

**Объединение «Лицедеи»****Дополнительная общеобразовательная (общеразвивающая) программа театрализованной деятельности детей среднего и старшего школьного возраста «Лицедеи».****Консультация для родителей «Культура и техника речи».****Задачи:**

- познакомить родителей с понятием «сценическая речь»;
- дать информацию о том, как влияет обучение сценической речи на развитие артикуляционного аппарата, развитие устной речи и укрепление здоровья детей;
- дать информацию об особенностях развития культуры сценической речи с точки зрения актерского искусства (голос, дикция, сценическое произношение, логика речи, художественное чтение).

**1. Организационный момент:**

- составление списка присутствующих на консультации;
- обозначение темы, целей консультации.

**2. Основная часть.**

*«Никакой музыкальный инструмент не может соперничать с голосом - этим замечательным даром природы, который с детства нужно беречь и соответственным образом воспитывать. Правильная, ясная речь характеризует правильное мышлением Речь - это человек. Нет речи - нет человека».*

*кн. Сергей Волконский.*

Сценическая речь не только может служить своего рода эталоном правильной речи, но она одновременно упражняет и развивает слух, дыхательную систему, а последняя тесно связана с сердечно-сосудистой системой. Следовательно, занимаясь в процессе обучения сценической речи дыхательной гимнастикой, ребёнок одновременно укрепляет своё здоровье; тренирует артикуляционный аппарат. Последнее обстоятельство исключительно важно, потому что без навыков активной работы артикуляционного аппарата, заложенных в детстве, речь взрослого человека часто становится нечёткой, неразборчивой, не доносит до слушающего главный компонент речи - её содержание. Всё это может негативно отражаться на его профессиональной деятельности, особенно когда она связана с постоянным контактом с другими людьми.

Голос у человека появляется с момента рождения (врождённый, безусловный защитный рефлекс). На базе этого рефлекса путем образования цепных, условно-рефлекторных реакций, возникает разговорный и певческий голос. В этом ребёнку помогают и слух, и зрение, и артикуляционный аппарат, очень богатый кинестетическими рецепторами (мышечное чувство).

Главную роль в речи выполняет гортань, конечно, совместно с дыханием. Слух является главным регулятором и корректором звукообразующего поведения гортани и всего голосового аппарата, поэтому, прежде всего, ему должно быть уделено внимание при воспитании голоса. Слух развивается не попутно и не одновременно с голосом, а его развитие и воспитание должно идти всегда впереди. Звуковые образы накапливаются в кладовых слуховой памяти ещё до их использования в речи или пении: в этом отношении окружающая среда имеет огромное значение. Чем раньше это накопление происходит, тем лучше.

Однажды начав работу над речью, её не прекращают всю жизнь, если хотят овладеть ею в совершенстве, добиться такого результата, чтобы передавать голосом малейшие движения внутренней жизни, просто и красиво выражать свои мысли и чувства.

Органический процесс словесного взаимодействия предъявляет высокие требования к общей культуре речи актера. Хорошо поставленный голос, ясная дикция, знание языка и его законов создают наиболее благоприятные условия для словесного взаимодействия; наоборот, дефекты голоса и

произношения, нарушение законов логической речи мешают ему, искажают его, а то и вовсе делают невозможным.

Станиславский постоянно приводил в пример глухонемого или косноязычного, который пытается объяснить в любви. Он может красиво и тонко чувствовать, но не в силах это выразить. Облеченное в грубую, уродливую форму, его чувство способно вызвать лишь отрицательное впечатление. На расстроенном рояле нельзя передать красоты исполняемой пьесы, как бы ни был талантлив пианист. Для этого необходимо прежде всего настроить инструмент. Так и актеру нужно прежде всего позаботиться о подготовке своего творческого инструмента воплощения, и в частности речевого аппарата.

