

Всероссийский государственный университет  
кинематографии имени С.А. Герасимова

**И.А. АВТУШЕНКО**

# **СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ**

Допущено Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области кинематографии и телевидения в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся по специальности 070301 «Актерское искусство» и другим кинематографическим специальностям

Москва  
Редакционно-издательский отдел ВГИК

2012

УДК 792.03  
ББК 85.334  
А-228

Рецензенты:

*И.Ю. Промтова, завкафедрой сценической речи РАТИ, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ*

*М.С. Брусникина, завкафедрой сценической речи «Школы-студии (института) имени Вл.И.Немировича-Данченко» при МХАТ им. А.П. Чехова, профессор, заслуженная артистка РФ, лауреат государственной премии РФ*

*А.Д. Егорова, завкафедрой сценической речи ВГИК, кандидат искусствоведения, профессор*

### **Автушенко И.А. Сценическая речь и эмоциональный слух: учебное пособие /**

ISBN 978-5-87149-133-1

И.А. Автушенко. — М.: ВГИК, 2012. — 124 с.:

Автор учебного пособия, опираясь на данные современной науки и собственный опыт, дает внятные ответы на важные в обучении актера вопросы — какова роль эмоционального слуха (ЭС) и эмпатии в сценическом диалоге; как ЭС влияет на интонационную выразительность речи; можно ли и каким образом развивать эмоциональный слух и эмпатию будущих актеров и режиссеров.

Учебное пособие включает в себя обширный практический материал: конкретные методики и упражнения, направленные на развитие у студентов интонационно-мелодической выразительности речи.

Настоящее издание предназначено для педагогов театральных вузов, специалистов по теории и практике сценической речи, а также всех, интересующихся искусством выразительной речи.

© Автушенко И.А., 2012

© Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова

ISBN 978-5-87149-133-1

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящем издании в методику и практику сценической речи вводится вынесенное в название понятие «Эмоциональный слух» (в учебном пособии именуемый ЭС). Это понятие широко используется в теории и практике музыкального исполнительского творчества как способность к адекватному восприятию и интерпретации тонких эмоциональных оттенков музыкальных звуков и певческого голоса. Сам термин был предложен в 1985 году доктором биологических наук, автором научных трудов по изучению певческого голоса, речи и слуха В. Морозовым. ЭС, по определению профессора Морозова, — это способность распознавать эмоциональное состояние говорящего по звуку его голоса (на основе интонации, тембра и т.п.). В данном учебном пособии научные знания об ЭС соотносятся с предметом «Сценическая речь» и исследуются возможности применения имеющихся знаний об ЭС в развитии слухового восприятия в сценическом общении.

Сценическая речь — важнейший предмет в обучении актера, неразрывно связанный с актерским мастерством. В науке о сценической речи подробно разработана методика обучения навыкам диалогической речи<sup>1</sup>. Поэтому в театральной школе пристальное внимание уделяется овладению законами сценического диалога, и более всего это связано с работой над текстом. Процесс речевого выражения (**видения**, словесное действие, подтекст, внутренний монолог) ставится на первый план. Процесс восприятия как бы подразумевается и нередко уходит на второй.

Сегодня проблема слуховой чувствительности с особой остротой встает при обучении студентов и заставляет искать новые подходы и ставить новые задачи в формировании навыков речевого взаимодействия актеров.

В эпоху цивилизационного и культурного слома меняются и навыки межлического общения. Особую роль в изменении играют СМИ, интернет, мобильная связь.

---

<sup>1</sup> В современной Программе обучения сценической речи выделена главная методическая установка предмета: овладение навыками диалогической речи на всех этапах обучения, включая тренинг. См.: Сценическая речь: Программа для студентов театральных вузов /Сост. Промптова И.Ю., Кузнецова А.М., Галендеев В.Н., Егорова А.Д., Васильева Т.И. М., 2002..

Процесс общения «расчеловечивается», заменяется обменом информацией. Интернет, мобильная связь, sms-сообщения, агрессивная звуковая среда, информационные потоки способствуют распространению социального «аутизма», символом которого стали наушники. «Мышца общения» (В. Леви) не тренируется, дрябнет — как в жизни, так и на драматической сцене. Нельзя не отметить, что на современной сцене процесс восприятия все чаще становится поверхностным. Он обозначается, а не проживается в полной мере. Привычка к «грубому», номинальному общению не позволяет актеру улавливать чувственные, энергетические импульсы партнера, слышать «сердцевину разговора»<sup>2</sup>. Зав. кафедрой сценической речи СПГАТИ, профессор В. Галендеев выразил общую тревогу театральных педагогов: «Наши студенты не слышат так, как должен слышать артист»<sup>3</sup>. Вот что заставляет нас обращать особое внимание на воспитание слухового восприятия.

Исключительную роль в *развитии слухового восприятия и речеголосовой выразительности* играет ЭС, как особый род слуховой чувствительности, независимый от понятия «речевой слух». Научно доказанная, устойчивая связь ЭС с такой психологической характеристикой, как *эмпатия*<sup>4</sup>, свидетельствует о важной роли ЭС в сценическом диалоге.

Применение понятия «Эмоциональный слух» к предмету «Сценическая речь» позволяет нам ответить на ряд вопросов, важных в развитии навыков диалогической речи. Каковы особенности слухового восприятия различных видов речевой информации? Какова психофизиологическая природа эмоционального восприятия? Какова роль ЭС в сценическом диалоге, в восприятии

---

<sup>2</sup> Как разбудить лемура. Интервью с М. Дмитриевской. В кн.: Галендеев В.Н. Не только о сценической речи. СПб., 2006. С. 356, 357.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Эмпатия* — понятие философии и психологии. В философии: Эмпатия (от *англ.* Empathy — вчувствование, проникновение) — понятие, означающее восприятие внутреннего мира другого человека как целостное, с сохранением эмоциональных и смысловых оттенков, сопереживание его душевной жизни. (Современная западная философия. Словарь. М., 1991. С. 394). В психологии: Эмпатия (от *греч.* Empatheia — сопереживание) — постижение эмоционального состояния, проникновение — вчувствование в переживание другого человека. «...». В качестве особых форм эмпатии выделяют сопереживание — переживание субъектом тех же эмоциональных переживаний, которые испытывает другой человек, через отождествление с ним, и сочувствие — переживание собственных эмоциональных состояний по поводу чувств другого. (Психология. Словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошенко. 2-е изд. М., 1990. С. 463).

## **СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ**

---

эмоциональной жизни партнера? Как слуховая восприимчивость влияет на интонационную выразительность? Можно ли развивать ЭС в рамках предмета «Сценическая речь»?

Настоящее издание впервые в театральной педагогике системно исследует роль эмоционального слуха в сценической речи и методы его развития и поэтому может рассматриваться как открывающее пути и способы воспитания эмоционального слуха и эмоциональной отзывчивости (эмпатии) будущих актеров. Здесь выявлена специфика проблемы воспитания слухового восприятия; обоснована необходимость воспитания ЭС как существенного компонента диалогической речи на всех этапах обучения сценической речи; разработаны методические и практические рекомендации для преподавателей сценической речи.

Данное учебное пособие не решает окончательно все вопросы развития слуховой восприимчивости и речеголосовой выразительности. Его цель привлечь внимание театральной педагогики к важнейшей составной предмета «Сценическая речь» с учетом реалий сегодняшней жизни.

В работе над данным учебным пособием автор опирался не только на собственные работы, но и на труды отечественных и зарубежных ученых, выдающихся деятелей театра, научно-методические и практические разработки коллег.

Считаю своим долгом выразить искреннюю признательность доктору биологических наук, профессору института психологии РАН В. Морозову, чьи труды легли в основу научно-исследовательской работы автора, за сотрудничество и активную помощь в экспериментальных исследованиях.

Особую благодарность хочу выразить заведующей кафедрой сценической речи РАТИ (ГИТИС), профессору И. Промптовой за поддержку исследовательской работы и участие в подготовке настоящего издания.

## ВВЕДЕНИЕ

К проблеме восприятия в сценическом общении в той или иной степени обращаются в своих трудах и статьях многие крупные режиссеры и театральные педагоги.

Мысли К. Станиславского о «лучеиспускании и лучевосприятии», связанные с восприятием нервной энергии, «волевой волны», излучаемой партнером, нашли продолжение в поисках М. Чехова. К пяти присущим каждому человеку органам чувств он добавляет шестое актерское чувство — чувство партнера, то есть способность «быть готовым воспринять впечатление, даже самое тонкое, от каждого присутствующего в каждый данный момент»<sup>5</sup>, совершить внутреннее усилие «открыться» навстречу своим партнерам.

О творческой активности процесса восприятия писал выдающийся режиссер и педагог А. Попов. Часто наблюдаемая им привычка актеров «поддежуривать за репликой» партнера в ожидании своей, пассивно молчать, заставила его обратить внимание на чрезвычайную важность так называемых «зон молчания»<sup>6</sup>. О важности «акта восприятия» говорил театральный режиссер и педагог А. Гончаров<sup>7</sup>. Он утверждал, что подмена истинного сценического общения его имитацией, порой искусной, возникает, когда актер утрачивает «эффект присутствия»<sup>8</sup>. О личностном, эмоционально-наполненном восприятии, «особой бдительности чувств» писал и В. Пансо<sup>9</sup>.

Поиски наиболее эффективных способов развития способности восприятия актеров отражены в трудах и статьях М. Кнебель, Б. Захавы, Г. Кристи, М. Буткевича, И. Судаковой, С. Гиппиуса, Н. Зверевой, В. Фильштинского<sup>10</sup> и др.

<sup>5</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера // Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 257.

<sup>6</sup> Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. М., 1959. С. 143.

<sup>7</sup> Гончаров А.А. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 330, 336.

<sup>8</sup> Там же. С. 337.

<sup>9</sup> Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. М., ВТО, 1972. С. 82.

<sup>10</sup> Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. М., 1954. Поэзия педагогики; О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005; Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. 5-е изд. М., ГИТИС, 2008; Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1978; Буткевич М.М. К игровому театру. М., 2002; Судакова И.И. Восприятие и внимание. / Создание актерского образа. Теоретические основы. М., 2008; Гиппиус С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств. СПб., 2006; Зверева Н.А. Восприятие и воображе-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

Тренинг слухового восприятия занимает особое место в предмете «Сценическая речь». Педагоги по сценической речи знают о трудностях, которые встают в обучении студента с плохо развитым слухом. Доцент кафедры сценической речи ЛГИТМиКа (ныне СПбГАТИ) В. Тарасов пишет о таком студенте, что он не слышит себя, партнера, для него остаются недоступными изменения эмоциональной жизни персонажа. Он не может воспринять нюансы эмоциональных переживаний партнера в мелодике речи, а, значит, не способен и передать их.<sup>11</sup> Его речь интонационно бледна и невыразительна. Очевидно, что все разделы предмета «Сценическая речь» тесно переплетены со слуховым восприятием. Однако его развитие в рамках предмета «Сценическая речь» прежде было связано, главным образом, с воспитанием **речевого** слуха<sup>12</sup>, что явно недостаточно. Необходимо дополнить воспитание речевого слуха у будущего актера развитием его **эмоционального** слуха.

Практическая значимость данного учебного пособия — введение в методику и практику предмета «Сценическая речь» понятия «Эмоциональный слух» как существенного компонента речевого общения актера и необходимого условия интонационной выразительности речи.

Исходя из этой цели, автором были поставлены следующие задачи:

- изучить научные данные в области слухового восприятия речевой информации;

---

ние. / Создание актерского образа. Теоретические основы. М., 2008; *Фильштинский В.М.* Открытая педагогика. СПб., 2006.

<sup>11</sup> *Тарасов В.И.* Две проблемы и два возможных способа диагностики творческих способностей // Комиссия комплексного изучения художественного творчества. 1983. С.184–185.

<sup>12</sup> Экспериментально-методическими разработками, связанными с развитием речевого слуха у детей школьного возраста, занималась С.Ф. Иванова. В работе педагога кафедры сценической речи ЛГИТМиК (ныне СПбГАТИ) М.П. Прониной «Воспитание фонационного и фонематического слуха будущего драматического актера», посвященной развитию речевого слуха, разработаны способы его совершенствования в процессе обучения в театральном ВУЗе. Некоторые важные аспекты этой темы также рассматриваются в трудах педагогов по сценической речи О.Ю. Фрид, А.Н. Петровой, С.П. Серовой. Изучением интонационно-мелодической природы сценической речи в разные годы занимались С. Иртлач, В.И. Тарасов, В.Н. Галендеев, И.Ю. Промптова. Большое внимание в методической литературе уделено орфоэпии. В работах И.П. Козляниновой, Н.А. Латышевой, И.Ю. Промптовой, Л.Д. Алферовой и др. предложенные пути овладения правилами орфоэпии способствуют развитию слуха студента. Описание компонентов речевого слуха и практические рекомендации для его развития даны в учебнике ГИТИСа «Сценическая речь», 5-е издание которого состоялось в 2009 г., и института им. М.С. Щепкина «Искусство речи».

## **И.А. АВТУШЕНКО**

---

- разграничить понятия «речевой слух» и «эмоциональный слух» в системе обработки речевой информации, тем самым показать недостаточность развития речевого слуха в овладении навыками диалогической речи;
- обосновать понятие «эмоциональный слух» и применение метода его количественной оценки для выявления степени развитости ЭС у студентов театральных вузов;
- экспериментально доказать способность ЭС улучшаться в результате последовательной целенаправленной работы на уроках сценической речи;
- сформулировать методические и практические рекомендации развития ЭС и эмпатии на уроках сценической речи.

Практические рекомендации по развитию ЭС были апробированы в работе с актерскими группами факультета эстрады РАТИ, актерским курсом ВГИКа.

Необходимо подчеркнуть, что кафедра сценической речи РАТИ работает на четырех факультетах. Студенты всех факультетов, прежде всего, овладевают общей базовой программой, а не только спецификой будущей профессии. Представленные в данном учебном пособии упражнения осваиваются студентами независимо от специализации и могут быть рекомендованы для обучения актеров и режиссеров драмы, музыкального театра, эстрады.

Кроме того, тест на ЭС может быть использован как дополнительная возможность для выявления степени одаренности по показателю эмоциональной восприимчивости абитуриентов при наборе, а также для наблюдения за развитием ЭС студентов на всех этапах обучения.



# ГЛАВА 1

## СЛУХ И ЕГО РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ

Правду говорят двое: тот, кто рассказывает, и тот, кто слушает.

*Восточная мудрость*

«Диалог как основная форма сценической речи и потому — одна из главных методических установок предмета», — говорится в программе обучения предмету сценической речи<sup>13</sup>. Между тем, драматургический диалог строится по законам живого общения и может состояться только при активном участии как говорящего, так и слушающего. По утверждению М. Бахтина, восприятие слушающего «активно ответно и является не чем иным, как начальной подготовительной стадией ответа»<sup>14</sup>. В сценическом диалоге проблема восприятия является ключевой, поскольку действие актера, в том числе словесное, формируется на протяжении всего процесса слушания и понимания реплики партнера, иногда буквально с первого его слова.

Однако мы все больше утрачиваем способность слушать и потребность быть услышанным. По большей части люди слушают других, на самом деле не слушая. Очевидно, что в истинном диалоге слух — это не только слух...

Чтобы понять роль слуха в речевом общении, необходимо изучить природу слухового восприятия, рассмотреть процесс налаживания работы мышечного речеголового аппарата, разобраться в механизме «слушания» и восприятия чужой речи.

### 1.1. РЕЧЕВОЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Человек рождается с «запрограммированными» задатками к речепроизводству и речевосприятию. Первый детский крик, гуление, лепет, которыми ребенок сообщает взрослым о себе, о своих желаниях и проблемах, постепенно форми-

---

<sup>13</sup> Сценическая речь: Программа для студентов театральных вузов. М., 2002. С. 3.

<sup>14</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 260.

руются в слова, затем в последовательность слов и т.д. Без специального научения ребенок постепенно приходит к звукоразличению и пониманию звучащей вокруг него речи. Эта способность обусловлена наличием речевого слуха. Но еще до того, как ребенок начинает различать слова, понимать их значение, он слышит голос и воспринимает его интонацию. Как правило, привыкший к ласковой, доброжелательной тональности голоса ребенок мгновенно отреагирует на интонацию тревоги, раздражения, недовольства в голосе матери. Слуховое восприятие эмоционального содержания речи подразумевает особую разновидность слуха, отличную от речевого. Здесь мы вводим термин «эмоциональный слух». В чем же природное различие речевого и эмоционального слуха?

### **1.1.1. РЕЧЕВОЙ СЛУХ**

Речевой слух, как и музыкальный, дается человеку от рождения, но важно учитывать, что это не прямое генетическое влияние, а опосредованное — через функционирование систем мозга, слуха, артикуляции. «Есть полное основание предполагать, что всегда, когда мы думаем словами, — отмечал К. Ушинский, — голосовые органы наши слегка шевелятся, не издавая звука»<sup>15</sup>. Эта мышечная работа продолжается и в процессе восприятия чужой речи. Согласно утверждению великого физиолога И. Сеченова, уже в раннем детстве слуховые ощущения ассоциируются «самым тесным образом с мышечными — в груди, гортани, языке и губах, т.е. с ощущениями при собственном разговоре»<sup>16</sup>. Таким образом, в формировании процесса речевосприятия огромное значение имеет речевой фон, который окружает ребенка с первых дней жизни. Дети, подражая, усваивают тот язык, который дает им ближайшая среда, они также способны к обучению и неродным языкам. В то же время, ребенок, изолированный от человеческого общества, может так и не овладеть речью. Науке известны примеры, когда дети первые годы жизни проводили среди животных. Вскормленные ими, они хорошо ориентировались в тех звуковых сигналах, которыми пользовались их «приемные родители» и успешно подражали им, но, оказавшись затем в человеческой среде, эти «маугли» так и не могли овладеть полноценной речью. Таким образом, речевой слух, который мы определяем как способность к речевосприятию и речепроизводству,

---

<sup>15</sup> Ушинский К.Д. Психологические и логические основы обучения // Вопросы обучения. Т. 2. М., 1954. С. 260.

<sup>16</sup> Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга // Избранные философские и психологические произведения. М., 1974. С. 525.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

требует развития и совершенствования с раннего возраста, иначе врожденные психофизиологические задатки распознавать и передавать все фонологические средства языка не превратятся в «словесный инстинкт» или «дар слова».

*Многие годы изучавшая роль речевого слуха в овладении речевым общением*

*С. Иванова выделила основные его компоненты:*

- физический слух как способность воспринимать звучащую речь в различных диапазонах громкости;
- фонематический слух как способность различать и воспроизводить все звуки речи, соотнося их с фонетической системой данного языка;
- звуковысотный слух как способность ощущать и воспроизводить в речи её мелодику и тон;
- темпоритмический слух как способность ощущать и воспроизводить в речи требуемый ситуацией темп и ритм<sup>17</sup>.

Однако перечисленных компонентов речевого слуха недостаточно для восприятия всей информации, заложенной в речи человека. Помимо вербальной (лингвистической), в голосе и речи человека представлен широкий спектр невербальных (экстралингвистических) характеристик.

### 1.1.2. НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РЕЧИ

Опираясь на предложенную В. Морозовым систему классификации различных видов невербальной коммуникации<sup>18</sup>, можно выделить восемь основных видов невербальной экстралингвистической информации:

**биофизическую**, характеризующую половые, возрастные признаки, а также рост и вес говорящего и даже ширину его рта;

**медицинскую**, отражающую состояние здоровья голосового аппарата и органов артикуляции говорящего (голос может быть больной, усталый, гнусавый и т.п.; речь косноязычной, картавой, заикающейся и т.п.);

**пространственную**, определяющую расположение говорящего по отношению к слушателю: азимут (справа, слева, спереди, сзади), расстояние, движение (удаление, приближение, передвижение и т.п.);

**социально-типологическую**, характеризующую национальность (наличие акцента в речи), региональное происхождение (местный говор, диалектные особенности интонации);

<sup>17</sup> Иванова С.Ф. Речевой слух и культура речи: Пособие для учителей. М., 1970. С. 11.

<sup>18</sup> Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М., ИП РАН, 1998.

**социально-иерархическую**, характеризующую статус по отношению к слушателю (тон покровительственный, поучительный, снисходительный, раздражительный и т.п. или робкий, зависимый, льстивый, угоднический);

**психологическую**, которая охватывает широкий круг личностных характеристик, в той или иной степени проявляющихся в невербальных особенностях речи (воля, темперамент, искренность, доминантность, экстраверсия-интроверсия, интеллект, чувство собственного достоинства и т.п.);

**эстетическую**, связанную с оценкой речи говорящего и характеризующуюся образностью и метафоричностью; ее определения «заимствуются из области сенсорных ощущений, например, *зрительных* (яркий–тусклый, светлый–темный), *кожно-тактильных* (мягкий–жесткий, теплый–холодный), или *мышечных* и даже *вкусовых* (голос бывает сладкий, кислый, с горечью) «...» и *нравственных* категорий (благородный)»;

**эмоциональную**, выявляющую эмоциональное состояние говорящего в процессе общения.

Две последние характеристики связаны между собой и требуют пристального внимания, так как играют важную роль в понимании эмоционального содержания речи.

Необходимо подчеркнуть, что эмоциональное содержание речи не зависит от текстового. В подтверждение этой мысли обратимся к трудам русского философа и литературоведа М. Бахтина. Исследуя природу экспрессивности речи, ученый делает вывод, что значение слова само по себе внеэмоционально. Эмоция, оценка, экспрессия рождаются в процессе его живого употребления в конкретном высказывании. Даже слова, которые специально означают эмоции, оценки: «радость», «скорбь», «прекрасный», «веселый», «грустный» и т.п., так же нейтральны, как и все прочие. Скажем, фраза «Какая радость!» в лексическом содержании включает экспрессию, но эмоциональную окраску она получает только в высказывании в процессе общения. Причем в звучащей речи эмоциональное содержание может быть прямо противоположно словарному значению. И данное высказывание может приобрести иронический или горько-саркастический тон<sup>19</sup>.

В. Вилюнас, автор исследования «Психология эмоциональных явлений», подчеркивает, что выраженный в значениях смысл представляет собой всего лишь

---

<sup>19</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. С. 281.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

пустую «оболочку». Эмоциональное содержание эта «оболочка» обретает лишь в речевом общении при непосредственном переживании коммуникантами<sup>20</sup>.

### 1.1.3. ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ РЕЧИ

В живой диалогической речи всегда присутствует эмоциональный контекст, который определяется отношением говорящего либо к личности собеседника, либо к предмету разговора. Именно эмоция определяет наше восприятие и отношение к окружающему миру. Поэтому одни и те же предметы, люди, явления и события в различных эмоциональных состояниях воспринимаются по-разному. По определению известного американского психолога Кэррола Изарда (Izard), «эмоция — это нечто, что переживается как чувство (feeling), которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия»<sup>21</sup>. Другими словами, мотивация того или иного поступка мобилизует энергию человека и побуждает его к действию. Наша физическая и мыслительная активность направляется эмоцией. Так, человек, охваченный гневом, ведет себя иначе, чем испытывающий страх или горе.

Эмоции многообразны и пронизывают всю жизнь человека. Они могут быть кратковременными, а могут длиться часами. Но какой бы ни была эмоция — более или менее интенсивной — она всегда вызывает физиологические изменения в организме. Доказано<sup>22</sup>, что у человека, переживающего эмоцию, наблюдаются изменения в электрической активности мышц лица, мозга, а также в функционировании кровеносной и дыхательной систем. К примеру, пульс разгневанного или испуганного человека может на 40–60 ударов в минуту превышать нормальный. Эти изменения связаны с тем, что в этом процессе задействованы практически все нейрофизиологические и соматические системы организма. Когда человек испытывает страх, у него бешено колотится сердце, прерывается дыхание, дрожат руки, становятся ватными ноги. Каждый из памяти может извлечь подобные моменты. Вспоминания о пережитых мгновениях гнева, вызовут в нашей памяти удары гулко бьющегося сердца, прилив крови

<sup>20</sup> Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений. М., 1976, С. 94–95.

<sup>21</sup> Изард К. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2003. С. 27.

<sup>22</sup> Фетисова Е.В. К вопросу о восприятии и определении эмоционального состояния по выразительным движениям. // Психологический журн. Т. 2. № 2. 1981. С. 142–145. Симонов Л.В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962. Русалов В.М. Биологические основы индивидуально-психологических различий. М., 1979. Русалова М.Н. Экспериментальное исследование эмоциональных реакций человека. М., 1979.

к лицу, мышечное напряжение и готовность к действию. Или, скажем, воспоминания о переполняющей нас радости: тело словно заряжено электричеством, кровь пульсирует в висках, в кончиках пальцев, в каждой клеточке нашего тела. Сторонний наблюдатель, замечает К. Изард, если будет внимателен, по одной позе, по нескольким характерным движениям человека может определить, какую эмоцию тот переживает в настоящий момент<sup>23</sup>. Эмоция, безусловно, проявляется и в речи человека, наполняя ее содержанием.

Различные вегетативные и физиологические реакции, возникающие на фоне эмоциональных воздействий, выявлены в результате исследований зависимости характеристик речевого сигнала от эмоционального состояния говорящего. Это такие характеристики, как: изменения в ритме дыхания (особенно сокращение фазы выдоха), фонации (непроизвольный переход к несвойственным тонам и тембру речи), артикуляции (заглатывание слов, заикание, растягивание пауз между словами или слогами и т.д.), в содержательной стороне речи, в ее грамматическом построении, логичности. Тон и темп речи также может многое сказать об эмоциональном состоянии человека. Как правило, скорость речи возрастает, когда говорящий взволнован, возбужден или обеспокоен. Быстро говорит и тот, кто пытается убедить своего собеседника. Медленная же речь часто свидетельствует об угнетенном состоянии или усталости. Индикатором силы чувств может служить и сила звука.

Представленные на Всесоюзном симпозиуме по теме «Речь и эмоции», состоявшемся в ноябре 1974 г. в Ленинграде, научные доклады<sup>24</sup> подтвердили, что эмоциональная речь характеризуется уже известными нам параметрами звуковысотного, темпоритмического, динамического диапазона. Можно заметить, что представленное выше определение речевого слуха содержит способ-

---

<sup>23</sup> К. Изард. Психология эмоций. С. 35.

<sup>24</sup> Котляр Г.М., Морозов В.П. Временные и динамические характеристики вокальной речи как акустические корреляты ее эмоциональной выразительности. // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. С. 29–37. Фролов М.В., Табукин В.Л. О влиянии эмоционального состояния диктора на некоторые параметры речевого сигнала. // Речь и эмоции... С. 46–54. Нукишкян Э.А. Роль тональных характеристик в передаче эмоционального состояния говорящего. // Речь и эмоции... С. 95–101. Нукишкян Э.А., Колымба С.Н., Пирогова А.А. Акустические корреляты эмоционально окрашенных фраз, выражающих зону гнева, одобрения и иронии в современном английском языке. // Речь и эмоции... С. 90–95. Носенко Э.Л., Чугай А.А., Карпов О.Н. Система автоматического определения эмоционального состояния человека по акустическим и темпоральным характеристикам речи. // Речь и эмоции... С.108–114.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

ность к различению и восприятию перечисленных характеристик, однако мы продолжаем утверждать, что речевого слуха недостаточно для восприятия эмоционального содержания речи. Для доказательства данного утверждения обратимся к научным исследованиям процесса речевосприятия.

