

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
КРЫМСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ В.И. ВЕРНАДСКОГО  
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) в г. Ялте  
Институт филологии, истории и искусств**

**Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства**

**УТВЕРЖДАЮ**

Руководитель ИФФИ

\_\_\_\_\_ А.А. Береснев

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ**

Направления подготовки: 53.03.06. «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство», 53.03.03 «Вокальное искусство», 53.03.02 «Инструментальное искусство», 53.03.04. «Искусство народного пения», 53.03.05. «Дирижирование», 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады»  
Квалификация (степень) выпускника: бакалавр

Составитель:

Кандидат пед. наук, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Шинтяпина И.В.

Рассмотрена и утверждена на заседании кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Протокол № 1 от 28 августа 2015г.

Зав кафедрой доктор пед наук, профессор, академик А.В. Глузман \_\_\_\_\_

Рассмотрена и утверждена на заседании ученого совета ИФФИ

Протокол № 1 от 29 августа 2015 г.

ЯЛТА 2015

**УДК 378.147:7.071.2**  
**ББК 74.58+74.266.7**

**Организация музыкально-просветительской деятельности студентов в процессе профессиональной подготовки:**  
Методические рекомендации для самостоятельной работы студентов  
/ Шинтяпина И.В.

**Рецензент: Борисенко Т.Г.,** доцент КГУ

**ББК 74.58**

Шинтяпина И.В. 2015\_

### **Пояснительная записка**

Профессиональное развитие студентов на занятиях курса «Методика организации лекций и концертов» является продолжением практической и теоретической работы по освоению музыковедческих теоретических знаний и формированию практических умений и навыков, а также одним из подготовительных этапов к самостоятельной просветительской работе.

В настоящее время большое внимание уделяется формированию творческих, в том числе и лекторских способностей. Это важная часть музыкального воспитания, эффективный способ формирования всесторонне развитой, духовно богатой, творческой личности. Будущий учитель музыки и музыкальный воспитатель в дошкольных учреждениях должен быть готов к работе в этом направлении с детьми. Подготовкой к такой практической работе и служат методические рекомендации.

Коллективное творчество синтезирует эмоции и настроения отдельных людей, представляя собой живой процесс создания освоения музыкального произведения, в противовес авторской «канонической» редакции. Благодаря творческому коллективу отдельная личность может всесторонне проявить себя. Воспитание в творческом коллективе оказывает глубокое эмоциональное воздействие на всех его членов. Внедрение творческих методов работы и сам процесс обучения как форма творческой работы со студентами является более эффективной, поскольку развивающее обучение охватывает всех без исключения студентов, независимо от их способностей, имеющихся навыков, а также наличия ярких творческих дарований.

### **Основной материал**

Рассмотрим последовательность профессиональных творческих упражнений, которая сложилась на основе практического опыта работы и может быть рекомендована для разных ступеней обучения и развития студентов цикла вокально-хоровых дисциплин.

Творческие упражнения должны носить систематический и целенаправленный характер. Развитию практических лекторских навыков следует посвящать основную часть практических занятий, групповые формы работы нужно комбинировать с индивидуальной и самостоятельной работой студентов.

### **Действенность речи лектора и ее условия.**

Главная задача лектора – передать средствами звучащей речи воплощенную в художественные образы, эмоционально насыщенную мысль литературного произведения с целью воздействовать на слушателей в определенном направлении. Между лектором и слушателями должны установиться отношения взаимодействующих партнеров. Для этого нужно в первую очередь, чтобы в основе речи был определенный волевой посыл, обращенный к слушателям, стремление убедить их в чем-то, зажечь каким-либо чувством, побудить их к определенным поступкам, т. е. воздействовать в желательном направлении на их мысли, чувство и волю. Краткую формулировку намерений исполнителя (преимущественно через посредство глагола «хочу») принято называть «установлением исполнительской задачи». К. С. Станиславский называл эту конечную задачу — «главную всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артиста-роли», — сверхзадачей.

Для того чтобы речь была действенной, исполнителю необходимо точно понимать цель своего чтения. Всякий чтец, выступающий с каким-либо произведением, должен ясно представлять себе, зачем он его исполняет. Верная целенаправленность исполнения может возникнуть лишь в результате глубокого, всестороннего понимания исполняемого.

Лектор должен определить тему произведения, т. е. обобщить в сжатой формулировке, о чем, о каком жизненно важном вопросе, о каком круге явлений, требующих осмысления, о какой, иными словами, проблеме идет в нем речь. Исполнитель не может не дать себе отчета в том, какова идея, т. е. руководящая мысль автора, его решение проблемы, заключенной в теме, в чем творческая взволнованность данного произведения.

Вместе с тем лектор настолько должен усвоить, «увидеть» последовательность действий и картин, чтобы уметь вкратце передать события, взаимодействия героев, из которых складывается развивающееся действие или сюжет произведения. Он должен охарактеризовать образы героев, понять авторскую оценку каждого из них, мотивировку их мировоззрения и поступков, приводящих к конфликту, который лежит в основе сюжета. Надо понять творческий образ автора, стиль эпохи, жанр и стиль самого произведения. Разбор и осмысление текста — необходимый подготовительный этап в работе исполнителя; осмысленность — важнейшее условие действенности речи чтеца.

Действенность речи — сложное искусство. Подобно тому как живописец отдельно изучает законы перспективы, рисунок, цвет и т. д., мастер слова должен детально изучать все элементы выразительности, чтобы в совершенстве применять их для достижения поставленной художественной задачи.

### **Мысль и смысл**

В речи надо различать мысль и смысл. Мысль определяется грамматически организованным сочетанием слов. Смысл определяется намерением: одна и та же мысль может в устах разных лиц и даже одного лица приобретать различный смысл в зависимости от того, зачем, с какой целенаправленностью, в какой обстановке, с каким внутренним состоянием (чувством, настроением) она произносится.

Множественность смысловых оттенков слова интересно раскрывает артистка С. Бирман: «Слово „здравствуйте“ может скрывать в себе десятки, сотни разных оттенков чувств.

Поссорившиеся люди — один говорит другому: „Здравствуйте“, и оно может прозвучать как «Прости меня». И другой в ответ: «Здравствуйте» — «Я не сержусь, прощаю» или же «Нет, не прощу никогда, уходи». Или — зависимый человек: «Здравствуйте» — «Обратите внимание, и я существую» и т. д. «Здравствуйте» может прозвучать как угроза...

Другой пример: «Последний снег тает». Объективная мысль этого предложения совершенно ясна. Однако субъективный смысл его может быть многообразен:

1. Эти слова произносит наблюдатель-метеоролог, заноса их в дневник погоды (смысл: объективное установление факта).
2. Эту фразу произносит директор МТС, которого наступление весны застало врасплох (смысл: ах, черт возьми, уже весна!).
3. Их же произносит страстный лыжник (смысл: какая жалость, прощай лыжи!).
4. Эти слова произносит любитель гребли (ура! скоро на воду!).
5. Это ответ на предложение надеть валенки (ну вот еще, на что они мне?).

Многообразное изменение одного и того же грамматического предложения осуществляется сменой интонаций. Интонация может осмыслить даже такие словосочетания, которые в написанном виде не выражают никакой мысли. Научный язык книги сводит роль интонации к минимуму. Наоборот, крайне взволнованный человек зачастую передает

свое состояние в гораздо большей мере тем, как он произносит слова, чем их непосредственным значением.

### **Элементы речевой выразительности**

#### **Понятие и функция интонации**

Действенность и выразительность речи осуществляется в интонации. Под интонацией следует разуметь всю совокупность звуковых средств речи, как то: изменения силы, высоты, длительности, непрерывности звучания и качественной окраски тембра голоса.

Когда человек говорит что-нибудь своими словами, «от себя», слова и интонация рождаются одновременно, определяемые намерением и чувством говорящего. Трудности возникают перед исполнителем письменного текста вследствие того, что письменная речь и речь устная подчинены каждая своим, особым законам. Преодоление противоречия между письменной и устной речью — необходимое условие искусства звучащего слова.

Хотя интонация есть внешнее выражение внутренних психологических процессов, одно лишь верное понимание внутренних задач не обеспечивает верную форму их выражения. Потому-то исполнитель и не имеет права всецело доверяться своей интуиции. Интонация должна быть предметом глубокого изучения.

Следовательно, факторы интонации должны быть поставлены под контроль нашего сознания и слуха. Тренированный слух предоставляет чтецу возможность тонко контролировать собственную интонацию с точки зрения соответствия «результата» поставленной задаче. К сожалению, в теории мастерства речи вопросы развития и тренировки речевого слуха недостаточно исследованы.

Интонационная выразительность нашей речи складывается из: а) логической выразительности, направленной к убедительной передаче мысли; б) образной выразительности, направленной к изобразительному отражению явлений, передаче видений; в) выразительности эмоциональной; г) выразительности стилевой, соответствующей литературному стилю текста.

Логической выразительности принадлежит ведущая роль. Она направлена к точной передаче мысли, которая при всех допустимых интонационных трансформациях не должна быть утрачена. Логическая выразительность имеет наиболее широкий «радиус действия»; она применяется при оглашении любого текста, как художественного, так и

делового. И хотя в речи стороны логическая, эмоциональная, образная и стилевая представляют собой лишь слагаемые единой выразительной интонации, для аналитических целей **их** уместнее рассматривать порознь, помня при этом, что такое раздельное рассмотрение является лишь временным отвлечением от целостной, живой, органичной интонации, определяемой подтекстом и имеющей назначение в определенном действовании.

### **Элементы интонации**

Главнейшими элементами речевой интонации являются фразовые ударения, паузы и мелодика речи.