Совершенствование физических данных раскрепощает и психику актера. Дефекты речи, так же, как и недостатки зрения, слуха, приводят к нарушению естественной связи человека с окружающей средой, а следовательно и к нарушению его органики. Всякое же усовершенствование органов восприятия и воздействия (а ведь речь - это наиболее совершенное средство воздействия) помогает созданию и укреплению органики. Взаимосвязь физического и психического особенно наглядно проявляется в процессе речи, и можно с полным основанием утверждать, что все элементы речевой техники актера суть элементы органического словесного взаимодействия.

В преподавании техники сценической речи существуют две крайности. Одна из них заключается в том, что все сводится к изучению общей культуры речи и передается забвению главная, специфическая ее часть - техника словесного взаимодействия. Предполагается, что если у актера хорошо поставлен голос, если он чисто говорит, владеет законами логического чтения, то тем самым он уже подготовлен и к словесному взаимодействию.

Другая крайность - в недооценке собственно техники речи. Считается, что если актер научится правильно органически действовать на сцене, то остальное, появится само собой. Необходимость воздействовать на партнера заставит его лучше произносить слова, а активность, подлинность и целесообразность действия подскажут ему и нужную интонацию, придадут его голосу соответствующую окраску.

Конечно, верно организованное на сцене действие мобилизует и психику и физический аппарат актера, заставляя его лучше говорить и двигаться. Но ведь и наоборот, хорошо поставленные голос и дикция, совершенное владение законами живой речи в свою очередь помогают верно действовать и переживать, а следовательно, активизируют и психику актера. Одно призвано помогать другому.

Культура сценической речи — одна из важнейших проблем современного актерского искусства. Многие специалисты сходятся на том, что речь сейчас самое слабое звено в технике актера. Неверное построение фразы, манера ставить ударение не на главных, а на второстепенных словах, комканье текста, проглатывание концов слов, невнятная дикция и т. п. стали привычным явлением в театре. Зритель вынужден то и дело спрашивать у соседа о том, что сказал актер. Появилась тенденция такую речь выдавать за новую манеру актерской игры. В этом усматривают максимальное приближение творчества к жизни. Но плохую речь на сцене вряд ли можно оправдывать требованиями реализма или неореализма.

Недооценка речевой культуры приводит к тому, что словесная партитура спектаклей часто удручает своей блеклостью, монотонностью. Звучная, музыкальная русская речь все реже звучит с театральных подмостков, уступая место речи банальной, вульгарной, однообразной. Работа над словом перестала быть повседневной заботой режиссуры и потребностью многих актеров.

Следуя заветам Станиславского, театральная школа должна всеми доступными ей средствами развивать культуру сценической речи, воспитывать в начинающих актерах потребность к постоянному совершенствованию своего голосового и речевого аппарата, к изучению живого языка.

**Голос.** Чтобы действовать словом на сцене, надо обладать звучным, хорошо поставленным голосом. Если актер талантлив и органичен, но его еле слышно в зрительном зале, то такого актера нельзя признать профессионально полноценным. Нельзя также мириться с таким явлением, когда

глубокие мысли и красивые чувства искажаются и уродуются на сцене тусклыми, хриплыми, гнусавыми или скрипучими голосами, когда короткое, неразвитое дыхание рвет и комкает авторскую мысль.

Казалось бы, эти положения недискуссионные и не требуют доказательств. Но нужно еще употребить огромные усилия, чтобы внедрить в сознание артистов и режиссеров забытую истину: актер должен не просто уметь пользоваться своим голосом (это ведь доступно каждому нормальному человеку), а быть мастером во владении звуком, ибо голос является главным проводником и выразителем его чувств.

Мысли выражаются словами, а переживания — интонациями. Выдающийся мастер слова Ф. И. Шаляпин считал высшим завоеванием актерского искусства умение придавать голосу различные оттенки в зависимости от внутреннего состояния. Каким же надо обладать совершенным дыханием и голосом, пишет он, «чтобы уметь звуком изобразить ту или другую... ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию?» Шаляпин поясняет, что речь идет не только об искусстве актера-певца: «Я разумею интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а окраску голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу». Будет непременно особая в каждом случае интонация, то есть та краска, о которой я говорю».

