

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное
бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»



МОНТАЖ ЗАКАДРОВОГО ТЕКСТА ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЗАКАДРОВОГО ТЕКСТА В НЕИГРОВОМ КИНО

Учебное пособие

Санкт-Петербург
СПбГИКиТ
2022

УДК 791.43/45

ББК 85.33

М77

Рекомендовано к изданию Методическим советом СПбГИКиТ в качестве учебного пособия по специальности 55.05.01

Авторы: А. А. Екатерининская, Е. М. Кощина, Н. В. Макаров,
А. С. Каминский, Л. Л. Фомина

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры Российской Федерации И. В. Евтеева,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народный артист Российской Федерации, К. С. Лопушанский,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения

М77 Монтаж закадрового текста в неигровом кино. Использование закадрового текста в неигровом кино : учебное пособие / А. А. Екатерининская, Е. М. Кощина, Н. В. Макаров [и др.] ; Министерство культуры Российской Федерации, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. – Санкт-Петербург : СПбГИКиТ, 2022. – 130 с. – ISBN 978-5-94760-512-9.

Учебное пособие посвящено вопросам, касающимся использования закадрового текста в неигровом кино. В пособии раскрываются теоретические основы использования закадрового текста в неигровом кинематографе, даются практические рекомендации при работе над словом в неигровом кино. Значительное внимание уделяется такому важному аспекту, как логический разбор и техника чтения закадровых текстов.

Учебное пособие соответствует программе дисциплины «Монтаж закадрового текста в неигровом кино». Предназначено для студентов, обучающихся по специальности 55.05.01 «Режиссура кино и телевидения», а также преподавателей, аспирантов, научных и практических работников.

УДК 791.43/45

ББК 85.33

© Екатерининская А. А., Кощина Е. М.,
Макаров Н. В., Каминский А. С.,
Фомина Л. Л., 2022

© СПбГИКиТ, 2022

ISBN 978-5-94760-512-9

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Предисловие | 4 |
| Введение | 9 |
| Глава 1. Теоретические основы использования закадрового текста в неигровом кино..... | 14 |
| 1.1. Верbalный текст и природа неигрового фильма | 14 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 22 |
| 1.2. Специфика использования закадрового текста в неигровом кино | 22 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 30 |
| <i>Задание для самостоятельной работы.....</i> | 30 |
| 1.3. Логический разбор и чтение закадровых текстов в неигровом кино | 30 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 37 |
| Глава 2. Практические рекомендации при работе над словом в неигровом кино | 38 |
| 2.1. Речевое (фонационное) дыхание..... | 38 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 43 |
| 2.2. Техника речи. Дикция | 44 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 52 |
| 2.3. Логика звучащего слова..... | 52 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 85 |
| 2.4. Особенности преподавания речи режиссёрам | 85 |
| <i>Вопросы для самопроверки</i> | 93 |
| Заключение | 94 |
| Библиографический список | 97 |
| <i>Приложение 1.</i> Примеры дикторских текстов | 100 |
| <i>Приложение 2.</i> Упражнения для укрепления и развития мышц органов речевого аппарата..... | 113 |
| <i>Приложение 3.</i> Особенности артикуляции звуков | 115 |
| <i>Приложение 4.</i> Пословицы, поговорки и скороговорки на гласные и согласные звуки | 121 |
| <i>Приложение 5.</i> Тексты для самостоятельной работы по логическому разбору..... | 127 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное учебное пособие знакомит студентов с особенностями монтажа закадрового текста в неигровом кино.

К сожалению, нередко приходится видеть, как начинающие режиссёры, не владея навыками техники речи, не зная её законов и правил, берутся самостоятельно озвучивать свои экранные произведения, наивно полагая, что изобразительная составляющая важнее всего остального. Между тем в экранном произведении важно всё. Все художественные компоненты имеют значение: и сценарий, и качественно снятый и грамотно смонтированный видеоматериал, и музыкальное сопровождение и соответствующие интершумы, и, безусловно, логически грамотно произнесенный текст, как в кадре, так и за кадром.

Поскольку именно режиссёр несет ответственность за конечный результат деятельности всей съемочной группы, творческого и производственного процесса работы над экранным произведением, то для него, прежде всего, важно, чтобы все компоненты, составляющие творческую и технологическую цепочку создания фильма были выполнены на высоком профессиональном уровне.

После тщательной работы над текстом с точки зрения законов и правил логики устной речи экранное произведение получает более точное логическое звучание, а значит, авторская мысль, подкрепленная видеорядом, без труда доходит до зрителей, находя эмоциональный отклик в их сердцах.

Целью дисциплины «Монтаж закадрового текста в неигровом кино» является формирование у обучающихся понимания особенностей монтажа закадрового текста и согласования его с изобразительным рядом фильма, а в число задач входит освоение обучающимися навыков использования закадрового текста для воплощения авторского замысла неигрового фильма.

Дисциплина основывается на знаниях и умениях, приобретенных в ходе изучения предшествующих дисциплин, прохождения практик, и взаимосвязана с параллельно изучаемыми дисциплинами, прежде всего, такими как «Речь: культура и техника»,

«Теория и практика речи в кадре и за кадром в неигровом кино», «Звуковое решение фильма», «Режиссура неигрового фильма».

Результатом обучения должно стать овладение обучающимся таких компетенций, как:

- способность профессионально воздействовать словом, использовать разнообразные средства, приемы речи для раскрытия в неигровом фильме характеров героев и их судеб (ПКС-2);
- способность осуществлять монтаж синхронных записей участников фильма с учетом логики текста, смысловых и интонационных компонентов (ПКС-2.2);
- способность применять на практике основные методы и принципы работы режиссёра в ходе создания неигрового кинотелесериала, использовать средства, приемы и приспособления речи для раскрытия в неигровом фильме характеров героев и их судеб (ПКС-2.3);
- способность применять для воплощения авторского замысла разнообразные средства художественной выразительности, используя полученные знания в области культуры, искусства и навыки творческо-производственной деятельности (ОПК-5.4).

Обучающийся должен знать варианты работы режиссёра с ведущим и героями фильма при разных способах съёмки и уметь грамотно использовать речевой аппарат в процессе закадрового озвучивания.

Приступая к изучению данной дисциплины, необходимо помнить, что только при регулярных речевых тренингах можно достичь желаемой цели и добиться положительных результатов в совершенствовании дикции, логически грамотного и выразительного чтения, приобретении профессиональных навыков в своей речи. Даже если сам режиссёр не будет озвучивать свое экранное произведение, то он сможет оказать профессиональную помощь приглашенному исполнителю правильно расставить логические акценты в тексте, найти верную интонацию, темпоритм речи и ее эмоциональную подачу. В связи с этим первая часть рабочей программы дисциплины «Монтаж закадрового текста в неигровом кино» посвящена использованию закадрового текста в неигровом кино.

Структура учебного пособия построена таким образом, чтобы как можно полнее отобразить теоретические и практические аспекты использования текста в неигровом кино.

Авторами учебного пособия являются доценты кафедры режиссуры СПбГИКиТ, чей профессиональный опыт позволил глубоко проанализировать методы использования закадрового текста в неигровых фильмах.

Задачей авторов является вооружение студентов теоретическими знаниями и конкретными практическими навыками грамотного использования речи в кинематографе.

Все, что касается речи, – это, безусловно, прежде всего, практические навыки, но чтобы ими овладеть, необходимо сначала изучить теоретические основы дисциплины, без них приступать к практическим занятиям не имеет смысла.

Учебное пособие включает в себя 2 главы, содержащие 7 параграфов.

В первой главе пособия (парагр. 1.1–1.3) освещаются теоретические основы использования закадрового текста в неигровом кино.

В парагр. 1.1 специалист по монтажу в кино Андрей Станиславович Каминский профессионально рассказывает о том, что такое верbalный текст и как он вводится в структуру неигрового фильма. Без понимания этих основ невозможно приступить к монтажу закадрового текста.

В парагр. 1.2 и 1.3 Николай Витальевич Макаров на примере собственной работы над неигровыми картинами раскрывает специфику использования закадрового текста и обращает внимание обучающихся на особенности логического разбора и чтения закадровых текстов в неигровом кино.

Вторая глава пособия (парагр. 2.1–2.4) содержит учебный и методический материал для самостоятельного совершенствования обучающимся индивидуальной речевой практики.

В парагр. 2.1–2.3 диктор с большим профессиональным и педагогическим опытом Елена Михайловна Кощина дает ценнейшие практические советы будущим режиссёрам, которым, возможно, придется самим выступать у микрофона, как в кадре,

так и за кадром, озвучивая соответствующий видеоряд, или контролировать творческий процесс озвучивания неигрового экранного произведения другим исполнителем. В этих параграфах приведены основные сведения о дыхательной системе человеческого организма и конкретно о фонетическом (речевом) дыхании, влияющем на силу и качество человеческого голоса; даны теоретические установки на правильную артикуляцию алфавитного звукового ряда; представлен комплекс упражнений, способствующих развитию и совершенствованию дикции; рассматриваются законы и правила логики устной речи.

Особый акцент сделан на логике речи. Смысл всякой прочитанной фразы «вдруг может измениться от одного ударения, перемещенного на другое место или на другое слово»¹, – писал Н. В. Гоголь одному из основоположников русской актёрской школы М. С. Щепкину. Поэтому крайне важно при монтаже закадрового текста не нарушать логику вербального повествования.

В парагр. 2.4 Людмила Леонидовна Фомина, актриса и педагог с колоссальным опытом работы, раскрывает особенности преподавания речи будущим режиссёрам. Это особенно важно, так как обучающиеся должны освоить методику преподавания специальных дисциплин, связанных с кинорежиссурой.

Для контроля полученных знаний в конце каждой главы даны вопросы для самопроверки.

Завершают учебное пособие библиографический список, содержащий рекомендованную и использованную литературу, и приложения, в которых собраны материалы для самостоятельной практической работы обучающихся.

Теоретический материал пособия студенты изучают при непосредственном участии преподавателей на аудиторных занятиях. Практические навыки обучающиеся приобретают под непосредственным контролем со стороны преподавателей и закрепляют в часы самостоятельной работы.

¹ Цит. по: Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. – М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 200, 201.

Авторский коллектив:

A. A. Екатерининская, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры (предисловие, введение, заключение, приложения 2–5 в соавторстве с Е. М. Кощиной, вопросы для самопроверки, общая редакция);

E. M. Кощина, доцент кафедры режиссуры (парагр. 2.1–2.3 и приложения 2–5 в соавторстве с А. А. Екатерининской);

H. B. Макаров, доцент кафедры режиссуры (парагр. 1.2 и 1.3 и приложение 1);

A. C. Каминский, доцент кафедры режиссуры (парагр. 1.1);

L. L. Фомина, доцент кафедры режиссуры (парагр. 2.4).

ВВЕДЕНИЕ

Прежде чем говорить о специфике монтажа закадрового текста в разных условиях, необходимо разобраться с самим понятием «закадровый текст», особенностях его использования в неигровом кино в историческом контексте.

Сегодня нередко можно столкнуться с убеждением, что вербальный текст, синхронный или закадровый, лежит в основе любого документального фильма. Одновременно с этим, вопрос использования закадрового текста в неигровом кино в последнее время вызывает много вопросов. Некоторые даже считают использование закадрового текста устаревшим режиссёрским приемом.

Проанализируем причины как первой установки, появившейся, благодаря телевидению, так и противоположной, сводящейся к тому, что на экране должно быть «чистое кино» без всякого текста вообще. Это серьезная теоретическая проблема, требующая анализа огромного объема материала, привлечения фундаментальных законов функционирования психики, исследования восприятия семантического ряда.

Исследователь К. А. Шергова, анализируя эстетику современных кинорежиссёров документального кино, отмечает, что «одно из требований, которое предъявлял В. Манский к своему идеалу, это отсутствие закадрового текста»¹. При этом свой фильм «Частные хроники. Монолог» (1999) В. Манский выстроил целиком на закадровом тексте.

Так или иначе В. Манский и многие другие знаковые режиссёры современности с явным предубеждением относятся к закадровому тексту. Чтобы понять причины такого отношения к этому приему, необходимо проанализировать историю использования закадрового текста в неигровом кино.

Подробно о появлении звукового кинематографа написано в статье А. А. Екатерининской и др. «Приход звука в кино как факт

¹ Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис.... канд. искусствоведения. М., 2010. С. 97, 98.

тор стилевой трансформации»¹, где проведен анализ изменений, связанных с этим. Другие известные исследователи Ю. Лотман и Ю. Цивьян пишут: «На заре звукового кинематографа голос диктора в художественном фильме считался очень смелым приемом. Закадровый голос особенно возмущал зрителей, обделенных художественным чутьем...»².

Интенсивно закадровый текст в неигровом кино использовался в период Великой Отечественной войны. Это было обусловлено не только социальной потребностью, но также и техническими сложностями – синхронная запись была несовершенной. Тем более не могло быть и речи об использовании аудиодорожки из синхрона в закадровом пространстве (прием, который впоследствии станет очень востребованным в авторской документалистике и получит название «закадровый текст от лица героя»).

Молодые европейские режиссёры послевоенного периода считали прием использования закадрового текста в неигровом кино слишком тенденциозным. К примеру, члены группы «Свободное кино» (Великобритания) провозгласили новые принципы независимой режиссуры. В одном из первых фильмов этого направления «О, Дримленд» (1953) режиссёр Л. Андерсон впервые принципиально отказался от закадрового текста в пользу образов.

Члены этой группы полагали, что отсутствие вербально сформулированной мысли даст зрителю ощущение свободы восприятия, возможности трактовки и построения личной системы образов.

Технические возможности того времени еще не позволяли качественно записывать синхрон, поэтому «британские режиссёры в поисках построения нового звукозрительного образа заменили закадровый текст на внутрикадровую музыку»³.

Выделим особенности метода группы «Свободное кино», сформулированные Л. Н. Нехорошевым:

¹ Екатерининская А. А., Васильев В. Е., Смирнов А. В., Круглов Р. Г. Приход звука в кино как фактор стилевой трансформации // Вестник КазГУКИ. 2020. № 2. С.73–78.

² Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 146, 147.

³ Трусевич Е. С. Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь юга России. 2019. № 4. С. 11–14.

«1) внутрикадровая речь звучит в пространстве сцены, источник ее находится в кадре;

2) внекадровая речь звучит в пространстве сцены, источник ее не находится в кадре;

3) закадровая речь – источник ее может находиться или не находиться в кадре, речь не звучит в пространстве сцены, ее слышат только зрители»¹.

В 1955 г. появился знаковый фильм для английской документалистики «Мамочка не позволяет», а через пять лет во французском киноведении возникает и утверждается новый синходитермальный термин «папочкино кино» по отношению к фильмам, снятым в старой стилистике и использующим закадровый текст.

После манифеста своих британских коллег, режиссеры «Синема верите» во Франции, «Прямого кино» в США и Канаде также декларировали отказ от закадрового текста, формируя новую киноэстетику.

В «старой» стилистике создавались, в том числе, великие произведения отечественного кинематографа. К примеру, в фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) «используется интереснейший новаторский прием – авторское управление хроникой. И осуществляется это управление с помощью закадрового текста. Автор предлагает сложный нарратив – с флэшфорвардами, иногда ложными – все это создает иллюзию спонтанности, доверительного рассказа»².

Также следует отметить, что многочисленные киножурналы в технологии «закадрового комментария» производились десятилетиями, вплоть до середины 1980-х гг. На телевидении закадровый текст всегда был важным и бесспорным приемом, позволяющим быстро и качественно донести информацию.

Без закадрового текста как элемента сюжетного и художественного повествования и сейчас документальный кинематограф немыслим.

Говоря о закадровом тексте в неигровом кино, следует обратить особое внимание на работу «Эволюция режиссерских

¹ Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С. 10.

² Трусевич Е. С. Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь юга России. 2019. № 4. С. 11–14.

приемов в неигровом фильме XXI века»¹, где представлен обзор исследований, посвященных интересующей нас теме. Автор исследования Е. С. Трусеевич в главе «Драматургическое построение закадрового пространства» проанализировала и дополнила классификации закадрового текста, предложенные Л. Н. Нехорошевым, М. Рабигером и М. М. Давыдовой².

Существует несколько подходов к классификации видов закадрового текста в неигровом кино. Рассмотрим некоторые из них.

М. Рабигер предлагает³ классифицировать текст по методу создания: написанный текст и импровизированный текст.

Л. Н. Нехорошев ввел в киноведческий оборот универсальную классификацию закадрового текста в игровом кино:

- «1) голос автора;
- 2) голос одного или нескольких персонажей;
- 3) внутренний монолог (или диалог) персонажей;
- 4) дикторский текст;
- 5) стихи и песни»⁴.

Закадровый текст в неигровом кино можно классифицировать по его носителю:

- главный герой;
- автор;
- диктор.

Конечно, на практике встречаются разные варианты использования закадрового текста: «закадровый текст от лица главного героя, т. е. непосредственного участника событий, может быть использован как тотально, когда герой является основным носителем информации, так и эпизодически, когда закадровый текст от лица героя является лишь частью синхрона, который продолжается за кадром. Основной носитель информации – рас-

¹ Трусеевич Е. С. Эволюция режиссёрских приемов в неигровом фильме XXI века: дис.... канд. искусствоведения. М., 2020. 218 с.

² Давыдова М. М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики: дис.... канд. филол. наук. Самара, 2005.

³ Рабигер М. Режиссура документального кино / пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006. С. 199.

⁴ Нехорошев Л. Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009.

сказчик – может являться как главным, так и второстепенным героем»¹.

Закадровый текст может быть как доминирующим, так и ассирирующим. Трусевич в своем исследовании пишет: «Доминирующий закадровый текст несет в себе основную смысловую нагрузку. Ассирирующий закадровый текст дополняет доминирующий информационно – пояснениями и анализом. Также в ассирирующем закадровом тексте обозначается информация, которая по тем или иным причинам не может быть включена в доминирующий закадровый текст (например, в случае, если доминирующим является текст от лица главного героя, составленный с помощью компиляции писем, в которых нет необходимой для построения драматургической конструкции информации, переносящейся в ассирирующий закадровый текст от лица автора). Как правило, ассирирующий закадровый текст по хронометражу меньше, чем доминирующий»².

Подводя итог, следует отметить, что «в чистом виде отстраненный дикторский текст в современном неигровом кино, склонном к преднамеренной субъективности, эмоциональности и доминированию авторского субъективизма над информацией, встречается крайне редко. Принципиальное отличие современных дикторских текстов от текстов неигрового кино советского периода, где активно присутствовала публицистическая составляющая и авторская оценка событий была органичной и открытой, заключается в том, что, как было сказано выше, дикторский текст ныне лишь имитирует объективность, неся зрителю заранее спланированные выводы, главным образом – методом тенденциозного подбора фактов, зачастую не всегда достоверных»³.

¹ Трусевич Е. С. Эволюция режиссёрских приемов в неигровом фильме XXI века: дис.... канд. искусствоведения. М., 2020. 218 с.

² Там же.

³ Там же.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗАКАДРОВОГО ТЕКСТА В НЕИГРОВОМ КИНО

1.1. ВЕРБАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ПРИРОДА НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА

Фильмы, построенные исключительно на тексте, всем хорошо известны. В последнее время на экранах появилось слишком много лент, в которых работа режиссёра сводится к съемке и соединению «говорящих голов», разбавленных закадровым комментарием или без него.

Печальный результат ориентированности исключительно на текст состоит в том, что как минимум 80% подобного «кино» в видеоряде вообще не нуждается. Самое грустное, что и среди таких фильмов порой попадаются работы, действительно прекрасно снятые и смонтированные. Такое впечатление, что «заболтанные» они уже в финале производства, просто от страха авторов или продюсеров перед тем, что «зритель не поймет».

Но, как утверждают психологи, 70% людей в этом мире – визуалы. Поэтому рассчитывать на те 15–20%, доминанта которых приходится на слух, как минимум нерационально.

В основном же проблема порождена тем, что вместе с «водой» – идеологической ангажированностью советской идеологии – из неигрового кино выбросили и «ребенка» – разработанную культуру киноязыка, а их авторы, «распиаренные» критиками, остаются в рамках телевизионных представлений, называя фильмами обычные телеочерки.

Язык неигрового кино гораздо ближе, чем у игрового, к языку немого кинематографа. То, что в игровом кино давно достигается с помощью декораций, актерской игры, постановки кадра и монтажа внутрикадрового, в неигровом материале, как и в 1920-е гг., возможно реализовать только межкадровым монтажом: им выстраивается сам сюжет и его смыслы, драматургия, жанр. Наконец, в документалистике чаще всего просто нет других воз-

можностей как-то изменить меру условности, а значит, придать материалу художественные качества, кроме как монтажными средствами.

Но если режиссёр использует дикторский текст без серьезных на то оправданий, то его фильм превращается в «радио с картинкой». Сошлёмся на мнение классика, режиссёра П. С. Когана: «визуальная природа экрана и вербальный текст на экране всегда сосуществуют на уровне компромисса»¹.

Не составит труда вспомнить фильмы, в которых вербальный текст полностью отсутствует: это картины не только Дз. Вертова и Р. Флаэрти, но и А. Пелешяна, Г. Реджио и т. д.

Конечно, сделать картину совсем без текста позволяет не любой материал. Часто для понимания истории необходимо дать зрителю информацию, которую никаким иным способом, кроме слова, передать невозможно: в неигровом кино далеко не всегда есть возможность снять ключевые эпизоды, да и герои обычно не горят желанием в сложные для них моменты попасть в кадр.

Особенно часто это касается исходного события, которое обычно происходит до съемок. Тогда выбор у режиссёра ограничен: либо дать информацию в синхроне, либо дикторским текстом. Но и в этом случае не стоит забывать, что и синхрон, и закадровый текст – это всегда компромисс. Значит, отношение к тексту, как к элементу, по сути, чужеродному для экрана, должно быть втройне осторожным, а его использование должно очень внимательно мотивироваться.

Приведем одно простейшее доказательство: зритель обычно больше всего скучает даже не на «бытописательских» эпизодах, а на тех текстовых кусках, в которых герои и особенно диктор не действуют словом, а рассуждают, философствуют, описывают, поучают... Особенно это видно на контрасте, когда в остром сюжете начинаются разговоры героев о «несчастном детстве», своих переживаниях, какие-то воспоминания и т. п. Просто сравните восприятие этих кусков с эпизодами, где слово равно действию,

¹ Цит. по: Каминский А. С. Вектор замысла. Пошаговый самоучитель тележурналиста. Эксмо, 2007. 384 с.

влияет на дальнейший ход событий и судьбы персонажей, – они притягивают зрителя не меньше, чем сцены, построенные на физическом действии.

В то же время синхрон – единственная для персонажа возможность впрямую высказать с экрана свою позицию. В отличие, кстати, от автора, который помимо текста имеет в своем распоряжении такие мощнейшие средства, как уже упомянутые отбор, композиция, кадр, монтаж, звук и пр.

Но у слова есть и сильная сторона – если словом человек *действует*, отстаивает свои интересы. Но ни одно действие на экране не может быть выполнено вне персонажа. Значит, неперсонифицированное слово действием никогда не станет. Отсюда вывод: и в кадре, и за кадром право на слово имеет только активно действующий персонаж.

Но как же тогда быть с дикторским/авторским текстом?

Сказанное выше означает не запрет на слово, а то, что:

- диктор/автор – такой же персонаж фильма, как и те, которые существуют в кадре: со своей ролью и позицией, задачей и доминантой характера;
- текст должен быть действием;
- целью любого закадрового текста должно быть не информирование, а выстраивания линии действия одного из основных персонажей истории – автора.

Создать этот персонаж и сделать текст действенным несложно. Ведь в реальности мы всегда действуем в некой социальной роли. Просто на экране, как всегда, все должно быть остree и внятней, акцентно выявлено и сжато по времени.

Чтобы найти мотивацию для закадрового текста и превратить ее в роль, стоит взять за правило задавать себе несколько простых вопросов: что это за персонаж и почему он получает право комментировать за кадром действие или давать информацию в данной истории? Что он отстаивает, каково его «Я хочу»? Он работает на сквозное или контратсквозное действие? И далее выстраивать весь текст и его подачу в соответствии с ответами на эти вопросы, встраивая все элементы в заданные условия игры.

И диктор, и автор может стать «следователем», ищущим улики или «рассерженным профессионалом», которому мешают ра-

ботать, «наблюдателем-натуралистом», исследующим ситуацию или «лабораторным ученым», проводящим эксперимент. Он может взять на себя роль ироничного сказителя, как Лесков в «Левше» и рассказчик в одноименном фильме С. Овчарова. Он может даже появиться в кадре, как Б. Ланкастер в фильме Р. Кармена «Неизвестная война». Можно сделать фильм о каких-нибудь выборах, встав на точку зрения «спортивного комментатора», а на спортивных соревнованиях превратиться в «спортивного неофита».

Снимая ленту об оперном певце или звезде балета, большинство из режиссёров и сценаристов вряд ли смогут взять на себя роль музыкального критика или балетмейстера. Но люди этих профессий и сами имеют возможность сообщить свое мнение. А вот построив ленту и соответственно дикторский текст с точки зрения увлеченного балетом рабочего сцены, который видит за кулисную жизнь так, как ее не видят и сами артисты, или скептического, но заботливого репетитора, или, наконец, восторженно го коллекционера записей или театральных программок, можно не только сделать закадровый текст действием, но и дать новый, не приевшийся зрителю взгляд на таких героев. Так, например, построен фильм «Вороне где-то бог...» В. Виноградова: дикторский текст написан и прочитан с позиции не стороннего наблюдателя, а персонажа, переживающего за судьбу абитуриентов театрального института.

Конечно, сама «роль» так же не может быть случайной. Она диктуется, с одной стороны, отношением автора к материалу и его собственной компетенцией, а с другой – самим материалом. Но в любом случае, персонаж «Диктор» должен стать интересным большому числу зрителей. Поэтому в каждом фильме надо быть кем-то конкретным, а не «вообще информатором», даже если формально задача дикторского текста ограничивается только сообщением фактов.

Чтобы создать и даже записать, – если нет возможности пригласить на читку по-настоящему хорошего актера, – интересный и внятный дикторский текст от лица какого-то персонажа, не требуется становиться актером. Более того, любой наигрыш только разрушит зрительскую веру и в самые правдивые факты. Поэтому

му экранная «маска» может быть выбрана только самим автором, должна стать органичной лично для него. Кроме того, выбор роли, хотя и не зависит впрямую, но жестко связан с «болевой точкой» и всеми элементами авторского замысла.

Мало придумать персонаж и выстроить текст в соответствии с его позицией. Точка зрения рассказчика, его отношение к событиям обязательно должны быть выявлены и визуально. Тут уже должен включиться в «игру» и оператор, которому режиссёр должен внятно и точно поставить задачу: как, с чьей точки зрения снимать материал.

Кроме того, стоит различать два принципиально разных вида экранного текста: дикторский и авторский. Сама по себе начитка текста режиссёром авторским его не делает. Пока не приложены серьезные усилия к тому, чтобы стать предельно внятным и органичным персонажем, любой авторский текст в восприятии зрителя все равно останется безличным комментарием.

Но различия между этими двумя видами текста достаточно серьезны и не позволяют их смешивать в одном фильме. Авторский текст – это всегда акцентно выявленное отношение к происходящему и существование в рамках точно выстроенного персонажа «от автора». Дикторский же, хотя и предполагает также подачу с позиции персонажа, создает видимость беспристрастного информирования. Конечно, это тоже роль, требующая выстраивания, но роль однозначная – стороннего беспристрастного наблюдателя. Стоит смешать какое-либо выраженное отношение с беспристрастностью – и зритель не поверит ни тому, ни другому. Ведь принять одного персонажа как «единого в двух лицах», невозможно, это просто запутывает восприятие.