### 1.1.4. ФУНКЦИИ ПРАВОГО И ЛЕВОГО ПОЛУШАРИЙ

В современной науке, начиная с работ М. Дакса и П. Брока (Dax, 1836; Broca, 1861), обнаруживших нарушения речи при повреждении левого полушария, а также Вернике (Wernicke, 1874), накопилось много фактов, свидетельствующих о доминировании левого полушария мозга в речевом процессе. При этом исходят из современных представлений о структуре процесса речевосприятия, согласно которым конечной его целью является понимание смысла. Исследования американского ученого Р. Сперри (Sperry, 1964), удостоенного в 1981 году Нобелевской премии, дают серьезные основания говорить о ведущей роли левого полушария в обеспечении вербальной функции психики (центры Брока и Вернике). Однако в ходе исследований выяснилось, что доминирование левого полушария в обработке речевой информации не абсолютно. Постепенно стали накапливаться факты, свидетельствующие об особой роли правого полушария в восприятии речи.

В середине 50-х годов прошлого века Р. Сперри предложил рассечь межполушарные связи у больных эпилепсией<sup>25</sup>. Выяснилось, что человек, у которого было выключено правое полушарие и психическая деятельность осуществлялась только левым, сохранял способность к речевому общению, к восприятию сложных грамматических конструкций, а также математических и абстрактных символов, но оказывался беспомощным в наглядной ориентировке в пространстве и времени. Иногда даже, глядя на голые деревья и сугробы за окном, «левополушарный» человек не мог сразу сказать, зима на дворе или лето. Когда «отключали» левое полушарие и работало одно правое, пациент легко справлялся с такими задачами, хорошо разбирался в произведениях живописи, в мелодиях и интонациях речи, но воспринимал только очень короткие, просто построенные фразы, теряя способность к связной речи. Как мы видим, одни качества речи улучшились, другие ухудшились. Это свидетельствует о разной функциональной роли двух полушарий в обработке речевой информации. Было уста-

---

<sup>25</sup> Ротенберг В. Мозг. Стратегия полушарий // Наука и жизнь. 1984, № 6. С. 54.

новлено, что правое полушарие доминирует в оценке эмоционального состояния говорящего, определении интонации (Ley, Briden, 1982; Морозов и др., 1988, Kimura, 1967; Darwin, 1969). Отмечалось, что речь больных с повреждениями этого полушария характеризуется монотонностью, отсутствием интонационной и эмоциональной окраски<sup>26</sup>. Кроме того, нарушение этой зоны (в результате инсульта, травмы или опухоли мозга) приводит к неспособности воспринимать образную, невербальную информацию, в частности, эмоциональную интонацию речи, к утрате творческого потенциала у музыкантов, артистов и даже у математиков. Последние теряют способность к решению задач нетривиальных, требующих создания нового алгоритма решения<sup>27</sup>.

В настоящий момент продолжается изучение взаимодействия полушарий и их конкретной специализации. Представляют интерес исследования восприятия вербальной и невербальной информации через правое и левое ухо (Морозов, Дмитриева, Зайцев, 1988; Галунов, Королева, Шургая, 1988;). Учеными установлено, что вербальная информация (по критерию запоминания слов) лучше воспринимается правым ухом. Вследствие перекрещивания нервных путей она адресуется к левому полушарию, т.е. речевым центрам Вернике. Зато невербальная информация (по критерию распознавания эмоциональной интонации) лучше воспринимается левым ухом, так как адресуется в правое полушарие. Однако разделение функций правого и левого полушарий не является абсолютным, так как полушария постоянно взаимодействуют друг с другом. В слуховой системе это взаимодействие обеспечивается благодаря наличию различных структур, связывающих полушария на разных уровнях. Наблюдения за больными с очаговыми поражениями мозга показали, что каждое из полушарий в определенной мере может выполнять функции другого, используя свой собственный механизм информации. Например, эмоциональную интонацию правое полушарие распознает в целом по хранящимся в памяти эталонам звучания звуковой картины слов. Логическое левое — анализирует по характерным акустическим признакам.

### **1.1.5. МЕХАНИЗМ СЛУХОВОГО ВОСПРИЯТИЯ**

Рассмотрим процесс слухового восприятия и обработки мозгом речевой информации.

---

<sup>26</sup> Лурия А.Р. Высшие корковые функции человека. М., 1969.

<sup>27</sup> Баллонов Л.Я., Деглин В.Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. Л., 1976.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

Прежде всего, речь воспринимается ухом человека. Основным органом слуха является подобие струнного устройства арфы, выполненное в форме рупообразной трубы, завернутой в спираль. Она помещается во внутреннем ухе и называется улиткой. Улитка заполнена упругой жидкостью (наподобие студня), которая приходит в колебания под действием движений барабанной перепонки в ухе. Перепонка воспринимает давление звуковой волны и передает свои движения на рупор улитки через систему трех косточек. Непосредственно на улитку давит косточка в форме стремени — «стремечко». От внешнего воздействия разные участки улитки, подобно струнам арфы, приходят в колебательное движение, которое определяется упругостью жидкости и формой улитки. Движения улитки воспринимаются чувствительными нервными клетками, так называемыми волосковыми, которые расположены в ряд вдоль одного края улитки. Каждая волосковая клетка (их всего около 20000) реагирует на давление колеблющейся мембраны улитки и при каждом нажатии посылает нервные импульсы в головной мозг.

Дальнейшая обработка, обеспечивающая понимание смысла поступившего сигнала (слова), осуществляется в левом полушарии головного мозга и происходит путем последовательного (посегментного) анализа акустического сигнала.

Обработка речевой информации правым полушарием предполагает восприятие сигнала как целого. Хранящиеся в памяти эталоны (или паттерны) акустической картины слов сопоставляются с картиной поступившего сигнала<sup>28</sup>. Исследования Н. Бехтеревой, П. Бундзен, Ю. Гоголицина<sup>29</sup> подтверждают возможность хранения в нейронных элементах правого полушария акустической картины слов в сжатой форме. Механизм целостного восприятия подразумевает наличие эталона для каждого слова. В то же время ограниченность объема этого словаря, имеющего в основе ассоциативную организацию, затрудняет процесс восприятия.

Важно подчеркнуть, что обработка информации правым полушарием не связана с вербализованным значением текста. Восприятие эмоционального

---

<sup>28</sup> Галунов В.И., Королева И.В., Шургая Г.Г. Взаимодействие полушарий мозга в процессе восприятия речевой информации // Восприятие речи. Вопросы функциональной асимметрии мозга. Л., 1988. С. 98.

<sup>29</sup> Бехтерева Н.П., Бундзен П.В., Гоголицин Ю.В. Мозговые коды психической деятельности. Л., 1977.

содержания высказывания осуществляется через акустические средства выражения: тембровые, интонационные. Это подтверждено экспериментальными исследованиями эмоционального контекста актерской речи, а также вокально-музыкальных отрывков<sup>30</sup>. Эта особого рода информация, а именно информация об эмоциональном содержании высказывания, воспринимается другим, отличным от речевого слухом — **эмоциональным**.

### **1.1.6. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ**

Понятие **эмоционального** слуха было введено в науку о слухе в 1985 году профессором, доктором биологических наук В. Морозовым для выявления эмоциональной восприимчивости и эмоциональной отзывчивости<sup>31</sup>. Термином «эмоциональный слух» (ЭС) в общей форме предложено обозначать способность человека к выражению и восприятию эмоциональной окраски (интонации, выразительности) голоса в речи и пении, а также инструментальной музыки.

Чтобы понять, как соотносятся речевой и эмоциональный слух, обратимся к исследованиям музыкальной одаренности, которые проводил известный психолог Б. Теплов. Ученый рассматривает понятие музыкальности (как музыкальную одаренность) с двух сторон: *слуховой* и *эмоциональной*. Опираясь на исследования Д. Криса, Б. Теплов к слуховой (или по Крису: интеллектуальной) музыкальности относит:

а) чувство ритма;

б) музыкальный слух, т.е. способность различать высоту, тембр и интенсивность звуков;

в) музыкальную память.

К эмоциональной или эмоционально-эстетической музыкальности:

а) эмоциональную восприимчивость;

б) творческую фантазию и воображение<sup>32</sup>.

Исследуя возможности развития музыкальных способностей, Б. Теплов отмечал их тесную связь с эмоциональностью, эмоциональной памятью, образной музыкальной памятью и музыкальным воображением. Передовые педаго-

---

<sup>30</sup> Дмитриева Е.С., Зайцев К.А., Морозов В.П. Экспериментальные исследования восприятия человеком вербальной и экстралингвистической информации в онтогенезе // Восприятие речи... С. 66.

<sup>31</sup> Морозов В.П. Эмоциональный слух человека // Журнал эволюционной биохимии и физиологии. 1985. № 6. С. 565–577.

<sup>32</sup> Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 58.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

ги еще в 19 веке протестовали против методов развития слуха, сводившихся к дрессировке ученика на звуковысотное различие. Они эмпирически выявили, что музыкальный слух, понимаемый как способность воспринимать и представлять музыкальные образы, неразрывно связан с эмоциональной памятью и воображением. Результаты экспериментов по развитию музыкального слуха, описанные Е. Гусевой, выявили взаимосвязь музыкальной одаренности с уровнем развития эмоционального слуха<sup>33</sup>.

Таким образом, опираясь на вышесказанное, речевую восприимчивость также следует рассматривать с двух сторон: *слуховой* и *эмоциональной*, и соотносить понятия *речевой* и *эмоциональный слух*, так же, как соотносятся *музыкальный слух* и *музыкальность* (музыкальная одаренность).

Как и речевой, *эмоциональный слух* имеет следующие разновидности:

1. тембровый;
2. интонационный;
3. темпо-ритмический;
4. динамический.

*Тембровый ЭС* улавливает изменение тембрового состава голоса в различных эмоциональных состояниях.

*Интонационно-мелодический ЭС* позволяет услышать эмоциональное состояние в изменении тона, мелодического рисунка фразы, определяется способностью услышать эмоциональное состояние в звучании скрипки, в свисте, в вокализе, в речевой фразе, лишенной смыслового содержания (тататирование).

*Темпо-ритмический ЭС* воспринимает изменение темпа речи и соотношение между временем интонирования и паузами в тексте, выявляется способностью распознать эмоциональное состояние в ритмическом перестуке.

*Динамический ЭС* улавливает изменение эмоционального состояния через изменение мощности речевого сигнала. Например, активно переживаемые эмоции («радость», «восторг» и т.п.) сопровождаются, как правило, увеличением мощности речевого сигнала.

*Эмоциональный слух* разделяется на *активный* и *пассивный*. Способность правильно *распознать* эмоцию — это *пассивная* форма ЭС. Способность *выражать* чувства голосом или с помощью музыкального инструмента опреде-

<sup>33</sup> Гусева Е.П. Психофизиологическое изучение музыкальных способностей // Способности. К столетию со дня рождения Б.М. Теплова. Дубна. 1997.

ляется *активным* ЭС. В этой связи оценка эмоционального слуха по методике В.Морозова (описание ее ниже) может в известной мере служить и оценкой «потенциальной способности певца или инструменталиста (и добавлю: актера) к эмоциональной экспрессивности в исполнительской деятельности»<sup>34</sup>.

*Пассивный мелодический* ЭС — способность точного определения эмоционального значения фразы по динамике звуковысотных изменений, т.е. по мелодическим особенностям ее звучания.

*Пассивный темпоритмический* ЭС — способность к определению эмоционального значения фразы по особенностям ее темпоритмической организации.

*Активный речевой* ЭС — это способность к точному воспроизведению эмоционального значения речевых фраз путем их повторения.

*Активный вокальный* ЭС — способность к точному воспроизведению эмоционального значения вокальных фраз.

*Активный инструментальный* ЭС — способность к точному воспроизведению эмоционального значения заданных музыкальных фрагментов путем их проигрывания на музыкальном инструменте.

В. Морозов подчеркивает, что эмоциональный слух дается человеку от природы и зависит от генетических предпосылок, заложенных в свойствах мозга человека.

Многолетние исследования степени развитости ЭС, проведенные В. Морозовым в различных возрастных и профессиональных группах, выявили, что нормальный среднестатистический человек обладает ЭС на 60–70 условных баллов, люди «эмоционально тугоухие» — на 10–20 баллов, среди людей художественных профессий встречаются обладатели сверхвысокого эмоционального слуха — 90–95 баллов, при максимальном количестве баллов — 100 (в дальнейшем все показатели уровня ЭС в данной работе будут определяться в процентах). У ведущих музыкантов Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (МГК) — профессоров и докторов наук — сто-, или почти стопроцентный ЭС<sup>35</sup>. Ежегодные исследования ЭС абитуриентов-вокалистов, поступающих в МГК, которые проводятся В. Морозовым с 1988г., показа-

---

<sup>34</sup> Морозов В.П. Художественный тип личности: Новые критерии в системе комплексного подхода в разработке проблемы // Художественный тип человека: Комплексные исследования. М., 1994. С. 90, 91.

<sup>35</sup> Морозов В.П. Искусство резонансного пения. М., 2008. С. 266.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

ли закономерную связь ЭС с принадлежностью человека к художественному типу личности и природной предрасположенностью его к профессиональной вокальной и актерской деятельности. Эту взаимозависимость подтверждают обследования группы абитуриентов (89 человек), поступавших на отделение актеров театра драмы и кино Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии в 1983 году. Сопоставление оценок приемной комиссии (по традиционным методам) с результатами тестирования ЭС абитуриентов, а также с оценками по специальности, полученными теми же лицами в процессе их обучения в институте вплоть до 1985г., показывают положительную корреляцию этих показателей<sup>36</sup>.

Специально проведенные исследования (В. Морозов, Ю. Кузнецов) выявили взаимосвязь эмоционального слуха с эмоциональной экспрессивностью и владением вокально-хоровой техникой. Хоровой коллектив был разделен на пять групп по уровню ЭС от 82,0 % (самый высокий) до 61,0 % (самый низкий). Затем группой аудиторов оценивалось исполнительское искусство каждой из сформированных групп. Такие параметры хора, как эмоциональная выразительность, отзывчивость на жест дирижера, проявлялись в группах в соответствии с результатами тестирования. От уровня развития ЭС зависят и другие характеристики вокальной техники певца, в частности, умение «уравновешиваться и сливаться» в ансамблевом звучании, что достигается через эмоциональный образ звука и особое «чутье ансамбля»<sup>37</sup>.

Сотрудник научно-исследовательской лаборатории В. Морозова, Е. Фетисова<sup>38</sup>, исследуя психологические характеристики личности артистов балета, выделила *эмоциональный слух* как важнейший показатель специфической художественной одаренности. Способность воспринимать эмоциональные краски и чувства в чужом голосе важна и для артистов балета, хотя их искусство не связано с речью. Выяснилось, что средний показатель ЭС у «ведущих солистов»

---

<sup>36</sup> Морозов В.П., Муравьев Б.Л. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актеров // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. Клайпеда, 1985. С. 37.

<sup>37</sup> Морозов В.П., Кузнецов Ю.М., Сафонова В.И. Эмоциональный слух и музыкально-эстетические характеристики хорового пения // Художественный тип человека Комплексные исследования. М., 1994. С. 163–169.

<sup>38</sup> Фетисова Е.Ф. Эмоциональный слух в комплексе психологических характеристик личности артиста балета // Художественный тип человека.... С. 185–194.

составляет 78,8 %. У «рядовых» же — в среднем 66,2%. При этом, уточняет автор, в обеих группах были исключения: трое из 12 человек в группе «ведущих солистов» показали низкий уровень ЭС — 56,7% и 63,3% (у остальных — 80-90%). В группе «рядовых» — у двух человек оказался высокий показатель — 83,3% и 76,6%, у остальных — от 46,7% до 70%. Повторное обследование ЭС через два месяца показало, что устойчивые достоверно значимые различия между этими группами сохраняются.

Стабильность показателя уровня ЭС подтверждают исследования В. Морозова. У абитуриентов с низким уровнем ЭС, поступающих в Московскую государственную консерваторию (МГК) в течение нескольких лет, при повторных исследованиях уровень ЭС почти не изменяется. Это свидетельствует о том, что эмоциональный слух в значительной степени является природным конституционным свойством человека. Однако, по утверждению В. Морозова, в процессе профессионального обучения в результате последовательной педагогической работы, нацеленной на развитие эмоциональной восприимчивости и экспрессивности студента, и под воспитательным воздействием соответствующей окружающей среды эмоциональный слух способен *совершенствоваться и развиваться*. Повторное тестирование ЭС у бывших абитуриентов, но принятых в качестве студентов в МГК, уже на первых курсах показало существенное улучшение ЭС до 78–80%. Исследования, связанные с развитием ЭС в процессе обучения, проводились в сотрудничестве с профессором консерватории В. Ждановым: методика, разработанная им на основе теста В. Морозова, позволила улучшить показатель ЭС студентов-вокалистов на 10–15%.<sup>39</sup>

### **1.1.7. СЛУХ АКТЕРА**

В театральной педагогике понятие «эмоциональный слух» не употребляется, но при этом мастера театра, режиссеры и театральные педагоги говорят об особой слуховой чувствительности и восприимчивости, которыми должны обладать актеры и режиссеры.

О чуткости к творческим импульсам партнера, как о важнейшем условии коллективного творчества, говорит М. Чехов. Как бы ни был талантлив актер,

---

<sup>39</sup> Морозов В.П. Искусство резонансного пения. С. 268; Жданов В.Ф. Эмоционально-образное мышление певца и его развитие в классе оперной подготовки // Художественный тип человека. Комплексные исследования. М., 1994.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

он должен развивать наблюдательность и восприимчивость по отношению к партнерам. В упражнениях, этюдах-импровизациях Чехов следил, насколько участники сумеют угадать и поддержать намерение партнеров, «услышать» «музыкальную тональность», заданную поведением и манерой речи ведущего, подхватить *тон* импровизации<sup>40</sup>.

Выдающийся театральный режиссер Г. Товстоногов говорит об умении творческого человека слышать и понимать «язык эмоций». В качестве примера мастер приводит свое наблюдение за тем, как по-разному ругаются два человека, потому что у них разные задачи, которые и определяют качественную разницу их действий. «Привычка наблюдать и переводить язык эмоций на язык действий должна стать вашей второй натурой», — такое наставление дает мастер будущим режиссерам. Однако воспитание привычки проникать через звучащую речь в суть общения людей, их действия, задачи, мотивы, по мнению Г. Товстоногова, требует воли и тренировки<sup>41</sup>.

«Особой бдительностью чувств» называет известный эстонский режиссер В. Пансо способность улавливать оттенки голоса партнера. Именно «бдительное чувство» позволяет актеру слышать звуки и ощущать запахи, которых он раньше никогда не видел, не слышал, не ощущал; каждый раз вновь захватывать внимание партнера так, как никогда раньше. Только тогда сценическое самочувствие актеров будет новым, неповторимым, сегодняшним<sup>42</sup>. В. Пансо наделяет чувство слухом, акцентируя внимание на восприятии подтекста, в том смысле, какой в него вкладывал К. Станиславский. Слышать не только то, что скрыто за словами, но и то, что передается «в паузах, во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства»<sup>43</sup>. Это мир личных тонов и оттенков, пауз и невысказанностей, который может сообщить больше, чем содержание слов. К. Станиславский вспоминает, как во время постановки тургеневского «Месяца в деревне» мучительно искал новую, непохожую на обычные актерские приемы манеру игры. «Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы»<sup>44</sup>. Станиславский говорит о каком-то особом восприятии, особой способности слышать,

<sup>40</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. Т. 2. С. 257–258.

<sup>41</sup> Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 256.

<sup>42</sup> Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. С. 82.

<sup>43</sup> Шах-Азизова Т.К. Чайка сегодня и прежде // Театр. 1980. № 7. С. 349.

<sup>44</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство 1983. С. 335.

без которой невозможно существование актера в так называемом косвенном диалоге, где текст по своей направленности не совпадает с подтекстом, а порой и противостоит ему.

### **1.1.8.ИНТОНАЦИОННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ**

Действительно, тончайшие нюансы чувств и мыслей действующего лица, его эмоциональное состояние передает актер через интонацию. Эмоциональная интонация является важнейшим компонентом экстралингвистической информации, потому так важно развивать интонационную выразительность речи. Известный театральный педагог С. Гиппиус, автор монографии «Актерский тренинг. Гимнастика чувств»<sup>45</sup>, предостерегая актеров от случайности или искусственности интонаций, говорит о важности тренировки «интонационного слуха». Ссылаясь на неопубликованную рукопись К.Станиславского, он цитирует его определение интонации, как способности окрашивать звук «соответственно внешней эмоции». Это умение необходимо актеру для более яркого выявления «созданного внутри образа и перебрасывания его за рампу к зрителю во всех его мельчайших деталях». С. Гиппиус характеризует пребывание актера на сцене как постоянное общение с партнерами, которым надо посылать приказы, желания, мысли и воображаемые картины и в то же время быть готовым воспринимать их от других.

Об интонационной выразительности речи в разное время говорили мастера русского театра и театральные педагоги. В работах К. Станиславского<sup>46</sup>, Ю. Завадского<sup>47</sup>, Г. Товстоногова<sup>48</sup>, А. Гончарова<sup>49</sup>, М. Кнебель<sup>50</sup> и многих других говорится о роли интонации в выявлении «жизни человеческого духа». Интонационно-мелодическую природу русской сценической речи исследовала в семидесятые годы профессор кафедры сценической речи СПбГАТИ С. Иртлач<sup>51</sup>. Проблема содержательности звуковой оболочки слова и взаимосвязи эмоций и звука изучалась театральным педагогом, автором ряда научных статей В. Та-

---

<sup>45</sup> Гиппиус С.В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств. С. 258–264.

<sup>46</sup> Станиславский К.С. Собр.соч. В 8 т. Т. 3. С. 85.

<sup>47</sup> Завадский Ю.А. Из опыта работы над советской пьесой // Об искусстве театра. М., 1965. С. 175.

<sup>48</sup> Товстоногов Г.А. О профессии режиссера. М., 1967.

<sup>49</sup> Гончаров А.А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1964.

<sup>50</sup> Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. М., 1954; Вся жизнь. М., 1967; О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971.

<sup>51</sup> Иртлач С. Интонационно-мелодическая природа сценической речи. Л., 1990.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

расовым<sup>52</sup>. Сложному процессу проникновения в «душевные тайники» автора и поиску речевого выражения авторского замысла посвящено исследование «Интонационная выразительность актера» профессора ГИТИСа И. Промптовой<sup>53</sup>.

Разнообразие эмоциональных интонаций, образность и экспрессивность речи связаны с богатством переживаний в жизни и на сцене. В жизни человек без яркого темперамента, «бесчувственный», звучит в своей речи «монотонно», без активных и заметных мелодий<sup>54</sup>. Интонационная выразительность речи связана с эмоциональной отзывчивостью человека, которая напрямую зависит от ЭС.

### 1.2. ЗНАЧЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА

В высказываниях и книгах известных режиссеров можно встретить упоминания об актерах, обладающих голосами, чуткими к воспроизведению любых оттенков чувств, умеющих точно и заразительно передать в слове мысль со всеми ее нюансами. Эти актеры обладают (по выражению известного режиссера и театрального педагога Л. Хейфеца) «двух- трех- четырехэтажным, необъяснимым восприятием»<sup>55</sup>. Такая повышенная слуховая чувствительность обостряет внимание к партнеру и делает сценический диалог живым и сиюминутным. В данном разделе приводится научное обоснование природной способности человека к «четырёхэтажной» восприимчивости и рассматривается роль эмоционального слуха в речевом общении.

#### 1.2.1. ЭМПАТИЯ

Неоднократные научные исследования показали статистически надежную корреляцию ЭС с такой психологической характеристикой, как *эмпатия*, т.е. способностью к сопереживанию и эмоциональной отзывчивостью (Морозов; Васильева). Исследования эмпатии (по методу А. Меграбяна)<sup>56</sup> подтвердили, что группы лиц с высоким уровнем ЭС имеют достаточно выраженную эмпатию (около 47–50 баллов), а группы с низким эмоциональным слухом — низкую эм-

<sup>52</sup> Тарасов В.И. Чувство речи. СПб., 1997.

<sup>53</sup> Промптова И.Ю. Интонационная выразительность актера // Культура сценической речи. Сборник статей. М., 1979. С. 159–265.

<sup>54</sup> Блинов И.Я. Выразительное чтение и культура устной речи. М., 1946. С. 146.

<sup>55</sup> Хейфец Л.Е. Музыка в лифте. М., 2005. С. 285.

<sup>56</sup> Для исследования эмпатии используется методика «Шкала эмоционального отклика» (Balanced Emotional Empathy Scale — BEES). Этот опросник был разработан Альбертом Меграбяном (Albert Mehrabian) и модифицирован Н. Эпштейном.

патию (около 20–30 баллов). Статистические исследования выявили наличие положительных корреляций (по К. Пирсону)<sup>57</sup> между показателями ЭС и эмпатией<sup>58</sup>. Таким образом, можно утверждать, что ЭС является важной составляющей эмпатии.

Напомним определение эмпатии в психологическом словаре<sup>59</sup>: «Эмпатия (от греч. Empatheia — сопереживание) — постижение эмоционального состояния, проникновение — чувствование в переживание другого человека. В качестве особых форм эмпатии выделяют сопереживание — переживание субъектом тех же эмоциональных переживаний, которые испытывает другой человек, через отождествление с ним, и сочувствие — переживание собственных эмоциональных состояний по поводу чувств другого.

Психологи выделяют три уровня эмпатии:

1-ый уровень — самый низкий, это слепота к чувствам и мыслям других. Такие люди заняты исключительно собой. Им может казаться, что они знают и понимают других людей, но они заблуждаются. Низкий уровень эмпатии уводит людей в состояние социального аутизма, о котором психологи говорят как о «болезни 21 века», все более преследующей современное общество.

2-ой уровень — эпизодическая слепота к чувствам и мыслям других. Свойственен большинству людей, независимо от их типа личности.

3-ий уровень — самый высокий. Это способность к восприятию внутреннего мира человека, мысленное воссоздание его переживаний, ощущение их как собственных. Такие люди, как правило, принадлежат к художественному типу личности и имеют высокий уровень эмоционального слуха.

По утверждению американского психолога К. Роджерса<sup>60</sup> эмпатия требует глубокой напряженной работы духа. Погрузиться в мир другого человека, со всеми радостями и болями, воспринять, как он воспринимает, понять их причины, как он их понимает, быть чувствительным к меняющимся переживаниям другого, улавливать эмоциональные и смысловые оттенки его речи, другими словами, войти в личный мир другого и пребывать в нем как дома — вот что такое эмпатическое общение. Но, оговаривается Роджерс, пребывать деликатно,

---

<sup>57</sup> Пирсон (Pearson) Карл (1857, Лондон - 1936) — английский статистик. Сделал существенный вклад в распространение методов статистического анализа в области биологии и психологии.

<sup>58</sup> Морозов В.П. Художественный тип человека... С. 96.

<sup>59</sup> Психология. Словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошенко. 2-е изд. М., 1990. С. 463.

<sup>60</sup> Роджерс К. Эмпатия // Психология эмоций. Сборник, М., 1984. С. 235–237.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

без оценивания и осуждения. Яркий пример эмпатии приводит известный западный психолог и социолог Э. Фромм (Fromm) в своей работе «Душа человека». Он описывает отношения матери и ребенка. Любые изменения на теле ребенка, его потребности или беспокойство мать замечает прежде, чем они проявятся. «Она просыпается от плача своего ребенка, в то время как другие, более громкие звуки ее не разбудили бы»<sup>61</sup>. Примеры эмпатийного общения предлагает советский психолог В. Леви в своей книге «Искусство быть другим». Это то, как с полуслова, с полувзгляда понимают друг друга влюбленные. Непревзойденными эмпатиками считает ученый собак, и видит глубокий смысл в том, что собаки и хозяева так часто похожи<sup>62</sup>.

