

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196  
EDN RGDNII  
УДК 792.028.3

В. С. Косенко  
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0006-5533-8748

## Формирование интонационной выразительности на уроках сценической речи: от звука к слову

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию способов формирования интонационной выразительности в театральном обучении. Опираясь на методологическую основу, заложенную авторитетными специалистами в области сценической речи, автор приходит к выводу, что практика обучения сценической речи должна ориентироваться на междисциплинарный подход: деятелям театрального искусства целесообразно опираться на данные, предоставляемые науками смежного цикла, такими как лингвистика, в рамках которой интонация рассматривается как особый уровень языка, апеллирующий как к внезнаковой, так и к знаковой объективации. Автором предлагается двухуровневый подход к формированию интонационной выразительности. Первый уровень подразумевает совершенствование слухового восприятия, которое оказывает влияние на собственный интонационный арсенал артиста (с помощью упражнения «Звуковой образ картины»). Второй предполагает овладение интонационными конструкциями, позволяющими актеру не только достичь достоверности изображаемого на сцене, но и передать все оттенки смысла, закладываемые автором в художественное произведение. С учетом интонационного рисунка речи актерская игра способна обогатиться множественными дополнительными смыслами, а следовательно, транслировать вовне адекватное замыслу автора содержание произведения. Особую актуальность статья приобретает в свете ухудшения интонационной выразительности речи в современном обществе. Вследствие оскудения языка и утраты его диалектного богатства, которое затрагивает не только уровень словоупотребления, но и интонационный ярус, его демелодизации требуется обращать особое внимание на развитие интонационно-мелодической составляющей речи будущих актеров и режиссеров.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Интонация, интонационная структура, сценическая речь, театральная практика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196  
EDN RGDNII  
УДК 792.028.3

Victoria S. Kosenko  
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0006-5533-8748

# Formation of Intonation Expressiveness at the Lessons of Stage Speech: from a Sound to a Word

## ABSTRACT

This article is devoted to the ways of forming the intonation expressiveness in theatre education. Basing on the methodology proposed by authoritative experts in the field of stage speech, the author comes to the conclusion that the practice of stage speech should follow an interdisciplinary approach. For instance, theatre actors should better rely on the data provided by the similar subjects, such as linguistics. It considers the intonation as a special level of language, appealing to both non-sign and sign objectification. The author proposes a two-level approach to the formation of intonation expressiveness. The first level involves improving auditory perception, which influences the actor's own intonation background (using the exercise: *Sound image of a picture*). The second one assumes mastering intonation constructions that allow the actor not only to achieve the authenticity of what is presented on stage, but to convey all the shades of meaning that the author hides into a work of art. Taking into account the intonation pattern of speech, the stage can be enriched with multiple additional meanings, and, consequently, broadcast the content which is adequate to the author's intention. The article acquires particular relevance taking into the account the lack of intonation expressiveness in modern society's speech. Due to the scarcity of the nowadays language, which affects not only the word usage, but also on the intonation, its lack of melody, it is necessary to pay special attention to the development of the intonation-melodic component of speech among future actors and directors.

## KEYWORDS

Intonation, intonation structure, stage speech, theatrical practice.

В современной практике сценической речи понятию «интонация» уделяется недостаточно внимания: оно воспринимается как органичная экстериоризация жизни «человека внутреннего» [1], посредством чего вовне транслируется ощущение верного чувствования образа, ощущение внутренней правды. Однако именно интонация в речи современного актера становится наименее художественным уровнем самопрезентации. Как показано в исследовании [2], интонационный ярус самоподачи актера претерпевает сегодня значительные изменения, затрагивающие, в частности, нарушения спираторного<sup>1</sup> принципа речевого потока. Большое внимание в работах уделяется эмоциональному слуху [3; 4]. Более того, исследователи говорят и о специфических, соответствующих культуре и языку параметрах звучащей речи<sup>2</sup> [5; 6]. Монотонная речь, снижающая ритм диалога, затрудняет восприятие коммуникативного послания, не дает воспринимающему сознанию проникнуть в его смысловую суть.

Актер — человек, несущий на себе функции коммуникативного эталона. Его коллективная аудитория достаточно широка; воспринимающее сознание адресата считывает транслируемые актером речевые коды, подсознательно встраивая их в свое представление о норме. Однако норма, по меткому выражению академика В. Колесова, в современном русском языке «просела»: этот процесс затронул не только уровень словоупотребления, но и интонационный ярус.

Распространение и повсеместное проникновение в жизнь виртуальной реальности способствовало тому, что изменилось само сознание человека говорящего. Мышление современного индивида можно назвать клиповым. Большие массивы обрабатываемой информации и недостаточность времени для ее интерпретации привели к тому, что исследователи называют редукцией: редуцированная информация хранится в мозгу в виде гиперссылок, она же эксплицируется вовне в процессе коммуникации. Речь становится быстрой, неразборчивой, интонационно скудной. Она теряет интонационную музыку: согласные претерпевают усиленную аккомодацию, доходящую до качественной модификации звуков, гласные утрачивают спиративный модуль, сокращаются, нарушая действующий в русской фонетической системе закон восходящей звучности. Происходит демелодизация речи. Современные исследования в области интонологии, носящие междисциплинарный характер, подтверждают эти наблюдения. Так, об интонационных параметрах русской звучащей речи читаем в работах [7; 8].

На демелодизацию речи опосредованно влияет и так называемый музыкальный фон. Конечно, музыкальный и речевой слух не идентичны. Однако отмечается их косвенная взаимозависимость. Т. И. Сополев, исследуя состояние музыкальной составляющей студентов-первокурсников, приходит к выводу, что старшее поколение взрослело «в некоем окружающем нас жизненном музыкальном фоне, который можно назвать мелодическим» [9, с. 176].

1 Русская фонетическая система базируется на теории выдоха и работает в соответствии с законом восходящей звучности.

2 В указанных исследованиях описывается гипотеза, согласно которой фонетическая система каждого языка обладает аутентичными этническими параметрами.

В таком случае развитие слуха ребенка происходило инстинктивно, на подсознательном уровне. Музыкальный фон современного общества в массе своей примитивен. Акцентируется ритмическая, а не мелодическая составляющая музыки.

Идея о том, что интонация выступает индикатором поведения и поступка актера, начинает развиваться в педагогических теориях К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Как отмечал К. С. Станиславский, именно слова и интонации выражают мысли и действия актера [10, с. 35]. Речевой поступок всегда индивидуально-конкретен, неповторим, он является выразителем речи, то есть «сообщает» режиссеру о том, как именно происходит постижение «духа роли». Именно звуковое выражение мысли, то есть интонация, точнее всего передает этот процесс.

Интонация есть звуковое приспособление для выражения интериоризованного содержания, освоенного личностью в процессе восприятия и обработки фрагментов действительности. Она должна постоянно проверяться актуальными задачами общения. Следовательно, каждый знак препинания, каждый акцент должен быть психологически мотивирован. Каждое акцентированное слово — это выражение его скрытой сущности, непосредственная работа с подтекстом. Мысли и чувства человека могут быть «овнешнены» различными способами: вербальными и невербальными. К последним и относится интонация.

Коммуникативный процесс следует изучать в аспекте антиномии «мысль — выражение»; об этом писал Л. С. Выготский в своем труде «Мышление и речь» [11]. Противопоставление мышления речи — важная теоретическая предпосылка для исследования интонации. Речь не является зеркальным отражением строя мыслей, она «не надевается на мысль, как готовое платье», так как мысль не состоит из отдельных слов. Она пропозициональна, но невербальна. Выготский приводит простой пример: если мы хотим озвучить мысль «по небу полуночи ангел летел», мы не видим отдельно ангела, полночь и полет; мы воспринимаем образ синтагматически: расчленение на слова происходит в речи.