Конечно, использование дикторского текста нисколько не упрощает и тем более не снимает задачу эмоционального воздействия фильма. Но сочиняя дикторский текст, следует помнить о том, что эмоционального дикторского текста не бывает. Вернее, не должно быть. Так же как не должно быть в дикторском тексте оценочных эпитетов, выраженного отношения к происходящему и т. п. Единственное, что оправдывает появление диктора и его роль в сюжете, – это сообщение какой-то важной информации, которую никаким иным образом дать невоз-

можно. Все остальное относится к разряду безвкусицы и непрофессионализма. Ведь большинство из того, что «описывают» в таком тексте, зачастую совсем не сложно показать. Или сложно, но возможно!

Когда на экране за кадром рассказывают о «радости, охватившей рабочих при спуске построенного ими корабля», а в кадре усталые, посеревшие от бессонных ночей лица, то зритель не поверит уже ничему, даже если все остальное – чистая правда. Если кадр соответствует тексту, то зачем превращать видеоряд в иллюстрацию? От этого его эмоциональное воздействие только проиграет.

Кроме того, как это ни обидно для авторов, но дикторскому тексту зритель сегодня доверяет мало. В конце концов, мы ведь смотрим фильм для того, чтобы *увидеть историю своими глазами*¹. А не услышать описание, пусть и талантливо сделанное.

В крайнем случае эти задачи можно решить через синхрон. Пусть текст будет подтвержден хотя бы авторитетом очевидца. Даже если, скажем, в воспоминаниях человек говорит о том, каким «радостным праздником был спуск корабля», а в кадре – все те же серые лица, то мы получаем на экране еще и мощный подтекст. Дальше развернуть его смысл мы можем в любую сторону, вплоть до противоположной.

Поэтому, выстраивая вербальный ряд фильма, стоит поискать возможность любую важную информацию вложить в уста кого-то из персонажей: специалиста, очевидца, историка и т. д. Парадокс, но даже мнению малокомпетентного специалиста и случайного очевидца зритель доверяет больше, чем сто раз проверенному дикторскому тексту. Диктору же стоит оставить информирование о том, что никто иной рассказать не может и давать это как чистый фактаж.

Другое дело – авторский текст. Здесь другие критерии, другой подход. Авторский текст – это, прежде всего, жанровый элемент, который несет вербально выраженное отношение автора.

¹ Подробнее об этом см.: Екатерининская А. А. Кинематограф как совокупность сенсорных данных, воспринимаемых системой зеркальных нейронов человека // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сборник научных трудов. СПб.: СПбГИКиТ, 2018. Вып. 2. С. 125–128.

Самый, наверное, блестательный пример такого текста – закадровый комментарий М. Ромма в фильме «Обыкновенный фашизм». Такой текст должен начитывать либо сам автор, либо актер самого высокого уровня. Скажем, такие вещи замечательно делали И. Смоктуновский, В. Ливанов, В. Лановой и т. д.

Другое дело, что далеко не все фильмы нуждаются в авторском тексте. И не у каждого режиссёра есть к нему способности. Но это не ставит на авторе никакого клейма. Известно, что М. Ромм сам был прекрасным рассказчиком, а упомянутым талантливым актерам тексты писали стилистически очень сильные сценаристы. Поэтому если режиссёр, рассказывая любую историю, не может захватить любого слушателя как минимум на полчаса, а сценариста уровня Л. Гуревича или О. Агишева под рукой нет, лучше поискать другие приемы подачи той же информации.

В авторском тексте любые описания отношений, чувств, действий нужно подавать только как личное впечатление, строить весь текст от первого лица выбранного персонажа. Этот персонаж может описывать свои состояния: радость, страх, удивление, злость, – но никак не говорить за кого-то. Состояния всех остальных объектов съемки – людей, природы, прочих объектов – и в этом случае должны быть выявлены только через съемку, монтаж, интершум, синхроны и прочие экранные средства. Потому что текст в неигровом фильме, несмотря на все приемы и ухищрения, все равно остается компромиссом.

Резюмируя, можно сформулировать следующие основные особенности использования текста в неигровом фильме.

- На экране любой человек, включая диктора, автора, комментатора или интервьюера, в кадре или за кадром, должен стать персонажем, со своими целями, задачей и доминантой характера. Но при этом всякая актерская игра, если он, конечно, не актер мирового класса, только повредит – в соединении с неигровым материалом игра всегда становится очевидной даже неискушенному зрителю. В роли диктора, как и любой другой, нужно не играть, а действовать. Не всякая «маска» годится для любой персоны, она должна быть органична для того, кто ее надевает.

- Авторский текст должен строиться исходя из «я хочу» выбранного персонажа. Сам текст – лишь средство достижения им этой цели, а значит, должен стать действием. Стилизация строится не через имитацию речи персонажа, а исходя из выбранной доминанты характера. Значит, выбранный стиль должен быть для автора органичен. Иначе неизбежны наигрыш и разрушение доверия к сюжету. Вне «маски» любой рассказчик, с точки зрения зрителя, взаимозаменяется, так как воспринимается «обезличенно». А личные качества без проработки, «превращения» в персонажа на экране всегда выглядят «общим выражением лица»: без «личины» роли автор становится безликой банальностью.

- Дикторский текст, в отличие от авторского, подает информацию с позиции беспристрастного наблюдателя, которая не предполагает выраженного личного отношения к происходящему. Поэтому в дикторском тексте уместна только объективная информация вне чувств и эмоций. В авторском тексте мы имеем право говорить о своих мыслях и состояниях. Но ни автор, ни тем более диктор не имеют права описывать мысли, действия, чувства и эмоции кого бы то ни было. Зритель не поверит таким «описаниям» даже тогда, когда они соответствуют истине. Это должно быть либо видно в кадре, либо высказано самими персонажами сюжета. Поэтому в любом тексте стоит запретить себе обороты вроде: «И тогда Пупкин решил...», «Маша задумалась...» «Иван Петрович понял...», «Строители ощущали...», «Вася сделал...» и все прочие подобные приписывания. В психологии такие обороты считаются проявлением проекции – переносом собственных неприемлемых чувств, действий, мыслей, эмоций на других людей. Недаром даже в игровом кино такое приписывание, использованное Т. Лиозновой, стало базой для огромного количества анекдотов: «Штирлиц знал».

- Наконец, не только текст и действия автора, но и съемка должна выявлять персонаж, с точки зрения которого рассказывается данная история. Эту точку зрения необходимо включать в операторскую задачу, тогда значительно облегчится монтаж материала.

Вопросы для самопроверки

1. Обязательно ли наличие верbalного текста в неигровом кино?
2. Назовите отечественные документальные картины, в которых отсутствует вербальный текст.
3. Назовите отечественные документальные картины, в которых присутствует закадровый текст.
4. В чем заключается цель закадрового слова?
5. Упрощает ли использование дикторского текста задачу эмоционального воздействия фильма?
6. Все ли неигровые фильмы нуждаются в авторском тексте?
7. Сформулируйте основные особенности использования текста в неигровом фильме.
8. Стоит ли в документальных фильмах описания отношений, чувств, действий подавать как личное впечатление человека, говорящего текст?
9. Исходя из чего должен строиться авторский текст в неигровом кино?
10. В чем различия авторского и дикторского текстов, используемых в документальных фильмах?

1.2. СПЕЦИФИКА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЗАКАДРОВОГО ТЕКСТА В НЕИГРОВОМ КИНО

Сегодня невозможно представить себе документальный фильм без слов. Технические изобретения записи звуковых фонограмм в кинематографе открыли новую эру, способствовав радиальной смене художественных принципов в киноискусстве.

Современные съёмочные аппараты записывают звук автоматически. Звук синхронно существует в едином съёмочном файле и разделить его можно только в монтажной программе. Поэтому кажется, что кино всегда было говорящим.

Если разбирать, какого типа звук авторы используют в документальном фильме, то это прежде всего речь героев и закадровые тексты. Формы существования речи в документальном кино – авторский комментарий, интервью, диалоги, монологи, дикторский текст. Конечно, создавая звуковую партитуру филь-

ма, используется и шумовая палитра и музыкальное сопровождение. Правильнее сказать «звуковое решение фильма».

Мы рассмотрим два главных компонента: речь героев фильма и закадровые тексты к фильму.

ПРЯМАЯ РЕЧЬ ГЕРОЕВ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

Зритель воспринимает слово и изображение в единстве звукозрительного образа. Главный объект исследования в документальном кино – это человек во всех его проявлениях.

Достоверность рассказа автора о человеке – это создание иллюзии происходящего здесь и сейчас. В жизни мы видим и слышим. В нашем аудиовизуальном произведении всё должно происходить реально.

Один из главных жанров документального кино – это *фильм-портрет*. Человек действует, человек комментирует, человек рассказывает. Тем самым он часто через слово проявляет свою индивидуальность. Важно не только то, что он говорит, но и как говорит. Эмоции, индивидуальное построение фраз – всё важно.

Один из важных инструментов автора, это съёмка беседы с героем, или *интервью* – наиболее универсальный термин, часто используемый и в кино, и на телевидении.

Классик кинодокументалистики Майкл Рабигер в своей книге «Режиссура документального кино» пишет: «Интервью – сердце документального кино, даже в том случае, если ваш фильм содержит не одни “говорящие головы”. Под словом “интервьюировать” подразумевается не только извлечение информации перед камерой, но и комплексное умение поддерживать личностные отношения с героем»¹.

Технология интервью описана в учебниках по тележурналистике довольно подробно. Она подразумевает как минимум наличие двух сторон – интервьюера и собеседника. Задача интервьюера – получать информацию, задавая вопросы собеседнику.

В классической журналистике существуют разные типы интервью – в зависимости от задач, которые ставит перед собой

¹ Рабигер М. Режиссура документального кино. М.: ГИТР, 2006. С. 543.

автор: информативное, оперативное (блиц-интервью), расследование, портретное и т. д. Если автор снимает фильм-портрет о человеке, то герой фильма – это, как правило, альтер эgo автора. Он ставит перед собой задачу – портретное интервью, иными словами, беседа с героем по душам.

Чтобы документалист получил откровенный разговор, доверительный рассказ героя о себе, он должен установить абсолютно доверительные отношения с героем. Существует так называемая драматургия интервью. Она содержит три компонента: подготовка автора, куда входит установление доверительных отношений, формирование главных вопросов к герою; сама съёмка – разговор по душам и финальная часть завершения беседы на позитивной ноте. Финальная часть не менее важна, так как возможны пересъёмки, продолжение контактов с героем, дальнейшие съёмки с ним.

Стратегический принцип интервью – постоянное побуждение активности собеседника и поддержание ее точной реакцией и автора на ответы. Это требует от автора ежесекундного «включения» в беседу. Беседа носит всегда живой, импровизационный характер, с главными и дополнительными вопросами, возникающими по ходу беседы.

Существует классификация вопросов по назначению: закрытые и открытые, прямые и непрямые, развёрнутые, уточняющие, развивающие, проективные, переходные и др. Даже «пассивные и мимические», когда автор молча кивает, всячески демонстрирует интерес к герою и своё «включение в беседу».

Автор старается не перебивать героя, оставляет паузы в записываемой фонограмме. Они нужны для дальнейшей монтажной редакции всего сказанного героем.

Несколько советов от документалиста Майкла Рабигера:

- Задавайте вопросы, отвечая на которые, герой затронет интересующие вас темы.
 - Не бойтесь задавать нужное вам направление беседы.
 - Поддерживайте невербальный контакт с героем.
 - Если герой стремится контролировать ход интервью, позвольте ему на каком-то этапе делать это – вы сможете выявить нечто значительное в характере персонажа.

- Помните, что делаете фильм вы, и не теряйте полностью контроль над ситуацией.

- Полагайтесь на свою интуицию¹.

Получив в интервью, беседе по душам с героем ответы на главные вопросы для построения сюжета будущего фильма, автор приступает к *анализу материала беседы*. Ведь если хронометраж фильма задан – например, как на телевидении, 26 минут, то ясно, что 40-минутную интереснейшую беседу целиком не включить. Исходя из замысла фильма, главных тем, подготовленных главных вопросов, автор выбирает то, что нужно. Ему предстоит построить сюжет фильма в постпродакшене или дальше снимать героя в иных жизненных обстоятельствах, где герой ещё что-то или многое может рассказать автору. Автор часто задумывает эпизоды дальнейших съёмок, ориентируясь на рассказ героя.

Когда закончены все съёмки, предстоит сформировать *сюжетную конструкцию фильма*.

Несколько слов о драматургии в документальном фильме. Документальное кино так же, как игровое, строится по законам *кинодраматургии*. При организации документального материала в сюжетную конструкцию должна работать трёхчастная структура – завязка, кульминация, развязка. Такие элементы, как драматизация действия, конфликт, интрига, преодоление героем конфликтной ситуации и драматических обстоятельств всегда вызывают внимание зрителя. Документальный фильм имеет хронометраж, последовательность повествования, а значит, автор должен выстроить определённую форму произведения.

Монтажный план фильма строится путём жёсткого отбора из снятого материала, прежде всего из рассказов героя необходимых сюжетно важных компонентов. Конструкция фильма не обязательно совпадает с последовательностью снятых рассказов, течения бесед. Это конструкция автора. В какой драматургической последовательности он покажет фрагменты рассказов героя (ев), решать ему. И, как правило, речь героев в документальном кино подвергается редактированию. Не только отбор, но часто сокращение монолога, выбрасывание пауз, перестановка фраз и даже

¹ Рабигер М. Режиссура документального кино. М.: ГИТР, 2006. С. 543.

слов, добавление к закадровым словам одного куска фонограммы, фраз из совсем другого куска и т. д. – это обычная профессиональная работа автора с документальной речью героев фильма.

Речь героя в фильме может быть двух типов, которые используются, как правило, одновременно. Это речь героя в кадре, когда зритель видит говорящего. И речь героя за кадром, когда идёт другое изображение, а мы слышим рассказ, продолжение рассказа.

Герой в кадре – это прямой способ характеристики героя – тут он сам перед зрителем, с манерой говорить, раздумьями и паузами, формированием мысли «здесь и сейчас», поведением в кадре.

Рассказ героя за кадром больше опосредован, больше носит информативный характер. Вынося голос героя за кадр, автор может легче, свободнее оперировать содержанием рассказа, конструировать, вырезать, добавлять, «чистить» – зритель этого не видит, не видит «прыгающей головы» при подрезках и вырезках.

Несколько слов о монтаже прямого рассказа героя. Здесь давно и активно используется практика съёмки героя с двух камер. Одна камера снимает общий план героя, другая (основная) снимает средний (крупный) план. В монтажной программе эти изображения с разных камер разносятся на разные дорожки и синхронизируются, чистовой звук синхронизируется с обеими камерами. Дальше автор может легко «редактировать» речь героя в кадре, вырезая ненужные фразы, при этом в местах склеек делая переходы по крупности. Важно, что при этом сохраняется иллюзия непрерывного рассказа.

ЗАКАДРОВЫЕ ТЕКСТЫ И АВТОРСКИЕ КОММЕНТАРИИ

Совершенно особый компонент и один из базовых инструментов автора документального фильма – закадровый текст.

Сразу скажем, что закадровые тексты в фильмах, телепрограммах воспринимаются зрителем на слух. Поэтому они принадлежат к так называемым разговорным текстам. В отличие от книги, статьи, их невозможно перечитать, фильм мы смотрим один раз и без перерыва. Кроме того, зритель воспринимает большую часть информации зрительно.

С учётом этого разработаны правила написания текстов к фильмам – тексты должны писаться простым разговорным языком: про-

стыми фразами, без тяжёлых сложноподчинённых предложений, без всяких там деепричастных оборотов и длинных построений. В них может использоваться богатство разговорного жанра: вопросы, ответы, восклицания, объяснения – всё, что составляет живую речь. Ведь мы слышим за кадром именно голос рассказчика.

Закадровый текст к фильму можно условно разделить на два типа: дикторский текст и авторский комментарий. Часто эти два типа смешиваются, но у них разные задачи.

Дикторский текст. Его читает за кадром диктор, анонимный голос. Только в конце фильма из титров зритель видит фамилию того, чей голос он слышал на протяжении фильма. На телевидении без дикторских текстов традиционные телепрограммы не обходятся.

Функции дикторского текста разнообразны. Главная – это вести рассказ. При тотальном, базовом использовании закадрового сюжетно-драматургического повествования, без диктора не обойтись.

Традиция закадровых текстов уходит в историю звукового документального кино. Так строились, например, все киножурналы. Особенно необходим диктор-рассказчик в научно-популярном жанре.

Когда закадровый рассказчик берёт на себя построение и ведение сюжетной драматургии фильма, изображение в основном носит информативный, иллюстративно-дополняющий характер. Так работает телевидение. Телевидение – это СМИ. И надо, чтобы из телевизора – части мебели в квартире – хозяйка, стоящая у плиты, ничего не пропустила. Если не увидела, то всё услышала. Конечно, не так всё примитивно. Закадровые тексты к документальным фильмам часто читали лучшие актёры кино и театра: Иннокентий Смоктуновский, Ефим Копелян, Сергей Юрский, Михаил Ульянов и другие классики. Применяя всё богатство смысловых интонаций, актёрскую технику, они поднимали художественный уровень часто посредственного фильма.

Авторский комментарий к фильму – другой тип закадрового текста. И соответственно функция в фильме у него другая. Главная задача, стоящая перед автором, – помочь зрителю понять замысел автора, сориентироваться в сюжете, получить недостающую информацию, акцентировать драматические моменты и т. д.

Авторский комментарий, потому и называется авторским, что он транслирует зрителю личность автора. Автор с нами. Но при этом герой (герои) фильма остаётся главным действующим лицом сюжета.

Необходимость авторского комментария возникает часто во время выстраивания сюжета в монтаже. Но авторское повествование может быть задумано как художественный приём и до съёмок.

Диапазон применения стилистики авторских комментариев широк. В структуре повествования могут быть всего несколько фраз, открывающих и закрывающих фильм, пара фраз в середине – и этого бывает достаточно. Но при этом подходе всё же важно не подменять собой героев, которые действуют и поэтому интересны зрителю. Надо оговориться, что вообще жанровый диапазон неигрового кино широк. Бывает и тотальное авторское повествование, на котором строится весь фильм, например жанр фильма-эссе.

Понятно, что и подходы к написанию этих двух типов закадрового текста принципиально различны. В первом случае автор при помощи диктора строит сюжет, рассказывает, ведёт зрителя, является часто главным и единственным «контактёром» со зрителем. По сути, анонимный нарратор, повествователь является главным героем фильма. В случае авторского комментария преобладают личные интонации. Главными при этом должны оставаться герои фильма.

Закадровые тексты записываются в тон-студии режиссёром и актёром (актёрами) частями, дублями, после предварительной постановки задач по каждому куску текста, исходя из задач фильма или части фильма, для которой предназначена часть текста.

В черновом монтаже отобранные дубли укладываются в нужные места фильма. В зависимости от этого в сцене, эпизоде могут быть подрезки или удлинения кадров, добавления. Ведь сцена дополняется новым художественно-смысловым компонентом. То же, кстати, происходит и во время укладывания музыкальных фрагментов.

Есть также метод, когда сначала записывается весь дикторский текст к фильму, если текст строит сюжет и ведёт фильм, а затем под него собирается весь фильм.

Можно дать несколько рекомендаций по использованию закадрового текста.

Мы понимаем, что искусство кино – это искусство движущегося изображения. Слово не должно подменять визуальный ряд, пластический образ, создаваемый фильмом.

Слово в фильме должно использоваться там, где оно действительно необходимо. Оно должно быть необходимым. Это аксиома.

Самый большой недостаток фильма – многословие. Часто встречаются на телевидении программы, где голос диктора звучит даже там, где изображение более многозначно, чем фразы, написанные автором. Гораздо интересней наблюдать и слушать героев. Они реальны.

Ещё раз скажем, что стандартная задача закадрового текста – информация и комментарий. При написании текст должен в той или иной степени выражать отношение автора к происходящему на экране. Характер дикторского текста зависит от общего замысла, жанра фильма, а также и от избранного автором стиля повествования.

Жанр видовой зарисовки, этюда, реальных интересных уличных сценок и т. д. может текстом не сопровождаться. Музыкальный ряд скажет больше. Красивые пейзажи, интересные наблюдения «работают» сами, рождают у зрителя ответные чувства. Комментарии здесь излишни.

В научно-популярном кино часто слово имеет определяющее значение. Здесь вполне возможен жанр фильма-лекции. Закадровый текст в этом случае занимает ведущее место, а изобразительный ряд фильма – подчинённое. Дикторский текст ведёт сюжет и формулирует мысль, комментирует происходящее на экране, он призван устраниć все сомнения, дать четкие выводы.

Главная задача диктора – просто, доходчиво рассказать, объяснить и выстроить драматургию сюжета. Но и в научно-популярном фильме текст не должен быть сухим и безликим. Он должен использовать принципы и всю широту разговорного жанра. Слово должно быть острым и образным, и даже здесь уместны шутки и ирония.

Вопросы для самопроверки

1. Какие типы речи используются в документальном кино?
2. Что такое «драматургия интервью»?
3. Назовите основные этапы интервью.
4. По какому принципу строится монтажный план фильма на основе «интервью с героем»?
5. Какой принцип необходимо соблюсти при монтаже фонограмм беседы с героем?
6. Какое главное правило при написании закадровых текстов?
7. Какие типы закадровых текстов вы знаете?
8. В чём принципиальное отличие «дикторского текста» от «авторского комментария» к фильму?
9. В каком случае надо записывать с диктором текст к фильму до монтажа фильма?
10. Как влияет на монтаж сцены, эпизода укладка на них закадрового текста (диктора)?

Задание для самостоятельной работы

В приложении 1 к данному пособию приведены примеры дикторских текстов. Рассмотрите их и проанализируйте.

1.3. ЛОГИЧЕСКИЙ РАЗБОР И ЧТЕНИЕ ЗАКАДРОВЫХ ТЕКСТОВ В НЕИГРОВОМ КИНО

В данной главе мы рассмотрим такую область работы режиссёра-документалиста, как работа с диктором при записи закадрового текста; определим основные принципы анализа диктором (актёром) закадровых текстов; узнаем о технологии «укладки» записанных фонограмм с текстами под изображение в монтажном периоде и специфике записи закадровых текстов к фильму с готовым музыкальным решением.

Без закадровых текстов трудно представить себе неигровое кино, в котором выделяются два подвида: документальные и научно-популярные фильмы. И там, и там используются закадровые тексты. Более того, научно-популярные картины, практиче-

ски не обходятся без использования закадровых текстов, которые читают актёры или авторы.

Если брать разнообразные виды телевизионных произведений – репортаж, очерк, расследование, информационно-публицистический, трэвел-программы, – то все они строятся прежде всего на закадровых текстах.

Поэтому режиссёр неигрового кино должен уметь работать как с самими закадровыми текстами, так и с диктором, уметь достичь до него особенности записи текстов к фильму.

Творческое звуковое решение фильма – это один из инструментов художественного выражения авторов.

Музыкальный компонент, наряду с речью, шумами, – неотъемлемый инструментарий в творческом решении любого фильма.

Как мы знаем, одна из задач документалиста – отражать на экране жизненную реальность, передавать ее правдиво. Поэтому в каждом фильме требуется свое звуковое решение.

Одним из важнейших компонентов современного фильма является синхронный, или закадровый, голос.

Голоса персонажей и дикторов должны отвечать комфорtnости восприятия речи зрителем. Речь в фильме должна быть разборчива, доходчива, звучать естественно, интонационно правильно, легко доносить смысл.

РАБОТА РЕЖИССЁРА С ДИКТОРОМ

В работу режиссёра над неигровым фильмом входит и такой важный профессиональный компонент, как работа с диктором по анализу и записи закадровых текстов.

Автор или сценарист написал закадровый текст. Лучше всего его прочитает профессиональный актёр или диктор, который понимает логику речи, владеет техникой сценической речи и обладает способностью донесения мысли с помощью богатства смысловых интонаций.

Голосом актёра автор говорит со зрителем. Поэтому очень важно выбрать нужный голос, который бы органично существовал именно в этом жанре и сюжете фильма, отвечал содержанию и соответствовал генеральному замыслу автора.

Предварительно показав смонтированный фильм диктору, автор обговаривает с ним главную идею фильма, определяет логическую перспективу текста к нему.

Режиссеру следует разобрать с диктором отдельные смысловые части текста, которые предназначены под конкретные сцены и эпизоды фильма. Текст, как правило, делится на группы предложений, объединённых одной мыслью, отделённых от другой группы абзацем.

Логический анализ текста, его частей – это первая, подготовительная, ступень работы перед записью закадрового голоса.

Логический разбор закадрового текста. Приведём некоторые основы логики сценической речи и разбора читаемых текстов, которые должен знать режиссёр, работая с профессиональным диктором¹.

Произнесение слова, фразы, группы фраз – это «словесное действие». Словом, голосом, интонацией мы воздействуем на зрителя. Великий Станиславский учил актёров, что слово и речь должны действовать, то есть заставлять другого человека понимать, видеть и мыслить так же, как говорящий человек.

Режиссёр ставит задачу диктору «глаголом действия» – люблю, ненавижу, рассказываю, прошу, умоляю, угрожаю, восторгаюсь, осуждаю и т. д. Это называется *оценка*. В кино нужная оценка – это задача, которую ставит автор текста чтецу. В этом случае, помимо звучащего на экране текста, возникает и *подтекст*, т. е. весь комплекс воздействия диктора (актёра) на зрителя в сочетании с изображением, в зависимости от генеральной идеи фильма и его сюжета.

Анализ текста. Перед поиском главной мысли в абзаце нужно научиться выделять *ключевые слова*. Ключевые слова несут смысл и их невозможно исключить из текста.

Вот как об этом написано в учебном пособии Т. И. Запорожец «Логика сценической речи»: «Каждое отдельное предложение звучащей речи делится по смыслу на группы, состоящие из одного или нескольких слов. Такие смысловые группы внутри предложения называются речевыми тактами.

¹ См.: Запорожец Т. И. Логика сценической речи: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1974.

В каждом речевом такте есть слово, которое по смыслу должно быть выделено в звучащей речи повышением, понижением или усилением звука голоса. Такое интонационное выделение слова называется логическим ударением.

В звучащей речи каждый речевой такт отделен от другого остановками различной длительности. Эти остановки называются логическими паузами.

Кроме пауз, речевые такты отделяются один от другого изменением высоты голоса. Эти изменения высоты голоса при переходе от одного речевого такта к другому придают интонационное разнообразие речи диктора.

Логическая перспектива (перспектива передаваемой мысли) – это донесение основной мысли при чтении вслух предложения, “цепочки” из нескольких предложений, законченных по мысли и композиционно, всего текста к фильму.

Умение выделить главное, не пропустив и не скомкав второстепенное и третьестепенное, умение привести слушателей “к цели”, к финалу предложения, части текста, всего текста – это умение выстроить и донести логическую и смысловую перспективу»¹.

ЗАПИСЬ ЗАКАДРОВЫХ ТЕКСТОВ ДИКТОРОМ И УКЛАДКА ПОД ИЗОБРАЖЕНИЕ

Закадровые тексты записываются в тон-студии режиссёром и актёром (актёрами) частями, дублями. К записи приступают после предварительной постановки задач по всему тексту, каждому выделенному фрагменту текста, его анализу – исходя из задач всего фильма и части фильма, для которой предназначен фрагмент текста.