Истинно глубинное (эмпатическое) общение происходит только через ощущение себя другим. Очевидно, что подлинное понимание другого человека невозможно без воображения. Чтобы сопереживать горестям и радостям другого человека, необходимо с помощью воображения мысленно стать на его место. Во взаимоотнождении с другим и корень понимания природы художественного творчества. Пример творческого сопричастия своему герою в признании С. Цвейга: «Сам того не сознавая, и не желая, я уже отождествлял себя с этим воришкой, в какой-то мере я уже влез в его кожу, вселился в его руки, из стороннего зрителя стал в душе его сообщником... Я, к собственному удивлению, уже рассматривал всех прохожих с одной точки зрения: какой интерес они представляют для жулика»<sup>63</sup>. Общеизвестно высказывание Г. Флобера о том, что в моменты описания смерти Эммы Бовари, он ощущал вкус яда на своих губах. В повести А. Пушкина «Египетские ночи» изумленный Чарский пытается разгадать тайну творчества заезжего итальянца. «Как! Чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашей собственностью, как будто вы с нею носились, лелеяли, развивали ее беспрестанно»<sup>64</sup>. Самому импровизатору его талант кажется неизъяснимым. Однако не является ли «тесная связь между собственным вдохновением и чужой внешней волею» проявлением высшей степени эмпатичности? Не является ли мгновенная эмоциональная реактивность свидетельством высокого уровня эмоционального слуха? Думается, что правомерно было бы

---

<sup>61</sup> Фромм Э. Душа человека. М., 1992. С. 169.

<sup>62</sup> Леви В.Л. Искусство быть другим. М. С. 104.

<sup>63</sup> Цвейг С. Избранные произведения. М., 1957. С. 519.

<sup>64</sup> Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1964. Т. 3. С. 413.

утверждать, что природа импровизационного творчества напрямую связана с такими характеристиками, как эмоциональный слух и эмпатия.

Эмпатия открывает путь к пониманию другого человека. Начинается с заражения состоянием, кончается заражением судьбой. Такие же «горячие» (по определению В. Леви) взаимоотношения у актера с образом.

### **1.2.2.«СО-СТРАДАНИЕ, СО-РАДОСТЬ, СО-ЛЮБОВЬ»**

О сочувствии образу говорил М. Чехов. «...Художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями»<sup>65</sup>. Благодаря воображению и творческой интуиции возможно постепенное проникновение во внутреннюю жизнь образа. Шаг за шагом, задавая вопросы о мельчайших нюансах поведения, отношения к другим персонажам, о характерных чертах своего героя, пристально наблюдая за внутренней жизнью образа и внешними ее проявлениями, актер «через внешнюю оболочку образа» погружается в мир его души.

Следует подчеркнуть, что эмпатия никогда не переходит в состояние полной идентификации. У К. Роджерса (Rogers) это обязательно присутствие оттенка «как будто»: как будто это я радуюсь или огорчаюсь. Об этом же говорит и М. Чехов. Художественный образ существует самостоятельно, актер лишь следует за ним, творя, познает и учится властвовать над ним. Приспосабливая же образ к себе, к своим личным чувствам, актеры забывают, что их личные чувства говорят им только о них самих и ничего не могут сказать о роли. Только сочувствие способно проникнуть в чужую душу и строить «душу» сценического образа. «Со-страдание, сорадость, солюбовь» — так М. Чехов характеризует отношение актера к образу<sup>66</sup>. Об «ужаленности», «чуть ли смертельной пораненности» актера своим героем, говорит А. Попов, без этого все созданное актером на сцене — «ложь, вздор, притворство в искусстве»<sup>67</sup>.

Высшую степень эмпатии характеризует и высказывание М. Щепкина о том, что актер должен не копировать жизнь, а вникать «в душу роли», влезать «в кожу действующего лица...»<sup>68</sup>. Такое эмпатическое общение актера с создаваемым в его

---

<sup>65</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. Т. 2. С. 182.

<sup>66</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. Т. 2. С. 267.

<sup>67</sup> Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. С. 90.

<sup>68</sup> Щепкин М.С. Записки. Письма. Современники о Щепкине. М., 1952. С. 243–245, 251.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

воображении образом, который воспринимается актером как живой человек, отличается больших артистов, настоящих мастеров сцены, независимо служат ли они в драматическом, музыкальном театре или на эстраде. Воспоминания К. Шульженко иллюстрируют это утверждение. Певица рассказывает о своей работе над песней «Три вальса», которая длилась больше двух лет. Все это время Шульженко пристально наблюдала за людьми, отбирая мельчайшие детали их поведения, которые, как ей казалось, были характерны для героев песни. Она пыталась отыскать их прототипы в студенческой среде, где не раз выступала, на встречах с творческой интеллигенцией или просто в гостях и дома. Певица вспоминает, что искала своих героев всюду: «в романах, на сцене, на экране»<sup>69</sup>. Только после того, как артистка почувствовала, что хорошо знает своих героев, может рассказать их биографии, знает, как они себя ведут в тех или иных жизненных ситуациях, она приступила к репетиции песни. По глубокому убеждению Шульженко, в каждой песне исполнитель рассказывает о других, как о себе. «И зритель верит: все, что происходит с героем песни, произошло с самим певцом, пережито им, прочувствовано»<sup>70</sup>.

### 1.2.3. ДИАЛОГ — ЭТО «ЗАРАЖЕНИЕ» ДРУГ ДРУГОМ

Эмпатичен актер и по отношению к партнерам. Он должен быть открыт и восприимчив даже к еле заметному импульсу, исходящему от партнера.

Эмпатическое общение произвольно возникает в условиях игры: мальчишки во дворе, боксеры на ринге, теннисисты на корте. Игре присущи риск и состязательность, и она требует пристального внимания к партнеру. Если в ребячьей или спортивной игре внимание включается само, то для актера это волевой акт. Сценическое общение требует внимания к партнеру, *заражения* объектом. Именно это слово использует старый актер Шустов в книге К. Станиславского «Работа актера над собой», объясняя начинающим актерам — ученикам, что такое общение: «Заражай, заражай объект! «Влазь в его душу» и сам сильнее заразишься! А сам заразишься и других сильнее заражать будешь. Тогда и речь твоя станет забористее»<sup>71</sup>. Диалог — это заражение друг другом!

Следует особо отметить, что эмпатия немислима без тонко развитого эмоционального слуха. Это утверждение неоднократно доказано научными экспериментами, о которых упоминалось выше. Вместе с тем, высокий показатель ЭС

<sup>69</sup> Шульженко К. Когда вы спросите меня... М., 1985. С. 21.

<sup>70</sup> Там же. С. 39.

<sup>71</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 3. С. 92.

может не означать высокого уровня эмпатии. Если ЭС — свойство природное, то эмпатийность связана с личностными ценностями человека и контекстом его жизненных обстоятельств. Эмоционально чуткий в одной ситуации, он может оказаться черствым и наглухо закрытым в другой. Иванов, персонаж одноименной пьесы А. Чехова, в ответ на обвинения доктора в жестокости к умирающей жене восклицает: «Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, «...» говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение. «...» А теперь, о боже мой! «...» Не понимаю. Вот она страдает, дни ее сочтены, а я, как последний трус, бегу от ее бледного лица, впалой груди, умоляющих глаз...»<sup>72</sup>. У ленивой или усталой души нет сил на соучастие и сострадание, у самодовольной, успокоенной — нет желания. Душевная работа требует постоянных усилий.

Развивать у студентов искренность, непосредственность, детскость восприятия, способность к состраданию, чем славен русский актер, — забота театрального педагога. Только способного к эмпатическому общению студента возможно научить личностному присутствию в диалоге, целиком и полностью быть «здесь и сейчас», не ожидать своей реплики, для которой уже заготовлены выразительные интонации, а воспринимать партнера тем особенным вниманием, которое К.С. Станиславский сравнивает с «бульдोजьей хваткой»<sup>73</sup>.

Установлено, что развитию эмпатии способствует развитие ЭС. Следует особо выделить, что высокий уровень эмпатии невозможен у человека с низким показателем ЭС.

Методика обучения предмету сценическая речь основывается на принципах, заложенных в основу программы по сценической речи для студентов театральных вузов<sup>74</sup>. Основные задачи обучения также формулируются в соответствии с программой: развитие природных речевых и голосовых возможностей студентов; воспитание их дикционной, интонационно-мелодической и орфоэпической культуры; овладение авторским словом, его содержательной, действенной, стилизованной природой. Все это подчинено главной цели обучения — овладению навыками диалогической речи, необходимым условием которой является эмоциональный слух.

---

<sup>72</sup> Чехов А.П. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 426–427.

<sup>73</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 273.

<sup>74</sup> Сценическая речь. Программа для студентов театральных вузов. 2002.

### 1.3. ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

1. Эмоциональный слух — особый род слуховой чувствительности человека, независимый от понятия речевой слух. Экспериментально-теоретическим основанием этого утверждения является наличие научно доказанной в настоящее время функциональной специализации различных отделов мозга человека к восприятию собственно речевой, лингвистической информации (левое полушарие) и эмоционально-образной (правое полушарие).

2. Эмоциональный слух определяется как способность правильно оценить эмоциональную интонацию (или окраску, оттенок, контекст) голоса в небольшом отрывке речи или пения. В более глубоком смысле речь идет о способности человека почувствовать эмоциональное состояние говорящего или поющего человека по звуку его голоса.

3. Показатель ЭС человека характеризует степень развитости у него художественного воображения и принадлежность к художественному типу личности, а также позволяет прогнозировать развитие художественных способностей.

4. Исследования показали статистически надежную корреляцию ЭС с такой психологической характеристикой, как *эмпатия*, т.е. эмоциональной отзывчивостью и способностью к сопереживанию.

5. Несмотря на то, что ЭС в значительной степени является природным конституционным свойством человека, показатель ЭС способен улучшаться под воспитательным воздействием окружающей среды и в результате профессиональной деятельности.

6. Уровень эмоционального слуха студента дополнительно характеризует его способность к эмоционально-образному мышлению, влияющую на речеголосовую выразительность.

7. Можно утверждать, что понятие *речевой восприимчивости* состоит из двух главных составляющих: *слуховой* и *эмоциональной*. Таким образом, воспитание речевой восприимчивости возможно только в комплексном развитии *речевого* и *эмоционального слуха*.

## ГЛАВА 2

# ДИАГНОСТИКА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА

При отборе абитуриентов в театральные вузы педагогам приходится полагаться на собственную интуицию. З. Корогодский пишет, что на вступительных экзаменах очень важно выявить такие переключения эмоциональных реакций, как слезы и смех, обнаружить возбудимость — «залог той самой эмоциональности, которую мы потом будем развивать в ученике»<sup>75</sup>. При этом мастер утверждает, что «нельзя по одноразовому знакомству судить о степени эмоциональной заразительности»<sup>76</sup>. Нередки на вступительных экзаменах случаи переоценки потенциальных способностей абитуриентов. Существующую проблему сформулировал выдающийся режиссер Г.Товстоногов: «Нам на помощь должна прийти наука»<sup>77</sup>.

### 2.1. СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ТЕСТИРОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ

Современные способы тестирования эмоциональной восприимчивости базируются на взаимосвязи эмоциональных состояний с различными психофизическими характеристиками человека. Эмоциональный слух — одна из характеристик эмоциональной восприимчивости человека. До недавнего времени в науке делался акцент на изучение зрительных, пространственно-изобразительных, кожных характеристик, слуховые же исследовались в меньшей степени.

#### 2.1.1. ЦВЕТОВОЕ ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИЙ

Во второй половине 19 века немецкий психолог и физиолог В. Вундт (Wundt) предпринял исследования эмоциональных состояний в области *цветового* тестирования. Свой анализ цветовых характеристик эмоций ученый начал с прощательного замечания немецкого поэта И.В. Гете о том, что смотрящий через

<sup>75</sup> Корогодский З.Я. Из наблюдений о наборе будущих актеров / АН СССР. Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1983. С. 179–180.

<sup>76</sup> Там же. С. 181.

<sup>77</sup> Товстоногов Г.А. О критериях актерского и режиссерского дарования // Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1983. С. 178.



цветное стекло человек как бы отождествляет себя с цветом, и его глаз и дух настраиваются в унисон. Далее Вундт приводит высказывание Гете о цветовых тонах. Поэт назвал цветовые тона от красного до зеленого положительной стороной цветового круга, а от зеленого до фиолетового — отрицательной стороной. Первым, по мнению поэта, присущ положительный или возбудительный чувственный тон, а вторым — подавляющий или отрицательный. Подтвердив художественный опыт Гете естественнонаучным, В. Вундт дает тщательный анализ цветовых эквивалентов различных эмоций. Он утверждает, что крайним концам спектра соответствуют противоположные в основной своей тенденции знаки эмоций. При переходе от красного конца спектра к фиолетовому изменяются характеристики эмоций.

Методика, техника и теория тестирования эмоциональных состояний после В. Вундта продолжены Г. Роршахом (Rorshach, 1951), Т. Обанаи и Т. Мацуока (Obonai, Matsuoka, 1956), Г. Фрилингом (Frieling, 1968), М. Люшером (Luscher, 1974). На основе полученных А. Берзницасом (1980) цветовых рядов был разработан алгоритм распознавания соответствующих эмоциональных состояний, который был применен на практике для определения и контроля эмоциональной динамики у спортсменов и у больных инфарктом.

Зависимость цветочувствительности человека от его эмоционального состояния использовали в своих исследованиях Э. Дорофеева и М. Берман (1969). Предложенный ими метод измерения эмоциональной реакции на образ выявил, что при воспоминаниях приятного свойства усиливается чувствительность в красно-оранжевой гамме спектра, а неприятные воспоминания повышают чувствительность к сине-зеленой его части.

### **2.1.2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ**

*Пространственному изображению* положительных и отрицательных эмоций посвящены экспериментальные работы многих ученых. В исследовании, произведенном Х. Лундхольм (Lundholm, 1912), показано, что в выражении положительных и отрицательных эмоций имеется различное соотношение острых углов в общей структуре линий. Так, отрицательному чувственному

тону соответствует доминирование острых углов. В экспериментах М. Винтерера (Winterer, 1936) изображения положительных эмоций отличаются большей расчлененностью, пространственной раскрытостью и направленностью вовне и вверх. В экспериментальных исследованиях М. Осориной (1976) показано, что положительному чувственному тону соответствует плавность линий, а отрицательному тону, как и в экспериментах Х. Лундхольм, отвечает явно выраженная угловатость пространственных линейных тонов. А. Берзницкас (1980) в своих работах также подтвердил, что положительные эмоции пространственно выражаются по преимуществу направлениями вверх и наружу, а отрицательные — вниз и вовнутрь, что особенно характерно для эмоции страха.

### **2.1.3.ЗВУКОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИЙ**

Наряду с изучением цветовых характеристик эмоциональных состояний, В. Вундт первый начал исследования и слухового восприятия эмоций. Он указал на связь эмоциональных состояний со звуковысотными и тембровыми характеристиками. В связи с этим ученый охарактеризовал экспрессивные возможности разных музыкальных инструментов в зависимости от звуковысотной организации производимых ими звуков. Связь актерского выражения эмоциональных состояний с музыкой много позже ощущал и К. Станиславский. Внутреннюю жизнь актера он называл «*музыкой чувства*», которую нужно «*пропеть*» словами роли<sup>78</sup>. В. Вундт отмечал особую (недооцененную, по мнению ученого) роль слухового восприятия эмоций. Исходя из этого, В. Вундт дает свое описание связи тонов разной высоты с различными эмоциональными состояниями человека. Чувства неудовольствия В. Вундт связывал со слуховым диссонансом, а чувства удовольствия — с консонансом и гармонией.

Исследования продолжились почти через сто лет после В. Вундта. Г. Котляр (1977) показал, что разным эмоциям соответствуют различные акустические средства выражения. Ученый нашел, что акустически-слуховые средства выражения страха, гнева и горя отличаются большей эффективностью, чем акустически-слуховые средства выражения радости. По результатам исследований опознаваемость отрицательных эмоций в среднем выше 80%, а различение эмоции радости равна лишь 54% (Котляр, 1977).

---

<sup>78</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений Т. 3. С. 151.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

### 2.1.4. ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Применялись различные методы тестирования эмоциональной восприимчивости и в театральной школе. Наиболее последовательно это происходило в ЛГИТМиКе (СПБГАТИ), где с 1974 по 1994 годы действовала лаборатория психологии актерского творчества. Исследования велись совместными усилиями психологов и театральных педагогов<sup>79</sup>. Наиболее существенные описания методов тестирования эмоциональной отзывчивости и экспрессивности представлены в исследовании Н. Рождественской «Диагностика актерских способностей».

В упомянутой работе Н. Рождественская, активная участница работы лаборатории, приводит описание различных методов тестирования эмоциональной отзывчивости и экспрессивности.

В. Кочнев, исследуя абитуриентов актерского отделения ЛГИТМиК, студентов третьего курса и профессиональных актеров, опирался на метод регистрации кожно-гальванических реакций (П. Симонов, 1962). В эксперименте использовались воображаемый и реальный удары электрического тока. Эти эксперименты не учитывали художественно-эстетический характер сценических чувств, которые не могут быть сведены к измерению одних лишь вегетативных реакций. Парадокс художественной эмоции в том, что для артиста на сцене страдание — радость, а наивысшая точка страдания — счастье.

<sup>79</sup> Эти поиски основывались, с одной стороны, на общих положениях теории способностей, разработанной в трудах отечественных психологов (С.Л. Рубинштейна, Б.М. Теплова, К.К. Платонова, Н.Л. Лейтеса, Т.И. Артемьевой, В.Д. Шадрикова, Э.Л. Голубевой и др.), с другой стороны, на критериях профессионализма актера, высказанных известными режиссерами А.В. Эфросом (1979), А.А. Гончаровым (1980), О.Н. Ефремовым (1986), Ю.И. Мильтинисом (1986), Г.А. Товстоноговым (1989), М.З. Левитиным (1981), Р.Р. Стуруа (1986), Л.А. Додиним (1986), М.А. Захаровым (1988), и в статьях театральных педагогов Б.В. Зона (1962), И.Э. Коха (1973), Р.С. Агамирзяна (1973), С.В. Гиппиуса (1973), Ю.А. Завадского (1974), Л.С. Вивьена (1975), Б.Е. Захавы (1976), Я.С. Хамармера (1976), В.К. Монюкова (1979), З.Я. Корогодского (1986), О.П. Табакова (1986), В.В. Петрова (1986) и др. Опыт ученых, в разное время занимавшихся изучением актерских способностей, Л.С. Выготского (1936), П.М. Якобсона (1936), П.В. Симонова, В.Л. Дранкова (1974, 1983), Л.Ш. Тальяна (1974), Р.Г. Натадзе (1974), Н.В. Рождественской (1972, 1986, 1974), А.Л. Гройсмана (1982, 1986), В.И. Кочнева (1983, 1985), Е. Колчина (1986, 1992), С. Маркуса, Х. Някшу (S. Marcus, Ch. Neacsu, 1972, 1976), А. Вилье (A. Villiers, 1942), Р. Тафт (R. Taft, 1961), Е. Дар и Ж.-К. Бенуа (E. Dars et J.-C. Benoit, 1964), П. Бюгар (P. Bugard, 1971), Д. Миксон (D. Mixon, 1983), Ш. Маст (Sh. Mast, 1986) использовался в научной работе лаборатории. (См.: *Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей*. СПб., 2005. С. 39, 47.)

## И.А. АВТУШЕНКО

---

Е. Колчин продолжал изучение эмоционального реагирования на воображаемую эмоциогенную ситуацию по измерению частоты сердечных сокращений (ЧСС). Однако эти исследования нуждаются в дальнейшей проверке. П. Симонов с группой сотрудников, исследовавший по ЧСС студентов старших курсов ГИТИСа, получил противоречивые результаты и пришел к выводу, что этот метод может быть использован с большими оговорками.

В 1976 году Н. Суворова адаптировала метод измерения цветового зрения, использованный Э. Дорофеевой (1970) в исследованиях эмоциональной возбудимости, на образ предмета или события. Исследования студентов-актеров по методу Суворовой позволяли судить о подвижности эмоциональных реакций при смене представляемых ситуаций.

Для выявления творческого потенциала личности применялся тест Роршаха. В частности, он позволяет характеризовать и такие качества, как эмоциональность, степень контроля, способность к сопереживанию. Исследование проводилось на основе ассоциаций, возникающих при восприятии черно-белых или цветных пятен неопределенной формы. Ответы исследуемых позволяли сделать выводы об индивидуальных особенностях «воспринимающего воображения».

Поиски способов диагностики одаренности абитуриентов театральных вузов велись и в ГИТИСе (РАТИ). Е. Шангина в своем исследовании собрала и проанализировала различные методы выявления компонентов актерских и режиссерских способностей. Одним из специфических показателей эмоционально-волевой характеристики личности абитуриента Шангина называет глубину эмоциональных реакций, включая в эту характеристику такие качества, как: чувство сострадания, эмпатию, чуткость, острую внимательность к происходящему. Предлагая различные упражнения, задания-«провокации», своеобразные вопросы-«манки», «художественные тесты» для выявления вышеперечисленных качеств, Шангина, тем не менее, утверждает, что показатель эмоциональной отзывчивости абитуриента нуждается в дальнейшем научном изучении и необходимости разрабатывать более эффективную систему их оценок<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Шангина Е.Ф. Выявление творческой одаренности будущих актеров и режиссеров. Канд. диссертация. М., ГИТИС, 1987. С.149.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

### 2.1.5. ИНТОНАЦИОННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ РЕЧИ

Необходимо подчеркнуть, что в этих исследованиях практически отсутствовали звуковые, психоакустические тесты. Активная разработка методов определения эмоционального состояния человека по речевому сигналу началась в семидесятые годы при сотрудничестве группы ученых НИИ «Дальняя связь» под руководством В. Галунова и кафедры сценической речи ЛГИТМиК. В 1974 г. состоялся Всесоюзный симпозиум «Речь и эмоции», а в 1978 — «Речь, эмоции и личность». Среди опубликованных материалов симпозиумов — доклады зав.кафедрой сценической речи, профессора А. Куницына и педагога кафедры, доцента В. Тарасова. Исследованию зависимости характеристик речевого сигнала от эмоционального состояния говорящего посвящены работы В. Попова с соавторами, А. Лукьянова и М. Фролова, Р. Баевского, А. Тищенко, В. Галунова, В. Манерова<sup>81</sup>.

Для экспериментальных исследований использовалась речь человека-оператора, обеспечивающего космический полет. Специфика работы человека-оператора предполагает почти полное отсутствие ложных эмоциональных проявлений в речи, ее естественность. В условиях выполнения сложного и ответственного задания единственным источником, определяющим состояние человека-оператора, являются его речевые сообщения. Наблюдения за рядом параметров семантической и спектральной структуры его речи дают возможность выявить уровень его эмоционального напряжения. Особенности речи человека-оператора рассматривались в различных состояниях: эмоционального возбуждения, утомления, депрессии, напряженности.

Речь оператора в состоянии *повышенного эмоционального возбуждения* характеризовалась возрастанием среднего уровня речи на 3,5–6,0 дБ; увеличением темпа речи на 15–20%; возрастанием динамического диапазона частот основного тона на 35–70%; перераспределением спектральной энергии в область более высоких частот. Другими словами, оператор говорил громче, быстрее, энергичней и выше, чем обычно.

В состоянии *утомления* резко снижалась инициативность оператора в ведении радиообмена. Увеличивалось количество ошибок в восприятии и передаче

<sup>81</sup> Попов В.А., Симонов П.В., Тищенко А.Г., Фролов М.В., Хачатурьянц Л.С. Анализ интонационных характеристик речи как показателя эмоционального состояния человека в условиях космического полета // Журнал высшей нервной деятельности. 1966. Вып. 6. С. 974–983. См. также: Лукьянов А.Н., Фролов М.В. Сигналы состояния человека-оператора. М., 1970; Баевский Р.М. Физиологические изменения в космосе и проблема их автоматизации. М., 1970.

речевых сообщений, появлялись длительные паузы и повторы. Темп приема и передачи информации снижался на 15–45%. Резко увеличивалось время ответной речевой реакции (на 25–70%) и время готовности к выполнению задания (на 35–140%). Темп речи утомленного оператора снижался за счет увеличения продолжительности пауз и ударных гласных звуков. Уровень речи снижался на 2,5–3,5 дБ, а основной тон голоса — на 5–15%.

При *депрессии* объем речевых комментариев обычно снижался до минимума. Операторы эпизодически пытались объяснить причины невыполнения задания либо вообще молчали. Уровень речи и основной тон были снижены, при этом темп речи был близок к нормальному индивидуально-присущему значению.

При возникновении *аварийных ситуаций* уровень речи в ряде случаев дополнительно возрастал на 8–12 дБ, а основной тон на 140–210%. При сильных эмоциональных переживаниях у ряда операторов появлялся тремор голоса и заикание.

Наряду с этим, в практике расследования причин авиационных катастроф встречались случаи, когда в сложной аварийной ситуации летчики продолжали вести репортаж разборчиво, ровным голосом, без явных признаков эмоциональной окраски. Даже отмечались случаи, когда на вопрос: «Как самочувствие?», был спокойный ответ оператора «Нормально», а через 1,0–1,5 секунды наступал ортостатический коллапс<sup>82</sup>. Результаты наблюдений, делают вывод исследователи, указывают на многообразие речеголосовых форм отражения психического состояния оператора, хотя при этом, конечно, следует учитывать индивидуальные особенности речи операторов, условия работы, личные взаимоотношения<sup>83</sup>.

В спонтанной речи обычного человека в состоянии *эмоциональной напряженности* также выявлены изменения. Они связаны с повышением роли ведущего мотива деятельности. Говорящий стремится всеми средствами (вербальными и невербальными) повлиять на поведение слушающего, сформировать у слушающего соответствующее (желаемое говорящему) отношение к предмету

---

<sup>82</sup> Ортостатический коллапс характеризуется резким снижением венозного возврата крови к сердцу с падением сердечного выброса и артериального давления в основном при вертикальном положении тела.

<sup>83</sup> Никонов А.В., Попов В.А. Особенности структуры речи человека-оператора в стрессовых условиях // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. С. 13–15.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

речи. В речи возрастает количество различного рода усилительных частиц, логически выделенных средствами фразового ударения слов и т.д. В кинетическом поведении говорящего, делают предположение исследователи, должно при этом возрасти количество акцентирующих жестов, которыми, как правило, сопровождаются логически выделенные слова<sup>84</sup>.

### 2.1.6. О ПРИРОДЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭМОЦИЙ

Возникает вопрос, отличается ли «смоделированная» актером эстетическая эмоция от жизненной, спонтанной? В 1988 г. на научно-практической конференции, которой завершался конкурс чтецов им. В. Яхонтова, доцент кафедры речи ЛГИТМиКа (СПбГАТИ) В.И. Тарасов проводил опрос педагогов сценической речи и актерского мастерства по проблеме взаимосвязи речи и эмоциональных переживаний. Из 39 отвечающих — педагоги со стажем работы: 1 год — 3 человека, 5 лет — 5 человек, 10 лет и больше — 6 человек, 15 лет — 7 человек, 20 лет и больше — 13 человек. Из них подавляющее большинство имеют большой опыт работы в театре в качестве режиссеров и актеров.

На вопрос: «Как вы считаете, отличаются ли сценические эмоции от жизненных?» — Ответы распределились следующим образом: «Да, отличаются» ответило 34 человека, 2 человека сочли, что на сцене случается ситуация, когда возможна подмена сценических переживаний жизненными, 2 человека заявили, что сценические и жизненные переживания имеют много общего. Один человек на этот вопрос ответа не дал. Таким образом, полученные результаты говорят о том, что сценические переживания в творческом процессе актера невозможно спутать с жизненными<sup>85</sup>. Актер на сцене никогда до конца не сливается с образом, взаимопроникновение и взаимодействие определяют взаимоотношения актера-творца и актера-образа. Знаменитое шалапинское: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его!»<sup>86</sup> — подтверждает раздвоение актерского сознания в момент творчества. О сочувствии образу говорил и М. Чехов. «Актеры же, играющие раздвоенным сознанием, с «сочувствием» вместо личных чувств, не устают, наобо-

<sup>84</sup> Носенко Э.Л., Величко Л.Ф. Некоторые особенности речи как индикатора эмоциональной напряженности // Тезисы к 4 Всесоюзной конференции по инженерной психологии и эргономии. Выпуск 3. Ярославль, 1974. С. 25.

