пальцев, зубы слегка обнажены, язык своим кончиком касается нижних передних зубов, а его средняя часть поднята к небу, небная занавеска поднята, связки вибрируют.

Про произнесении звука «И» кончик языка касается нижних зубов, спинка сильно напряжена и поднята к передней части твердого неба; голосовые связки вибрируют, губы слегка растянуты и прижаты к обнаженным зубам, небная занавеска поднята.

Йотированные звуки «Е», «Я», «Ё», «Ю» произносятся при сочетании с гласными «Э», «А», «О», «У» согласного «Й», который произносится следующим образом: кончик языка касается нижних зубов, а спинка сильно напряжена и поднята к передней части твердого неба, голосовые связки вибрируют, мягкое небо поднято.

Разумеется, удержать в памяти все нюансы произношения того или иного звука довольно трудно. Поэтому важно, чтобы у студента, помимо теоретического представления, возникло правильное физическое ощущение каждого гласного. И здесь важно не перегрузить его внимание деталями, а ограничиться всего лишь несколькими несложными принципами, ориентирами, ассоциациями, которые помогли бы студенту запомнить верное положение речевого

аппарата. Например, можно обратить его внимание на то, что все гласные «строятся» по вертикали, что на каждый звук челюсть опускается вниз, попросить его проследить движение нижней челюсти, сравнить, как меняется расстояние между зубами при переходе от одного гласного к другому. Движения губ можно сравнить с рупором, который направляет звук голоса вперед — к партнеру, к зрителю. Очень важно, чтобы необходимые артикуляционные движения вызывали у студента положительные, приятные ассоциации, не были связаны с напряжением, дискомфортом. Так, представление о том, что нужно «изо всей силы открыть рот» лучше заменить на — «челюсть свободно падает вниз», «между верхней и нижней челюстью большой объем», «рот полон сахарной ватой, взбитыми сливками» и т. д.

### **Произношение ударного гласного — в упражнении, в слове, во фразе**

Итак, в первую очередь надо добиться легкого и точного произношения каждого гласного в отдельности, контролировать правильность артикуляции. На данном этапе очень полезными, на мой взгляд, будут упражнения с беззвучной артикуляцией на «теплом» выдохе. При их выполнении студент сможет сосредоточиться на правильном артикуляционном движении и привыкнет к правильному положению гортани и небной занавески. В нашей театральной школе мы стараемся включать в процесс тренировки упражнения, которые, способствуя отработке верного навыка, несут в себе элемент творчества, будят фантазию и стимулируют внимание студента. Вариантов упражнений, построенных на сочетании «теплого» выдоха и правильной артикуляции глас-

ных звуков — множество, я хотела бы предложить следующие:

«Стеклодув»

Студенту предлагается при помощи теплого выдоха «смастерить» из собственного дыхания «елочное украшение» — подобно тому, как «выдувает» стеклянные изделия стеклодув. В процессе выполнения упражнения губы «стеклодува» должны иметь форму «выдуваемого» гласного, руки помогают придать «изделию» нужную форму. Нужно представить цвет «украшения», его форму, фактуру материала — «стекло» матовое или глянцевое, размер.

«Зеркало»

Упражнение выполняется в паре. Один из партнеров беззвучно «произносит» (на теплом выдохе) гласные в свободном порядке, второй — пытается определить загаданный звук и озвучить движения губ партнера.

Это упражнение побуждает ребят к активной артикуляции, кроме того их внимание сосредоточено не на собственном звучании, а на попытке точно «озвучить» партнера, это помогает избежать лишнего напряжения, форсирования звука.

«Читаем по губам»

Упражнение выполняется в группе, на нем можно проверить, как студент овладел правильной артикуляцией гласного.

Задается общая тема, например — столицы мира, русские писатели, великие драматурги и т. д., каждый по очереди должен беззвучно, одними губами, «произнести» заданное слово по слогам, четко артикулируя каждый гласный. Остальные должны

«прочитать» слово по движению губ и отгадать, что же было загадано<sup>1</sup>.

«Робинзон»

Упражнение выполняется в группе. Студентам предлагается вообразить себя исполнителем роли Робинзона Крузо в экранизации известного романа. Снимается эпизод, когда Робинзон видит с берега своего необитаемого острова проплывающий вдалеке корабль. Воображаемая камера «снимает» крупным планом каждого «Робинзона», который беззвучно «произносит» свой текст в режиме замедленной съемки. Текст «роли» импровизируется студентами, обычно это что-то наподобие: «Спасите! Помогите! Сюда! Я здесь!» и т. д. «В рапиде», студенты очень тщательно «проговаривают» (беззвучно, на теплом выдохе) каждый гласный. В этом упражнении хорошо освобождается нижняя челюсть.

Разумеется, процесс тренировки гласных не ограничивается беззвучными упражнениями, они всего лишь помогают привыкнуть к новой артикуляционной установке, соединяют верное движение речевого аппарата с правильным дыханием.

Параллельно, в процесс тренинга вводятся дикционные упражнения. Как правило, они строятся на основе цепочки гласных звуков. Обычно, в московских театральных школах используют один из двух вариантов:

И — Э — А — О — У — Ы.

А — О — У — Э — Ы — И.

---

<sup>1</sup> Возможно, данное упражнения будет нецелесообразным, если учебная программа на этом этапе уже предполагает знакомство студентов с орфоэпическими нормами произношения безударных гласных, так как в упражнении они не учитываются.

Педагоги Санкт-Петербургской школы строят упражнения на основе несколько иной цепочки гласных —

У — О — А — Э — И — Ы.

Сначала нужно добиться того, чтобы каждый учащийся мог правильно и четко произносить каждый гласный звук в отдельности. Причем, нужно контролировать не только, собственно, артикуляцию, но и верное дыхательное движение, свободу внутриглоточных мышц, а также свободу мышц шейно-плечевого пояса. Кроме того, к работе над таблицей гласных звуков, надо сделать одно важное методическое замечание, сформулированное Е. Ф. Сарычевой в ее, ставшем уже классическим, учебнике «Сценическая речь» следующим образом: «При произнесении этой таблицы, а также и гласных порознь следует добиваться от учащегося, кроме четкости и правильности произношения, еще и «собранного» посыла каждого гласного (то есть при произнесении каждого гласного необходимо придать губам форму, несколько напоминающую букву «О»), искореняя этим привычку к рассеянному, так называемому «белому», слишком открытому звуку. Этот способ работы несколько облегчит в дальнейшем педагогу и учащемуся отыскание правильного звучания гласных» [10, с. 114].

Хотела бы поделиться двумя упражнениями моих коллег, которые кажутся мне очень удобными для освоения правильного произношения каждого отдельного гласного:

«Летающая лягушка» — упражнение из педагогического арсенала М. В. Чаплиной, педагога-репетитора театров «Сатирикон» и «Московского драматического театра имени А. С. Пушкина». Выполняется в группе. Учащиеся становятся в круг, в произвольном порядке «передают» друг другу глас-

ные по цепочке, причем звук нужно не только «послать» партнеру, но и «поймать» — точно повторив звуковой рисунок. Таким образом каждый гласный повторяется дважды, схема выглядит примерно так:

1 студент — А (звук может различаться по длине, громкости, высоте, единственное условие — правильная артикуляция и свобода звукоизвлечения)

2 студент — А (точно повторяет звуковой рисунок первого студента)

— О.

3 студент — О.

— У.

И так далее, до конца цепочки гласных. Тело студента в этом упражнении не должно быть статичным — каждый посылаемый звук дополняется широким движением рук — «бросаем» воображаемую «лягушку» скользящим хлопком, по направлению к партнеру, на «принятии» звука — хлопок по направлению к себе. Когда принцип упражнения становится понятен, а цепочка гласных звуков освоена, можно несколько разнообразить звук и жест: можно «послать» звук либо в центр груди партнера, либо отправить его на макушку головы, либо — в ноги. Звучание, соответственно, в трех точках среднего регистра — середина, верх, низ. Нужно пресечь попытки студентов звучать на крайних точках диапазона, звук должен быть лишь на несколько тонов выше и, соответственно, ниже удобного среднего звучания. Жест должен быть широким, вовлекать в движении все тело.

#### «Подарки»

Упражнение с таким названием я нашла в пособии педагога Щукинского института Е. В. Ласкавой. Оригинал выполняется следующим образом: «Студенты садятся на пол в круг. Один ученик вы-

бирает себе в кругу партнера, которому он хочет сделать подарок, конечно же, наш подарок — звук, и начинает импровизировать звуком, сопровождая эту импровизацию пластическим высказыванием тела. По ходу упражнения он обязательно должен добраться по площадке до своего партнера и, «отдавая звук», прикоснуться к нему.

Партнер, в свою очередь, «беря звук» (в буквальном смысле этого слова), повторяет его и убирает свой подарок.

Теперь уже он выбирает себе партнера и дарит свой импровизационный подарок» [6, с. 70].

Это интересное и полезное упражнение мы выполняем в голосовом тренинге, а в дикционный блок оно вошло в несколько видоизмененном виде:

«Импровизированный подарок» состоит из нескольких гласных звуков, которыми каждый участник «лепит» тот «предмет», который хочет подарить партнеру. Например: протяжный звук «О» и соответствующее движение руки — появляется стебель «цветка», короткие округлые «А» — его «лепестки», «У» — центр цветочной головки, два коротких «И» — «листки» на «стебле». Нужно следить за тем, чтобы движение рук было точным, не иллюстративным, тем более, во многих театральных школах, в этот период студенты работают как раз таки над упражнениями на память физических действий на предмете «Мастерство актера».

Когда правильное произношение каждого гласного в отдельности, до некоторой степени, освоено студентом, можно продолжать работу с помощью разнообразных сочетаний звуков, построенных на основе одной из цепочек гласных. При правильном выполнении, упражнения на комбинациях различных гласных будут тренировать легкий четкий переход от одного звука к другому. Обязательно надо

указать на какой слог в сочетании должно ставиться ударение, в процессе отработки можно менять ударный слог. Таким образом, заранее технически прорабатывается навык четкого произношения скопления гласных, который, чуть позже, поможет исправить такой существенный и типичный для современных студентов недостаток как выпадение гласной в зиянии.

Варианты тренировочных комбинаций могут быть самыми разнообразными, но, разумеется, лучше, если они направлены на исправлении недостатков артикуляции студентов.

Так, например, при зажатой нижней челюсти полезно соединять все гласные звуки цепочки со звуком «А» — подставлять его сначала перед, а потом после каждого звука цепочки, заключать каждый гласный между двумя «А», например:

АА — АО — АУ — АЭ — АЫ — АИ

АА — ОА — УА — ЭА — ЫА — ИА

ААА — АОА — АУА — АЭА — АЫА — АИА

Преподаватель нашей кафедры Н. А. Макарова, для освобождения нижней челюсти, предлагает строить упражнение на следующем звукосочетании:

АБА — АВА — АГА — АДА — АЖА

АЗА — АКА — АЛА — АМА — АНА

АПА — АРА — АСА — АТА — АФА

АХА — АЦА — АЧА — АША — АЩА

Звукосочетание можно произносить в разных комбинациях: каждый слог произносится отдельно, либо произносится сочетание нескольких слогов. Можно выполнять его в паре, например, используя принцип «вопрос-ответ». Можно выделять разные слоги, при произнесении цепочки таких звукосочетаний.

Следующий методический прием, способствующий освобождению нижней челюсти при работе

со слогами и, самое главное, при переходе к тексту, принадлежит А. Н. Петровой. Построен он по уже упомянутому принципу — верхняя челюсть движением головы вверх-назад поднимается, нижняя челюсть плотно зафиксирована руками:

«Как только освоено это открывание рта подъемом головы при фиксированном подбородке, а не опусканием подбородка, можно попробовать, открывая рот вверх, «положив затылок на спину», произносить раздельно слоги «ДА», «НА», «ЛА»... Затем — «ДА-ДА», «НА-НА», «ЛА-ЛА»... Затем по слогам слова — «ДА-ЛА», «МА-МА», «ТА-МА-ДА», «ПА-ЛА-ТА».

Осваивайте это соединение открывания рта с движением головы и верхней челюсти при слитном произнесении текста:

Да-ма-сда-ва-ла-вба-гаж (подъем на каждый слог);

Дама-сдавала-вбагаж (подъем на каждое слово);

Дамасдавалавбагаж (один подъем на строчку)» [8, с. 52-53].

Эти упражнения, помимо решения задачи полноценного раскрытия рта на гласный, очень хорошо организуют правильную для звукоизвлечения позицию мягкого неба.

При неподвижности верхней губы, для ее тренировки, можно использовать систему сочетаний гласных, предложенную Е. И Леонарди в ее пособии «Дикция и орфоэпия»:

И — Э — А — Ы — Е — Я

И — Э, Э — А, А — Ы, Ы — Е, Е — Я (повторить 4 раза)

Я — Е, Е — Ы, Ы — А, А — Э, Э — И (повторить 4 раза)

И — А, Э — А, Ы — А, Е — А, Я — А (повторить 4 раза)

А — И, А — Э, А — Ы, А — Е, А — Я (повторить 4 раза)

И — Э — А, Э — А — Ы, А — Ы — Е, Ы — Е — Я,  
Е — Я — И, Я — И — Э (повторить 4 раза)

Для формирования правильного положения губ — так называемого «рупора», полезно соединять все гласные цепочки со звуками «О» и «У». Во время выполнения упражнения нужно следить за тем, чтобы движение губ не смазывалось, чтобы переходы от одного гласного к другому были четкими и при этом легкими, плавным:

ОА — ОО — ОУ — ОЭ — ОЫ — ОИ

АО — ОО — УО — ЭО — ЫО — ИО

ОАО — ООО — ОУО — ОЭО — ОЫО — ОИО

УА — УО — УУ — УЭ — УЫ — УИ

АУ — ОУ — УУ — ЭУ — ЫУ — ИУ

УАУ — УОУ — УУУ — УЭУ — УЫУ — УИУ

Выбор тренировочной комбинации звуков обуславливается индивидуальными особенностями дикции студентов, и ограничиваются только фантазией преподавателя. Способ произношения также может варьироваться — *staccato* или *legato*, коротко и отрывисто, или с плавным переходом от одного звука к другому. В ходе выполнения можно подключать начальные упражнения по интонированию, вводить простейшие элементы словесного действия.