Надо сказать, что профессиональный диктор – это, как правило, опытный и творческий человек. Часто он, «примеряя текст на себя», предлагает поправить или даже переписать предложения, сделав более естественными и разговорными, переделать фрагмент текста, сохраняя при этом содержание и мысль. К этому надо прислушиваться.

¹ Запорожец Т. И. Логика сценической речи: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1974.

Автор предварительно объяснил диктору концепцию фильма, вместе они посмотрели фильм, разобрали задачи каждого куска, провели действенный анализ фрагментов. Диктор провёл свой анализ, расставил необходимые интонационные знаки в тексте.

Теперь в тон-студии диктор начитывает части текста с дублями, режиссёр слушает. Они вместе прослушивают начитанный вариант, вносят необходимые поправки, решают, нужен ли ещё дубль или вариант с другой задачей, интонацией.

Существуют два способа записи текстов к фильму. Первый, наиболее правильный, когда диктор при записи видит нужный фрагмент и, читая, сразу «укладывает» свой голос под изображение. Этот метод даёт наиболее органичное смысловое и интонационное решение автору. Второй способ, более опосредованный, когда нет возможности проекции. Тогда текст начитывают «вслепую», с дублями и вариантами. Часто, после последующей укладки в монтаже, режиссёр видит, что какой-либо фрагмент «не ложится» по задаче и интонации на сцену или эпизод. И приходится вновь просить диктора переписать какие-то фрагменты более точно.

Есть также метод, когда сначала записывается весь дикторский текст к фильму, если текст строит сюжет и ведёт фильм. Затем под него в монтаже собирается весь фильм. Это распространённая практика на телевидении.

Далее, в черновом монтаже, отобранные дубли укладываются в нужные места фильма. В зависимости от этого в сцене, эпизоде могут быть подрезки или удлинения кадров, добавления. Ведь сцена дополняется новым художественно-смысловым компонентом.

В данном случае технология записи приведена без учёта того, что фильм был предварительно озвучен шумовым и музыкальным компонентом. То есть после укладки записанного текста ещё не было проведено музыкальное оформление фильма. Композитор ещё не написал свою партитуру.

Если музыкальный компонент ещё до записи дикторского текста создан, то к написанию самого текста, его записи и укладке может быть несколько иной подход.

Музыкальные компоненты как художественные инструменты автора можно классифицировать по их назначению: ориги-

нальная музыка (написанная композитором для фильма); компилятивная (фрагменты из фонотеки); закадровая (реально звучащая в сцене, но исполнителя не видно, например в кафе); внутрикадровая (например, у метро играет гитарист и мы его видим); музыкальные шумы (например, особые акценты из фонотеки, либо специально сгенерированные для сцены, эпизода). Особая роль у песни в фильме. Любой компонент создаёт эмоциональную и психологическую нагрузку. Оперируя этими компонентами, автор должен выстроить музыкальную драматургию фильма.

Фильм сам подсказывает, нужна ли музыка, если да, то где именно, какая и сколько. Музыка к фильму может быть написана приглашённым композитором или взята из фонотеки. На телевидении есть такие профессии, как музыкальный редактор, музоформитель. Они подбирают к фильму, телепрограмме музыкальные фрагменты разных композиторов из фонотеки.

Удачно подобранная или специально написанная для фильма музыка, придаёт сценам и эпизодам фильма задуманное автором эмоциональное звучание и создаёт единый звукозрительный образ.

Характер используемой в экранном произведении музыки, ее эмоциональная составляющая и темпоритм определяются темой и замыслом фильма или телепрограммы.

Что такое музыкальный лейтмотив? Это главная мелодия, музыкальный фрагмент, который периодически повторяется, поддерживающая главную тему сюжета. Музыкальный лейтмотив используется для дополнительной характеристики персонажа.

Лейтмотив может вести какую-то тему (например, мечты, воспоминания, любовь, опасность), может быть привязанным к какому-либо сюжетному событию, может помогать в структурном построении фильма – выполнять роль переходов от одного эпизода к другому.

Автор должен использовать музыку бережно, экономно и уместно. Часто в телефильмах мы слышим случайную, не мотивированную сюжетом музыку, её слишком много и она там, где не нужна. От этого и реплики персонажей, дикторский текст страдают. Эту ситуацию выражает фраза: «залили дежурной музыкой».

Такая музыка часто не работает в гармонии ни с изображением, ни с текстами, а просто мешает им. Иногда это происходит от желания автора с помощью музыки прикрыть неточности, допущенные при записи реплик и закадровых дикторских текстов.

УКЛАДКА ЗАКАДРОВЫХ ТЕКСТОВ ПОД ИЗОБРАЖЕНИЕ С МУЗЫКАЛЬНЫМ КОМПОНЕНТОМ

Когда в черновом монтаже уже присутствует музыкальное решение – музыкальные темы, песни, внутрикадровая музыка, – это требует от автора более тщательных решений, так как музыка всегда несёт в себе яркий эмоционально-художественный компонент.

Как правило, музыкальное решение фильма создается после записи и укладки закадровых текстов. В особых случаях, когда того требует жанр и творческое решение (например, фильм-эссе, фильм о поэте, требующий декламации стихов, или авторского закадрового повествования и т. д.), диктор (актёр) при записи текста в студии ориентируется на то настроение, которое заложено в музыкальном отрывке. Идеальный метод записи закадровых текстов диктором (актёром) в этом случае – «начитывать под изображение», демонстрируемое на мониторе перед дикторской кабиной. Технология аналогична озвучиванию актёрами игровых фильмов в тон-студии.

Необходимо сказать об особом жанровом направлении документальных фильмов, наиболее развитом на телевидении. Это телефильмы и телепрограммы, в которых базовым принципом художественного и сюжетного повествования является «разыгрывание» актёрами сюжета, где визуальный ряд часто носит вспомогательный, «ведомый» характер.

В таких фильмах (например, в биографических, о людях искусства, поэтах и т. д.) действуют несколько «закадровых действующих лиц» (голос от автора, от героя, например зачитывающий дневниковые записи, от других действующих персонажей, «современников») и используются закадровые диалоги. Часто за кадром разыгрывается целый «спектакль».

В этом случае режиссёры, звукорежиссёры сначала записывают полностью или частями фонограмму фильма с музыкальным ре-

шением. Затем приступают к монтажу фильма. В качестве примеров можно привести цикл телесериалов Андрея Осипова о поэтах серебряного века, фильмы «Фрида на фоне Фриды», «Полк, смиришь!» и многие другие.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое звуковое решение фильма?
2. Какие музыкальные компоненты могут быть в неигровом фильме?
3. Почему предпочтительнее работать с профессиональным актёром в качестве диктора?
4. Что должен знать режиссёр при работе с диктором?
5. Что такое действенный анализ текста?
6. Что такое логическая перспектива текста?
7. Какова технология работы при записи текста к фильму?
8. Что надо учитывать при записи диктора к фильму с готовыми музыкальными фрагментами?
9. Что такое речевой такт?
10. Какие способы записи текстов к фильму вы знаете?

Глава 2

ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПРИ РАБОТЕ НАД СЛОВОМ В НЕИГРОВОМ КИНО

2.1. РЕЧЕВОЕ (ФОНАЦИОННОЕ) ДЫХАНИЕ

Из школьной программы по анатомии мы знаем о механизме физиологического (или газообменного) дыхания человека, которое задействует такие его органы, как полости носа, гортань, трахея и легкие. Каждый из этих органов выполняет (в процессе дыхания) свои особые функции: проходя через полости носа, вдыхаемый воздух согревается, увлажняется и очищается, а затем попадает в носоглотку, ротовую полость, гортань, трахею и, наконец, в легкие человека. Таким образом в организме человека происходит газообмен, в результате которого вдыхаемый воздух попадает в кровь, а углекислый газ остается в легочных альвеолах и участвует в газообмене с кровью.

К дыхательному аппарату, при помощи которого осуществляется сам процесс дыхания, мы относим грудную клетку с мышцами, легкие, мышцу диафрагмы, разделяющую грудной и брюшной отделы в человеческом организме.

ТИПЫ ДЫХАНИЯ

Рассмотрим основные типы дыхания.

1. *Ключичное дыхание.* Это плохо развитое весьма поверхностное дыхание. Человек с таким типом дыхания обычно производит частый вдох, и выдох его содержит небольшой объем воздуха. Плечи и ключицы в процессе такого дыхания поднимаются, поэтому этот тип дыхания и получил название «ключично».

2. *Грудное дыхание.* При таком типе дыхания у человека в большей степени задействованы реберные мышцы. Его отличает достаточно напряженный вдох с поднятием плеч и неровный выдох. Диафрагма и мышцы брюшного пресса в процессе такого дыхания практически не участвуют.

3. Диафрагмальное дыхание. В процессе такого дыхания активно работает (сокращается) диафрагма. Плечи, ключицы и грудная клетка пассивны и малоподвижны. Вдох происходит быстро и легко

Возникает резонный вопрос, а какой тип дыхания мы можем отнести к речевому, или *фонационному*, дыханию? Итак, при физиологическом дыхании, не связанном с речью, человек совершает медленный вдох, затем выдох и перед последующим вдохом – пауза... Фонационное дыхание характерно коротким вдохом и замедленным, прерывающимся (в связи с произнесением вслух текста) выдохом. Затем на границе речевого такта (т.е. на паузе) происходит добор дыхания или новый вдох. Поскольку говорим мы на выдохе, то естественно, что речевой выдох происходит в основном через рот.

Существует официальная, общепринятая и известная версия возникновения звука. Примитивно это можно объяснить так: выдыхаемый воздух, подходя к голосовым связкам, воздействует на них и приводит в движение (колебания), благодаря чему и возникает звук.

Однако интересующимся данным вопросом можно посоветовать познакомиться и с другой нетрадиционной версией возникновения звука. Эту версию высказывает в своих публикациях, посвященных развитию человеческого голоса, наш соотечественник, житель Санкт-Петербурга, кандидат психологических наук, действительный член Петровской академии наук и искусств, Владимир Павлович Багрунов. Его теория механизма возникновения голоса (звука) расходится с общепринятой, но я не буду здесь углубляться в данный вопрос, если он кому-то интересен для расширения кругозора по данной тематике, то отсылаю вас к публикациям этого автора.

С. К. Макарова в своем учебном пособии для дикторов телевидения и радиовещания по технике речи пишет: «Общепризнанным типом дыхания при фонации обычно считается реберно-диафрагмальный, который осуществляется за счет сокращения диафрагмы и межреберных мышц. Но систематические тренировки этого типа приводят к набору излишнего воздуха. А это не только бесполезно, но и вредно. Сильное раздувание легких ведет к раз-

витию чрезмерного давления в бронхах и к расстройству легочного кровообращения. От этого может наступить приступ одышки, несмотря на достаточный запас кислорода»¹.

Мы еще раз подтвердили известную истину, что голос – это дыхание, что звук и дыхание взаимосвязаны между собой. В связи с этим следует отметить, что многие специалисты по речи не рекомендуют проводить самостоятельные (без контроля специалиста) тренировки по развитию дыхания, так как такая дилетантская практика может оказать вред здоровью.

Важно понимать, что голос дается человеку от природы, а усилить его, улучшить его качества, тембральную окраску, полетность, звонкость можно только с правильным тренингом дыхания с помощью и под непосредственным контролем специалиста в этой области.

Прежде чем начинать осваивать речевую практику необходимо уяснить, что мышцы, участвующие в речевом процессе, должны быть свободны и расслаблены, все возникающие «зажимы» должны быть сняты, так как они будут отрицательно сказываться на голосопроизносительном аппарате и препятствовать свободному течению звука.

САМОМАССАЖ

Для того чтобы максимально расслабить мышцы, участвующие в процессе дыхания, обучающиеся должны освоить самомассаж.

Некоторые обучающиеся недооценивают эти необходимые подготовительные действия перед непосредственной речевой практикой, поэтому приходится напоминать им о том, что многие представители творческих профессий – танцоры, музыканты, ведущие – в обязательном порядке подготавливают соответствующие мышцы к предстоящей деятельности, разогревая их и освобождая от «зажимов». Такие подготовительные действия должны стать правилом для всех.

Выполняя самомассаж, мы разогреваем и подготавливаем мышцы, участвующие в речевой практике. Принципы проведе-

¹ Макарова С. М. Техника речи: учебное пособие. М., 1995. С. 6, 7.

ния самомассажа обучающиеся должны освоить на занятиях под наблюдением преподавателя, а в дальнейшем проводить его самостоятельно.

Для начала необходимо усвоить *обязательные правила, предшествующие самомассажу:*

- хорошо вымыть руки и те части тела, которые будут массироваться;
- движения рук производятся только по массажным линиям;
- мышцы, которые массируются, должны быть максимально расслаблены;
- все движения самомассажа производятся плавно, не торопясь, без лишних нажимов.



Рис. 1. Схема самомассажа лица (рисунок А. А. Цыбульской)

Самомассаж лица:

- По массажным линиям (рис. 1) пальцами рук начинаем поглаживать лоб от середины к вискам, слегка нажимая в конечной точке (как бы фиксируя, «закрепляя» движение). Повторять движение не менее 6 раз.
- Переходим к массажу средней части лица. По массажным линиям начинаем поглаживать лицо от крыльев носа в стороны к ушам, также «закрепляя» движение в конечной точке легким нажатием. Повторяем движения не менее 6 раз.

- Следующее движение – поглаживание – начинаем от середины верхней губы в сторону к ушам. Доведя движение до конечной точки, зафиксируем его остановку легким нажатием. Повторяем не менее 6 раз.

- Самомассаж нижней части лица заключается в поглаживании тыльными сторонами кистей область от середины подбородка до ушей. Конечную точку движения фиксируем легким нажатием. Повторять не менее 6 раз.

Внимание! Самомассаж следует продолжить, повторяя все описанные движения (начиная с верхней части лица и далее) с той только разницей, что вместо *поглаживающих* движений производить пальцами рук *постукивающие* движения (имитировать « капли дождя») и добавить звук «М». При воспроизведении звука следить, чтобы полость носа была не зажата, а открыта для свободного выдоха, глотка расширена, внутренняя артикуляция соответствовала звуку «У». Все движения, совершаемые поочередно, проделать не менее 6 раз каждое.

Подготовив лицевые мышцы к голосообразованию далее необходимо промассировать мышцы шеи, живота и межреберных мышц. Для этого:

- Погладим правой ладонью сверху вниз левую боковую часть шеи, а левой ладонью правую часть шеи поочередно не менее 6 раз каждой рукой.

- Затем тыльными сторонами ладоней обеих рук поочередно погладим среднюю часть шеи по массажным линиям – снизу вверх. Движения каждой рукой проделать не менее 6 раз.

- Массажные поглаживающие движения шеи начинаем от области первого шейного позвонка вниз до подмышечных впадин. Повторяем движения не менее 6 раз.

- Промассировать область живота. Кладем левую ладонь на правую и, начиная с нижней части живота, круговыми движениями поглаживаем живот по часовой стрелке. Повторить 6 раз.

- Массаж межреберных мышц. Ладони на поясе. Движение (поглаживание) начинается сначала навстречу ладоней друг другу, затем, совершая круговые движения руками снизу вверх и захватывая при этом область грудной клетки, возвращаемся в исходное положение. Повторить не менее 6 раз.

- Погладить ладонями рук снизу вверх и обратно (насколько позволит длина рук) область поясницы. Повторить не менее 6 раз.

Внимание! Следующие движения самомассажа следует продолжить со звуком «М». При воспроизведении звука следить, чтобы полость носа была не зажата, а открыта для свободного выдоха, глотка расширена, внутренняя артикуляция соответствовала звуку «У».

– Нижние части боковых ребер простучать легкими мягкими движениями ребрами ладоней. Во время постукивания тянуть вслух на выдохе согласный «М». Повторить не менее 6 раз.

– Пальцы рук немного развести в стороны и согнуть, как будто держите яблоки в обеих руках, простучать такими ладонями область нижних брюшных мышц живота. Одновременно с движениями тянуть на выдохе согласный «М». Повторить не менее 6 раз.

– Простучать кулаками область поясницы. Постукивания должны быть легкими и мягкими. На выдохе продолжать тянуть согласный звук «М». Повторить не менее 6 раз.

– В завершение массажа обхватим (обнимем) себя, перекрестив руки на груди, и простучим ладонями область лопаток сверху вниз (насколько хватит длины рук). Не забываем на выдохе (во время постукивания) продолжать тянуть согласный «М». Повторяем не менее 6 раз и заканчиваем массаж.

Вопросы для самопроверки

1. Назовите органы человеческого организма, участвующие в процессе дыхания.
2. Какие типы дыхания вы можете назвать?
3. Почему типы дыхания так называются?
4. Определите свой тип дыхания.
5. Дайте характеристику фонационного дыхания.
6. Для чего нужно делать самомассаж?
7. Назовите обязательные правила, предшествующие самомассажу.
8. Какая связь существует между дыханием и звуком?
9. Вы научились снимать зажимы мышц, участвующих в голосообразовании?
10. Умеете ли вы проводить самомассаж лица?

2.2. ТЕХНИКА РЕЧИ. ДИКЦИЯ

ПОДГОТОВКА РЕЧЕВОГО АППАРАТА К ОЗВУЧИВАНИЮ

Прежде, чем мы начнем говорить о дикции, давайте ответим себе на вопрос: «Что такое техника речи?» Что включает в себя это словосочетание?

Если коротко, то техника речи – это база речевой культуры человека, основными составляющими которой являются владение голосом, четкая, ясная дикция, интонационно окрашенная речь, а ещё (и это важно) – умение грамотно и выразительно читать вслух «с листа» незнакомые тексты. Именно незнакомые.

Попробуйте взять незнакомый вам текст и начать читать его вслух «с листа»... Ошибки в речи неизбежно будут возникать у всех, кто не имеет большой речевой практики и не успел приобрести навык такого чтения. В речевой практике такое умение считается высшим пилотажем, которым прекрасно владели дикторы Центрального телевидения Советского Союза. В современной России дикторов нет, есть телеведущие, читающие в разноожанровых телепрограммах различные тексты по телесуфлеру, и далеко не все из них делают это грамотно и профессионально. Очень часто приходится отмечать речевые ошибки и в озвучивании неигровых фильмов, включенных в программу телеканалов.

Какие же это ошибки, спросите вы?

Наиболее часто в речевой практике можно услышать такие ошибки, как лишние интонационные точки, нарушающие логическую перспективу повествования; неверно поставленные логические ударения; многоударность (это когда исполнитель в речевом такте интонационно выделяет не одно, а сразу несколько слов), неверно прочитанные вводные слова и вводные конструкции, излишнее выделение которых голосом способствует смешению важных смысловых акцентов на второстепенные места и т. п. Об всем этом мы поговорим позже, а сейчас вспомним из школьного учебника анатомии строение нашего речевого аппарата и научимся подготавливать его к работе.

К речевому аппарату относятся челюсти, губы, зубы, язык, твердое и мягкое нёбо, гортань, маленький язычок, зев и голосовые связки.

Обучающимся необходимо освоить упражнения для укрепления и развития мышц органов речевого аппарата для того, чтобы натренировать и укрепить мышцы лица и отдельных органов речевого аппарата, научиться контролировать взаимодействие всех его частей и таким образом подготовить свой речевой аппарат к работе. Необходимые упражнения приведены в приложении 2.

АРТИКУЛЯЦИЯ ГЛАСНЫХ ЗВУКОВ

В жизни нередко приходится общаться с людьми, не придающими особого значения тому, КАК они говорят, для них главным является – ЧТО они говорят. В результате такого приоритета «ЧТО» над «КАК», говорящий рискует быть непонятым своими слушателями. Здесь важен баланс и гармония между двумя этими понятиями. Вам и самим, наверняка, неоднократно приходилось слышать небрежную неразборчивую речь, затрудняющую ее восприятие.

Например, в результате такого отношения к своей речи и простого оглушения звонких согласных одним из говорящих, другой может услышать вместо «голос» – «колос», вместо «коллеги» – «калеки» и т. п. В процессе общения с такими собеседниками приходится неоднократно переспрашивать или домысливать самому то, что человек хотел сказать и какую мысль до вас донести. К сожалению, грешат этим и профессиональные актеры, участвующие в озвучивании фильмов. Это мешает общему восприятию экранного произведения, «выбивает» из эмоционального состояния зрителя, раздражает его слух. Просто потому, что это непрофессионально.

К. С. Станиславский писал о речи: «Слова с подмененными буквами представляются мне теперь человеком с ухом вместо рта, с глазом вместо уха, с пальцем вместо носа. Слово со скомканым началом подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами. Выпадение отдельных букв и слов – то же, что провалившийся нос, выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства»¹.

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 8 т. Т.3. М., 1995. С. 69–71.

Если вам повезло, и вы от природы имеете здоровый речевой аппарат, то вы просто обязаны говорить красиво; взятно, разборчиво произносить все слова и заботиться о том, чтобы ваш собеседник не напрягал при этом свое внимание и слух, пытаясь понять сказанное. Небрежное произношение зачастую вызвано элементарной детской привычкой пробалтывать или «заглатывать» отдельные слоги, слова, а порой, и целые предложения. Некоторые родители в период формирования речи их детей не обращали особого внимания на нечеткое выговаривание ими отдельных звуков и слов, не фиксировали их внимание на правильном произношении слов и отдельных звуков, в результате детские привычки (такие, как карташность, шепелявость, сюсюканье, говорить в нос и др.) сохранились. Это нужно осознать и начать срочно избавляться от этого.

Другое дело, если у обучающегося есть индивидуальные физиологические особенности, связанные с речевым аппаратом и создающие ему определенные проблемы в этом плане. В силу этих обстоятельств такой обучающийся не сможет самостоятельно озвучивать свои экранные произведения, однако он может грамотно и профессионально поработать над текстом с приглашенным исполнителем и подготовить его к озвучиванию.

Необходимо развивать свой речевой слух для того, чтобы самостоятельно без подсказок слышать и устранять как свои речевые ошибки, так и ошибки в технике речи других людей. Развитый речевой слух – хороший помощник в дальнейшей профессиональной деятельности режиссёра.

В учебнике «Сценическая речь»¹ под редакцией И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой подробно описана и графически проиллюстрирована данная тема, даны рекомендации по системной работе над улучшением артикуляции (а соответственно и дикции), в работе над гласными и согласными звуками алфавитного ряда, предложен ряд эффективных слоговых упражнений.

Предлагаем обучающимся использовать часы, отведенные учебным планом для самостоятельной работы, и внимательно познакомиться с содержанием этой главы и приложений к ней, а по

¹ Сценическая речь / под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 7-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2014. С. 285–340.

возможности заглянуть в указанный учебник для более детального изучения данной темы. При чтении на каждом из описанных звуков рекомендуем сделать паузу для того, чтобы на практике проверить правильность выполнения артикуляции.

В алфавите русского языка 33 буквы, которые выражаются в устной речи 42 звуками (Ъ и Ъ звуков не имеют).

Десять гласных букв – **а, о, и, у, ы, э е, ё, ю, я**, 6 из них являются основными (**а, о, и, у, ы, э**), они дают 6 основных звуков. 4 гласные буквы (**е, ё, ю, я**) образуются при помощи йотирования (т.е. к основному звуку добавляется звук «й»): **е – йэ, ё – йо, ю – йу, я – йа**. Эти четыре звука называются *йотированными гласными*. Функция йотированного гласного смягчать согласный звук, стоящий перед ним, например: **тетерев, мёд, люстра, мята**.

Осуществлять контроль за правильной артикуляцией всех звуков рекомендуется с помощью зеркала.

Артикуляцию гласных звуков необходимо начинать производить на выдохе. Дыхание при этом должно быть свободным, легким и теплым.

Для каждого звука характерна своя артикуляция и определенное положение органов речевого аппарата. Как правило, струя выдыхаемого воздуха при произнесении гласных достаточно слабая, не встречает препятствий в ротовой полости и проходит свободно.

Все гласные звуки образуются всегда при раскрытых губах и разомкнутых зубах. Сначала рекомендовано отрабатывать произношение гласных шёпотом, затем подключать звук.

Техника артикуляции гласных звуков приведена в приложении 3.

Вдох надо производить исключительно носом, легко и без напряжения (представив, что вдыхаешь любимый запах скошенной травы, духов, цветка, весенней земли и т. п.). Теплый выдох следует производить ртом вперед перед собой (как бы согревая озябшие ладони).

Практикуя артикуляцию и произношение отдельно каждого звука, следует обращать внимание на движения речевых органов (языка, губ, челюстей) и не забывать о легком носовом вдохе и

«теплом» продолжительном выдохе. Контролируйте свою артикуляцию, используя зеркало.

При отработке артикуляции ётированных гласных губы раскрыты, зубы разомкнуты, язык принимает положение согласного й, а затем переходит в положение, соответствующее артикуляции основного гласного звука (**е – йэ, ё – йо, ю – йу, а – йа**).

Во время тренировки важно следить за тем, чтобы все производимые движения органов речи были плавными, а все задействованные в упражнении мышцы расслаблены. Дыхание должно быть свободным и спокойным. Каждый звук следует произносить на одном выдохе.

В Приложении 4 приведены пословицы и поговорки, которые полезно использовать в качестве упражнений для отработки произнесения гласных звуков.

АРТИКУЛЯЦИЯ СОГЛАСНЫХ ЗВУКОВ

Двадцать одна согласная буква русского алфавита образует тридцать шесть звуков.

15 букв – **б, в, г, д, з, к, л, м, н, п, р, с, т, ф, х** – образуют по два звука каждая: твердый и мягкий.

Буквы **й, ч, щ** образуют по одному звуку: только мягкому.

Буквы **ж, ш, ц** также образуют по одному звуку: только твёрдому.

Важно знать и понимать, что согласные звуки очень разнообразны по своему звукообразованию и более трудны для произношения, чем гласные, потому что при воспроизведении согласных звуков на пути выдыхаемого воздуха, в отличие от гласных, органы речевого аппарата создают различные препятствия, которые нам нужно будет преодолеть, чтобы сформировать согласный звук.

Не углубляясь в подробную характеристику согласных звуков (полную информацию на эту тему вы можете получить на страницах вышеупомянутого учебника «Сценическая речь»¹), скажем только, что одно перечисление того, какие бывают согласные по

¹ Сценическая речь / под ред. И. П. Козляиновой и И. Ю. Промтвой. 7-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2014. С. 285–340.

способу и мести своего звукообразования должно убедить вас в необходимости внимательно и серьезно относиться к их произношению. Согласные бывают: твердые и мягкие, звонкие и глухие, щелевые или фрикативные, взрывные или смычные, шумные, сонорные, губные, язычные (переднеязычные, среднеязычные, заднеязычные).

Помимо выше сказанного, отметим ещё, что согласные звуки несут в себе информацию о слове, оформляют его звучание, так как согласных в слове по количеству, как правило, больше, чем гласных, и в конечном счете именно согласные формируют красивую четкую и ясную речь.

Попробуйте угадать слово, видя перед собой только гласные буквы **а у е**. Не так просто, согласитесь. А теперь, попробуйте угадать то же самое слово только по одним согласным – **з д р в с т в й т**. Не сомневаемся, что вы справились с этим заданием быстро и легко. К. С. Станиславский призывал в своих трудах, посвященных речи актера, обращать особое внимание на произношение согласных. Он говорил, что гласные – это река, согласные – берега.

Это значит, что мелодика нашей русской речи полностью зависит от «поющих» гласных, а внятность речи – от четкого произношения согласных звуков. Наверняка вы не раз слышали, как поющие гласные «размывают берега» согласных из-за нечеткого и невнятного их произношения. «Река» наша (гласные) как бы разливается, выходит из «берегов», затопляя их (согласные) и делает нашу речь небрежной, невнятной, вялой и неприятной для слуха. В такой речи слышны в основном одни только гласные звуки, из-за чего мы не можем четко различить слово, а значит, и понять суть сказанного. Именно поэтому необходимо работать над артикуляцией и произношением согласных внимательно и вдумчиво.