Богатство и разнообразие вокальной палитры артиста находится в прямой зависимости не только от его природных голосовых данных, но и от правильной постановки дыхания и голоса. Опыт вокальной педагогики показывает, что нужны годы труда, чтобы приобрести навыки правильного владения звуком, придать ему силу, гибкость и облагороженную тембровую окраску. Но если певцу, обладающему от природы хорошими вокальными данными, нужно затратить несколько лет на постановку дыхания и голоса, то нельзя думать, что драматическому артисту достаточно для этой цели лишь нескольких занятий. Необходимы постоянные, регулярные встречи педагога по голосу с учеником, которые постепенно становятся все реже, но не прекращаются до конца обучения. На последнем курсе они приобретают характер консультативных занятий и контроля самостоятельной работы студентов, готовящихся выступать в трудных акустических условиях театрального зала.

«В свое время наши старшие мастера, учителя наши, — писал Ю. М. Юрьев, - постоянно напоминали нам о необходимости регулярной тренировки. Ежедневные упражнения над голосом, пластикой считались для нас обязательными. По моим наблюдениям, в настоящее время никто из нашей молодежи этим не занимается и не считает для себя необходимым, тогда как большинство крупнейших артистов не оставляло тренировочных экзерсисов и в период своей славы».

**Дикция.** Как бы актер ни трактовал свою роль, какому бы методу ни следовал, его элементарный профессиональный долг — донести авторский текст до зрителей без потерь. Достигается это прежде всего хорошей дикцией, отчетливым и внятным произношением. Дикция — это вежливость актера, — говорил Коклен.

Методика преподавания дикции, так же как, и постановка дыхания и голоса, изложена в ряде учебных пособий. В них, в частности, выдвигается справедливое требование, чтобы тренировочная работа по дикции не прекращалась до конца обучения в театральной школе. Тренировка осуществляется на групповых занятиях («туалет актера») и проводится самостоятельно, по индивидуальному плану. Задача общих занятий — поддержание и развитие приобретенных навыков произношения, равно обязательных для всех. Но, кроме того, многим ученикам свойственны особые недостатки произношения, которые они должны преодолевать самостоятельно, регулярно отчитываясь перед педагогом в проделанной работе.

К числу индивидуальных дикционных недостатков относится неправильность произношения отдельных гласных и согласных звуков или их сочетаний. Такого рода дефекты исправимы, если только они не вызваны серьезными недостатками строения речевого аппарата.

Приходится также преодолевать недостатки произношения, заключающиеся в излишней жесткости и чеканности или, напротив, расплывчатости и вялости словообразования, вульгарности и

манерности речи и т. п. Задача упражнений по дикции не только в достижении ясности и внятности речи, но и естественной красоты ее звучания.

Особые трудности представляет разговорная речь, которая складывалась под воздействием местных говоров, диалектов или языков других национальностей. Приобретенные в результате этих причин акценты чрезвычайно трудно поддаются исправлению. Отклонение от нормы в таких случаях проявляется не только в произношении отдельных звуков и созвучий, но и в самой мелодике речи, а также в ошибочной постановке ударений.

Здесь дикция уже уступает место другой речевой дисциплине, опирающейся на орфоэпию, учение о произношении слов и словосочетаний в соответствии с исторически сложившимися нормами национального языка.

**Сценическое произношение.** Как литература развивает и хранит культуру письменной речи, так и театр призван создавать образцы устной речи и быть хранителем ее культуры. Сценическое произношение во многих странах считается образцом общенародного произношения. «На сцене, – писал Гёте, – должна царить только чистая немецкая речь, насколько ее образовали и уточнили вкус, искусство и наука».