В процессе выполнения упражнений нужно контролировать чистоту произношения каждого гласного — особенно при переходе от одного звука к другому. Очень полезно подключать к упражнениям движения тела, чтобы у учащегося оставался в мышечной памяти пластический образ правильного произношения. Например, преподаватель СПГАТИ М. В. Смирнова предлагает, отрабатывая сочетания гласных звуков, «привлечь к их оформлению плавные движения рук. Например: пальцы,

с подключением работы всей кисти, «закрываются» друг за другом, складываясь на мизинец, и «раскрываются» на большой палец как «веер». Произнося с такими движениями скороговорку, вы сможете визуально ощутить и проконтролировать округлость, наполнение, перетекание одного гласного в другой» [11, с. 18-19].

Постепенно надо переходить к закреплению правильного произношения в слове и во фразе. Педагогу здесь надо быть особенно внимательным, ведь очень часто студенту сложно соединить полученный навык правильного произношения — с полноценной артикуляцией, со своими речевыми привычками. Происходит, по сути, ломка речевого стереотипа. На этом этапе студент часто старается «подмять» звук под себя, сказать, с его точки зрения, «естественно», «органично», «как в жизни». Педагогу нужно пресечь подобные попытки, объяснить студенту разницу между бытовой и профессиональной речью, увлечь его достоинствами нового, пока непривычного способа произношения гласных. Интересно высказывание по этому поводу профессора СПГАТИ В. Г. Галендеева: «Если с самого начала поставить себе необходимое условие — органику каждого произнесенного слова, его естественность, его полное соответствие предлагаемым обстоятельствам, акустике помещения, стилистике этюда — мы далеко не уедем. Я говорю о сценической речи, а не о занятиях актерским мастерством — там все должно быть органично с первых шагов. Мне кажется <...> сценическая речь в определенных условиях может быть отчасти и неорганичной, непривычной с точки зрения требований соответствующего этапа актерского мастерства, но это органический этап сдвигания с мертвой точки» [12, с. 270]. И только

после этого решительного рывка можно и нужно «искать органику» [12, с. 270].

Тексты для закрепления произношения гласных должны быть достаточно простыми. Можно использовать короткие фразы, с односложными словами, желательно, чтобы слова были подобраны на один звук. Их часто приносят сами ребята, так в процессе тренинга у нас родились такие тренировочные фразы: «Ах, как храбр наш царь!», «Там та мгла — та мгла зла!». Вариантов упражнений на основе этих текстов — множество.

Постепенно можно переходить к произношению пословиц и поговорок, так же подобранных на тот или иной ударный гласный, например: «Голова без ума, что фонарь без огня» или «Два часа собирается, два часа умывается, час утирается, сутки одевается» — на закрепление произношения гласного «А»; «Языком молоть, не дрова колоть», «На чужой роток не накинешь платок» — закрепление произношения «О» и т. д. Доцент нашей кафедры Л. М. Иванова предлагает следующий методический прием в работе над пословицами на этапе освоения гласных звуков: необходимо произнести текст пословицы, опустив все согласные звуки, соединяя все гласные в единый голосовой поток (в соответствии с написанием, а не с орфоэпическими правилами). Нужно внимательно следить за четким переходом от одного гласного к другому. Например, пословица «Голова без ума, что фонарь без огня» будет звучать следующим образом: «о-о-А е у А, о о-А е оА» (большими буквами обозначены ударные гласные)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Возможно, данное упражнения будет нецелесообразным, если учебная программа на этом этапе уже предполагает знакомство студентов с орфоэпическими нормами произношения безударных гласных, так как в упражнении они не учитываются.

Можно попросить студентов придумать небольшие рассказы — монофоны, на тот или иной гласный звук и отработать его произношение — как советует профессор нашей кафедры Л. С. Максимова. Текст должен быть составлен из слов, в которых один и тот же ударный гласный, например: «Хочется на море. Желтый песок, мокрые водоросли, морской прибор... А далеко на небосклоне — большое желтое солнце. Погода хорошая. А волны!» и т. д. В этих текстах, разумеется, встречаются и согласные звуки, но основная цель тренировки — сохранить верное артикуляционное движение именно при произношении гласных.

На данном этапе можно применять оригинальное, я бы даже сказала — остроумное приспособление, предложенное М. Н. Радциг, преподавателем кафедры сценической речи Театрального института им. Б. Щукина. Для разработки губных мышц она предлагает использовать при произнесении тренировочных текстов трафарет из плотного картона, индивидуально по размеру рта учащегося. Трафарет вырезается в форме вертикального овала, он «помогает контролировать углы рта — не дает им сильно растягиваться в стороны, заставляет верхнюю губу подниматься вверх, формирует вертикальную артикуляционную позицию» [9, с. 97.].

Педагог нашей кафедры профессор Н. Н. Штода в течении нескольких последних лет в работе со своими студентами с успехом применяет собственную методику работы над дикцией и орфоэпией на материале текста пьес А. Н. Островского. Процесс отработки произносительных и дикционных нюансов подробно описан в ее учебном пособии [13, с. 44-45.], к которому я отсылаю читателей, здесь же приведу, в качестве примера, одно из заданий — в данном случае на отработку «А» под ударением:

«1. Проверьте перед зеркалом правильную артикуляцию звука «А». Медленно выдохните на ладонь левой руки. Вдох носом и теплый беззвучный выдох на ударный гласный звук «А».

2. На вдохе зевните с сомкнутыми губами и потянитесь до максимального напряжения, пауза 3 секунды и на расслаблении выдохните. Вдох и длинный тихий «звуковой» выдох с гласными<sup>1</sup>:

а) А — Ао — Ау — Аэ — Аы — Аи (выдох на строку)

б) Аа — Аоа — Ауа — Аэа — Аыа — Аиа в) аА — аоА — ауА — аэА — аыА — аиА.

Следим за правильной осанкой и свободой мышц задней стенки неба, языка, шейного и плечевого поясов.

3. Соедините правильное дыхание, произношение и предложенное далее движение. Произнесите слова/фразы с добором воздуха перед каждым(ой) из них. Вдох через нос при широко (на «А») открытом рте. При вдохе раскройте кисть правой руки ладонью вверх. На выдохе, произнося текст, медленно соберите руку в кулак на ударном слогe (к концу фразы).

Внимательно следите за тем, чтобы уголки губ не растягивались в стороны. Это может способствовать открытому, «плоскому» звучанию гласных звуков» [13, с. 45].

Далее автор предлагает подборку слов и фраз из пьес Островского, с большим количеством отрабатываемого в данный момент звука:

«Не жд[а]ли-то, м[а]тушка, не ч[а]яли! «Бедность не порок»

Я слов[а] эти в[а]ши не ин[а]че как в шутку примим[а]ю. «Лес»

<sup>1</sup> Заглавной буквой обозначены ударные гласные звуки.

З[а]муж пор[а] отдал[а]ть. А и ж[а]ль: р[а]дость-то, Ив[а]нушка, у меня только одн[а]. «Не в свои сани не садись».

Особенно ценным в подходе Н. Н. Штода, мне кажется последовательный и логичный переход от упражнения к драматургического тексту. Ведь часто мы сталкиваемся с таким явлением: студент, с успехом справляющийся со всеми техническими сложностями на занятиях по сценической речи, не всегда переносит полученные навыки в свою практику актерскую практику. Включение фрагментов из пьес в дикционно-голосовой тренинг мне кажется серьезным подспорьем в интеграции этих двух профильных предметов обучения актеров.

### **Произношение сочетаний гласных звуков. Зияние**

Навык правильного произношения скопления гласных звуков, собственно, нарабатывается уже в предыдущих дикционных упражнениях. Но этого недостаточно. Необходимо, привить учащимся привычку полноценного произнесения зияния в словах и на стыке слов. Основой для упражнений этого раздела должны быть примеры слов и текстов со скоплением гласных звуков.

Например, преподаватель нашей кафедры Н. А. Макарова поделилась тренировочным текстом из собственной педагогической «копилки»:

У Оли, у Али, у Эли.

У Иры, у Ани, у Яны.

У Ули, у Аси, у Оси.

Мы спросим, мы спросим, мы спросим.

А Оля, а Аля, а Эля.

А Ира, а Аня, а Яна.

А Уля, а Ася, а Ося.

Ответят, ответят, ответят.

Текст можно отрабатывать с каждым студентом индивидуально, а можно построить на его основе упражнение для группы. Когда упражнение будет отработано, можно попытаться немного усложнить его, увеличив количество гласных в скоплении. Например, можно построить такие диалоги:

— А у Оли, а у Али, а у Эли, а у Иры, а у Ани, а у Яны, а у Ули, а у Аси, а у Оси?

— И у Оли, и у Али, и у Эли, и у Иры, и у Ани, и у Яны, и у Ули, и у Аси, и у Оси?

Следующее упражнение, построенное на всем известном упражнении по актерскому мастерству, на мой взгляд, заставляет студентов не только механически проговаривать зияние, но и задуматься о том, когда оно встречается в речи, подыскать собственные примеры слов со скоплением гласных:

«Снежный ком»

Наверное, всем знакомо это упражнение: группа становится в полукруг, первый участник называет, например, свое имя, следующий — имя первого участника, а потом свое, третий — имена первых двух участников и свое собственное, и так далее — вплоть до последнего человека, который должен запомнить и назвать имена всех участников упражнения-игры. В нашей речевой вариации, мы используем имена, названия профессий, животных, содержащие гласные звуки, например: Иоанна, Аида, Иосиф, аудитор, коала. Каждый студент должен придумать, запомнить и, самое главное, полноценно выговорить все эти слова, наполненные гласными звуками.

Когда упражнения хорошо освоено, можно использовать уже не отдельные слова, а словосочетания, содержание скопление гласных внутри или на стыке слов, например: паук змееед, креативный пирщик, заядлый театрал, прекрасная Иоланта и т. д.

Это упражнение часто вдохновляет ребят на сочинение небольших текстов — фраз, состоящих из слов с зиянием, которые можно использовать в процессе тренинга. Можно направить полет фантазии студентов, задав для сочинения «чистоговорок» на скопление гласных определенную тему. Например, студенты профессора нашей кафедры Н. Н. Штоды составили в течении первого семестра и показали на зимнем зачете упражнение, построенное на сочиненных ими текстах-лозунгах: «Даёшь коалицию комедиантов!», «Однообразных поэтов на эшафот!», «Реабилитируем великие произведения!» и т. д. Самое главное на данном этапе — зафиксировать внимание учащихся на этой особенности русского произношения, приучить их к правильному и полноценному произношению каждого звука родного языка.

### **Произношение йотированных гласных**

В составлении дикционных упражнений для тренировки йотированных гласных можно использовать те же принципы, что и для основных звуков — соединение йотированных звуков со всеми гласными цепочки, соединение каждого йотированного звука с «А» — для преодоления неподвижности нижней челюсти, с «У» и «О» для формирования правильной позиции губ и т. д.

Так же, как при обработке полноценного произношения гласных в зиянии, в работу над йотацией важно подключать упражнения на словах и текстах — нужно сформировать не только дикционный навык, но и соответствующую произносительную привычку<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Тренировочные тексты для отработки произношения йотированных звуков можно найти, например, в следующих изданиях: [3, с. 47–53; 11, с. 50–51].

На одном из зачетов первого курса, доцент нашей кафедры О. Н. Бойцова предложила тренировать сложные звуко сочетания на основе всем известного упражнения по актерскому мастерству — «Японская машинка». На своих занятиях я стала использовать его как одно из упражнений, тренирующих йотацию:

«Японская машинка»

Напомню принцип упражнения: группа садится в полукруг, каждый человек получает «имя» — это может быть просто порядковый номер или название фрукта, цветка, в нашем случае — слово с йотацией, желательно, чтобы это было одушевленное понятие — имя, профессия или национальность, например — японка, Юлия, наяда, курьер, юноша, судья.

Педагог предлагает группе определенный ритмический рисунок и набор простых движений, которые выполняются в заданном ритме, например — ритмический рисунок 3/4: 1 — хлопок ладоней обеих рук по коленям, 2 — щелчок пальцами правой руки, 3 — щелчок пальцев левой руки. Когда ритм усвоен группой, подключаем основное задание — происходит своеобразная переключка от одного участника к другому, причем надо успеть сказать своё «имя» и «имя» другого участия, не выбываясь из ритмического рисунка, соответственно на счет 2 и 3. Педагог может постепенно ускорять темп и при этом следить, чтобы участники упражнения четко выговаривали слова с йотацией — в противном случае, играющий выбывает из игры. Усложненный вариант — использовать не отдельные слова с йотацией, а словосочетания, например: японский юрист, смелый егерь, юная наяда.

Для меня самое важное в этом упражнении, как собственно и во всех упражнениях, построенных

на словах и тренировочных фразах, сформировать у них не только дикционный навык, но и привычку полноценного произношения. В какой-то момент ребята начинают слышать себя и друг друга: мне уже не приходится самой удалять из игры участника, который не выговорил тот или иной звук — йотацию или зияние, его сокурсники начинают слышать неполноценное произношение — ведь хочется подловить товарища, самому остаться в игре победителем. Иногда сам «оговорившийся» честно и по своей воле останавливает игру, так как слышит, что не выговорил. Общий дружный смех над очередным «судья» — вместо «судья» или другим «шедевром» нечеткой дикции свидетельствует о том, что работа идет в правильном направлении.