<sup>85</sup> Тарасов В.И. Чувство речи. С. 125.

<sup>86</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. Т. 1. С. 125.

рот, они испытывают прилив новых сил, оздоравливающих и укрепляющих»<sup>87</sup>. Чем ярче, полнее актер воплощает на сцене страдания героя, его гнев, горе, тем большее наслаждение он испытывает как художник. Можно ли в связи с этим сказать, что сценические переживания менее искренние и органичные? «Истина страстей и правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» — эта пушкинская формула выразила не только законы драмы, но и сущность психологического театра<sup>88</sup>.

Может быть, сценические переживания глубже, полнее, разнообразнее, чем в жизни? Вот как на этот вопрос ответили участники уже упомянутой конференции. 19 человек ответили «Нет», 10 ответили «Да». Остальные дали неопределенные ответы<sup>89</sup>. В. Тарасов комментирует полученный ответ следующим образом. Сценические переживания включают такую характеристику, как «заразительность», поэтому есть основания говорить, что сценические переживания ярче, полнее, глубже и разнообразнее, чем жизненные. Но все же 19 участников ответили иначе. Почему? Проведенный исследователями анализ показывает, что зависит подобный ответ от опыта: личного и сценического. Большинство педагогов, ответивших: «Нет, не считаем», имели большой опыт работы на сцене, а их педагогический опыт приближался к двадцати годам. Вероятно, в своих ответах, по мнению В. Тарасова, они исходили из предположения, что умением наблюдать все тонкости эмоциональных переживаний, а также сочувствовать и сопереживать, обладают преимущественно те, кто способен к глубоким и разнообразным переживаниям в жизни<sup>90</sup>. Таким образом, жизненные чувства — «первичные» и сценические — «повторные» (по определению К. Станиславского) различаются *происхождением*, но рождаются они из естественной природы артиста, его эмоционального опыта. «...Сколько бы вы ни играли, что бы ни изображали, всегда, без всяких исключений вы должны будете пользоваться собственным чувством! Нарушение этого закона равносильно убийству артистом исполняемого им образа, лишению его трепещущей, живой человеческой души, которая одна дает жизнь мертвой роли»<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. Т. 2. С. 215.

<sup>88</sup> Пушкин А.С. «О народной драме и о «Марфе Посаднице» Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 7. С. 213.

<sup>89</sup> Тарасов В.И. Чувство речи. С. 125.

<sup>90</sup> Там же. С. 125–126.

<sup>91</sup> Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 227.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

А. Куницын, участвовавший в экспериментах по моделированию эмоциональных состояний, ссылается на исследования академика П. Симонова. Метод физических действий использовался им как весьма результативный способ моделирования эмоций. Серия экспериментов, в которых приняли участие актеры театра «Современник» и ученики театральной студии Московского библиотечного института, убедили группу исследователей во главе с П. Симоновым, что в сценических ситуациях возникает подлинное эмоциональное напряжение<sup>92</sup>.

### **2.1.7. СЛУХОВОЙ АНАЛИЗАТОР ЭМОЦИЙ**

В ходе экспериментов по изучению жизненной и смоделированной эмоциональной речи выявилось, что невозможно фиксировать интонационно-мелодические характеристики эмоциональной речи только на основе спектральных и интонографических измерений. Многочисленными исследованиями доказано (А. Лукьянов, М. Фролов; Л. Цептелис), что электроакустические измерения речевого сигнала не позволяют определить, переживает ли говорящий эмоцию или лишь имитирует ее речевое выражение. Необходимо более тонкое средство анализа. По утверждению ученых, таким средством может являться только слуховой аппарат человека (В. Галунов, В. Манеров, В. Тарасов)<sup>93</sup>.

Анализ эмоционального состояния говорящего базируется на двух составляющих звуковой речи: вербальной (семантической) и невербальной (экстралингвистической). Известно, что экстралингвистические компоненты звуковой речи могут указать на состояние говорящего вне зависимости от семантической стороны сообщения. В экспериментах В. Морозова и А. Пашиной, связанных с распознаванием эмоционального состояния личности по голосу на основе его звучания, была разрушена семантическая составляющая эмоционально-окрашенной фразы. Достигалось это протяжкой магнитной ленты в обратном направлении. На основе слухового восприятия сохранившейся экстралингвистической информации испытуемым предлагалось определить эмоциональный контекст (ЭК) высказывания. Исследования показали, что распознавание ЭК по экстралингвистической составляющей звуковой речи про-

---

<sup>92</sup> См. об этом: *Куницын А.Н.* Из опыта использования сценической методики в моделировании речевого выражения эмоциональных состояний // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. С. 41.

<sup>93</sup> *Галунов В.И., Манеров В.Х., Тарасов В.И.* Слуховой анализ речи, полученной при использовании различных методов моделирования эмоциональных состояний. // Речь и эмоции... С. 80.

исходит с достаточно высокой степенью надежности и связано с показателем эмоционального слуха<sup>94</sup>.

### **2.1.8.ТЕСТ НА ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ**

Способность к слуховому восприятию выраженных в речи эмоций обусловлена, как уже говорилось раньше, наличием эмоционального слуха. На этом утверждении основан метод измерения слуховой и эмоциональной чувствительности, предложенный В. Морозовым. Метод представляется адекватным для определения чувствительности эмоциональной сферы человека. В основе метода оценка эмоционального слуха с помощью теста, разработанного В. Морозовым. Изобретение имеет патент № 2221487 Федеральной службы по интеллектуальной собственности РФ от 2002.10.01 и признано во всем мире. Процедура исследования ЭС позволяет с достаточной степенью объективности определить способность человека к адекватному восприятию эмоциональной интонации и количественно оценить эту способность в баллах. Кроме того, тестирование предполагает проявление моторной реактивности и аффективной памяти, т.к. требует мгновенного эмоционального отклика, и поэтому может быть чрезвычайно эффективен для выявления актерских способностей.

#### **2.1.8.1.Формы тестирования**

В. Морозовым предложено три формы тестирования: речевая, вокальная, инструментальная. Для оценки ЭС применяются эмоционально окрашенные фрагменты звуковой речи, пения, музыки, полученные методом актерского моделирования, т.е. имитацией естественной эмоциональной окраски речи, пения музыкальных отрывков с помощью профессиональных драматических артистов, певцов, музыкантов. Обследуемому человеку (слушателю) предъявляется серия полученных подобным образом эмоционально окрашенных звуковых сигналов в магнитозаписи. Обследуемый должен опознать эмоциональный контекст каждого из сигналов, причислив их к одной из категорий эмоций, выраженных артистом при записи. Чувствительность ЭС оценивается как доля правильно опознанных эмоциональных сигналов (в процентах) по отношению ко всем прослушанным.

---

<sup>94</sup> Пашина А.Х., Морозов В.П. Опознавание личности по голосу на основе его нормального и инвертированного звучания // Психологически журнал. 1990. Т. 11. № 3; Пашина А.Х. К проблеме распознавания эмоционального контекста речи // Вопросы психологии. 1991. № 1.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

При оценке активного ЭС обследуемый воспроизводит собственным голосом или инструментальными средствами звучание заданных ему эмоционально окрашенных фрагментов речи, пения или музыки. В дальнейшем определяют точность воспроизведения обследуемым эмоционального значения указанных звуковых фраз (фрагментов) методом экспертно-аудиторских оценок. При этом экспертно-аудиторскую бригаду формируют из лиц, обладающих ЭС не менее, чем 85%. За уровень активного ЭС обследуемого, точнее, его речевой, вокальной и инструментальной разновидности, принимают соответственно средние значения оценок всех членов экспертно-аудиторской бригады.

Необходимо подчеркнуть, что звучащие в тесте смоделированные эмоциональные состояния следует считать идентичными жизненным на основании ряда экспериментов с профессиональными актерами. Метод физических действий получил физиологическое обоснование в работах П. Симонова и результативно применялся им для моделирования эмоций<sup>95</sup>.

### **2.1.8.2. Особенности теста**

ЭС у разных людей имеет разную психологическую, психофизиологическую и психоакустическую природу. Это связано с тем, что передача эмоций слушателю в эмоционально окрашенной фразе осуществляется разными акустическими параметрами звука голоса: а) самим смыслом слова; б) тембром голоса, который зависит от обертонов, — это тембровый ЭС; в) изменением высоты голоса или мелодикой речи — это мелодический ЭС; г) темпоритмической структурой фразы, т.е. чередованием длительностей ударных и безударных слогов — это темпоритмический ЭС.

Разные люди при распознавании эмоций ориентируются на разные акустические свойства речевого сигнала.

Во-первых, для некоторых людей эмоциональное содержание текста фразы может повлиять на оценку эмоциональной интонации данной фразы. Если во фразе есть слово «плакал», то это слово может склонить некоторых слушателей приписать данной фразе эмоциональное значение печали, если она произнесена нейтрально или даже с интонацией радости и т.п. Таким образом, эмоциональное словесное содержание фразы (в данном случае слово «плакал») вы-

<sup>95</sup> См.: Журнал высшей нервной деятельности. 1964. Вып. 2. С. 204–210; 1966. Т. 16, вып. 6. С. 974–983.

ступает в роли своеобразной помехи, затрудняющей человеку задачу точно оценить реально звучащую интонацию речи.

Огромную роль это рассогласование смысла слова и интонации фразы играет в вокальном искусстве. Так, например, в романсе Шумана «Я не сержусь» слова певца «Я не сержусь, пусть больно ноет грудь, хоть изменила ты...» и т.д. сопровождаются отнюдь не смиренной, но наоборот — протестующей и негодующей интонацией музыкального сопровождения. Этот контраст между значением слова и интонацией широко используется в музыкальном искусстве как средство художественной выразительности, олицетворяющей две стороны человеческих взаимоотношений: формальную, зримую и истинную, потайную, в значительной степени подсознательную.

Однако развитый ЭС прекрасно различает две эти формы эмоционального выражения: словесную (формальную) и интонационную (реальную, выражающуюся в особенностях тембра голоса, мелодике, темпоритмике фразы и др.).

Во-вторых, опрос испытуемых показал, что значительная часть людей при оценке эмоционального значения (контекста) фразы ориентируется главным образом на характерные изменения тембра голоса говорящего, не придавая существенного значения смыслу слов. Это тембровая разновидность ЭС.

В-третьих, исследования показали, что другая категория людей обращает внимание главным образом на мелодику речи, т.е. на характерные для разных эмоций изменения высоты голоса. Это мелодический ЭС.

В-четвертых, ряд испытуемых указывает, что при распознавании эмоций для них важным ориентиром являются темпоритмические особенности фразы, т.е. чередование ударных и безударных звуков. Это темпоритмический ЭС.

Распознавание эмоционального контекста может осуществляться слушателем и по совокупности всех вышеназванных признаков. Однако это не исключает важности решения вопроса: каким преимущественно типом ЭС обладает и пользуется обследуемый человек при распознавании эмоционального значения фразы.

Неоспоримым достоинством теста является отсутствие в нем фактора социальной желательности, который наличествует в тестах-опросниках. Кроме того, при повторном обследовании всякий раз необходимо вновь чутко вслушиваться в предложенный тест, в связи с его чрезвычайно тонкими эмоциональными оттенками. Устойчивость восприятия и воспроизведения эмоциональной инто-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

нации фразы зависит от психологических особенностей человека — его внимания, тренированности слухового восприятия и природных возможностей нервной системы.

### 2.1.8.3. Значение теста

Важное научно-практическое значение теста состоит в возможности объективного определения психологического типа личности обследуемого человека: принадлежит ли он к «мыслительному» или «художественному» типу (по классификации И. Павлова). В. Морозов приводит результаты сравнительного исследования ЭС у людей, принадлежащих к двум различным категориям (по критерию «художественный — мыслительный» типы): а) абитуриенты Московской Государственной Консерватории (МГК) — «художники» и б) студенты Московского государственного социального университета (МГСУ) — «мыслители». Средний показатель уровня ЭС у представителей художественного типа личности — абитуриентов МГК —  $73,4 \pm 3,85(\%)$ ; у представителей мыслительного типа — студентов МГСУ —  $67,8 \pm 4,28(\%)$ <sup>96</sup>.

Один из основных путей практического применения теста на ЭС — это использование его в целях совершенствования методов профотбора, т.е. оценки эмоциональной восприимчивости будущих актеров, а также ее развития в процессе обучения.

## 2.2. ИССЛЕДОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Как уже отмечалось, тест на эмоциональный слух используется для выявления эмоциональной восприимчивости и выразительности в различных областях художественного творчества: хореография (Фетисова, Морозов), хоровое пение (Кузнецов, Морозов), оперный вокал (Морозов, Жданов). В семидесятые годы тест применялся в театральной педагогике для диагностики актерских способностей абитуриентов. В 1983 году В. Морозов и профессор кафедры сценической речи ЛГИТМиК (СПбГАТИ) Б. Муравьев провели исследования группы абитуриентов (89 человек), поступавших на отделение актёров театра драмы и кино. Сопоставление оценок приемной комиссии (по традиционным методам) с результатами тестирования ЭС абитуриентов, а также с оценками по специаль-

<sup>96</sup> Морозов В.П. Искусство резонансного пения. С. 265.

ности, полученными теми же лицами в процессе их обучения в институте вплоть до 1985г., показывают зависимость этих показателей<sup>97</sup>.

### **2.2.1. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА СТУДЕНТОВ**

В последние годы после долгого перерыва театральная школа вновь обратилась к экспериментальным исследованиям ЭС.

Исследования проводились в актерской группе 1 курса режиссерского факультета Российского университета театрального искусства — ГИТИСа (мастерская профессора Л. Хейфеца, педагог по сценической речи профессор И. Промптова) и в группе студентов 1 курса актерского факультета Всероссийского государственного университета кинематографии — ВГИКа (мастерская профессора В. Фокина, педагог по сценической речи доцент И. Автушенко). Практическая часть эксперимента и обработка данных осуществлялась профессором В. Морозовым.

Тест представляет собой наборы эмоционально окрашенных фрагментов звуковой речи: 1. *Так вот кто громко плакал здесь.* 2. *Они сейчас придут сюда.* 3. *Прости, я сам все расскажу.* Легко заметить, что все три фразы имеют одинаковую ритмическую структуру. Предложенные фразы звучат в исполнении народного артиста СССР О.В. Басилашвили и характеризуют различные эмоциональные состояния, в частности: 5 базовых (по определению К. Изарда) эмоций: радость, печаль, гнев, страх и нейтральная. Очевидно, что в чистом виде та или иная эмоция не встречается, но всегда в высказывании присутствует доминирующая. Именно ее должен услышать испытуемый и записать в определенную графу специальных бланков. Так определяется Пассивный Эмоциональный слух (ПЭС). Важно подчеркнуть, что выбранные эмоциональные состояния хорошо различимы на слух, но слабо выражены. Различать яркие проявления крайних эмоциональных состояний довольно просто, а услышать полутона, оттенки может только человек с хорошо развитым ЭС.

При максимальном показателе 100, результаты ПЭС получились следующие (здесь приводится средний показатель группы):

1 курс актерского ф-та ВГИКа	12 чел.	73,5
1 курс реж. ф-та ГИТИСа	16 чел.	72,9

---

<sup>97</sup> Морозов В.П., Муравьев Б.Л. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актеров // Вопросы методики на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. С. 35–37.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Таким образом, результаты показывают, что в обеих группах студенты обладают довольно высоким показателем ПЭС (выше 70), что говорит об их эмоциональной чуткости.

Следующий этап нашего исследования — выявление уровня Активного Эмоционального слуха (АЭС). Теперь перед студентами стоит задача не только распознать эмоцию, но и мгновенно вслух воспроизвести её. Тут необходимо уточнить, что воспроизведение не должно быть формальным. Важно личностное включение испытуемого, его эмоциональный отклик на воспринятую эмоцию.

Результаты АЭС (среднее значение группы):

1 курс актерского ф-та ВГИКа	12 чел.	61,8
1 курс реж. ф-та ГИТИСа	16 чел.	62,2

Сводная таблица уровня ПЭС и АЭС исследуемых групп

	ПЭС	АЭС	Среднее
1 курс актерского ф-та ВГИКа	73,5	61,8	67,6
1 курс реж. ф-та ГИТИСа	72,9	62,2	67,5

### 2.2.2.К ОБСУЖДЕНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ

Анализ результатов проведенных исследований показал, что:

1. Уровень эмоционального слуха у студентов-первокурсников довольно высокий, что говорит об их принадлежности к художественному типу личности. Людям такого типа свойственны эмоциональная активность, общительность, импульсивность, артистические интересы, богатство воображения, умение противостоять усталости и выдерживать эмоциональные нагрузки. Наряду с этим, им могут быть присущи и такие качества, как: безответственность, склонность к непостоянству, слабость самоконтроля.

2. Средний показатель АЭС ниже ПЭС в обеих группах. Не следует относиться к этому как к закономерности. Очень высокий показатель ПЭС и довольно низкий АЭС говорит о том, что студент слышит и различает эмоцию, но пока не способен ее воспроизвести точно и ярко. Причиной этого может быть излишняя рефлексивность, «зжатость», пониженная самооценка, тревожность, а также неточность работы слухового аппарата. Соотношение показателей ПЭС и АЭС индивидуально и характеризует дополнительно каждого студента.

3. Выявилось, что у части студентов, принятых на внебюджетной основе, уровень ЭС выше, чем у некоторых бюджетных студентов. Если считать показатель ЭС критерием актерской одаренности, то очевидна возможность предотвратить ошибки и недочеты при наборе.

### **2.2.3. КОММЕНТАРИИ ПЕДАГОГОВ**

Опираясь на комментарии педагогов сценической речи, работающих на исследуемых курсах, проанализируем результаты каждой группы подробно.

1-ый курс актерского факультета ВГИКа. В исследуемой группе 12 студентов, из которых: 6 принятых на внебюджетной основе (они прошли творческий конкурс, но не набрали достаточного количества баллов); и 6 бюджетных (лучших по результатам вступительных экзаменов).

Самый высокий показатель у студентки 3. (ПЭС–86,3%, АЭС-69,9%). Ее взяли на внебюджетной основе, на вступительных экзаменах вызывала сомнения и в первые месяцы учебы проявлялась крайне робко. Однако, обладая высокой степенью восприимчивости, студентка 3. чутко реагировала на замечания педагогов, много работала и в результате ярко и интересно показала на зачете по мастерству актера. По итогам первой сессии ее перевели в бюджетную группу. Следует отметить, что у 3. довольно низкий показатель уровня АЭС при довольно высоком ПЭС, что указывает на ее способность к восприятию различных эмоциональных состояний, но при этом неуверенность, излишний самоконтроль в их выражении. Очевидно, что эти качества не позволяли ей раскрыться на вступительных экзаменах и в начале обучения. Внебюджетная студентка Л. (соответственно ПЭС-76,0 АЭС-70,4) уверенно вошла в группу лидеров курса. Отличается эмоциональной отзывчивостью и активностью. Не вызвали сомнения и другие студенты из этого списка. Результаты студента К\*. (ПЭС- 83,3 АЭС-60,0) были для нас неожиданными. Студент К.\* обучался на договорной основе и был одним из кандидатов на отчисление. Но, приняв во внимание его старательность, желание учиться, а также результаты этого теста, художественный руководитель курса дал ему возможность проявить себя в следующем семестре. Большая разница показателей АЭС и ПЭС говорит о том, что К\*. восприимчив и способен к различению эмоциональной окраски, но в момент речевого выражения эмоционального состояния не доверяет своим ощущениям, контролирует себя. Студент К. (ПЭС-84,0 АЭС-76,7) ярко поступал, очень понравился, уверенно вошел



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

в бюджетную группу. Никто из педагогов не сомневался, что он сразу проявит себя в творческих дисциплинах. Однако, будучи человеком недисциплинированным и увлекающимся, не сумел организовать себя в учебном процессе и на втором курсе был отчислен. Самый низкий результат у студента Р. (ПЭС-53,0 АЭС-43,7). Он действительно не входил в группу лидеров, не восприимчив, не внимателен к партнерам, не слышит педагога. В результате не смог учиться и сам ушел из института.

Достаточно информации, чтобы в очередной раз убедиться насколько сложен и ответствен процесс отбора на вступительных экзаменах. Часто такие качества абитуриентов, как активность, напористость и агрессивность, принимаются за темперамент и эмоциональность. Действительно, агрессивность энергетична, она заражает, но за нею часто — примитивность мыслей и чувств. В то же время мы знаем много примеров, когда студенты из «глубинки», мало читавшие, мало видевшие, но воспитанные людьми чуткими, открытыми, яркими, оказывались «с душой и талантом». Таких студентов отличает любопытство к жизни, к людям, к книгам. В процессе обучения они, как губка, впитывают в себя все новое, наверстывая упущенное, при этом сохраняя свою непосредственность, самобытность, душевность. Тест, предложенный В.Морозовым, дает возможность выявить людей с богатой эмоциональной палитрой, чутко улавливающих «движения души» другого человека.

При анализе результатов исследований 1 курса режиссерского факультета, профессор И. Промптова подчеркнула, что полученные данные во многом подтвердили ее ожидания. Результаты студента К., который показал самый высокий на курсе уровень АЭС (90,0) и недостаточно высокий уровень ПЭС, закономерны, так как подражать чужой манере ему легко, как показала в дальнейшем практика работы над текстом: он постоянно просил педагога или режиссера показать, как надо что-либо произнести. Но, в целом, оказался необучаем, «топтался» на месте, не развивался, и, в результате, мастера расстались с ним по окончании первого курса. Студенты П., К. и Р. проявили низкий уровень АЭС при достаточно высоком уровне ПЭС, но, по мнению педагога, по разным причинам. Студент Р. — музыкален, хорошо поет, ПЭС — 76,7. Но АЭС — 48,6. Это лишь подтверждает его «аутизм», сосредоточенность на собственных проблемах, несопряжение с другими. Это уже сказывается в работе и по сценической речи, и по мастерству актера. Молодые режиссеры,

его однокурсники, неохотно берут его в свои работы. Может легко опоздать или пропустить репетицию, нетерпим к замечаниям. Студент К.: ПЭС — 73,3. По мнению педагога, это было неожиданно высоким показателем. Но АЭС — 48,6 — вполне предсказуемым. Необразован, «темен», «культурный слой» невероятно тонок, почти ничего не читал. Боится предмета, жалуется мастерам на то, что сценическая речь очень трудный предмет. «Там много слов, а у меня мало. И многих слов не знаю». Нет тонкостей, нюансов в восприятии и общении с другими людьми. Студент П. — средний уровень ПЭС — 63,3. Низкий уровень АЭС — 50,0. Так же, как студент К., не тонок, прямолинеен, в общении со студентами часто груб. Поэтому голосовые модуляции, краски примитивны, однообразны, не слышит нюансов. Студентка М. — высокие уровни ПЭС (86,7) и АЭС (71,4). Эта студентка — тонкий, эмоционально отзывчивый, чуткий человек, и это уже сказывается в ее работах: и в упражнениях, и в работе над текстом. В ней есть «трепет живой материи», что особенно ценит в актерах известный театральный режиссер Л. Хейфец.

Сказывается закономерность показателей студентки Д. и студента У. Если у абсолютного большинства студентов показатели ПЭС выше показателей АЭС, то у Д. и У. — уровни АЭС выше ПЭС. Это тонкие, «реактивные» (по определению известного театрального педагога В.Н. Левертова), эмоционально подвижные студенты, потому и сумели точно, тонко передать эмоциональную интонацию.

В целом, подчеркнула И. Промптова, данные обследования заставляют разгадывать закономерность таких результатов, соотносить их с непосредственными впечатлениями от группы, вселяют надежду на развитие профессиональных качеств в процессе обучения. Результаты исследований надо воспринимать не как приговор, а как информацию к размышлению.

#### **2.2.4. РЕЗУЛЬТАТЫ ПОВТОРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Через год на курсе актерского факультета ВГИКа были проведены повторные исследования уровня ЭС. В таблице приведены данные первичного и повторного исследований. Изменилось количество студентов в исследуемых группах по сравнению с прошлым годом. Поэтому средние показатели результатов неточно отражают тенденцию развития ЭС студентов, однако мы можем наблюдать динамику каждого студента по его индивидуальным показателям.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Таблица № 1

Актерский курс ВГИКа					
№	Фамилия	28.10.2007		28.10.2008	
		ПЭС	АЭС	ПЭС	АЭС
1	З.	<b>86,3</b>	69,9	<b>93,7</b>	88,7
2	К.	<b>84,0</b>	76,7	<b>86,7</b>	83,8
3	К*.	<b>83,3</b>	60,0	<b>86,3</b>	77,6
4	П.	<b>76,1</b>	71,7	<b>83,3</b>	86,0
5	Л.	<b>76,0</b>	70,4	<b>86,7</b>	75,6
6	К**.	<b>73,5</b>	56,0	<b>80,0</b>	70,9
7	Д.	<b>73,1</b>	70,0	<b>80,0</b>	76,0
8	К***.	<b>70,3</b>	66,2	<b>76,7</b>	74,4
9	Б.	<b>70,0</b>	60,0	<b>86,7</b>	80,0
10	Ф.	<b>69,7</b>	52,6		
11	Б*.	<b>67,6</b>	44,9	<b>73,3</b>	70,8
12	Р.	<b>53,0</b>	43,7		
Среднее		<b>73,5</b>	61,8	<b>83,3</b>	78,4

Рост показателя ЭС очевиден. Средние показатели группы возросли на 8–10%, но у некоторых студентов рост составляет 15–17%. Показатель АЭС в среднем вырос больше, чем показатель ПЭС. Значит, у студентов появилась смелость, уверенность, свобода и реактивность в воспроизведении чужой эмоции.

### 2.2.5. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ РАЗВИВАЕТСЯ?!

Итак, в результате проведенных исследований мы пришли к заключению, что уровень эмоционального слуха наших студентов в процессе обучения значительно вырос. Мы можем констатировать, что в результате целенаправленной специальной тренировки студенты достигают уровня эмоционального слуха, необходимого для занятий профессиональной творческой деятельностью. Их слуховой аппарат настроен на восприятие, они способны к распознаванию различных эмоциональных состояний другого человека и к речевому выражению психологических нюансов своей внутренней жизни.

Безусловно, вся методика обучения в театральном вузе нацелена на воспитание в студентах таких личностных характеристик, как творческая свобода, эмоциональная возбудимость и реактивность, экстраверсия, способность к сопереживанию (эмпатия). Уроки актерского мастерства развивают их эмпатию.

тические способности. Положительная корреляция ЭС с эмпатией и другими вышеперечисленными психологическими характеристиками, свойственными художественному типу личности, неоднократно установлена<sup>98</sup>. И все же именно на уроках сценической речи есть возможность для подробной скрупулезной работы по развитию эмоционального слуха. Включение эмоционально-образных представлений в ткань упражнений помогает овладеть речеголосовой техникой и одновременно развивает эмоциональную пластичность студента.

### **2.3. ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2**

1. Для выявления творческого потенциала личности в психологии разработан и применяется комплекс разнообразных тестов, включающий в себя как традиционные, так и новые методики. Фактически отсутствуют звуковые неберальные тесты, исследующие природу художественного типа человека.

2. В ходе экспериментов по изучению жизненной и смоделированной эмоциональной речи выявилось, что невозможно фиксировать интонационно-мелодические характеристики эмоциональной речи только на основе спектральных и интонографических измерений, таким средством может являться только слуховой аппарат человека.