Станиславский также считал театр хранителем чистоты национального языка. «Я думаю, что к законам речи относится и орфоэпия, которая может быть сохранена только в театрах. Московский язык в жизни пропадает».

Иногда отклонения от прежних орфоэпических правил в современной разговорной речи настолько велики, что ставят под сомнение само правило. Некоторые ревнители чистоты русского языка склонны считать эти отклонения досадным недоразумением, следствием малограмотности и предлагают вести с ними непримиримую борьбу. Конечно, нельзя мириться с засорением разговорной речи всевозможными вульгаризмами, жаргонными выражениями, небрежными словообразованиями и прямыми ошибками семантического характера. Но нельзя впадать и в другую крайность – не считаться с естественной эволюцией разговорной речи, которая приводит к возникновению новых слов, к постоянному обновлению и пересмотру старых орфоэпических правил.

Нормы современного литературного произношения регламентируются языковедческими справочниками и словарями, помогающими овладеть правильной разговорной речью. Но актеру, кроме того, приходится сталкиваться и с проблемой сценического произношения, выходящего за рамки произношения литературного. Ведь со сцены звучит не только современная правильная речь, но и речь неправильная, свойственная людям различных социальных категорий, возрастов, профессий, жителям различных местностей, где сильны диалекты. Актер призван воплощать и образы прошлого в пьесах разных жанров и стилей.

Задачи сценического произношения чрезвычайно многообразны. Современное языковедение занимается ими лишь отчасти, но они вряд ли могут быть решены без сценических деятелей. Об этом говорят и сами языковеды. Известный исследователь русского языка Л. В. Щерба считает, что в изучении законов произношения особенно важная роль принадлежит актерам, «так как по существу вещей они могут и должны не просто отображать жизнь... а ее типизировать, что особенно важно в деле орфоэпии».

Он справедливо говорит о сосуществовании различных стилей произношения одних и тех же слов, зависящих от условий, в которых находится говорящий, и от его взаимоотношений с партнером. Полемизируя с Д. Н. Ушаковым, Щерба замечает, что нельзя считать нормой произношение, свойственное быстрому диалогу «давно знающих друг друга людей», понимающих партнера с полуслова. Только при скороговорке слова часы и пятак, говорит он, превратятся в чисы и питак, тогда как при медленном и внятном произношении они будут звучать почти так же, как и пишутся, с большим или меньшим приближением безударных «а» и «я» к звуку «е». При официальном или особо почтительном обращении к человеку мы будем произносить его имя и отчество полностью, так, как они пишутся, например, Павел Иванович; при более близких отношениях можем сказать сокращенно—

Павлываныч, а при беглом упоминании — даже Палванч. Значит, в различных обстоятельствах одно и то же слово или сочетание слов может произноситься по-разному, и, следовательно, нельзя установить его единственно правильного произношения.

Особую трудность в сценическом произношении представляет вопрос о выборе правильного ударения в слове. В современной разговорной речи, если не считать явно ошибочных случаев, многие слова употребляются с различными ударениями, придающими подчас словам разный смысл. В изданных за последние годы словарях русского языка в ряде спорных случаев дается на выбор несколько вариантов произношения одного и того же слова. Вопрос о том, какой же из этих вариантов предпочтительнее, отдается на усмотрение читателя... Но по этому поводу часто возникают споры даже между специалистами-языковедами; одни предпочитают говорить: «через реку», другие — «через реку́»; одни — «одновременно», другие — «одновременнó»; одни — «родился», другие—«родилсья»; одни—«заслуженный артист», другие—«заслужённй» и т. п. Как же решать эти вопросы актеру, если даже специалисты затрудняются дать на них определенный ответ?

Чтобы выполнить свою миссию - быть хранителем чистоты русского языка, — театр должен опираться на более прочную научную основу. Нужно разобраться, в каких случаях какое произнесение слова предпочтительнее и чем определяются различные варианты ударений. Нередко перенос ударения придает слову иной смысловой оттенок. Так, Грибоедовский Чацкий говорит: «...тут у всех на мой же счет поднялся смех», а Пушкин в «Сказке о царе Салтане» написал: «Сын на ножки поднялся...» Ударение на последнем слоге в слове «поднялся» придает ему народный оттенок, свойственный и старомосковскому говору.