\*\*\*

Живой процесс обучения довольно сложно зафиксировать на бумаге. Передать на письме все тонкости и нюансы того или иного упражнения по произношению гласных звуков, предугадать возможные ошибки учащихся — едва ли возможно. Формирования гласного звука — сугубо индивидуально, в большой степени зависит от природных особенностей строения артикуляционного аппарата и речевых привычек того или иного студента. Дикционные упражнения и тренировочные тексты для отработки произношения согласных звуков и исправления недостатков дикции — несколько легче поддаются описанию. Может быть, именно поэтому происходит своеобразная «миграция» дикционных упражнений и текстов на отработку согласных звуков между различными театральными школами, а хитрости отработки и совершенствования гласных, маленькие открытия и приспособле-

ния, которые находит педагог, так остаются только в его личном арсенале, самое большое — перенимаются его коллегами по кафедре, и то не всегда. Ведь обмен упражнениями, методическими рекомендациями между педагогами по сценической речи происходит, как правило, на просмотре и последующем обсуждении зачетов и экзаменов. Установка гласных звуков — входит в программу обучения первого семестра, точнее, — первых двух месяцев. Но до зачета в конце семестра многие упражнения просто не доходят, ведь его программа довольно насыщена — студенты должны продемонстрировать освоение начальных навыков практически по всем направлениям предмета. Дикционный раздел обычно представлен, опять-таки, простейшими упражнениями на согласные звуки, а вся кропотливая работа над гласными выносится за рамки зачета, остается за закрытыми дверьми учебной аудитории. И получается, что каждый из нас каждые четыре года — на очередном первом курсе, вынужден вновь и вновь «изобретать велосипед», ведь, по сути, результат, который мы хотим получить от этого раздела обучения, один и тот же. Для опытного педагога, возможно, это не является серьезной проблемой: постепенно, с течением времени, складывается некий набор упражнений и «инструментов», которые он может применять и комбинировать в зависимости от особенностей речевых данных новых студентов. А вот как быть начинающему преподавателю? Большинство молодых педагогов-речевиков имеют за плечами актерское образование, но мало кто из нас, может сказать про себя, что желание преподавать в будущем сценическую речь появилось на первом курсе. В основном, начальные навыки будущий педагог получает, не задумываясь об их сути и значении. Обучение магистранта, аспиранта, стажера

кафедры сценической речи проходит под контролем научного руководителя, который может оказаться педагогом одного из старших курсов. Под его руководством, начинается самостоятельная практика будущего педагога, соответственно, в том направлении, которое продиктовано учебной программой курса, к которому он «прикреплен», по поводу остальных направлений работы, он получает сведения и рекомендации в беседах с научным руководителем, старшими коллегами, из чтения методической литературы. Разумеется, он может посещать занятия остальных педагогов кафедры, смотреть зачеты и экзамены других театральных школ, получая, таким образом, весьма ценный созерцательный опыт. Однако, только на практике, когда начинающий педагог столкнется с реальными людьми — особенностями их произношения, голосовыми данными, нюансами восприятия, — он сможет в полной мере овладеть профессией, выработать свой собственный педагогический почерк. К сожалению, на этом пути, едва ли даже самому сознательному и теоретически подкованному молодому специалисту удастся избежать ошибок. Однако, доскональное знание методики, большой созерцательный опыт — вдумчиво и тщательно проанализированный, внимание к учащимся и понимание меры собственной ответственности перед ними, помогут свести возможные неточности и упущения к минимуму.

### Библиография

1. Алфорова Л.Д. Диалекты в сценической речи. Спб.: СПбГАТИ, 2010.
2. Бруссер А.М. Основы дикции: практикум. М.: Имидж-Пресс, 2003.

3. Бруссер А.М., Оссовская М.П. Правильная речь – путь к успеху. 104 упражнения для самостоятельной работы. М.: Арт Хаус Медиа, 2009.
4. Бруссер А.М., Оссовская М.П. Глаголим.ру. Аудиовидео уроки по технике речи. Ч. 1. М.: «ИПЦ Маска», 2007.
5. Вербовая Н.П., Головина О.М., Урнова В.В. Искусство речи. М.: Искусство, 1977.
6. Ласкавая Е.В. Речеголосовой тренинг. М.: Изд-во «Маска», 2006.
7. Оссовская М.П. Как исправить говор? 10 основных произносительных ошибок: Практикум для самостоятельной работы. Серия «Театральная педагогика». М.: ИД «Граница», 2009.
8. Петрова А.Н. Искусство речи. М.: Аспект Пресс, 2008.
9. Радциг М.Н. Комплексный дикционно-орфоэпический тренинг // Сценическая речь в системе Вахтанговской школы: Сб. статей и материалов / Сост. и научный редактор А.М. Бруссер. М.: ИД «Граница», 2012.
10. Сарычева Е.Ф. Сценическая речь. М.: Искусство, 1955.
11. Смирнова М.В. Скороговорки в речевом тренинге: учебное пособие. Спб., 2007.
12. Фельштинский В.М. Открытая педагогика. СПб.: СПбГАТИ, 2006.
13. Штода Н.Н. Сценическая речь и речевое богатство пьес А. Н. Островского М.: РА Арсис-Дизайн, 2008.

*В. А. Триполина*

## **АНАЛИЗ МЕТОДИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К РАБОТЕ НАД ДИКЦИЕЙ В ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛАХ РОССИИ**

Дикция — от латинского *dicere* — произносить, *dictio* — произношение. Дикция — один из основных разделов сценической речи, хорошо описанный в специальной литературе. С конца XIX века, когда в связи со всплеском интереса общества к театру, декламации, художественному чтению были созданы первые пособия по искусству речи «Искусство декламации» В.В. Сладкопевцева, «Музыка живого слова» Ю.Э. Озаровского, «Выразительное слово» С.М. Волконского и до сегодняшнего дня написано множество учебников, пособий, статей, методических разработок. Но педагоги по сценической речи не останавливаются, и каждый раз на зачетах, показах и семинарах удивляют коллег все новыми и новыми упражнениями. И это вполне объяснимо, ведь все методические изыскания рождаются во время работы с конкретными живыми людьми, каждый из которых — индивидуальность со своими данными и своими недостатками. Поэтому придумано столько комплексов упражнений, методов тренировки. И, конечно, это сокровищница для педагогов сценической речи, и для тех, кто стремится усовершенствовать свою речь (а таких все больше: журналисты, телеведущие, политики).

Но чтобы воспользоваться этим богатством нужно ответить себе на два вопроса:

1. Что такое хорошая дикция (основные ее критерии);

2. В каком порядке следует над ней работать.

Эта статья — плод размышления над этими вопросами, попытка выработать критерии оценки, сопоставить и проанализировать различные точки зрения, представленные в литературе. Автор надеется, что исследование будет полезно начинающим преподавателям, а опытным педагогам будет любопытно взглянуть на эту проблему под другим углом.

«Хорошая дикция, — пишет Е. Ф. Саричева в учебнике «Техника сценической речи» — обозначает четкость и ясность произношения, чистоту и безукоризненность каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фразы в целом» [1]. Еще лаконичнее формулировка в пособии Н. П. Вербовой, О. М. Головиной, В. В. Урновой «Искусство речи»: «Дикция — это четкость произношения» [2]. В пособиях И. П. Козляниновой и Е. И. Леонарди дикция определяется как раздел сценической речи, занимающийся ясностью, четкостью, правильностью произношения [3, 4]. Однако ясности и четкости мешает ряд дефектов, отклонений. В статье «Нормы приема для театральных вузов, школ-студий» О. М. Головина приводит следующую классификацию причин этих дефектов:

1. Неправильное строение речевого аппарата (органические недостатки)<sup>1</sup>

2. Неправильные артикуляционные установки и дефекты речи неорганического порядка а) шипящий сигматизм — вместо звука «С» слышится мягкое «ШЬ» б) межзубный сигматизм — шепелявость при которой кончик языка просовывается между зубами (такая фор-

<sup>1</sup> См.: [5]. Здесь не приводится, т. к. силами сценической речи невозможно исправить дефекты произношения при органических недостатках, требуется вмешательство стоматолога, хирурга, логопеда.

ма сигматизма производит впечатление детского сюсюканья)

3. Недостатки речи неорганического порядка являющиеся результатом небрежности воспитания речи или дурной привычки а) вялая артикуляция;

б) нечеткое произношение гласных;

в) нечеткое произношение свистящих и шипящих;

г) речь сквозь зубы;

д) дефекты «Л» и «Р»;

у) неправильное произношение мягких звуков «ТЬ» и «ДЬ» (дзяканье);

ж) подмена звонких согласных глухими (вместо «Б»-«П»; «Д»-«Т» и т. д.);

з) «пулеметная» — чрезмерно быстрая речь;

и) замедленная речь [5, с. 34-35].

Однако устранением недостатков не исчерпывается работа над дикцией, т. к. четкость и ясность нужна не только для того, чтобы зритель понимал текст (это само собой разумеется). Разборчивость только первый шаг к ощущению речи как выразительного средства. В своей книге «Тренинг сценической дикции» Ю. А. Васильев тоже предлагает вывести содержание дикции за рамки: «четко, ясно, правильно, хорошо» и определяет дикцию как совокупность 1) беспорочности (отсутствия недостатков в произношении конкретного звука), 2) правильности (орфоэпические характеристики), 3) отчетливости (разборчивости) речи, 4) красоты (совокупности мелодичности голоса и красоты произношения) [6, с. 5].

Слагаемыми дикции по Ю. А. Васильеву является дикционная техника и дикционная выразительность.

На уровне дикционной техники, по мнению Ю. А. Васильева, необходимы:

1) мышечная свобода глоточного, носоглоточного и ротового резонаторов в работе и статике;

2) свобода мышц артикуляционного аппарата в моменты говорения и молчания;

3) энергетическая насыщенность мышечной системы артикуляционного аппарата в процессе целенаправленного сценического речевого поведения;

4) эластичность мышц резонаторно-артикуляторной системы: упругость, гибкость, растяжимость, позволяющие выполнять речевые программы любой категории сложности;

5) тонкий фонематический слух;

6) настроенный слуховой анализатор;

7) усовершенствованный речедвигательный анализатор.

На уровне дикционной выразительности обязательны:

1) орфоэпическая нормативность произношения;

2) орфофоническая чистота произношения (качество произнесения отдельных звуков);

3) разборчивость произносимого текста — способность средствами дикционной техники обеспечивать содержательность речевых единиц: слов — речевых тактов — фраз — реплик и других речевых комплексов;

4) нормативная устойчивость и разборчивость речи независимо от временных и мышечных нагрузок.

На творческом (художественно-эстетическом) уровне важны:

1) темпоритмическая подвижность;

2) орфофоническая подвижность (в зависимости от характеристики роли «шепелявость», «картавость», «гнузавость», «заикание» и прочие дикционные особенности);

3) орфоэпическая подвижность (перестройка на речевую характерность роли: акценты, говоры, просторечные произношения) [6, с. 8-10].

Ю. А. Васильев дает расширенное толкование дикции объединяя орфоэпию, логику речи, дыхание, голос и художественное слово.

Да и выдвинутая им цель совершенствования дикционной техники и выразительности — «постепенное

преображение привычной разговорной речи студента в звуковой строй непривычной профессиональной речи актера» [6, с. 7], — по-моему, прекрасно сформулированная цель всего курса Сценическая речь.

И все же попытаемся выделить составляющие «хорошей дикции», сформулировать основные задачи раздела и составить план, который поможет нам проанализировать эффективность того или иного метода тренировки дикции. Критериями будут служить требования, которые Станиславский предъявляет к речи актера.

I. Гибкий и податливый артикуляционный аппарат.	«Развить артикуляцию губного аппарата, языка и всех тех частей, которые четко вытаскивают и оформляют согласные. В этом процессе большую роль играют мускулы, которые требуют систематического развития и времени» [7, с. 475]
II. Орфофоническая чистота произношения.	
1) Правильная установка (артикуляционный уклад звуков)	«Надо ... понять, при каком положении рта, губ, языка создаются правильные звуки согласных» [7, с. 484]
2) Устранение дефектов «ламбдаизмов», «ротаизмов», «сигматизмов», «дзьяканья» и пр.	«Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и потому легко коверкаем их: вместо звука «Ш» произносим «ПФА», вместо «Л» произносим «УА». Согласная «С» звучит у нас как «ЦС», а «Г» превращается у некоторых в «ГХА». Прибавьте к этому оканье, аканье, шепелявость, картавость, гнусавость ... и всякое косноязычие» [7, 469]
3) Четкое произношение звуковых «противопоставлений» (глухость-звонкость, твердость-мягкость, удвоенные согласные)	«Слова с подмененными буквами представляются мне теперь человеком с ухом вместо рта, с глазом вместо уха, с пальцем вместо носа... Выпадение отдельных букв и слогов — то же, что провалившийся нос, выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства» [7, с. 469]

*Окончание таблицы*

<p>III. Разборчивость и нормативность произношения в разнообразном темпо-ритме.</p>	<p>«Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи; с одной стороны ее плавность, медленная звучная слиянность, а с другой стороны — быстрота, легкое, четкое и чеканное произнесение слова» [7, с. 586]</p> <p>«Аритмия в речи, при которой слово или фраза начинается медленно а в середине вдруг ускоряется, для того чтоб в конце неожиданно точно шмыгнуть в подворотню, напоминает мне пьяного, а скороговорка — пляску святого Витта» [7, с. 469]</p>
<p>IV. Дикционная выразительность (дикция как средство художественной выразительности)</p>	<p>«В совершенном произведении драматурга каждое слово, каждая буква, каждый знак препинания служат для передачи внутренней сущности его; актер, истолковывая драму в плане своего разумения, вносит в каждую фразу свои индивидуальные нюансы, которые нужно передать не только экспрессией тела, но и художественно выработанной речью. При этом нельзя забывать, что каждый из звуков, слагающихся в слово, каждая гласная как и согласная, является как бы особой нотой, занимающей свое место в звуковом аккорде слова и выражает ту или иную частицу просачивающейся через слово души. Вот почему и работа над усовершенствованием фонетической стороны речи не может ограничиваться механическими упражнениями речевого аппарата, но должна быть направлена на то, чтобы актер научился ощущать каждый отдельный звук слова, как орудие художественной выразительности» [8, с. 131]</p>

Посмотрим, каким образом предлагают строить практическую работу над дикцией разные авторы, и попробуем сопоставить с выработанным планом (для удобства будем рассматривать методики не поочередно, а по пунктам плана).