Согласные тренировать следует аналогично гласным – на свободном легком вдохе через нос и теплом выдохе, не забывая контролировать органы речевого аппарата, участвующие в создании звука. Вначале следует начинать прорабатывать артикуляцию согласных шёпотом, затем подключать звук. На шепоте, кстати, подключается к работе и диафрагма, что помогает параллельно тренировать фонационное дыхание.

Отрабатывать произношение отдельных звуков следует с помощью зеркала, для того чтобы контролировать правильность положения частей речевого аппарата.

В приложении 3 приведены особенности артикуляции согласных звуков.

Работу над правильной артикуляцией и произношением всех звуков алфавитного ряда возможно осуществлять на отличном тренировочном материале – пословицах и поговорках, приведенных в приложении 4.

Для того, чтобы в совершенстве освоить мастерство артикуляции, необходимо отработать и выучить как можно больше пословиц и поговорок на различные звуки, уделив особое внимание тем из них, которые вызывают у вас особое затруднение в произношении. Если с первого раза не получается выговорить без ошибок какую-нибудь скороговорку или поговорку, значит, необходимо взять ее в работу в первую очередь.

О работе над артикуляцией и дикцией с помощью скороговорок хочется сказать особо. Скороговорка – это простой по содержанию, возможно, даже примитивный текст, который построен на труднопроизносимых звуках и запутанных слого- и словосочетаниях. Важно помнить, что при произнесении скороговорок важен не столько темп, сколько четкость дикции. Именно поэтому многие специалисты по речи называют их еще и трудноговорками.

Скороговорка/трудноговорка способна помочь почувствовать каждый звук и отработать его правильное произношение. Без подготовки вряд ли удастся кому-то с первого раза в хорошем темпе четко и внятно произнести скороговорку.

Начинать работу над скороговоркой нужно с медленного темпа, четкой артикуляций и произнесением всех звуков, постепенно ускоряя темп речи. К. С. Станиславский писал: «Скороговорку надо вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь»¹.

Самые трудные скороговорки нужно произносить по несколько раз в медленном темпе (но не по слогам) до тех пор, пока

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1990. С. 174.

они не зазвучат на одном дыхании легко, свободно, осмысленно, а каждое слово будет четким и хорошо различимым.

Полезно, например, при оттачивании дикции скороговорками поработать через сопротивление: зажать зубами какой-нибудь безопасный предмет (винную пробку или катушку от ниток) и произносить сложновыговариваемые сочетания букв, слова, скороговорки. Преодолевая таким образом физическую преграду, препятствующую свободному функционированию артикуляционного аппарата, более активно включаются в работу его мышцы. Необходимо при этом не допускать нечеткого произнесения всех звуков.

Для отработки гласных и согласных звуков и хорошей дикции обучающимся рекомендуется чтение стихотворения В. Брюсова «Буря с берега», написанного им в 1914 г. Это стихотворение сродни сложной скороговорке, в трудночитаемом тексте поэт использует длинные, многочисленные и труднопроизносимые слова, слоговые сочетания и окончания, создавая у читателя ощущение грозной бури.

Попробуйте безошибочно с первого раза прочитать его вслух:

*Перекидываемые, опрокидываемые,
Разозлились, разбесились белоусые угри.
Вниз отбрасываемые, кверху вскидываемые,
Расплетались и сплетались, от зари и до зари.
Змеи взрагивающие, змеи взвизгивающие,
Что за пляску, что за сказку вы затеяли во мгле?
Мглами взвихрываемыми путь забрызгивающие,
Вы закрыли, заслонили все фарватеры к земле.
Тьмами всасывающими опоясываемые,
Заметались, затерялись в океане корабли,
С неудерживаемостью перебрасываемые,
Водозмеи, огнезмеи их в пучину завлекли.
Чем обманываете вы? не стремительностями ли
Изгибаний, извиваний длинно-вытянутых тел?
И заласкиваете вы не медлительностями ли
Ласк пьянящих, уводящих в неизведанный предел?*¹

¹ Брюсов В. Я. Буря с берега // Собрание сочинений. В 7 т. Т. 2: Стихотворения. 1909–1917 / подгот. текстов и примеч. А. А. Козловского. М.: Худ. лит., 1973. 494 с.

На первом этапе освоения этого текста необходимо несколько утранено артикулировать все трудновыговариваемые звуки, пока вы не достигнете легкости в их произношении.

Положительный эффект от таких занятий не заставит себя ждать. Стоит немного потренироваться, как первоначальные трудности исчезнут и даже самая сложная трудноговорка «покорится» вам.

Вопросы для самопроверки

1. Что такое артикуляция и для чего она нужна?
2. Почему к артикуляции согласных нужно быть особенно внимательными?
3. Какие звуки несут в себе информационную составляющую слова? Можете привести пример?
4. Артикуляция и произношение каких звуков или слогов вызывает у вас сложности?
5. Для чего нужны скороговорки (трудноговорки)?
6. Как правильно работать над скороговорками?
7. Какие скороговорки на отработку гласных звуков вы знаете?
8. Какие скороговорки на отработку согласных звуков вы знаете?
9. Знаете ли вы особенности артикуляции гласных звуков?
10. Знаете ли вы особенности артикуляции согласных звуков?

2.3. ЛОГИКА ЗВУЧАЩЕГО СЛОВА

Очень важно для будущих профессионалов в области киноизделия владеть техникой устной речи (дыхание, голос, артикуляция, дикция, тон, темпоритм речи, логика), но не менее важно умение пользоваться паралингвистическими средствами. Владея всеми этими средствами, режиссёр неигрового кино может сам, без посторонней помощи профессионально озвучивать закадровые тексты своих произведений, а также органично существовать в кадре.

Важно понять, что живое вербальное общение и чтение текста вслух (своего или чужого) – это два разных процесса, которые серьезно отличаются друг от друга. В живом общении мы, как

правило, не делаем речевых ошибок, так как руководствуемся своими собственными внутренними устремлениями и чувствами, своей внутренней логикой, а потому донести свою мысль до слушателя или собеседника не составляет никакого труда (при наличии хорошей дикции, конечно). Чтение же авторского текста, да еще на аудиторию, требует от исполнителя специальных знаний по технике речи.

При письме мы, с помощью знаков – букв алфавита – кодируем некую информацию или свою собственную «мысленную речь» в «письменную речь», а при чтении вслух нам уже приходится декодировать эту «письменную речь» – в устную.

Для того, чтобы грамотно превратить «письменную речь» в устную, обучающиеся в самом начале должны освоить важный этап работы с текстом – его логический разбор.

ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ

При озвучивании изначально написанного текста (например, озвучивание экранного произведения в кадре или за кадром) возникает некое противоречие между письменной речью и устным ее исполнением. Само по себе чтение – это довольно сложный вид речевой деятельности (вспомните свою попытку чтения «с листа» незнакомого текста).

Если чтение «про себя» (одними глазами) без привлечения голоса любого текста не вызывает у нас никаких затруднений, то чтение вслух этого же текста (да еще на аудиторию) сразу ставит неопытного исполнителя в затруднительное положение. Как правило, помимо речевых ошибок в логике, новички еще допускают досадные ошибки, интонируя отдельные знаки препинания. Вместо тире, двоеточия, многоточия, запятой, точки с запятой часто приходится слышать однообразные и «унывые» интонационные точки.

А. П. Чехов считал пунктуацию нотными знаками при чтении.

Попробуйте прочитать выразительно фразу, в которой отсутствуют знаки препинания, между словами нет пробелов, а начало предложения не обозначено заглавными буквами:

«Всамомделекудазабросилорусскуюстолицунарайсвета-
странныйнародрусскийбыластолицавКиевездесьслишкомтепло-
малохолодупереехаларусскаястолицавМосквунетитутмалохоло-
даподавайбогПетербургвыкинетштукурусскаястолицаеслипод-
соседитсяклемяномуполюсуяговорюэтотомучтоунейслюнака-
титсяпоглядетьвблиzinабелыхмедведейнасемьсотверстубежа-
тьотматушкиэкойвостроногойкакойговоритмосковскийнарод-
прищуриваяглазначухонскуюсторонузатокакаядичьмеждумат-
ушкоюисынкомчтоэтозавидычтозаприрода».

Именно так в древности выглядели рукописные книги. Читать подобный текст с листа мог только специально подготовленный для этого оратор. Понятно, что знаки препинания, разделение слов и обозначение начала предложения заглавной буквой значительно облегчили всем нам понимание текста и сам процесс чтения.

Вот как выглядит этот отрывок с авторской пунктуацией:

«...В самом деле, куда забросило русскую столицу – на край света! Странный народ русский: была столица в Киеве – здесь слишком тепло, мало холода; переехала русская столица в Москву – нет, и тут мало холода: подавай бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подсоседится к ледяному полюсу. Я говорю это потому, что у ней слюна катится поглядеть вблизи на белых медведей. “На семьсот верст убежать от матушки! Экой востроногой какой!” – говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону. Зато какая дичь между матушкою и сыном! Что это за виды, что за природа!»¹

Знаки препинания помогают нам понять содержание текста, авторский замысел, его неповторимый литературный стиль, подтекст. Именно поэтому сохранение и правильное интонирование (звукание) знаков препинания в устной речи очень важно.

К известным нам знакам препинания – точке, запятой, точке с запятой, двоеточию, многоточию, тире, восклицательному и вопросительному знакам – можно причислить еще скобки, кавычки, абзац. Мы не рассматриваем здесь все варианты расстановки

¹ Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. Статьи. 1952. С. 177–190.

знаков препинания в письменной речи (восстановить в памяти школьную программу по этому вопросу можно с помощью разных информационных ресурсов), нас интересует исключительно «звучание» знаков препинания в устной речи.

Точка

Точка обычно обозначает конец предложения, т. е. завершение мысли. В устной речи точка связана с понижением голоса. Точка, как правило, сопровождается соответствующей логической паузой.

В приведенных в данной главе примерах пауза будет обозначена знаком «/».

Надо понимать, что точка по своему интонационному «звучанию» бывает разной. Это зависит от того, где она стоит – в конце предложения, в конце абзаца или в конце всего литературного произведения. От этого же зависит и длительность паузы на точке. Говорящему необходимо задумываться в первую очередь не над тем, насколько нужно понизить голос или какая по длительности должна быть пауза на точке, а понять значений этого знака в развитии авторской мысли, в подтексте, в действенной задаче и т. п.

Бывает, что точка не всегда завершает мысль, и тогда мы можем считать ее «ненастоящей».

Рассмотрим в качестве примера небольшой фрагмент из стихотворения Роберта Рождественского «Человеку надо мало»:

Человеку надо мало:
после грома – тишину./
Голубой клочок тумана./
Жизнь – одну./
И смерть – одну./
Утром свежую газету –
(с Человечеством родство)./
И всего одну планету:
Землю!
Только и всего./¹

¹ Рождественский Р. Человеку надо мало. М.: АСТ, 2020. 256 с.

Короткие предложения поэта в этом стихотворении, завершенные точкой – это лишь часть незаконченной мысли, развитие которой продолжается в следующих предложениях, «подсказывая» нам неспешный ритм речи. Логическая перспектива авторской мысли «ведет» нас к концу всего стихотворения, где и получает свое логическое завершение – итог поэтического размышления. Скорее всего, здесь вместо точек уместнее употребить в устной речи нечто среднее между запятой и многоточием, это поможет нам сохранить в стихотворении логическую перспективу, «проследить» движение авторской мысли, донести ее до слушателей и вызвать у них определенные эмоции и чувство сопереживания авторским размышлениям.

А вот другой пример применения точек в поэме А. С. Пушкина «Полтава»:

Пестреют шапки./ Копья блещут./
Бьют в бубны./ Скачут сердюки./
В строях равняются полки./
Толпы кипят./ Сердца трепещут»./¹

Этот пример подсказывает совсем другой ритм речи, более энергичный, напряженный, тревожный. На каждой точке голос понижается, но все они звучат по-разному. Не надо специально искать или подбирать «нужную» интонацию на этом знаке препинания. Интонация органично «родится» сама, когда вы будете проговаривать текст не механически, а вдумчиво, «подключать» свое воображение и киноленту видения, представив внутренним зрением описанные автором события и «картинки». Необходимо всегда помнить, о том, что за каждым словом стоит образ. Пауза на точке всегда соблюдается.

Прочитайте вслух нижеприведенный фрагмент, учитывая высказанное. Подумайте, как должны «звучать» точки в этом отрывке из произведения Марины Цветаевой («Мой Пушкин»).

«Пушкин меня заразил любовью./ Словом – любовь./ Ведь разное: вещь, которую никак не зовут, – и вещь, которую так зовут./ Когда горничная походя с чужой форточки рыхого

¹ Пушкин А. С. Полтава. М.: Детская литература, 1983. 88 с.

кота, который сидел и зевал, и он потом три дня жил у нас в зале под пальмами, а потом ушел и никогда не вернулся – это любовь./ Когда Августа Ивановна говорит, что она от нас уедет в Ригу и никогда не вернется – это любовь./ Когда барабанщик уходил на войну и потом никогда не вернулся – это любовь./ Когда розово-газовых нафталинных парижских кукол весной после перетряски опять убирают в сундук, а я стою и смотрю и знаю, что я их больше никогда не увижу – это любовь»¹./

Никогда не произносите вслух текст, если не вникли в его содержание, не поняли авторскую мысль, не представили внутренним зрением те образы, которые описал автор в этом произведении (отрывке).

Точка с запятой

«Точка с запятой является разграничительным знаком и занимает среднее положение между точкой и запятой; она помогает установить градации между деталями описания и повествования...»².

Точка с запятой с одной стороны разделяет, а с другой стороны соединяет в одно целое отдельные части предложения. Голос перед ней несколько понижается, но не так сильно, как перед точкой. Обучающиеся на практике очень часто допускают ошибку при интонировании точки с запятой, понижая перед ней голос, как перед точкой. Эта ошибка характерна и для других знаков препинания, таких, как запятая, тире, двоеточие, многоточие

Надо научиться слышать себя и других, развивая свой речевой слух и понимать, что правильное интонирование знаков препинания (в соответствии с их функциями) интонационно обогащает нашу устную речь.

Пауза после точки с запятой более короткая, чем после точки.

Прочитайте вслух фрагмент, внимательно интонируя точку с запятой и, следя за тем, чтобы голос не опускался на этом знаке препинания, как этого «требует» полноценная точка.

¹ Цветаева М. С. Мой Пушкин. СПб.: Пальмира, 2020. С.170

² Гвоздев А. Н. Современный литературный язык. Ч. 2. М., 1958. С. 291.

«На дворе стояла сырая, ненастная осень;/ серые петербургские дни сменялись темными холодными ночами;/ столица была неопрятна, и вид ее не способен был пленить ничьего воображения».¹

Двоеточие

Двоеточие ставится внутри бессоюзного предложения между поясняющей и поясняемой частями. Двоеточие указывает на намерение говорящего что-то разъяснить, уточнить или перечислить. В устной речи в месте постановки двоеточия ставится пауза и на слове, стоящем перед двоеточием голос незначительно повышается, указывая на то, что после паузы последует продолжение. Всегда надо помнить, что после двоеточия находится главная по смыслу часть предложения, поэтому ставить интонационную точку в этом месте категорически нельзя. Обучающиеся довольно часто допускают подобную ошибку, т. е. ставят интонационную точку на двоеточии, и в результате такого чтения одно более длинное предложение делится интонационно на два коротких, что нарушает первоначальную его структуру, мелодику, прерывает (останавливает) развитие авторской мысли.

Прочтите вслух предложения с двоеточием, следя за тем, чтобы в местах его постановки не звучала интонационная точка. Проконтролируйте свою интонацию на двоеточии, записав свой голос на диктофон и прослушав чтение.

«Яковом, видимо овладело упоение:/ он уже не робел, он отдавался весь своему счастью;/ голос его не трепетал более – он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя...».²

Двоеточие мы часто встречаем и в прямой речи, где авторский текст отделяется этим знаком препинания от текста персонажа.

Интонацию двоеточия (связанную с прямой речью) обучающиеся осваивают на практических занятиях с помощью преподавателя.

¹ Лесков Н. С. Некуда // Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М.: Экран, 1993. 718 с.

² Тургенев И. С. Певцы. М.: Гослитиздат, 1946. 64 с.

Это связано с тем, что саму интонацию двоеточия, связанного с прямой речью, сложно описать словами и объяснить, проще и легче показать на практике.

Попробуйте самостоятельно прочитать тренировочное предложение с прямой речью, учитывая следующие рекомендации: голос на слове, стоящем непосредственно перед двоеточием, неизначительно повышается, интонация перед двоеточием как бы «зависает», а затем подхватывается репликой героя. Произносите авторский текст и саму реплику героя практически в одном темпоритме. Не забудьте про паузу на этом знаке препинания.

Следите за тем, чтобы на месте двоеточия ни в коем случае не «звучала» точка.

Производите контрольные аудиозаписи на диктофон с тем, чтобы прослушать прочитанный отрывок и проконтролировать интонацию на двоеточии.

«Управляющий сказал **мне**:/ «Держу вас только из уважения к вашему батюшке, а то бы вы у меня давно полетели». / Я ему **ответил**:/ «Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать». / И потом я слышал, как он **сказал**:/ «Уберите этого господина, он портит мне нервы»¹. /

Тире

Тире, как правило, ставится в середине предложения, связывая предыдущий текст с последующим. Тире подготавливает слушателя к какому-нибудь неожиданному слову или действию, противопоставляет одно явление другому или ставится с целью разъяснить читателю то, что находится непосредственно перед тире.

Тире требует некоторого повышения тона на предшествующем ему ударном слове. Пауза на тире зачастую бывает более значительной и с большей психологической нагрузкой. Тире требует яркой и выразительной интонации.

Попробуйте прочитать вслух фрагмент литературного произведения, внимательно интонируя тире в соответствии с описанием. Жирным шрифтом в данном случае выделены только те слова, на которых перед тире голос повышается.

¹ Чехов А. П. Моя жизнь // Рассказы. Повести. Пьесы. М.: Худ. лит., 1974. 751 с.

«В это благословенное время от двух до трех часов пополудни, которое может называться движущеся столицею Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека./ Один показывает щегольской сюртук с лучшим бортом, **другой** /— греческий прекрасный нос, третий несет пре- восходные бакенбарды, **четвертая** /— пару хорошенъких глазок и удивительную шляпку, **пятый** /— перстень с талисманом на щегольском мизинце, **шестая** /— ножку в очаровательном башмачке, **седьмой** /— галстук, возбуждающий удивление, **осьмой** /— усы, повреждающие в изумление./ Но бьет три часа, и выставка оканчивается, толпа редеет... В **три** часа /— новая перемена».¹

Восклицательный знак

Интонация восклицательного знака, писал Станиславский, «должна вызывать реакцию сочувствия, интереса или протesta»², она подчеркивает эмоциональность речи говорящего. В прямой речи восклицательный знак встречается чаще всего и требует яркой, сильной, разнообразной интонации на ударном слове, он также требует повышения голоса (очень редко понижения) и обязательную паузу после себя, длительность которой зависит от словесного действия или контекста.

Надо помнить, что интонация на любом знаке препинания, всегда зависит от контекста.

Прочтите вслух приведенный ниже отрывок, стараясь ярко и эмоционально акцентировать ударные слова-восклицания, выделенные жирным шрифтом.

« — Как ты это **читаешь!** /— шепотом заговорил он. — На разные голоса...

Как живые все они... **Апроська!**/ Пила... **дураки** какие!/
Смешно мне было слушать... А дальше что? Куда они поедут?
Господи Боже!/

Ведь это все правда./ Ведь это как есть настоящие люди...
всамделишные мужики... И совсем как живые голоса, и рожи...
Слушай, **Максим!**/ Посадим печь /— читай **далше!**».³

¹ Гоголь Н. В. Невский проспект // Повести. М.: Худ. лит., 1963. 222 с.

² Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961. С. 103.

³ Горький М. Коновалов // Макар Чудра и другие рассказы / М. Горький; [вступ. ст. Е. Б. Тагера]. — Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. 206 с.

Вопросительный знак

Интонация вопросительного знака, по мнению К. С. Станиславского, обязывает слушателей к ответу. В вопросительном предложении голос на ударном слове всегда повышается. Попробуйте задать вопрос, не повысив на ударном слове голос. Вопросительная интонация не прозвучит.

Прочтите вслух приведенный ниже фрагмент, повышая голос на ударных (вопросительных) словах, выделенных жирным шрифтом.

«Что ж за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души?/ Логики нет никакой в мертвых душах, как же **покупать** мертвые души?/ где ж **дурак** такой возьмется?/ и на какие слепые **деньги** станет он покупать их? /и на какой конец, к какому делу можно **приткнуть** эти мертвые души?/ и зачем вмешалась сюда губернаторская **дочка**?/ Если же он хотел увезти ее, так зачем для этого покупать мертвые **души**?/ Если же покупать мертвые души, так зачем увозить губернаторскую **дочку**?/ **Подарить**, что ли, он хотел ей эти мертвые души?/ Что ж за **вздор**, в самом деле, разнесли по городу?/ Что ж за направленье такое, что не успеешь поворотиться, а тут уж и выпустят историю, и хоть бы какой-нибудь смысл был... Однако ж разнесли, стало быть, была же какая-нибудь **причина**?/ Какая же причина в мертвых **душах**?».¹

В русском языке иногда встречаются предложения, в которых вопросительный знак выполняет функцию восклицательного. В таких случаях вопросительные предложения произносятся с интонацией близкой к восклицательной, где некий персонаж не столько спрашивает, желая получить ответ на свой вопрос, сколько эмоционально восклицает.

Прочтите вслух приведенный ниже фрагмент сначала с вопросительной интонацией, а затем с восклицательной. Услышьте разницу: второй вариант – восклицательная интонация – прозвучит эмоциональнее и сильнее вопросительной, а не этого ли требует эмоциональное состояние чеховского персонажа? Опять вспоминаем о контексте, который «диктует» нам нужную интонацию.

«Липа с Никифором на руках остановилась в дверях и спросила:/ Маменька, отчего я его так **люблю**?/ Отчего я его **жалею**

¹ Гоголь Н. В. Мертвые души: поэма. М.: Синергия, 1995. 605 с.

так?/ – продолжала она дрогнувшим голосом, и глаза у нее заблестели от слез. – **Кто он?**/ Какой он из **себе**?/ Легкий, как перышко, как крошечка, а люблю его, люблю, как настоящего человека./ Вот он ничего не может, не говорит, а я всё понимаю, чего он своими глазочками желает»./¹

Многоточие

К. С. Станиславский очень точно характеризует интонацию, на многоточии: «...наш голос не подымается вверх и не опускается вниз. Он тает и исчезает, не заканчивая фразы, не кладя ее на дно, а оставляя ее висеть в воздухе»². Этую интонацию берет на себя ударное слово, которое стоит перед многоточием. В устной речи многоточие требует обязательной паузы.

Потренируйте интонацию многоточия на представленном ниже отрывке. Слова, выделенные жирным шрифтом, постарайтесь интонировать в соответствии с описанием. Запишите чтение на диктофон и прослушайте, соответствует ли ваша интонация многоточия описанию Станиславского?

«Все это было дико, мрачно, нелепо, но ведь положение мое тоже было и дико, и **мрачно**.../ Я посмотрел на крепко запертую дверь, на железную печку, на стены каменного **мешка**.../ Здесь можно погибнуть безвестно и **навсегда**.../ Потом пришло в голову, что если **закрыть** эту печку с угаром.../ Вообще начинался какой-то странный **кошмар**...»³

Многоточие можно увидеть:

- в конце предложения, что обозначает некую недоговоренность;
- в середине предложения, указывая на прерванную речь;
- в начале предложения, обозначая начало нового сюжетного фрагмента.

¹ Чехов А. П. В овраге // Избранное: Рассказы. Повести. Пьесы. М.: Просвещение, 1984. 383 с.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1990. 509 с.

³ Короленко В. Г. Искушение // Сибирские рассказы и очерки. М.: Худ. лит., 1980. 319 с.

Запятая

Запятая, пожалуй, самый «коварный» знак препинания в устной речи, так как в разных случаях может звучать по-разному. Вам хорошо известна перечислительная интонация, при которой мы последовательно повышаем голос на каждом последующем слове. К. С. Станиславский называл такую интонацию «звуковым загибом запятой». При этом загибе звук переносится снизу вверх. Именно этот звуковой загиб заставляет слушателей ждать продолжения неоконченной фразы. При перечислении повышение голоса происходит на каждом из перечисляемых слов. На предпоследнем слове перечисляемого ряда голос звучит несколько выше, чем на предыдущих словах, а на последнем слове голос понижается к точке. Паузы на запятых при перечислительной интонации, как правило, незначительные.

Голос на запятой в тексте всегда повышается, но в зависимости от контекста это повышение может иметь разные оттенки (голос может повышаться резко или плавно). От контекста же зависит и длительность паузы на запятой.

Прочтите вслух, используя перечислительную интонацию на (известном с детства) стихотворении С. Я. Маршака «Дама сдавала в багаж», где самая высокая интонация падает на слово «Картонку», выделенное жирным шрифтом, и на слове «собачонку» опускается на «точку». Найдите продолжение этого стихотворения и прочтите его до конца, контролируя правильность звучания перечислительной интонации.

Дама сдавала в багаж/
Диван,/ Чемодан,/ Саквояж,/ Картину,/ Корзину,/ **Картонку**/ И маленькую **собачонку**.¹
(Читать с продолжением)

¹ Маршак С. Я. Багаж // Стихи. М.: Планета детства, 1999. 175 с.

Рассмотрим другую функцию запятой. Запятая, которая делит фразу при сопоставлении или противопоставлении явлений акцентируется иначе и отличается большей длительностью, чем при перечислении.

Постарайтесь прочитать следующий отрывок, контролируя интонацию на запятых. В этих местах обучающиеся, не задумываясь о знаках препинания при чтении, обычно ставят интонационные точки. Объяснить это можно тем, что в жизни мы разговариваем предложениями с небольшим количеством слов, как правило, от пяти до девяти. В таких предложениях нам комфортно интонировать знаки препинания и запятую в том числе. Как только перед обучающимися появляются авторские предложения с большим количеством слов (которые им нужно прочитать вслух), привычка говорить краткими предложениями «срабатывает», и обучающиеся автоматически «делят» длинное предложение на несколько коротких предложений, ставя вместо авторских запятых свои интонационные точки.

Попробуйте в представленном фрагменте не «рвать» длинные предложения, а интонировать запятые, повышая свой голос на ударных словах, выделенных жирным шрифтом, и вести логическую перспективу авторской мысли к концу предложения – к интонационной точке.

«Еще с раннего утра всё небо обложили дождевые тучи;/ было **тихо**,/ не **жарко** и **скучно**,/ как бывает в серые пасмурные дни,/ когда над полем давно уже нависли **тучи**,/ ждешь **дождя**,/ а его нет./ Ветеринарный врач Иван Иваныч и учитель гимназии Буркин уже утомились **идти**,/ и поле представлялось им бесконечным./ Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села **Мироносицкого**,/ справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд **холмов**,/ и оба они **знали**, что это берег **реки**,/ там **луга**,/ зеленые **ивы**,/ **усадьбы**,/ и если стать на один из **холмов**,/ то оттуда видно такое же громадное **поле**,/ **телеграф**/ и **поезд**,/ который издали похож на ползущую гусеницу,/ а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город»./¹

Рассмотрим еще один вариант «коварной» запятой.