Различные ударения в одном и том же слове определяются подчас причинами метроритмического порядка, что составляет одну из малоисследованных закономерностей русского языка. Так, в сочетаниях слов «дэвица-красавица» и «шла дэвица за водой» ударение в слове «девица» перейдет с первого на второй слог, и никем это не будет восприниматься как искажение русского языка ради соблюдения стихотворной формы. В равной мере естественно воспринимается ударение на слове «поле» в песне «Ай, во по́ле липенька», как и перенос его на предлог в песне «Во́ поле береза стояла». В одном случае мы говорим казаки́, выделяя последний слог; например, в сочетании слов донские казаки́; в другом случае каза́ки (кубанские каза́ки), сокращая количество безударных слогов между ударными. В соответствии с этой закономерностью одно и то же слово в разных сочетаниях может произноситься по-разному. Говорят: у меня роди́лся сын, и у меня родило́сь подозрение, перемещая ударение в слове ради удобства произношения.

Какой же чуткостью к звучанию родной речи должен обладать актер, чтобы избирать всякий раз нужное ударение в слове! Театральная школа призвана прививать будущим мастерам сцены вкус к познанию своего языка, настраивать их слух к особенностям его звучания.

Большую помощь в изучении языка и в преодолении недостатков речи может оказать магнитофон, на котором легко воспроизводить образцы как правильного, так и неправильного произношения, демонстрировать различные варианты произнесения слов. Это тем более важно, что пользоваться условными транскрипционными обозначениями различных звуков речи чрезвычайно затруднительно. Следовало бы создать фонотеки записей различных местных говоров и наречий (волжского, сибирского, донского, старомосковского, петербургского и т. п.), особенностей языка Грибоедова, Островского, Чехова, которые становятся все менее ощутимы для наших современников.

Актер должен изоощрять свой слух, чтобы улавливать стиль и характер речи изображаемого лица, проникая через внешнюю форму выражения мыслей и чувств в его внутренний мир, постигая особый склад его мышления.

Это не означает, однако, что во всех случаях нужно воспроизводить на сцене всевозможные диалекты, индивидуальные недостатки речи, реставрировать выходящий из употребления язык и архаическое произношение. В погоне за бытовой и исторической достоверностью нетрудно впасть и в натурализм, уводя внимание слушателей от внутренней сути роли в сторону внешних, отвлекающих подробностей. Необходимо ли, например, воспроизводить особенности волжского "окающего»

произношения при исполнении роли Егора Булычова? Следует ли передавать присущую В. И. Ленину картавость при создании его образа на сцене? Прибегать ли к литературному произношению пушкинской поры, исполняя, например, арию Ленского, где в строке «Паду ли я стрелой пронзенный?» должно бы звучать чистое е, а не ё? Все это спорные вопросы, и предписывать какое-то одно обязательное для всех решение нельзя. Оно зависит от общего постановочного замысла спектакля, трактовки образа, от художественного такта и вкуса исполнителей, состава зрителей и т. п. Но во всех случаях характерные особенности речи должны помогать воплощению произведения, а не отвлекать от него, создавая дополнительные трудности в восприятии спектакля.

**Логика речи.** Если дикция и орфоэпия учат правильно произносить буквы, слоги и слова в их различных сочетаниях, то следующий раздел речевой техники — логика речи — посвящен законам произнесения целых предложений.

Задача логической речи — наиболее точно и ясно передать мысль, ее словесное содержание. Такую речь называют также правильной, толковой речью, докладом мыслей.