С. Волконский [9] рекомендует начинать работу над дикцией с освоения звуков, не заостряя внимания на подготовке речевого аппарата. Е.И. Леонарди [4] дает артикуляционные установки гласных и предлагает тренировать речевой аппарат на упражнениях на гласные звуки (контролируя верный артикуляционный уклад). А вот Е.Ф. Саричева подробно останавливается на значении специальной тренировки речевого аппарата: «подобно скрипачу, прежде всего развивающему пальцевую технику, актер, чтец, оратор должны развить и подготовить тот технический аппарат, без которого немислимо осуществление творческой работы. Гибкость и податливость речевого аппарата, его отдельных мышц являются основой дальнейшей успешной работы в исправлении дефектов речи и ее совершенствования» [1, с. 14]. В качестве тренировки Е. Саричева предлагает «лицевую» гимнастику (впервые методические положения этой гимнастики были кратко сформулированы в книге Ю.Э. Озаровского «Музыка живого слова» в 1914 году; на их основе Е.Ф. Саричева разработала целый комплекс упражнений). В дальнейшем эти упражнения для челюсти, губ и языка были включены во все учебники под названием артикуляционной гимнастики. Большинство педагогов по речи также считают необходимой специальную тренировку речевого аппарата и используют артикуляционную гимнастику в своих занятиях, придумывают свои названия упражнениям, свои варианты упражнений. Э.М. Чарели [10] предлагает свой вариант артикуляционной гимнастики. Помимо упражнений для губ и языка включаются упражнения для глотки и мягкого нёба. Рекомендуется чередовать беззвучное произнесение гласных (с движениями губ) с одновременным произнесением согласных вслух. Такие упражнения способствуют верному формированию артикуляционного уклада «проблемных» звуков.

Все упражнения Э.М. Чарели предлагает соединять с массажем для снятия излишнего напряжения с артикуляционных органов [10, с. 142-144]. В.Н. Галендеев и Е.И. Кириллова, не отрицая значения тренировки речевого аппарата, предлагают чередовать артикуляционные упражнения с произнесением коротких слов, фраз, как бы проверяя действие гимнастики: «При таком способе тренировки быстрее и надежнее налаживается психологическая связь между отвлеченными гимнастическими речедвижениями и живым процессом говорения» [11, с. 224-225]. Однако есть и резкие противники артикуляционной гимнастики. «Развитие мышц речевого аппарата «вообще», из соображений гимнастики лишает органы речи движений, собственных фонетической системе языка», — считает Ю.А. Васильев [12, с. 264-265]. Более того, он утверждает что: «Артикуляционная гимнастика предполагает разминку только губ, языка, нижней челюсти, из тренинга исключаются голос, дыхание, речевой слух <...> ни артикуляционная гимнастика, ни работа над выхваченными из речи звуками не создают условий для воспитания художественной дикции» [12, с. 264-265]. Никак нельзя согласиться с этой точкой зрения по нескольким соображениям. Внешняя артикуляция непосредственно связана с внутриглоточной и, поэтому важна не только для тренировки дикции, но и для работы над голосом. «Ясно, что специальные технические упражнения для выработки артикуляционных навыков необходимы,» — пишет А.Н. Петрова и уточняет: «Верные артикуляционные движения должны быть выработаны специально. В работе по голосу та же трудность: есть целый ряд голосовых недостатков, связанных с неверной работой глоточной или артикуляционной системы... В практике обучения постоянно возникают моменты, когда упражнение должно тренироваться как бы механически. По мнению

И.М. Сеченова и данным современной физиологии, это способствует закреплению, автоматизации навыка» [13, с. 131-132].

Кроме того, артикуляционная гимнастика не включает тренировки дыхания, все артикуляционные движения могут быть связаны с дыханием (а иногда и со звуком, как у Чарели).

Тренировка речевого аппарата на артикуляционных упражнениях помогает осознать функции его отдельных частей, без чего невозможно двигаться дальше, так как для достижения четкого произношения и устранения дикционных недостатков необходимо усвоить определенное расположение частей речевого аппарата во время произношения того или иного звука. В большинстве пособий работу над звуками рекомендуют начинать с артикуляционной установки гласных (согласные требуют большей активности в произношении, значит, и большей подготовленности речевого аппарата). «Гласные это жизнь слова, это дыхание речи. Без гласных речь вянет, — гласные это кровь, согласные, — тело скелет и мускул», — пишет С. Волконский [9, с. 51]. Тренировка гласных нужна прежде всего для того, чтобы выработать их артикуляцию в том качестве, которое необходимо для звучания ударного слога. Ведь без четко выделенного ударного слога слово не имеет законченной формы. Необходимо изучить артикуляционную установку звуков и следить за правильным положением речевого аппарата при произнесении гласных, в дальнейшем это поможет при работе над дикцией и голосом, так:

— от степени раскрытия рта зависит ясность произнесения звука, научившись «раскрывать рот» можно преодолеть «сквозьзубость»:

— форма губ имеет значение не только для четкой дикции но и для верного голосового звучания. В упражнениях на гласные следует обратить внимание

на «собранность губ» — формирование так называемого рупора — позиции в которой образуется направленный полетный звук. В противном случае (при растягивании губ в сторону) образуется неприятный «белый» звук.

— Сохранение характерных артикуляторных укладов языка необходимо для того, чтобы могли образоваться форманты гласных, без чего, как мы знаем, звук не будет восприниматься как гласный [14, с. 104].

В пособиях Е. Ф. Саричевой, И. П. Козляниновой, Е. И. Леонарди сначала рекомендуется проделать упражнения беззвучно (направив все внимание на правильную артикуляцию и соединение с дыханием), потом вслух. При помощи зеркала нужно контролировать верное произношение каждой гласной в отдельности. После этого можно продолжить упражнение на цепочках гласных. Со вниманием нужно отнестись к йотированным гласным, так как еще С. М. Волконский отмечал такой недостаток как «вялое йотирование» (когда произносят — «яиё; тывиво» вместо «я ё, ты его»). Следует изучить артикуляцию звука «Й» и проработать йотированные звуки, в том числе и в «противопоставлениях» «А-Я, Э-Е, О-Ё, У-Ю».

Однако в современной методической литературе встречается ряд возражений против такой работы со звуком. «Беззвучная тренировка звука больше подходит на шутку <...> использовать программы меньше чем слог нельзя», — пишет Ю. А. Васильев [15, с. 104]. И вместо традиционной методики [12, с. 264] освоения дикции, когда последовательно отрабатываются звук-слог-слово-фраза, предлагает дикционный тренинг с методической последовательностью разминка-настройка-тренаж, где основой «становятся одновременно различные речевые программы: и слог, и слово, и звукосочетание, и фраза, и короткие стихи», также включаются имитационные (звуки леса, пение

птиц, цоканье и т. д.) и вибрационные упражнения. Все дикционные недостатки автор предлагает исправлять в процессе тренинга с помощью специально подобранных текстов (считалок) [6, с. 10-11].

В. Н. Галендеев и Е. И. Кириллова также считают неправильной тренировку отдельных речевых звуков, мотивируя тем, что «теория предмета недостаточно учитывает исключительную динамическую изменчивость фонем в речевом потоке, огромный вариативный запас резонаторной системы <...> методическая литература дает обедненную картину произносительной стороны речи: тренируются десять гласных, в то время как в книге.

Матусевич «Современный русский язык. Фонетика» указаны знаки фонетической транскрипции для сорока одного оттенка гласных фонем <...> в книге «Сценическая речь» отмечено сорок речевых согласных звуков, а в «Русской фонетике» М. Е. Панова их шестьдесят семь» [11, с. 225-226].

Слог (звукосочетание) В. Н. Галендеев и Е. И. Кириллова считают недостаточным для тренировки с точки зрения творчески-смыслового отбора методического материала, так как «чаще всего это искусственная фонетическая конструкция, которую можно наполнить смысловой нагрузкой лишь с помощью довольно сложной ассоциативной работы мышления. В условиях урока такая работа производится не всегда, и слог остается результатом оголенной механической работы, хотя и совершаемой при координации всех трех систем речевых эффекторов». Хотя авторы признают, что «развивая дикцию сразу же на материале слова или фразы, мы, безусловно, лишаемся возможности столь же подробного вмешательства в деятельность речевых органов как при слоговой тренировке», планировать дикционный тренинг предлагается на материале слова или фразы, подобрав их (слова) по фоне-

тико-артикуляционному составу. «Слово, начинающееся или заканчивающееся «язычным» звуком, — это уже вполне определенный артикуляционно-словесный тип» [11, с. 225-226]. Правда авторы подчеркивают что все вышеизложенное касается только группового тренинга, а дикционные недостатки исправляются на индивидуальных занятиях. Вспоминаются слова М. Чехова «Актер должен заново учиться произносить каждый звук в отдельности (как в детстве он учился писать каждую букву в отдельности), для того чтобы позднее иметь право, забыв свою кропотливую работу, отдать свободно своей творческой речи» [16, с. 40]. Неужели такой подход к обучению устарел, и «механические» упражнения вредны?

«Практический опыт и современные представления о деятельностином подходе к обучению подтверждают необходимость сочетания упражнений в условиях живого поведения с комплексом механических движений-помощников, — считает А.Н. Петрова [13, с. 132-133], — В системе обучения самые технологичные механические упражнения полезны и результативны. Механистичность здесь относительная. Ведь упражнения имеют точную цель, проводятся в конкретных условиях. Осознанная цель творчески осмысливает технику. Противникам упражнений на звуках, считающим их (звуки) чем-то «искусственным» и «голой механикой», хочется привести высказывание Жана Д. Удина: «Фонетическая сила слов — могущественное орудие в смысле воздействия на воображение; и если кто это отрицает и, несмотря на звуковую изобразительность слов, будет утверждать, что этимологический смысл сильнее фонетического, тот пусть закроет эту книгу: мы никогда не сговоримся на почве искусства». Созданы целые системы для того, чтобы «почувствовать» звук и насытить его смыслом. Этим занимались Р. Штейнер (разработавший теорию зву-

ковой эвритмии) и М. Чехов (теория психологического жеста)» [См.: 15, с. 40; 16].

Таким образом, упражнения на звуках — вполне «творческое» занятие. Надо сказать, что сейчас почти все педагоги по речи тренируют звуки с движением, с жестом, на это есть еще одна причина. Учеными установлено, что в двигательной коре головного мозга проекция кисти руки занимает одну треть всей площади. К тому же она чрезвычайно близка к речевой моторной зоне (зоне Брока). Поэтому тренировка тонких движений кисти и пальцев является стимулом развития речи. Исходя из этого, некоторые педагоги соединяют тренировку звуков с более мелкими движениями кистей рук, пальцев, но и тогда это не «просто движения», а конкретные действия: «страхиваю воду», «колю иголкой», «отодвигаю», «хватаю», «царапаю». Одна из основных причин внимания к отдельному звуку — возможность исправления дикционных недостатков. Э.М. Чарели совершенно справедливо считает, что в этой работе основным методическим приемом является постепенный «переход от простого к сложному». «Не торопитесь произносить слоги, заинтересуйтесь тем, что делает ваш язык. Любопытно ведь прислушаться к звукам, которые изменяются при малейшем движении языка. Слуховой анализатор и мышечная память — вот главные врачеватели недостатков речи. Надо поэтому чередовать верное и неверное произнесение. Понять и услышать разницу звучания». [17, с. 53]

Еще один спорный методический вопрос: в каком порядке тренировать согласные? «Мы считаем целесообразным начинать работу над такими согласными звуками, которые не требуют работы в индивидуальном порядке, — пишет А.А. Титова, — Твердые звуки п — б и т — д удобны для начала потому, что сильных искажений от нормы в произношении этих звуков

у учащихся театральных школ не встречается и работа над ними редко требует затраты времени в индивидуальном порядке, в отличие от работы над звуками з — с, ш — ж. [18, с. 54–55]. Е. Ф. Саричева в учебнике «Техника сценической речи» выстраивает работу над согласными по тому же принципу. Такой порядок изучения согласных обусловлен тем, что в силу своей активной природы рождения взрывные согласные тонизируют работу дыхательного аппарата, особенно развивают подвижность диафрагмы (К- Кь, П-Пь, Т-ТЬ) а также помогают приближать звук к губам. Тренировка этих согласных развивает весь артикуляционный аппарат: п-б — губы, т-д — кончик языка, к-г — спинку языка, и таким образом подготавливает речевой аппарат к произнесению более трудных С-З, Ш-Ж, Ц, Ч-Щ.

Еще одна задача дикционного тренинга — это выработка четкого произношения в так называемых «противопоставлениях»<sup>1</sup> (об этом было упомянуто на примере гласных звуков, где йотированные противопоставлялись с так называемыми твердыми гласными: А-Я, О-Ё, Э-Е, У-Ю). Мы знаем, что в русском языке согласные образуют пары по звонкости-глухости (Б-П, В-Ф, Г-К, Д-Т, З-С, Ж-Ш). Артикуляционная установка этих звуков одинакова за исключением того, что в образовании звонких согласных участвует голос.

Большинство согласных могут быть как твердыми так и мягкими (т. е. образуют пары по твердости-мягкости), за исключением всегда твердых Ж, Ш, Ц и всегда мягких Ч, Щ, Ы. Однако звук Ж, всегда твердый в одиночном положении, нередко становится мягким, когда удваивается (дрожжи, вожжи и т. д.).

<sup>1</sup> В данном случае студенту предлагается противопоставить или сравнить звучание твердых и мягких, звонких и глухих, одинарных и удвоенных согласных.

Уместно упомянуть еще одну пару, нуждающуюся в тренировке на «противопоставления» (хотя «противопоставление» здесь и не в фонетическом смысле) — это одиночные и удвоенные согласные, встречающиеся в слове и на стыке слов.