Мысль, превращенная в речь, перестраивается, совершаясь в слове.

По мысли А. Н. Петровой, интонация представляет собой синтетический феномен; это совокупность речевых оттенков в мелодике, темпе, интенсивности, тембре, соответствующих движению мысли, образному содержанию, волевому и эмоциональному проявлениям в процессе словесного действия актера на сцене [12, с. 3]. Понятие интонации, таким образом, есть синергетическое взаимодействие нескольких элементов: мелодики и мелодического контура, тембральной окраски, тона, темпа, ритма.

М. А. Пронина полагает, что «овладеть всем мелодико-интонационным богатством речи, ее “изошренной музыкой” может помочь лишь в высокой степени развитый речевой и музыкальный слух, в тесном взаимодействии родственных компонентов, таких как высота, сила, длительность и особенно — чувство ритма» [13, с. 209].

Чтобы понять, какую роль играет слух в интонационной выразительности актера, необходимо рассмотреть процесс формирования восприятия и производства речи.

И. Г. Песталоцци [14, с. 261] придавал большое значение слуховому восприятию при развитии речи. Все начинается с младенчества. Ребенок слышит множество звуков и слов вокруг себя. Они через слух доходят до его сознания. Считается, что уже на первом месяце ребенок отделяет человеческую речь от остальных звуков мира. Можно сказать, что «человек рождается с “запрограммированными” задатками к речепроизводству и речевосприятию» [15, с. 9]. В процессе взросления ребенок без какой-либо помощи овладевает способностью понимать речь, что возможно благодаря наличию у него речевого слуха. Но еще до момента понимания простых слов и распространенных обращений (примерно около 5 месяцев) ребенок начинает улавливать и различать интонацию (примерно около 3 месяцев). Он узнает голос матери и реагирует на ее интонационные проявления в голосе, такие как радость, недовольство, страх, волнение и многие другие. Таким образом, согласно исследованиям И. А. Автушенко, кроме речевого слуха существует эмоциональный слух, который обеспечивает «слуховое восприятие эмоционального содержания речи» [15, с. 10]. Вслед за В. П. Морозовым этим термином следует называть способность человека воспринимать эмоциональную окраску голоса в речи и пении и транслировать ее вовне. Таким образом, согласно исследованиям И. А. Автушенко, целесообразно говорить о двух сторонах речевой восприимчивости: слуховой и эмоциональной — и отдельно о речевом и эмоциональном слухе. Эмоциональный слух, как и речевой, подразделяется на тембровый, интонационный, темпоритмический, динамический. Все эти компоненты соотносятся с понятием интонации в широком смысле слова. Интонационный эмоциональный слух необходимо воспитывать, этому способствует вслушивание в интонации звучащей речи и декодировка заложенной в ней информации: содержания, интенциональности, активности, эмоциональной сонастроенности на партнера.

Накапливая опыт слухового восприятия, мы совершенствуем собственный интонационный арсенал, который впоследствии обогащает нашу речь. Развитый интонационный эмоциональный слух позволяет актеру продуктивнее работать над возможностями своего голоса: над расширением диапазона, силой, динамикой, кантиленой. Так вырабатывается интонационная выразительность.

Однако воспитание интонационного эмоционального слуха — непростая задача в контексте современности. Распространение планшетов и смартфонов во многом вытеснило и речевое общение, и книгу, обеднило интонационную выразительность, снизило интонационный слух. Как же «обострить» слух актеров?

О целенаправленном тренинге слуховой восприимчивости в сценической речи впервые заговорила И. А. Автушенко в рамках своего исследования эмоционального слуха в сценической речи. В соответствии с ее классификацией

выделяются три основных направления работы. Первое предусматривает изучение экстралингвистической информации в речи человека. Второе предполагает исследование интонационно-мелодической выразительности речи. Третье направлено на анализ эмоциональной речи. В рамках нашего исследования на первых этапах работы интерес представляет второе направление, в упражнениях которого отсутствует вербальная информация. Это акцентирует эмоционально-акустическую составляющую фразы. В практике сценической речи развитие невербального слуха, частью которого является эмоциональный, возможно в упражнениях на звукоподражание и имитацию речи незнакомого языка. И. А. Автушенко подчеркивает, что звукоподражательные этюды не только активизируют слух, но и развивают голосовые возможности будущих актеров. При помощи таких упражнений голос становится гибким, пластичным, готовым к различным голосовым трудностям.

Разработанный нами практикум по развитию интонационного инструментария актера включает работу с визуальным кодом: создание звуковой партитуры картины, как показывает наш опыт преподавания, способствует совершенствованию выразительности звучащей речи начинающих актеров. Обратимся к упражнению «Звуковой образ картины».

Впервые это упражнение было апробировано в 2017 году [16]. На начальном этапе нашей задачей было рассмотреть картину, понять, какое событие произошло, определить, с чего начался сюжет картины и чем он завершился, а затем выразить все это с помощью звуковых средств. Обязательное условие выполнения упражнения заключалось в передаче главного события этюда в виде эмоционально-звуковой кульминации.

На режиссерском факультете, в мастерской профессора Л. Е. Хейфеца одним из первых изображений, использовавшихся для выполнения упражнения «Звуковой образ картины», стало полотно Джона Уотерхауса «Одиссей и сирены». Сюжетом для него послужила легенда о десятилетнем возвращении хитроумного Одиссея в Итаку. Звуковой образ картины начинался со звуков моря. Сначала на море штиль, раздаются крики чаек издалека, шум ветра. Но вот начинается шторм, мы слышим, как усиливается ветер, волны бьются о борт корабля, он скрипит, соратники Одиссея все сильнее работают веслами, мы слышим удары лопастей о воду. И тут появляются сирены, они хотят утащить моряков под воду, женские голоса звучат как некое заклинание, они переходят в полувоплъ, полупеснь, которая с каждым звуком становится все громче, громче и вдруг обрывается — только волны, ветер и звуки весел, поднимаемых и опускаемых оставшимися в живых моряками, затихают где-то вдали.

В следующий раз упражнение выполнялось на материале картины Валентина Серова, одного из самых известных живописцев XIX века. Для работы студент-режиссер выбрал полотно «Выезд императора Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту», входящее в серию иллюстраций, подготовленных художником к изданию «Из истории царских и императорских охот в России».

На картине представлены фигуры Елизаветы и Петра, изящные и грациозные. Вдали видна церковь с колоколенкой. По замыслу режиссера, звуковое оформление открывалось звуками службы, доносившимися из церкви. Мы слышим звон колоколов и церковные песнопения, все это обрамлено звуками природы: ветра, накрапывающего дождя, шума листвы и криками пролетающих птиц. Вот раздаётся топот копыт. Уже можно уловить звуки человеческих голосов, женский смех. Августейшие особы все ближе, вот уже слышна иностранная речь и можно разобрать слова: «*Tout beau, sbogarici...*» Вихрем они проносятся мимо понуро стоящих крестьян и так же скоро удаляются. Где-то вдали слышен лай собак, чавканье грязи под копытами лошадей и разговор между Елизаветой и Петром. Нарастают звуки дождя, ветра, в конце концов остаются только доносящиеся издали церковные песнопения. Складывается ощущение, что императорский выезд на мгновение всполошил тихую деревеньку, а дальше жизнь снова пошла своим чередом. Режиссеру в этой работе удалось создать очень точную звуковую атмосферу. Возникло ощущение, что мы на несколько мгновений очутились в XVIII веке и стали реальными свидетелями императорского выезда.