3. Для оценки индивидуальных и типологических различий среди людей по степени развитости ЭС В. Морозовым разработан специальный психоакустический тест, обладающий высокой степенью надежности и прогностичности. Тест позволяет с высокой степенью объективности, в силу отсутствия фактора социальной желательности, выявить способность любого человека к адекватному восприятию эмоциональной интонации и количественно оценить эту способность в баллах.

4. Исследования показателя ЭС у студентов ГИТИСа и ВГИКа привели к следующим выводам:

- общая принадлежность большинства студентов к художественному типу личности;
- показатели пассивного ЭС и активного ЭС, а также соотношение этих по-

---

<sup>98</sup> Морозов В.П., Жданов В.Ф., Фетисова Е.В. Эмоциональный слух и проблемы профессионального отбора в вокально-музыкальном искусстве // Художественное творчество и психология / Под ред. А.Я. Зиса и М.Г. Ярошевского. М., 1991; Морозов В.П., Васильева А.Г. Художественный тип личности и эмпатия // Художественный тип человека: Комплексные исследования. М., 1994.

## **СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ**

---

казателей выявляет индивидуальные и типологические особенности студентов;

- анализ результатов обследования позволяет прогнозировать дальнейшее развитие эмоциональной восприимчивости и экспрессивности речи каждого студента;
- повторные обследования показали, что в результате последовательной целенаправленной работы, в частности на уроках по сценической речи, показатель ЭС может улучшаться, причем значительно: на 7–17%.

5. Дальнейшие экспериментально-теоретические исследования, связанные со слуховой восприимчивостью, систематические обследования на степень развитости показателя ЭС студентов, специальные упражнения для развития эмоционального слуха позволят улучшить качество обучения в театральной школе.

## ГЛАВА 3

# РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА И ЭМПАТИИ СТУДЕНТОВ НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Применение научных знаний об эмоциональном слухе к методике и практике предмета «Сценическая речь» — задача данного раздела. Научно доказанное утверждение, что показатель ЭС способен возрасти, заставляют на всех этапах тренинга обращать особое внимание на развитие слуховой восприимчивости. Важно, что развитие эмоционального слуха и эмпатических способностей взаимосвязаны. Рассмотрим возможные пути специальной тренировки ЭС, основываясь на методике и практике преподавания сценической речи, а также на практическом опыте автора.

### 3.1. МЕТОДИКА И ПРАКТИКА

Установлено, что эмпатические способности человека возрастают, как правило, с ростом жизненного опыта. Жизненный опыт актера хранится в его эмоциональной памяти. Ранее пережитые чувства собственной жизни или переживания, взятые из книг, из искусства, из общения с людьми, оживают в эмоциональной памяти, подобно тому, как в зрительной памяти воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека. Запасы эмоциональной памяти, так сказать, «горючего эмпатии» должны бесперерывно пополняться.

К сожалению, наши студенты, как правило, приходят в институт, не обремененные багажом прочитанных книг, знаний и ярких впечатлений. Порой настоящее знакомство с литературой происходит впервые на занятиях по сценической речи. Погружение в мир идей, мыслей, чувств автора и его стилистику, в эпоху и предлагаемые обстоятельства произведения, психологическую жизнь героя обогащает личностный опыт студента, «настраивает его душу» на *со-участие* к другому. Русская литература богата авторами, чье пристальное внимание приковано к человеку, к его духовным поискам, к психологическим мотивировкам его поступков и суждений, которые порой не укладываются в обычную обывательскую логику.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Ф. Достоевский, И. Бунин, В. Набоков, А. Куприн, Н. Лесков, Л. Андреев проводят студента по извилинам человеческой души, заставляя со-чувствовать и со-страдать тем, кто, возможно, и права на это не имеет. Но будущий артист — рассказчик необъективный, а предвзятый. Он *заражен* своим героем, он не судит его, а *понимает*. Он «лично причастен» к герою, все про него знает, хорошо его представляет. Ведь автор помогает его воображению, как бы подталкивает его, услужливо предлагая точные характеристики, выразительные детали. Рождаются яркие, точные видения, которые будят и обогащают эмоциональную память. Возникает эмпатическая связь с героем, вчувствование в него. При исполнении рассказа основным выразительным средством студента становится речь, её мелодика, темпоритм. Через интонацию, которая возникает в результате психологического действия, студент передает переживания героя, его мысли и чувства. Чем выше ЭС студента, тем богаче и разнообразнее его интонационная палитра.

Студенты на занятиях по сценической речи работают над текстом, последовательно овладевают речеголосовым тренингом, нормами правильного литературного произношения. Подробно в методической литературе разработаны упражнения, развивающие речевой слух. Практический опыт многих педагогов дает основание утверждать, что и эмоциональный слух также активно развивается на уроках сценической речи. Однако, как говорилось ранее, в учебно-методической литературе это понятие никак не формулируется и не исследуется, несмотря на то, что развитие ЭС является неотъемлемой частью воспитания слуховой восприимчивости и интонационной выразительности речи. Данное учебное пособие отчасти восполняет этот пробел и предлагает методы развития ЭС.

### **3.1.1. ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ЭМПАТИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В РЕЧЕГОЛОСОВОМ ТРЕНИНГЕ**

Развитие эмпатических способностей студентов происходит на всех этапах обучения сценической речи. Многие упражнения носят игровой характер. Они увлекают студентов, развивают воображение, включают в работу их эмоциональную природу. «Думать, что можно сначала поставить голос, то есть выработать необходимый комплекс двигательных рефлексов и тонких дифференцировок движений в отрыве от исполнительских задач, а потом уже заниматься исполнительством, является ошибкой с физиологической точки

зрения».<sup>99</sup> Поэтому большинство упражнений по технике речи строятся на взаимодействии с партнёром, развивают способности студентов к сиюминутному общению.

### **3.1.1.1. Контакт и доверие**

Импровизационное самочувствие и партнерское взаимодействие возможно только в атмосфере доверия и открытости. Для создания в группе такой атмосферы существует ряд упражнений.

**Упражнение на установление контакта в группе.** В начале урока педагог просит студентов послать друг другу звуковое приветствие и добрые пожелания на сегодняшний день. На каждом уроке это могут быть разные звуки и звуко-сочетания, например: амма, уи-уэ-уа-уо, а-о-у-мм, с-с-с-с, сш-сш-сш-сш, сшми-сшми-сшми. Студенты могут сами выбрать звуки для своих пожеланий. Главное, чтобы оно не было формальным, а действительно рождалось от партнера, ориентировалось на самочувствие, в котором он сегодня находится. Важно, чтобы партнеры каждый урок менялись, тогда в группе устанавливается общий невербальный контакт: всех со всеми, а не между отдельными участниками группы. Это правило распространяется на все упражнения, особенно в начале обучения, когда студенты еще мало знакомы.

По завершении урока все участники садятся в круг. Педагог предлагает закрыть глаза, затем мысленно пройти по кругу, и, останавливаясь перед каждым участником группы, подумать о нем, какие успехи он сделал на сегодняшнем уроке: в звучании, в дикционном тренинге, в орфоэпии, в каком упражнении проявился, каким замечательным был партнером и т.д. Через некоторое время, которое требуется для того, чтобы все успели выполнить задание, педагог предлагает открыть глаза и одному из участников бросить мяч тому члену группы, которого он выберет, и скажет о его сегодняшней, пусть даже маленькой, незначительной, но победе. Тот, кому бросили мяч, передаст его следующему и скажет о его достижениях сегодня и т.д., пока мяч не побывает у каждого. После того, как круг замкнулся, педагог может предложить взять мяч тому участнику группы, кто хотел бы обратиться к кому-то, но не смог этого сделать, так как к нему обратились раньше, до того как мяч оказался у этого участника.

В ходе выполнения такого рода упражнений фиксируются позитивные чувства и эмоции внутри группы, возникает положительная обратная связь. Студенты приучаются быть чуткими и наблюдательными, в течение всего занятия

---

<sup>99</sup> Дмитриев А.Б. Основы вокальной методики. М., 1968. С. 239–240.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

их внимание приковано к партнеру, интерес искренен и неподделен. Необязательно делать подобные упражнения каждый раз, но время от времени неожиданно для студентов предлагать закончить урок таким образом<sup>100</sup>.

### 3.1.1.2. Учимся слушать

Развитие способности слухового восприятия студента начинается с первых шагов обучения: с воспитания навыков правильного дыхания. Предложенное Э. Чарели<sup>101</sup> соединение дыхательной гимнастики с «мысленной речью» (мысленное чтение во время выдоха) является одной из форм слуховой тренировки. Это утверждение опирается на моторную теорию восприятия, разработанную психофизиологом Л. Чистович<sup>102</sup> на основе «внутренней речи», согласно которой человек в процессе разговора воспринимает речь не пассивно (просто слушая), а беззвучно имитирует, повторяет, сам того не замечая, слова партнера. Таким образом, вероятны модификации упражнения Э. Чарели. К примеру, в групповых упражнениях на тренировку дыхательных мышц студентам предлагается удерживать фиксированный выдох, в то время как один из участников упражнения озвучивает выдох — произносит фразу (счет, скороговорку, считалку, пословицу и др.). Затем после добора воздуха фразу подхватывает следующий студент и т.д.

В упражнениях на формирование навыков верного голосоведения, раззвучивания резонаторной системы, перед студентами ставятся несложные действенные задачи, которые провоцируют органичное общение с партнерами. Театрально-педагогическая практика содержит многообразные варианты упражнений на звуковое взаимодействие. Можно привести в пример описанные Ю. Васильевым упражнения профессора ЛГИТМиКа (СПбГАТИ) А. Куницына. Названия «Назойливая муха», «Пчела и медвежонок», «Волейбол», «Теннис», «Спор», «Перепалка» говорят об игровой природе упражнений, о присутствии в них диалога, импровизации.

Многие педагоги используют в голосовом тренинге различные предметы, как бы материализуя звук, который должны передать студенты. Показательно

<sup>100</sup> Идея упражнения заимствована из психологического тренинга партнерского общения. См.: Психогимнастика в тренинге / Под ред. Н.Ю. Хрящевой. СПб. 2001.

<sup>101</sup> Чарели Э.М. Начальные приемы воспитания речевого голоса актера. // Культура сценической речи. / Сборник статей. М., 1979. С. 362–362.

<sup>102</sup> Чистович Л.А., Кожевников В.А. Речь, артикуляция и восприятие. М.-Л., 1965.

для развития слухового внимания упражнение профессора РАТИ С. Серовой «Планета».

**Упражнение «Планета».** Группа студентов встает в круг. Им предлагается теннисный мяч. Один из участников тянущимся звуком «М-м-м» задает тон звучания, и мяч в его руках становится вращающейся по часовой стрелке «планетой». Прекратится звук — «планета» погибнет. Студенты бережно передают ее друг другу, подхватывая и сохраняя тональность звучания. Внимание участников обостряется, когда озвучивание «планеты» происходит по всему звуковысотному диапазону: движение мяча вверх сопровождается повышением тона, вниз — понижением. По условиям упражнения переходить от одного участника к другому «планета» может на различной высоте звучания, и необходимо сохранить тональность партнера. Подключение образно-ассоциативной памяти рождает эмоциональное взаимодействие, делает общение неформальным.

Упражнение завкафедрой сценической речи Екатеринбургского театрального института А. Блиновой «SOS» демонстрирует звуковое взаимодействие в обостренных предлагаемых обстоятельствах.

**Упражнение «SOS».** Студенты расходятся по всей аудитории. Теперь они — корабли в океане, между ними мили водного пространства. Один из кораблей терпит бедствие и слитным звучанием: уи-уэ-уа-уо-уы посылает сигнал соседу. Но ему одному не справиться, он вызывает следующего и т.д. Задача участников довести сигнал до последнего корабля, точно передать степень опасности.

Подобных упражнений в педагогической практике множество. Важна установка педагога не на формальную тренировку звучания, а на рождение звука и звуковое взаимодействие. Творческое отношение педагога к процессу обучения рождает многообразие вариантов и модификаций известных упражнений.

### **3.1.2.3. Чувство ансамбля**

Коллективные упражнения в речеголосовом или дикционном тренинге мобилизуют внимание, слух, воспитывают чувство партнёра, вовлекают в общую творческую задачу. Например, звучание каноном. Здесь нужно оговориться, что для голосовых упражнений на развитие звуковысотного, темпоритмического, динамического диапазона нередко используется гексаметр, в частности, фрагменты, фразы из «Илиады» или «Одиссеи» Гомера. Комплекс этих упражнений подробно описан в учебнике РАТИ «Сценическая речь». Сначала студенты

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

его осваивают индивидуально, затем используют в коллективных и парных голосовых упражнениях.

Звучание канонам чрезвычайно полезно для развития слуховой чувствительности. Канон — музыкальная полифоническая форма, основанная на технике последовательно проводимой *имитации*, при которой мелодия в каждом имитирующем голосе вступает до того, как она закончилась в другом голосе<sup>103</sup>. Надо сказать, что на уроках речи это не вокальное исполнение, а речевое, так называемое, упражнение нараспев с протяжным ударным гласным.

**Упражнение «Канон».** Группа студенток или студентов получает задание для канона: повышение по строчкам нараспев с добором дыхания в конце строки. Поскольку гекзаметр написан шестистопным дактилем, ударные слоги 1-ый, 4-ый, 7-ой, 10-ый, 13-ый, 16-ый. Каждая следующая студентка вступает на 4-ый слог предыдущей участницы. Например:

Вста`-ла из мра`-ка мла-да`-я с пер-ста`-ми пур-пур`-ны-ми Э`-ос

Вста`-ла из мра`-ка мла-да`-я с пер-ста`-ми пур-пур`-ны-ми Э`-ос

Вста`-ла из мра`-ка мла-да`-я с пер-ста`-ми пур-пур`-ны-ми Э`-

Вста`-ла из мра`-ка мла-да`-я с пер-ста`-ми пур-пур`-

т.д.

Фантазируем несложное предлагаемое обстоятельство: если бы мы охраняли сон наших близких, или если бы мы заговаривали друг друга от бед и опасностей, или если бы мы зазывали наших однокурсников поучаствовать в упражнении и т.д. Чтобы просуществовать в едином предлагаемом обстоятельстве, нужно сговориться звуком, услышать друг друга, встроиться не только в общий мелодический тон, но и в эмоциональный. В дальнейшем предлагаемое обстоятельство придумывает тот, кто начинает канон, остальные должны услышать и удержать его.

Затем можно поменять ритмическую структуру фразы. Например, первый слог длинный, энергичный, как удар колокола, вся остальная фраза — в быстром темпе, как отзвук, отклик этого удара.

Задание то же: повышение по строчкам нараспев с добором дыхания в конце строки. Каждая следующая участница вступает на втором слове. Студенты сами предлагают обстоятельство: если бы мы зазвучали как набат, призывающий встать на защиту родного города. И опять нужно сговориться, услышать как перекачивается набатный гуд, постепенно обретая звучность и металл, завершаясь тихим, легким, но пронзительным звоном, в котором уже не призыв к борьбе, а мольба вернуться живыми.

<sup>103</sup> Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш, М., 1990. С. 232.

Рождаются эти нюансы в ходе упражнения, никто специально не договаривается, как будет развиваться звук. Увлекаясь предлагаемыми обстоятельствами, участники *заражают* друг друга; вслушиваясь в общее звучание, *заражаются* друг другом и, в результате, существуют в *едином эмоциональном контексте*. Вариантов развития этого упражнения множество. Подключая фантазию и воображение студентов, мы создаём условия для опосредованного воздействия на голосовой аппарат и помогаем достичь свободного, естественного звучания.

#### **3.1.1.4. Соревнование с партнером**

В парных голосовых упражнениях продолжается тренировка слуховой чувствительности, элементов эмпатического общения. Педагог создает на уроке игровую ситуацию состязательности и соревнования.

**Парные голосовые упражнения на материале гексаметра.** Задание: повышение по строчкам нараспев с повтором этой же строки на речь. Один звучит нараспевно, второй повторяет на речь, точно попадая в *тон* партнера. Они делают это не механически, а соревнуясь. У каждой пары диалог развивается по-своему и каждый раз по-разному. Или, например, у звучащего появляется эхо, которое дразнит его, повторяя в точности тон, мелодику, интонацию. Звучащий переходит из регистра в регистр, используя звуковысотный диапазон самым неожиданным образом, меняет ритм, темп фразы, вступает с эхом в диалог, поддавливая и провоцируя его. Эхо остаётся эхом до тех пор, пока оно точно воспроизводит звучащего. За этим внимательно следит вся группа. Упражнение заканчивается, когда эхо ошибается.

Благодаря появлению простейших творческих задач, звуковое взаимодействие обретает эмоциональный контекст.

#### **3.1.2. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЗВУКА**

Слуховое восприятие голоса человека не ограничивается только акустическими характеристиками (звонкий-глухой, громкий-тихий, высокий-низкий), связанных с речевым слухом. Чем богаче, многообразней звучание голоса актера, певца, тем больше у слушателя рождается эстетических характеристик, заимствованных из других сенсорных ощущений: зрительных (светлый — темный, яркий — тусклый); вкусовых (сладковатый, кислый); кожно-тактильных (бархатный, жесткий); мышечных (легкий — тяжелый). Далее в разделе «Тренинг слуховой эмоциональной восприимчивости» мы вернемся к подробному рас-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

смотрению эстетических и других характеристик голоса. Здесь важно разбудить воображение студента и настроить на восприятие его «эмоциональное ухо».

### 3.1.2.1. Звук и цвет

Об эмоционально-образном содержании звуков говорит А. Журавлев в своей книге «Звук и смысл»<sup>104</sup>. Они могут быть «тоскливые», «грустные», «угрюмые», «нежные», «угловатые», «трусливые» и т.д. Кроме того, звуки в нашем восприятии окрашены в различные цвета, причем вполне определенно и, в основном, для всех одинаково. Гласные звуки можно охарактеризовать так: А — густо-красный, Я — ярко-красный, О — светло-желтый или белый, Е — зеленый, Ё — желто-зеленый, И — синий, У — лиловый, сине-зеленый, Ю — сиреневый, Э — зеленоватый, Ы — темно-коричневый, черный. Исследования, проводимые А. Журавлевым и его группой, обнаруживают значимость звуковой содержательности текста, которая более всего проявляется в художественной речи и придает языку силу, яркость, выразительность. Особенно звукоцветовые соответствия чувствуют поэты, и тонкое чутье художника улавливает, какие именно гласные усилят нужное эмоционально-образное впечатление. В результате ряда экспериментов по анализируемому звукоцвету стиха, проводимого по специально разработанной программе, выявилось, что звуковая и словесная цветовые гаммы находятся в полном соответствии. А. Журавлев приводит анализ стихотворения А. Блока «Гамаюн, птица вещая», где поэт описывает картину В. Васнецова. Произведенный на компьютере расчет звукоцвета выявил, что в стихотворении среди гласных доминируют «красные» А и Я, затем «темный» Ы и «лиловый» У. Та же цветовая гамма в словесном содержании: пурпур заката, кровавые казни, пожар, горящий лик, запекшиеся кровью уста. Темно-красные тона подчеркивают трагические пророчества А. Блока, звучащие в этом стихотворении. Более того, на картине В. Васнецова мы обнаруживаем ту же гамму красок. Такое взаимопроникновение звука, цвета, смысла говорит об изначальных, глубинных взаимосвязях и свойствах языка, которые воспринимаются подсознанием.

Погружение студента в ассоциативное звуковое фантазирование воспитывает внимание к языку, к энергии и эмоциональному содержанию звука. В упражнениях на развитие голоса педагог включает эмоционально-образные

<sup>104</sup> Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991.

представления, тем самым высвобождая звуковую энергию и раскрывая голо-  
совые возможности студента.

Приведем пример голосового упражнения, где, благодаря включению ассо-  
циативно-образной памяти, звуковое взаимодействие обретает эмоциональ-  
ный контекст.

**Упражнение «Канал».** Это упражнение заимствовано у Кристиан Линклей-  
тер, подробно описанное в её книге «Освобождение голоса»<sup>105</sup>. Представлю его в  
собственной интерпретации.

Исходное положение: стоим свободно, ноги на ширине плеч, колени чуть со-  
гнуты, вес тела равномерно распределяется по всей стопе. Мысленным взором  
пройдем по всему позвоночнику, растягивая его от копчика вверх. Представим,  
как шейные позвонки продолжают в голове. Представим, что голова, как воз-  
душный шар, плавает на вершине позвоночника. Вообразим, что плечевые суста-  
вы наполнены воздухом и руки едва прикреплены телу. Ощутим вес рук, кистей.  
Позволим расслабиться мышцам челюсти, расположенным за ушами, языку, мыш-  
цам лица. Затем представим, что нижняя челюсть и язык тянутся к груди, а верх-  
няя челюсть и затылок принадлежат спине. Таким образом максимально запроки-  
нем голову назад, не вовлекая в это движение плечи. Голова как бы «присела» на  
шею, которая становится толстой и короткой. Между верхней и нижней челюстью  
вообразим широкую расщелину. В самой глубине этой «расщелины» находится  
теплый «пруд», на дне которого бьют гейзеры. Легкие пузырьки поднимаются  
сквозь расщелину вверх, звучат: ha-ha-ha. (Следует уточнить, что английский звук  
«h» сохранен в данном случае намеренно. Он ни в коем случае не должен звучать  
как русский «х». Это скорее легкий выдох, предшествующий звуку «а»). Гейзер вы-  
рывается наружу: haaaaaa. Глотка и гортань не участвуют в этом процессе. Во-  
образим, что «пруд» имеет цвет. Линклейтер предлагает голубой. Освобождаем  
длинный голосовой поток haaaaaa голубых вибраций, чтобы закрасить потолок  
голубым цветом. Затем с помощью мышц задней поверхности шеи поднимаем го-  
лову. «Расщелина» изменяет форму, но не исчезает. Освобождаем цветные вибра-  
ции, которые могут менять свой цвет, чтобы окрасить партнера.

Мы предлагаем варианты развития этого упражнения, нацеленные на тре-  
нировку эмоционального слуха. Предложенные участникам задания на основе  
уже освоенного упражнения заставляют студентов вслушиваться в различные  
оттенки звучания голоса партнёра и увлекаться его видениями.

---

<sup>105</sup> Линклейтер К. Освобождение голоса. М., 1993.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Например, студенты на стене, как на холсте, звуком рисуют картину. Педагог просит одного из студентов нарисовать картину, в которой преобладает какой-то один цвет, например: серое море, жёлтое поле, алое небо, голубой снег и т.д. Рисующий не сообщает, какую картину он нафантазировал, участники упражнения должны её *услышать* в звуке его голоса. Если студент сосредоточен и действительно в своём воображении видит, к примеру, яркое жёлтое поле подсолнухов, то звучание его голоса обязательно передаст и атмосферу, и настроение картины, в данном случае, звук высветлится, появятся объём, яркость, солнечность. В таких случаях группа, как правило, безошибочно угадывает не только цвет, но и содержание картины. Далее, цветовая гамма усложняется, углубляется смысл воображаемых картин.

На следующем этапе студенты, могут вмешиваться в процесс создания чужой картины, дополнять её новыми деталями, не разрушая атмосферы, стилистики и замысла автора. Чьё-то участие становится лишним, а кто-то поторопился завершить рисунок, группа очень внимательно следит за этим. В этом упражнении студенты становятся необыкновенно чуткими. Если рождающаяся картина им нравится, они бережно передают звук партнёру, вслушиваются в новые неожиданные оттенки, радуются удачным находкам.

### 3.1.2.2. «Стать звуком»

О самооценности и эмоциональности звуков говорит и М. Чехов. Он отмечает необыкновенную выразительность речи немецкого режиссера Рейнгардта, который владел отдельными звуками, «то, пользуясь ими как живописец красками, то, как музыкант, сочетая их в мелодии»<sup>106</sup>. Звуки для великого актёра — это отдельные, самостоятельные существа с индивидуальной душой и только им свойственным содержанием. Согласные, пишет М. Чехов, результат имитации внешнего мира. Например, звук «PPP» похож на раскаты грома. Пытаясь понять это явление, древний человек имитировал его не только в звуке, но и в жесте. Все, что вращалось, катилось, кружилось, все, что было спирально, округло, завернуто — все это было в звуке «PPP». Все, что лилось, летело, цвело и ласкало сформировалось постепенно в звуке «Л».

В гласных же звуках слышатся чувства, страсти, желания человека. В звуке «А» — жест раскрытия, принятия. Если человек в изумлении или благоговении открывался навстречу чему-то, то при этом он восклицал: «А». Если что-то стра-

<sup>106</sup> Чехов М.А. Об искусстве актёра. Т. 1. С. 218.

шило его, он пугался, старался закрыться, замкнуться и произносил: «У»<sup>107</sup>. В практике профессора И. Промптовой имеется упражнение, где студентам предложено проделать обратный путь: от звука к его содержанию.

**Упражнение «Звукообразы».** Участники упражнения внимательно вслушиваются в звуки, пытаются понять их содержание и жест, в них скрытый, осознать звук как стремление души. Затем студентам надо стать звуком, присвоить его характер. Не придумывать, а вдруг, может быть, неожиданно для самого себя, зазвучать и задвигаться, как это сделал бы возникший в них звук. Например, звук «О» у студентки К. — самовлюбленный, капризный и нетерпимый ко всему вокруг. Из овального он постепенно раздувается в круглый, все заполняя собой и вытесняя всех. Въедливый «С» у студента Т. Спирально закручивается руками, ногами и «ввинчивается» в партнера. Звук «К» у студентки Д. подозрительный, колющий, рассекающий пространство. Движения резкие, весь он состоит из острых углов, режущие колени, локти, ладони и т.д. Упражнение получается, если студент свободен, творчески раскрепощен, доверяет интуиции, не боится не создать «шедевра».

После того, как воображение студентов разбужено и они готовы фантазировать, включая свою ассоциативную и эмоциональную память, мы переходим к упражнениям-импровизациям. Педагог дает студенту характеристику звука. Она должна быть сформулирована в одном слове. Характеристика может быть цветовой, например, «сиреневый», вкусовая — «кислый», тактильная — «шерстяной» и т.д. Студент сам решает, какой звук соответствует этой характеристике, в каких предлагаемых обстоятельствах он живет, как взаимодействует с партнерами. Нафантазированный звук обретает форму, только ему присущую пластику. Например, студент М. получил следующую характеристику звука: «бархатный». М. выбрал звук «Ш», который у него стлался по полу, драпировался по стене, обволакивал партнеров. М. придумал, что «Ш» — миротворец на курсе, он предупреждает все конфликты, сглаживает острые углы, усыпляет, утешает, умиротворяет. Группа должна угадать, какое задание получил студент. Если характеристика звука определена верно, значит видения были яркими, точными, они разбудили чувственное и ассоциативное мышление студентов. Не всегда реакция группы является барометром точности выполнения задания, особенно поначалу, так как это упражнение требует абсолютной включенности в предложенный звукообраз и чувства эмпатии. В этом случае необходимо дать возможность каждому из студентов пофантазировать на заданную тему.

Далее автором исследования предложен другой вариант выполнения этого упражнения. Все студенты получают карточки с характеристиками звуков. На этот раз у каждой карточки есть двойник, т.е. одно и то же задание повторяется дважды, но студенты об этом не знают. Скажем, двум участникам досталась характеристика «липкий». Каждый из них нафантазировал свой звукообраз. По окончании

<sup>107</sup> Там же. С. 219.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

упражнения студенты должны найти свою пару, т.е. определить, кому даны одинаковые характеристики звуков.

### 3.1.3. О РОЛИ ВООБРАЖЕНИЯ

Процессы восприятия тесно связаны с воображением и эмоциональной памятью. Последовательный тренинг воображения на уроках сценической речи предложила профессор Н. Латышева. Методически разработанная тренировка различных типов воображения развивает образно-чувственную природу студентов, расширяет круг ассоциаций.