В пособиях Саричевой, Леонарди, Козляниновой, Савковой даны дикционные упражнения с чередованием звонких и глухих, твердых и мягких согласных, упражнения на удвоенные согласные, однако «противопоставление» не акцентируется. Хотя разница между этими звуками в русском языке принципиальна, так как имеет смысловозначительное значение (ср. голос — колос, томный — темный, мел — мель, вернуть — ввернуть, их лев — их хлев). Возможно, это происходит потому, что, приступая к тренировке «противопоставлений» мы вынуждены вторгнуться в другой раздел сценической речи — орфоэпию. Орфоэпические правила становятся необходимыми, когда учащиеся от звукосочетаний переходят к словам и словосочетаниям. Именно поэтому многие авторы соединяют дикцию и орфоэпию в одном пособии: «Дикция и орфоэпия» называется книга Е. И. Леонарди, «Произношение и Дикция» — книга И. П. Козляниновой, «Опыт работы по дикции и орфоэпии» — статья А. А. Титовой [См.: 4; 2; 19; 18].

Для тренировки «противопоставлений» необходимы орфоэпические правила, так как мы произносим совсем не то, что написано. Законы ассимиляции (оглушения, озвончения, смягчения) подсказывают, где нужно заменить звук его парой по звонкости-глухости или твердости-мягкости. После изучения правил орфоэпии оказывается, что удвоенный звук нужно произносить не только там, где это написано, но и в некоторых других случаях (расшитый, безжалостный, в фургоне, из сада, уезжать).

Тренируя согласные в «противопоставлениях», можно избавиться и от некоторых недостатков дикционного свойства, таких как подмена звонких согласных глухими. «Иногда мы наблюдаем, как из-за небрежной артикуляции вместо звонких звуков Б, Г, Д произносят глухие звуки П, К, Т, то есть вместо слова бабушка говорят «папушка», вместо «Дон» — «тон». В подобных случаях нечеткого разграничения согласных по звонкости-глухости рекомендуем заняться специальной тренировкой: приложить ладонь к выступу щитовидного хряща (кадыку) и произносить по очереди парные звуки — звонкий, глухой — несколько раз подряд. При произнесении звонкого звука рука ощутит работу голосовых связок, при произнесении глухого звука этого ощущения не возникнет». [18, с. 200]

Следует также обратить внимание на произношение слогов с разделительным Ъ, и отработать их в «противопоставлении»: БЮ-БЬЮ, ПЁ-ПЬЁ, ВИ-ВЬИ, ДЯ-ДЬЯ, ТИ-ТЬИ (чтобы не получались «вороби», «мурави», «лади», «стати» и т. д.).

Материал для работы над четким произношением в «противопоставлениях» самый разнообразный: звуки, звукосочетания, слова, словосочетания и стихи. Но даже в технические слоговые упражнения можно внести элемент творчества. «Тренируя всевозможные сочетания согласных, отчитываете, подшучивайте, поддразнивайте, кокетничайте. Но только не делайте упражнения формально, мертво, механически» — советует Савкова [19].

Основная цель тренировки «противопоставлений» — устранение недостатков, связанных с вялостью и небрежностью, когда произносится невнятный средний звук, поэтому такая тренировка полезна всем. Кроме того, работа со звуковыми «противопоставлениями» является еще одним шагом к пониманию дикции как средства художественной выразительности,

так как помогает почувствовать звук, увидеть его во всех оттенках.

В последовательности звук-слог (звукосочетание)-слово-словосочетание-фраза, фраза является последней ступенькой и, по сути, уже первым «текстом». Для тренировки звуков во фразе предлагаются пословицы, поговорки, считалки, маленькие стихи. Но самый любимый материал — это скороговорки, у них нет противников, все авторы включают их в свои пособия и рекомендуют для работы над дикцией. Хотя работа над скороговорками перерастает из дикционной в дикционно-дыхательно-голосовую.

Преимущество скороговорок в том, что это не просто текст, а очень трудный, в техническом смысле, текст. Звуки в скороговорках распределены таким образом, что требуют осуществления слишком сложной координации речевого аппарата. Трудность заключается в том, что в скороговорках сознательно нарушен правильный порядок звуков во фразе. Например, при быстром произнесении несколько раз подряд скороговорки «Либретто Риголетто» (ЛРРЛ) обязательно «выскачит» слово «Лигоретто», чтобы навести порядок в чередовании звуков (ЛР-ЛР). Тренируя скороговорки можно добиться чистоты и правильности произношения в любых трудных сочетаниях согласных. Кроме того, в скороговорках часто используются слова с большим количеством заударных и предударных слогов (разнервничавшегося, размокропородилось, вылавировали и т. д.), что создает дополнительную трудность произношения, и позволяет тренировать слоговое развертывание. В жизни очень часто предударные слоги «съедаются», а заударные «комкаются». «Четырехпятиколенная фраза, обилие сдвоенных согласных, трудные, даже изощренные сочетания «язычных», составляющие преодолевать речевую инерцию, — все

это требует расчета дыхания, отточенности речедвижений, интонационной конкретности» [11, с. 234].

Из названия «скороговорка» следует, что говорить надо быстро, но все авторы в один голос утверждают, что это не так, или не совсем так. «Не следует думать, что актер должен развивать «скороговорку» вообще как навык речи, или утверждаться в этой дурной привычке, если она у него имеется <...> очень часто говорить медленнее гораздо труднее, чем говорить быстро. Манера слишком быстро говорить отражается прежде всего на ясности произносимого текста, а иногда и на его слышимости. В большом, высоком, гулком или не совсем заполненном помещении первое слово еще не успевает долететь до зрителя, как актер произносит уже второе, третье. Звуки наускаивают друг на друга, не успевая оформиться» в пространстве, и получается общий гул, в котором ничего нельзя услышать и различить» [1, с. 62]. Работа над скороговоркой — это возможность тренировать четкую речь в любом темпе. Актер должен уметь говорить одинаково легко и в быстром и в медленном темпе, сохраняя четкость и ясность речи, какой бы скорости не требовали условия текста пьесы. Большая легкость и, часто, быстрота произношения, да еще в стихах, требуется в пьесах Мольера, Гольдони, Шекспира, Ростана.

Поставив перед собой задачу добиться четкости произношения в быстром темпе, никогда нельзя произносить такой текст сразу быстро, хотя бы это была лишь одна фраза и даже одно слово. Прежде нужно преодолеть в тексте все звуко сочетания, не поддающиеся сразу абсолютной ясности произношения. «Самые трудные слова, — считает Е.И. Леонарди, — нужно произносить по нескольку раз в медленном темпе до тех пор, пока они не зазвучат легко, свободно, без напряжения. Неверным и очень вредным было бы в работе над скороговоркой бессмысленно произносить ее

по слогам, это не приносит никакой пользы, тяжелит речь, лишает ее легкости и естественности» [4, с. 125]. «Разумеется, любой текст по началу тренируется в медленном темпе, но не на первой скорости, когда после каждого слова возникает интонация точки. Вообще акцентировка каждого слова во фразе приносит большой вред. Чем активнее тренировка фразы «по словам», тем труднее в последствии добиться целостной и органичной интонационно-логической организации во фразе — словесная шагистика накладывает свой пагубный отпечаток» [11, с. 234]. «При работе над скороговоркой прежде надо помнить, что ты говоришь, кому ты говоришь, то есть не терять логики, — советует И. П. Козлянинова, — нельзя пробалтывать, всегда есть цель, задача, отношение к тому о чем говоришь, и к тому, кому и зачем говоришь, всегда есть материал для диалога с партнером» [3]. «Разобравшись в содержании скороговорки, зная точно мысль, этим текстом нужно действовать», — соглашается Е. И. Леонарди [4, с. 123].

В рассуждениях о критериях хорошей дикции выстроилась последовательность овладения навыками. И последний раздел — дикционная выразительность. Но тут возникает вопрос: где та граница, у которой мы должны сказать: «А вот теперь мы занимаемся дикционной выразительностью»? В каком семестре начинать эти занятия и на каком материале их строить? И здесь очень важно понять, что имеется в виду под самим определением. Его расшифровка: дикция как средство художественной выразительности — уже несколько проясняет дело. А высказывания К. С. Станиславского определяют конкретную цель: научиться «ощущать каждый отдельный звук как орудие художественной выразительности». Получается, что самые первые попытки найти четкое, верное звучание, когда студент как будто заново учится говорить

звук, а потом начинает слышать его, обращать на него внимание в словах, — уже работа над дикционной выразительностью. Хотя не стоит забывать и первых слов К.С. Станиславского, где речь идет о выразительности в «совершенном произведении», таком, где «каждый из звуков, слагающихся в слово, каждая гласная как и согласная является как бы особой нотой, занимающей свое место в аккорде слова». Без сомнения, самая совершенная литературная форма — это поэзия. Академик М.М. Бахтин считает что «ни одной из культурных областей, кроме поэзии, язык ВЕСЬ не нужен: познанию совершенно не нужно сложное своеобразие звуковой стороны слова, в ее количественной и качественной стороне, не нужно многообразие возможных интерпретаций, не нужно чувство движения артикуляционных органов и пр.; то же самое приходится сказать о всех других областях культуры и творчества: все они не обходятся без языка, но берут в нем весьма немногое. Только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные: все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих пределов, поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого» [21, с. 45]. Стихотворный материал дает возможность выработать более чуткое отношение к дикционной стороне исполняемого произведения, ощутить и понять характер артикуляционных движений, особую дикционную организацию, заданную автором на поэтическом тексте. В своей статье «Работа над стихом, как средство воспитания художественной выразительности речи» Ф.М. Пичугина предлагает строить работу над фонетической и артикуляционной стороной слова в стихотворном тексте на разных уровнях, используя различные выразительные средства:

1) звукоподражание явлениям природы, действительности:

«Бухают бомбы у бухты:

ух-ты...»

(А. Безыменский «Трагедийная ночь»)

2) Ономотопея (звукоподражательное словотворчество):

Буду акать, буду окать,

Катю-степь возьму под локоть,

Конь пойдет подковой цокать,

Ёкать селезенкою.

(А. Тарковский «Встали хлопцы золотые...»)

3) Ассонанс (инструментовка стиха на определенные гласные звуки) и аллитерация (инструментовка стиха на определенные согласные):

Я недаром вздрогнул —

Не загробный вздор ...

(В. Маяковский

«Товарищу Нетте пароходу и человеку»)

4) Звукосимволизм (звук выступает в стихе в качестве некоторого символа, т. е. ориентирует на определенное смысловое содержание или эмоциональную настроенность):

И грустно другую любя,

Как будто любимую повесть,

С другой вспоминает тебя.

(С. Есенин «Я помню, любимая, помню...»)

— Звуки У, Ю, как бы подчеркивают тему грусти и печали.

Автор настаивает на необходимости последовательного перехода от простых элементов к более сложным: «Очевидно, студента необходимо подвести к определенному минимуму технических навыков, используя на первом этапе фольклорный материал (пословицы, скороговорки). Но необходимо сразу же поставить задачу, ощутить и передать звуковую ткань через мышечные движения артикуляционного аппарата». То есть уже в скороговорке наряду с четкостью, темпом думать о вы-

разительности в звуке (например в скороговорке «Из под топота копыт пыль по полю летит» звуки Т, П, К напоминают стук копыт). Затем, можно обратиться к стихам, содержащим элемент звукоподражания, поскольку оно наиболее доступно слуху.

Уж полночь  
Жуть...  
Над желтым жгучим абажуром  
Жужжит, кружит окружно жук  
Лежу —  
В оранже пряжу вижу  
Ажурных крыл  
Жужжит,  
Кружит жемчужный круг,  
И в жиже слов я жутко слышу:  
Я жук...  
Я жук...  
Я ночь живу  
Жужжу, жужжу  
Кружу между  
Над желтым жгучим абажуром  
И не тужу,  
И не тужу  
Я  
Ж ж ж ж ж ж ... жук.  
(Кусиков, «Сумерки») [22, с. 117-120]

В начале работы над стихом важно, чтобы звуковая ткань предложенного упражнения, давала возможность провести прямую аналогию звуковой оболочки фразы с ее содержанием — это поможет выработать у студента привычку соединять звуки с видениями. Ведь задача актера не в том, чтобы четко и ясно проговорить текст, а в том, чтобы услышать и передать гармонию, соразмерность ритма, звука и значения. Всякий раз, когда актер соприкасается с художествен-

ным произведением, он сам становится творцом, и дикция перестает быть только средством разборчивой речи, но служит возникновению звукового образа, создает музыку слова, а значит, становится средством художественной выразительности.

Таким образом, мы рассмотрели все пункты нашей классификации составляющих «хорошей дикции», привели точки зрения разных авторов на способы ее достижения. Конечно, этот обзор не охватывает всех литературы по этому вопросу. Но автору данной статьи было важно сопоставить опыт «классиков» речевой педагогики, по учебникам которых учились поколения артистов, с одной стороны и некоторых современных авторитетных педагогов, отрицающих классический подход, как устаревший, с другой.

Можно спорить об упражнениях, придумывать новые, но все они должны подчиняться строгой методической последовательности, основной принцип которой: от простого к сложному. Поэтому для автора наиболее убедительным является опыт педагогов, выстраивающих свою методику в последовательности звук-слог(звукосочетание)-слово-словосочетание-фраза. К этой цепочке нужно прибавить еще одно звено — артикуляционную гимнастику, которую считаю самым действенным средством в борьбе с неорганическими дефектами речи. Кроме того нужно отметить, что в выведенной методической последовательности фраза условно считается последним звеном. Работа по дикции продолжается на поэтическом материале, сначала на стихотворениях со звукоподражанием, где отчетливо слышно, как звук рождает художественный образ, потом в более трудных формах, где связь звука и образа не так очевидна.

Таким образом цепочка артикуляционная гимнастика — звук-слог(звукосочетание) — слово — словосочетание — фраза является «скелетом» тренинга

на который можно наращивать любые упражнения. Такой метод построения обучения (назовем его последовательным) дает ряд преимуществ. Во-первых — возможность подробной проработки дикционных недостатков и постепенного введения в речь исправленных звуков. А в современных условиях, когда в театральные вузы порой принимают студентов с картавостью, сигматизмом и другими дикционными недостатками, преподаватели сценической речи вынуждены брать на вооружение опыт логопедов. (А логопеды никогда не занимаются исправлением звука сразу в словах и фразах, а начинают с подготовительных упражнений для губ и языка (та же артикуляционная гимнастика), потом «ставят» звук и лишь после этого переходят к упражнениям на слогах — словах — текстах). Во-вторых, при последовательном обучении легче координировать разделы между собой (так соединить дикцию с дыханием гораздо проще на слоговых упражнениях, чем на фразах). Немаловажно, что последовательное освоение материала дает возможность соблюсти еще один принцип — сознательности в обучении, когда учащийся может оценить себя, свои успехи и недостатки, точно знает, что и зачем он делает. Именно сознательность в обучении делает возможной самостоятельную работу, без которой невозможно совершенствование и творчество.