По мере освоения данного упражнения уточнялись прежние задачи, ставились новые, расширялись требования к звучанию. Так, кроме создания звукового образа требовалось определить и найти особый, неповторимый звуковой стиль картины, который соответствовал бы художественному стилю, и уникальные звуковые средства, с помощью которых он создается. Иными словами, необходимо было «передать» не только содержание картины, но и авторский стиль. На начальных стадиях выполнения упражнения попадание в стилистику автора было случайным, интуитивным, совершавшимся путем тонкого ощущения звукообраза исполнителями. Например, американский художник Ларри Элмор, работающий в стиле фэнтези, своей картиной «Дракон-рыцарь» вдохновил студента режиссерского факультета на создание необычайного мира звуков. В работах художника представлен неповторимый фантастический мир, поэтому необходимо было создать такой же новый уникальный звуковой мир. В этой итерации упражнения студенты показали основательную работу собственной фантазии: своим речевым аппаратом они воспроизводили звуки крыльев летящего дракона и странный то ли гул, то ли скрежет мира, в котором этот дракон существует. Также можно было услышать хлюпанье лавы и вскрики добычи дракона. Все шумы, голоса и скрипы выстроились в самобытный звукоряд.

В процессе создания новых звуковых образов картин внимание будущих актеров сознательно направлялось на воссоздание авторского стиля. В картине авангардиста Марка Шагала «Над городом» есть и мечта, и желание, и сон, и реальность, и детская непосредственность, и взрослая уверенность. На картине изображена пара, летящая на крыльях счастья. От своей любви они точно парят в небесах. Герои возвышаются над обыденной жизнью, они в своем мире, независимом и скрытом от других. Любовники видят маленькие, словно игрушечные, домики, амбарчики, сарайчики, покрытые туманной

дымкой. Образы на холсте не имеют детализации, они схематичны, как этюды; порой кажется, что они нарисованы рукой ребенка. Графичны лица персонажей, условны очертания предметов. Кубистическая фигура Шагала рядом с женской фигурой, написанной округлыми линиями. На заднем фоне картины поднимается собор как символ божественной любви, единения душ. Вся картина исполнена алогичности и иррациональности. Художник выводит на первый план не физические тела людей, а их души. Бытовые элементы переплетаются с романтизмом. Цвета на картине не связаны друг с другом. Здесь есть зеленый и синий в одеянии пары, и желтый в изображении домов и окон, и изумрудный в прорисовке деревьев. Здесь разрушаются законы физики и логики. Как все это выразить в звуке? Первые «пробы пера» будущих актеров мастерской профессор С. И. Яшина затрагивали только событийную часть. Звуки были иллюстративны и прямолинейны. Нафантазированный звуковой ряд не соответствовал парадоксальности и алогичности картины. Выбранные звуковые приспособления были примитивны с точки зрения стилистических особенностей художника. В звуковом решении упускалась уникальность подхода Шагала. При этом событийно-действенная линия была выстроена вполне корректно и точно. Умение вслушиваться в эмоциональный фон картины, в ее звуковую пластичность, способность находить звуковое исполнение в соответствии с оттенками и красками самой картины — в этом заключалась главная задача. В процессе работы отбирались точные звуковые средства, предметы, с помощью которых находились необходимые звуки, речеголосовые приспособления. Наконец мы слышим жизнь маленького города: блеяние козлика, скрип калитки, порывы ветра — обычную повседневную жизнь. Вдруг, как символ наивной чистой любви, возникает звук колокола, который меняет весь звуковой фон, искажает прежнюю звуковую партитуру. Мы словно взлетаем и оказываемся на небесах, летим на крыльях любви вместе с влюбленными. Звуки становятся ирреальными, небытовыми, отражающими общение этой пары на духовном, бестелесном уровне. Полет продолжается, ветер усиливается, любовь выходит из берегов — и мы снова слышим жизнь города, исполненную простых житейских событий, выраженных звуковыми средствами. За счет контрастных звуковых выразительных средств раскрывается стиль автора. Парадоксальность картины находит свое отражение и в звуковом решении, кроме сюжетной линии прорабатывается также и стилистическая. Отметим, что будущим актерам непросто понять и обнаружить эти звуковые особенности, находить и извлекать соответствующее звучание. Также трудности вызывает задача по соединению в звуке событийной канвы и авторского стиля.

Еще одним примером может служить работа над картиной Ивана Крамского «Пасечник» студентов того же курса. Полотно написано в реалистической манере. Фигура пасечника — олицетворение спокойствия и умиротворения, принятия жизни такой, как она есть. Он один, жизнь идет своим чередом. Смиранный старик принимает свою судьбу, живет делом своей жизни, любит своих пчел. На лицо и руки старика падает луч солнца, словно подчеркивая его

единение с природой. Художником аккуратно подмечены детали: босые ноги, ключ, висящий на поясе, крест поверх рубахи. Спина сторблена, но на лице старика умиротворенная улыбка, она озаряет его лицо. Полотно написано в различных оттенках зеленого, что еще больше подчеркивает покой, мир, постоянство в душе старика. Несмотря на очевидную внешнюю форму, которую транслировала картина, будущие актеры создали совершенно противоположное звуковое решение. В поисках событийно-действенного ряда возник блокбастер: старик роняет улей, борется с пчелами, убегает от них и прыгает в озеро. Событие, характерное для современного фрагментарного мышления, было нафантазировано, взято из сознания студентов. Учащиеся не смогли уловить эмоциональный фон картины, не почувствовали энергию этого персонажа, не нашли адекватного картине события. Актеры придумывали, опираясь не на картину, не вслушиваясь в нее. Формирование тонкой звуковой стилистики продолжалось долгое время. Будущие актеры были погружены в творчество самого художника, читали его биографию, историю написания полотна, аналитические статьи искусствоведов. Также они слушали записи звуков леса. Важно подчеркнуть, что им было дано задание создать звуки разного леса: лес в солнечный летний день, лес морозным утром, дождливый осенний вечер в лесу, утренний весенний лес. Наконец мы слышим щебетанье птиц, стрекот кузнечиков, едва слышный шелест деревьев в летнем лесу, легкое дуновение теплого ветерка, шуршание ежика в траве, жужжание любимцев пожилого крестьянина — пчел, дыхание старика. Прекрасный день, ничто не предвещает беды. Он неторопливо точит косу в надежде собрать пучок сена, но налетает ветер, мы слышим раскаты грома вдали, гроза приближается, начинается дождь — капля, другая, и мы оказываемся под проливным дождем вместе с этим пожилым человеком. Он неспешно встает и удаляется на поиски укрытия.

Поиск звуковых нюансов и точных выразительных средств, умение прислушиваться и различать особенности одной и той же атмосферы в разных условиях существования способствуют обретению эмоционального слуха, чувства стиля, навыка подмечать тонкости в звуке. Это становится основой интонационной выразительности — сначала на звуковом уровне, потом на уровне слова, а затем и в художественном тексте, и в текстах своих персонажей на сцене.

Далее мы переходим от анализа и формирования интонационной выразительности звукового уровня к работе над интонацией осмысленного слова, и здесь необходимо подчеркнуть, что, по мнению Т. Я. Радионовой, в основе процесса интонирования лежат интонационные универсалии — логические конструкции генеративного типа [17]. Так, детское сознание интонирует себя нарративно, поэтому в древних культурах отражен тип горизонтального повествовательного мышления. Когда человек начинает осознавать себя как личность, возникает вопрошающая интонация. Мелодическое воплощение вопрошающей интонации может варьироваться, однако с точки зрения диахронии и эстетических парадигм она универсальна и несет в себе

семантику поиска и логического раздвоения. Интонационные универсалии вопрошания — аккумуляторы информации о вечном поиске человека, кристаллизованном в вопросах о смысле жизни. Вопрошание есть предвосхищение будущего конфликта, вспомним знаменитое вопрошание Гамлета: «Быть или не быть?»