**Ударения**, выделяющие в потоке речи отдельные опорные слова, называются «фразовыми ударениями». Место, количество и сила ударений зависят от многих причин: от содержания мысли и относительного веса образующих ее понятий; от грамматического строения, положения слова во фразе или ее отдельной части; от различных психологических элементов. Ритмические, логические, грамматические и психологические ударения являются категориями фразовых ударений, материально тождественных, различающихся только по источникам.

**Паузы** расчленяют речь на соотносимые отрезки сообразно смыслу и грамматическим связям между словами, а также под влиянием различных психологических моментов и психофизических состояний говорящего; в стихотворной речи — также и сообразно ее ритмическому строению. Таким образом, различаются паузы *логические*, которые расчленяют речь в соответствии со смысловыми и грамматическими связями между словами; паузы *психологические*, мотивированные переживаниями говорящего; паузы *физиологические*, вызываемые его физическим состоянием; паузы, мотивированные строением стиха, - *межстиховые*, *цезурные* и (в дольниках) *ритмические*.

**Мелодика речи** - повышениям и понижениям тона голоса - принадлежит едва ли не основная роль. В сочетании с ударениями и паузами мелодика фонетически оформляет смысловые отношения между частями фразы и объединяет их в выражении связной мысли или последовательности мыслей. Мелодика различает повествовательное и вопросительное значение фраз, в значительной мере является выразителем эмоционального состояния говорящего. Наконец, она во многих случаях служит средством образной выразительности речи.

## **Логика изолированной фразы**

### **Фразовые ударения и их взаимодействие с другими элементами интонации**

Все элементы интонационной выразительности — ударения, паузы и мелодика речи — находятся в тесном взаимодействии. Изменение одного из них отражается на прочих.

Чередование ударных и неударных элементов речи и чередование длительностей звучания (говорения) и длительностей молчания (пауз) создают естественный ритм речи.

Ударения и паузы связаны одновременно и с мелодикой речи. Так как: речевой такт, не знаменующий окончания мысли, как правило, требует голосового повышения на последнем ударном слоге перед паузой, то вместе с паузой это повышение служит средством разграничения речевых звеньев. Понижение же тона вместе с паузой означает окончание повествовательной фразы.

Нормальная ритмика русской повествовательной фразы требует ударения на последнем значимом слове, а если фраза распадается на такты, то на последнем значимом слове каждого такта. Русская повествовательная фраза нормально имеет восходящий ритм, т. е. тяготеет к конечному ударению.

### **Основные виды фразовой мелодики**

Если мы отложим на бумаге в определенном масштабе все высоты, через которые, проходит голос при произнесении какой-либо фразы, и соединим их сплошной линией, то получим графическое отображение данной фразы, ее мелодическую кривую. Кривая эта будет чрезвычайно сложна.

Каждый гласный звук речи имеет свою музыкальную высоту и, следовательно, он занимает определенное место на той кривой. В пределах каждого слога голос не задерживается на одном уровне, но своим скольжением образует внутрислоговой мелодический рисунок, - мелодию слога. Если мы вслушаемся в звучание многосложного слова, то без труда заметим, что ударный слог выделяется не только большей силой и длительностью, но и изменением высоты; да и высота неударных слогов тоже в большей или меньшей степени подвержена изменениям. Таким образом, мы можем установить мелодию слова.

Фраза в целом образует свое мелодическое движение, так как составляющие ее слова расположены не на одном уровне: одни выше, другие ниже. Следовательно, фразовая мелодия, имея свое собственное

движение, включает в себя мелодии отдельных слов, из которых она состоит, причем мелодия каждого слова включает в себя мелодии составляющих его слогов. Это обилие образующих фразовую мелодику слагаемых объясняет то бесконечное количество мелодических вариантов, которые приобретает каждая фраза в произнесении.

Существует целый, ряд интонационных мелодий, определяемых намерением говорящего; значение их мы понимаем без объяснений, но в научной литературе они описаны недостаточно.

Среди мелодий, характеризующих фразу, отчетливо выделяются два вида: мелодия повествовательная, восклицательная и вопросительная.

**Повествовательная** фраза характеризуется резким понижением голоса на последнем ударном слоге. Такова интонация точки; она создает впечатление законченности. Напротив, пауза внутри фразы связана с мелодическим повышением; это - интонация запятой; такой интонационный ход вызывает ожидание продолжения речи.

Обычно повествовательная фраза, состоящая из двух или большего числа речевых тактов, мелодически делится на две части. Первая часть может быть охарактеризована как восходящая: каждое звено заканчивается повышением на последнем слоге. Вторую часть повествовательной фразы, образуемую последним звеном (или звеньями), составляет нисходящая ветвь, заканчивающаяся, как мы знаем, резким понижением на последнем ударном слоге. Место перелома мелодической линии определяется грамматическим строением фразы и смысловым соотношением ее частей. Пауза, разделяющая ветви, - так называемая «пауза на переломе» - бывает длительнее обычных тактовых пауз.

**Вопросительные** мелодии, как показывает сделанный обзор, во всех своих разновидностях характеризуются мелодическим повышением, которое и является в них главнейшим выразительным признаком. Поэтому они нередко оставляют впечатление незаконченности. Ответная фраза дает вопросительной мелодии устойчивое разрешение.

**Восклицательная** мелодика свидетельствует об эмоциональном побуждении, сопровождающем произнесение, но содержания мысли не несет. Вопреки все еще распространенному мнению восклицательные фразы нельзя ставить в один ряд с повествовательными (т. е. выражающими сообщение - утверждение или отрицание, иначе говоря - суждение) или вопросительными. Восклицательными, т.е. эмоционально насыщенными, могут быть и сообщения, и вопросы, и повеления, и зовы, и пр. Что же касается интонации этих фраз, то она чрезвычайно разнообразна

и характеризуется не столько мелодикой, сколько силой и темпом; мелодические же признаки не допускают какой-либо единообразной характеристики.

#### **Логика связного текста**

Мысль повествующего не замыкается пределами одной фразы, но связывает, сопоставляет ее с предыдущими и последующими. Изолированная фраза — чаще всего экспериментальный пример на котором изучаются нормы. Смысловые связи влияют на многообразное изменение той «нормальной» логической интонации, которая определяется изучением изолированной фразы.

Эти изменения касаются в наибольшей степени речевой мелодии. Например, заключительное понижение голоса на точке редко применяется в чистом виде, но многообразно изменяется, отражая смысловые связи с последующим. Связь с окружающим отражается и на других сторонах интонации, в том числе на расположении ударений. Первое предложение

Чрезвычайно большое значение имеет проявление логических связей и отношений между целыми фразами и тематическими группами фраз. Эти связи почти не имеют графического обозначения. Предложение от предложения в подавляющем большинстве случаев отделяется точкой, какие бы смысловые отношения ни существовали между этими предложениями. Точка с запятой или запятая (которыми взамен точки иногда разделяются самостоятельные предложения) скорее отражают соотношение разделяемых ими предложений по объему, нежели соответствуют их соотношению по смысловым связям. Разве что двоеточие, поставленное перед собственной речью, в какой-то мере определяет «разъяснительное» отношение последующего к предыдущему.

В большей степени связь между предложениями выявляется союзами и союзными словами: *но, между тем, следовательно* и т. п. Однако употребление или неупотребление этих союзов определяется авторским стилем, и отсутствие таковых отнюдь не показывает, что точкой в конце предложения обрывается логическая связь с последующим.

Членение текста на тематические единицы частично отмечается красной строкой, но пользование этим графическим средством настолько не упорядочено, что отождествлять абзацы с тематическим членением невозможно.

Для того чтобы правильно нести мысль через целое, чтец должен самостоятельно уяснить себе все логические отношения, выстроить «логическую перспективу». Несомненно, что, выстраивая логику, чтец будет

несколько субъективен, но очень важно, чтобы для себя он решил (применительно к каждому конкретному тексту), что здесь последующее разъясняет предыдущее, а здесь оно противопоставляется ему и т. п. Следует помнить указание К. С. Станиславского: «Перспектива в речи зависит от внутреннего смысла. Только после того, как произведение всесторонне продумано, может перед вами появиться перспектива»<sup>1</sup>.

Остановимся на основных типах логических отношений в связном тексте.

### **1. Перечисление**

«Веселый офицер неподвижно сидел на стуле у окна, устремив на пол безжизненный взгляд, и тяжело и редко переводил дыхание. Девицы в совершенном молчании сидели по стенам и только изредка, с одобрением, доходящим до недоумения, переглядывались между собою. Толстое, улыбающееся лицо хозяйки расплывалось от наслаждения. Пианист впиивался глазами в лицо Альберта и, со страхом ошибиться, выразившимся во всей его вытягивавшейся фигуре, старался следить за ним». (*Л. Толстой.*)

Перечислительная интонация обычно связывается с известной монотонией. Это качество, по-видимому, характеризует не только мелодию перечисляемых однородных членов предложения, но и перечислительную интонацию последовательных предложений связного текста. «Перечислительная монотония» в этом случае достигается интонационным параллелизмом тех частей предложения, которые в данном контексте являются перечисляемыми.

В приведенном примере перечисляются реакции слушателей на звуки скрипки. Эти реакции по форме выражения разнородны, но однородны по породившему их чувству. Перечисление движется по двум линиям: перечисление Присутствующих и перечисление их реакций, т. е. опирается на интонационный параллелизм при назывании присутствующих и при описании их реакций. Чтобы облегчить воспроизведение этого, попробуйте сказать сначала так: «Все были очарованы игрой Альберта: офицер, девицы, хозяйка, пианист», а затем так: «Власть музыки отражалась по-разному: безжизненный взгляд и тяжелое редкое дыхание, одобрительное переглядывание, улыбка наслаждения, впиивающиеся глаза». Эти интонационные этюды помогут найти соответствующую интерпретацию приведенного примера.