¹ Чехов А. П. Крыжовник // Повести и рассказы. М.: Синергия, 1997, 2000. 464 с.

Бывают случаи, когда запятая, стоящая в тексте, в устной речи не «читается», т. е. паузу в этом месте ставить не надо.

Прежде, чем рассмотреть эти случаи, необходимо дать определение понятию «вводности» в устной речи, ибо «нечитаемая» запятая, которая нас интересует, конкретно связана с этим понятием.

Итак, что же такое «вводность» в устной речи?

Все части текста или отдельные слова, которые мы (или автор) считаем второстепенными, не несущими в себе основной смысл и являющимися лишь дополнением к главному. Вводные слова или части предложения, назовем их «вводные конструкции», требуют от исполнителя особого внимания на поставленных рядом запятых. При логическом разборе текста вводные слова и вводные конструкции заключаются в скобки и читаются «приемом вводного».

Интонация «приема вводного» – это монотонная и (как писал Станиславский) «бескрасочная интонация». Голос внутри скобок должен звучать ровно, не меняя высоту. Это относится к вводным словам. Если же перед нами в скобках не одно вводное слово, а вводная конструкция, то при монотонности интонации в целом голос на ударных словах будет незначительно повышаться или понижаться, а темпоритм речи может быть несколько ускорен (в зависимости от контекста).

Внимание! Выделение ударных слов в вводных конструкциях должно быть значительно меньше, нежели выделение голосом ударных слов, стоящих вне скобок. Важно еще запомнить, что вводные конструкции, заключенные в скобки, всегда окружены паузами.

Со словарем вводных слов обучающимся рекомендуется ознакомиться самостоятельно, здесь же кратко можно сказать, что к ним относятся такие слова, как: *например, значит, следовательно, безусловно, вероятно, быть может, видно, в общем, видимо, значит, однако* и др.

К вводным конструкциям можно отнести *деепричастные и причастные обороты* и другие словосочетания, имеющие второстепенное смысловое значение. Чтобы правильно определить вводные слова и вводные конструкции в тексте, попробуйте их

просто «опустить» и не читать. Изменился ли смысл предложения? Понятна ли основная мысль предложения без вводных частей? Если – да, то смело заключайте в скобки эти слова или части предложения, делая их вводными. Чем больше вы найдете вводных частей в тексте, тем ярче и выпуклее прозвучит основная мысль.

Прочтите вслух следующее предложение. Обратите внимание на вводную его часть, взятую в скобки. Слова внутри скобок попытайтесь прочитать бескрасочной монотонной интонацией и не забудьте про паузы, которые окружают вводные конструкции.

«За окнами вагона третьего класса моросил тусклый,/ серенький дождь,/ и в (запотелых дребезжащих) стеклах окон зелень березовых рощиц, /(плывущих мимо в тревожном полусвете раннего утра)/, казалась серой и хмуrouй».¹

В данном случае первая вводная часть, не окруженная запятыми (заключена в скобки), читается без пауз, а вторая вводная часть (или вводная конструкция), выделенная запятыми (также взятая в скобки), окружена паузами. Обе читаются «приемом вводного», т. е. монотонной, бескрасочной интонацией.

Рассмотрим случаи с вводными словами в предложении, когда запятая не читается, т. е. не выделяется паузой. При дальнейшем логическом разборе будем брать такую «нечитаемую» запятую в скобки – (,).

1. Запятая не читается перед вводным словом или после него.

«И такой порядок,/ (очевидно)(,) нужен; (очевидно)(,) счастливый_чувствует себя хорошо только потому,/ что несчастные несут свое бремя молча,/ и без этого молчания счастье было бы невозможно».²

В первом случае перед вводным словом «очевидно» запятая в устной речи читается, т. е. небольшая пауза сохраняется, а после этого вводного слова запятая снимается, т. е. пауза не сохраняется. Почему? Вводное слово «очевидно» в первом случае «тяготеет» к слову «нужен», во втором – к слову «счастливый», потому между этими словами мы «снимаем» в устной речи запятую, а вместе с ней и паузу.

¹ Грин А. Рука // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1980. 492 с.

² Чехов А. П. Крыжовник // Повести и рассказы. М.: Синергия, 1997, 2000. 464 с.

2. Запятая в устной речи снимается, если стоит между союзом «и» и деепричастным оборотом.

«Поднявшись со скамьи,/ он сел у окна и(,) (глядя в холодную темноту ночи),/ стал курить папиросу за папиросой,/ (тищательно отгоняя дым от женщины, лежавшей против него)»¹.

3. Запятая не читается перед причастным оборотом, если причастный оборот стоит после определяемого слова.

Человек(л) (написавший эту картину)/ не является профессиональным художником.

4. Запятая снимается в устной речи непосредственно перед обращением, стоящим в середине или в конце предложения.

«Выходя с фигуры,/ он ударял по столу крепко рукою,/ (приговаривая, если была дама):/ «Пошла(,), старая попадья!»,/ если же король:/ «Пошел(,), тамбовский мужик!»».²

Однако, если обращение стоит вначале предложения, то запятая сохраняется, т. е. пауза остается.

Милый мой,л вы благодетель!/ Я иного и не ждала от вас; я знала(,) как вы добры.

5. Запятая снимается перед сравнительным оборотом.

«Она трепетала(,), как дань,/ (ожидая назначенного времени)»/

6. Запятая «читается» не всегда в сложноподчиненных предложениях. Она часто снимается перед союзами «кто», «что», «который» и в середине таких словосочетаний, как: «с тем, чтобы», «для того, чтобы», потому, что», «оттого, что», «то, что», «все, что»....

Прочитайте вслух следующий фрагмент, подтверждающий это правило.

«Так что сейчас, /(целую жизнь спустя),/ я спокойно могу сказать(,) что в наш трехпрудный дом,/ в конце века,/ в одно холодное белое утро пришел Памятник-Пушкина».³

¹ Грин А. Рука // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1980. 492 с.

² Гоголь Н. В. Мертвые души: поэма. М.: Синергия, 1995. 605 с.

³ Цветаева М. С. Мой Пушкин. СПб.: Пальмира, 2020. С. 170.

Кавычки

Кавычками в тексте авторы выделяют одно слово или группу слов, а возможно, и целое предложение, цитату, название книги, газеты, журнала, особые или иронические слова. Все перечисленные варианты, заключенные автором в кавычки, при чтении вслух в обязательном порядке *выделяются как интонационно, так и при помощи пауз.*

Прочтите вслух приведенный ниже фрагмент текста, в котором автор использовал кавычки. Вспомните, как читается двоеточие, и после паузы постарайтесь произнести слова, заключенные в кавычки, наиболее ярко и выразительно по отношению к другим словам в этом же предложении.

«Происшедшее нарастание улыбок и чувств напоминало рукопись композитора Листа,/ где на первой странице указано:/ “играть **быстро**”,/ на второй:/ “**очень** быстро”./ На третьей /—“го-раздо быстрее”,/ на четвертой /—“быстро(,) как только **возмож-но**” и все-таки на пятой /—“**еще** быстрее”».¹

Скобки

Если в тексте вы видите слова, заключенные автором в скобки, то их следует читать «приемом вводного», т. е. монотонной, бескрасочной интонацией.

«Но как бы там ни было,/ все же в том случае, /(о каком речь будет ниже), /Володя Головчинер оказался прав:/ произошло причудливое и неожиданное сплетение /(или, как говорил Володя, “хитросплетение”) обстоятельств».

Курсив

Если в тексте встречается слово, написанное курсивом, то оно тоже требует к себе внимания и при чтении обязательно выделяется ударением, а возможно еще и паузой перед ним.

«Сколько превосходных слов существует в русском языке для (*так называемых*)/ небесных явлений!/ Летние грозы проходят над землей и /заваливаются за горизонт»².

¹ Ильф И. А., Петров Е. П. Золотой теленок. М.: Локид, 1998. 344 с.

² Паустовский К. Г. Золотая роза. Л.: Детская литература, 1987. 238 с.

Автор выделил в этом предложении курсивом слово «заваливаются», и мы не можем его прочитать обычной интонацией: сделаем паузу перед этим словом, представим себе зрительно эту авторскую метафору и произнесем это слово с особенной выразительной интонацией.

Итак, мы определили, что каждому знаку препинания соответствует определенная интонация, однако несмотря на это нельзя при чтении (в устной речи) использовать всегда одну и ту же, заранее отрепетированную интонацию. Нужно подключать воображение и фантазию, образное видение, находить авторские подтексты, ставить перед собой действенные задачи и тогда ваша речь обретет образность, жизненную правду, энергию, яркость и неповторимость.

Логические паузы

Читая предложенные примеры под описанием знаков препинания, вы, наверное, уже заметили, что, все они (в некоторых случаях кроме запятой) требуют логических пауз, которые являются одними из основных средств логической выразительности устной речи. Следует заметить, однако, что в тексте могут быть логические паузы и не связанные со знаками препинания. Например, перед союзом «и» мы почти всегда отмечаем границу речевого такта, хотя не всегда делаем там паузу. Для чего же мы тогда отмечаем в этом месте границу речевого такта? Для того, чтобы (при необходимости) можно было в этом месте взять дубор воздуха, сделав небольшую люфтпаузу («воздушную»), не нарушая при этом логику повествования и мелодику речи.

Профессиональные актеры довольно часто используют в профильных текстах психологические паузы. Их может подсказать актеру режиссер, а может и сам исполнитель, ощущая необходимость в психологической паузе, сделать ее в том месте, где она, по сути, логикой не предусмотрена. Вспомните известное выражение: «Чем больше актер, тем больше у него пауза». Длинную паузу держать всегда не просто, она должна быть «наполнена» глубоким внутренним содержанием, подтекстом, только тогда она действенна и интересна для зрителя. В неигровом кинематографе данный прием неуместен.

Логические паузы, не связанные с пунктуацией, ставятся еще перед союзами «и», «да», «или».

Солнце заглянуло в окно/ и отразилось в зеркале.

Пауза ставится между группой подлежащего и группой скажемого.

Зима в этом году/ пришла слишком рано.

Если вначале предложения стоит имя собственное, то после него тоже следует поставить логическую паузу.

«Елизавета/ прожила неделю в деревне/ в доме Ивана Алексеевича».

Если предложение начинается с обстоятельственных слов, то пауза после них тоже требуется.

«Со школьных лет/ я чувствовал красоту русского языка,/ его силу/ и плотность»¹.

Внимательно следите за тем, чтобы неправильная расстановка логических пауз не привела к бессмыслице.

Возьмем, например, строки из известной басни И. А. Крылова «Ворона и лисица»:

«...Вещуньина с похвал /вскружилась голова,/ От радости в зобу/ дыханье сперло...»².

Посмотрите, если поставить логическую паузу после слова «в зобу». То можно подумать, что у вороны в зобу образуется радость ...Это же нелепость! Конечно же, будет правильно поставить логическое ударение после слова «радости», тогда все встает на свое место и авторская логика не будет нарушена: «... От радости/ в зобу дыханье сперло...».

Это говорит о том, расстановка пауз (при логическом разборе) в местах, не отмеченных знаками препинания, должна сопровождаться особым вниманием.

Логическая пауза – это одно из важных выразительных средств устной речи. Каждая пауза имеет свою длительность, которая зависит исключительно от мастерства исполнителя, его личностных качеств, образованности, внутренней культуры, погруженности в литературный материал, его отношения к тексту,

¹ Паустовский К. Г. Повесть о жизни // Избранное. М.: Дрофа, 2010. 478 с.

² Крылов И. А. Ворона и лисица: басни. М.: Белый город, 2002. 48 с.

сопричастности авторскому стилю, его эмоциональности и других исполнительских качеств.

Мы выяснили, что каждый знак препинания (кроме запятой в некоторых описанных случаях) в тексте несет в себе логическую паузу в устной речи.

Часть текста, заключенная между логическими паузами, называется *речевым звеном* или *речевым тектом*. Таким образом, логические паузы являются границами речевого звена. Схематично речевое звено можно изобразить так: / _ _ _ / (где знак «/» – пауза, а знаки «_» – некие слова).

Предложение может состоять из одного или более речевых звеньев. Рассмотрим теперь само речевое звено. Речевое звено также может состоять из одного (/ /) и более слов (/ _ _ _ /), объединенных по смыслу.

В каждом речевом звене слова группируются вокруг одного (это важно запомнить) главного слова, создавая некие смысловые группы. Главное слово, вокруг которого группируются второстепенные слова, будем называть ударным, потому что именно оно несет в себе основную смысловую нагрузку, а значит, именно на него падает главное логическое ударение. Все остальные слова в речевом звене подчинены этому главному слову и являются второстепенными или третьестепенными. Речевые звенья или смысловые группы несут в себе лишь часть основной мысли, заложенной в предложении.

В устной речи ударное слово каждого речевого звена обязательно выделяется голосом и интонацией. Голос на ударном слоге ударного слова усиливается и интонационно повышается или понижается.

Нужно помнить, что для русской речи характерна *восходященоисходящая интонация*. Нельзя в устной речи все время только повышать или только понижать голос на ударных словах в рамках одного предложения, нужно чередовать различную интонацию, используя разного рода повышения и понижения тона голоса, тогда вы избежите монотонности, однообразия, тяжеловесности.

Важно еще запомнить, что внутри речевого звена нельзя делать паузы. Все слова внутри речевого звена читаются слитно и

плавно, как если бы вы произносили одно большое длинное слово, но обязательно с выделением ударного. Например: «СанктПетербургский государственный институт/ кино/ и телевидения».

ПРИНЦИПЫ ЛОГИЧЕСКОГО РАЗБОРА ТЕКСТА

Начинать логический разбор текста надо с нахождения речевых звеньев и расстановки логических пауз. Как и раньше, будем обозначать логические паузы знаком «/». Затем необходимо определить ударное слово в каждом речевом звене и обязательно подчеркнуть его. Вводные слова и вводные конструкции (если таковые имеются) заключаем в скобки, как было показано выше. Если вводная конструкция достаточно объемная, то в ней также необходимо определить речевые звенья, расставить логические паузы, найти ударные слова и подчеркнуть их. Однако при чтении необходимо помнить, отмеченные ударные слова внутри скобок выделяются голосом совсем незначительно, а вся вводная конструкция читается «приемом вводного».

Все ударные слова в предложении выделяются голосом и интонируются в устной речи по-разному, ибо каждое из этих слов несет свою определенную смысловую нагрузку. Но в предложении обязательно есть самое важное по смыслу слово, в котором, по сути, и заключена основная мысль. Этому ударному слову подчинены все остальные ударные слова, и оно принимает на себя основное логическое ударение. Выделяется главное ударное слово всего предложения интонационно и голосово сильнее всех остальных.

Если мы делаем логический разбор не отдельного изолированного предложения, а, к примеру, абзаца, отрывка или целого произведения, то в этом случае необходимо найти еще и главное слово для абзаца, для отрывка или для всего произведения.

В начале работы над текстом обучающиеся обычно испытывают трудности в постановке логических ударений, им сложно разобраться сразу в большом количестве речевых звеньев, пауз, ударных слов, вводных частей. При озвучивании текста обучающиеся старательно «педалируют» голосом и интонацией на все ударные слова, перегружая тем самым фразу излишними логическими ударениями. Из-за этой «многоударности» нарушается

логика повествования, все становится главным и значительным, а в результате малопонятным для слушателя/зрителя. Между тем в любом тексте всегда есть нечто главное, второстепенное и даже третьестепенное. А это значит, что логические ударения в устной речи не однородны так же, как и паузы.

Логический разбор текста – это всегда путь от общего к частному и от частного к общему.

Чтобы понять эту фразу достаточно представьте себе женский аксессуар – бусы. Перед вами цельное изделие, собранное на одну нить и состоящее из фрагментов (бусин), разных по своему размеру и форме. Представьте себе, что вы разобрали бусы на отдельные бусины с тем, чтобы изучить их и понять, из какого материала они сделаны, как обработаны и т. п. Узнав все, что вам нужно, вы вновь нанизали разрозненные бусины на нить и вернули бусам их первоначальный вид.

В этом упрощенном примере заложен смысл логического разбора любого текста.

Обучающиеся должны приобрести устойчивые навыки не только логического разбора текста, но и последующего его устного воплощения.

Для усвоения правил логического чтения на занятиях мы используем тексты (отрывки, фрагменты) из произведений русских и советских писателей. Такой выбор тренировочных текстов предполагает еще одну важную цель – дать возможность обучающимся получить эстетическое удовольствие от уникальных стилистических особенностей авторского литературного произведения. Необходимо при этом учитывать, что отдельные предложения, фразы, абзацы или отрывки (предлагаемые для устного чтения), рассматриваются вне контекста всего произведения, что ведет к некоторой искусственности и условности анализа.

Кроме того, не следует забывать о том, что у каждого правила всегда есть исключение. Подтверждение этому можно найти в устной речи, где какое-нибудь ее правило иногда сознательно нарушается исполнителем. Подчеркиваем – сознательно. Это зависит от режиссерской интерпретации авторского текста.

Конечной целью изучения теории, основ логики устной речи и практических занятий является приобретение будущими ре-

жиссёрами устойчивых практических навыков в овладении логикой звучащего слова, умении ясно и внятно выражать мысль, заложенную тексте. Эти знания и умения дадут возможность обучающимся в их дальнейшей профессиональной деятельности решать сложные творческие задачи.

Простые примеры логического разбора пословиц и поговорок:

- 1) Слово /не воробей/: вылетит /– не поймаешь.
- 2) Учи других /– и сам поймёшь.
- 3) Без муки /– нет науки.

Границы речевых тактов – логические паузы – отмечены знаком «//». Ударные слова в речевых тактах подчеркнуты. Главные слова в предложениях выделены жирным шрифтом и подчеркнуты, как носители основной смысловой нагрузки.

К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» призывал: брать почаще книгу, карандаш, читать и размечать прочитанное по речевым тактам. Необходимо, по его мнению, набить себе на этом ухо, глаз и руку... Именно разметка речевых тактов и чтение по ним заставят анализировать фразы и вникать в их сущность, иначе не скажешь правильно фразы. Привычка говорить по тактам, утверждает Станиславский, сделает речь не только стройной по форме, понятной по передаче, но и глубокой по содержанию, так как заставит вас постоянно думать о сущности того, что вы говорите.

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ И ПРАВИЛА ЛОГИКИ УСТНОЙ РЕЧИ

Выше мы определили ударное слово и теперь возникает закономерный вопрос – как его безошибочно найти в речевом такте? На помощь приходят законы и правила устной речи.

Закон нового понятия. Пожалуй, он является самым главным законом устной речи, которому подчинена логика повествования.

Что можно назвать новым понятием в тексте? Сразу скажем, что новое понятие и новое слово в тексте совсем не одно и то же. Это важно запомнить и понять. При воспроизведении текста ответьте себе на вопросы: кто? что? где? когда? зачем? почему? – и поймете логику появления нового понятия.

Если в тексте впервые появляется какой-нибудь персонаж, действующее лицо, описывается некое явление или предмет, то слова, их обозначающие, почти всегда получают логическое ударение и называются новым понятием. Именно слова, обозначающие новое понятие, «двигают» логическую перспективу вперед.

Например (начало сказки Петра Ершова «Конек-горбунок»):

«За горами,/ за лесами,/
За широкими морями,/
Не на небе /– на земле/
Жил старик (в одном селе)»¹.

Мы видим здесь новые понятия, такие, как: горы, леса, моря, небо, земля и самое главное слово во всем предложении, заявляющее нам нового героя – **старик**. Вводная часть заключена в скобки, как второстепенная информация.

Если ранее выделенное в устной речи новое понятие *повторяется* в тексте, то логическое ударение на него, как правило, уже *не ставится*. Логическое ударение в этом случае переходит с нового понятия на те слова, которые его характеризуют.

Например, у Н. В. Гоголя читаем:

«Если будете подходить к площади,/ то(,) (*верно*), на время остановитесь/ полюбоваться видом: /на ней находится лужа,/
удивительная лужа! /Единственная какую только нам удавалось видеть!/ Она занимает почти всю площадь./ Прекрасная лужа!»²

Автор заявляет в тексте новое понятие – **лужа** и мы отмечаем это слово в своем логическом разборе логическим ударением – подчеркиваем. Далее автор дает характеристику этому новому понятию – удивительная лужа! И логическое ударение здесь переходит на слово, характеризующее новое понятие, – удивительная. Второй раз слово «лужа» уже выделять голосом не следует, это будет ошибкой. И далее автор продолжает описывать изначально заявленное новое понятие – лужа, – называя ее «**Един-**

¹ Ершов П. П. Конек-горбунок. М.: Синергия: Моск. учеб., 2010. 159 с.

² Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Повести; Ревизор; Женитьба. М.: Слово / Slovo, 2008. 670 с.

ственная», «Прекрасная». Эти слова берут на себя логическое ударение, так как они тоже характеризуют слово «лужа», которая является для нас новым понятием.

Закон сверхзадачи. Намерение говорящего часто скрывается в тексте. Зачем мы это говорим? Ради чего написан тот или иной текст, и ради чего мы читаем его именно сегодня? Стоит только сменить задачу, как звучание фразы интонационно изменится.

Например, произнесите фразу: «Сейчас пойдет дождь» с разными задачами/сверхзадачами: возразить,/чтобы остаться дома; предупредить,/чтобы быстрей проводить гостя; напугать,/чтобы убежать; обрадовать,/чтобы скрыть свое внутреннее состояние радости, вызванное другим событием и т. д.

Этот закон не нарушает закона нового понятия, при нем лишь меняется интонация произносимой фразы.

Закон логической перспективы. Авторская мысль в тексте всегда движется вперед, фраза находится в развитии. Этот закон также тесно связан с законом нового понятия. Чтобы соблюдать в устной речи логическую перспективу, не «тормозить» ее и «держать» внимание зрителя/слушателя, необходимо правильно интонировать все знаки препинания, внимательно следя за тем, чтобы на их месте не звучали интонационные точки, препятствующие движению логики.

Закон превращения текста в киноленту «видений». За каждым произнесененным словом должен стоять зрительный образ. Нельзя вслух произносить текст, не видя внутренним зрением то, о чем идет речь. Исполнитель должен подключить свое воображение и фантазию, чтобы как можно ярче и подробнее «нарисовать» картинку происходящего, описанную автором. Речь в этом случае приобретает образность, более точную и разнообразную интонацию. Этот закон также связан с законом нового понятия.

Закон контекста. Предложение, выдернутое из контекста и рассматриваемое как отдельное изолированное предложение будет иметь другую логическую структуру (другие ударные слова), нежели то же самое предложение, но уже в контексте всего литературного произведения. Логика рассматриваемой нами фразы зависит от предшествующей и последующей за ней фразы.

Например:

«В двенадцать часов/ на Невский проспект/ делают набеги гувернери всех наций/ с своими питомцами /в батистовых воротничках»¹.

Если мы это предложение будем рассматривать вне контекста, то логическое ударение должны будем поставить на слове «часов», выделяя его, как новое понятие. А если рассматривать это предложение в контексте известного произведения, то логическое ударение мы должны будем поставить на слове «двенадцать», потому что до этого предложения Гоголь описывал события, происходившие на Невском проспекте в утренние часы, акцентируя внимание читателя на конкретном времени (цифрах). И мы, продолжая авторскую логику и следуя ей, выделяем слово «двенадцать» логическим ударением. Предложение будет звучать по следующей схеме:

«В двенадцать часов/ на Невский проспект/ делают набеги гувернери всех наций/ с своими питомцами /в батистовых воротничках».

Закон предлагаемых обстоятельств. Событие, отраженное в тексте, всегда погружено в определенную ситуацию, окружено предлагаемыми обстоятельствами. Если рассматривать предложение вне предлагаемых обстоятельств, то логическая структура его может отличаться от той, которую мы будем искать в рамках предлагаемых обстоятельств. Будущим профессиональным режиссёрам это должно быть понятно.

Закон подтекста. Каждый читающий текст исполнитель имеет определенные намерения, которые он реализует с помощью интонирования определенных ударных слов.

Закон противопоставления. Еще один важный закон в устной речи. Если в тексте встречается противопоставление, то оба противопоставленных слова принимают на себя логическое ударение. Противопоставление бывает двух видов: явное и скрытое.

Примеры явного противопоставления:

Ученье/ – свет, /а не ученье /– тьма.

Самое непростое в жизни /– понять какой мост следует перейти, / а какой /– сжечь.

¹ Гоголь Н. В. Невский проспект; Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Повести; Ревизор; Женитьба. М.: Слово / Slovo, 2008. 670 с.

«Цените людей,/ которые приходят в те моменты,/ когда плохо не им,/ а вам».

Скрытое противопоставление проявляется только в контексте с другими фразами и берет на себя логическое ударение.

Например: **Новый** зонт /был слишком большим для нее.

Логическое ударение, поставленное в первом речевом звене на слово «новый», указывает нам на скрытое противопоставление. Мы можем смело утверждать, что предыдущий ее зонт был по размеру меньше нового.

Если в предложении используются местоимения, то надо помнить, что они никогда не принимают на себя логическое ударение, если только не связаны с противопоставлением (или при особой смысловой нагрузке).

Например:

Мы купили тетради /и обложки к ним.

Местоимение здесь не связано с противопоставлением и остается без логического ударения.

Местоимения, которые связаны с противопоставлением всегда принимают на себя логическое ударение.

Например:

Это моя подпись,/ а не его. Это я подписал, /а не он.

В этих примерах имеет место явное противопоставление и оба противопоставляемых слова принимают на себя логическое ударение.

Еще один пример (строки, известные нам всем с детства):

«Кабы я была царица,
(Говорит одна девица),

То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир».

«Кабы я была царица,
(Говорит ее сестрица),

То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».

«Кабы я была царица,
(Третья молвила сестрица),

Я б для батюшки-царя
Родила богатыря»¹.

¹ Пушкин А. С. Сказка о царе Салтане // Сказки. М.: Детская литература, 2005. 205 с.

В первой строке местоимение «я» не связано с противопоставлением и не берет на себя логическое ударение, логическое ударение получает новое понятие – «царица». Во всех остальных случаях местоимения связаны со скрытым противопоставлением и потому выделяется логическим ударением.

Мы рассмотрели ряд основных законов устной речи, но кроме них в устной речи существуют еще и правила.

НЕКОТОРЫЕ ПРАВИЛА РАССТАНОВКИ ЛОГИЧЕСКИХ УДАРЕНИЙ В УСТНОЙ РЕЧИ

1. Если в тексте присутствует **сравнение** (образное выражение, основанное на сопоставлении двух предметов, понятий, явлений, состояний и пр.), то оно берет на себя логическое ударение.

Пример:

Призывный рог,/ как **буря** воет...

Рог здесь сравнивается автором с бурей, поэтому слово «**буря**» берет на себя главное логическое ударение.

Удар упал,/ подобно **грому**⁴...

Сравнение удара с громом указывает на то, что главное логическое ударение должно быть на слове «**грому**».

2. **Прилагательное при существительном в правильном порядке слов** (согласованное определение) не выделяется.

Например:

Вишневый сад.

Ранняя весна.

Темная ночь.

Представляя собой некий единый образ и единое целое, слова друг от друга не отделяются паузой, и прилагательное не берет на себя логическое ударение. В противном случае фраза будет звучать как скрытое противопоставление: **Вишневый** сад (а не какой-то другой, к примеру, яблочный).

В случае инверсии (обратный порядок слов), если прилагательное уходит за существительное, то логическое ударение переходит на **прилагательное**.

⁴ Пушкин А. С. Руслан и Людмила // Сказки. М.: Детская литература, 2005. 205 с.

Например:

Сад вишневый.

Весна ранняя.

Ночь темная.