### Библиография

1. Саричева Е.Ф. Техника сценической речи. М.: Искусство, 1939.
2. Вербовая Н.П., Головина О.М., Урнова В.В. Искусство речи. М.: ГИТИС, 2013.
3. Козлянинова И.П. Произношения и дикция. М.: ВТО, 1977.

4. *Леонарди Е.И.* Дикция и орфоэпия. М.: Просвещение, 1967.
5. *Головина О.М.* Нормы приема для театральных вузов, школ-студий // Проблемы сценической речи. Сб. / Под ред. И.П. Козляниновой. М.: Просвещение, 1968.
6. *Васильев Ю.А.* Тренинг сценической дикции. На материале детских считалок: Учеб. пособие / Отв. ред. Е.П. Таранова. СПб.: Царскосельский ф-л СПбГАТИ «Интерстудио», 1997.
7. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1951.
8. *Станиславский К.С.* Искусство актера и режиссера // Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1959.
9. *Волконский С.М.* Выразительное слово. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.
10. *Чарели Э.М.* Подготовка речевого аппарата к работе над дикцией // Козлянинова И.П. Произношение и дикция. М.: ВТО, 1977.
11. *Галендеев В.Н., Кириллова Е.И.* Групповые занятия сценической речью. Первый актерский курс // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009.
12. *Васильев Ю.А.* О дикции (проблемы и поиски) // Сценическая речь: прошлое и настоящее: Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009.
13. *Петрова А.Н.* Сценическая речь. М.: Искусство, 1981.
14. *Дмитриев Л.Б.* Гласные в пении // Вопросы вокальной педагогики. Сб. М.: Музгиз, 1962.
15. *Чехов М.А.* Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986.
16. *Штайнер Р.* Эвритмия как видимая речь. Киев: Издательство «Наири», 2012.

СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ.  
ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА

17. *Савкова З.В.* Как сделать голос сценическим. М.: Искусство, 1975.
18. *Титова А.А.* Опыт работы по дикции и орфоэпии // Проблемы сценической речи. Сб. М.: Просвещение, 1968.
19. *Бруссер А.М., Оссовская М.П.* 104 упражнения по дикции и орфоэпии. М.: Реглант, 2004.
20. *Савкова З.В.* Техника звучащего слова. М.: ВНИИ НТ и КИР МК СССР, 1988.
21. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.
22. *Пичугина Ф.М.* Работа над стихом как средство воспитания дикционной выразительности речи // Теория и практика сценической речи. Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1985.

*Е. А. Ларионова*

## **ИСПРАВЛЕНИЕ ГНУСАВОГО ПРИЗВУКА В РЕЧИ**

### ***ВВЕДЕНИЕ***

Необходимость обращаться к поставленной проблеме — исправление гнусавого призвука в речи вызвана тем, что несмотря на тщательный отбор абитуриентов, в театральные ВУЗы попадают люди с различными дикционными и голосовыми недостатками. В этой статье предлагается ряд практических упражнений, способствующих искоренению указанного недостатка. Овладение представленными ниже упражнениями поможет будущему актеру устранить неприятный, гнусавый призвук в голосе.

Гнусавость или ринолалия относится к одному из самых тяжелых речевых недостатков, совершенно нетерпимых в сценической речи. Исправление этого недостатка требует самого пристального внимания преподавателя по сценической речи.

Наша речь звучит красиво при координированной работе дыхательной, артикуляционной и внутриглоточной мускулатуры. Нарушение координации влечет за собой определенные дефекты всего голосового аппарата. При вялости внутриглоточной мускулатуры голос становится тусклым, в нем отсутствует головной резонатор, слышится носовой призвук. Речь, при которой гласные

и согласные звуки имеют более или менее сильный носовой оттенок, называется гнусавой речью.

Различают два вида гнусавости: открытую и закрытую. Оба эти вида могут быть органического или функционального происхождения.

Открытая гнусавость — следствие:

а) пареза или паралича мягкого нёба, чаще всего встречающаяся после перенесенных инфекционных заболеваний. В этом случае мягкое нёбо совсем не поднимается или поднимается недостаточно;

б) врожденного дефекта твердого нёба (частично или полное расщепление твердого нёба). Часто это расщепление бывает сквозным, так как захватывает мягкое нёбо, десну и губу;

в) укороченного мягкого нёба (отсутствие язычка или раздвоение его).

При открытой гнусавости выдыхаемая струя воздуха идет в носовую полость не только при дыхании, но и при речи. Характерной особенностью речи является сильная гнусавость гласных звуков и грубое искажение согласных звуков.

Разумеется, что людей с таким качеством речи, в театральном институте не принимают, и преподавателям по сценической речи не приходится работать над исправлением таких тяжелых случаев ринолалии.

Закрытая гнусавость является следствием:

а) гипертрофического насморка;

б) наличия полипов и аденоидов;

в) вялости всего мышечного комплекса речевого аппарата;

г) врожденных недостатков нёбной занавески (укорочение, удлинение);

д) неряшливостью произношения (дурные навыки).

При закрытой гнусавости дыхание через нос затруднено или вовсе отсутствует. Путем специально медицинского лечения или хирургического вмешательства

органические недостатки устраняются, но привычка гнусавить часто остается. Подобные случаи могут встретиться среди студентов театрального учебного заведения.

Прежде чем начать работать над исправлением гнусавого призвука в речи, следует направить студента на медицинское обследование для определения характера гнусавости и на предмет устранения органических недостатков. И только после этого можно начать заниматься исправлением оставшихся привычек.

Многолетняя привычка не пользоваться внутриглоточной артикуляцией создает изменения в органике речевого аппарата:

1. Нарушение речевого дыхания: звуки строятся на толчкообразных движениях воздушной струи, из-за этого расходуется много воздуха и возникает необходимость часто делать доборы. Вдох, как правило, почти всегда глубокий, а выдох не экономный, поэтому работа над развитием речевого дыхания является очень важной.

2. Вялость речевого аппарата (языка, губ). Следовательно, одновременно с работой над дыханием необходимы ежедневные тренировки для развития подвижности артикуляционного аппарата.

### **РАЗВИТИЕ АРТИКУЛЯЦИОННОГО АППАРАТА**

1. В комплекс упражнений для тренировки языка должно входить как можно больше упражнений на высовывание языка наружу (лопаткой, желобом): движение языка вправо, влево, круговые движения языка, движения вниз, к губам, к зубам, присасывание и прищелкивание языком.

2. Для укрепления и развития мышц губ рекомендуется поглаживание и пощипывание губ. Движение оскалывания, движение вверх, вниз, надувание щек, кучерское «тпру» и др.

Наряду с упражнениями по развитию артикуляционного аппарата и воспитанию правильного дыхания должны вестись занятия по устранению гнусавости, направленные на обучение студента ощущать движение нёбной занавески и управлять этими движениями.

### **УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ АКТИВАЦИИ МЯГКОГО НЁБА И ТРЕНИРОВКИ МЫШЦ СТЕНОК ГЛОТКИ**

Упражнения, представленные ниже, направлены на вовлечение нёбной занавески и мышечной ткани стенок глотки в активную работу по организации звуков.

#### Упражнение 1

Раскрыть широко рот, язык высунуть вперед и попытаться сделать зевок, контролируя и запоминая мышечное движение мягкого нёба.

Методическое указание: Упражнение делается перед зеркалом. Студент должен видеть движение мягкого нёба.

#### Упражнение 2. Полоскание

Если зевок не получается и нёбная занавеска не поднимается, можно сделать следующее упражнение: голова запрокидывается и мягкое нёбо отходит в сторону задней стенки глотки.

Методическое указание: Это упражнение можно сначала выполнять с водой, потом без нее.

#### Упражнение 3. Покашливание

Широко раскрыть рот, высунуть язык и покашливать. Сначала один раз, затем два, три, четыре, потом много раз подряд, не теряя смычки с задней стенкой глотки. Толчки нёбной занавески развивают ее подвижность и тренируют полный затвор между носом и полостью рта, а также активизируют работу мышц глотки.

#### Упражнение 4

Добившись непрерывности покашливания, начинаем делать это упражнение прерывисто, через паузы (кашлянул — молчу, кашлянул — молчу), во время молчания смычка мягкого нёба с задней стенкой продолжается. Таким образом, студент уже сознательно управляет мягким нёбом и может это движение повторить. Пауза постепенно увеличивается.

#### Упражнение 5

Движение мягкого нёба повторяется, как в упражнении 4, только оно делается беззвучно и пауза между поднятием мягкого нёба и расслаблением его постепенно увеличивается:

- поднять нёбную занавеску, удержать одну секунду, опустить;
- поднять нёбную занавеску, удержать две секунды, опустить;
- поднять нёбную занавеску, удержать пять секунду, опустить.

Благодаря предложенным упражнениям, воспитывается навык управлять нёбной занавеской, изолирующей нос от полости рта. Если подвижность нёбной занавески и мышц глотки все-таки остается затрудненной, нужно обратиться к врачу, который назначит вибромассаж.

### **УПРАЖНЕНИЯ, ВОСПИТЫВАЮЩИЕ НАВЫК НАПРАВЛЯТЬ ВЫДОХ ЧЕРЕЗ РОТ**

Первое и главное, с чего надо начинать занятия по дыханию, это воспитывать дифференцированный (ротовой и носовой) вдох и выдох.

#### Упражнение 1

Вдох через широко открытый рот — как бы позевывая (нёбная занавеска поднята). Плавно выдыхая через

открытый рот (без звука), удержать поднятой нёбную занавеску. Проверка через зеркало.

### Упражнение 2

Вдох через широко открытый рот с поднятой нёбной занавеской, выдох длинный, плавный (грею озябшие руки). Добираю дыхание то ртом, то носом.

### Упражнение 3

Вдох произвольный. Выдох производить так, как будто надуваешь шар, камеру, свистишь в ключ, играешь на губной гармошке.

Методические указания для всех упражнений:

1. Все эти упражнения контролируются при помощи зеркала. Для контроля утечки воздуха приложить зеркало к носу над верхней губой; если зеркало не запотеет, значит смычка мягкого нёба с задней стенкой глотки хорошая. Если зеркало запотевает, значит плотной смычки нёбной занавески с задней стенкой глотки нет. В этом случае надо зажимать нос рукой для усиления выдоха через рот.

2. Во всех этих упражнениях длительность выдоха контролируется мысленным счетом.

## **РАЗДЕЛЕНИЕ (РАЗГРАНИЧЕНИЕ) ВЫДОХА И ВДОХА ЧЕРЕЗ РОТ И НОС**

### Упражнение 1

Чередование вдоха и выдоха через рот и нос с широко раскрытым ртом. (Контроль зеркалом).

- а) вдох через рот — выдох через рот;
  - б) вдох через нос — выдох через рот...
- и т. д.

Методическое указание: Чередовать упражнения и делать указанные варианты подряд 5–8 раз.

### Упражнение 2

Вдох носом — выдох разделить и выдыхать частичку воздуха носом, частичку ртом, потом носом, потом ртом и т. д.

### Упражнение 3

Открыть рот и два пальца сложенные вместе быстро сунуть в рот, как бы желая достать нёбную занавеску. Нёбная занавеска произвольно поднимется. Не теряя ощущение поднятой занавески, произнести гласный звук кратко, активно (в значении «Ура!»). Рука резко кидает гласную далеко в сторону.

После отработки этих упражнений по дыханию можно перейти к тренировке гласных и согласных звуков.

## **ТАБЛИЦА ДЛЯ РАБОТЫ НАД ГЛАСНЫМИ ЗВУКАМИ**

Работа должна начинаться со звуков «а» и «э». Потом переходим к тренировке звуков «о», «ы», «у», «и», «я», «е», «ё», «ю». Звуки «а», «э», «о», «ы» близки к покашливанию и устанавливаются при твердой атаке.

### Упражнение 1

Упражнение сначала делается только с высунутым языком, чтобы корень языка не западал. Можно язык удерживать рукой. Звук «а» произносится отрывисто, коротко, твердо, с постепенным увеличением повторений (в значении «Ура!»). Выходящий поток воздуха должен быть толчкообразным. Голос звучать свободно а! а!а! а!а!а! ... (со всеми гласными)

### Упражнение 2

Гласные звуки на твёрдой атаке (в значении «Ура!»)  
а ∨ а ∨ а ∨ ...

э ∨ э ∨ э ∨ ...

о ∨ о ∨ о ∨ ...

В паузу небная занавеска поднята и плотно сомкнута с задней стенкой глотки.

### Упражнение 3

Гласные звуки на твёрдой атаке (в значении «Ура!»)

а ∨ э, а ∨ о, ...

а ∨ э ∨ о, э ∨ о ∨ ы, ...

Используются все гласные звуки в различных сочетаниях.

### Упражнение 4

Гласные звуки на твёрдой атаке (в значении «Ура!»)

а ∨ ∨ э ∨ ∨ о ∨ ∨ ...

Пауза между произнесенными звуками увеличивается.

Все упражнения повторяем с повышением и понижением тона. Начинать лучше с произнесения более контрастных по высоте звучания нот, постепенно сближая их. Потом двигаться снизу вверх и сверху вниз по хроматической гамме.

### Упражнение 5

Плавное произнесение гласных звуков а-а-а ∨ а-а-а

∨ а-а-а ∨ ...

э-э-э ∨ э-э-э ∨ э-э-э ∨ ...

о-о-о ∨ о-о-о ∨ о-о-о ∨ ...

Тренируются все гласные звуки.

### Упражнение 6

Слитное и длительное произнесение гласных звуков

а-а-э-э ∨ а-а-э-э ∨ а-а-э-э ∨ ...

а-а-э-э-о-о ∨ а-а-э-э-о-о ∨ а-а-э-э-о-о ∨ ...