## **2. Последование» в описании.**

«Стрижи и белогрудые ласточки, как будто с намерением остановить нас, реют вокруг брички и пролетают под самой грудью лошадей; галки с растрепанными крыльями как-то боком летают по ветру; края кожаного фартука, которым мы застегнулись, начинают подниматься, пропускать к нам порывы влажного ветра и, размахиваясь, биться о кузов брички. Молния вспыхивает как будто в самой бричке...» *(Л. Толстой.)*

Для передачи «последования» нужно, чтобы речевая интонация создавала слуховое впечатление движения. Этому может помочь, например, использование высотных ступеней при переходе от предложения к предложению, ускорения и замедления, которые в своей совокупности должны отразить динамическую мелодию всего текста. (В художественном чтении видения придают «последованию» в описании дополнительное разнообразие и движение.)

## **3. Противопоставление.**

«Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова у Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх. Иван Иванович только после обеда лежит в одной рубашке, под навесом, ввечеру же надевает бекешу и идет куда-нибудь... Иван Никифорович лежит весь день на крыльце... и никуда не хочет идти». *(Н. Гоголь.)*

Тональным фактором, выражающим противопоставление, может служить контрастная смена высот противопоставляемых предложений (как было бы в одной двучастной мелодической фразе, в которой первый член — первое предложение — на конце повышается, а второй понижается, или как было бы, если бы оба предложения были связаны противительным союзом: *а, но* и т. п.).

## **4. Разъяснение.**

а) «Первое время своего приезда Николай был серьезен и даже скучен. Его мучила предстоящая необходимость вмешаться в эти глупые дела хозяйства, для которых мать вызвала его». *(Л. Толстой.)*

б) «Я, признаюсь, с совершенным изумлением посмотрел на странного старика. Его речь звучала не мужичьей речью: так не говорят простолюдины, и краснобаи так не говорят». *(И. Тургенев.)*

Желая показать, что второе предложение каждого из этих примеров разъясняет предшествующее, чтец должен отойти от нормальной

логической интонации, которую имели бы эти предложения, если бы были изолированными. В особенности эти отклонения от логической нормы коснутся конечной части разъясняемого (предшествующего) и начальной части разъясняющего предложения, т. е. их стыка. В первом примере заключительная каденция разъясняющего предложения из законченной (требуемой окончанием мысли) перейдет в одну из форм «полузаконченной» (показывающей, что ожидается продолжение мысли). Что же касается интонации следующего, разъясняющего предложения, то ее очень легко наблюдать на втором примере. Попробуйте произнести речевые такты второго предложения сперва изолированно от контекста: «Его речь звучала не мужичьей речью»; «краснобаи так не говорят». А затем прочтите разъяснительно по отношению к предыдущему: «Я, признаюсь, с совершенным изумлением посмотрел на странного старика [из-за того что] его речь звучала не мужичьей речью: [потому что] так не говорят простолюдины, и [потому что] краснобаи так не говорят».

### **5. Развитие**

«Карета подъехала и остановилась. Он услышал стук опускаемой подножки. В доме засуетились. Люди побежали, раздались голоса, и дом осветился. В спальню вбежали три старые горничные, и графиня, чуть живая, вошла и опустилась в вольтеровы кресла. Германн глядел в щелку;

Лизавета Ивановна прошла мимо его. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы». (*А. Пушкин*).

Несмотря на то что отрывок состоит из коротких предложений, каждое из которых заканчивается точкой, в контексте, отражающем развитие действия, они не могут звучать изолированно, как отдельные законченные фразы. Для нахождения правильного логико-интонационного рисунка произнесите этот отрывок, мысленно добавляя связующие слова. Например: голоса, и дом осветился. [После чего] В спальню вбежали три старые горничные, [наконец] и графиня, чуть живая, вошла и опустилась в вольтеровы кресла. [Все это время] Германн глядел в щелку; [он увидел, как] Лизавета Ивановна прошла мимо его. [И вскоре] Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы».

### **6. Причинно-следственные отношения.**

Были и лето и осень дождливы;  
Были потоплены пажити, нивы;  
Хлеб на полях не созрел и пропал;  
Сделался голод, народ умирал.

*В. Жуковский*

Надо показать, что между предложениями существует причинно-следственное отношение, а не «перечисление», на которое легко сбиться, и не «исследование в описании». Надо показать цепь причин и следствий: каждое последующее предложение является следствием предшествующего. Это может быть выражено, например, так: первое предложение завершается мелодическим подъемом, заставляющим ждать продолжения (выделена первая причина); последующие предложения располагаются" постепенно понижающимися ступенями, причем полная заключительная каденция дается только в конце текста, все **же** остальные предложения звучат «полузаконченно», свидетельствуя, что мысль высказана не до конца.

Первопричина:

Были и лето и осень дождливы; [вследствие этого...]

Были потоплены пажити, нивы; [по этой причине...]

Хлеб на полях не созрел и пропал; [вследствие чего...]

Сделался голод, [и от голода] народ умирал.

### **7. Заключение**

«...В такие дни жар бывает иногда весьма силён, иногда даже „парит“ по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной и вихри-круговороты — несомненный признак постоянной погоды — высокими белыми столбами гуляют по дороге через пашню. В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. *Подобной погоды желает земледелец для уборки хлеба*». (И. Тургенев.)

Интонация заключения во многом подобна интонации следствия. В ней всегда есть оттенок вывода, итога. Она, безусловно, имеет завершающий характер, несет в себе мелодическое разрешение предшествующего текста. Заключение обычно связывается с некоторым замедлением речи.

### **8. Вопросно-ответные отношения.**

Выражение вопросно-ответного отношения не представляет трудности. Ответ должен попадать в тон вопросу и вести мелодию к разрешению. Мелодия вопроса связана с повышением, мелодия ответа — с понижением. Сложнее обстоит дело в тех случаях, когда ответ отделен от вопроса повествовательным текстом:

в) „Ну что? Выманил у старого лиходая запись?“ Таким вопросом встретила Ивана Федоровича тетушка, которая с нетерпением дожидалась

его уже несколько часов на крыльце и не вытерпела, наконец, чтобы не выбежать за ворота!

„Нет, тетушка! — сказал Иван Федорович, слезая с повозки: — у Григория Григорьевича нет никакой записи». (*Н. Гоголь.*)

Интонационная связь между вопросом и ответом устанавливается как бы «над» разделяющим текстом, как было бы, если бы их ничто не разделяло. Разделяющий же текст произносится менее выпукло, не заслоняя интонационной связи между вопросом и ответом.

### **9. Разрыв.**

Рассмотренные выше виды интонации выражают различные типы логических—связей между, предложениями. Однако иногда бывает нужно показать обратное, т. е. Отсутствие непосредственной связи между ними. Обычно это происходит на стыке двух частей, когда одна тема исчерпана и начинается другая.

«Митя пробирался овинами и огородами в Кистеневскую рощу. Дошедши до двух сосен, стоящих передовыми стражами рощи, он остановился, оглянулся во все стороны, свистнул свистом пронзительным и отрывисто и стал слушать; легкий и продолжительный свист послышался ему в ответ, кто-то вышел из рощи и приблизился к нему.

Кирила Петрович ходил взад и вперед по зале, громче обыкновенного насвистывая свою песню». (*А. Пушкин.*)

Впечатление логического разрыва после слов «и приблизился к нему» можно создать контрастным изменением интонации по высоте, силе, темпу и т. п.

Как было показано на примере «Развитие», при осмыслении логических связей и отношений между фразами (равно как и между тематическими частями) можно временно вставлять между ними союзные слова или знаки препинания, соответствующие установленным отношениям.

### **Обособление смысловых (тематических) частей**

Осмысление логических отношений между фразами способствует правильному делению произведения на тематические части — «куски». Тематические части, или куски, представляются по отношению к фразам единицами высшего порядка. Каждому куску следует дать название. Названия предпочтительно давать возбуждающие фантазию, видения, иными словами — образные. Например, приведенный отрывок из «Выстрела» состоит из двух кусков, которые можно назвать так: 1) Полк на стоянке. 2) Таинственный штатский.

Тематические куски могут входить в состав еще более крупных единиц. Так, названные два куска объединяются в исходное событие, служащее отправным толчком для дальнейшего развития повествования.

Членение текста на куски надо производить применительно к центральной идее произведения, а следовательно, и к намеченной чтецом исполнительской задаче. Каждый кусок в свою очередь должен разрешать ту или иную частную задачу, работающую на реализацию основной, главной задачи исполнителя. Поэтому, расчленяя произведение, надо идти путем постепенного дробления осознанного в целом текста, а не путем соединения мелких единиц в крупные, дабы не утратить целостность читаемого

В каждой части также существуют внутренние отношения, ведущие к утверждению основной мысли. По отношению к главной мысли не все в тексте одинаково важно. При исполнении важное надо выделить (акцентировать), второстепенное оставить фоном.

Интонационное выделение наиболее значимых для основной мысли элементов текста принято называть «установлением смысловой перспективы». Излагать текст, опираясь на верно намеченные его элементы, правильно отражая смысловые отношения между ними, — значит нести мысль произведения.

### **Ритм**

Ритму принадлежит очень важная организующая роль в искусстве художественного чтения. К сожалению, многие употребляют это понятие в неточном значении слова: одни подразумевают под ритмом пропорциональность, гармоничность, другие — стремительность, третьи говорят «ритм» вместо «темпа».

Правильное понимание ритма основано на расчлененности и повторяемости явлений. Прямая линия, продолжающаяся в бесконечность, лишена ритма, она имеет лишь протяженность. Долго звучащий однотонный гудок лишен ритма, он определяется длительностью. Но стоит линии расчлениваться на отдельные черточки, стоит гудку повториться, как в повторности может обнаружиться ритм.