На уроках актерского мастерства обязательно тренируется способность к воображению. Однако дополнительный тренинг на занятиях по сценической речи необходим, так как работа со словом тесно связана с воображением. Предложенный профессором СПбГАТИ Н. Латышевой комплекс упражнений<sup>108</sup> позволяет тренировать чувственные анализаторы, относящиеся к различным органам чувств: зрительным, слуховым, вкусовым, обонятельным, осязательным. Педагог ведет студента от реального ощущения к воссозданию воображаемого представления об ощущении. Импульсом для воображаемого представления является слово. Сначала это специально разработанные педагогом тексты, а затем отрывки из литературных произведений. Процесс восприятия слова происходит через систему раздражителей, оживляющих следы прежних ощущений, преобразованных памятью в эмоционально-чувственные представления. Восприятие слова становится разнообразным и многоплановым. Это именно та часть экстралингвистической информации, которая воспринимается эмоциональным слухом. Исходя из педагогической практики и результатов исследований, можно утверждать, что дифференцированный тренинг воображения на уроках сценической речи, предложенный Н. Латышевой, способствует развитию ЭС.

Таким образом, если для педагога главное — не красивое звукоизвлечение, а настоящее звуковое взаимодействие, то в любом упражнении — голосовом, дикционном — есть возможность разбудить фантазию студента и настроить его ухо и душу на восприятие звука партнёра. Включение творческой природы студента в голосоречевой тренинг является принципом работы многих педагогов. Безусловно, такой подход способствует развитию эмпатичности студентов. Но для целенаправленного развития эмоционального слуха этого недостаточно.

<sup>108</sup> Латышева Н.А. Воображение актера на уроках сценической речи. // Искусство сценической речи. М., 2007. С. 49–83.

Нужны упражнения, требующие более обостренного внимания и эмоциональной включенности в слуховом восприятии.

### **3.2. ТРЕНИНГ СЛУХОВОЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ**

Вышесказанное свидетельствует о том, что в обширной практике педагогов по сценической речи имеются упражнения, влияющие на развитие ЭС и эмпатии. Однако, чтобы добиться ощутимого результата, требуется последовательная целенаправленная тренировка слуховой восприимчивости студентов. Автором данного пособия предпринята попытка выявить и систематизировать упражнения, обеспечивающие развитие ЭС. В результате продолжительного методического и научного эксперимента определились наиболее эффективные способы развития ЭС и эмпатических способностей.

Итак, в специальном тренинге слуховой эмоциональной восприимчивости и эмпатии можно выделить три основных направления.

Первое связано с изучением различных видов *экстралингвистической информации* в речи человека. Здесь происходит знакомство с примерами невербального общения, с образно-эстетическими характеристиками голоса на основе литературного материала. Исследование невербального речевого взаимодействия литературных героев настраивает слух студентов на восприятие экстралингвистической информации в жизненной речи человека. Составление речевого портрета человека по невербальным особенностям его речи систематизирует полученные студентами знания об экстралингвистической информации. Итоговое упражнение — «Наблюдения за говорами и акцентами». Оно предполагает не только творческое наблюдение и анализ речевых особенностей, но и воспроизведение речи другого человека. Следует отметить, что многие упражнения этого раздела были успешно применены автором в работе со студентами — звукорежиссерами и вошли в программу обучения предмету «Культура речи» на отделении звукорежиссуры ВГИКа.

Второе направление посвящено исследованию *интонационно-мелодической* выразительности речи. В качестве изучаемого образца используются фразы, лишённые текстового смысла. Упражнения этого направления включают в себя: а) различные звукоподражания, б) звуковые этюды и импровизации, в) изучение мелодики иностранной речи, а также г) воспроизведение интонационно-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

мелодических особенностей речи чужого языка. Этот этап обучения развивает такие разновидности эмоционального слуха, как тембровый ЭС, темпоритмический ЭС, мелодический ЭС.

Третье направление тренировки и развития ЭС посвящено исследованию *эмоциональной речи*. Восприятие жизненной эмоциональной речи, изучение речи литературных героев в обостренных предлагаемых обстоятельствах, погружение в исполнительское мастерство великих русских актеров способствуют овладению практическим навыком воплощения в звуке, тембре, интонации эмоционально-образных представлений. Итоговое упражнение этого раздела — подражание мастерам исполнительского искусства — способствует совершенствованию приобретенных навыков.

Необходимо отметить, что все перечисленные этапы тренинга взаимосвязаны и освоение их происходит не поэтапно, а параллельно. Потребность в разделении возникла в связи с необходимостью показать ряд подготовительных упражнений, которые, с одной стороны, последовательно и целенаправленно тренируют слуховое восприятие, с другой стороны, ведут к выполнению итоговых проверочных упражнений каждого раздела. Упражнения всех предложенных направлений тесно переплетены, но различны по способу восприятия. Тем не менее, проверочные упражнения предложенных разделов безусловно связаны. Навыки, полученные в упражнениях «Наблюдения за говорящими и акцентами» и «Воспроизведение мелодики иностранной речи» на практике дополняют друг друга и способствуют созданию неповторимого самобытного характера роли. Примеров использования фонетических и мелодических черт иностранной и диалектной речи более, чем достаточно, как в театре, так и в кино. Мелодику и некоторые фонетические особенности польской речи используют в исполнении роли Гелены в «Варшавской мелодии» две замечательные актрисы Ю. Борисова и А. Фрейндлих, сохраняя при этом свою неповторимость и индивидуальность. Мелодика еврейской речи вплетается в звуковую ткань спектакля театра Ленком «Поминальная молитва» в постановке М. Захарова и становится неотъемлемой частью его атмосферы. Недавние примеры — «Жизнь и судьба» В. Гроссмана в постановке Л. Додина в Академическом Малом драматическом театре — театре Европы, «Не для меня...» по пьесе В. Гуркина «Саня, Ваня, с ними Римас» в постановке В. Данцигера в Московском драматическом театре им. Ермоловой и др.

Обращаясь к кинематографическим примерам, невозможно не вспомнить «Тихий Дон» С. Герасимова, где яркость и колорит языковой среды достигается тщательным отбором наиболее выразительных речевых характеристик и их стилистическим единством. В музыкальной комедии А.Тутышкина «Свадьба в Малиновке» певучие интонации, яркие характеристики диалектной особенности в речи актеров отвечают жанровому своеобразию картины. Интерес к речевой фактуре проявляют и современные кинематографисты. Один из последних примеров — многосерийный телевизионный фильм «Ликвидация» С.Урсуляка, где используется своеобразие лексических, фонетических и интонационных черт, свойственных еврейской речи с одесским колоритом. Перечисленные примеры доказывают необходимость и важность тренировки слуховой восприимчивости и интонационной выразительности.

### **3.2.1. НЕ ЧТО МЫ ГОВОРИМ, А КАК МЫ ГОВОРИМ**

Как уже говорилось, **первое** направление посвящено различению и восприятию различных видов экстралингвистической информации. Многочисленные и разнообразные примеры невербального поведения в речевом общении мы можем найти в литературе. Авторские комментарии дают широчайший спектр экстралингвистической информации, выявляющей разнообразные состояния, намерения и взаимоотношения говорящих.

#### **3.2.1.1. Невербальные формы речевого общения**

Невербальное взаимодействие в диалоге начинается до рождения слова. То, что скрыто за словесной информацией диалога проявляется в поведении, подтекстах, паузах и междометиях. Именно эту информацию мы воспринимаем эмоциональным слухом. Обратив внимание студента на различные проявления невербального взаимодействия поможет нам следующее упражнение.

**Упражнение.** Студентам предлагаются специально подобранные фрагменты литературных произведений, содержащие примеры невербального общения.

1. Когда встали из-за стола, Левину хотелось идти за Кити в гостиную; но он боялся, не будет ли ей это неприятно по слишком большой очевидности его ухаживания за ней. Он остался в кружке мужчин, принимая участие в общем разговоре, и, не глядя на Кити, чувствовал ее движения, ее взгляды и то место, на котором она была в гостиной.

Л. Толстой. «Анна Каренина». <sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений.: В 12 т. М., 1984. Т. 7. С. 436.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

2. Левин уже привык теперь смело говорить свою мысль, не давая себе труда облекать ее в точные слова: он знал, что жена в такие любовные минуты, как теперь, поймет, что он хочет сказать, с намека, и она поняла его.

Л. Толстой. «Анна Каренина».<sup>110</sup>

3. Левин часто замечал при спорах между самыми умными людьми, что после огромных усилий, огромного количества логических тонкостей и слов спорящие приходили, наконец, к сознанию того, что то, что они долго бились доказать друг другу, давным-давно, с начала спора, было известно им, но что они любят разное и потому не хотят назвать того, что они любят, чтобы не быть оспоренными. Он часто испытывал, что иногда во время спора поймешь то, что любит противник, и вдруг сам полюбишь это самое и тотчас согласишься, и тогда все доводы отпадают, как ненужные; а иногда испытывал наоборот: выскажешь, наконец, то, что любишь сам и из-за чего придумываешь доводы, и если случится, что выскажешь это хорошо и искренно, то вдруг противник соглашается и перестает спорить.

Л. Толстой. «Анна Каренина».<sup>111</sup>

4. Страшно было и то, что он скажет, и то, что он не скажет.

Теперь или никогда надо было объясниться; это чувствовал и Сергей Иванович. Все, во взгляде, в румянце, в опущенных глазах Вареньки, показывало болезненное ожидание. Сергей Иванович видел это и жалел ее. Он чувствовал даже то, что ничего не сказать теперь значило оскорбить ее. Он быстро в уме своем повторял себе все доводы в пользу своего решения. Он повторял себе и слова, которыми он хотел выразить свое предложение; но вместо этих слов, по какому-то неожиданно пришедшему ему соображению, он вдруг спросил:

— Какая же разница между белым и березовым?

Губы Вареньки дрожали от волнения, когда она ответила:

— В шляпке почти нет разницы, но в корне.

И как только эти слова были сказаны, и он и она поняли, что дело кончено, что то, что должно было быть сказано, не будет сказано, и волнение их, дошедшее пред этим до высшей степени, стало утихать.

— Березовый гриб — корень его напоминает двухдневную небритую бороду брюнета, — сказал уже покойно Сергей Иванович.

Л. Толстой. «Анна Каренина».<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Указ. соч. Т. 8. С. 140.

<sup>111</sup> Указ. соч. Т. 7. С. 437.

<sup>112</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений. Т. 8. С. 146–147.

5. Редко они говорили о будущей своей жизни. Князю Андрею страшно и известно было говорить об этом. Наташа разделяла это чувство, как и все его чувства, которые она постоянно угадывала. Один раз Наташа стала расспрашивать про его сына. Князь Андрей покраснел, что с ним часто случалось теперь и что особенно любила Наташа, и сказал, что сын его не будет жить с ними.

— Отчего? — испуганно сказала Наташа...

— Я не могу отнять его у деда и потом...

— Как бы я его любила! — сказала Наташа, тотчас же угадав его мысль; но я знаю, вы хотите, чтобы не было предлогов обвинять вас и меня.

Л. Толстой. «Война и мир».<sup>113</sup>

6. *Князь Андрей зажмурился и отвернулся. Пьер, со времени входа князя Андрея в гостиную не спускавший с него радостных, дружелюбных глаз, подошел к нему и взял его за руку. Князь Андрей, не оглядываясь, сморщил лицо в гримасу, выражающую досаду на того, кто трогает его за руку, но, увидав улыбающееся лицо Пьера, улыбнулся неожиданно-доброй и приятной улыбкой.*

— Вот как!... И ты в большом свете! сказал он Пьеру.

— Я знал, что вы будете, — отвечал Пьер. — Я приеду к вам ужинать, — прибавил он тихо, чтобы не мешать виконту, который продолжал свой рассказ. — Можно?

— Нет, нельзя, — сказал князь Андрей смеясь, пожатием руки давая знать Пьеру, что этого не нужно спрашивать.

Л. Толстой. «Война и мир».<sup>114</sup>

7. Хотя она употребляла **вы** и **ты** наоборот общепринятому обычаю, в ее устах эти оттенки принимали совсем другое значение. Когда молодой князь подошел к ней, она сказала ему несколько слов, называя его **вы**, и взглянула на него с выражением такого пренебрежения, что если бы я был на его месте, я растерялся бы совершенно.

Л. Толстой. «Детство».<sup>115</sup>

8. Они все были на «ты». Простота их обращения доходила до грубости, но и под этой грубой внешностью был постоянно виден страх хоть чуть-чуть оскорбить друг друга. **Подлец**, **свинья**, употребляемые ими в ласкательном смысле, только коробили меня и мне подавали повод к внутреннему подсмеиванию, но эти слова не оскорбляли их и не мешали им быть между собой на самой искренней дружеской ноге».

Л. Толстой. «Юность».<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Указ. соч. Т. 4. С. 235–236.

<sup>114</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений. Т. 3. С. 20.

<sup>115</sup> Указ. соч. Т. 1. С. 107.

<sup>116</sup> Указ. соч. Т. 1. С. 362.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

9. Однажды в воскресенье, — продолжает он, — уже к ночи, мне пришлось пройти шагов с пятнадцать рядом с толпой шестерых пьяных мастеровых, и я вдруг убедился, что можно выразить все мысли, ощущения и даже целые глубокие рассуждения одним лишь названием этого существительного, до крайности к тому же немногосложного. Вот один парень резко и энергически произносит это существительное, чтобы выразить об чем-то, об чем раньше у них общая речь зашла, свое самое презрительное отрицание. Другой в ответ ему повторяет это же самое существительное, но совсем уже в другом тоне и смысле, — именно, в смысле полного сомнения в правильности отрицания первого парня. Третий вдруг приходит в негодование против первого парня, резко и азартно ввязывается в разговор и кричит ему то же самое существительное, но в смысле уже брани и ругательства. Тут ввязывается опять второй парень в негодовании на третьего, на обидчика и останавливает его в таком смысле, что, дескать, что же ты так, парень, влетел? мы рассуждали спокойно, а откуда ты взялся — лезешь Фильку ругать! И вот, всю эту мысль он проговорил тем же самым, одним заповедным словом, тем же крайне односложным названием одного предмета, разве только что поднял руку и взял третьего парня за плечо. Но вот вдруг четвертый паренек, самый молодой из всей партии, доселе молчавший, должно быть вдруг отыскав разрешение первоначального затруднения, из-за которого вышел спор, в восторге приподымая руку, кричит... Эврика, вы думаете? Нашел, нашел? Нет, совсем не эврика и не нашел; он повторяет лишь то же самое нелекксиконное существительное, одно только слово, всего одно слово, но только с восторгом, с визгом упоения и, кажется, слишком уж сильным, потому что шестому, угрюмому и самому старшему парню, это не «показалось», и он мигом осаживает молокососный восторг паренька, обращаясь к нему и повторяя угрюмым и назидательным басом... да все то же самое запрещенное при дамах существительное, что, впрочем, ясно и точно обозначало: «Чего орешь, глотку дерешь!» И так, не проговоря ни единого другого слова, они повторили это одно только излюбленное ими словечко шесть раз кряду, один за другим, и поняли друг друга вполне. Это факт, которому я был свидетелем.

Ф. Достоевский. «Дневник писателя».<sup>117</sup>

10. Она не имеет соперниц в Мордасове. Она, например, умеет убить, растерзать, уничтожить каким-нибудь одним словом соперницу, чему мы свидетели; а между тем покажет вид, что и не заметила, как выговорила это слово. А известно, что такая черта есть уже принадлежность самого высшего общества.

Ф. Достоевский. «Дядюшкин сон».<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений.: В 30 т. Л., 1980. Т. 23. С. 108–109.

<sup>118</sup> Указ. соч. Т. 2. С. 296–297.

## И.А. АВТУШЕНКО

---

11. Аня тоже тревожилась и умоляла его больше не пить, а он вдруг вспыхивал и стучал кулаком по столу.

— Я никому не позволю надзирать за мной! — кричал он. — Мальчишки! Девчонка! Я вас всех выгоню вон!

Но в голове его слышалась слабость, доброта, и никто его не боялся.

А. Чехов. «Анна на шее».<sup>119</sup>

12. И Саша уже с ненавистью смотрел на свою молодую жену и шептал ей:

— Это они к тебе приехали... черт бы их побрал!

— Нет к тебе! — отвечала она, бледная, тоже с ненавистью и со злобой. — Это не мои, а твои родственники!

И обернувшись к гостям, она сказала с приветливой улыбкой:

— Милости просим!

Из-за облака опять выплыла луна. Казалось, она улыбалась; казалось ей было приятно, что у нее нет родственников. А Саша отвернулся, чтобы скрыть от гостей свое сердитое, отчаянное лицо, и сказал, придавая голосу радостное, благодушное выражение:

— Милости просим! Милости просим, дорогие гости!

А. Чехов. «Дачники».<sup>120</sup>

13. Вместе с тем в голове Дружинина быстро, вместе с приливом крови в виски, созрело решение, что теперь наступил «момент» и он должен сказать все то, что долго копилось в нем против Башкирцева и чего он никогда не собирался говорить ему.

— Вы это находите? — сказал Дружинин чужим голосом и высохшим ртом, и в переводе это значило: я тебя ненавижу...

— Да, я это нахожу, — ясно и резко ответил Башкирцев, прямо глядя в глаза Дружинину, и это означало: я тебя тоже.

А. Куприн. «Хорошее общество».<sup>121</sup>

14. Шпиц заворчал. Гуров опять погрозил. Дама взглянула на него и тотчас же опустила глаза.

— Он не кусается, — сказала она и покраснела.

— Можно дать ему кость? — и когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо: — Вы давно изволили приехать в Ялту?

---

<sup>119</sup> Указ. соч. Т. 9. С. 165.

<sup>120</sup> Чехов А.П. Собрание сочинений и писем.: В 30 т. М., 1977. Т. 4. С. 17.

<sup>121</sup> Куприн А.И. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1971. Т. 3. С. 422.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

— Дней пять.

— А я уже дотягиваю здесь вторую неделю.

Помолчали немного.

— Время идет быстро, а между тем здесь такая скука! — сказала она не глядя на него.

— Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь в Белеве или Жиздре — и ему не скучно, а придет сюда: «Ах, скучно! Ах, пыль!». Подумаешь, что он из Гренады приехал.

Она засмеялась. Потом оба продолжали есть молча, как незнакомые; но после обеда пошли рядом...

А. Чехов. «Дама с собачкой».<sup>122</sup>

15. — Мне так много, так много надо сказать вам...ах!

— И мне тоже...ах!

И ничего не сказали или почти ничего, так кое-что, о чем уже говорили десять раз прежде. Обыкновенно что: мечты, небо, звезды, симпатия, счастье. Разговор больше происходил на языке взглядов, улыбок, междометий.

И. Гончаров. «Обыкновенная история»<sup>123</sup>

16. Варвара Павловна очень искусно избегала всего, что могло хотя отдаленно напомнить ее положение; о любви в ее речах и помину не было: напротив, они скорее отзывались строгостью к увлечениям страстей, разочарованием, смиреннием. Паншин возражал ей; она с ним не соглашалась... Но, странное дело! — в то самое время, как из уст ее исходили слова осуждения, часто сурового, звук этих слов ласкал и нежил, и глаза ее говорили... что именно говорили эти прелестные глаза — трудно было сказать; но то были не строгие, не ясные и сладкие речи.

И. Тургенев. «Дворянское гнездо»<sup>124</sup>

### 3.2.1.2. Эстетические характеристики голоса человека

Эстетическая информация, заложенная в голосе человека, является значимой психологической характеристикой. Для понимания текстового смысла не важно, каким тембром голоса произнесена та или иная фраза. Однако психологическое ее воздействие существенно зависит от эстетических характеристик голоса.

---

<sup>122</sup> Указ. соч. Т. 10. С. 129–130.

<sup>123</sup> Гончаров И.А. Собрание сочинений.: В 6 т. М., 1972. Т. 1. С. 150.

<sup>124</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений. и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 6. С. 132.

## И.А. АВТУШЕНКО

---

Литературные примеры эстетических характеристик голоса показывают, как важна для писателя образно-чувственная информация, содержащаяся в голосе персонажа. Так же важна она и для восприятия сценического образа.

Обращение к литературе позволяет студентам значительно расширить представление о возможных эстетических характеристиках голоса человека.

**Упражнение «Характеристики голоса».** Студентам предлагаются литературные примеры эстетических характеристик голоса. Приведенные ниже образцы подобраны студентами отделения звукорежиссуры ВГИКа.

1. Голос ее — чистый и мягкий — звучал лаской в самом простом слове.

Л. Андреев. «Мельком».<sup>125</sup>

2. Нижняя челюсть его отвисла, и из темного отверстия рта шел сухой шершавый голос:

— Я го-ло-ден.

Л. Андреев. «Стена».<sup>126</sup>

3. И точно разбегающийся шепот шмыгнул по лесу, и все выжидающе смолкло, когда мужской голос, как золото, мягкий, блестящий и звонкий, запел высоко и страстно:

— Ты мне сказала: да — я люблю тебя!..

Так ослепительно ярко, так полон живой силы был этот голос, что зашевелился, казалось, лес, и что-то сверкающее, как светляки в пляске, мелькнуло в глазах Павла.

Л. Андреев. «В тумане».<sup>127</sup>

4. Он держался смело, самоуверенно, хотя и без неприятной развязности, и заговорил приятным басом с повадкой.

Н. Лесков. «Очарованный странник».<sup>128</sup>

5. — Кого ты орешь! — окрикнул скрипучий голос, и из углов показался волосатый горбачевский с конским волосом нос.

А. Ремизов. «Крестовые сестры».<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Андреев Л.Н. Мельком //Собр. соч.: В 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 208.

<sup>126</sup> Андреев Л.Н. Стена //Собр. соч. С. 323.

<sup>127</sup> Андреев Л.Н. В тумане //Собр. соч. С. 443.

<sup>128</sup> Лесков Н. Избранное. 1981. С. 125.

<sup>129</sup> Ремизов А. Повести и рассказы. М., 1990. С. 245.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

6. — А? — переспросила она музыкальным, но сонным голосом. — Простите, я не расслышала.

А. Аверченко. «Шутка мецената». <sup>130</sup>

7. И страшный, как лязг железа, стон прорезал застоявшийся больничный воздух:

– Обманули!!! Доктор, они меня обманули!! Погиб!».

А. Аверченко. «Шутка мецената». <sup>131</sup>

8. — Жаждал познакомиться... — мягким серебристым баском проворковал он, окружая руку Куколки двумя пухлыми ладонями, будто пуховой периной.

А. Аверченко. «Шутка мецената». <sup>132</sup>

9. Я, признаюсь редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь.

И. Тургенев. «Певцы». <sup>133</sup>

10. — А вы не любите денег? — взвыл Ипполит Матвеевич голосом флейты.

И. Ильф, Е. Петров. «12 стульев». <sup>134</sup>

11. Ее сухой голос звучал странно, он хрустел, точно старуха говорила костями.

М. Горький. «Старуха Изергиль». <sup>135</sup>

12. Она снова начала рассказывать своим хрустящим голосом...

М. Горький. «Старуха Изергиль». <sup>136</sup>

13. Каждый голос женщин звучал совершенно отдельно, все они казались разноцветными ручьями и, точно скатываясь откуда-то сверху по уступам, прыгая и

---

<sup>130</sup> Аверченко А. Шутка мецената. М., 1990. С. 31.

<sup>131</sup> Там же. С. 94.

<sup>132</sup> Там же. С. 105.

<sup>133</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 3. С. 222.

<sup>134</sup> Ильф И., Петров Е. 12 стульев. М., 1974. С. 36.

<sup>135</sup> Горький М. Макар Чудра и другие рассказы. Горький, 1975. С. 40.

<sup>136</sup> Там же. С. 45.

## И.А. АВТУШЕНКО

---

звения, вливаясь в густую волну мужских голосов, плавно лившуюся кверху, тонули в ней, вырывались из нее, заглушали ее и снова один за другим взвивались, чистые и сильные, высоко вверх.

М. Горький. «Старуха Изергиль»<sup>137</sup>

14. — Грустно, девицы, — ледяным голосом сказал Остап.

И. Ильф, Е. Петров. «12 стульев».<sup>138</sup>

15. — Это вы, Елизавета Петровна, — спросил Ипполит Матвеевич зефирным голоском.

И. Ильф, Е. Петров. «12 стульев».<sup>139</sup>

16. Мужской голос вдруг запел сладенькою фистулою куплет, аккомпанируя себе на гитаре:

Непобедимой силой  
Привержен я к милой,  
Господи пом-и-луй  
Ее и меня!  
Ее и меня!  
Ее и меня!

Лакейский тенор и выверт песни лакейский.

Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы».<sup>140</sup>

Какое многообразие портретов рисует воображение при чтении этих характеристик! Не только качества голоса передает писатель через эстетическую характеристику, но и характер сообщения, отношение к собеседнику, к предмету разговора.

### **3.2.2. ПОРТРЕТ ЧЕЛОВЕКА ПО ИНДИВИДУАЛЬНЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ЕГО РЕЧИ**

Следующий этап нашего тренинга обращен к изучению жизненной речи. Каковы ее характеристики и что может сообщить собеседнику содержащаяся в ней экстралингвистическая информация.

---

<sup>137</sup> Там же. С. 44.

<sup>138</sup> Там же. С. 49.

<sup>139</sup> Там же. С. 141.

<sup>140</sup> Указ. соч. Т. 1. С. 362.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

**Упражнение «Речевой портрет».** Студентам предлагается составить портрет незнакомого им человека по записанной на магнитофонную пленку речи. Это живая диалогическая или монологическая речь: человек отвечает на вопросы или рассказывает о себе какую-то историю. Каждая из предложенных записей звучит 7–10 минут. За это время студент должен составить речевой портрет говорящего.

Это упражнение предлагается студентам, когда освоены все разделы голосоречевого тренинга, когда студент отличает хорошую речь и правильное произношение. Теперь его ухо должно услышать и зафиксировать все отклонения от установленной нормы.

Для исследования записанной на магнитофонной пленке речи в помощь педагогу мы предлагаем таблицы, составленные на основе экстралингвистических характеристик, описание которых приводятся в главе 1.

### 3.2.2.1. Таблицы экстралингвистических характеристик голоса

#### Характеристика голоса

акустические			невербальные					
тембр	мелодика	сила голоса	медицинские	эстетические				
				зрительные	кожно-тактильные	вкусовые	мышечные	другие

#### Характеристика дикции

четкость произношения согласных	индивидуализация гласных	внятность окончаний	«больные» звуки	атипичные индивидуальные особенности

#### Орфоэпическая характеристика.

Обследование речи на наличие говора:

пред-предударный гласный	предударный гласный	заударный гласный	согласные, сочетания согласных	диалектные слова	словесные ударения	мелодика речи

## И.А. АВТУШЕНКО

Обследование речи на наличие акцента:

наличие нерусских звуков	неверное употребление русских слов	словесные ударения	интонационная мелодика речи

Если орфоэпические параметры речи исследуемого человека соответствуют нормам литературного языка, то в соответствующей графе таблицы ставится прочерк. Если не соответствует, то отмечается или формулируется проблема.