Используем все гласные в различных сочетаниях.

После того, как указанные выше упражнения отработаны, следует перейти к тренировке мягкого нёба в речи, то есть в слогах, словах, текстах.

Контролировать точную работу мягкого нёба следует уже не зеркалом, а ухом, прислушиваясь к ощущениям, возникающим в резонаторных полостях при звучании голоса.

### **ДИКЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ**

Дикционные упражнения полезно начинать с гласных, у которых раствор рта самый узкий (звуки «и», «е», «ы», «э»), так как подъем мягкого нёба зависит от степени сужения или открытия ротовой полости. Чем уже ротовое отверстие, тем больше приближенность мягкого нёба к задней стенке глотки, чем шире ротовое отверстие (звуки «а», «о»), тем приближенность мягкого нёба к задней стенке меньше.

#### Упражнение 1

и — а — и ∨ и — а — и ∨ и — а — и ∨ ...  
е — о — е ∨ е — о — е ∨ е — о — е ∨ ...  
у — а — у ∨ у — а — у ∨ у — а — у ∨ ...

#### Упражнение 2

и — о ∨ и — о ∨ и — о ∨ ...  
е — а ∨ е — а ∨ е — а ∨ ...  
и — а ∨ и — а ∨ и — а ∨ ...

#### Упражнение 3

и — а — у — а — и ∨ и — а — у — а — и ∨ ...  
и — у — о — ю — и ∨ и — у — о — ю — и ∨ ...  
и — о — ю — о — и ∨ и — о — ю — о — и ∨ ...

Произнесите указанные выше сочетания таким образом: установите артикуляцию гласного звука и, сохранив ее, сделайте вдох ртом. Потом на выдохе, сохранив принятую установку речевого аппарата, пропойте один гласный звук. Сделайте новый вдох и к первому звуку присоедините второй, ко второму третий и т. д. Ощущение «открытости», «величины» глотки при пропевании гласных необходимо сохра-

нять на всю цепочку гласных. Упражнение выполняется без инструмента, мелодия возникает импровизационно. Отработав цепочки гласных в пении, необходимо перейти к произнесению их в речевой интонации.

#### Упражнение 4

ё — е — и — у — ю — о — ё ∨ ...

ё — е — и — у — ю — а — я — о — ё ∨ ...

ё — е — и — у — ю — а — я — э — е — о — ё ∨ ...

Начальный звук «ё» произносится как короткий стон. Все остальные звуки произносятся слитно без остановки, без паузы, а если хватает дыхания, то повторяются несколько раз. Порядок звуков можно менять, но начинать и заканчивать цепочку следует со звука «ё» и гласных, при которых раствор рта самый узкий («ё», «е», «и», «у»).

#### Упражнение 5

Произнесите сочетания гласных следующим образом: первый звук «и» максимально протянуть и закончить кратким звуком, подбрасывая его; затем сделать маленькую паузу и произнести гласную, сохранив позицию оформленного звука и-и-и-и! ∨ и и-и-и-э! ∨ э и-и-и-а! ∨ а и-и-и-о! ∨ о.

Следите, чтобы кончик языка не отрывался от нижних резцов и все звуки произносились на мягкой атаке. Варианты сочетаний могут быть разнообразными, и преподаватель сам может их составить в зависимости от индивидуальных особенностей учащихся.

#### Упражнение 6

иэ ∨ иэ ∨ иэ ∨ иэ ∨

ие ∨ ие ∨ ие ∨ ие ∨

ия ∨ ия ∨ ия ∨ ия ∨

... и т. д. со всеми гласными.

Следите, чтобы слоги произносились на выдохе и голос звучал свободно. Позицию, возникшую в глотке при произнесении звука «и», следует сохранить при произнесении других гласных.

### СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

Постановку согласных звуков следует начинать со звука «ф», как наиболее легкого по артикуляции и наиболее удобного для постановки выдоха. Начинается тренировка с обратного слога «аф», потом прямой слог «фа» и, наконец, сочетание «афа». Во всех упражнениях гласный звук произносится коротко, а согласный «ф» — длинный.

#### Упражнение 1

аф-ф-ф-ф ∨ аф-ф-ф-ф ∨ аф-ф-ф-ф ∨  
аф-ф-ф-ф ∨ эф-ф-ф-ф ∨ оф-ф-ф-ф ∨ ...

#### Упражнение 2

ф-ф-ф-фа ∨ ф-ф-ф-фа ∨ ф-ф-ф-фа ∨  
ф-ф-ф-фа ∨ ф-ф-ф-фэ ∨ ф-ф-ф-фо ∨ ...

#### Упражнение 3

аф-ф-фа ∨ аф-ф-фа ∨ аф-ф-фа ∨  
аф-ф-фа ∨ эф-ф-фэ ∨ оф-ф-фо ∨ ...

#### Упражнение 4

ф-ф-фа — ф-ф-фа ∨ ф-ф-фа — ф-ф-фа — ф-ф-фа ∨ ...  
ф-ф-фэ — ф-ф-фэ ∨ ф-ф-фэ — ф-ф-фэ — ф-ф-фэ ∨ ...  
ф-ф-фо — ф-ф-фо ∨ ф-ф-фо — ф-ф-фо — ф-ф-фо ∨ ...  
...

Постепенно на одно дыхание нанизывается два, три, четыре слога и т. д.

#### Упражнение 5

В этом упражнении звук «ф» дифференцируется со звуком «в»:

ф-ф-фа — в-в-ва ∨ ...      аф-ф-фа — ав-в-ва ∨ ...

ф-ф-фэ — в-в-вэ ∨ ...      эф-ф-фэ — эв-в-вэ ∨ ...  
ф-ф-фо — в-в-во ∨ ...      оф-ф-фо — ов-в-во ∨ ...

...

Большое значение в работе над устранением гнусавости в голосе имеет работа над дифференциацией звуков. Она дает тонкую работу нёбной занавеске, воспитывает мышечное ощущение в глотке и развивает фонематическое восприятие звука.

Когда звуки «ф» и «в» отработаны, можно переходить к постановке согласных звуков переднего артикуляционного ряда: «б»-«п», «л», «м»; потом включить в работу звуки «с»-«з», «т»-«д», «к»-«г», «н», «р», «х»; от артикуляции звуков «т» и «д» устанавливаются звуки «ч» и «ш»-«ж».

При работе над гласными и согласными звуками следует обратить внимание на корень языка, который часто бывает затянут глубоко в рот и поднят. При этом явлении следует начать тренировать некоторые звуки («т»-«д», «с»-«з») с межзубного положения языка, чтобы приучить язык не отодвигаться назад. Звук «к» устанавливается от звука «т» («атка», «эткэ», «отко» и т. д.).

### Упражнение 6

Сделайте вдох носом и выдох на следующих сочетаниях:

фи — у — у — у — у ...

фи — э — э — э — э ...

...

пи — у — у — у — у ...

пи — э — э — э — э ...

...

ти — у — у — у — у ...

ти — э — э — э — э ...

...

Гласные звуки звучат протяжно и непрерывно, пока хватает дыхания. Следить, чтобы голос был свободен.

Сначала можно на высоту звуков не обращать внимания, потом необходимо, чтобы гласный звук двигался вверх и вниз по диапазону.

### Упражнение 7

В этом упражнении тренировку цепочки гласных следует начинать с согласных переднего ряда, затем второго и третьего:

би-би-би-би-бип ∨ и-и-и-и-и бэ-бэ-бэ-бэ-бэп ∨ э-э-э-э-э.

...

При произнесении слогов (би-би-би-би) мягкое нёбо поднимается; при произнесении последнего слога (бип) образуется полная смычка мягкого нёба с задней стенкой глотки и, сохранив эту позицию, гласный звук выбрасывается вперед. Таким образом, обеспечивается наиболее благоприятное исходное положение для гласного звука. Последний, долгий гласный звук можно удерживать на одной высоте, либо плавно (по мягкой дуге) опустить его вниз.

### Упражнение 8

Кончик языка плотно прижмите к нижним резцам. Потом «тело» языка то выбрасывается (скользит вперед, за линию зубов и губ), то возвращается в исходное положение. Одновременно выполняя это упражнение, произносите слоги:

вып — веп — вяп — вёп — вюп хип — хэп — хап — хоп — хуп гип — гэп — гап — гоп — гуп.

Повторите это упражнения со всеми согласными и гласными звуками.

### Упражнение 9

м-м-м-б м-м-м-д м-м-м-з м-м-м-г.

...

Упражнение 10

м-м-м-би    м-м-м-ди    м-м-м-зи м-м-м-бэ  
м-м-м-дэ    м-м-м-зэ м-м-м-ба    м-м-м-да  
м-м-м-за.

...

Упражнение 11

ми-би    ми-ди    ми-зи ми-бэ    ми-дэ  
ми-зэ ми-бо    ми-до    ми-зо.

...

После отработки гласных и согласных звуков в слогах начинается тренировка их в словах, фразах, спряжениях, музыкальных упражнениях, стихотворных текстах. Тексты подбираются эмоциональные. Лучше брать в работу стихи, так как ударные слова требуют активного звучания голоса, послестроковые паузы и паузы эмоционального насыщения заставляют удерживать нёбную занавеску поднятой, повышение и понижение голоса хорошо влияют на развитие голосовой выразительности. Желательно, чтобы стихи и другие тренировочные тексты подбирались так, чтобы при их произнесении мог быть использован весь диапазон голоса.

Упражнение 12

бил — мил бел — мел бал — мал дол — мол.

...

Упражнение 13

Я был в Минске.  
Ты был в Минске.  
Он был в Минске.

...

Упражнение 14

Ржали громы до лазури,  
Разоржались громы бурь.  
И дождавшись грозной бури.  
Разрумянили лазурь.

После стихотворных текстов следует брать прозаические тексты и скороговорки, которые произносятся в быстром темпе.

Навыки хорошего звучания голоса, приобретенные в упражнениях, необходимо переносить в бытовую разговорную речь. Студент должен обращать большое внимание на бытовую разговорную речь и наживать условный рефлекс пользования нёбной занавеской в общении с товарищами и педагогами.

### ***ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ТЕКСТЫ***

Звезды ночью весенней нежнее,  
Соловьи осторожней поют...  
Я люблю эти темные ночи,  
Эти звезды, и клены, и пруд.  
(Повторяются звуки «о», «е»)

Над полями шелест листопада,  
В синий пруд упали облака.  
Аромат антоновки из сада.  
Ветерок принес издалека.  
(Повторяются звуки «а», «я»)

Луна на меня из-за тучи.  
Смотрела будто в слезах.  
Сидел я под кленом и думал,  
И думал о прежних годах.  
(Повторяется звук «у»)

Ни ветерка, ни крика птицы,  
Над рощей — красный диск луны,  
И замирает песня жницы.  
Среди вечерней тишины.  
(Повторяется звук «и»)

Ворон к ворону летит,  
Ворон ворону кричит:  
«Ворон, где б нам отобедать?  
Как бы нам о том проведать?»  
(Чередуются звуки «о», «е», «и»)

За рекой луга зазеленели,  
Веет легкой свежестью воды;  
Веселей по рощам зазвенели.  
Песни птиц на разные лады.  
Мельник.  
На ослике.

Ехал.

Верхом.

Мальчик.

За мельником.

Плелся.

Пешком.

— Глянь-ка, —

Толкует.

Досужий.

Народ. —

Дедушка.

Едет,

А мальчик.

Идет.

Дедушка.

Быстро.

Слезает.

С седла,

Внука.

Сажает.

Верхом.

На осла.

— Ишь ты! —

Вдогонку.

Кричит.

Пешеход. —

Маленький.

Едет,

А старый.

Идет!

И грянул бой, Полтавский бой!  
В огне, под градом раскаленным.  
Стеной живою отраженным,  
Над падшим строем свежий строй.  
Штыки смыкает. Тяжкой тучей.  
Отряды конницы летучей,  
Браздами, саблями звуча,  
Сшибаясь, рубятся плеча,  
Бросая груды тел на груду,  
Шары чугунные повсюду.  
Меж ними прыгают, рзят,  
Прах роют и в крови шипят.  
Швед, русский — колет, рубит, режет.  
Бой барабанный, клики, скрежет.  
Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
И смерть и ад со всех сторон.

(А. С. Пушкин «Полтава»)

О рьяный конь, о конь морской,  
С бледно-зеленой гривой,  
То смиренный, ласково-ручной,  
То бешено-игривый!  
Ты буйным вихрем вскормлен был.  
В широком божьем поле;  
Тебя он прядать научил,  
Играть, скакать по воле!  
Люблю тебя, когда стремглав.  
В своей надменной силе,  
Густую гриву растрепав.  
И весь в пару и мыле,  
К берегам направив бурный бег,

С веселым ржаньем мчишься,  
Копыта кинешь в звонкий брег.  
И — в брызги разлетишься!..  
(Ф. И. Тютчев «Конь морской»)

### **СКОРОГОВОРКИ**

1. У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.
2. У Фомушки денежки — Фомушка Фома.  
У Фомушки нет денежек — Фомка Фома.
3. Расфуфырился Фома, все с фасоном шьет кафтаны.  
Франт Фома, а Епифан дедов носит все кафтан.
4. Феофанов фаворит на сапфир сменял нефрит.
5. Расчувствовавшаяся Лукерья расчувствовала не-  
расчувствовавшегося Николку.
6. Наш голова вашего голову головой переголовил,  
перевыголовил.
7. Водовоз вез воду из-под водопровода.
8. У Фили были, у Фили пили — Филю же и побили.
9. На дворе трава, на траве дрова, не руби дрова на  
траве двора.
10. Два дровосека, два дровокола, два дроворуба  
говорили про Ларьку, про Варьку, про Ларькину жену.
11. На дворе трава, на траве — дрова: раз дрова,  
два дрова, три дрова, дрова вдоль двора, дрова вширь  
двора — не вместит двор дров, дрова выдворить на дро-  
вяной двор.
12. Маланья-болтунья молоко болтала-выбалтыва-  
ла, болтала-выбалтывала, да так и не выболтала.
13. Тридцать три корабля лавировал, лавировали,  
лавировали, лавировали, да так и не вылавировали.
14. Вот топор, вот топориче, вот кнут, вот кнута-  
вище.