В мировой драматургии художественное мышление начало интонационно обогащаться с расцветом шекспировского творчества. Еще один знаковый этап становления интонационной выразительности в театре — разработка чеховской драматургии. Субъекты чеховского нарратива не способны реализовать свои духовные потребности; они задаются вопросами экзистенциального характера, но такое вопрошание имплицитно, оно затрагивает внутреннюю жизнь личности.

Чеховское мироощущение находит отражение в особой тональности письма, в частности в противительной интонации, которая достигается при помощи разделительных союзов «а» и «но». Субъект мучится вопросами, которые он не в силах разрешить.

Методологическое значение интонационных универсалий сложно переоценить. Не будучи представленными в константном виде в каком-либо произведении, тем не менее они очерчивают перед нами путь интонационной реализации художественного текста. Они сочетают в себе устойчивое и вариантное: то, что способно передать опыт чувствования в определенную эпоху, и то, что транслируется в конкретной речевой ситуации. Речь всегда несет на себе отпечаток эмоционального состояния, вне эмоциональной окраски она невозможна: даже безразличие есть выражение определенных эмоций.

Безразличие — примета современности, поэтому воспитание интонационной выразительности является первостепенной задачей педагога по сценической речи.

Сценическая речь входит в особый тип дискурса, который мы обозначим как театральный. Его природа синкретична, следовательно, перед нами многомерное коммуникативное пространство, семиотическая сложность которого обусловлена взаимодействием сразу нескольких кодовых систем: визуальной, аудиальной, собственно вербальной. Тут будет уместно привести определение Н. Д. Арутюновой: «Дискурс — это речь, “погруженная в жизнь”» [18, с. 137]. Современные исследователи рассматривают дискурс как сложное образование, вбирающее в себя целый ряд значимых компонентов. С этой точки зрения иллюстративна триада Р. Якобсона: адресат — текст — адресант. В театральной практике фигура адресанта усложнена. С одной стороны, в этой функции выступает автор драматического произведения — тот, кто транслирует смысл посредством созданного им текста. С другой, транслятором смыслов становится режиссер постановки — человек, чье видение преломляет исходный материал сквозь собственные модусные рамки, следовательно, участвует в расстановке идейно-тематических акцентов. Наконец, транслятором смыслов на сцене становится актер, чье проживание роли либо очерчивает, либо нивелирует замысел произведения. Актер, в свою очередь,

выполняет функцию и адресата, и канала трансляции (согласно формуле Г. Ласуэлла) [19]. Адресатом в данном случае выступает коллективный реципиент — аудитория. Если адресат аккумулирует определенные смыслы своего высказывания (спектакль правомерно считать сложным высказыванием) в соответствии с собственными базовыми знаниями (набором исходных предположений), интенциями и коммуникативными задачами, то коллективный адресат воспринимает послание в зависимости от горизонта своего ожидания [20]. Коммуникативный успех зависит и от параметров текста (принципиальное значение здесь играет звучащая речь), и от контекста, внутри которого разворачиваются определенные события. Вся совокупность представленных параметров и будет называться дискурсом — сложным коммуникативным пространством, включающим транслятора, реципиента, текст, контекст и все сопутствующие ему характеристики.

Мы особо подчеркнули здесь значимость звучащей речи. От того, как именно проживается текст в речевом потоке, зависит формирование определенных образов в сознании аудитории и коммуникативный успех всего произведения. Следовательно, большое внимание в практике сценической речи должно уделяться интонации — сложной подсистеме языка, которая напрямую участвует в семантизации текста.

Исследования интонации, свойственной русской речи, начались во второй половине XIX века. В этот период ученые пытались графически репрезентировать движение речевого тона с помощью различных обозначений (например, стрелки над текстом) и нотных знаков, способных зафиксировать нюансы звучащей речи.

Например, у актеров музыкального жанра, как известно, есть четкая партитура. Нотный стан определяет движение тона голоса вокалиста: выше, ниже. Существует множество музыкальных терминов, помогающих создать точную партитуру роли. Композитор подсказывает певцу с помощью этих обозначений, где усилить или ослабить звучание, где замедлить или ускорить темп, где повысить или понизить тон. Вот только некоторые музыкальные термины: *adagio* (медленно), *agitato* (возбужденно, взволнованно), *allegro* (скоро), *andante* (не спеша, шагом), *accelerando* (ускоряя), *animato* (воодушевленно, оживленно), *brioso* (живо, оживленно, весело), *con moto* (подвижно, с движением), *cantabile* (певуче), *con dolore* (с грустью, болью, тоской), *crescendo* (постепенно усиливая звучание), *diminuendo* (постепенно уменьшая звучание), *doloroso* (грустно, печально), *dolce* (ласково, нежно), *energico* (энергично, сильно), *espressivo* (выразительно, ярко), *gioioso* (игриво, весело, радостно), *grave* (тяжело, значительно, торжественно), *largo* (широко, медленно), *lento* (протяжно, медленно, слабо), *meno mosso* (менее скоро, медленнее), *moderato* (умеренно, сдержанно), *pui mosso* (более подвижно, оживленно), *piano* (тихо), *poco* (немного, не очень), *recitando* (декламируя, рассказывая), *rigoroso* (строго, точно [соблюдая ритм]), *risoluto* (решительно), *ritardando* (постепенно замедляя), *simplice* (просто, естественно), *tranquillo* (спокойно, безмятежно), *vivo* (живо), *vigorouso* (бодро, энергично).

Многообразие музыкальных «маяков» дает возможность до мелочей продумать детали, отобрать для определенной роли наиболее подходящие выразительные средства. При этом от артистов музыкального жанра также требуется и внутреннее наполнение, и проживание речевого фрагмента. Закономерен вопрос: относится ли интонация к семантически полнозначным подуровням языка? Обладает ли она денотативным компонентом или ограничена сигнификаторным?

Вопрос о статусе интонации как автономной по отношению к уровням языковой системы концептологемы активно разрабатывается в современном языкознании. Большинство исследователей выделяет особое концептуальное поле лингвистики — интонологию, имеющую собственный объект, методологию познания, терминологический тезаурус и задачи. Признание автономности интонации обусловлено тем, что в определенных дискурсивных практиках она может быть единственным средством выражения, восприятия и трансляции смысла высказывания. Интонация имеет собственные единицы функционирования и измерения. Их репертуар ограничен; различные исследователи дефинируют их по-разному: интонема (В. А. Артемов, Г. Н. Иванова-Лукьянова), интонационная конструкция (Е. А. Брызгунова), просодема (С. В. Коздасов) [цит. по: 21].

Тем не менее сам факт наличия и функционирования таких единиц имеет важное теоретико-практическое значение: он предполагает, что интонация, вопреки устоявшемуся со времен Ф. де Соссюра мнению, имеет свою семантику. Однако четкой дифференциации интонации и ее единиц по-прежнему нет, что объясняет множественность подходов к ее изучению.

Первый подход, сегментный, ориентирован на изучение интонации как некоего контура, который накладывается на определенные синтаксические структуры (В. А. Артемов, В. Г. Генина, Р. Дворжецкая, И. С. Тихонова и др.).

Второй подход, суперсегментный, основан на первичности интонационной структуры по отношению к сегментным структурам (В. Б. Касевич, Е. М. Шабельникова, В. В. Рыбин).

Третий подход (синтезирующий) направлен на изучение интонации в связи с лексико-грамматическими структурами и контекстом (Е. А. Брызгунова, Т. М. Николаева, Н. Д. Светозарова, Н. В. Черемисина) [цит. по: 21].