### ***Характеристики человека по невербальным особенностям его речи***

Для подробного анализирования звучащей речи студентам могут быть предложены следующие таблицы:

1) Биофизическая характеристика:

пол	возраст	вес	рост

2) Социально-типологическая характеристика:

национальность	региональное проживание	образование	социально-иерархический статус

3) Психологическая характеристика:

экстраверт-интроверт	интеллект	искренность	другие

4) Эмоциональная:

направленность речи	цель	вероятность достижения цели	эмоциональный контекст

На основе предложенных таблиц можно составить речевой портрет говорящего.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

### 3.2.2.2. Примеры речевых портретов

#### Речевой портрет молодой женщины

(составлен студенткой К.):

##### а) Голос

Голос звучит на середине, и даже чуть ниже середины. Слышен грудной резонатор, который придает голосу объем. Мелодика голоса достаточно разнообразна, но все-таки чаще звучит в центре и внизу, высокий регистр почти не присутствует в речевой мелодике. Преобладает понижающий тон, много утвердительных интонаций. Голос негромкий, но достаточно звучный, его слушаешь без напряжения. Я думаю, что это голос молодой, крепкой женщины, очень в себе уверенной. Ощущение абсолютного физического здоровья, несмотря на то, что в голосе присутствует легкая сипотца. Но это совершенно его не портит, делает похожим на урчание большой ленивой кошки. Голос кажется уютным, тёплым, плюшевым.

##### б) Дикция

Неточное произношение некоторых согласных:

[ц] — произносится как [с] ([сырк] вместо [цирк])

[ш] — свистит и произносится мягко, как будто на зубах ощущение слишком близкого звука.

Речевой небрежностью можно объяснить следующие нарушения:

нечетко звучат конечные согласные: ([радось] вместо [радость]),

нет в начале слова звука [в]: ([стретились] вместо [встретились]),

иногда пропадают согласные в середине слова: ([расскаал] вместо [рассказал]).

##### в) Орфоэпия

Наиболее заметные нарушения правил литературного произношения:

- вместо взрывного «г» звучит фрикативный, обозначим его [γ] («с улавным режиссером»),

- в предупредном слоге вместо редуцированного звука «а/ы» (условное обозначение «ъ» звучит чистый звук [а]: (пагади`ть) вместо (пъгади`ть)<sup>141</sup>.

Так говорит мой знакомый из Ростовской области, только в данном случае эти ошибки не раздражают, они естественны в ее певучей речевой манере.

- в речи используется просторечный вариант слова «что»: — «чѐ».

<sup>141</sup> Речь идет о равновеликости гласных, отсутствии количественной и качественной редукции в предупредном слоге.

*2) Другие характеристики*

*Я думаю, что эта женщина образованна, она легко и свободно говорит, в ее речи почти нет пауз, связанных с поиском слов, «эканей», «мэканей». Она кажется человеком открытым, тон ее голоса доверительный и располагает к общению.*

**Пример речевого портрета молодого человека**

*(составлен студентом М.):*

*а) Голос*

*Голос высокий (тенор), плоский, несильный, «царапающий», звучит в основном монотонно. Мужчина молодой, худой и невысокий. В голосе слышен носовой звук, как при простуде. Похоже, много курит, все время слегка откашливается. Голос этого человека представляется мне бледно-сиреневым, от него исходит какое-то уныние. Слушать его долго нельзя — устаешь.*

*б) Дикция*

*Довольно часто свистят звуки: [с], [ш], [щ], [ц].*

*Вместо [л] говорит [w].*

*Часто проглатывает согласные: «Пёэр Перый» вместо «Пётр Первый», «лано» вместо «ладно» и т.д. Дикционно очень небрежная речь, такое впечатление, что ему вообще не хочется открывать рот, даже на звуке «а» он лишь чуть-чуть приоткрывается.*

*в) Орфоэпия*

*Большое количество орфоэпических ошибок связано с произношением гласных: предударные гласные [о] и [а] часто произносит как [ы], растягивает окончания. В одном слове может быть несколько ударений. Согласный «к» звучит как [х], например: Ехатеринбурх, кохда.*

*2) Другие характеристики*

*Речевая манера слегка небрежная, немного с вызовом, он как бы преподносит себя в разговоре, хочет казаться лучше, чем есть. Слышится даже высокомерие по отношению к окружающим, его как будто не заботит, слушают его или нет. В речи много пауз: тщательно выбирает слова и, если вслушаться в содержание речи, то можно заметить, что он неглуп и остроумен. Часто употребляет молодежный сленг (встретили одного чела` [в переводе на нормальный — человека]). В речи используются слова-пристройки: так, ну, ну вот, там (ну там, модерн, там, классика), то есть, так сказать. В качестве пристройки используется и долгий звук [м]. Судя по всему, не очень уверенный в себе парень. В записи слышно,*



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

*что очень хочет понравиться беседующей с ним девушке и чувствует, что не получается. Ей просто нужна запись его речи.*

*Так часто разговаривают программисты или математики, в общем, люди, жизнь которых, в основном, связана с цифрами или с компьютером.*

Упражнение «Речевые портреты» настраивает речевой и эмоциональный слух студента на восприятие всего объема слуховой экстралингвистической информации. Дальнейшее совершенствование слуховой восприимчивости связано с *воспроизведением* чужой речи, сохраняющим все вербальные и невербальные ее особенности.

### **3.2.3. ЧЕРЕЗ ПОДРАЖАНИЕ К ПОСТИЖЕНИЮ**

«Речевые наблюдения» — следующее упражнение первого этапа. Оно предполагает внимание к живой речи, анализ разнообразных слуховых впечатлений и воспроизведение их. В основе наблюдения лежит речевая характерность, одним из выразительных средств которой является использование диалектной речи или не русского акцента. Суть упражнения — в скрупулезном исследовании конкретного орфоэпического отклонения от нормы и точной его имитации. Здесь важно избегать приблизительности. В процессе работы педагог добивается точного и подробного воспроизведения диалектов, акцентов, речевой манеры исследуемого человека.

#### **3.2.3.1. Овладение диалектной речью**

Упражнения на речевые наблюдения требуют воображения и эмпатии студента. Использование чисто имитационного способа сделает упражнение искусственным, неживым. Острая наблюдательность, подробное исследование речевых особенностей и на его основе фантазирование превращают жизненные впечатления в яркие, острые, самобытные зарисовки.

Студентам предлагается записать на диктофон речь различных людей, имеющих говоры, акценты, интересную речевую манеру. Это могут быть иностранцы, приезжие, живущие в Москве, но сохранившие особенности речи ближайших родственников — не москвичей. Этап поиска ярких речевых индивидуальностей очень важен. Он заставляет студентов чутко вслушиваться в речь окружающих людей. Запись воспроизводит живую разговорную речь, чаще всего это ответы на вопросы или рассказ о себе, о своей стране. В фонетической и интонационной специфике речи проявляется индивидуальность рассказчика.

**Упражнение на овладение диалектной речью.** Студенты прослушивают отобранные записи и составляют по ним речевые портреты. Дальнейшая работа ведется с каждым студентом индивидуально.

Вместе со студентом вслушиваемся в речь жителя Брянской области Николая Горенко, проживавшего довольно продолжительное время в Днепропетровске и теперь приехавшего в Москву на работу. В его речи мы наблюдаем элементы южнорусского наречия и влияние украинского языка, которое выражается в употреблении украинских слов: сорок років (сорок лет), сідай (садись), нэма (нету), трэба (надо), нехай (пусть).

*Студенту нужно определить точные признаки, характеризующие говор, для того, чтобы он мог не только повторить записанную речь, но и воспроизвести характеристики говора на другом тексте. Только освоив нормы литературного произношения, студенты смогут сформулировать, какие отклонения от правил в каждом конкретном случае создает говор. Так студент анализирует произношение гласных звуков, согласных, сочетаний согласных, произношение глагольных окончаний.*

Мы выявили следующие отклонения от произносительных норм:

1. Произношение гласных звуков:

- в заударном неоконечном слоге гласные о или а звучат как [а], например: прáздн[а] вал, дорòг[а]ю;
- предупредительный гласный е звучит как [я], например, д[я]ржу`, т[я]нèрь, но при этом: л[и]жáло, н[и]знáю, в[и]снá, но и в[я]снòй.

2. Произношение согласных звуков:

- фрикативный звук г, обозначим его как [γ];
- вместо звука щ звучит сочетание [шч], например, рa[шч]ёт, и[шч]е;
- в конце слова согласный л напоминает английский звук [w], например, бьw, работaw;
- на месте мягкого согласного [p'] звучит твердый звук [p], например: пр[ы]нес, кр[ы]чали. В слове кричали согласный ч сильно выделен и звучит между [т] и [ш];
- звук [ф] в начале слова произносится как сочетание звуков [хф], например: [хф]амилия, [хф]сех;

3. Произношение глагольных окончаний:

- окончания глаголов 3-го лица ед. и мн. ч. смягчаются. Например: расскажетъ, говорятъ;

4. Интонационно-мелодические особенности:

- характерно восходящее движение тона во фразе с резким понижением на последнем слове;
- растягивание гласных в окончаниях слов в конце фразы;

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

*В речи Николая мы не встретили свойственного южному говору смягчения звуков [ш] и [ж] последующими мягкими согласными: прежде, подождите; не было и присущего южанам сохранения звонких согласных в конце слов: братьев, столб.* Это лишний раз подтверждает, что речь каждого человека индивидуальна и зависит от очень многих обстоятельств жизни.

В этом упражнении требуется воспроизвести речь данного конкретного человека, а не «южный говор» вообще. В дальнейшем, если появится творческая необходимость в использовании южнорусского говора, студент может выбрать самые яркие его характеристики, в том числе, и не вошедшие в речь Николая. При художественном воплощении диалектной речи важен тщательный отбор примет, здесь не нужен музей этнографии. Наши упражнения — это прежде всего тренинг, развивающий, вооружающий студента, дающий ему навык сценического использования диалектной речи.

На этапе присвоения чужой речи нам потребуются речевые портреты, составленные в начале работы. Интересно сравнить первое впечатление после многократного прослушивания. Зачастую оно оказывается более ярким и точным. Невербальные (экстралингвистические) характеристики говорят нам о характере человека, о его образе жизни, об отношении к собеседнику, о состоянии его здоровья и т.д. Чтобы воспроизвести в речи этот объем информации, необходимо «расшифровать» собранный нами набор признаков.

Скажем, в голосе Николая слышен сип, и речь его время от времени прерывается легким покашливанием, как при затяжной простуде. Поскольку мы знали, что проживает он в Днепропетровске, а в Москву приехал на работу, значит можно предположить, что поездки в Днепропетровск и обратно являются регулярными. Наверняка, там осталась семья. Из экономии ездит в плацкарте на дешевых поездах. Работа, скорей всего, на улице. Возможно, связана со строительством. Условия жизни в Москве тоже, вероятно, не самые комфортные. Отсюда хронические простуды, которые слышны в сипе, покашливании и шумном дыхании.

Речь Николая неспешная, спокойная. Он доброжелателен, но осторожен: рассказывать про себя не торопится, сначала выяснит, зачем, для кого, подумает, и только потом что-то расскажет. Таковы обстоятельства его жизни. Надо приспосабливаться, быть уступчивым: работу ищут бригадой, квартиру снимают бригадой. При этом нестабильное, полуправильное положение заставляет его быть очень осторожным.

Студенты отметили, что у Николая смех очень добродушного человека. Представили его дома, с детьми. Подумалось, что он скучает без них. Человек он до-

машинй, оседлый, а мотается по чужим краям, да по чужим углам, чтобы прокормить семью. От этого в его голосе легкая грусть: не так все в жизни, как надо бы.

Мы не знаем, соответствуют ли наши предположения действительности, но мы фантазировали, вслушиваясь в речь Николая и ее характерные приметы. Большинство студентов знает таких людей не понаслышке, это их родственники, друзья или родственники друзей. Жизненный опыт студентов помогал им в составлении психологического портрета Николая по характеристикам его речи.

### **3.2.3.2. Освоение акцента**

Таблицы речевых характеристик используются и в работе над акцентом.

В исследовании акцента важно выявить характеристики звуков родного языка иностранца, которые он привносит в русский язык.

**Упражнение на освоение иностранного акцента.** Студент с педагогом прослушивает запись молодой итальянки Марии Ковало — студентки русской школы в Риме. Мария довольно хорошо знает русский, но, тем не менее, в ее речи сохраняются фонетические и интонационные признаки итальянского<sup>142</sup>:

- для итальянского языка характерно четкое и полнозвучное произношение всех гласных звуков, как под ударением, так и в безударном положении; эту особенность родного языка Мария сохранила в русской речи;

*У Марии в русских словах почти отсутствует редукция гласных звуков, она четко проговаривает заударные гласные, от этого слово распадается на слоги, темп речи замедляется.*

- звуки [ф], [в], [м], [р], [н], [б] произносятся с большим напряжением, чем это свойственно русским звукам;
- звук [ш] звучит по-итальянски мягче русского; когда Мария волнуется, то заменяет им русский [щ], например, в слове: площадь;

*Зато русский звук [ж] Мария не заменяет итальянским, звучащим примерно как [дж`] и образующимся при активном участии спинки языка. Русский [ж] девушка произносит старательно, звучно и с удовольствием, вероятно, в русской школе ее за этот звук очень хвалили.*

- смешение согласных по твердости — мягкости;

*В итальянском языке многие согласные звуки звучат мягче, чем аналогичные им русские. Скажем, очень интенсивный в речи Марии звук «р» не смягчается в словах: Мария, приехала, Третьяковская галерея, говорю; но он звучит иначе, чем твердый русский [р] — чуть мягче. Звук [л], который образуется легким касанием*

<sup>142</sup> Пичугина Р.Н. Учебник итальянского языка. М. 1977; Грейнсбард Л.И. Основы итальянского языка. М. 1974.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

кончика языка альвеол верхних резцов (при этом боковые края языка опущены), используется ею при произношении как твердого, так и мягкого русского [л]. Также нет разницы в произношении твердого и мягкого русского звука [н]; Мария заменяет его итальянским, который также, как итальянский [л], образуется касанием острого кончика языка альвеол верхних резцов, при этом мягкое небо опущено и поток воздуха проходит через нос. Но свойственные итальянскому твердые звуки [т], [д], [п], [б] перед гласными переднего ряда она добросовестно смягчает. Например, в слове девушка итальянец скорее всего первый звук произнесет твердо, так как в его родном языке звук [д] всегда твердый, но Мария, будучи студенткой русской школы, произносит его в соответствии с правилами русского языка.

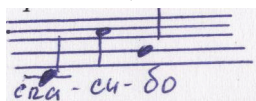
- в итальянском языке отсутствует звук [х], поэтому вместо русского звука [х] девушка использует звук [к];

Для Марии самой большой сложностью в изучении русского языка оказался звук [х]. Она приехала в Москву, чтобы научиться его выговаривать. На этом был построен монолог студентки. Она пыталась сказать муха, а получалась мука, а поскольку ударение в свойственной иностранцам манере она ставит на оба слога, то звучало му́ка и мука́ одновременно. Она обращалась за помощью к зрителям, которые должны были подсказать ей этот непроезжимый звук, и всякая реакция зрителей вызывала у нее бурный восторг, сопровождавшийся потоком комментариев на итальянском. При переходе на русский, присущий итальянцам темп речи замедлялся, так как Мария старательно выговаривала русские слова, но внутренняя потребность в скорости сохранялась.

- сохранилась интонационная особенность итальянской речи: постоянный подъем тона внутри ритмической группы повествовательного предложения, в конечной ритмической группе — понижение тона;

- слышны характерные для итальянского языка музыкальные тоны гласных;

Например, в русском слове спасибо Мария произносила гласные в соответствии с итальянским мелодическим звукорядом:



Часто принесенные студентами материалы так ярки и самобытны, что могут служить основой монолога. Их можно воспроизводить без изменения. Но студент может досочинить монолог, сохраняя все особенности речи исследуемого человека, природу его темперамента. Важно будить фантазию студента, поощрять сочинительство, но при этом следить, чтобы не разрушилось первоначальное восприятие записи, зафиксированное в речевом портрете, составленном курсом.

**Пример короткого монолога француженки**, содержание которого студентка оставила без изменения:

Меня зовут Мариз. Я приехала из Франции и очень п[о]любила Россию. У меня теперь есть Вт[о]рая мама, папа, брат, собака, правда, первой у меня ньята, но зато есть вт[о]рая. В России у меня появилась смисель ж'изни. Его з[о]вут В[о]лдя. Теперь я часто буду в России гостя. Мож'ет буду ж'ить. Ж'елаю вам иметь свой смисель ж'изни.

*В русской речи Мариз сохранилась мелодика французской речи: повышение тона в каждой ритмической группе за исключением последней. Звук [р] она произносит примерно так же, как русский, но менее раскатисто. Смягчает звук [ж] во всех словах; в слове смысл звук [м] произносит мягко. Звук [л] отличается от твердого и мягкого русского [л], при его произнесении кончик языка упирается в основание верхних зубов. Предударный гласный «о» произносит как [о].*

Запись была сделана в аэропорту. Влюбленная и счастливая Мариз улетала во Францию. Уверенность, что все теперь в ее жизни правильно, и трогательная надежда на скорое возвращение звучали в интонации ее речи. Отношение к нашей стране, к людям освещено ее любовью к Володе. За внешней сдержанностью у Мариз было желание поделиться своим счастьем со всеми, между словами прорывался смех. Студентка за речевыми характеристиками услышала эмоциональное состояние девушки, содержание ее внутренней жизни в данных предлагаемых обстоятельствах и в точности воспроизвела его.

В представленных выше заданиях компоненты вербальной и невербальной информации интересовали нас в равной степени. Студенты стали слышать речевые характеристики, изучили роль экстралингвистических факторов в речи человека, научились распознавать эту информацию и воспринимать ее. Далее необходимо сфокусировать внимание студентов на звуковой, интонационно-мелодической составляющей речи.

### **3.2.4.ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ И ИМИТАЦИИ**

В упражнениях **второго** направления информация полностью отсутствует. Это обнажает эмоционально-акустическое содержание фразы и способствует развитию невербального слуха студентов, важнейшей частью которого является слух эмоциональный<sup>143</sup>. Напомним, что *невербальный слух* (НС) определяется как способность воспринимать и перерабатывать все виды не-

<sup>143</sup> Морозов В.П., Васильева А.Г. Художественный тип личности и эмпатия /Художественный тип человека. Комплексные исследования. С. 138.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

вербальной информации, т.е. адекватно опознавать звуки окружающей среды самого разнообразного происхождения<sup>144</sup>. В результате исследований НС у абитуриентов вокального факультета Московской консерватории, проводимых В. Морозовым и А. Васильевой, выявилась положительная связь ЭС с составляющими НС, а также того и другого показателя с *эмпатией*<sup>145</sup>. В нашей практике развитие невербального слуха возможно в упражнениях на звукоподражание.

### 3.2.4.1. Звукоподражания

Поскольку восприятие разнообразных звуков — это «активный слухо-мышечный процесс»<sup>146</sup>, то в данном упражнении включаются в работу различные группы мышц, в том числе не задействованные ранее. Комплекс упражнений на звукоподражание развивает голосовой аппарат студента, делает его гибким, пластичным, способным к различным трансформациям.

**Упражнение на распознавание звуков.** За основу этого упражнения взят метод тестирования на выявление уровня невербального слуха. Нами были подобраны и записаны на пленку различные звуки окружающей среды: шум дождя, воды, ветра, гром, голоса животных, звуки музыкальных инструментов, а также звуки бытового (бой часов, звуки столярных инструментов) и технического (шумы автомобилей, самолетов и т.п.) происхождения. Студентам предлагается следующий набор звуков:

1. Приземление самолета.
2. Проезд машин.
3. Тренировка. Бейсбол.
4. Мотокросс.
5. Сверчки ночью.
6. Дрель дантиста.
7. Горящие поленья.
9. Птицы.
10. Лошади.
11. Экзотические птицы африканских джунглей.
12. Мотоцикл.
13. Работаящий офис.
14. Волны океана.
15. Разбивание стекла.
16. Гром и дождь.
17. Городской порт.
18. Проезд танка.
19. Металлическая мастерская.
20. Универсальный магазин.
21. Штормовой ветер.
22. Поезд.
23. Водопад.
24. Проектор.

Каждый звук продолжается в течение 10 сек. За это время студенты должны распознать происхождение звука, его источник и записать в карточке под соответствующим номером.

**Упражнение на звукоподражания.** Обычно мы начинаем с музыкальных инструментов, поскольку акустические характеристики голоса сопоставимы со звучанием различных музыкальных инструментов.

<sup>144</sup> Там же. С. 138.

<sup>145</sup> Там же. С. 145.

<sup>146</sup> Морозов В.П. Искусство резонансного пения. С. 37.

1. «Музыкальные инструменты». Студентам предлагается внимательно прослушать в записи звучание музыкальных инструментов: скрипка, саксафон, гавайская гитара, балалайка, деревянные ложки, трещетки и т.д. На первом этапе студенты при прослушивании мысленно звучат вместе с инструментом. Затем после многократного повторения мысленного звучания необходимо воспроизвести без звукового образца внутренним слухом звучание инструмента и тут же повторить его вслух, добиваясь максимальной похожести. Для проверки можно предложить студентам записать свое воспроизведение на пленку и сравнить с оригиналом.

2. «Звуки вокруг нас». Подобная работа включает подражание пению птиц, звукам различных животных и другим природным и бытовым звукам.

3. «Звуковые зарисовки». Они могут быть одиночные: звучащая в переходе дудочка нищего музыканта, капающий на кухне кран, шум ветра в степи, ночной вой волка, влюбленный саксофон и т.д.; групповые: ансамбль народных инструментов, вечер в деревне, метро в час пик, футбольный матч и т.д. Воспроизведение выбранного звука обрастает предлагаемыми обстоятельствами, обретает историю.

Пример одиночного этюда: студентка воспроизводит звук деревянной дудки — свирели. Она придумала, что это свирель нищего музыканта, просящего милостыню. И мы слышим в ее звуке мольбу, обращенную к случайным прохожим, проходящим мимо. Вдруг мелодию прерывает звук падающих монет (его тоже воспроизводит студентка), и вновь звучит свирель, благодарно провожающая прохожего. Но как только прохожий скроется из виду, свирель снова заново заплачет, вымаливая милостыню.

Групповой этюд: ансамбль народных инструментов исполняет песню «Светит месяц, светит ясный». Ансамбль состоит из 5 человек: 2 балалайки, домра, свирель, деревянные ложки. Каждая партия отрабатывается отдельно, затем они соединяются в общем звучании. Увлечшись историей песни, балалайки, незаметно для себя, плавно переходят на мелодию «Besame Mucho». Их мечты о любви подхватывают деревянные ложки, свирель. И только возмущенная домра пытается сохранить мелодию и образумить замечтавшиеся инструменты. К концу песни ей это удается.

Групповой этюд требует подробной кропотливой работы с каждым студентом. Только после того, как каждый участник упражнения будет убедителен в воспроизведении своего музыкального инструмента, можно объединять всех в общую историю.

4. «Звуковые картины». Это упражнение предполагает не воспроизведение конкретной картины, а звуковой образ, созданный из звуков, рожденных воображением студентов.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

На первом этапе тема звуковой картины задается репродукцией пейзажа. Например, студентам предлагается работа художника Куинджи «После дождя». Педагог дает задание вслушаться в атмосферу картины, в звучание цвета, композиции. Затем кому-то из студентов предлагается воспроизвести то, что он услышал, используя всех участников упражнения. Сначала это робкие и, как правило, иллюстративные попытки, но постепенно фантазия студентов пробуждается и звуковые образы становятся все богаче и объемней.

Затем группа студентов предлагает звуковую картину, а не участвующие в упражнении «зрители» рассказывают, какие видения у них вызвал придуманный их товарищами звуковой образ.

Так, к примеру, возникла звуковая фантазия «Степь», в которой переплелись птичьи крики, шум ветра, этнические музыкальные инструменты, пенье шамана и плач одинокой женщины. В этом взаимодействии оставался воздух для импровизации, и каждый раз возникала новая картина, которая будила новые образы. Невербальное взаимодействие между участниками импровизации потребовало от них эмпатичности, обострения невербального и эмоционального слуха.

### ***3.2.4.2. Имитация иностранной речи***

Важный раздел второго этапа тренировки и развития ЭС — упражнения на имитацию чужой речи. Например, воспроизведение мелодики живой иностранной речи незнакомого языка. Речеголосовые имитации развивают слуховую чувствительность, такие важные ее характеристики как невербальный и эмоциональный слух. Звуко-мелодическое подражание иностранной речи способствует тренировке невербальных средств общения. Это касается невербальной выразительности голоса человека, интонационно-мелодической выразительности речи, заложенного в ней подтекста, эмоциональной экспрессивности. В данном случае отсутствует текстовое содержание фразы, таким образом, смысл текста никак не может влиять на восприятие интонации речи.

Чтобы воспроизвести чужую речь на иностранном языке, нужно услышать «звуковую материю языка»<sup>147</sup>, его мелодику и ритм. В фонологической системе каждого языка содержится звуковая картина окружающей природы, трудовой деятельности носителей языка, их способа взаимодействия. Ритм языка, мелодическая основа, способ образования гласных слышны в этническом или фольклорном пении народа. Кроме того, студент должен услышать тембр голоса

<sup>147</sup> Бюлер К. Теория языка. М., 1993.

говорящего, его речевые особенности. В каждом языке заложена свойственная только ему «музыка живой речи», которая определяется мелодикой языка и внутренним ритмом. Знакомство с фольклорной музыкой поможет студенту точнее воспринять ритмику и мелодичность иностранной речи.

«Надо помнить, что ухо учащихся глухо к иноязычным «тонкостям», и только особенно подчеркивая эти тонкости, можно привлечь к ним внимание учащихся и вызвать подражание»<sup>148</sup>. К этому выводу ученый-лингвист Л.Щерба пришел, наблюдая, как большинство учащихся при изучении иностранного языка усваивают лишь те фонетические явления, которые не противоречат фонетике родного языка. Задача нашего упражнения настроить слухопроизносительный аппарат студента на отличительные признаки иностранной речи. Метод подробного исследования иностранной речи и сравнительного анализа с русской фонетикой воспитывает внимание к интонационно-звуковым особенностям чужой речи.

**Упражнение на имитацию иностранной речи** делится на следующие этапы:

- выбор образца;
- изучение его;
- воспроизведение изучаемого образца;
- создание рассказа;

*Выбор образца.* В качестве образца для имитаций используется иностранная речь, записанная на аудионосители.

Это могут быть:

- аудиозаписи сцен из непереуведенных на русский язык фильмов;
- фрагменты иностранных радио- или телепередач;
- диктофонные записи, сделанные студентами в личном общении с иностранцами.

Предложенные студентами записи прослушиваются на уроках и наиболее подходящие отбираются для работы. Критериями отбора являются четкость записи, выразительность речи. Возможен разговор двух или трех человек. Причем, воспроизводить их всех может один студент.

*Изучение образца.* Педагог предлагает курсу прослушать запись речи иностранца и ответить на следующие вопросы:

- на каком языке говорит этот человек?
- по каким признакам вы определили язык иностранца?
- в чем его отличие?

Затем проанализировать записанную на пленке речь по двум параметрам:

- фонетические особенности;
- интонационно-мелодические особенности.

---

<sup>148</sup> Щерба Л.В. О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов. // Избранные работы по русскому языку. С. 25.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Эта работа ведется совместно с педагогами. Вслушиваясь в произношение согласных и гласных звуков, студент выявляет несвойственные для русского языка звуки, фиксирует их, затем пытается воспроизвести и определить способ их образования. Педагогу рекомендуется слуховые восприятия иностранной речи сверять с описанием фонетики исследуемого языка. Это поможет, во-первых, на начальном этапе заострить внимание студентов на наличии в языке несвойственных русскому языку звуков и их произношении, во-вторых, помочь студенту услышать и выявить ошибки при воспроизведении им иностранной речи, если они сохраняются после многократного прослушивания текста. Для студента изучение образца происходит на слух.

### 3.2.4.3. Особенности речи китаянки Чан Син Тинг

Педагог вместе со студенткой исследует особенности речи **китаянки Чан Син Тинг**. В течение многократного прослушивания записи, студентка выявляет непривычные согласные звуки, затем гласные. Педагог, используя описание фонетики китайского языка, следит за точностью и подробностью анализа. Не корректирует, а задает вопросы, стимулируя студентку снова и снова вслушиваться в звучащую речь, в свои мышечные ощущения при воспроизведении того или иного звука и анализировать их.