Однако не всякая повторность ритмична. Ритмичная повторность предполагает повторение явлений однородных и требует периодичности, т.е. возвращения повторяющегося явления через одинаковую (или пропорциональную) меру времени или пространства. Поэтому ритмична музыка, звуковые доли которой находятся между собою в простых кратных отношениях.

Подобно музыке, художественная речь относится к числу временных искусств. Ритм речи определяется периодичным возвращением ее однородных элементов через определенные промежутки времени. Теоретически говоря, ритм может создаваться повторяемостью любого из слагаемых речи, смысловых или звуковых. Если в речи периодически повторяется одна и та же (или аналогичная) мысль или фраза, в ее повторности можно находить «смысловой ритм». Неоднократная повторность определенной высоты, темпа, тембра, звука речи и т. д. также может образовывать ритм, если повторность подчинена закономерной периодичности.

По самой природе русского языка, в котором чередуются ударные моменты с неударными (слоги в слове, слова во фразе и т. д.), ведущая роль в образовании ритма речи принадлежит чередованию ударений. Вот почему безусловно ритмична стиховая речь.

Много споров вызывает самый термин «ритм прозы», так как в прозе не наблюдается такой простой периодичности и закономерности в чередовании ударений, как в стихах.

Не следует ставить знака равенства между ритмом литературного произведения («текстовым ритмом») и ритмом его исполнения («речевым ритмом»). Когда мы говорим о текстовой ритмичности стиховой речи, мы мыслим эти стихи произносимыми с равномерной скоростью, в одном темпе. Однако любое «ритмичное» стихотворение можно сделать совершенно аритмичным в произношении: стоит только разрушить правильность возвращения ударений через определенные промежутки времени (паузами произвольной длительности, резкими сменами темпа и т. д.). И наоборот: любой отрезок «аритмичной» прозы можно произнести ритмично.

Рассмотрим следующий отрывок из описания скачек в романе Л. Толстого «Анна Каренина»:

«Вронский чувствовал эти направленные на него со всех сторон глаза, но он ничего не видел, кроме ушей и шеи своей лошади, бежавшей ему навстречу земли и крупа и белых ног Гладиатора, быстро отбивавших такт впереди его и остававшихся все в одном и том же расстоянии. Гладиатор поднялся, не стукнув ничем, взмахнул коротким хвостом и исчез из глаз Вронского.

— Bravo! — сказал чей-то один голос».

С литературной стороны этот текст не обладает никакой определенной ритмичностью, выделяющей его из прочих прозаических

отрывков. Будучи прочитан как описательный рассказ, он также не обнаружит ритмичной периодичности. Но стоит чтецу проникнуться действием, почувствовать вместе с Вронским этот «такт белых ног Гладиятора», как в речи отразится определенная изобразительная ритмичность: речь делается ровнее, монотоннее, зато приобретут большое организующее значение фразовые ударения, которые своею повторностью (вместе с четким делением речи на такты) создадут определенный ритм исполнения, соответствующий ритму действий, происходящих в воображении чтеца.

### **Образная мелодика.**

Исполнение должно быть разнообразным. Это положение вытекает из самой природы искусства. Однако разнообразие не должно превращаться в пестроту, в лоскутность; нельзя разрывать художественное единство произведения. Поэтому, широко и разнообразно пользуясь сменой интонационных красок, чтец должен избегать резких и внезапных скачков от одной крайности к другой, т. е. дисгармонии (от предельной скорости к медлительности, от «фортиссимо» к «пианиссимо» и обратно). Это значит, что переходы всегда должны быть постепенными.

Контрастное сопоставление тоже вполне законно. Но использование контраста должно быть оправдано данными текста и замыслом чтеца, а соотношение контрастирующих элементов должно быть выверено, чтобы такой переход не дробил художественное целое.

Длительная монотонность затемняет, вуалирует смысл текста и быстро утомляет слушателей, но как своеобразная краска она может находить иногда вполне оправданное применение.

Рассмотрим несколько примеров закономерного, художественно оправданного применения различных категорий монотонности. Выразительным средством может быть отсутствие силовых модуляций. Иногда силовой монотон обуславливается чисто физическими причинами: усталость, болезненный упадок сил и т. п. Отсюда — бедность силовых модуляций при воспроизведении таких состояний. Например:

«А Варьке хочется спать. Глаза ее слипаются, голову тянет вниз, шея болит. Она не может шевельнуть ни веками, ни губами, и ей кажется, что лицо ее высохло и одеревенело, что голова стала маленькой, как булавочная головка». (А. Чехов.)

В других случаях воздействие на слушателей оказывает отсутствие или бедность темповых переходов:

«Грозна, страшна грядущая впереди старость и ничего не отдает назад и обратно. Могила милосерднее ее; на могиле напишется: здесь погребен человек; но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости». {Н. Гоголь.}

Вполне закономерным приемом является также применение монотонии, когда подача текста на одном уровне высоты имеет психофизиологическое оправдание.

### **Композиция озвученного литературного произведения**

Строение озвученного литературного произведения, состоящего из интонационно сопоставляемых между собой частей, называется его композицией.

Как живописец ищет колористического единства для своей картины и, применяя различные краски, стремится сочетать их в гармоничных пропорциях и оттенках, так и чтец должен стремиться к созданию гармоничных, соразмерных произведений своего искусства.

Членение произведения на тематические куски служит в композиции важным, но не единственным фактором. Очень существенную роль в композиции играет развертывание сюжета (завязка, развитие, кульминация и развязка); этот фактор композиции находит полное отражение в делении произведения на тематические части. Однако в композиционном членении принимают участие и другие факторы: изменение языкового стиля на протяжении произведения, в стихах — строфическое строение, смена стихотворных размеров и т. д.

Можно наметить два основных типа композиции — композицию *статическую* и композицию *динамическую*.

В одних произведениях (чаще в области лирики — в описаниях природы, в размышлениях, наблюдениях — во всяком случае, только в произведениях бессюжетных) напряжение мысли, чувства, воли на всем протяжении произведения остается более или менее ровным. В качестве примеров статической композиции можно назвать стихотворения Пушкина «Приметы», «Домовому», «Царскосельская статуя», Лермонтова «Молитва» («В минуту жизни трудную...») или «Есть речи — значенье...», многие стихотворения Тютчева и Фета.

Более сложной является композиция динамическая. Для нее характерен такой композиционный состав: а) исходная точка, которая нередко развертывается в более широкую экспозицию, сохраняющую на

всем своем протяжении постоянный уровень напряжения; б) завязка — событие, благодаря которому возникают все следующие «толчки»; в) развитие, в котором либо сменяются моменты большего и меньшего напряжения конфликта противоборствующих сил, либо напряжение постепенно возрастает; г) кульминация - момент наивысшего напряжения (идейно-сюжетного, действенно-эмоционального); д) заключение (развязка), разрешающее кульминационное напряжение; заключение может в произведении отсутствовать или, даже при его наличии, напряжение может остаться неразрешенным.

Кульминационных вершин может быть несколько, моменты напряжения и разрешения могут чередоваться, но в таких случаях обычно одна из вершин будет главной. Композиционные части при любом способе структурного построения должны быть более или менее четко разграничены, а главное, они должны в той или иной мере контрастировать друг с другом. Композиция озвученного произведения соответствует его смысловой перспективе и отражает, с одной стороны, объективные данные литературного произведения, с другой — толкование его исполнителем.

#### **Основные принципы и законы построения лекции.**

##### **Выбор произведения**

Творческая работа чтеца начинается с выбора произведения для исполнения. Кроме общеобязательных требований идейности и художественности, чтецу приходится считаться со специфической пригодностью намечаемого литературного материала.

Пригодность литературного материала для исполнения определяется исключительно качествами каждого отдельного произведения, а не общими свойствами того или другого рода литературы или временем написания того или другого произведения.

Указать точно комплекс признаков, определяющих специфическую пригодность каждого отдельного произведения для исполнения средствами художественной речи, не представляется возможным. Наметим лишь некоторые пожелания.

Всякое произведение искусства должно быть понято воспринимающими его людьми. Литературное произведение, читаемое глазами, может быть прочтено в местах, вызывающих затруднение, дважды и трижды. Слушатель же должен воспринимать мысль произведения с той скоростью, которая диктуется исполнителем. «Отставший» от исполнителя слушатель не может восстановить отзвучавшую часть текста и перестает понимать его продолжение.

Поэтому ясно, что в отношении понятности мы должны быть особо требовательны к литературному материалу, предназначенному для исполнения.

Прямым следствием этого является требование законченности исполняемого произведения или его части: трудно понять повествование, начатое с середины или оставленное без конца. Это надо иметь в виду и при выборе отрывков, и при сокращениях текста.

Опыт показывает, что произведения сюжетные, т. е. обладающие в своем содержании цепью сменяющихся действий, легче для восприятия, чем бессюжетные. Во первых самая последовательность развертывающихся событий заинтересовывает слушателя, заставляя его следить за развитием действия. Это не значит, что вещи бессюжетные не должны исполняться. Мы знаем, что ряд произведений, не обладающих определенным сюжетом, тем не менее воздействует на слушателей, например публицистика, лирика и т. д. Однако несомненно, что при исполнении последних чтецу труднее овладеть аудиторией, чем при исполнении тех произведений, в которых занимательность действия служит гарантией внимания слушателей.

Наличие в избираемом материале ярких образов также повышает его пригодность для исполнения, в особенности если образы героев повествования выявляются в действиях и речи, а не в описаниях. Правда, пристрастие некоторых исполнителей к диалогу — это недооценка выразительных средств художественной речи. Однако нельзя не признать, что сплошь описательный текст читать значительно труднее.

Эмоциональность исполняемого может компенсировать отсутствие сюжета и образов. Взволнованность текста повышает его действенность. Поэтому произведения лирические: ораторские и т. п., не обладающие развертывающимся сюжетом, обязывают чтеца к особо эмоциональной и вдумчивой подаче.