Интонация как звуковое средство языка рассматривается, как правило, в двух аспектах: фонетическом и функциональном. В первом случае акцент ставится на различном соотношении количественных изменений основного тона, длительности, тембре, интенсивности, которые участвуют в выражении смысловых и эмоциональных различий в высказывании. Во втором интонация рассматривается как звуковое средство языковой системы, с помощью которого говорящий и слушающий выделяют в потоке речи и само высказывание, и его смысловые части, а также противопоставляют высказывания по их интенциональности и субъективному модусу (отношение к содержанию высказывания). Театральный дискурс предполагает использование синтетического подхода как наиболее продуктивного, в частности интонационной теории Е. А. Брызгуновой.

Известно, что во всех языках можно определить основные интонационные модели, присущие носителям данного языка. Так, французский фониетист П. Делаттр выделяет десять базовых интонаций французского языка. В английском и испанском языках филологами выделено семь, а в немецком шесть интонационных моделей. Автор русской интонационной теории Е. А. Брызгунова считает, что в русском языке можно выделить семь типов интонационных конструкций. Интонационные конструкции (ИК) — это некие модели, типы соотношений тона, тембра, интенсивности и длительности звучащей речи. Обозначаются они следующим образом: ИК-1, ИК-2, ИК-3, ИК-4, ИК-5, ИК-6, ИК-7. ИК реализуется в речевом такте (синтагме). В каждой интонационной конструкции необходимо выделить главное по смыслу слово, на ударном слоге которого и происходит смена тона. Ударный слог главного по смыслу слова синтагмы является ее интонационным центром. Все ИК имеют интонационный центр, а остальной речевой такт (синтагма) делится на предцентровую и постцентровую часть.

Центр ИК может находиться в начале, в середине или в конце речевого такта. В зависимости от соотношения составных частей ИК можно выделить 4 вида:

Центр: *Дождь*<sup>1</sup>.

Предцентровая — центр: *Ира едет в театр*<sup>1</sup>.

Где *Ира едет в те* — это предцентровая часть, а *атр* — центр.

Предцентровая — центр — постцентровая: *И Константин едет в театр*<sup>1</sup>.

*И Констан* — предцентровая часть, *тин* — центр, *едет в театр* — постцентровая часть.

Центр — постцентровая: *Петя едет в театр*<sup>1</sup>.

*Пе* — центр, *тя едет в театр* — постцентровая часть.

Интонационная теория Е. А. Брызгуновой, ориентированная первоначально на студентов-иностранцев, изучающих русский язык, позволила создавать простую и понятную транскрипцию. В ней обозначаются границы интонационного членения — речевой такт (синтагма), а над ударным гласным слова, являющегося интонационным центром, ставится цифра, обозначающая тип интонационной конструкции.

Возьмем фразу:

*Выдающийся актёр*<sup>1</sup>.

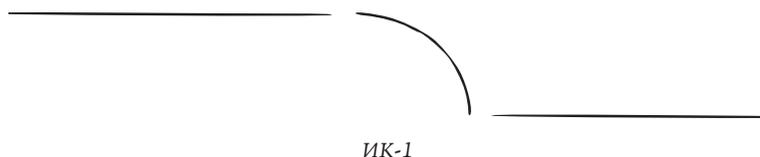
Эта фраза состоит из одной синтагмы, смысловым центром которой является слово *актер*, ударение в слове падает на слог *тер*, слог *тер* является интонационным центром конструкции. Над ним мы ставим цифру 1, обозначающую тип ИК.

Необходимо отметить, что у разных филологов отличаются графические изображения интонационных конструкций. Важно, чтобы графика точнее передавала интонационное своеобразие каждой ИК. В настоящей статье мы используем графику кандидата филологических наук, доцента МГУ И. В. Одинцовой.

### Первая интонационная конструкция — ИК-1

Наиболее типичным ее проявлением считается повествовательное предложение при выражении завершенности. Условно можно назвать эту интонацию так: «интонация точки».

*Матвей<sup>1</sup> пишет пьёсу. И Пелагёя<sup>1</sup> пишет пьёсу. Они — драмату́рги.*



При реализации этого типа интонационной конструкции в предцентровой части тон движется по среднему уровню, в интонационном центре (ударный гласный главного по смыслу слова синтагмы) резко падает вниз и далее движется по низкому уровню в постцентровой части.

*Матвей<sup>1</sup> пишет пьёсу.*

Главным по смыслу словом этого односинтагменного предложения является слово *пьеса*. Ударный слог *пье* — интонационный центр этого предложения. Поэтому именно в нем и происходит смена тона от среднего к более низкому.

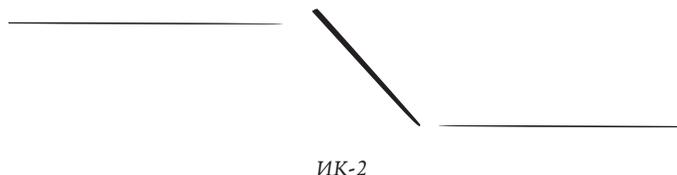
### Вторая интонационная конструкция — ИК-2

Наиболее характерным проявлением ИК-2 можно считать вопросительное предложение с вопросительным словом, иными словами, вопрос со словами «что», «кто», «как», «зачем», «почему».

*Кто<sup>2</sup> идет в театр? За чём<sup>2</sup> взяли этот роман?*

Также типично употребление этой конструкции в предложениях при выражении обращения, требования, восклицания.

*Сергёй<sup>2</sup>! Стой<sup>2</sup>! Там опасно!*



Интонационная конструкция второго типа реализуется следующим образом: предцентровая часть произносится на среднем тоне говорящего. На гласном центра тон может незначительно повышаться или остается на прежнем уровне. В постцентральной части тон немного понижается и движется на этом уровне до конца синтагмы. Но главной особенностью этой интонационной конструкции является произнесение гласного центра с усилением словесного ударения. И если ИК-1 констатирует, то ИК-2 подчеркивает, противопоставляет.

Например:

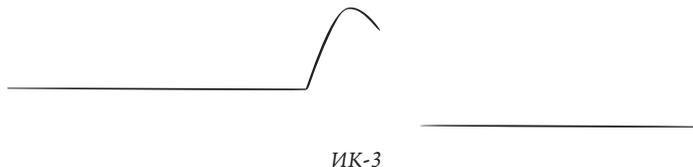
*Там находится библиот<sup>2</sup>ка!* (Именно библиотека, а не кинотеатр.)

*Это мо<sup>2</sup>й учебник.* (Именно мой, а не твой.)

### Третья интонационная конструкция — ИК-3

Наиболее характерным употреблением ИК-3 является вопросительное предложение без вопросительного слова, то есть вопросы без слов «кто», «что», «как», «где», «когда», «почему» и т. д.

*Это Ва<sup>3</sup>ш билет? Вас зовут Ви<sup>3</sup>ктор? Оля рису<sup>3</sup>ет?*



В предцентральной части ИК-3 тон говорящего движется по среднему уровню. На гласном центра тон резко повышается в пределах одного слога, а не целого слова. В постцентральной части тон понижается и движется по низкому уровню. Этот тип ИК можно условно назвать «интонацией вопроса», хотя она употребляется не только в вопросительных фразах.

Разберем пример:

*Вас зовут Ви<sup>3</sup>ктор?* (Именно так? Точно Виктор?)

Центр синтагмы — слог *Вик*, *вас зовут* — предцентровая часть, а *тор* — постцентровая. Соответственно, *вас зовут* произносится на среднем тоне, в интонационном центре тон резко повышается, а *тор* мы говорим на тоне ниже среднего.