Подобные согласованные определения могут быть выражены не только прилагательными, но и причастиями, числительными, местоимениями. Данное правило действует и в этих случаях.

3. При перечислении **однородных членов предложения**, то **каждый из них получает логическое ударение** и в устной речи читаются с интонацией перечисления и соблюдением небольших пауз на запятых.

Пример:

Цветы в букете/ были белые,/ синие,/ розовые,/ желтые,/ оранжевые /и красные.

4. При **перечислении разнородных членов предложения логические ударения ставятся на каждом из них**.

Пример:

«Каждая минута,/ каждое (*брошенное невзначай*) слово/ и взгляд, каждая глубокая/ или шутливая мысль,/ каждое незаметное движение человеческого сердца,/ так же как и летучий пух тополя/ или огонь звезды (*в ночной луже*),/— все это/ крупинки золотой пыли»¹.

5. Если в тексте рядом стоят **два существительных, одно из которых находится в родительном падеже** (несогласованное определение), то **логическое ударение берет на себя существительное, стоящее в родительном падеже**.

Например:

Капли дождя. Шум моря. Порыв ветра.

«Урок смелости. Урок гордости. Урок верности. Урок судьбы. Урок одиночества»².

6. При сочетании глагола **с наречием** логическое ударение падает на **наречие**.

Например:

Вьюга бушевала непрерывно.

Стало тихо.

¹ Паустовский К. Г. Золотая роза. Л.: Детская литература, 1987. 238 с.

² Цветаева М. С. Мой Пушкин. СПб.: Пальмира, 2020. С. 170.

7. Если в тексте встречаются **повторные слова**, то **каждое из них получает ударение**.

Например:

«На тысячи верст/ тянулись окопы,/ окопы, /окопы»¹.

8. Если в тексте встречаются **имена собственные или какие-либо названия: предприятий, учреждений, организаций, фильмов, книг, статей**, то читать их следует слитно, как одно слово, без пауз. Последние слова в этих групповых наименованиях произносятся с более сильным акцентом. Такие групповые наименования называют еще «едиными понятиями», именно поэтому они произносятся как один речевой такт.

Пример:

Александр Сергеевич Пушкин.

Театр имени Акимова.

Завод имени Сергея Мироновича Кирилла.

Военная академия связи имени Буденного.

Роман Горького «Мать».

9. Если в **предложении за сказуемым стоят слова, связанные с ним по смыслу**, то логическое ударение надо искать в этих словах.

Пример: Я хочу сегодня съездить на ярмарку/ за подарками.

Можно рассматривать ударные слова в этом предложении и как новое понятие, но какое из них главное? Следуя этому правилу, последнее слово – «подарками», – относящееся к сказуемому, будет главным в этом предложении.

При чтении закадрового текста в экранных произведениях, а также чтении в кадре, исполнителю необходимо помнить о логической перспективе. Мы упоминали это понятие выше, но необходимо дать ему определение.

«Логическая перспектива – это донесение основной мысли при чтении вслух предложения, «цепочки» из нескольких предложений, законченных по мысли и композиции, отрывка, рассказа, статьи, монолога и пр.»²

¹ Толстой А. Н. Хождение по мукам. М.: Молодая гвардия, 2001. 409 с.

² Егорова А. Д., Радченко А. М. Логика сценической речи: учеб. пособие. М.: ВГИК, 2001. С. 47.

В устной речи знаки препинания обозначают незавершенность движения мысли, ее движение вперед, своеобразную логическую перспективу. Станиславский так говорил о логической перспективе: «В перспективе передаваемой мысли (логической перспективе) важную роль играют логика и последовательность при развитии мысли и при создании соотношений частей на протяжении всего целого. Такая перспектива в развертывающейся мысли создается с помощью длинного ряда выделенных ударениями слов, которые придают смысл фразе. Подобно тому, как в слове мы выделяем тот или другой слог, а в фразе то или иное слово, следует в большой мысли выделить наиболее важные фразы... Получается вереница ударных моментов, которые отличаются друг от друга силой и выпуклостью»¹.

Станиславский сравнивает логическую перспективу в устной речи с картиной художника, который на первый план в живописи выдвигает самое важное и значительное, менее важное и значительное он отодвигает на второй и на третий план, а совсем незначительное затушевывает. «У нас в речи существуют такие же планы, которые дают перспективу фразы. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов»².

Еще Станиславский, говоря о логической перспективе, отмечает: «Даже самая маленькая самостоятельная фраза, взятая отдельно, и та имеет свою коротенькую перспективу. Целая мысль, складывающаяся из многих предложений, тем более не обходится без нее»³.

При озвучивании экранных произведений часто, к сожалению, приходится слышать, как исполнитель на всех знаках препинания, особенно на точках и запятых, интонационно рвет фразу, опуская голос на завершающую точку, тем самым «тормозит» авторскую мысль и нарушает логическую перспективу. Необ-

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой, Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1990. 509 с.

² Там же.

³ Там же.

ходимо напомнить еще раз, что конкретная завершающая точка находится только в конце всего текста, когда тема исчерпана и мысль закончена.

Для того, чтобы научиться «держать» логическую перспективу в тексте обучающимся предлагается большое развернутое предложение – вступление из рассказа Л. Н. Толстого «Два гусара». Такой вид сложного предложения называется «большой период» или просто «период».

Итак, *период* – это разветвленное сложное предложение, со многими придаточными. Период представляет собой самостоятельную часть литературного произведения, завершенную по содержанию. Построение периода имеет замкнутый круг, кольцо.

Период всегда состоит из двух частей. Первая его часть всегда длиннее второй и содержит сложные перечисления, состоящие из нескольких небольших частей. Вторая часть периода короче первой и называется *заключением*.

Первая часть периода читается с постепенным повышением голоса на ударных словах внутри каждой небольшой фразы (части предложения). Максимально голос повышается на главном ударном слове в конце первой части. На границе между первой и второй частями периода находится самая длительная пауза. При переходе ко второй части периода голос резко понижается. Внутри второй части голос на ударных словах несколько повышается, но не так интенсивно, как в первой части. Максимальное понижение голоса на главном ударном слове всего периода происходит в конце второй части. Именно здесь ставится завершающая интонационная точка.

Пример – упражнение большого периода:

«В 1800-х годах,/ в те времена(,) когда не было еще ни железных,/ ни шоссейных дорог,/ ни газового,/ ни стеаринового света,/ ни пружинных низких диванов,/ ни мебели без лаку, / ни разочарованных юношей со стеклышками,/ ни либеральных философов-женщин,/ ни милых дам-камелий, (которых так много развелось в наше время),/ – в те наивные времена, /когда из Москвы, /(выезжая в Петербург /в повозке /или карете),/ брали с собой/ целую кухню домашнего приготовления,/ ехали восемь суток/ по мягкой,/ пыльной /или грязной дороге /и верили в по-

жарские котлеты, /в валдайские колоцольчики/ и бублики,—/ когда в длинные осенние вечера нагорали сальные свечи,/ (освещая семейные кружки /из двадцати /и тридцати человек),/ на балах /в канделябры вставлялись восковые /и спермацетовые свечи,/ когда мебель/ ставили симметрично,/ когда наши отцы /были еще молоды не одним отсутствием морщин/ и седых волос, / а стрелялись за женщин, /и из другого угла комнаты/ бросались поднимать/ нечаянно /и не нечаянно/ уроненные платочки, /когда наши матери/ носили коротенькие талии/ и огромные рукава/ и решали семейные дела/ выниманием билетиков,/ когда прелестные дамы—камелии/ прятались от дневного света,—/ в наивные времена масонских лож,/ martинистов,/ тугенбунда,/ во времена Милорадовичей,/ Давыдовых,/ Пушкиных, —/ в губернском городе К./ был съезд помещиков/ и кончались дворянские выборы¹.

Попробуйте прочитать это развернутое предложение, сохранив авторскую пунктуацию и ведя мысленно и интонационно логическую перспективу к завершающей конечной точке. Для этого при чтении необходимо контролировать разные по силе и качеству ударения, длительность и наполненность пауз между речевыми тактами, интонацию «вводного» на вводных слова и вводных конструкциях.

Используя при логическом разборе законы и правила устной речи и переводя письменную речь в устную, обучающемуся необходимо помнить, что *правила, в отличие от законов, могут быть нарушены*. Тогда, как *законы нарушать нельзя*. На то они и законы.

Понятно, что доходчивость информации, богатая интонацией выразительная речь, хорошая дикция всегда связаны с вопросами индивидуального мастерства. Понятно, что настоящее мастерство в любой сфере человеческой деятельности не приходит само собой, для его достижения необходимо хорошо потрудиться, только тогда можно ожидать превосходных результатов. Только ежедневные речевые тренинги, практика логических разборов разножанровых литературных произведений, регулярные

¹ Толстой Л. Н. Два гусара // Толстой Л. Н. Повести и рассказы. М.: Слово / Slovo, 2008. 719 с.

занятия по совершенствованию своей дикции и голоса поможет обучающимся приобрести устойчивые профессиональные навыки в технике речи и, при необходимости, качественно, мастерски и профессионально озвучить любое экранное произведение, как в кадре, так и за кадром.

В приложении 5 даны задания для самостоятельной работы.

Вопросы для самопроверки

1. Дайте определение речевого такта.
2. Как читаются слова внутри речевого такта?
3. Сколько ударных слов внутри речевого такта?
4. Что такое логическая пауза и где она ставится?
5. Как читаются ударные слова в речевом такте?
6. Зачем нужны знаки препинания?
7. В каких случаях не читается запятая?
8. Какие законы и правила устной речи вы знаете?
9. Что такое логическая перспектива и зачем нужно ее соблюдать в устной речи?
10. Дайте определение большого периода и расскажите об особенностях его построения.

2.4. ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РЕЧИ РЕЖИССЁРАМ

Для того, чтобы грамотно использовать речь в своих фильмах, понимать особенности использования закадрового текста в неигровом кино, будущим режиссёрам необходимо осознать, что «речь – важный организующий момент ориентировки во времени и ситуации, показатель культуры, самостоятельности человека. Человек – это сложное, но единое целое. Это система, все компоненты которой непосредственно или опосредованно связаны между собой. В речи, как в зеркале, отражен весь человек с его психологией, физиологией, биологией <...> Речь человека – это его реакция на восприятие и понимание ситуации и отношение к ней. Одни и те же слова, фразы у разных людей расскажут об

их индивидуальном восприятии условий, в которых родились эти слова и фразы»¹.

М. М. Бахтин писал: «Все до меня касающееся приходит в мое сознание из внешнего мира через уста других людей с их интонацией, в их эмоционально-целостной тональности <...> Текст не равняется всему произведению в его целом или эстетическому объекту. В произведение входит и необходимый вне-текстовой контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интоационно-ценостного контекста, в котором оно понимается и оценивается»².

Недаром С. М. Эйзенштейн жест называл «мимической интонацией», а речевую интонацию «звуковым жестом»³.

Думая об эффективности преподавания любой дисциплины непременно следует учитывать следующие факторы:

- цель и задачи преподавания данной дисциплины;
- современный духовно-нравственный и культурный климат в обществе;
- принцип проведения вступительных экзаменов и отбора абитуриентов;
- интеллектуальный багаж, личностные и психофизические особенности современного первокурсника;
- количество студентов в группе;
- количество учебного времени, запланированного вузом на данную дисциплину.

Только учитя все эти факторы, можно подумать о полезной для будущих специалистов программе для преподавания дисциплины (особенно если она связана с творческим процессом). В любой преподавательской деятельности не может быть стандартов, шаблонов, если это творческий, заинтересованный взгляд на эффективность обучения.

Обучить творческой профессии невозможно. Но можно помочь студенту стать учеником, почувствовать и полюбить в себе

¹ Фомина Л. Л. Речь человека – его визитная карточка // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. Материалы II Национальной научно-практической конференции. Редкол.: А. Д. Евменов [и др.]. 2019. С.176, 177.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

³ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6 т. М.: Искусство, 1968.

творческое начало, чтобы дальше всю жизнь учиться и совершенствоваться в профессиональной деятельности.

Не может быть одной типовой, стандартной программы для развития навыков речи и для актеров, режиссёров, звукорежиссёров. Если быть компетентным человеком, заинтересованным в эффективности обучения, необходимо учитывать факторы, о которых говорилось выше¹.

Чему же необходимо обучать режиссёров неигрового кино: «сценической речи», «технике речи» или «культуре речи»? Рассмотрим эти понятия.

Преподавание «сценической речи» будущим режиссёрам документального кино – это, по сути своей, не верно. Сценическая речь нужна на сцене актеру. Он с помощью режиссёра подробно исследует условия и проблемы жизни, особенности личности и их истоки, мотивацию, цель и логику поведения определенного персонажа (не себя) в предлагаемых автором обстоятельствах.

Потом актер (выразительный человек на сцене) подробно моделирует эту исследуемую личность, ее боли, радости, чаяния, мотивы и особенности поступков. Актер создает сценический образ другого человека (не себя), а иногда и не человека, в предложенных обстоятельствах. Речь этого персонажа – органическая часть его (персонажа) поведения в заданных обстоятельствах. Он (персонаж) по своему думает, переживает, двигается, артикулирует. Речь – это сложный и объемный психофизический комплекс, где в гармонии существуют мыслительно-психические и физические его компоненты (мысли, эмоции, дыхание, пластика, мимика, артикуляция, ритмика, энергетика всего этого).

Актеру необходим развитый, чутко откликающийся на все вышесказанное речевой (а не говорильный) инструмент. Поэтому техника сценической речи – это не только физкультура дикционных мышц. В театральных вузах актеру преподают «технику сценической речи» как инструмент художественного общения.

¹ Фомина Л. Л. Особенности преподавания дисциплины «Искусство речи» будущим звукорежиссёрам аудиовизуальных искусств (концепция и мотивация) // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сборник научных трудов, посвященный Году российского кино. В 2 ч. СПб., 2016. С. 143.

Но для этого необходимо следующее:

- другой принцип проведения вступительных экзаменов и отбора абитуриентов;
- совсем другое количество учебного времени, отведенное на освоение этой трудной и объемной дисциплины;
- запланированные групповые и индивидуальные занятия.

В дальнейшем актер совершенствует свои речевые возможности на сцене всю творческую жизнь.

Если говорить вообще о технике речи, то она в процессе коммуникации непосредственно подчинена нюансам смысла и цели поведения человека. «Речь развивается не для речи, а для ясного и выразительного сообщения о мыслях и чувствах. Только в этих условиях живая интонация придет сама собой»¹.

Здесь уместно вспомнить Антуана де Сент-Экзюпери, друзья которого вспоминали, что, когда он разговаривал с кем-то, он слушал не слова, которые говорились, – он слушал человека. О писательском труде он говорил, что надо учиться не писать, а видеть.

Действительно, во время общения мы воспринимаем не слова, а смысл поведения собеседника. Основа данного восприятия – интонация собеседника. Наша реакция в диалоге зависит от того, как мы поняли, восприняли интонацию. Интонация в речи – это «па» всех многочисленных мышц, сухожилий – всего огромного психофизического комплекса, включенного в артикуляцию «танцующего музыку» мысли. Майя Плисецкая сказала как-то в интервью, что настоящая балерина никогда не танцует под музыку – она танцует музыку.

Это делается не столько мышцами (они – инструмент), сколько духовно, интеллектуальным багажом. Мышцы – инструмент сиюминутной передачи этого багажа. Если на сцене у актера родилась точная и выразительная интонация, то актеру и режиссеру нужно стараться не интонацию запомнить и заучить – нужно проанализировать и понять, из каких нюансов восприятия ситуации она возникла, а в дальнейшем моделировать это восприятие (оно будет, по сути, то же, но каждой раз обогащено новыми нюансами). Тогда интонация будет рождаться вновь и вновь. Суть со-

¹ Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. С. 340.

держания высказывания будет та же, но интонация будет сиюминутно рожденная, живая. Это – психофизиология.

Именно поэтому речь называют визитной карточкой человека. «Человек заговори, чтобы я познал тебя» – сказал древнегреческий философ. И действительно о человеке можно многое понять по его речи.

Еще Л. С. Выгодский, исследуя физиологические основы речи, писал о том, что речь – это прежде всего духовная деятельность. Звуки речи, мелодика речи, энергетика, ритм – все, что составляет интонацию речи, – это орудие духовного труда. Другой ученый, выдающийся исследователь механизмов речи Н. И. Жинкин писал, что любая произнесенная единица речи имеет психофизическую структуру. «Только субъективные состояния, то есть не передаваемые, могут передаваться в речи... Интонация значительно больше, чем звуковое оформление предложения. Интонация может быть названа речевым поступком»¹.

М. М. Бахтин писал, что слова и предложения – это единицы языка, но не общения, не речи. Они имеют грамматическую природу. «Речь всегда отлита в форму высказывания, принадлежащего определенному речевому субъекту. Высказывание не поддается грамматическому определению... Слушая, мы охватываем, понимаем, ощущаем речевой замысел и речевую волю говорящего и реагируем только на это (а не на предложения и слова). Научиться говорить – значит научиться строить высказывание (потому что говорим мы высказываниями, а не отдельными предложениями и, уж конечно, не отдельными словами)»².

Так что техника речи для режиссёра важна, только тренировать нужно не технику говорения, а технику построения, рождения и реализации высказывания.

Известные педагоги сценической речи А. Н. Куницын и Б. Л. Муравьев советовали своим молодым коллегам для тренировки первоначальных навыков речи включать в работу весь комплекс мышц дыхательного, голосового и артикуляционного аппарата.

¹ Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. С. 84.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 258–288.

Приведем мнение по этому поводу выдающихся, всемирно известных специалистов по искусству вокала (где «искусство пения – это искусство дыхания»).

Ирис Коррадетти на вопрос: «Объясняете ли вы начинающим ученикам правильное дыхание?» – ответила: «Нет Не объясняю. Все должно быть натурально. Когда ученик кое-чему научился, я начинаю ему кое-что объяснять из физиологии. Но только тогда, когда уже органично организовался звук, когда он почувствовал верную координацию. Но не в начале. Начинать надо с естественного дыхания»¹.

Следует преподавать «культуру речи» как средство коммуникации, а не просто как правильность произношения. Будущие режиссёры документального кино должны понимать, что речь – это инструмент общения и личностного высказывания.

Необходимо объяснять студентам, что, во-первых, их труд – это творческое высказывание (не иначе). Во-вторых, так как им в дальнейшем придется иметь дело с литературной основой экранного произведения, они должны знать, что любое художественное литературное произведение – это не слова и предложения, – это речь автора, его высказывание по поводу каких-то событий, фактов, проблем бытия в том мире, где ему довелось жить. Это итог его (автора) восприятия этих проблем, не набор грамматических предложений, а непрерывная кантилена мыслей.

Интонация как музыка высказывания присуща любому художественному произведению. Искусство коммуникативно по сути своей. Коммуникация идет через ассоциативный ряд.

Интонация – важнейшее средство художественной коммуникации. Она «работает» внутри культуры и является способом эмоционального внушающего воздействия на зрителя. Это должны понимать будущие режиссёры документального кино. Это делает их с самого начала деятельности на этом поприще ответственными за любой свой проект. Чему бы ни была посвящена его работа, режиссёр опосредованно рассказывает о себе как о личности – это его высказывание, его речь. Он делает кино о том, что его как личность затронуло, о том, что он знает и как он это воспринимает. Он – частичка современного мира. Его работа со-

¹ См.: Дмитриев Л. Б. Ирис Клоодетти о мастерстве вокалиста. URL: <https://vocal-box.ucoz.ru/load/1-1-0-17> (дата обращения: 20.12.2020).

единяет его и зрителя. «За то, что я пережил и понят в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней»¹, – писал М. М. Бахтин.

Вспомним факторы, которые затрудняют овладение искусством речи.

Во-первых, это нечтение книг. В своей нобелевской лекции Иосиф Бродский писал: «Наиболее тяжкое преступление – пренебрежение книгами, их нечтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью»².

Об этой же проблеме и ее последствиях неоднократно говорил в своих трудах и выдающийся философ М. Мамардашвили, а также многие деятели гуманитарной мысли в нашей стране и за рубежом.

Возникла эта проблема как следствие того, что среднее образование изменилось. Если задуматься, образование – это когда что-то или кто-то образовывается. Раньше подразумевалось формирование и образование личности молодого человека, а не преподавание информации. Но в программе школьного образования как «шагреневая кожа» стала уменьшаться и качественно изменяться гуманитарная составляющая, а увеличиваться – техническая. Хотя С. П. Капица говорил в одной из последних своих лекций, что математику можно преподавать как гуманитарную науку, а литературу и историю как негуманитарные. Гуманитарность – это всегда живое активное присутствие человека в реальности. Гуманитарность – это универсальное понимание познания, включающее интеллектуальное, эмоциональное, чувственное, логическое, интуитивное, дискурсивное – личностное начало в человеке. Только гуманитарность формирует и развивает личность, ее творческое начало. Сегодня чаще наблюдается привычка «присутствовать, отсутствовать», как выразился М. Мамардашвили.

Во-вторых, всеобщая компьютеризация привела к тому, что дети с раннего возраста увлечены и вовлечены в виртуальную реальность. Время бизнеса во всем привело к бурному расцвету компьютерных игр. Результат – неумение общаться вживую и нежелание самостоятельно и ответственно существовать в современной жизни, личная смазанность, неактивность (это, конечно,

¹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 7.

² Бродский И. Нобелевская лекция. Таллин, 1991.

не касается всех молодых людей). Это констатируется как данность и тенденция. Результат этого процесса – негативные изменения в речи молодых людей.

Сегодня культура речи значительно страдает, потому что у её носителей нет авторитета. Общение подменяет говорение. Речь вялая, невыразительная, необязательная, «невкусная» в культурном, духовном и художественном смысле. Меняется человек – меняется и его речь.

Но перпендикуляром к этому процессу стоит профессия режиссёра документального кино. Существует множество обучающих технологий. Современная психология утверждает, что, если нет когнитивной обработки информации, то нет и эмоционального отклика на нее. Любая эмоция субъективна, основана на субъективном восприятии информации (а не на слушании ее). Только практические творческие задачи, самостоятельно выполненные студентом, дают ему возможность ощутить в себе личностное творческое начало, получить от этого удовольствие, помогает осознать себя самостоятельной личностью.

Очень важен подбор литературного материала. Он непременно должен провоцировать на реализацию личностных конструктов человека. Например, для самостоятельной работы будущих режиссёров документального кино можно предложить «Затеси» В. Астафьева.

Затеси – заметы для памяти. Здесь – для памяти души. Это каждый раз пронзительное впечатление, вызывающее тоску или радость, или горечь, любовь щемящую, удивление... – это всегда «заноза» в душе. Этого нельзя изобразить. Этим пронизан контекст высказывания автора. Заметы эти про нашу жизнь. Они понятны и близки каждому думающему неравнодушному человеку.

Конечно, для продуктивной работы необходимы индивидуальные встречи педагога со студентом. Очень полезен оказался и опыт коллективного выхода на разговор со зрителем. Полезен также опыт знакомства с разницей мышления в прозе и в стихах. Вспомним стихотворение Леонида Мартынова «Потерянное время». В этом стихотворении, если просто произносить выученные слова, получается бессмыслица. Только если главным становится контекст, наполненный личными ассоциациями, становится понятно, о чём высказывание и зачем.

«Творчество – это потрясающий способ существования – страстный, глубокий, только любовь может сравниться с творчеством»¹. Научить творчеству нельзя. Научить (попробовать научить) позволить себе творить можно. Творчество – это духовный опыт человека. Речь бытовая и речь художественная не одно и то же. «Не имеет значения, чем занят творец – важно как он это делает. Главное, чтобы он делал это по-своему»².

Каждый документальный фильм – это результат субъективного восприятия каких-то уголков жизни людей. Субъективное – это не плохо, если не плох сам субъект. Всякий документальный фильм по-своему индивидуален. Он не аналогичен игровой картине, так как выстраиваемые в нем кадры достоверны, а значит, и глубина эмоциональных переживаний смотрящего человека более личностная.

Удача педагога в творческом институте «не столько на путях педагогики, сколько в духовном созидании, в дебрях той кропотливой и незаметной работы, которую ведет творческое подсознание»³.

Вопросы для самопроверки

1. Какие факторы необходимо учитывать, думая об эффективности преподавания любой дисциплины?
2. Как С. М. Эйзенштейн называл речевую интонацию?
3. Какие факторы затрудняют овладение искусством речи?
4. Необходимо ли режиссёров неигрового кино обучать сценической речи?
5. Можно ли научить творить?
6. Влияет ли чтение книг на овладение искусством речи?
7. Влияет ли компьютеризация на овладение искусством речи?
8. Следует ли обучать будущих режиссёров неигрового кино искусству речи?
9. Необходимо ли обучение будущих режиссёров неигрового кино технике речи?
10. Почему существуют различия в обучении речи актеров и режиссёров неигрового кино?

¹ Москвина М. Учись видеть. Уроки творческих взлетов. М., 2014. С. 7.

² Кэмерон Дж. Путь художника. М., 2012. С. 5.

³ Захаров М. А. Ленком мой дом. М., 2016. С. 212.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Закадровый текст является одним из важнейших элементов неигрового фильма, позволяющих выстроить звукозрительный образ.

Ю. Лотман и Ю. Цивьян писали, характеризуя использование закадрового текста в неигровом кино, следующее: «... Голос невидимого претендует на большее – на абсолютную истину...»¹.

По мере развития кинематографа изменялось и отношение к закадровому тексту. Вплоть до окончания Великой Отечественной войны закадровый текст в неигровом кино использовался повсеместно. Это было обусловлено не только художественной составляющей, но также и техническими особенностями того времени – запись синхrona была несовершенной.

Молодые европейские режиссёры послевоенного периода стали считать использование закадрового текста в неигровом кино устаревшим приемом. В СССР же он активно применялся вплоть до 1980-х гг.

При этом во все времена были режиссёры-новаторы, которые создавали свои произведения вообще без текстов или экспериментировали, сочетая разные виды звукового оформления фильмов.

Сейчас можно сказать, что без закадрового текста как элемента сюжетного и художественного повествования документальный кинематограф немыслим.

Существуют различные подходы к классификации закадрового текста. Закадровый текст может быть:

- доминирующим и ассистирующими;
- написанным и импровизированным;
- авторским, дикторским, вложенным в уста главного героя;
- тотальным и эпизодическим.

В рамках одной картины можно встретить использование различных видов закадрового текста. Возможно, кинорежиссёры XXI в. смогут найти новые возможности его использования в неигровом кино.

¹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 146, 147.

Можно выделить следующие особенности использования текста в неигровом фильме:

- на экране любой человек, включая диктора, автора, комментатора или интервьюера, в кадре или за кадром, должен стать персонажем, со своими целями, задачей и доминантой характера;
- актерская игра в соединении с неигровым материалом всегда становится очевидной даже неискушенному зрителю. В роли диктора нужно не играть, а действовать;
- авторский текст должен строиться исходя из «я хочу» выбранного персонажа. Сам текст – лишь средство достижения им этой цели, а значит, должен стать действием;
- стилизация строится не через имитацию речи персонажа, а исходя из выбранной доминанты характера;
- в дикторском тексте уместна только объективная информация, вне чувств и эмоций;
- в авторском тексте можно говорить о личных мыслях и состояниях;
- ни автор, ни тем более диктор не должны додумывать мысли, действия, чувства и эмоции других людей. Это должно быть либо видно в кадре, либо высказано самими персонажами сюжета;
- не только текст и действия автора, но и съемка должна выявлять персонаж, с точки зрения которого рассказывается данная история.

Режиссёр неигрового кино должен знать специфику работы с диктором при записи закадрового текста, основные принципы анализа закадровых текстов, уметь использовать технологию «укладки» записанных фонограмм с текстами под изображение в монтажном периоде.