Далеко не всякое произведение подходит для исполнения любому чтецу. Индивидуальность исполнителя играет большую роль при выборе. Нужно, чтобы произведение было «в средствах» исполнителя, чтобы оно отвечало его чтецкому амплу. При этом ощущение чтецом интереса, желания исполнить данное произведение чрезвычайно показательно. Это желание можно назвать «творческим предвидением». Останавливая свой выбор на определенном литературном материале, чтец обязательно должен предчувствовать творчески — в фантазии — предоставляемые этим произведением возможности, которые позволят ему средствами

художественной речи создать нечто не менее, а, может быть, и более выразительное, нежели исходный материал. Если исполнитель не раскроет ничего нового, то слушатель, естественно, останется неудовлетворенным. Поэтому «творческое предвидение» — необходимый советчик при выборе репертуара.

Конечно, не всякое произведение вызывает у читающего яркое желание исполнить его. Иногда лишь после многократных обращений к тексту чтец начинает чувствовать вкус к исполнению. Но даже в тех случаях, когда есть определенное задание (диктуемое школьной программой, например), его следует выполнять, не пренебрегая моментом творческого отбора. При выборе той или иной части произведения, при сокращении или монтаже текста исполнитель неминуемо приложит тот же критерий своего творческого вкуса, своей творческой изобразительности — словом, своего творческого предвидения. Надо полюбить произведение — только тогда исполнение его будет полноценным.

Не менее важно точно учитывать общественное звучание произведения, его соответствие интересам сегодняшнего дня. Беспрецедентная жадность нашей аудитории к познанию представляет чтецам исключительные по широте возможности.

При выборе произведения необходимо учитывать его предназначение: предполагает ли чтец исполнять его в смешанном концерте, или на литературном вечере, или иллюстрируя литературную лекцию. Предназначение определяет требования к объему и содержанию материала, к допускаемым им средствам выразительности. Многие литературные произведения могут быть исполнены в любых условиях. Таковы, например, короткие новеллы Мопассана, Горького или Чехова, которые равно применимы и в эстрадном концерте, и в литературной лекции. Но, скажем, отрывок из какого-либо романа, длительностью минут на 35, вряд ли можно выносить в смешанный концерт, тогда как для литературного вечера это может дать прекрасный материал. Ясно также, что для иллюстрирования литературной лекции, где лектор предварительно разъясняет слушателям смысл и содержание исполняемого, могут быть приготовлены более сложные вещи.

#### **Приспособление литературного текста для исполнения**

Многие произведения, выбранные для исполнения, лектору приходится предварительно обрабатывать, приспособлять для изустной

передачи. Эта работа сводится к двум основным формам — редактированию и организации текста.

### **1. Редактирование.**

Под редактированием разумеется установление исполнительского варианта, не сопровождаемое значительными изменениями ни в объеме текста, ни в последовательности, принятой автором в изложении событий, ни в содержании произведения.

В процессе редакторской работы: а) производится ряд мелких сокращений, в особенности там, где ремарка автора может быть заменена выразительной интонацией или жестом; б) делаются небольшие добавления там, где текст требует разъяснения для незнакомого с целым слушателя; в) при использовании переводной литературы допустима, а временами необходима замена неудачных выражений и оборотов переводчика более соответствующими русскому языку.

Если произведение имеет несколько вариантов (или переводов), они сличаются и в результате выбирается наиболее пригодный для исполнения. Если среди отвергнутых вариантов (или переводов) имеются более удачные места, можно ввести их в вариант, взятый за основу (контаминация текстов). В этом случае необходимо тщательно следить, чтоб не получилось стилистического разнобоя.

К этому надо добавить, что необходимо всегда соблюдать права автора произведения. Нельзя своими «исправлениями» исказить его литературное лицо (содержание).

### **2. Организация текста**

*а) Выделение отрывка.* Эпизод, выбираемый для отдельного исполнения, должен обладать законченностью и быть характерным для данного произведения.

Ряд эпизодов, затягивающих действие, но ничего впечатляющего не вносящих, естественно, подлежат удалению.

Когда берутся отрывки из больших произведений, встречаются куски, понятные лишь знающему все произведение. В таких случаях непонятные тексты или удаляются, или поясняются вставными фразами; взаимоотношения действующих лиц уточняются введением объяснительных слов.

Такие изменения в тексте, ведущие к понятности и не нарушающие ни смысла, ни склада произведения, я считаю возможным делать всегда, когда в этом возникает необходимость вследствие сокращения или

монтажировки текста. Надо только быть тактичным, внимательным к правам автора.

*б) Сокращение материала.* При сокращении всякого литературного произведения теоретически допустимы две возможности:

1) сведение всего произведения к надлежащему объему с соблюдением сюжетной канвы и последовательности сцен — «сквозная композиция»;

2) выборка из произведения той линии, которая представляет для нас наибольший интерес — «композиция по одной линии».

Нужно учесть, что не всякое произведение может быть уложено в любой объем: «Тихий Дон» или «Войну и мир» нельзя вместить в программу даже целого концерта. Неопытный чтец, пытаясь сократить произведение, часто ставит себе невыполнимые задания. В результате вместо художественного воплощения литературного произведения получается уродливое искажение его.

Итак, замысел автора и целевая установка исполнителя определяют выбор кусков и их композиционное построение. Последующее «пришлифовывание» выбранных фрагментов друг к другу, небольшие добавления или сокращения текста производятся по типу «редактирования».

*в) Монтажирование текста.* Под монтажом подразумевается изменение принятой автором последовательности изложения.

Искусство повествования.

Основной вид работы чтеца — реалистическое повествование. Повествование — своего рода «театр воображения». Великий французский актер Коклен писал: «Впечатление, которое вы должны произвести, состоит в том, чтобы так загипнотизировать вашего зрителя, что он перестанет видеть вас, ваш черный фрак, декорацию за вашей спиной, — а будет видеть только то, о чем вы рассказываете»; однако «для того, чтобы действие драмы, о которой вы рассказываете, прошло перед глазами ваших слушателей, нужно, чтобы оно предварительно прошло перед вашими собственными глазами»!

Только зная цель повествования (т. е. куда оно ведет и зачем все это рассказывается) и образно представляя содержание в своем воображении, чтец сможет вовлечь слушателей в круг тех событий, о которых идет речь, сделать их «сопереживателями» этих событий.

Надо всецело «присвоить» исполняемое произведение, чтобы текст стал органической принадлежностью исполнителя, звучал как свой текст, слова которого рождаются вместе с мыслью.

### **Характеристика образов**

Поскольку действие в повествовании воплощается через определенные персонажи, о судьбах которых идет рассказ, создание чтецом в воображении слушателей правдивых образов действующих лиц повести и конкретной обстановки действия — необходимое условие художественного исполнения.

Нужно помнить, что жизненный образ человека представляет собой сложное единство. Сложность образа в том, что индивидуальный характер складывается из целого ряда разнообразных, часто противоречивых черт, выражающих личное в данном характере.

Единство же образа в том, что среди признаков, определяющих данный характер, всегда выделяется главная, преобладающая черта (или комплекс черт). Принцип единства предостерегает исполнителя от разнообразия ради разнообразия, так как это делает образ расплывчатым, затемняет основную особенность характера, нарушает единство образа. Подробное расцвечивание характеров не менее безжизненно, чем однокрасочность. Через единство, через выявление главной черты исполнитель показывает в образе общее, типическое.

### **Ведение мысли**

Ведение мысли – Это «сквозное действие чтеца». Определив идею произведения и установив свою главную исполнительскую задачу, чтец подчиняет этому все повествование. В исполнении он должен подчеркнуть те моменты произведения, которые выявляют эту идею и содействуют разрешению намеченной задачи. Таким образом, ведение мысли опирается на верную расстановку акцентов.

### **Фонетический стиль речи**

Интонационным средством для характеристики образа (а иногда и произведения в целом) служит также стиль речи — «разные формы речи, приспособленные к разным социальным условиям» (Л. В. Щерба). Среди множества стилей речи, характеризующихся различными лексическими, синтаксическими и интонационными признаками, обособляются стили, зависящие от фонетического состава слова.

Стиль речи, характеризующийся по составу звуков наибольшей приближенностью к графическому (буквенному) составу слов, называют

«полным стилем». «Мы всегда так произносим, когда употребляем редкое, для собеседника малоизвестное слово, когда говорим из другой комнаты, когда говорим занятому, рассеянному, тугоухому и т. п., когда поправляем детей, когда хотим привлечь внимание на то или другое слово или даже часть его (когда для понимания смысла фразы важен тот или другой морфологический элемент), когда тянем слова в недоумении или удивлении, когда говорим нараспев или попросту поем и т. д.»

Полному стилю противопоставляется «краткий стиль», свойственный бытовой скороговорке. Он выражается большей протяженностью фонетического состава слов («грит» — *говорит*; «Канстин» — *Константин* и т. д.). Нормальный стиль речи чтеца (которая не должна быть торопливой) приближается к «полному стилю», но не впадает в его крайности (говорится не «солнце», а *сонце*, не «сердце», а *серце* и т. д.).

Так называемые орфоэпические правила соответствуют этому нормальному стилю художественной речи. Однако, подробно тому как в целях выразительности исполнителями применяется замедленное «послоговое» произношение, так и «краткий стиль» в его различных видоизменениях с успехом может быть применен для характеристики того или другого лица или состояния его.

### **Принципы ритмической организации стиха**

В процессе исторического развития русской литературы сменялись и периодически сосуществовали все три принципа организации стихотворной речи, которые известны европейской поэзии: метрический, силлабический и тонический.