Чтобы успешнее овладеть «грамматикой» звучащей речи, словесное действие в ней сознательно ограничивается воздействием на разум партнера, на его мышление. В логической речи важно уловить не скрытый под словами подтекст, а закономерности произнесения самого текста. Точно так же при изучении закономерностей музыкального звучания предметом исследования становится чистый звук, лишенный обертонов и тембровой окраски, хотя он относится больше к физике, чем к музыке, где чистых звуков не бывает. И в жизни не бывает речи, лишенной эмоциональной окраски, но при изучении ее закономерностей нам выгодно абстрагироваться на время от конкретных форм ее проявления и рассматривать речь лишь как средство выражения мысли.

Уметь грамотно, логически правильно донести до партнера авторскую мысль — значит создать прочную основу для словесного взаимодействия, заготовить тот рисунок, на который можно потом наносить краски.

Изучение законов логической речи начинается с разбора простейшего предложения, в котором выражена более или менее законченная мысль. По своей действенной направленности предложения могут быть утвердительными, вопросительными, побудительными, выражающими осуждение, поощрение, сомнение и т. п. Виды предложений отличаются друг от друга не только сочетанием слов, но и разными интонациями. Однако в них можно обнаружить и общие интонационные закономерности, свойственные предложению любого типа; они-то в первую очередь и становятся предметом изучения.

Эти закономерности раскрываются в таких взаимосвязанных элементах, как голосоведение и мелодика речи, акцентуация и динамика речи, ее ритмика, логическая перспектива. Для овладения этими элементами существуют приемы расчленения сложной мысли на составные части — речевые такты, определения логических центров в предложении, постановка и координация ударений, пауз, уяснение перспективы авторской мысли и т. п. Указанные приемы опираются на закономерности устной речи, изученные и обобщенные в ряде исследований и учебных пособий.

**Художественное чтение.** Освоив первичные упражнения по технике речи, ученики обращаются к литературному тексту, который необходим для проверки и закрепления приобретенных навыков. От простых предложений, пословиц и поговорок они переходят к более сложным текстам и, наконец, к произведениям художественной прозы и поэзии. С этого момента техника речи сочетается с решением творческих задач выразительного чтения.

Плохо, когда торопятся перейти к художественному чтению, прежде чем ученик овладеет элементарными навыками в области дикции, голоса и логики речи.

Чтобы преждевременно не переключать внимание с вопросов техники речи на художественное чтение, Станиславский не рекомендовал обращаться к произведениям художественной литературы. Он считал более целесообразным использовать для изучения техники и логики речи тексты газетных статей, речей, докладов, критической литературы, то есть тексты, лишенные поэтической образности и

требующие лишь грамотной и ясной передачи мысли. Конечно, между логической и образной речью трудно провести точную грань. Можно говорить лишь о преобладании тех или иных признаков.

Опыт показал, что художественное чтение может оказать существенную помощь в овладении искусством сценической речи, если оно займет правильное место в системе актерской подготовки. Когда ученики научатся действовать словом, тогда навыки художественного чтения смогут обогатить и расширить их артистический диапазон, развить их художественный вкус и кругозор.

При этом особое значение приобретает методика преподавания художественного чтения. Будет ли она, способствовать укреплению связи физического действия со словесным, утверждать живое взаимодействие с партнером? Необходимо, чтобы, овладевая авторским текстом, ученик проходил все стадии органического процесса взаимодействия.

Издавна считалось, что выразительное чтение - прямой путь к сценической речи. Между ними, по существу, ставился знак равенства. Но учение Станиславского о слове доказывает, что этот взгляд устарел и нуждается в пересмотре.

Искусство чтеца и актера хотя и имеет много общего, но все же это два разных, самостоятельных вида творчества. Сценическая речь подчинена иным законам, чем художественное чтение. Не случайно поэтому из хороших актеров не всегда получаются хорошие чтецы и, наоборот, хорошие чтецы нередко бывают посредственными актерами.