Режиссер должен научиться выделять главное, не пропуская менее значительные вещи (они создают объем и глубину произведения), выстраивать и доносить до зрителя логическую и смысловую перспективу.

Режиссеру неигрового кино будет полезно научиться владеть техникой устной речи, кинетической речью. Владея этими средствами, он может сам, без посторонней помощи профессионально озвучивать закадровые тексты своих произведений, а также

органично существовать в кадре. Также он сможет грамотно объяснять задачу и требования диктору. Для того, чтобы грамотно использовать речь в своих фильмах, режиссёр должен понимать особенности использования закадрового текста в неигровом кино и, безусловно, владеть культурой речи.

Изучив первую главу данного учебного пособия, обучающиеся смогут приобрести важные знания о вербальной речи и специфике её использования в неигровом кино. Вторая глава учебного пособия поможет им закрепить полученные знания на практике.

Особое внимание следует обратить на приложения к данному учебному пособию и библиографический список. Изучение этих материалов в часы самостоятельной работы в совокупности со знаниями, полученными во время аудиторных занятий, позволить обучающимся сформировать необходимые компетенции.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Рекомендованная литература

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
2. *Васильев В. Е.* Монтаж: учебное пособие / В. Е. Васильев, А. А. Екатерининская, Е. А. Свердлов. – СПб.: СПбГИКиТ, 2018.
3. *Галендеев В. Н.* Не только о сценической речи. – СПб., 2006.
4. *Давыдова М. М.* Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики: дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2005.
5. *Екатерининская А. А., Васильев В. Е., Смирнов А. В., Круглов Р. Г.* Приход звука в кино как фактор стилевой трансформации // Вестник КазГУКИ. 2020. № 2. С.73–78.
6. Сценическая речь: учебник для вузов / под ред. И. П. Козлянина. 7-е изд., испр. и доп. – М.: ГИТИС, 2014.
7. Теория и практика монтажа. Основы киномонтажа: учебное пособие / В. Е. Васильев [и др.]; под общ. ред. А. А. Екатерининской. – СПб.: СПбГИКиТ, 2018.
8. *Трусевич Е. С.* Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь юга России. 2019. № 4. С. 11–14.
9. *Уайатт Х.* Монтаж звука в теле- и кинопроизводстве. Знакомство с технологиями и приемами = Aydio Post Production for Television and Filv. An introduction to technology and techniques: пер. с англ.: к изучению дисциплины / Х. Уайатт, Т. Эмис; под ред. А. К. Чудинова. – М.: ГИТР, 2006.

Использованная литература

1. *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
2. *Бауман З.* Текущая современность. СПб., 2018.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
4. *Бродский И.* Нобелевская лекция. Таллин, 1991.
5. *Выгодский Л. С.* Собрание сочинений. М., 1994.
6. *Галендеев В. Н.* Не только о сценической речи. СПб., 2006.
7. *Давыдова М. М.* Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005.
8. *Дмитриев Л. Б.* Ирис Клоодетти о мастерстве вокалиста. URL: <https://vocal-box.ucoz.ru/load/1-1-0-17> (дата обращения: 20.12.2020).

9. Егорова А. Д., Радченко А. М. Логика сценической речи: учеб. пособие. М.: ВГИК, 2001.
10. Екатерининская А. А., Васильев В. Е., Смирнов А. В., Круглов Р. Г. Приход звука в кино как фактор стилевой трансформации // Вестник КазГУКИ. 2020. № 2. С.73–78.
11. Екатерининская А. А. Кинематограф как совокупность сенсорных данных, воспринимаемых системой зеркальных нейронов человека // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сборник научных трудов. СПб.: СПбГИКиТ, 2018. Вып. 2. С. 125–128.
12. Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. С. 340.
13. Запорожец Т. И. Логика сценической речи: учеб. пособие для театр. и культ.-просвет. учеб. заведений. М.: Просвещение, 1974. 128 с.
14. Захаров М. А. Ленком мой дом. М., 2016.
15. Каминский А. С. Вектор замысла. Пошаговый самоучитель тележурналиста. Эксмо, 2007.
16. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961.
17. Кузнецов П. Трудно быть богом. Отцы и сыновья. История вопроса // Сеанс. № 21/22. URL: <https://seance.ru/n/21-22/novyiy-geroy-otets-i-syin/kuznetsov-father/> (дата обращения: 20.12.2020).
18. Кэмерон Дж. Путь художника. М., 2012.
19. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994.
20. Макарова С. М. Техника речи: учебное пособие для дикторов телевидения и радиовещания. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1995.
21. Мамардашвили М. Сознание и цивилизация. СПб., 2011.
22. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М., 2012.
23. Москвина М. Учись видеть. Уроки творческих взлетов. М., 2014.
24. Некорошев Л. Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
25. Рабигер М. Режиссура документального кино / пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева; под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006.
26. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения. М.: Искусство, 1990.
27. Сценическая речь: учебник для вузов: рекомендовано отраслевым мин-вом / под ред. И. П. Козлянина. 7-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2014.
28. Сценическая речь / под ред. И. П. Козляниной и И. Ю. Промптовой. 7-е изд., испр. и доп. М.: ГИТИС, 2014.

29. Теория и практика монтажа. Основы киномонтажа: учебное пособие / В. Е. Васильев [и др.]; под общ. ред. А. А. Екатерининской. СПб.: СПбГИКиТ, 2018.
30. Трусеевич Е. С. Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь юга России. 2019. № 4. С. 11–14.
31. Трусеевич Е. С. Эволюция режиссёрских приемов в неигровом фильме XXI века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2020.
32. Фомина Л. Л. Особенности преподавания дисциплины «Искусство речи» будущим звукорежиссёрам аудиовизуальных искусств (концепция и мотивация) // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сборник научных трудов, посвященный Году российского кино. В 2 ч. / редкол.: А. Д. Евменов (отв. ред.) [и др.]. СПб., 2016. С. 143–153.
33. Фомина Л. Л. Речь человека – его визитная карточка // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России. Материалы II Национальной научно-практической конференции / редкол.: А. Д. Евменов [и др.]. СПб., 2019. С.176–177.
34. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
35. Эйзенштейн С. М. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения. В 6 т. М.: Искусство, 1968.

Приложение I

ПРИМЕРЫ ДИКТОРСКИХ ТЕКСТОВ

**Текст ведущего к научно-образовательному видеофильму
«Перербургские династии. Путешествие с вопросами
и ответами»**

26 минут, цвет, звук стерео. Автор Н. В. Макаров
Целевая аудитория – молодёжь, старшеклассники

ГОЛОС виртуального экскурсовода (за кадром):

О Петербурге написаны сотни книг, сняты сотни фильмов, экскурсоводы проводят сотни экскурсий по закоулкам Питера.

А мы с вами отправимся на Выборгскую сторону.

Посетим **Особняк семьи Нобель**, Пироговская набережная, дом 19.

Старое здание ждет своего часа. В недалёком будущем оно превратится в культурно-деловой центр. Проект уже утверждён.

Не те ли это Нобели, давшие имя знаменитым Нобелевским премиям?

Те самые.

Именно в этом здании Эммануил Людвигович Нобель настоял на реализации знаменитого завещания своего покойного дяди – Альфреда Нобеля. Вот здесь и родились Нобелевские премии.

А кого вы знаете из российских Нобелевских лауреатов?

Основатель династии – Эммануил Нобель – приехал на заработки в Петербург из Швеции в 1838 году. Сейчас сказали бы, что он был «шведским гастарбайтером».

Он открывает мастерскую, где делает морскую мину особой конструкции. И успешно испытывает её! А в 1842 году российское правительство покупает у Нобеля патент на изобретение этой мины.

Вот ещё вопрос – что такое «патент на изобретение»?

После этого Нобель перевозит семью из Стокгольма в Петербург, открывает совместно с генералом Огаревым «Механический колёсный завод» с литейными мастерскими.

И уже в 1851 году Эммануил Нобель открывает фирму «Нобель и сыновья». Эта фирма получает крупные военные заказы во время Крымской войны.

Кстати, а что вы знаете о Крымской войне?

Но кончилась война и военные заказы прекратились. И это привело Нобеля к банкротству. Фирму пришлось закрыть.

В 1859 году Эммануил Нобель с женой и сыном Эмилем вынуждены были покинуть Россию. Они переезжают в Швецию. Но в Петербурге остаются его три взрослых сына. Роберт, Людвиг и Альфред.

Сыновья открывают «Товарищество нефтяного производства «Братья Нобель» с офисом на Канале Грибоедова в доме 6. Кстати, совсем недалеко от Корпуса Бенуа, части Русского Музея. Мы сейчас с вами именно здесь, на канале Грибоедова.

Вот ещё вопрос: как раньше назывался канал Грибоедова?

Теперь поедем на Большую Невку.

В сквере на Петроградской набережной, дом 24, стоит Мемориальный знак, посвященный самому известному из братьев – Альфреду Нобелю. Он поставлен не так давно, в 1991 году. Неподалеку находился дом, в котором прошли его детские годы.

Что это за странный памятник такой, как будто искорёженный взрывом? Сейчас всё узнаете.

Альфред Эммануилович Нобель – «русский Рокфеллер», как его называли в Европе. Инженер-химик, изобретатель и промышленник. Круг его исследовательских интересов был очень велик.

Но самые известные изобретения, первые опыты которых были проведены в России, связаны с производством динамита и других взрывчатых веществ. «Король динамита» – так называли одного из самых богатых людей планеты.

Есть легенда, что Нобель как-то хотел искупить вину перед миром за свои изобретения.

И свое состояние он завещал на создание Фонда международных премий за открытия и изобретения в области физики, химии, физиологии и медицины. Правильно, мы говорим о Нобелевских премиях.

Вопрос: где и когда проходит вручение этих премий?

Пройдёмся дальше по набережным Большой Невки.

Владения Нобелей тянулись от Пироговской и Выборгской набережных за Большой Сампсониевский проспект. И до Нестадской улицы (ныне Лесной проспект). И еще дальше, до Финляндской железной дороги.

Родной брат Альфреда – Людвиг Эммануилович Нобель открыл «Механический завод «Людвиг Нобель». Завод прежде всего работал на военных и гражданских заказах. Производил станки, снаряды, мины, винтовки...

Здесь разрабатывались прогрессивные технологии и готовились инженеры и рабочие высокой квалификации.

Но наибольшую известность в тот период завод приобрел, выпуская уникальное оборудование для зарождавшейся в России нефтяной промышленности!

Впоследствии на «Механическом заводе «Людвиг Нобель» и в «Товариществе нефтяного производства «Братья Нобель», который сыновья Эммануила основали в 1879 году, была создана современная технология добычи нефти и бурения скважин.

Сегодня Людвига Нобеля мы можем смело назвать отцом русской нефтяной промышленности.

А знаете ли вы, что на этом заводе – впервые в мире – начато изготовление специальных железнодорожных нефтяных цистерн и емкостей для хранения нефти. А брат Людвига Альфред изобрел нефтепровод!

Пройдёмся теперь по Лесному проспекту Выборгской стороны.

Мы не минуем два красивых особняка. Дом 21 – особняк Эммануила Нобеля, сына Альфреда Эммануиловича. А рядом – Народный дом, который он построил для рабочих своего завода в начале прошлого века.

Перейдём проспект. Прямо напротив Нобели выстроили целый квартал, где жили сами и рабочие их завода.

А теперь расскажем о сыне.

Эммануил Людвигович Нобель родился и учился в Петербурге, в Политехнической школе в Берлине, в Стокгольмском Технологическом институте.

В 1908 году после смерти отца, занял директорский пост на «Механическом заводе «Людвиг Нобель» и в Товариществе «Братья Нобель».

А что это за громадные буквы до сих пор видны на красной фабричной стене – «РД» – на Большом Сампсоньевском проспекте?

История такая. Под руководством Эммануила Нобеля-сына впервые в мире был разработан дизельный двигатель на сырой нефти. Начато производство таких двигателей. За уникальность конструкции двигатель получил официальное наименование признанное во всем мире, «русский дизель».

В 1919 году завод был переименован в «Русский дизель», – о чём свидетельствует эта эмблема на стене.

Вы знаете, что такое дизельный двигатель?

Нобели были не только талантливыми изобретателями и предпринимателями. Благотворительная деятельность, которую они вели, в первую очередь распространялась на народное образование, здравоохранение, науку, помочь солдатам русской армии во времена военных действий.

Поддержка деятельности Русского технического общества, пожертвования Императорскому Институту экспериментальной медицины, Пулковской обсерватории, Академии наук, содержание школы и санатория для детей рабочих и служащих завода «Людвиг Нобель», технических курсов для рабочих.

Эти традиции, заложенные ещё Людвигом Нобелем, поддерживали и развивали другие представители династии.

Еще один архитектурный адрес: Санкт-Петербургский государственный медицинский университет имени академика Павлова.

Перенесёмся туда. Посмотрите-ка вокруг: ведь это целый студенческий город!

Кстати. А что вы знаете о Павлове и его собачках?

Вот здесь, улица Льва Толстого, дом 6–8, в 1897 году был основан Санкт-Петербургский женский медицинский институт и связан с именем **Марты Нобель**. На здании бывшей факультетской хирургической клиники установлена доска в память Марты Нобель-Олейниковой. Вот она.

Но о её уникальной судьбе, ребята, разузнайте сами.

А нам пора заканчивать наше путешествие. Вернёмся в сердце Петербурга, к Петропавловской крепости...

**Дикторский текст к фильму
«Религиозный Петербург. Связь времен»**

Автор и режиссёр Н. В. Макаров (фрагмент)

ДИКТОР:

Наш фильм посвящен многонациональному городу на Неве.

Петербург всегда отличался веротерпимостью и по праву считается городом мировых религий. Люди разных вероисповеданий, национальностей, культур мирно уживаются в Петербурге.

На Невском проспекте всегда соседствовали храмы: католический, шведский, финский, армянский, лютеранский немецкий, гугенотский французский, реформаторский голландский.

Сегодня в нашем городе зарегистрированы и действуют 426 религиозных объединений. Из них централизованных – 10, местных – 394, духовных образовательных учреждений – 19, монастырей – 3.

Всего – 30 конфессий.

Камера кружится вокруг Ангела Петропавловки, теряет его в солнечных бликах.

Титр: ГЛАВА ПЕРВАЯ

В зрительном ряде перед нами проходят гравюры и портреты Петра, его сподвижников, гравюры начала строительства нашего города. Лица простых крестьян-строителей. Они каменщики, плотники, землекопатели... Появляются первые здания, мосты, храмы... Проходит череда указов, манифестов и иных старинных документов, о которых рассказывает диктор. (Используются материалы Публичной библиотеки и других источников.)

ДИКТОР:

Еще до основания Петербурга Петр Первый в 1702 году издал манифест, в котором приглашал на работу иностранных специалистов из Европы и других стран. Помимо льгот, которые обещал царь мастерам и инженерам всякого рода, указано было, что «никто не будет иметь в отправлении веры своей препятствий».

Грандиозная многолетняя эпопея строительства новой столицы потребовала сотни и сотни рабочих рук. Отовсюду стекались люди различных вероисповеданий. Они селились, образовывали диаспоры, молились «своему богу» и строили, строили, строили...

Хотя и с преобладанием русского населения, но, по сути, складывался будущий многонациональный город, город «многих вер».

В 1720 году царь распорядился перевести на русский язык католический, лютеранский и кальвинистский катехизисы.

Во многом и поэтому так заманчиво звучали посулы русского государя для всех иноземцев попытать счастья в России.

Приезжали специалисты, рабочие, затем перевозили в Петербурх свои многочисленные семьи.

В зрительном ряде: гравюры и рисунки плавно сменяются современными улицами, храмами различных конфессий, лицами современных людей различных национальностей, строительством и реставрацией храмов города...

Их сменяют архивные портреты императоров, парадные портреты иностранцев: здесь и вельможи на госслужбе, и инженеры, и военные... Мы приближаемся к началу XX века (хроника довоенного Петербурга).

ДИКТОР:

Так складывался неформальный статус Петербурга как города веротерпимости.

Статус этот «высочайше» поддерживался и дальше.

В 1762 году Петр Третий издает указ «О равенстве всех исповеданий».

В 1773 году последовал указ Екатерины Второй «О терпимости всех вероисповеданий».

Впоследствии Александр Дюма, путешествуя по России, отмечал столицу России как город многонациональный и город терпимости веры. Писали об этом и многие иностранцы.

Александр Первый провозгласил, что «Каждая вера равную свободу имеет и ни одна над другими не преимуществует», а последний русский император в 1905 году издал Манифест «О свободе вероисповедания».

В зрительном ряде: дореволюционная хроника, где мы видим различные храмы, крестные ходы, народные гуляния...

ДИКТОР:

В праздники и выходные дни бывшие иностранцы, многочисленные в прошлом переселенцы шли «в свои храмы» – за молитвенной поддержкой душевных сил, за советом и просто нуждаясь в отдохновении и общении.

Поэтому неудивительно, что в нашем городе сосуществуют храмы различных религий мира. Появлялись они, как правило, в районах и кварталах, где компактно проживали те или иные диаспоры.

Хочется вспомнить слова французского писателя Теофиля Готье. Он дважды посетил Россию и в 1858 году писал: «Лессингу, автору „Натана Мудрого“, понравился бы Невский проспект, так как его идеи религиозной терпимости здесь прямо-таки претворены в жизнь, и самым либеральным образом. Буквально нет ни одного вероисповедания, которое не имело бы своей обители, своего храма на этой широкой улице.

Налево – голландская церковь, лютеранский храм Святого Петра, католическая церковь Святой Екатерины, армянская церковь, не считая в прилегающих улицах финской часовни и храмов других сект Реформации. Направо – русский Казанский собор...

Все эти Божьи обители стоят в одном ряду с жилищами людей, за исключением Казанского собора, который перерывает общую линию изящным полукругом, напоминая восхитительную колоннаду собора Святого Петра в Риме, выходит на обширную площадь».

Любопытно, что Александр Дюма, также побывавший в Петербурге, назвал Невский проспект «улицей веротерпимости».

В зрительном ряде: праздник ПАСХИ в храмах разных конфессий.

Казанский собор. Митрополит ведет ночное богослужение. А наутро (для тех, кто не успел накануне) священник обходит длинные столы с куличами, пасхой, пасхальными яйцами и иной снедью. «Христос Воскресе!» – весело восклицает он, окропляя всех стоящих. «Воистину Воскресе!» – отвечают веселые прихожане.

К Армянской церкви утром невозможно пробиться. Внутри мамы, дети, старики и младенцы... Из рук в руки к алтарю передают корзины с пасхальной снедью для освящения. Отец Саркис благословляет прихожан и приглашает на площадь перед церковью. Здесь уже накрыты столы и всем желающим предлагают лаваш и горячую баранину. Весело играет фольклорный ансамбль, молодежь лихо демонстрирует искусство национального танца... (Вдруг с неба хлопьями валит снег!)

В католическом храме Святой Екатерины торжественно звучит орган. Костел полон людей. Восемь священников в белом облачении во главе с бенедиктинцем отцом Мачеем (Русецким) причащают прихожан. Медленно и торжественно люди движутся к причастию. А после, во внутреннем дворике, конечно же праздничная трапеза. Здесь общаются на русском, польском, финском, английском и даже на корейском языках.

А недалеко от храма гудит-живет многоликий Невский проспект...

Титр: ГЛАВА ВТОРАЯ

В зрительном ряде: Невский проспект. Костел Святой Екатерины. Камера медленно объезжает его. Поднимается по ступенькам, заходит внутрь. Сейчас он пуст. Нас встречает отец Игорь (Чабанов).

ДИКТОР:

В домах № 32–34 на Невском проспекте находится римско-католический костел Святой Екатерины Александрийской.

К его созданию причастны три петербургских архитектора. Еще в 40-х годах XVIII столетия архитектор П. Трезини решил построить костел в глубине линии застройки Невского проспекта, выдвинув на саму линию два симметричных дома. Построили лишь дома, а архитектор Ж-Б. Вал-лен-Деламот выполнил другой проект костела, строительство которого началось в 1762 году. В дальнейшем строительством руководил еще один архитектор – А. Ринальди.

Храм освятили в 1783 году. Удивительно красивый фасад костела часто сравнивают с аркой Новой Голландии. Интерьер храма и сегодня поражает своим великолепием. Живописью на сво-

дах и куполе, скульптурами и витражами. Немецкие мастера изготавливали орган, звучание которого восхищало присутствующих.

При храме существовала школа мальчиков и девочек, а библиотеку составляли около 60 тысяч редких изданий.

В храме бывали гости столицы: Т. Готье, Ф. Лист, О. Бальзак, А. Мицкевич, А. Дюма. Архитектора О. Монферрана отпевали здесь в 1855 году... В настоящее время здание возвращено Католической церкви.

В зрительном ряде: Беседа с отцом Игорем (Чабановым).

(Мы ходим по костелу и беседуем):

– С самого начала католики были среди тех, на кого Петр и его преемники опирались в реализации замыслов. Среди них министры Гордон, Чарторыйский, Нессельроде, военачальники Барклай-де-Толли и многие другие. Архитекторы, художники, инженеры, рабочие, воины, сражавшиеся за Россию.

Служение Отечеству, выполнение гражданского долга является для католика формой «социальной диаконии». Ведь прежде всего церковь формирует совесть в человеке. В Энциклике «Бог есть Любовь» Папа Бенедикт XVI писал, что Церковь не может и не должна брать на себя бремя участия в социальной и политической борьбе... не может и не должна замещать Государство».

Строго говоря, вклад католиков в историю и будущее нашего города – это вклад хорошими гражданами.

В зрительном ряде: Мы на Ковенском переулке. Прекрасный костел Лурдской Божией Матери освещен ярким солнцем.

Внутри просторно, прохладно и тихо.

Мы продолжаем беседовать с отцом Игорем (Чабановым).

– Особое место в повседневной жизни нашей церкви всегда занимала благотворительность. В Петербурге действуют отделения благотворительных организаций Каритас и Мальтийская служба помощи. Первая ведет около 40 программ для больных и нуждающихся. Мальтийская служба организует 500 ежедневных обедов для бедных и помочь одной из городских ночных лежек.

Мы с вами обязательно побываем на одном из таких обедов.

В нашем городе уже много лет живет удивительная женщина – сестра Франсуаза.

Она постоянно помогает ВИЧ-инфицированным женщинам, заключенным в Крестах. Это практическая поддержка и поддержка добродетельной любовью.

Мы обязательно познакомимся с ней. Но ко мне уже пришли...

В зрительном ряде: В одном из приделов костела отец Игорь уже в облачении священника крестит младенца. Счастливые родители стоят рядом...

Улица. Ковенский переулок. Храм органично вписан в ряд городских домов.

Камера переносится вновь на Невский проспект. Армянская церковь Святой Екатерины.

Титр: ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Камера медленно объезжает храм. Поднимается по ступенькам, заходит внутрь. Сейчас он пуст. Нас встречает отец Саркис (Чопурян).

ДИКТОР:

На северной стороне Невского проспекта находится красивый храм. Армянская церковь Святой Екатерины. При строительстве Армянской церкви, как ее чаще называют, использован тот же прием: жилые дома, входящие в архитектурный ансамбль церкви, были построены по линии Невского проспекта, а здание самой церкви в глубине. Проект был разработан архитектором Фельтеном. Строительство велось в 1771–1780 годы. Финансировал строительство видный деятель армянского освободительного движения второй половины XVIII века, коммерсант Ованес Лазарян. В храме, переданном в 1993 году армянской религиозной общине, ведутся богослужения.

Жилые дома по обеим сторонам храма возводили разные архитекторы и в разное время. Любопытно отметить, что в доме № 42 с 1854 по 1872 год жил поэт Ф. И. Тютчев.

В зрительном ряде: отец Саркис водит нас по храму, рассказывает, показывает:

— Религиозное сознание открывает сердце человека Богу и сердцам других людей. Открытие сердец друг другу и создает общегородскую атмосферу, формирует светлую ауру над городом.

Именно таким — светлым и счастливым — видится мне Петербург в ближайшем будущем.

(Мы подходим к алтарю, украшенному национальным орнаментом.)

– Если искренне говорить, взаимоотношения между конфессиями являются естественной необходимостью в любом обществе и стране. Но для такого многонационального, многоконфессионального города как наш Петербург, их слаженное, общеполезное сотрудничество – которое и происходит – это важный рычаг формирования гражданского общества, толерантности и стабильного социального климата.

Камера вглядывается в детали храма. Сквозь стены будто проявляются старые фотографии: коллективные и индивидуальные портреты людей (прихожан).

ДИКТОР:

Будучи одной из первых общин Петербурга, армянская диаспора, объединенная вокруг Церкви, вносила свой вклад в процветание северной столицы. Об этом говорят десятки и десятки имен, оставивших глубокий след в культуре, науке, экономике, политике, военном искусстве России. Лазарев, Абамелек-Лазарев, Аргутинский-Долгоруков, Делянов, Лорис-Меликов, Орбели, Тер-Гукасов, Серебряков и многие другие. Жизненный подвиг и вклад в процветание России этих представителей армянского народа и диаспоры описан в десятках монографий.

В зрительном ряде: отец Саркис крестит младенца. Звучат молитвы на армянском языке, которым, склонив головы, внимают родители и присутствующие.

(Кроме праздника Пасхи, мы побываем на праздниках Вознесения Господня, Дня Святой Троицы, Преображения.)

Титр: ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В зрительном ряде: Современная перспектива Невского проспекта сменяется старыми гравюрами. В соответствии с текстом диктора идут портреты Брюллова, Мусоргского, Росси и других... Здание лютеранской церкви.

ДИКТОР:

На четной стороне Невского проспекта стоит лютеранская церковь Святых апостолов Петра и Павла. В 1730-х годах на этом месте стояла «кирха на перспективе». Лютеранская церковь и дома при ней построены в 1832–1838 годах. Автор проекта –

А. П. Брюллов. Здание церкви устремлено ввысь за счет двух трехъярусных симметричных башен, расположенных на углах. Позади церкви располагалось каменное двухэтажное здание школы Петершуле. В Петершуле, которая работает и сегодня, воспитывались композитор Мусоргский, архитектор Rossi, врач Раухфус и многие другие известные люди.

В церкви обучался игре на органе Петр Ильич Чайковский.

В зрительном ряде:

Мы внутри прекрасного интерьера храма.

С нами беседует Президент Генерального Синода Евангелическо-лютеранской церкви (ЕЛЦ) Александр Паствор:

– В романе «Доктор Живаго» Пастьернак писал, что атеистический переворот привел к распаду общества, к потере чувства причастности людей к своей собственной истории.

Образ религиозного Петербурга в XXI веке формирует осознанная необходимость вернуться к духовным корням нашей цивилизации. В нашем многоконфессиональном городе это вопрос номер один. И решать нам его сообща, во взаимодействии всех конфессий.

Наши взаимоотношения с другими конфессиями можно охарактеризовать как братские отношения. Принятая правительством города программа «Толерантность» обеспечивает новые возможности для углубления и сотрудничества этих братских межконфессиональных отношений.

Ведь главные постулаты всех конфессий основаны на любви и веротерпимости.

В зрительном ряде: Гравюры и фотографии истории лютеранской общины в Петербурге из архивов ЕЛЦ и других источников. (Собеседник рассматривает их, комментирует.)

ДИКТОР:

Вклад лютеранской церкви в историю и культуру города трудно переоценить. Достаточно вспомнить, что сама идея построить здесь новую столицу Российской империи как окно в Европу родилась у Петра во-многом под влиянием его знакомства с лютеранами. Первые лютеранские общины появились одновременно с основанием города.