#### **1. Метрическая система.**

Метрическое стихосложение (свойственное преимущественно поэзии древних греков и римлян) основано на различении долгих и кратких слогов. Краткий слог принимается за единицу («мору»), долгий же равен двум кратким. Самый принцип метрической организации стиха на основе временных отношений говорит о том, что эти стихи должны были произноситься. Действительно, несмотря на то, что способы провозглашения стихов менялись (пение с инструментом, речитатив, декламирование под аккомпанемент и чистое декламирование), самый принцип поэзии как звучащего искусства оставался неизменным.

Повторяющееся сочетание долгих и кратких слогов именовалось «стопой» — единицей меры стиха. Стопы имели специальные наименования, перешедшие и в наше стихосложение, несмотря на отличие

основ нашей тонической («ударной») системы от основ античной метрики («долготной»).

Метрический принцип организации художественной речи на основе закономерного чередования длительностей — древнейшая основа русской устной народной поэзии. Это принцип чисто музыкальный. Распеваемая песня, речитативно сказываемая былина обнаруживают свой склад только в исполнении на голос. Многие споры о природе нашей народной поэзии возникали лишь оттого, что анализу подвергался записанный литературный текст, без учета распева, на который он исполнялся. Между тем только спетое или сказанное нараспев произведение народного эпоса или лирики приобретает подлинную форму стихотворной речи (построенной на метрическом принципе закономерного чередования долгих и кратких звуков); определяется эта форма мелодией исполнения.

### **2. Силлабическая система.**

Силлабическая (слоговая) система основана на учете количества слогов в стихе; она свойственна языкам с постоянным ударением (французскому, например, где ударение всегда падает на последний слог).

Установлены определенные правила «дозволенного» и «недозволенного» в силлабических стихах. Из этих правил значительнейшим является употребление цезуры<sup>2</sup> — обязательного в многосложных стихах словораздела на определенном месте. Н. Буало, прославленный теоретик французского классицизма, так формулирует в своем трактате «Поэтическое искусство» некоторые законы силлабического стиха: соблюдать строгий счет, следить, «чтобы словесный строй с цезурой совпадал, и, полустих крепя, передохнуть давал».

### **3. Тоническая система**

Тоническое стихосложение основано на чередовании ударных и неударных слогов и принято в литературах немецкой, английской, русской. Художественное значение технических норм произнесения стихов.

Войти в творческую лабораторию поэта — верный путь к свободному овладению выразительностью стиховой речи.

Необходимые «технические нормы» произнесения стиха — одним из первых — были сформулированы поэтом и декламатором В.А. Пястом. Пяст считал непреложным воспроизведение ритма, строки (стиха), строфы и рифмы поэта.

Сохранение элементов стиховой формы как одного из слагаемых языка поэта связано с основной задачей лирики — самораскрытием характера. В выполнении этой задачи важнейшая роль принадлежит

именно языку поэта, «как основному средству изображения характера в данном его состоянии, его самораскрытии», говорит Л. И. Тимофеев. Его убедительные анализы отдельных образцов в книге «Стих и проза» и в специальной статье «Виды стихотворной речи» (неоднократно упоминавшихся ранее), наглядно показывают, как неразрывно элементы стиховой формы связаны с содержанием поэтического произведения<sup>3</sup>.

Межстиховая пауза требует неукоснительного выполнения. «Строка представляет собой интонационно законченное сочетание слов, определенную речевую единицу, относительно самостоятельное смысловое и интонационное целое... Признаком этой законченности является замыкающая строку пауза, несоблюдение которой ломает ритм стиха».

Если синтаксическое окончание фразы не совпадает с концом стиха (так называемый «стиховой перенос»), это не значит, что межстиховая пауза должна быть уничтожена. Но соблюдение ее не должно быть механическим: она должна быть художественно обоснована.

Закономерность в воспроизведении стихов — неперемное условие художественности их исполнения. «Стихи — это ритм, это правильно прочтенные стихи—это стихи, прочитанные с предопределением автором быстротой. То есть с такой быстротой, которая закономерна» (В. Шкловский, «Подкидыш».)

Вес отдельного слова, его смысловая нагрузка в стихах почти всегда повышается сравнительно с прозой. «Интонационная самостоятельность слова в стихе выступает и как чрезвычайная насыщенность стиха паузам<sup>1</sup> это и определяет в значительной мере характерную для стиха внутреннюю „упругость“, ту отчетливость каждого слова, которую мы наблюдаем замедленный сравнительно с прозой темп и т. д.»<sup>1</sup>.

Нагруженность каждого слова в лирическом стихе значительным смыслом повышает количество и значимость применяемых чтецом пауз В. Брюсов читал:

Улица была, как буря.

(Вертикальные линейки своим количеством соответствуют относительно: длительности пауз.)

«Прозаическое» содержание этого предложения вполне ясно, и оно может быть произнесено без пауз, но таким образом мы сообщили бы факт, и вскрыв того «бесконечно знаменательного смысла», о каком говори. В. Г.

Белинский. Образное мышление поэта не примиряется с этим. Художественное произведение должно восприниматься не только мыслью, но и воображением. Надо, чтоб живые образы «улицы» и «оури» свиив^ сопоставлением разбудили видения слушающих, потому-то и делает поэт большую паузу после слова *улица*: он дает возможность слушателя представить образ улицы. Слушатель испытывает тревогу, он ждет «локализации»: где эта улица? что там? И тут поэт произносит второе слово *была*. Это успокаивает — дело идет о прошлом, наступает некоторая разрядка. Но вторую паузу затягивать нельзя, чтобы образ улицы не потускнел, и потому поэт бросает вдогонку слова *как буря*, дающие образно» завершение. Нужно поэту представление улицы в ее динамике сделано.

Конечно, это не единственный способ вызвать в воображении слушателя желаемую картину. Но понимание художественного смысла «вне метрической» паузировки должно быть ясно каждому исполнителю.

Требуется особая ритмическая чуткость в определении длительности пауз, так как их физическое время измеряется долями секунды, а вместе с тем равно опасно и «передержать», и «недодержать» паузу.

### **Лектор и аудитория**

Как мы видели раньше, в мастерстве чтеца значительную роль играет общение с аудиторией. Оно бывает различной степени близости. Наиболее близким бывает оно при непосредственном обращении исполнителя к аудитории. Исполнитель при этом как бы не отделен ничем от своих слушателей: он один из этой массы, обращающийся к остальным. Для эстрадного исполнителя именно зрительный зал дает партнеров.

Можно обращаться к аудитории в целом, без выделения отдельных единиц в этой массе, или к отдельным ее представителям. Последний тип общения наиболее полный и близкий. Исполнитель как бы суживает масштабы и, наметив отдельных партнеров, ведет с ними беседу «в глаза», предоставляя остальным быть слушателями. Не следует, однако, этот принцип «беседы в глаза» понимать буквально: нельзя забывать о всей массе слушателей и назойливо обращаться к одним и тем же лицам. Эти обращения должны быть для каждого слушателя мимолетными, но у исполнителя все время должно быть ощущение общения с отдельными лицами.

Во всякой аудитории есть люди более реагирующие (так сказать, более чуткие партнеры) и реагирующие менее. Общение с первыми способствует нахождению наиболее художественно правдивых интонаций. Однако, общаясь с ними, исполнитель не должен забывать основной своей задачи: заинтересовать весь зал.

Одним из средств вовлечения в активное восприятие исполняемого является также непосредственное обращение: обращаясь к незаинтересованному слушателю, исполнитель вступает с ним в более близкое личное общение и вследствие этого легче может его заинтересовать.

Для того чтобы получить возможность общаться «глаза в глаза», нужно иметь освещенный зал. Наличие света в зале является обязательным требованием исполнителя, работающего по методу рассказчика и, следовательно, вступающего в самое близкое общение с аудиторией. Менее обязательно оно при «центростремительном» исполнении «на себя». Но так как такое исполнение в чистом виде, не прерываемое моментами непосредственного общения, встречается у чтецов редко, то наличие света в зале надо признать желательным и для чтецов, и для рассказчиков.

### **Пластическая выразительность**

Если слушатель не только слышит исполнителя, но и видит его, надо, чтобы зрительные восприятия не противоречили слуховым. Соответствующая моменту поза, вовремя примененный исполнителем жест помогают правильному восприятию читаемого. Пластическая выразительность чтеца складывается из тех же элементов, что и пластическая выразительность актера. Это:

1. Мимика в узком смысле слова, т. е. выразительная изменчивость лица.

2. Пантомимика, т. е. общая выразительность тела, не сопровождаемая перемещением в пространстве; мы различаем при этом «позу», как статуарную выразительность тела, и «жест», как выразительное движение какой-либо части тела (руки, голова, корпус).

3. Движение, т. е. перемещение в пространстве.

Движение как средство выразительной характеристики персонажа более свойственно актеру; зато мимике и жесту принадлежит существенная роль в пластической выразительности чтеца.

По существу, чтец пользуется той же естественной мимикой переживаний, что и актер; внутренней основой жеста у него, как и у актера, должно быть действие и состояние. Но поскольку чтец дает лишь намеки

на образы, встречающиеся в тексте, постольку его мимика не должна быть доведена до той исчерпывающей полноты выразительности, которая требуется в театре.

Об этой специфической особенности пластики чтеца подробно говорит в своих «Вечерах рассказа» А. Я. Закушняк (под именем «жеста» он объединяет все выразительные телодвижения актера): «Жест эстрадного рассказчика резко отличается от жеста актера... Я же нахожу, что общее между жестом актера и эстрадника заключается в одной лишь „азбуке“ выразительного движения, знакомой любому начинающему „студийцу“... Принцип жеста в искусстве рассказывания будет абсолютно иным. Главное различие состоит в том, что у рассказчика не один герой, о котором он должен заботиться, а множество. Средств же для обрисовки этого множества героев мало. Поэтому жест рассказчика должен быть строг и скуп.