Употребление ИК-3 возможно также при сопоставлении:

*Я танцую<sup>3</sup>, / а ты музицируешь<sup>1</sup>.*

Или при перечислении:

*Ма<sup>3</sup>рия, / Ири<sup>3</sup>на, / Светла<sup>3</sup>на / идут на кон<sup>1</sup>церт.*

#### **Четвертая интонационная конструкция — ИК-4**

Наиболее ярким проявлением ИК-4 считаются вопросительные предложения со значением сопоставления.

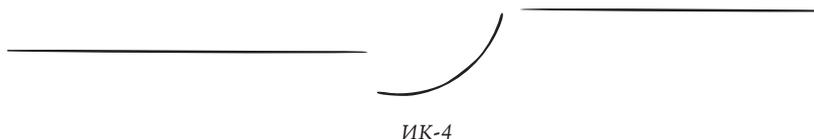
*Я пою. А ты<sup>4</sup>?*

*Тимофей сдал экзамен. А Егор<sup>4</sup>?*

Часто этот тип интонационных конструкций используется в вопросах анкетного характера:

*Ваше<sup>4</sup> имя? Фамилия<sup>4</sup>? Образование<sup>4</sup>?*

В то же время ИК-4 часто можно встретить в предложениях при выражении незавершенности, перечисления, сопоставления.



Реализуется этот тип ИК так: в предцентральной части тон говорящего соответствует среднему уровню. На гласном центра тон понижается, а затем постепенно поднимается. Повышение тона сохраняется и в постцентральной части.

Приведем пример:

*А Мари<sup>4</sup>на когда напишет?*

Представим, что смысловое ударение стоит на слове *Марина*. Ударный слог, являющийся интонационным центром, — *ри*. Предцентральной частью является *А Ма*, постцентровая часть — *на когда напишет*.

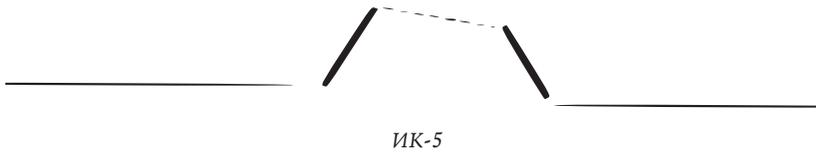
#### **Пятая интонационная конструкция — ИК-5**

Тип ИК-5 реализуется во фразах, передающих высокую степень выраженности признака, действия, состояния. Этот тип ИК можно определить как «интонацию восклицания», согласно формулировке Г. Н. Ивановой-Лукияновой [22, с. 9].

Например: *Какой<sup>5</sup> прелестный день! Сколько<sup>5</sup> новостей было в этом году!*

*Это незабываемое<sup>5</sup> путешествие! Как<sup>5</sup> замечательно!*

Характерным для данного типа интонационной конструкции является наличие двух интонационных центров. Первый центр находится на ударном слоге слова, обозначающего признак или степень его выраженности (в приведенных примерах это слова «какой», «сколько», «незабываемое», «как»). Вторым центром является ударный слог слова, к которому относится признак или степень его выраженности (слова «день», «новостей», «путешествие», «замечательно»). Следовательно, в предложении «Какой прелестный день!» первым интонационным центром является слог *кой* слова *какой*, а вторым — слог *день* слова *день*.



Данный тип интонационной конструкции реализуется следующим образом: в предцентровой части тон движется по среднему для говорящего уровню. В первом центре тон поднимается выше среднего уровня и сохраняется на нем на протяжении нескольких слогов. Во втором центре тон понижается до среднего уровня. В постцентровой части тон движется на уровне ниже среднего.

*Какой<sup>5</sup> у него голос!*

В этой фразе два интонационных центра: на слоге *кой* (главное слово, обозначающее признак, — какой) и слоге *го* (главное слово, к которому относится признак, — голос). В первом интонационном центре тон поднимается, а во втором падает до уровня ниже среднего. Предцентровая часть *ка* произносится на среднем уровне, а постцентровая *лос* на уровне ниже среднего.

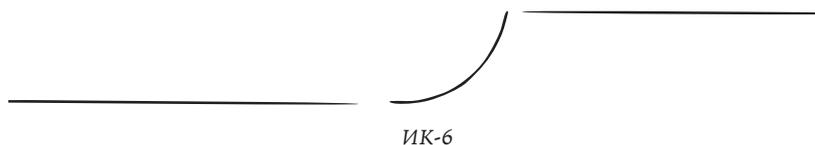
### Шестая интонационная конструкция — ИК-6

Наиболее типичными случаями употребления ИК-6 являются выражения качественной и количественной оценки в предложениях с местоимениями и без них.

*Жара<sup>6</sup> сегодня!*

Предложение, произнесенное с ИК-6, «Жара сегодня!» можно приравнять к предложению «Какая жара сегодня!» со значением «очень жарко».

*Листьев!* (Подразумевается, что много листьев.)



ИК-6

Движение тона в предцентральной части идет по среднему для говорящего уровню. На гласном центра происходит плавное, постепенное повышение. Установившийся уровень тона сохраняется и на постцентральной части.

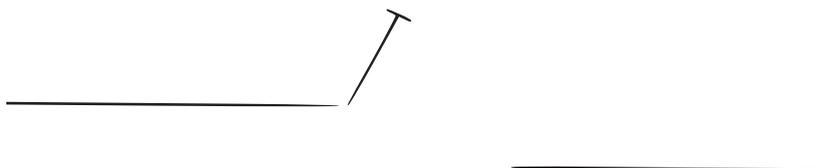
Таким образом, *жара сегодня* будет произноситься так: в предцентральной части — *жа* — тон идет по среднему уровню, центром конструкции является слог *ра*, в котором тон немного повышается, а в постцентральной части *сегодня* это повышение сохраняется до конца.

### Седьмая интонационная конструкция — ИК-7

Типичным употреблением этой ИК является выражение экспрессивного несогласия и отрицания в предложениях с местоименными словами. В предложениях со значением эмоционального отрицания признака, действия, состояния ИК-7 проявляется наиболее ярко.

*Како́й он артист!* (В значении «плохой артист».)

*Когда́ это случится!* (В значении «случится не скоро, если вообще произойдет».)



ИК-7

Движение тона в предцентральной части идет на среднем для говорящего уровне. На ударном гласном тон резко повышается, что схоже по мелодическому контуру с ИК-3. Но в интонационном центре ИК-7 возникает фонетическое явление так называемого кнаклаута, то есть смычки голосовых складок. Это явление довольно редкое в русском языке. Характерным примером может служить ответ «Не-а!», в котором происходит смычка голосовых связок перед заударным гласным. В постцентральной части движение тона ниже среднего уровня, то есть ниже уровня предцентральной части.

Разберем пример: «Да *Како́й там спектакль!*»

Центром интонационной конструкции будет слог *кой* в слове *какой*. Соответственно, вся предцентровая часть, а именно *да ка*, произносится на среднем

уровне голоса говорящего, в интонационном центре тон резко повышается и происходит смычка голосовых складок, а постцентровая часть *там спектакль* произносится ниже среднего уровня.

Для простоты понимания каждого интонационного контура мы использовали фразы, состоящие из одной синтагмы. Если же взять фразу, состоящую из двух синтагм, то интонационная транскрипция будет выглядеть следующим образом:

*Когда все задания будут вы<sup>3</sup>полнены, / я лягу сп<sup>1</sup>ать.*

В первой синтагме используется ИК-3 с центром в слове *вы*, а вторая синтагма представлена ИК-1 с интонационным центром *спать*. Наклонной чертой обозначено синтагматическое деление предложения. Чем больше синтагм в предложении, тем разнообразнее и сложнее будет интонационная партитура фразы.