Мастер художественного слова А. Я. Закушняк вспоминал, что при работе над чеховской повестью «Дом с мезонином» очень трудной «оказалась задача — уничтожить в себе актера, не играть тех или иных образов, действующих в произведении, а попытаться рассказать об этих образах, сделавшись как бы вторым автором».

Почему же Закушняк-чтец стремился уничтожить в себе Закушняка-актера? Да потому, что у этих искусств разная природа, разные средства художественной выразительности и несовпадающие подходы к литературному материалу. Чтец рассказывает об образах и событиях, актер воплощает образы и события в действии, показывает их. Он «представляет совершившееся событие как бы совершающимся в настоящем времени». Это творческое воспроизведение жизни в ее сегодняшнем, сиюминутном проявлении. Чтец—свидетель события, актер — его участник. Поэтому, в отличие от художественного чтения, в сценическом искусстве личность художника-творца, его отношение к изображаемому проявляются не непосредственно, а опосредствованно, через созданную актером сценическую жизнь, через объективированный художественный образ.

Цель актера—перевоплощение в образ, в то время как чтец всегда сохраняет известную дистанцию между собой и тем, о чем повествует, никогда не сливаясь полностью с образами произведения. Он рассказывает о людях и событиях, по выражению Аристотеля, «как о чем-то отдельном от себя». Если же, отказавшись от позиции рассказчика, чтец начнет играть образы, а актер ограничится докладом роли, то от такого смещения пострадает и художественное чтение, и актерское исполнение.

Есть и другие принципиальные отличия между сценической речью и художественным чтением, не позволяющие ставить между ними знак равенства. Чтец хотя и испытывает на себе воздействие слушателей, но в гораздо меньшей степени зависит от них, чем актер от своих партнеров и от обстоятельств, сценической жизни, определяющих его поведение в момент творчества.

Есть существенное различие и в самой природе словесного общения на сцене и на концертной эстраде. Рассказчик на эстраде прямо адресуется в зрительный зал, непосредственно воздействуя на своих слушателей. Актер же, как правило, воздействует на зрителей не прямым, а косвенным путем, через взаимодействие со сценическими объектами.

Если различна природа речи и различен подход к слову в искусстве актера и в искусстве чтеца, то не может быть и единого метода овладения этими профессиями.

Против подмены сценической речи художественным чтением решительно возражал Станиславский. «Нам не нужно чтецов, — говорил он педагогам по сценической речи.

— Мы выращиваем актеров». Поэтому «чтение как таковое для нас не существует. Надо учиться искусству говорить, то есть действовать словами».

Такая острая постановка вопроса была вызвана беспокойством Станиславского по поводу того разрыва в методике преподавания сценической речи и актерского мастерства, который намечался в практике работы Оперно-драматической студии. Не овладев еще основами словесного взаимодействия, ученики утверждались уже на первом курсе в технике художественного чтения. Не зная других путей, они легко усваивали приемы чтецкого искусства, а затем переносили их в работу над ролью. В таких случаях переучивать бывает трудно, и актеры иногда на всю жизнь остаются докладчиками ролей, а не творцами образов. Они превращают спектакль в своеобразную читку пьесы по ролям, в указанных режиссером мизансценах. Происходит это не только потому, что докладчиком роли быть гораздо легче, чем творцом сценического образа, но и от неправильной системы воспитания актера, от подмены сценической речи художественным чтением.

### **3. Ответы на вопросы.**

#### **Список использованной литературы:**

1. С. М. Волконский «Выразительное слово».
2. М. О. Кнебель «Метод действенного анализа».
3. Г.Н. Сысоева «Этика сценической речи».
4. К.С. Станиславский «Работа актёра над собой».
5. И.Козлянинова Произношение и дикция.
6. И. Козлянинова , Э. Чарелли. . Речевой голос и его воспитание.
7. А. Петрова. Сценическая речь.
8. И. Промптова. Работа режиссера над стихотворной драматургией.
9. З. Савкоеа. Как сделать голос сценическим.
10. Э.Чарелли. Учитесь говорить.