Но при всех допустимых нюансах эстрадной жестикуляции следует неукоснительно сохранять ее „силуэтность“, беглость, эскизность».

Основное качество пластической выразительности чтеца — это организованность пластики, включение ее в систему учитываемых исполнителем выразительных средств. Можно спорить о «нужности» или «ненужности» жестикуляции в чтении, но совершенно бесспорно, что, если чтец допускает в своем исполнении жесты, они не должны быть беспорядочны, случайны, а должны быть органически связаны с исполняемым произведением как по содержанию, так и по стилю, — должны быть контролируемы, как и прочие выразительные средства, сознанием и вкусом художника.

Можно предложить следующую классификацию жестов (в широком смысле этого слова):

**1. Жест «общего места».** Это жесты из стандартного «бытового набора», ничего, по существу, не выражающие, в большинстве случаев произвольные (разведение рук, повороты головы, «мельница жестов» и т. д.). Количество таких жестов, засоряющих исполнение, надо всемерно сокращать, а еще лучше — избегать их.

**2. Жест ритмический.** Эти жесты служат как бы ритмическим аккомпанементом к словам чтеца, часто являются произвольным откликом на ритм речи. Произвольность этих жестов опасна, так как часто производит антихудожественное впечатление.

**3. Жест иллюстративный.** Такие жесты являются пластическим изображением содержания (на тексте «Он поднял кулак и подал ладонь»

чтец протягивает руку как бы для дружеского рукопожатия; тексту «Гармонь моя, родимая сторонка» и т. д. как бы подыгрывает на ладах невидимой гармошки и т. п.). Жесты этого рода допустимы, когда они предшествуют иллюстрируемым словам, и никчемны, когда они сопутствуют или последуют им.

**4. Жест истолковательный** («подтекстовый»). Такие жесты служат дополнительным средством вскрытия подтекста и потому производят наибольший художественный эффект. Так, например, когда В. Яхонтов исполнял стихи «Евгения Онегина», характеризующие Ларину:

И русский N, как N французский,  
Произносить умела в нос, —

он вместе с последними словами, в ритме стиха, вытягивал толчком правую руку, как будто наносил удар. Этим он развенчивал поверхностное «французское» воспитание помещицы-крепостницы, заставляя вспомнить, как она «служанок била, осердясь». При всей спорности описанного жеста как метода истолкования Пушкина ему нельзя отказать в яркой выразительности. Применяемые жесты не должны быть механическими, а должны быть органическим следствием творческой необходимости.

#### **Стиль и жанр в художественном чтении Стилевая выразительность**

Насколько логически верное и эмоционально правдивое исполнение литературного произведения еще неполноценно. Чтобы оно стало подлинно художественным, чтец должен все разнородные слагаемые привести в стилистическое соответствие с творческим обликом автора и литературным стилем произведения.

Писатели остро чувствуют значение различных элементов литературного стиля для исполнителя. «Пятистопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации», — писал, например, Пушкин. Вот почему чтец должен учитывать стилистические особенности не только автора, но и каждого исполняемого произведения, применяя лишь те краски, которые соответствуют этому произведению. Соответствие достигается в основном правильным выбором метода исполнения, строя исполнения и формы речи.

Однако не следует думать, что стиль — только явление формы. Стиль художественного произведения — это метод восприятия и отражения в нем действительности. Тема и ее трактовка, определяемые гражданским и творческим мировоззрением, в такой же мере характеризуют стиль произведения, как и художественная форма.

### **Метод исполнения**

Методов исполнения литературных произведений существует два: это художественное чтение и рассказывание. Чтение передает литературное произведение, рассказывание события, изложенные в произведении. Чтец не обращается непосредственно ни к кому из присутствующих - рассказчик непосредственно обращается к аудитории в целом или к отдельным ее представителям. Многие произведения требуют применения лишь одного из этих методов и совершенно исключают возможность применения другого. Так, например, невозможно «рассказывать» лирическое произведение «в глаза» кому-либо из публики, представляя себя конкретным носителем чувств, выражаемых этим произведением.

Я вас любил, любовь еще, быть может,

В душе моей угасла не совсем...

Вообразите исполнителя, который попытается рассказать это, обращаясь к девушке, сидящей в седьмом ряду: будет равно нелепо, скажет ли он это от себя, или якобы от лица Пушкина...

Наряду с этим есть произведения, которые допускают применение обоих методов. Универсальный мастер слова должен владеть обоими методами исполнения литературных произведений и применять тот из них, который соответствует данному тексту.

### **Строй исполнения**

Строй исполнения зависит от степени приподнятости или степени опрощенности тона речи. Соответственно теории «трех стилей» Ломоносова можно наметить три строя речи: пафосный, повествовательный и характерный.

*Пафосный строй речи* отличается приподнятостью, преобладанием эмоционального начала. Это строй митинговых речей, торжественных обращений, горячих признаний и иных видов лирики. Это строй эмоционального убеждения. Пафосное исполнение эмоционально заражает слушателей.

*Повествовательный строй* отличается трезвым ведением мысли; в нем преобладает логическое начало, он менее приподнят, ближе к уровню бытовой речи. Это строй спокойной передачи событий в их последовательности, строй логического разъяснения. Повествовательное исполнение заинтересовывает слушателей.

*Характерный строй* отличается бытовой изобразительностью; в нем показ преобладает над рассказом; он наиболее приближен к нормам бытовой речи. Это строй, связанный преимущественно с эмоцией смеха, с

сатирическим началом. Характерное исполнение наиболее конкретно представляет слушателям образы говорящих.

#### **Анализ языка произведения**

Внимание к слову писателя — обязанность исполнителя. Словарь писателя складывается из трех элементов: словаря, словоупотребления и словосочетания.

Словарь писателя – это тот запас слов, которым оперирует писатель на определенном этапе своего творчества.

Словоупотребление – это применение писателем данного слова в том или ином значении, с той или иной целью.

Словосочетание – установление писателем того или иного порядка слов для передачи мысли или для создания определенного впечатления у читателя.

#### **Литературная форма**

Для лектора имеет существенное значение, в прозе или в стихах написано исполняемое им произведение. Важным моментом является также, написано ли оно в виде повествования или в виде «сценок» (т. е. степени «драматизации» изложения). Далее, при исполнении следует учитывать! характерные черты литературного жанра, особенно при передаче стихового материала, в котором имеется более четкое жанровое деление.

К рассмотрению стиливых обязательств, накладываемых этими сторонами литературной формы, мы теперь и переходим.

**Повествование** всегда предполагает единство повествователя; образ которого возникает как производное от разных сторон литературного текста. Единство образа повествователя (который может сливаться с образом условного «автора» произведения) не позволяет чтецу применяя имитационные приемы при исполнении включенных в текст повествования диалогов и реплик, воспроизводящих прямую речь.

#### **Вопросы к зачету по методике организации лекций и концертов**

1. Общая характеристика понятия «Лекторское мастерство».
2. Лекторство - просветительская деятельность как историческая проблема. Философский, психологический и педагогический аспект проблемы.
3. Направления исследований по проблеме лекторского мастерства как творческого процесса.
4. Характеристика понятий: творческая личность, творческая деятельность,

- лекторская деятельность, просветительский процесс.
5. Качества личности педагога-лектора. Просветительская деятельность как основное условие формирования личности лектора.
  6. Педагогическая деятельность как творческий просветительский процесс.
  7. Психолого-педагогическая характеристика младшего, среднего и старшего школьного возраста.
  8. Влияние психолого-физиологических процессов на особенности восприятия, усвоения и осмысления музыкального и литературного материала разными возрастными группами.
  9. Обзор существующих методик по формированию основ лекторского мастерства.
  10. Понятие и функция интонации. Пластическая, мимическая и речевая выразительность.
  11. Стиль речи, артикуляционно-дикционная выразительность. Лектор и аудитория. Элементы актерской выразительности.
  12. Структура лекции. Принципы построения лекционного материала. Взаимодействие литературного и музыкального материала. Анализ языка произведений. Приспособление литературного текста для исполнения перед разными возрастными группами.
  13. Логика связного текста. Понятие ведущего образа, кульминаций в лекции. Принципы ритмической организации литературного и поэтического текста.
  14. Виды и формы творческих заданий в музыкально-просветительской деятельности. Последовательность включения творческих заданий в практическую деятельность, учет психологических и возрастных особенностей, уровня подготовки обучаемых.
  15. Особенности использования знаний в практич. деятельности.