Е. А. ЛАРИОНОВА  
ИСПРАВЛЕНИЕ ГНУСАВОГО ПРИЗВУКА В РЕЧИ

15. Вашему пономарю нашего пономаря не перепомаривать стать, наш пономарь вашего пономаря перепомарит, перевыпомарит.

16. Рапортовал да не дорапортовал, дорапортовывал да зарапортовался.

17. Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простоквashi.

*О. М. Головина*

## **НОРМЫ ПРИЁМА ДЛЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ВУЗОВ, ШКОЛ, СТУДИЙ**

Методическая статья «Нормы приема...» ставит задачу помочь педагогам по сценической речи при приеме вновь поступающих в театральные заведения: вузы, школы, студии.

Практика театра показывает, что в последние годы не все обстоит благополучно с речью и голосовыми данными выпускников театральных вузов, школ, студий. Одной из причин этого положения является снижение требовательности к речевым и голосовым данным при приеме в театральные заведения. К речи и голосу абитуриентов должны быть предъявлены особые требования, определяемые речевыми традициями русского реалистического театра и задачами современного театра.

В мастерстве актера сценическая речь — одно из главных средств общения со слушателями, поэтому дефекты речи, неправильное произношение на сцене недопустимы. Недаром К. С. Станиславский писал, что «каждый артист должен обладать превосходной дикцией, произношением, что он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву...

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и поэтому легко коверкаем их: вместо звука «Ша» произносим «Фа», вместо «Л» говорим «УА»... Прибавьте к этому окание, акание, шепелявость, картавость, гнусавость и всякое косноязычие» [1, с. 469].

Педагогам при приеме абитуриентов надо очень внимательно прислушаться и разобраться в недостатках речи, чтобы определить, какие дефекты речи за время обучения можно исправить, изжить, а какие — неисправимы и указывают на профессиональную непригодность абитуриента.

Данная статья предлагает ряд нормативных требований, которые практически помогут педагогам на приемных экзаменах оценить профессиональную пригодность будущего студента театрального вуза по сценической речи: по разделу дикции, голосу, правильному произношению (орфоэпии).

## **I. НОРМАТИВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ПО СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ — РАЗДЕЛ «ДИКЦИЯ»**

Многолетняя совместная работа педагогов по сценической речи с педагогами по мастерству актера в приемной комиссии дает автору этой статьи возможность предложить нормативные требования по дикции при приеме на актерский факультет. Мы считаем, что к речи должны быть предъявлены самые строгие требования. Актеру нужно иметь такой речевой аппарат, чтобы слово могло звучать ярко, выразительно, красиво, доходчиво, дикция его должна быть хорошей, ясной, без дефектов. Однако практика показывает, что часто нам приходится принимать абитуриентов способных, многообещающих в мастерстве актера, но с дикцией далеко не безукоризненной, над исправлением которой студенту надо много работать.

Ясная, четкая дикция возможна только при нормальной, координированной работе внутренней и внешней артикуляции.

Дикция имеет ряд отклонений от нормы, вызванных  
1) неправильным строением речевого аппарата и 2) не-

правильными артикуляционными установками и дефектами речи неорганического порядка.

### **1. Неправильное строение речевого аппарата:**

а) неправильное смыкание челюстей — верхняя челюсть слишком выдвинута вперед (прогнатия), вследствие чего верхние зубы приходятся против нижней губы. Этот дефект нарушает правильную артикуляцию и вызывает недостатки в произношении, которые исправить невозможно;

б) неправильное смыкание челюстей, когда нижняя челюсть слишком выдвинута вперед (прогения). При этом органическом недостатке речь также неисправима;

в) открытый прикус, когда между передними верхними зубами и нижней челюстью образуется большая щель, или слишком редкие и кривые зубы приводят к отклонению в произношении шипящий звуков;

д) длинный и толстый язык — причина шепелявости и сюсюканья;

е) короткая уздечка (перепонка, прикрепляющая язык к нижней челюсти) — причина картавости;

ж) боковой сигматизм (односторонний или двусторонний) — один из самых крупных дефектов, вызывает неправильное произношение звуков с, з, ц, ч, ш, ж, щ. Исправление бокового сигматизма очень сложно и продолжительно, и, как показывает опыт, этот недостаток не исправляется до конца.

При этих недостатках принимать абитуриента не рекомендуется.

### **2. Неправильные артикуляционные установки и другие дефекты речи неорганического порядка:**

а) шипящий сигматизм — вместо звука «С» слышится мягкое «ШЬ». Этот недостаток требует долгих упражнений и исправлению почти не поддается;

б) межзубный сигматизм — шепелявость, при которой кончик языка просовывается между зубами (такая

форма сигматизма производит впечатление детского сюсюканья).

Этот дефект можно исправить, поэтому с таким недостатком в театральную школу принять можно.

**3. Недостатки речи неорганического порядка, являющиеся результатом небрежности воспитания речи ребенка или дурной привычки, установившейся под влиянием неправильной речи окружающих.** Приводим примерный перечень недостатков произношения неорганического характера:

- а) вялая артикуляция;
- б) нечеткое произношение гласных звуков;
- в) нечеткое произношение свистящих и шипящих;
- г) речь сквозь зубы;
- д) дефекты «Л» и «Р»;
- е) неправильное произношение мягких звуков «ТЬ» и «ДЬ» (дзяканье);
- ж) подмена звонких согласных глухими (вместо «Б» -«П»; «Д»-«Т» и т. д.;
- з) «пулеметная речь» — чрезмерно быстрая речь;
- и) замедленная речь.

Все перечисленные недостатки речи исправимы, и абитуриентов с такими недостатками можно принимать в театральную школу, при условии большой специальной работы в дальнейшем.

## II. НОРМАТИВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ПО ПРИГОДНОСТИ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА АБИТУРИЕНТОВ

На актерский факультет надо принимать абитуриентов с хорошими голосовыми данными; голос должен обладать звучностью, чистотой, определенным диапазоном. Такие качества говорят о профессиональной пригодности актера.

На практике же часто встречаются абитуриенты с натруженными связками, сипотой, хрипотой, гнусавостью, вызванной парезом мягкого нёба; на это надо обратить особое внимание.

Признаком заболевания речевого аппарата может быть нарушение ритма дыхания. В таких случаях следует проконсультироваться с врачом. Необходимо тщательно проверить состояние слуха (речевого и музыкального), так как хороший слух поможет в работе над развитием голоса.

При приеме абитуриентов нужно обратить внимание на состояние здоровья сердца, легких, щитовидной железы — на все, что имеет отношение к дыханию и звучанию.

### **III. НОРМАТИВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПРОИЗНОШЕНИЮ И КУЛЬТУРЕ РЕЧИ АБИТУРИЕНТОВ**

Сценическая речь мастеров русского театра всегда была образцом культуры речи.

Естественно, что воспитание литературного произношения, выразительности речи актера не может быть осуществлено за четыре года обучения в театральном вузе, если абитуриент приходит в него без должной общей культуры, без тех необходимых норм культуры речи, которые могли бы служить фундаментом для дальнейшего его роста. Поэтому нам кажется необходимым знакомство с абитуриентами и в этом плане.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Итак, не рекомендуется принимать абитуриента со следующими недостатками:

- 1) с болезнью сердца и с больными легкими;
- 2) с больной щитовидной железой;

- 3) абитуриентов, имеющих прогнатию или прогению;
- 4) с открытым прикусом;
- 5) с редкими и кривыми зубами;
- 6) с толстым и длинным языком;
- 7) с короткой уздечкой языка;
- 8) с боковыми сигматизмами;
- 9) с акцентами;
- 10) необходимо тщательно проверить наличие слуха, речевого и музыкального, у всех поступающих.

Данные выводы мы предлагаем как практическую справку для комиссии по приему студентов в театральную школу.

### **Библиография**

1. *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. Ч. 1-2. М.: Искусство, 1951.

## ОБ АВТОРАХ

**Аксёнов Всеволод Николаевич** (1902–1960) — заслуженный артист РСФСР, профессор. Мастер художественного слова. Актер Малого театра с 1920 по 1946 год. С 1943 по 1948 год вел курс мастерства художественного слова в Театральном училище имени М. С. Щепкина.

**Бойцова Ольга Николаевна** — доцент кафедры сценической речи, в 1983 г. окончила Высшее театральное училища (вуз) им. М. С. Щепкина (курс народного артиста СССР, профессора Н. А. Анненкова и заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Н. Н. Афонина), с 1987 по 1989 год прошла профессиональную переподготовку в ассистентуре-стажировке по кафедре сценической речи. Преподавательскую деятельность на кафедре сценической речи ведет с 1989 года по настоящее время.

**Вдовина Елена Александровна** — старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина. В 2003 году окончила Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина (курс заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Н. Н. Афонина), в 2006 году — там же ассистентуру-стажировку на кафедре сценической речи). Преполагает на кафедре сценической речи с 2006 года.

**Головина Олимпиада Михайловна** (1900–1984) — доцент, заслуженная артистка Якутской АССР. В 1922 году окончила Высшие театральные мастерские при Малом театре (курс народной артистки СССР, профессора В. Н. Пашенной), с 1944 по 1984 год преподавала дисциплину «Сценическая речь» в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина. С 1956 по 1976 год была заведующей кафедрой сценической речи.

**Иванова Любовь Михайловна** — доцент кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина. В 1979 году окончила Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина (курс народного артиста СССР, профессора Н.А. Анненкова и заслуженного деятеля искусств, профессора РФ Н.Н. Афонина). На кафедре сценической речи преподает с 1988 года.

**Карулина Елена Андреевна** — старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина. В 2001 году окончила РАТИ (ГИТИС) им. А.В. Луначарского (мастерская народного артиста СССР, профессора И.Г. Шароева), в 2004 году окончила ассистентуру-стажировку Высшего театрального училища (института) им. М.С. Щепкина. Преподает на кафедре сценической речи с 2004 года.

**Ларионова Евгения Александровна** — заслуженный деятель искусств РФ, профессор. В 1947 году окончила ВТУ им. М.С. Щепкина (мастерская народного артиста РСФСР, профессора И.Я. Судакова и заслуженного артиста Якутской АССР, профессора А.И. Благоднарова). С 1962 года по настоящее время преподает на кафедре сценической речи.

**Макарова Наталия Алексеевна** — доцент, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан. Окончила Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина в 1977 году (курс заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора В.Б. Монахова). С 1992 по 1993 год прошла ассистентуру-стажировку в Высшем театральном училище (институте) им. М.С. Щепкина. Преподавательскую деятельность на кафедре ведет с 1993 года.

**Максимова Лариса Сергеевна** — доцент, заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия). Окончила актерский факультет ГИТИСа им. А. В. Луначарского в 1965 году (курс народного артиста РСФСР, профессора Г. Г. Конского и народной артистки СССР, профессора О. Н. Андровской). В Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина преподает дисциплину «Сценическая речь» с 1970 года.

**Меркулова Марина Валерьевна** — окончила Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина в 2010 году (курс заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Н. Н. Афонина и заслуженной артистки Таджикистана, профессора М. Е. Велиховой). С 2012 по 2014 год обучалась в магистратуре Высшего театрального училища (института) им. М. С. Щепкина по специальности «Сценическая речь». В 2012 году начала преподавательскую деятельность на кафедре сценической речи.

**Никольская Глафира Николаевна** — профессор, заслуженный деятель науки РФ, доктор педагогических наук, филолог, академик Академии педагогических и социальных наук. С 1993 года в Высшем театральном училище (институте) им. М. С. Щепкина преподает дисциплину «Русский язык» в национальных студиях.

**Триполина Виктория Александровна** — старший преподаватель кафедры сценической речи Высшего театрального училища (институт) им. М. С. Щепкина. В 1999 году окончила Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина (курс заслуженного деятеля искусств РФ, профессора Н. Н. Афонина), Преподает на кафедре сценической речи с 2004 года.

**Турчанинова Евдокия Дмитриевна** (1870–1963) — народная артистка СССР, актриса Малого театра, мастер художественного слова, с 1910 года вела педагогическую

работу, с 1918 по 1923 год преподавала на драматических курсах при Малом театре. В 1945 году заведовала кафедрой сценической речи ВТУ им. М.С.Щепкина.

**Урнова Вера Васильевна** (1912–2001) — заслуженный работник культуры РФ, профессор. В 1951 году окончила факультет сценической речи ВТУ им.М.С. Щепкина (художественный руководитель — народный артист СССР, профессор М. И. Царев). На кафедре сценической речи работала с 1951 по 2001 год.

**Штода Наталья Николаевна** — кандидат искусствоведения, профессор. Окончила Высшее театральное училище (институт) им. М. С. Щепкина в 1980 году (отделение «Художественное слово», мастерская заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора В. С. Митрохина). С 1980 по 1981 год стажировалась в Московской государственной филармонии, в 1991 году — во Франции в Institut National de la Jennessе (театральная лаборатория). Преподавательскую деятельность на кафедре сценической речи ведет с 1980 года по настоящее время.

серия  
«ШКОЛА МАЛОГО ТЕАТРА»

# СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ

## ОПЫТ. ПОИСК. МЕТОДИКА

(сборник статей)

Дизайн

*Е.Д. Платонова*

Компьютерная верстка

*Е.Д. Платонова*

Выпускающий редактор

*Т.В. Глазкова*

Подписано в печать 27.03.2015.

Формат 84×108/32. 11,5 п.л.

Гарнитура Minion Pro

Тираж 500 экз. Заказ № Ч-01183-15

ООО «Издательство «Согласие»

Тел.: (499) 236 26 63; (916) 629 99 63

E-mail: [so-glasie2014@yandex.ru](mailto:so-glasie2014@yandex.ru)

Сайт: [www.so-glasie.ru](http://www.so-glasie.ru)

Отпечатано способом ролевой струйной печати

в ОАО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1

Сайт: [www.chpd.ru](http://www.chpd.ru), E-mail: [sales@chpd.ru](mailto:sales@chpd.ru), 8(495)988-63-76,

т/ф. 8(496)726-54-10