Важно подчеркнуть: синтагматическое членение фраз вариативно, и в звучащей речи одна и та же фраза может быть разделена на разное количество синтагм. Одна и та же синтагма может быть произнесена в определенных условиях с разными типами ИК. Исследования русской звучащей речи показывают, что существуют различные возможности для синонимичного употребления интонационных типов. Е. А. Брызгунова приводит убедительные примеры вариативности использования ИК в своей книге «Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи». Например, исследует звучание рассказа В. Шукшина «Сапожки» в исполнении Г. Сорокина и С. Юрского и отмечает, что действенные задачи подсказывают актерам различные выразительные средства, в итоге возникают нюансы, тонкости в прочтении материала; рождается индивидуальная интонационная партитура, созданная на основе одного и того же текста.

Рассмотрим начало рассказа «Сапожки» в исполнении Г. Сорокина [23].

*Ездили в город за запчаст<sup>3</sup>ями, / и Сергей Дух<sup>6</sup>анин / увидел там в магаз<sup>6</sup>ине /*

*женские сап<sup>1</sup>ожки. / И потер<sup>3</sup>ял пок<sup>1</sup>ой: / захотелось купить такие жен<sup>1</sup>е.*

Этот же фрагмент исполняет С. Юрский [23].

*Ездили в г<sup>3</sup>ород за запчаст<sup>3</sup>ями, / и Сергей Дух<sup>3</sup>анин / уви<sup>3</sup>дел там, / в магаз<sup>2</sup>ине /*

*женские сап<sup>1</sup>ожки. / И потер<sup>3</sup>ял пок<sup>1</sup>ой: / захотел<sup>3</sup>ось купить такие жене.*

Приведем другой отрывок в исполнении Г. Сорокина [23].

*... / На душ<sup>3</sup>е было / хорош<sup>1</sup>о. / Жалко, если бы сейчас что-нибудь спуг<sup>3</sup>нуло /*

*это хорошее состоя<sup>2</sup>ние, / эту ред<sup>5</sup>кую гост<sup>2</sup>ью — / минут<sup>2</sup>у.*

Та же фраза в исполнении С. Юрского [23].

*.../ На душе<sup>6</sup> было // хорошо<sup>2</sup>. / Жалко<sup>2</sup>, / если бы сейчас что-нибудь спугнуло<sup>2</sup> /  
это хорошее<sup>5</sup> состояние, / эту редкую<sup>6</sup> / гостью<sup>1</sup> / минуту<sup>1</sup>.*

Необходимо отметить, что в потоке речи каждый тип ИК может быть представлен большим количеством различных реализаций — как нейтральных, так и эмоциональных.

Различия могут заключаться в степени выраженности ИК. То есть интонационная конструкция реализуется: «выше — ниже, быстрее — медленнее, резко — плавно, громче — тише, слитно — раздельно, размеренно — контрастно и др.» [24, с. 154]. Следовательно, многообразие этих вариаций дает множество выразительных средств. Если говорить об эмоциональных реализациях ИК, то они создают еще большие возможности для разнообразия звучащей речи. «Каждая из эмоциональных реализаций отличается от нейтральной или движением тона, или тембровой окраской, или ритмической структурой» [24, с. 156].

Необходимо отметить также, что у всех людей существует свой центр голоса, определяющий средний тон говорящего, на котором обычно и произносятся предцентровые части ИК. При реализации конструкции в ее центре происходит повышение или понижение тона, которое становится значимым относительно среднего тона. Однако средний тон тоже индивидуален. «Интонации каждого голоса характеризуются значительным разнообразием индивидуальных параметров. К ним относятся и основной тон, и уровень интенсивности, и длительность звучания каждой фонемы, и форма спектра (по скольку составом спектра определяется тембр голоса)» [25, с. 22].

Все это свидетельствует о том, что интонационно-звуковые возможности интерпретации любого художественного текста бесконечно многообразны. Тембр, сила голоса, длительность ударного гласного в интонационном центре, интервал между уровнями движения тона в ИК, степень повышения и понижения в разных интонационных конструкциях, темп речи, интонационная синонимия — все это создает неповторимость прочтения авторского текста. Практическая работа над интонационной выразительностью слова на основе филологического инструментария в театральной практике ведется по двум направлениям. Первое направление предполагает формирование умения вслушиваться в существующие художественные образцы и выделять интонационные нюансы авторского прочтения; второе — пробовать не только повторять интонационную партитуру великих мастеров, но и создавать на ее основе свою индивидуальную трактовку художественного произведения.

Художественная речь, безусловно, представляет собой речь эмоциональную. В эмоциональной речи повышается интонационная составляющая выразительности. Следовательно, театр нуждается в интонационно выразительной речи, способной воздействовать на зрителя. Отсутствие интонационной

выразительности, монотонность — это не правило, а исключение в русском языке. Поиск новых возможностей развития интонационной выразительности в эпоху обесценивания слова, его замены на другие выразительные средства представляется первоочередной задачей театрального педагога. Двухуровневый подход в развитии интонационной выразительности, предполагающий обогащение как воспринимающей (слуховой), так и воспроизводящей (голосовой) составляющих речи, помогает расширить речевые возможности актера, сделать его способным правдиво и ярко выражать в слове «жизнь человеческого духа роли».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психопозитики русской литературы XVIII–XIX веков. М.: Языки славянской культуры, 1998. — 446 с.
2. Захватова Е. А. Интонация сценического монолога // Язык и культура. 2012. № 2. С. 1–7.
3. Васильев Ю. А. Элемент «театральности» в обучении искусству речи // Специальное образование. 2020. № 2 (58). С. 115–121.
4. Автушенко И. А. Речь актера и эмоциональный слух // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. № 2. С. 1–13.
5. Кузин А. С. Человек, говорящий и живущий на сцене // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. С. 2–6.
6. Проколова Н. Л. Идеациональные ценности сценической речевой культуры новейшего времени // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 209–212.
7. Lobanov B., Zhitko V. Software subsystem analysis of prosodic signs of emotional intonation // Lecture Notes in Computer Science. 2019. Vol. 11658 LNAI. P. 280–288.
8. Trubach O. K., Gorshkova D. I., Sklyar L. N. Comparative Analysis of Phonetic Systems of the Russian, French and Chinese Languages // RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics. 2023. Vol. 14. № 1. P. 171–188.
9. Сополев Т. И. Упражнения и этюды с музыкой у студентов-первокурсников актерско-режиссерской группы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 2. С. 172–185.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1955. — 504 с.
11. Выготский Л. С. Мышление и речь. СПб.: Питер, 2019. — 432 с.
12. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981. — 191 с.
13. Пронина М. П. Речевой слух и некоторые способы его совершенствования // Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избранные труды кафедры сценической речи Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. СПб.: СПбГАТИ, 2009. — 440 с.
14. Селиверстов В. И., Гаубих Ю. Г. Словарь логопеда. М.: Владос, 2020. — 287 с.
15. Автушенко И. А. Сценическая речь и эмоциональный слух. М.: ВГИК, 2012. — 124 с.
16. Косенко В. С. Опыт одного экзамена: упражнение «Звуковой образ картины» // Искусство сценической речи. Вып. 3/сост. и отв. ред. И. Ю. Промптова. М.: ГИТИС, 2018. С. 76–82.
17. Радионова Т. Я. Интонация и ее общеэстетическое значение // Академические тетради. Вып. 13. Единая интонология. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/radionova2.html> (дата обращения: 10.10.2023).
18. Арутюнова Н. Д. Дискурс. Речь // Лингвистический энциклопедический словарь/глав. ред. В. Н. Ярцева. М.: Большая российская энциклопедия, 2002. С. 136–137.
19. Lasswell H. D. Power and Personality. New York: Norton, 1948. 262 p.
20. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. — 542 с.
21. Баранов Р. Е. Пособие по русскому языку с основами языкознания. М.: МПГУ, 2015. — 149 с.
22. Иванова-Лукиянова Г. Н. Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм. М.: Флинта: Наука, 1998. — 196 с.