**РАДОСТНО**

- 1) празднично
- 2) приподнято
- 3) звонко
- 4) звучно
- 5) блестяще
- 6) искрясь
- 7) искрометно
- 8) бодро
- 9) игриво
- 10) бойко
- 11) легко
- 12) проворно
- 13) живо
- 14) полетно
- 15) ослепительно
- 16) ловко
- 17) юрко
- 18) ярко
- 19) лучисто
- 20) лучезарно
- 21) феерично
- 22) невесомо

**ТОРЖЕСТВЕННО**

- 23) величественно
- 24) триумфально
- 25) победно
- 26) призывно
- 27) величаво
- 28) ликующе
- 29) восторженно
- 30) пышно
- 31) помпезно
- 32) шумно
- 33) бравурно
- 34) грандиозно
- 35) значительно
- 36) роскошно
- 37) эффектно
- 38) открыто
- 39) церемонно
- 40) жизнеутверждающе
- 41) озаренно

- 42) жизнерадостно

**ЭНЕРГИЧНО**

- 43) мужественно
- 44) решительно
- 45) смело
- 46) сильно
- 47) крепко
- 48) гордо
- 49) уверенно
- 50) с достоинством
- 51) недоступно
- 52) настойчиво
- 53) неодолимо
- 54) неколебимо
- 55) неукротимо
- 56) неумолимо
- 57) отважно
- 58) маршеобразно
- 59) напористо
- 60) независимо
- 61) необратимо
- 62) непокорно
- 63) самозабвенно

**ВЛАСТНО**

- 64) авторитарно
- 65) воинственно
- 66) сурово
- 67) твердо
- 68) круто
- 69) чеканно
- 70) повелительно
- 71) волево
- 72) угрожая
- 73) давяще
- 74) деспотично
- 75) императивно
- 76) магически
- 77) мессиански
- 78) могущественно
- 79) начальственно
- 80) незыблемо
- 81) непреложно

- 82) непререкаемо
- 83) неопровержимо
- 84) неоспоримо
- 85) ораторски
- 86) царственно

**СОСРЕДОТОЧЕННО**

- 87) сдержанно
- 88) степенно
- 89) размеренно
- 90) солидно
- 91) серьезно
- 92) строго
- 93) чинно
- 94) устойчиво

**ШИРОКО**

- 95) масштабно
- 96) размашисто
- 97) наполненно
- 98) объемно
- 99) емко
- 100) пространно
- 101) веско
- 102) весомо
- 103) космично
- 104) огромно
- 105) громадно
- 106) бесконечно
- 107) безгранично
- 108) беспредельно
- 109) набатно

**МОНУМЕНТАЛЬНО**

- 110) тяжело
- 111) увесисто
- 112) грузно
- 113) громоздко
- 114) массивно
- 115) мощно
- 116) неуклюже
- 117) угловато
- 118) напряженно
- 119) нагружено
- 120) тягуче
- 121) густо

122) насыщено	160) чисто	199) освящено
123) могуче	161) безропотно	200) покаянно
124) натужно	162) беззлобно	201) смиренно
125) неловко	163) доверчиво	202) умильно
<b>ПОЭТИЧНО</b>	164) лелея	<b>СОНЛИВО</b>
126) возвышенно	165) мило	204) дремотно
127) мечтательно	166) сладостно	205) изнемогаю
128) одухотворенно	<b>СПОКОЙНО</b>	206) вяло
129) сердечно	167) мирно	207) обессилено
130) задушевно	168) безмятежно	208) лениво
131) интимно	169) добродушно	209) изможденно
132) трепетно	170) просто	210) расслабленно
133) душевно	171) безыскусно	211) размягченно
134) напевно	172) наивно	212) безволью
135) окрылено	173) непринужденно	213) безжизненно
136) проникновенно	175) светло	214) онемело
137) пленительно	176) блаженно	<b>АСКЕТИЧНО</b>
138) чутко	177) неприхотливо	215) абстрактно
139) чарующе	178) простодушно	216) рационально
140) лирично	179) прозрачно	217) рассудочно
141) вдохновенно	180) раскрепощенно	218) рефлексивно
142) невинно	181) раскованно	219) бесчувственно
143) неискушенно	182) созерцательно	220) искусственно
144) заворожено	183) беззаботно	221) придумано
<b>НЕЖНО</b>	184) доброжелательно	222) надуманно
145) ласково	185) невозмутимо	223) отстраненно
146) ласкающе	186) осветлите	224) механически
147) любовно	187) покорно	<b>ТОМНО</b>
148) с любовью	<b>МУДРО</b>	225) изнеженно
149) радушно	188) набожно	226) с желанием
150) мягко	189) благоговейно	227) млея
151) благородно	190) религиозно	228) сентиментально
152) трогательно	191) медитативно	229) чувственно
153) приветливо	192) исповедуя	230) чувствительно
154) елею	193) благостно	231) эротически
155) деликатно	194) эзотерично	232) экстатично
156) любезно	195) милосердно	233) вождельно
157) почтительно	196) молитвенно	234) мелодраматично
158) приятно	197) праведно	
159) целомудренн	198) надмерно	

<p><b>БЕСПЕЧНО</b></p> <p>235) безразлично 236) бесстрастно 237) индифферентно 238) отвлеченно 239) равнодушно 240) опустошенно 241) окаменело 242) отрешенно 243) отчужденно 244) рассеянно</p> <p><b>СУМРАЧНО</b></p> <p>245) хмуро 246) пасмурно 247) завуалировано 248) угрюмо 249) мрачно 250) скрыто 251) глухо 252) тоскливо 253) приглушенно 254) блекло 255) расплывчато 256) маскируясь 257) насуплено 258) непроницаемо 259) свинцово</p> <p><b>РОБКО</b></p> <p>260) застенчиво 261) смущенно 262) стыдливо 263) кротко 264) осторожно 265) стеснительно 266) боязливо 267) пугливо 268) растерянно 269) болезненно 270) малодушно</p>	<p>272) по-детски</p> <p><b>СТРАННО</b></p> <p>273) таинственно 274) вкрадчиво 275) причудливо 276) фантастически 277) загадочно 278) отстраненно 279) интригующе 280) иллюзорно 281) иррационально 282) призрачно 283) скрытно 284) экзотично 285) замысловато 286) затаенно 287) уединенно 288) безотчетно 289) inferнально 290) мистически 291) колдовски 292) лунатически 293) сомнамбулично 294) с наитием 295) обворожено 296) неявно 297) пустынно</p> <p><b>ЭЛЕГИЧНО</b></p> <p>298) задумчиво 299) безрадостно 300) траурно 301) меланхолично 302) пессимистично 303) понуро 304) уныло 305) грустно 306) печально 307) жалобно 308) жалея 309) жалостливо</p>	<p>311) горестно 312) скорбно 313) плача 315) тягостно 316) мученически 317) с болью 318) похоронно 319) страдальчески 320) сокрушенно 321) безутешно 322) безысходно</p> <p><b>ГРОЗНО</b></p> <p>323) трагично 324) драматично 325) зловеще 326) траурно 327) мертво 328) фатально 329) апокалипсично</p> <p><b>СТРАСТНО</b></p> <p>331) клокочуще 332) порывисто 333) бушующе 334) горячо 335) пылко 336) запальчиво 337) бурно 338) кипуче 339) пламенно 340) упоенно 341) ревностно 342) стремительно 343) азартно 344) нетерпеливо 345) экзальтированно 346) буйно 348) с жаром 349) огненно 428) назойливо 429) навязчиво</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

271) инфантильно	388) дико	430) неотвязно
351) патетично	389) жестко	433) надоедливо
352) самозабвенно	390) злостно	437) вероломно
353) фанатично	391) истерично	438) кичливо
354) мятежно	393) яро	439) несуразно
355)накаленно	394) хищно	440) неприязненно
<b>ВЗВОЛНОВАННО</b>	395) страшно	<b>ЭЛЕГАНТНО</b>
356) обеспокоено	396) ужасно	442) тонко
357) смятенно	397) беспощадно	443) изящно
358) тревожно	398) злобно	444) галантно
359) щемяще	399) маниакально	445) утонченно
360) трепеща	400) лобово	446) манерно
361) лихорадочно	401) люто	447) грациозно
362) с отчаянием	402) невменяемо	448) танцевально
363) раскаявшись	403) остервенело	449) жеманно
364) мятуще	404) сатанински	450) щеголевато
366) надломленно	<b>С БРАВАДОЙ</b>	451) изошренно
367) изматывающе	405)бесшабашно	452) ажурно
<b>РАЗДРАЖЕННО</b>	406) высокомерно	453) деликатно
368) рассерженно	407) залихватски	454) изысканно
369) негодующе	408) напыщенно	455) искусно
370) резко	409)нахохлившись	456) искушенно
371)невоздержанно	410) спесиво	457) капризно
372)грубо	411) хватко	458) строптиво
373) гневно	412) хлестко	459) своенравно
374) яростно	413) заносчиво	460) эфемерно
375) бешено	415) эксцентрично	461)экстравагантно
376) жестоко	417) чопорно	462) прихотливо
377) сердито	418) амбициозно	463) пластично
378) исступленно	419) задиристо	464)обворожительно
379) неистово	420) напыщенно	465) филигранно
380)свирепо	421) напропалую	
381) дьявольски	<b>ДЕРЗКО</b>	
382) демонически	422)бесцеремонно	
384) агрессивно	423) беспардонно	
385) безудержно	424) вызывающе	
386) варварски	425) нахально	
387) безжалостно	426) нагло	
	427) нескромно	

466)  
хрупко

ЛИТЕРАТУРА

1. Ананьев Б.Г. Избранные психологические труды в 2-х т.–М.: Просвещение, 1980.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка, 1973. – 260 с.
3. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1974. – 230
4. Волков И.П. Учим творчеству. – М.: Педагогика, 1982. – 86 с.
5. Вопросы теории и психологии творчества./Под ред. Б.А. Лезина. – М.: Знание, 1977.
6. Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6-ти томах. – М.: Педагогика, 1982.
7. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. – М.: Музыка, 1975. – 230 с.
8. Громов Е.С. Природа художественного творчества. – М.: Просвещение, 1986. - 90 с.
9. Грузенберг С.О. Психология творчества. – Минск: 1953, 190 с.
10. Загвязинский В.Н. Педагогическое творчество учителя. – М.: Педагогика, 1987. – 160
11. Кан-Калик В.А. Педагогическая деятельность как творческий процесс. – М.: Просвещение, 1977.
12. Кошкина Л.В. Проблеми творчої педагогічної діяльності. – К.: ІЗМН, - 2004.
13. Левин В.А. Воспитание творчества. М.: Знание, 1977. – 63 с.
14. Моляко В.А. Психологічна готовність до творчої праці. К.: Знання, 1989. – 48 с.
15. Поташник М.М. Как развивать педагогическое творчество. М.: Знание, 1997.–115 с.
16. Рибалка В.Р. Психологія розвитку творчої особистості: Навч. посіб.. – К.: ІЗМН, 2001.
17. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки.- В 2 т. Л.: Сов. композитор, 1980.
18. Якобсон П.М. Психология художественного творчества. – М.: Мысль, 1977. – 182 с.