Членами их были многие выдающиеся деятели – Миних, Эйлер, братья Брюлловы и другие. При лютеранских храмах были основаны Питершуле и Анненшуле, где воспитывались многие выдающиеся представители не только немецкой диаспоры Санкт-Петербурга. Выпускниками являлись представители других национальностей нашего многонационального города.

И сейчас храм продолжает эти традиции. При храме плодотворно работает Российско-немецкий центр встреч, проходят благотворительные концерты, другие мероприятия.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ УКРЕПЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МЫШЦ ОРГАНОВ РЕЧЕВОГО АППАРАТА

- Губы сильно вытянуть вперед, плотно сжать в узкую трубочку и начать, не меняя этой позиции, медленно из вращать по максимальному кругу по часовой стрелке. Проделать движения не менее 6 раз и начать такое же вращение, только уже против часовой стрелки. Повторить также не менее 6 раз.
- Исходное положение то же, что и в первом упражнении. Вытянутые в узкую трубочку губы активно растянуть в широкую улыбку не обнажая при этом зубы. Проделать упражнение не менее 6 раз.
- Упражнение «злая собачка». Рот закрыт, зубы сомкнуты, затем верхнюю губу поднимаем как можно выше, обнажая верхние зубы вместе с деснами. (Нижняя губа при этом остается неподвижной.) Опускаем верхнюю губу вниз (закрываем зубы), приводя ее в исходное положение. Повторяем упражнение не менее 6 раз.
- Теперь похожее движение проделываем с нижней губой. Исходное положение то же, что и в предыдущем упражнении. Активно опускаем нижнюю губу и обнажаем нижние зубы вместе с деснами. (Следите, чтобы верхняя губы при этом была неподвижна). Возвращаемся в исходное положение. Повторяем упражнение не менее 6 раз.
- Исходное положение как в предыдущем упражнении – рот закрыт, зубы сомкнуты. Активно размыкаем верхнюю и нижнюю губы, аналогично вышеописанному упражнению и обнажаем одновременно сразу верхние и нижние зубы вместе с деснами. Возвращаемся в исходное положение и повторяем упражнение не менее 6 раз.
- Следующее упражнение «шамкающая старушка» – приоткрываем слегка рот, затем обе губы одновременно заворачиваем за зубы и постукиваем несколько раз одну об другую. Возвращаемся в исходное положение и повторяем упражнение не менее 6 раз.

- Верхними зубами покусать нижнюю губу. Нижними зубами покусать верхнюю губу. Каждое движение повторить по 6 раз.
 - Губы расслаблены. Подуть на расслабленные губы, изобразить губы лошадки. Повторить 6 раз.
 - Пощелкать языком, имитируя цокот копыт лошадки. Повторить 6–12 раз.
 - Свернуть язык в трубочку и сильно выдвинуть его вперед, раздвигая губы. Повторить 6 раз.
 - Острым кончиком языка сделать «укольчики» поочередно в каждую щеку с внутренней стороны. Сделать по 6 «укольчиков» поочередно в каждую щеку.
 - Исходное положение – рот приоткрыт. Языком «белим» нёбо, работая им, как кистью при покраске. Повторить 6 раз.
 - Исходное положение – рот открыт. Кончиком высунутого языка «пишем» в воздухе буквы алфавита (свое имя, фамилию, любые слова) или цифры печатными или прописными буквами. Написав одну букву (или цифру), язык прячем, рот закрываем (даем мышцам языка отдохнуть), затем открываем и пишем вторую букву и т. д. По мере укрепления мышц языка пишем слово по слогам, затем даем языку отдохнуть, в дальнейшем пишем все слово сразу.
 - Рот открыт. Кончиком языка, выдвинутым максимально вперед, «рисуем» в воздухе цифру восемь, сначала в вертикальном положении, начиная слева направо 6 раз, затем справа налево – 6 раз. Потом «рисуем» восьмерку в горизонтальном положении, также в разных направлениях по 6 раз каждое.
 - Исходное положение – рот закрыт. Медленно и плавно опускаем нижнюю челюсть вниз, фиксируем в этом положении на 2 с, затем отодвигаем челюсть вправо – фиксируем на 2 с, возвращаем вниз (2 с), затем отодвигаем влево (2 с), возвращаем вниз (2 с) и закрываем рот.
 - Исходное положение – рот закрыт. Медленно и плавно опускаем нижнюю челюсть вниз и начинаем совершать круговые движения сначала по часовой стрелке 6 раз, затем против часовой стрелки также 6 раз. Следите, чтобы кончик подбородка четко «рисовал» круг.

ОСОБЕННОСТИ АРТИКУЛЯЦИИ ЗВУКОВ

Гласные

Гласный А

При артикуляции гласного *a* нижнюю челюсть необходимо опустить, рот раскрыть в вертикальном направлении, а передние зубы слегка обнажить. Язык располагается горизонтально у нижних зубов, нёбная занавеска поднята. Выдыхаемый воздух свободно проходит через рот.

Гласный И

При артикуляции гласного *i* рот следует слегка раскрыть, а губы развести в стороны, верхние и нижние зубы обнажив. Кончик языка касается нижних зубов, спинка языка высоко поднята к твердому¹ нёбу, а края языка прижаты к боковым зубам. Мягкое нёбо поднято. Выдыхаемый воздух проходит через рот.

Гласный О

При артикуляции гласного *o* губы раскрыты, округлены и незначительно выдвинуты вперед (напоминают саму букву О). Спинка языка и мягкое нёбо подняты, язык слегка оттянут назад. Теплый выдыхаемый воздух проходит через рот.

Гласный У

При артикуляции гласного *u* губы немного раскрыты и вытянуты вперед в виде трубочки, зубы разомкнуты, язык оттянут назад, спинка его высоко поднята к мягкому нёбу, а корень языка отодвинут к задней стенке глотки. Выдыхаемый воздух проходит через рот.

Гласный Ы

При артикуляции гласного *ы* губы раскрыты так же, как на звуке *i*, только нижняя челюсть при этом слегка выдвинута впе-

¹ Твёрдое нёбо, имеющее костную основу, сзади переходит в мягкое нёбо, образованное преимущественно мышцами и сухожилиями.

ред. Задняя часть спинки языка поднята к мягкому нёбу, а его кончик незначительно приподнят вверх. Выдыхаемый воздух проходит через рот.

Гласный Э

При артикуляции гласного э губы раскрыты чуть меньше, чем на звуке *a*, верхние и нижние зубы разомкнуты и обнажены. Нёбная занавеска слегка приподнята. Спинка языка приподнята к твердому нёбу, а кончик языка находится у нижних зубов. Выдыхаемый воздух проходит через рот.

Согласные

Согласный Й

й – звонкий (мягкий)

Артикуляция звука *й* аналогична артикуляции звука *и*. Рот приоткрыт, зубы обнажены, кончик языка касается нижних зубов, спинка языка высоко поднята к твердому нёбу. Края языка прижаты к боковым зубам. Мягкое нёбо поднято.

Согласные Б – П

б, б(ь) – звонкие (твёрдый, мягкий)

п, п(ь) – глухие (твёрдый, мягкий)

Вначале артикуляции звуков *б – п* губы крепко сомкнуты. Струя выдыхаемого воздуха проходит через рот и разрывает преграду из сомкнутых губ, образуя «взрыв». Губы размыкаются. Нижняя челюсть слегка опускается. Звук *б* образуется с участием шума и голоса, а звук *п* произносится только с участием шума. При артикуляции мягких *б(ь) – п(ь)* спинка языка приподнимается к твердому нёбу.

Согласные В – Ф

в, в(ь) – звонкие (твёрдый, мягкий)

ф, ф(ь) – глухие (твёрдый, мягкий)

При артикуляции звуков *в, ф* верхняя губа приподнята, нижняя губа подтянута вверх к верхним обнаженным зубам и касается их. Затем нижняя губа слегка отталкивается от верхних зубов, пропуская струю воздуха в образовавшуюся щель. При

артикуляции мягких *в(ь)*, *ф(ь)* спинка языка поднимается к твердому нёбу. Нёбная занавеска поднята. Голосовые связки на звонких *в*, *в(ь)* сомкнуты и вибрируют, на глухих *ф*, *ф(ь)* не работают, звук происходит с участием шума.

Согласные Г – К

г, г(ь) – звонкие (*твердый, мягкий*)

к, к(ь) – глухие (*твердый, мягкий*)

При артикуляции *г*, *к* рот приоткрыт, зубы разомкнуты, язык оттянут назад; спинка языка выгнута и касается границы твердого и мягкого нёба; кончик языка у нижних зубов. При образовании согласного *г* смыкание задней спинки языка с мягким нёбом происходит ниже, чем при создании согласного *к*. На мягких согласных *к(ь)* и *г(ь)* спинка языка выше, поднимается к твердому нёбу, кончик языка лежит ближе к нижним зубам. Нёбная занавеска и на твердых, и на мягких *к*, *г* поднята. Выдох интенсивный и короткий.

Согласные Д – Т

д, д(ь) – звонкие (*твердый, мягкий*)

т, т(ь) – глухие (*твердый, мягкий*)

При произнесении этих согласных рот приоткрыт, челюсти разомкнуты, передние зубы обнажены, кончик языка упирается в верхние передние зубы, спинка языка поднимается к твердому нёбу. Смыкание кончика языка с верхними зубами создает препятствие на пути выдыхаемого воздуха, который ее разрывает. Под напором выдыхаемого воздуха язык резко отталкивается от зубов и отрывается вниз.

Согласные Ж – Ш

ж – звонкий (*твердый*)

ш – глухой (*твердый*)

При артикуляции *ж*, *ш* губы чуть выдвинуты вперед, верхние и нижние зубы обнажены, между ними небольшое расстояние, кончик языка находится за верхними альвеолами, приближается к твердому нёбу, но не соприкасается с ним. Края языка прижаты к альвеолам верхних коренных зубов. Звонкий *ж* приводит

связки в движение, звук образуется голосом. Глухой согласный *ш* образуется без участия голоса, только шумом. Нёбная занавеска в обоих случаях поднята. Струя выдыхаемого воздуха проходит в щель, образуемую языком и твердым нёбом.

Внимание! Чтобы избежать шепелявости следует контролировать нижнюю челюсть, не выдвигать ее сильно вперед и не опускать язык к нижним зубам. Следует также контролировать струю выдыхаемую воздуха и ни в коем случае не направлять ее в верхнюю губу, так как такая неправильная артикуляция может вызвать шепелявость и подобие звука *ф*.

Согласные З – С

з, з(ь) – звонкие (твердый, мягкий)

с, с(ь) – глухие (твердый, мягкий)

При артикуляции твердых согласных *з, с* рот приоткрыт, зубы обнажены, кончик языка касается нижних зубов; спинка языка слегка выгнута, боковые края языка прижаты к верхним коренным зубам, в середине языка образуется продольный желобок. Сильный выдох создает шум. При звуке *з* нёбная занавеска поднята, связки сомкнуты и вибрируют, к шуму добавляется голос. Звук *с* образуется без участия голоса. При произнесении мягких согласных *з(ь), с(ь)* артикуляция почти такая же, что и при твердых, только спинка языка поднимается к твердому нёбу.

Внимание! При неправильной артикуляции звук *с* может быть сююкающим, шепелявым или свистящим. В этом случае необходимо контролировать положение языка: возможно, кончик языка выдвинут вперед, и находится между зубами или опущен и упирается в нижние зубы, возможно, он просто вялый и не активный. Если произнесение звука *с* сопровождается свистом, то это значит, что надо или немного разомкнуть зубы или опустить вниз кончик языка.

Согласный Л

л – звонкий (твердый)

л(ь) – звонкий (мягкий)

При артикуляции *л* рот приоткрыт, зубы обнажены, кончик языка у шеек верхних резцов. Спинка языка вместе с краями опу-

щена, корень языка приподнимается к мягкому нёбу. Выдыхаемый воздух проходит по бокам языка. Нёбная занавеска поднята. Голосовые связки задействованы, звук создается при помощи голоса. При произнесении мягкого *л(ь)* кончик языка также поднят, но еще выше, спинка языка поднимается к твердому нёбу.

Согласный М

м – звонкий (твердый)

м(ь) – звонкий (мягкий)

В начале артикуляции губы плотно сомкнуты и напряжены, слабая воздушная струя разрывает эту преграду. Язык находится в горизонтальном положении. Нёбная занавеска опущена, струя выдыхаемого воздуха проходит в основном через нос и частично через рот (следить, чтобы не было гнусавости). Голосовые связки сомкнуты иibriируют, звук создается голосом.

Согласный Н

н – звонкий (твердый)

н(ь) – звонкий (мягкий)

При артикуляции звука *н* рот приоткрыт, зубы обнажены, кончик языка прижимается к основаниям верхних зубов. Нёбная занавеска опущена и струя воздуха проходит через носовую полость. Голосовые связки сомкнуты иibriируют, звук создается голосом.

Согласный Р

p – звонкий (твердый)

p(ь) – звонкий (мягкий)

Рот приоткрыт, кончик языка поднят к альвеолам верхних зубов, напряжен иibriирует под воздействием выдыхаемой воздушной струи, проходящей посередине ротовой полости. Спинка языка прогибается. При твердом *p* губы раскрыты, но не растянуты.

При артикуляции мягкого *p(ь)* кончик языка такжеibriирует, но спинка языка поднимается к верхнему нёбу. При мягком *p(ь)* уголки губ растягиваются в стороны. Нёбная занавеска поднята.

Согласный Х

x, x(ь) – глухие (мягкие)

При артикуляции *x* рот приоткрыт язык отодвигается назад и приближается к мягкому нёбу; между языком и нёбом образуется щель, через которую с трением проходит выдыхаемый воздух, создавая шум. При произнесении мягкого *x* спинка языка сильнее поднимается к твердому нёбу. Выдох теплый, мягкий, перед собой.

Согласный Ц

ц – глухой (твёрдый)

Кончик языка прижимается к передним верхним зубам, спинка упирается в альвеолы верхних зубов; затем язык выгибается и приближается к нижним зубам. Края языка прижаты к боковым верхним зубам. Зубы обнажены (не зажимать). Голосовые связки неibriруют. Нёбная занавеска поднята. Сильный выдох.

Звук *ц* всегда твёрдый и если после *ц* в словах пишутся буквы *e, i*, то произносятся они, как *э, ы*. Исключение составляют некоторые иностранные наименования, например Цюрих (произносится – *ю*).

Согласный Ч

ч – глухой (мягкий)

Рот приоткрыт, губы слегка выдвинуты вперед, зубы немного разомкнуты. Передняя часть языка прижимается к верхним альвеолам, края языка прижаты к боковым зубам, спинка высоко поднята к нёбу, как на звуке *и*. Быстрый и сильный выдох «выбрасывает» звук вместе с воздушной струей сквозь мягко раскрытые губы, передняя часть языка в это время отталкивается от альвеол.

Согласный Щ

щ – глухой (мягкий)

Артикуляция звука *щ* аналогична артикуляции звука *ш*: рот приоткрыт, губы слегка выдвинуты вперед, верхние и нижние зубы обнажены, между ними небольшое расстояние, спинка языка поднимается к твердому нёбу. Язык напряжен, звук долгий. Нёбная занавеска поднята. Выдох сильный. Согласный *щ* образуется без участия голоса, только шумом.

ПОСЛОВИЦЫ, ПОГОВОРКИ И СКОРОГОВОРКИ НА ГЛАСНЫЕ И СОГЛАСНЫЕ ЗВУКИ

А, Я

1. Спрашивай не старого – спрашивай бывалого.
2. Кто хочет много знать, тому надо мало спать.
3. Язык болтает, а голова не знает.
4. Пётр да Иван волокут чурбан; Пётр надувается, спину ломает, а Иван ухмыляется, дурака валяет.

О, ё

1. Работай до поту, так поешь в охоту.
2. В одиночку не одолеешь и кочку, артелью и через гору впору.
3. На языке мёд, а под языком лёд.
4. Соврёшь – не помрёшь, да вперёд не поверят.

И, Ы

1. Каковы встречи, таковы и речи.
2. Не за свое дело не берись, а за своим не ленись.
3. Поспешишь – людей насмелиши.
4. Думу трижды вокруг головы оберни, да раз выскажи.

Е

1. Велик телом, да мал делом.
2. Без дела жить – только небо коптить.
3. Ученье без уменья – не польза, а беда.
4. Кто сеет, да веет, тот не обеднеет.

У, Ю

1. Умный любит учиться, а глупый учить.
2. Беды мучат, да уму учат.
3. За одного ученого двух неученых дают, да и то не берут.
4. Услуга за услугу – помочь хотим друг другу.

Й

1. Ярослав и Ярославна
Поселились в Ярославле.
В Ярославле живут славно
Ярослав и Ярославна.
2. Ветер ёлками шумит,
Ёжик наш домой спешит.
А навстречу ему волк,
На ежа зубами – щёлк.
Ёж иголки показал,
Волк со страха убежал.
3. У ежа и ёлки иголки очень тонки.

Б, П

1. Бык-бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа
была тупа.
2. Откуда на просеке просо? Просыпали просо здесь просто.
Про просо просянки прознали. Без спроса все просо скле-
вали.
3. Пришел Прокоп, кипел укроп, ушел Прокоп кипел укроп;
как при Прокопе кипел укроп, так и без Прокопа кипел
укроп.
4. Бомбардир бомбардировал бомбонырками барышень в
Бранденбурге.

В, Ф

1. Фёкла в фартуке свёклой позавтракала.
В фартуке Фёкла свёклой позавтракала.
Свёклой Фёкла в фартуке позавтракала.
Позавтракала Фёкла в фартуке свёклой.
2. У Филина Фили
Два филинёнка –
Филька и Филимонка.
Филин с филинихой
Лелеют филинят.
Фильке с Филимонкой
Клеваться не велят.

3. Водовоз вёз воду из водопровода.
Вёз водовоз воду из водопровода.
Из водопровода Водовоз вёз воду.
Воду Водовоз вёз из водопровода.
4. Враги у рва в овраге.
У рва в овраге – враги.
В овраге у рва – враги.
Враги в овраге – у рва.

Г, К

1. Купи кипу пик. Кипу пик купи. Пик кипу купи. Кипу пик купи. Пик купи кипу.
2. Наш голова вашего головы головой переголовил, перевыголовил.
3. Карлик лекарь Карл у карлицы крали Клары украл кораллы. А карлица краля Клара у карлика лекаря Карла украла кларнет. Если бы карлик лекарь Карл у карлицы Клары-крали не крал кораллы, то карлица краля Клара у карлика лекаря Карла не крала бы кларнет.
4. Сшил колпак, да не по-колпаковски. Вылит колокол, да не по-колоколовски. Надо колпак переколпаковать, перевыколововать Надо колокол переколоколовать, перевыколо-кововать.

Д, Т

1. Два дровосека, два дроворуба,
Два дровокола отточили топоры.
Топоры остры до поры,
До поры остры топоры.
2. На дворе трава, на траве – дрова,
Не руби дрова на траве двора!
Раз дрова, два дрова, три дрова!
Дрова вдоль двора, дрова вширь двора,
Не вместит двор дров.
Надо двора выдворить обратно на дровянной двор.
3. Топали да топали, дотопали до тополя,
До тополя дотопали, да ноги-то оттопали.
4. Тать Тит татю тятя.

Ж, Ш

1. Шли шестнадцать мышей, нашли шесть грошей,
а мыши, что поплоше, нашли по два гроша.
2. Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простоквяши.
Сыворотку из-под простоквяши мамаша дала Ромаше.
Ромаше мамаша дала сыворотку из-под простоквяши.
Из-под простоквяши дала сыворотку Ромаше мамаша.
3. У ежа – ежата.
У ужа – ужата
Ежата – у ежа.
Ужата – у ужа.
4. Жужжит жужелица, жужжит, да не кружится.
Жужелица жужжит, жужжит, да не кружится.
Не кружится жужелица, да жужжит жужжит.

3, С

1. Сев в такси спросила такса: За проезд какая такса?
А таксист ответил так: Возим такс мы просто так-с.
2. Везёт Сеняка с Санькой Соньку на санках. Санки скок.
Сеняку с ног, Саньку в лоб, Соньку в бок, все в сугроб!
3. Семь суток сорока старалась, спешила, себе сапоги
сыромятные сшила. Сказала со смехом соседке синица:
Стать самой скрипучей сорока стремится!
4. Из кузова в кузов шла перегрузка арбузов.
В грязу, в грязи от груза арбузов развалился кузов.

Л

1. Полили ли лилию? Видели ли Лидию?
Полили лилию, видели Лидию.
2. В Луку Клим луком кинул.
Клим в Луку луком кинул.
Луком Клим в Луку кинул.
Кинул в Луку Клим луком.
3. Вавилу ветрило промоклосквозило.
Промоклосквозило ветрило Вавилу.
Ветрило Вавилу промоклосквозило.
Ветрило промоклосквозило Вавилу.

4. Это колониализм?

– Нет, это не колониализм, а неоколониализм!

– Ах, неоколониализм, а я думал колониализм.

М

1. Баркас приехал в порт Мадрас.

Матрос принес на борт матрас.

В порту Мадрас матрас матроса

Порвали в драке альбатrosы.

2. О любви не меня ли вы мило молили, и в туманы лимана
манили меня.

На мели мы лениво налима ловили. И меняли налима вы
мне на линя.

3. Маланья-болтунья молоко болтала, болтала, выбалтывала,
да так и не выболтала.

4. Не жалела мама мыла. Мама Милу мылом мыла. Мила мыла
не любила, мыло Мила уронила. Мама Милу не-domyla.

Н

1. Носит Сеня в сени сено,
Спать на сene будет Сеня.

2. Мне днём не до недомагания.
Не до недомагания мне днём.

3. Нужны наушники на уши,
Ноты ноктюрна Никите послушать.

4. Вашему пономарю нашего пономаря не перепономаривать
стать: наш пономарь вашего пономаря перепономарит,
перевыпономарит.

Р

1. Корабли лавировали, лавировали да не выловировали, ведь
не веровали в вероятность вылавливать. Вот маловеры:
веровали бы – вылавировали бы.

2. Сорок сорок воровали горох,
Сорок ворон отогнали сорок.
Сорок орлов напугали ворон,
Сорок коров отогнали орлов.

3. Привез Пров Егорке во двор дров горку.

4. Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыско-
роговоришь. А если пескороговоришь и перевыскорогово-
ришь, тотак заговоришь, словно реченька зажурчишь.

Х

1. Хвалю халву. Халву хвалю.
Вкусна халва – мастеру хвала.
2. Хлещет, хлещет дождь,
Скрылся волк под хвошом:
Хвост под хвошем,
А сам по дождем.
3. Волхвовал волх в хлеву с волхвами.
4. Хохлатые хохотушки хохотом хохотали, захочатывались:
Ха-ха-ха, да ха-ха-ха, хохотушка буква «ха».

Ц

1. Цапля чахла, Цапля сохла.
2. Цыплёнок цапли цепко цеплялся за цепь.
3. Молодец против овец, а против молодца сам овца.
4. Около колодца кольцо не найдётся.

Ч

1. Чешуя у щучки, щетинка у чушки.
2. Четверть четверика гороха без червоточинки.
3. Черепаха не скучая час, сидит за чашкой чая.
4. В горячей печи пекарь пек калачи.
Пекарь пек калачи в горячей печи.

Щ

1. Щипцы, да клещи – вот наши вещи.
Наши вещи – щипцы, да клещи.
2. Тщетно тщится щука ущемить леща.
Тщится тщетно щука ущемить леща.
Щука тщетно тщится ущемить леща.
Ущемить леща тщетно тщится щука.
3. Два щенка щекой к щеке щиплют щётку в уголке.
4. Маша, ты нас не ищи,
Щиплем щавель мы на щи.

ТЕКСТЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПО ЛОГИЧЕСКОМУ РАЗБОРУ

Сделайте логические разборы приведенных ниже произведений и отрывков из классической русской литературы. Найдите и отметьте речевые такты, подчеркните в них ударные слова, определите и заключите в скобки вводные слова и вводные конструкции. После осмыслиения и логического разбора произведений прочтите их вслух в соответствии со своим разбором. Постарайтесь услышать свои речевые ошибки и исправить их.

И. А. Крылов Крестьянин и Лошадь

Крестьянин засевал овёс;
То видя, Лошадь молодая
Так про себя ворчала, рассуждая:
«За делом столько он овса сюда принёс!
Вот, говорят, что люди нас умнее.
Что может быть безумней и смешнее,
Как поле целое изрыть,
Чтоб после рассорить
На нём овёс свой попустому?
Стравил бы он его иль мне, или гнедому;
Хоть курам бы его он вздумал разбросать,
Всё было б более похоже то на стать;
Хоть спрятал бы его: я видела б в том скупость;
А попусту бросать! Нет, это просто глупость».
Вот к осени меж тем овёс тот убран был,
И наш Крестьянин им того ж Коня кормил.
Читатель! Верно, нет сомненья,
Что не одобришь ты конева рассужденья;
Но с самой древности, в наш даже век,
Не так ли дерзко человек
О воле судит Провиденья,
В безумной слепоте своей,
Не ведая его ни цели, ни путей?

А. П. Чехов
Крыжовник (отрывок)

Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно ташат на кладбище своих покойников, но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Всё тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряслася беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человека с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, – и все обстоит благополучно.

Н. В. Гоголь
Невский проспект (отрывок)

Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блестит эта улица – красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского про-

спекта. Не только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волосы и голова гладка, как серебряное блюдо, и тот в восторге от Невского проспекта. А дамы! О, дамам еще больше приятен Невский проспект. Да и кому же он не приятен? Едва только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньям. Хотя бы имел какое-нибудь нужное, необходимое дело, но, взошедши на него, верно, позабудешь о всяком деле. Здесь единственное место, где показываются люди не по необходимости, куда не загнала их надобность и меркантильный интерес, объемлющий весь Петербург. Кажется, человек, встреченный на Невском проспекте, менее эгоист, нежели в Морской, Гороховой, Литейной, Мещанской и других улицах, где жадность, и корысть, и надобность выражаются на идущих и летящих в каретах и на дрожках. Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга. Здесь житель Петербургской или Выборгской части, несколько лет не бывавший у своего приятеля на Песках или у Московской заставы, может быть уверен, что встретится с ним непременно. Никакой адрес-календарь и справочное место не доставят такого верного известия, как Невский проспект. Всемогущий Невский проспект! Единственное развлеченье бедного на гулянье Петербурга! Как чисто подметены его тротуары, и, Боже, сколько ног оставило на нем следы свои! И неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий, как дым, башмачок молоденькой дамы, обрачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу, и гремящая сабля исполненного надежд прaporщика, проводящая по нем резкую царапину,— всё вымечает на нем могущество силы или могущество слабости. Какая быстрая совершается на нем фантасмагория в течение одного только дня!

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

**Екатерининская Анна Алексеевна
Кощина Елена Михайловна
Макаров Николай Витальевич
Каминский Андрей Станиславович
Фомина Людмила Леонидовна**

**МОНТАЖ ЗАКАДРОВОГО ТЕКСТА
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЗАКАДРОВОГО ТЕКСТА
В НЕИГРОВОМ КИНО**

Учебное пособие

Редактор *Л. Н. Горбачёва*
Компьютерная верстка *И. В. Фёдоровой*

Подписано в печать 08.04.2022. Формат 60×84¹/16. Бумага офсетная.
Печ. л. 8,25. Усл. печ. л. 7,6. Уч. изд. л. 6,4. Тираж 35 экз. Заказ 19.

СПбГИКиТ. 191119, Санкт-Петербург, ул. Правды, 13.
ИзПК СПбГИКиТ. 192102, Санкт-Петербург, ул. Бухарестская, 22.