23. Брызгунова Е. А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. М.: Издательство МГУ, 1984. — 117 с.
24. Брызгунова Е. А. Интонационная организация сценической речи // Русское сценическое произношение. М: Наука, 1986. С. 151–165.
25. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М.: Русский язык, 1989. — 241 с.

## REFERENCES

1. Etkind E. *Vnutrennij chelovek i vneshnyaya rech: ocherki psikhopoetiki russkoj literatury XVIII–XIX vekov* [Inner Man and External Speech: Essays on the Psychopoetics of Russian Literature of the 18th–19th Centuries]. Moscow: Yazyki slavyanskoj kultury, 1998. 446 p.
2. Zahvatova E. A. *Intonacija scenicheskogo monologa* [Stage Monologue Intonation]. *Yazyk i kultura*. 2012, no. 2, pp. 1–7.
3. Vasilev Yu. A. *Element "teatralnosti" v obuchenii iskusstvu rechi* [The Element of Theatricality in Teaching the Art of Dramatic Speech]. *Special Education*. 2020, no. 2 (58), pp. 115–121.
4. Avtushenko I. A. *Rech aktera i emocionalnyj sluh* [Actor's Speech and Emotional Hearing]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2009, no. 2, pp. 1–13.
5. Kuzin A. S. *Chelovek, govoryashchij i zhivushchij na scene* [The Person Speaking and Living on the Stage]. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2017, no. 4, pp. 2–6.
6. Prokopova N. L. *Ideacionalnye cennosti scenicheskoy rechevoj kultury novejshego vremeni* [Ideational Values of Stage Speech Culture of Modern Times]. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2008, no. 1, pp. 209–212.
7. Lobanov B., Zhitko V. Software Subsystem Analysis of Prosodic Signs of Emotional Intonation. *Lecture Notes in Computer Science*. 2019, vol. 11658 LNAI, pp. 280–288.
8. Trubach O. K., Gorshkova D. I., Sklyar L. N. Comparative Analysis of Phonetic Systems of the Russian, French and Chinese Languages. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2023, vol. 14, no. 1, pp. 171–188.
9. Sopolev T. I. *Uprazhnenija i et'udy s muzykoj u studentov-pervokursnikov aktersko-rezhisserskoj grupy* [Exercises and Stage Studies with Music by First-Year Students of the Acting and Directing Courses]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 2, pp. 172–185.
10. Stanislavsky K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 3* [Collected Works in 8 vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo, 1955. 504 p.
11. Vygotsky L. S. *Myshlenie i rech* [Thinking and Speech]. St. Petersburg: Piter, 2019. 432 p.
12. Petrova A. N. *Scenicheskaja rech* [Stage Speech]. Moscow: Iskusstvo, 1981. 191 p.
13. Pronina M. P. *Rechevoj sluh i nekotorye sposoby ego sovershenstvovaniya* [Speech Hearing and Some Ways to Improve It]. In: *Scenicheskaja rech: proshloe i nastojashchee. Izbrannye Trudy kafedry scenicheskoy rechi Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj akademii teatralnogo iskusstva* [Stage Speech: Past and Present. Selected Works of the Stage Speech Department of the St. Petersburg State Academy of Theatre Arts]. St. Petersburg: SPbGATI, 2009. 440 p.
14. Seliverstov V. I., Gaubih Y. G. *Slovar logopeda* [The Dictionary of Speech Therapist]. Moscow: Vldos, 2020. 287 p.
15. Avtushenko I. A. *Scenicheskaja rech I emocionalnyj sluh* [Stage Speech and Emotional Hearing]. Moscow: VGIK, 2012. 124 p.
16. Kosenko V. S. *Opyt odnogo ekzamena: uprazhnenie "Zvukovoj obraz kartiny"* [Experience of One Exam: Exercise Sound Image of a Picture]. In: *Iskusstvo scenicheskoy rechi. Vyp. 3* [The Art of Stage Speech. Iss. 3]. Coll. & ed. by I. Yu. Promptova. Moscow: GITIS, 2018, pp. 76–82.
17. Radionova T. Y. *Intonacija i ee obshcheesteticheskoe znachenie* [Intonation and its General Aesthetic Meaning]. In: *Akademicheskiye tetradi* [Academic Notebooks]. Vyp. 13. *Yedinaja intonologija* [Iss. 13. Unified Intonology]. Available from: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/radionova2.html> [Accessed 10th October 2023].

18. Arutyunova N. D. *Diskurs. Rech* [Discourse. Speech]. In: *Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar'* [Linguistic Encyclopedic Dictionary]. Ed. By V. N. Yartseva. Moscow: Bolshaya russijskaya enciklopediya, 2002, pp. 136–137.
19. Lasswell H. D. *Power and Personality*. New York: Norton, 1948. 262 p.
20. Hajdegger M. *Istok hudozhestvennogo tvorenija* [Der Ursprung des Kunstwerkes]. Moscow: Akademicheskij proekt, 2008. 542 p.
21. Baranov R. E. *Posobie po russkomu yazyku s osnovami zazykoznanija* [Russian Language Manual with Linguistics]. Moscow: MPGU, 2015. 149 p.
22. Ivanova-Lukyanova G. N. *Kultura ustnoj rechi. Intonacija, pauzirovanie, logicheskoe udarenie, temp, ritm* [Culture of Oral Speech. Intonation, Pausing, Logical Stress, Tempo, Rhythm]. Moscow: Flinta: Nauka, 1998. 196 p.
23. Bryzgunova E. A. *Emocionalno-stilisticheskie razlichija russkoj zvuchashchej rechi* [Emotional and Stylistic Differences in Russian Speech]. Moscow: Moscow State University, 1984. 117 p.
24. Bryzgunova E. A. *Intonacionnaja organizacija scenicheskoj rechi* [Intonation Organization of Stage Speech]. In: *Russkoe scenicheskoe proiznoshenie* [Russian Stage Pronunciation]. Moscow: Nauka, 1986, pp. 151–165.
25. Cheremisina N. V. *Russkaja intonacija: poezija, proza, razgovornaja rech'* [Russian Intonation: Poetry, Prose, Colloquial Speech]. Moscow: Russkij yazyk, 1989. 241 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Косенко Виктория Сергеевна — доцент кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: visha-k@mail.ru

ORCID: 0009-0006-5533-8748

Научный руководитель: Промптова Ирина Юрьевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи Российского института театрального искусства — ГИТИС.

#### ABOUT THE AUTHOR

Victoria S. Kosenko — Assistant Professor of Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Email: visha-k@mail.ru

ORCID: 0009-0006-5533-8748

Scientific supervisor: Irina Yu. Promptova — Cand. Sc. in Art Studies, Professor of the Department of Stage Speech of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 06.03.2023

Отредактирована: 08.10.2023

Принята к публикации: 10.11.2023

Received: 06.03.2023

Revised: 08.10.2023

Accepted: 10.11.2023

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Косенко В. С. Формирование интонационной выразительности на уроках сценической речи: от звука к слову // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. №4. С. 174–196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196

EDN RGDNII

#### FOR CITATION

Kosenko V. S. Formation of Intonation Expressiveness at the Lessons of Stage Speech: from a Sound to a Word. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 4, pp. 174–196.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-174-196

EDN RGDNII