#### Особенности произношения согласных звуков китайской речи:

- звуки, произносимые с очень сильным придыханием, звучащим как русский звук х, только несколько мягче: [пх], [тх], [кх], [чх], [цх].
- звуки [т`] и [д`], произносимые с легким шипящим призвуком, похожие на «дзякающий» и «тсякающий» звуки.

*Русские звуки [т`] и [д`] китаец именно так и произнесет: дзядзя, тсётся, дзетси.*

- китайский [ч] звучит иначе, чем русский: кончик плоского языка поднят к альвеолам и при произнесении слышно сильное придыхание.

*Русский [ч] всегда мягкий, китайский [ч] всегда твердый.*

- так же как [ч], только без придыхания произносятся звуки, похожие на русские сочетания [дж] и [дз] в словах: дзот, джем, джентльмен, но надо следить, чтобы каждый из этих звуков не расчленился на два звука, соответственно: [ч] и [ж]; [ц] и [з];
- в звуке [ш] в отличие от русского кончик языка загибается кверху и назад;
- так же произносится звук [р] и звучит между русским [ж] и английским [r];
- [м] отличается от русского большей напряженностью и длительностью;
- при произнесении [л] и [н] кончик языка касается альвеол, при этом весь язык лежит плоско.

*На слух китайский [л] звучит между твердым и мягким русским [л].*

- звуки [б], [д], [г] характеризуются как «полувзвонки», так как при произнесении голосовые складки, в отличие от русского, начинают вибрировать только в момент взрыва, причем довольно слабо. В русском же колебание голосовых складок начинается одновременно с образованием преграды, т.е. до взрыва.

*Привычного для нас сопоставления звонких и глухих согласных звуков (б — п, д — т, з — к) у китайцев не существует. Соответствующие взрывные согласные образуют пары, различающиеся по иному признаку: наличию отсутствию придыхания. Китайцы явственно слышат разницу между своими придыхательными и русскими непридыхательными, но для них не существует различия по звонкости взрывных и они его не слышат. В русских словах звуки [п], [т], [к] и соответственно [б], [д], [з] воспринимаются **одинаково**, как эквиваленты китайских [б], [д], [з]. Например, русские слова: **там** и **дам**, **кот** и **год**, **папа** и **баба** звучат для китайцев одинаково.*

- звуки [ф] и [с] отличаются от русских большей интенсивностью и длительностью
- конечный носовой [н] сливается с предшествующим гласным, образуя единое, неделимое носовое завершение слова, слога, обозначим его [н]

«Степень звучности согласного обусловлена позиционно, т.е. она различна в начале и середине ритмического слова. В начальной (сильной) позиции согласный звучит четко, поскольку артикулируется более напряженно, с большей силой мускульного напряжения. В срединной (слабой) позиции звучность согласного смещается, в частности, ослабевает или вовсе утрачивается придыхание и фрикативность, *в результате чего согласный звучит недостаточно точно*».<sup>149</sup> Эта особенность произношения часто переходит в русский язык. Начальный согласный звук китаец выделит особенно сильно, все последующие согласные в русском слове будут звучать с постепенным угасанием.

Особенности произношения китайских гласных звуков:

- звуки [а], [о], [э] схожи по месту образования: язык оттянут назад и высоко поднят к задней части твердого неба, кончик языка отодвинут от нижних зубов, а при звуке [э] еще и подвернут;

Эти звуки напоминают голубиное воркование. Именно это сравнение помогло студентке освоить произношение этих гласных.

- [у] похож на русский, только язык в несколько более переднем положении;
- [и] как русский в словах мир, рис, но в отличие от русского предшествующий согласный звучит твердо; при этом китайский [и] не уподобляется русскому [ы]–такого звука в китайском нет;

<sup>149</sup> *Задоенко Т.П.* Ритмическая организация потока китайской речи. М. 1980. С. 196, 197.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

- особый гласный звук, который произносится после твердых шипящих и свистящих согласных и является как бы их призвуком.
- в сочетаниях гласных первый звук сильный и произносится кратко, но отчетливо, а следующий — слабо;
- при отсутствии начального согласного гласный произносится с более активной работой губ, причем получается очень напряженный звук, похожий на английский [w];

Интонационно-мелодические особенности китайского языка обусловлены тонированием гласных звуков. Каждый тон характеризуется свойственной ему интонацией: 1 тон — ровная [bù]; 2 тон — восходящая [bǔ], похожая на вопросительную, 3 тон — нисходяще-восходящая [bǔ], голос, как бы скатившись с горки тут же подпрыгивает вверх, 4 тон исходящая [bˋ], голос скатывается с горки.

Вот как мы записали мелодику фразы из монолога китаянки:

Тсйн дэдзъа дао лóушǎн кǎнь дьǎнь ийн б[ъ].

[ъ] — редуцированный русский звук [а]

Ударения. В словах любой структуры наблюдается концентрация ударения на начальном слоге, сопровождаемая частичной или полной редукцией последних слогов.

Регистровый сдвиг. Начальный ударный слог является самым высоким по регистру. Остальные слоги последовательно по нисходящей шкале смещаются в более низкие регистры. Нисходящая шкала завершается с окончанием ритмического слова.

Интонационное различие повествования и вопроса выражается, прежде всего, в изменении направления движения регистровой шкалы слогов конечной синтагмы: в отличие от повествовательной фразы, где высотные уровни слогов конечной синтагмы образуют нисходящую шкалу, в вопросительной фразе регистровая динамика слогов создает четко выраженную восходящую, которая заканчивается на последнем знаменательном слоге синтагмы<sup>150</sup>.

*В результате подробного исследования записи, многократных ее прослушиваний с педагогом и самостоятельно, студент должен овладеть артикуляционными навыками чужого языка. Это значит, добиться того, чтобы непривычные для родного языка движения речевых органов были автоматизированы, т.е. стали привычными и совершались при минимуме сознательного контроля.*

### 3.2.4.4. Характерные признаки американского произношения

В речи американки Кэтлин Уинделгейт студентка, знающая английский язык, выявляет характерные признаки американского произношения:

<sup>150</sup> *Синтагма* — последовательность двух и более единиц языка (морфем, слов, их сочетаний), соединенных связями определенного типа. (Новейший словарь иностранных слов и выражений. М., Мн., 2002. С. 738.

- наиболее яркое фонетическое отличие американского варианта — артикуляция звука [r]. Кончик языка поднимается вверх и в отличие от английского загибается назад в сторону твердого неба, при этом он не прижимается ни к твердому небу, ни к альвеолам. Для американского [r] характерна скользящая артикуляция, что делает его похожим на звуки [w] и [j], которые приблизительно напоминают русские звуки соответственно [уэ] и [й].
- английские [t] и [d] частично теряют взрыв.
- из гласных выделяется звук [а]. Это центральный и самый широкий гласный. При его произношении нижняя челюсть сильно опускается вниз и напоминает звук, который просит нас произнести врач, когда смотрит горло. Нам этот звук встретился в словах car, bar, song, hard, father, promise и т.д. Кажется, что Кэтлин всю душу вкладывает в этот гласный.

Для *мелодики* американской речи характерно ровное движение тона до последнего ударного слова во фразе или синтагме; восходящее направление движения тона, так же как и нисходящее, осуществляется в последнем ударном слоге. Вообще, усиление последнего слова настолько резкое, что даже нисходящая интонация воспринимается как некоторое повышение.

#### **3.2.4.5. Звуковая «абракадабра»**

Прежде, чем приступить непосредственно к имитациям, следует обратить внимание студента на то, что фонетические и мелодические характеристики исследуемого языка связаны с географическими и климатическими условиями проживания народа, с его деятельностью и обычаями. В сказках, мифах, легендах заложены национальные особенности народа, которые, безусловно, находят свое отражение в языке. Через звуки раскрывается его характер. Вот как характеризует М.Чехов местоимение «Я». Русское «Я» [йа] прямо противоположно английскому «I» [ай]. В нем: слабое [й] в начале и сильное а в конце. Русский человек, едва коснувшись самого себя й, устремляется в космос. Англичанин, достигши космических сфер в [а], спешит назад к земле в [й]. Его самосознание ведет его от мира к земле. [Ай] не допускает эмоций. Оно короткое земное и решительное. В то время как русский человек может долго плакать и смеяться в своем широком, не ограниченном, убегающем от него самого [йа-а-а]. В итальянском «IО» [ио] М. Чехов слышит любовь к своей земле. Итальянец крепко стоит на земле в звуке [й], и теплым [о] обнимает солнце, свет, воздух и звездное небо. Если итальянец любит землю, то немец владеет ею. Немецкое «Ich» [их] — упрямое, гордое, жестокое. Здесь властное [I] урав-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

новешивается его познающим [ch]. В [ch] немец поднимается от земли, философствует, морализует, без него жесткое [l] станет жестоким. М. Чехов считал звуковое содержание языка «ключом к психологии народа»<sup>151</sup>. Таким образом, для привлечения внимания к характерным звукам чужого языка необходимо предложить студенту разгадать их звуковое содержание, опираясь на накопленные знания об этом народе.

*Воспроизведение изучаемого образца.* Овладев особенностями речи иностранца, студент имитирует ее в следующей последовательности:

- студент чередует прослушивание записи с мысленным его повторением;
- педагог предлагает симитировать интонационно-мелодический рисунок записанной на пленке речи;
- уложить в данный интонационно-мелодический рисунок характерные для изучаемой речи звуковые сочетания;
- студенту предлагается вновь вслушаться в звучащую на пленке речь и определить, о чем говорит человек, кому адресована его речь, чего он добивается от собеседника. Услышать эмоциональный контекст речи, особенности его характера, проявляющиеся в общении;
- студент пробует воспроизвести речь иностранца, сохраняя ее темперамент и отличительные свойства, выявляющие особенности личности говорящего;
- педагог предлагает студенту записать воспроизведенную речь на пленку и сравнить с оригиналом по следующим пунктам: фонетические, интонационно-мелодические, индивидуально-речевые характеристики говорящего.

*Создание рассказа.* Овладев характерными особенностями речи иностранца, студент имитирует ее, вкладывая свое содержание.

Педагог предлагает студентам следующее задание: нафантазировать, как исследуемый иностранец мог бы рассказать в своей манере, на своем языке, например, сказку «Курочка Ряба». Студент не знает языка, в сочиненной им сказке набор звуков, бессмысленная звуковая «абракадабра», но для слушателя этот «псевдоязык» должен звучать как настоящий, так как сохраняет все его фонетические и интонационно-мелодические признаки. Воспроизведение исследуемой иностранной речи не должно быть приблизительным. Более того, в лишенном семантического значения рассказе должна ясно прозвучать история сказки, характеры действующих лиц, их взаимоотношения; выявлен подтекст и действие рассказа, его отношение к происходящему.

<sup>151</sup> Чехов М.А. Об искусстве актера. Т. 1. С. 219–220.

Юмор, заложенный в этом задании, проявляется в отношении иностранца к привычному для нас событию: снесла курочка яичко не простое, а золотое, которое зачем-то нужно разбить. Отношение определяется национальным характером. Способность студентов подметить яркие речевые характеристики, свойственные тому или другому народу, возможность подшутить над обывательскими стереотипами о ментальности того или другого народа, сформированными телевидением и кино, приближают это упражнение к эстраднему номеру. Но не это является целью. Главная задача упражнения — научить студента воспринимать тот огромный разнообразный объем информации, который заложен в звучащей речи помимо слов и как бы между словами. Освобожденная от текстового содержания речь требует точного подтекста, интонационной выразительности.

### **3.2.5. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ РЕЧЬ**

**Третье направление** воспитания слуховой чувствительности посвящено исследованию эмоциональной речи.

Знакомство с разнообразием эмоциональной палитры начинается у студентов в момент прохождения теста на ЭС. Необходимость анализировать и формулировать чужие эмоции обостряет их слух и внимание, пробуждает интерес к жизненным проявлениям эмоций. Напомним, что речь идет не о крайних точках выражения эмоциональных состояний, а об оттенках, о нюансах.

В упражнениях продолжается исследование различных эмоциональных проявлений в речи человека.

**Упражнение «Случай из жизни».** Студентам предлагается всем по очереди рассказать в группе о каком-то событии своей жизни, сопровождавшемся сильным эмоциональным потрясением. А. Гончаров называл такие рассказы «эмоциональным выбросом». Это упражнение требует интенсивного эмоционального контакта.

Психологи для провокации вызова взрывной эмоции в лабораторных условиях демонстрируют испытуемому специально подобранный фильм<sup>152</sup>. Так и в нашем упражнении: только не целлулоидная пленка, а кинолента видений вызывает эмоциональный отклик слушателя. Его субъективный опыт переживания дополняется, углубляется опытом других людей. Чем сложнее набор образов и воспоминаний, которыми обрастает то или иное переживание, тем ярче эмоция, тем сильнее эмоциональный отзвук на чужое переживание. Кроме того, в ходе

---

<sup>152</sup> Изард К. Психология эмоций. С. 186.



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

упражнения слушающие могут наблюдать различные внешние проявления эмоциональных состояний.

К примеру, студентка К. рассказывала о несостоявшемся свидании с любимым человеком, которого она не видела почти год, так как живет он в другой стране. Ждала встречи, мечтала, копила деньги, но по вине нерадивых чиновников из посольства долгожданное свидание сорвалось. Рассказывая, студентка краснела, дыхание ее сбивалось, на глазах выступали слезы. Вспоминая о любимом, она негодовала, возмущалась действиями чиновников и, наконец, разрыдавшись, обратилась к нам с вопросом: почему? Это был очень яркий рассказ, и все сочувствовали ей.

Рассказ студента С. о гибели близкого друга, напротив, по внешним проявлениям был скуп, хотя пережитое им потрясение было очень сильным. Он рассказывал медленно, почти монотонно, застывая в паузах. И мы замирали, боясь нарушить тишину, в которой оживали воспоминания о друге, картины его гибели. В тот момент, когда ощущение потери стало пронзительно острым, С. тяжело задышал, отвернулся и замолчал. Группа долго сидела потрясенная, кто-то из студенток плакал. На примере этих двух рассказов мы можем наблюдать, как многообразны эмоциональные проявления. Схожие по интенсивности переживания внешне выражаются различными эмоциональными характеристиками. Таким образом, в упражнении моделируются разнообразные эмоциональные ситуации, проживая которые, студент учится распознавать эмоциональное состояние другого, понимать, что движет им, улавливать момент стремительной смены эмоций.

Следующий этап этого упражнения требует большой чуткости от педагога. Студентам предлагается по желанию повторить любой из услышанных рассказов. Не обязательно целиком, это может быть фрагмент, который схож с опытом слушающего. Важно следить, чтобы это повторение не было формальным, не нужно требовать точной копии рассказа. У каждого студента свой психофизический склад, собственное неповторимое строение психики. Кто-нибудь из студентов обязательно откликнется на предложенную рассказчиком ситуацию так эмоционально и живо, настолько воспримет ее как свою, что захочет повторить рассказ, наполняя его своими эмоциональными переживаниями. Это главное условие упражнения. Если кто-то из студентов не решится на рассказ, не следует его заставлять. Даже пассивное участие в этой работе воспитывает эмоциональную пластичность и эмоциональную восприимчивость.

Наблюдательные студенты непременно заметят, что всякое эмоциональное состояние находит внешнее выражение в речи рассказчика. Основными харак-

теристиками эмоционально выраженной речи являются мелодические, временные и динамические, т.е. те, которые измеряются звуковысотным, темпоритмическим и динамическим диапазоном голоса и речи.

### **3.2.6. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ РЕЧИ**

Расширить представление студентов о вариативности эмоциональной речи помогут примеры из художественной литературы. Наблюдая за речью литературных героев, можно заметить, что эмоциональное напряжение речи в художественном произведении достигается теми же вариациями голосовых, артикуляционных, темпоритмических, а также лексических и грамматических характеристик, что и в жизни.

Интересно наблюдать многообразие выражения экспрессивной речи в художественном произведении. Какие речевые характеристики авторы используют для выявления эмоционального возбуждения героев.

#### **3.2.6.1. Литературные примеры**

Предлагаем студентам фрагмент рассказа А. Чехова «Панихида».

Верхнезапрудский интеллигент Андрей Андреич, отстоявший обедню в церкви Одигитриевской Божией Матери, слышит подзывающий его голос отца Григория.

*«— Андрей Андреич, это ты подавал на проскомидию за упокой Марии? — спрашивает батюшка, сердито вскидывая глазами на его жирное вспотевшее лицо.*

*— Точно так.*

*— Так, стало быть, ты это написал? Ты?*

*И отец Григорий сердито тычет к глазам его записочку. А на этой записочке, поданной Андреем Андреичем на проскомидию вместе с просфорой, крупными, словно шатающимися буквами написано: « За упокой рабы божией блудницы Марии».—*

*— Точно так...я-с написал... — отвечает лавочник.*

*— Как же ты смел написать это? — протяжно шепчет батюшка, и в его шепоте слышится гнев и испуг.*

*Лавочник глядит на него с тупым удивлением, недоумеваает и сам пугается: отродясь еще отец Григорий не говорил таким тоном с верхнезапрудскими интеллигентами!»<sup>153</sup>*

Не сердитый окрик, а шёпот является кульминацией негодования батюшки и вызывает страх Андрей Андреича. В этом сиплом шепоте вся чудовищность и невероятность поступка лавочника, так и не понявшего своей вины.

<sup>153</sup> Чехов А.П. Собрание сочинений.: В 12 т. М., 1955. Т. 4. С. 69. (Подчеркнуто мною — И.А.)

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Еще пример: А. Чехов «Хористка».

*«— Я говорю вам: обнаружена растрата! Он растратил на службе чужие деньги! Ради такой... как вы, ради вас он решился на преступление. Послушайте, — сказала барыня решительным тоном, останавливаясь перед Пашей. — У вас не может быть принципов, вы живете для того только, чтоб приносить зло, это цель ваша, но нельзя же думать, что вы так низко пали, что у вас не осталось и следа человеческого чувства! У него есть жена, дети... Если его осудят и сошлют, то я и дети умрем с голода... Поймите вы это! А между тем есть средство спасти его и нас от нищеты и позора. Если я сегодня внесу девятьсот рублей, то его оставят в покое. Только девятьсот рублей!*

*— Какие девятьсот рублей? — тихо спросила Паша. — Я... я не знаю... Я не брала.*

*— Я не прошу у вас девятьсот рублей... у вас нет денег, да и не нужно мне вашего. Я прошу другого... Мужчины обыкновенно таким, как вы, дарят драгоценные вещи. Возвратите мне только те вещи, которые дарил вам мой муж!*

*— Сударыня, они никаких вещей мне не дарили! — взвизгнула Паша, начиная понимать.»<sup>154</sup>*

Загнанная в угол решительной барыней, Паша отчаянно защищается. В тихом звучании появляются длинноты (многоточия), речь ее становится сбивчивой: девушка ищет оправдания, пытается понять, в чем она виновата, и, наконец, осознав всю несправедливость обвинения, предпринимает безуспешную попытку вырваться из «силков» хваткой барыни. А. Чехов находит стремительный переход от тихого звучания к взвизгиванию, что выявляет глубину нанесенного Паше оскорбления, примириться с которым она не может.

Все тонкости душевных переживаний героев отражаются в их речи, и здесь важны не только авторские характеристики, но и построение фразы, паузы между словами, смысловые переходы.

У Л. Толстого в «Анне Карениной» влюбленный Левин, встретившись с Кити на катке, с трудом может сформулировать: давно ли он приехал.

*«— Я? я недавно, я вчера... нынче то есть... приехал, — отвечал Левин, не вдруг от волнения появив ее вопрос. — Я хотел к вам ехать, — сказал он и тотчас же, вспомнив с каким намерением он искал ее, смутился и покраснел. — Я не знал, что вы катаетесь на коньках, и прекрасно катаетесь»<sup>155</sup>.*

<sup>154</sup> Чехов А.П. Избранные сочинения.: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 175. (Подчеркнуто мною — И.А.)

<sup>155</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений.: В 12 т. М., 1974. Т. 8. С. 37.

Герои Ф.Достоевского живут в обостренных предлагаемых обстоятельствах, их эмоциональная жизнь напряжена до крайности: «или точка кипения или градус совершенного обледенения»<sup>156</sup>. Интересно проследить, как в речи героев проявляется насыщенность их внутренней жизни. Роман «Идиот», именины Настасьи Филипповны. Остановимся на некоторых событиях этого вечера.

Настасья Филипповна встречает незваного гостя — князя Мышкина.

*«Князь, может быть, ответил бы что-нибудь на ее любезные слова, но был ослеплен и поражен до того, что не мог даже выговорить слова. Настасья Филипповна заметила это с удовольствием. В этот вечер она была в полном туалете и производила необыкновенное впечатление. Она взяла его за руку и повела к гостям. Перед самым входом в гостиную князь вдруг остановился и с необыкновенным волнением, спеша, прошептал ей:*

*— В вас все совершенство... даже то, что вы худы и бледны... вас и не желаешь представить иначе... Мне так захотелось к вам прийти... я... простите...»<sup>157</sup>*

Такое количество многоточий посредине фразы при увеличении темпа речи могут свидетельствовать о нарушении ритма дыхания, о резком сокращении выдоха.

Настасья Филипповна предлагает князю решить, выходить ей замуж или нет.

*«— За... за кого? — спросил князь замирающим голосом.*

*— За Гаврилу Ардалионовича Иволгина, — продолжила Настасья Филипповна по-прежнему резко, твердо и четко.*

*Прошло несколько секунд молчания; князь как будто сидился и не мог выговорить, точно ужасная тяжесть давила ему грудь.*

*— Н-нет... не выходите! — прошептал он наконец и с усилием перевел дух.*

*— Так тому и быть! Гаврила Ардалионович! — властно и как бы торжественно обратилась она к нему, — вы слышали, как решил князь? Ну, так в том и мой ответ; и пусть это дело кончено раз навсегда!*

*— Настасья Филипповна! — дрожащим голосом проговорил Афанасий Иванович.*

*— Но... вспомните, Настасья Филипповна, — запинаясь, пробормотал Тоцкий, — вы дали обещание... вполне добровольное, и могли бы отчасти и пощадить... Я затрудняюсь и... конечно, смущен, но... Одним словом, теперь, в такую минуту, и при... при людях, и все это так... кончить таким пети-же дело серьезное, дело чести и сердца... от которого зависит...»<sup>158</sup>.*

<sup>156</sup> Козинцев Г.М. Собрание сочинений: В 5 т. Л., 1984. Т. 4. С. 486.

<sup>157</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 118. (Подчеркнуто мною — И.А.)

<sup>158</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 130. (Подчеркнуто мною — И.А.)

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

Эмоциональное состояние Настасьи Филипповны выявляется через такие речевые характеристики как: **резко, твердо, четко, властно и как бы торжественно**. Она бросает вызов собравшемуся у нее обществу, поступает вопреки его ожиданиям и не позволяет никому повлиять на ее решения. Поэтому речь ее содержательна, синтаксически и грамматически безупречна. Чего нельзя сказать о ее гостях. Самое заинтересованное лицо в предстоящей свадьбе Настасьи Филипповны с Ганей — Тоцкий. Как он становится невнятен! С каким трудом формулирует свою мысль! Речь его прерывиста, раздроблена частыми и длительными поисковыми паузами, отличается логически и синтаксически незавершенными фразами, а это свидетельствует о том, что говорящий не доводит возникшее намерение до логического конца. И, действительно, вероятность образумить Настасью Филипповну крайне ничтожна, и поэтому, **запинаясь и бормоча**, вызывает Тоцкий к совести Настасьи Филипповны, **дрожущим** голосом пытается ее остановить Афанасий Иванович.

Вот голосовые характеристики Рогожина, которого Настасья Филипповна предпочла Гане.

« — Едем! — заревел Рогожин, чуть не в исступлении от радости. — Ей вы... кругом... вина! Ух!

— Припасай вина, я пить буду. А музыка будет?

— Будет, будет! Не подходи! — завопил Рогожин в исступлении, увидя, что Дарья Алексеевна подходит к Настасье Филипповне. — Моя! Все мое! Королева! Конец!

Он от радости задышался; он ходил вокруг Настасьи Филипповны и кричал на всех: «Не подходи!»

— Да что ты орешь-то! — хохотала на него Настасья Филипповна. — Я еще у себя хозяйка; захочу, еще тебя в толчки выгоню»<sup>159</sup>.

Достоевскому недостаточно такого яркого выявления эмоционального напряжения, которое заложено в глаголе **заревел**, он добавляет **завопил в исступлении**, от **радости задышался**. Восприятие этого события привело к изменению ритма дыхания Рогожина, к максимальному усилению динамического диапазона его голоса, к «телеграфному стилю» речи: **моя! все мое! королева! конец!**

<sup>159</sup> Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 8. С. 143. (Подчеркнуто мною — И.А.)

### **3.2.6.2. Речеголосовые характеристики эмоциональной речи**

В приведенных примерах мы наблюдаем голосовые и речевые характеристики, свойственные эмоциональному возбуждению: повышенная активность, наличие незаконченных синтаксических конструкций, повторы, инверсии, темпоритмические перепады, широкий диапазон колебаний акустических признаков.

Таким образом, для выявления всех нюансов психологической жизни образа актеру требуется речеголосовая оснащенность. Как тут не вспомнить высказывание М. Кнебель о том, что голос актера — одно из могущественнейших средств воздействия. В своей работе «Поэзия педагогики» верная ученица К. Станиславского отмечает, что профессиональная сцена не изобилует выразительными актерскими голосами. Справедливо утверждение М. Кнебель, что женская драматическая роль, сыгранная на верхних пищащих нотах, не передаст суровых чувств Медеи или Катерины в «Грозе» Островского.

«Чарующий» голос греческой актрисы Аспасии Папатанасиу, ее прекрасное контральто, «серебряный колокольчик» М. Бабановой, незабываемый голос В. Качалова способны передать чувства необычайно широкого диапазона. Этим актерам, подчеркивает М. Кнебель, не приходилось мучиться от того, что «трепетные душевные движения, выраженные в словах, превращаются в писк, хрип или однотонный, ничего не выражающий звук»<sup>160</sup>.

### **3.2.7. ИЗУЧАЕМ ОПЫТ МАСТЕРОВ СЦЕНЫ**

Знакомство с магнитофонными пленками, сохранившими великолепные голоса великих артистов, дает студентам представление об интонационном многообразии, о значении яркого и точного звучания в выявлении авторской мысли. Для этой работы могут быть использованы записи исполнения литературного или драматургического произведения М. Бабановой, А. Коонен, В. Качалова, О. Книппер-Чеховой, Б. Ливанова, Н. Черкасова, З. Гердта, Т. Дорониной, Р. Зеленой и др. Неповторимость звучания, смелое использование голоса, глубина и заразительность сценических переживаний отличают речь этих артистов. Интересно исполнение поэтов С. Есенина, Э. Багрицкого, Б. Ахмадулиной — оно индивидуально, ярко, самобытно.

Представляется полезным проанализировать исполнение литературных произведений мастерами сцены. В расшифровке интонации мастера пробужда-

---

<sup>160</sup> Кнебель М.О. Поэзия педагогики; О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005. С. 338.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

ется эмоциональная память студента, рождаются видения, выявляется психологическое действие исполнителя, осознаются механизмы, которыми достигается выразительность речи.

### 3.2.7.1. Ольга Книппер-Чехова

О.Л. Книппер-Чехова исполняет рассказ А. Чехова «Шуточка». На этом примере проанализируем, какую роль играет звуковысотный, динамический и темпоритмический диапазон для выявления эмоционального содержания речи.

На звучной голосовой середине ведет актриса линию героя, который уговаривает Наденьку съехать с горы. «Все пространство от ее маленьких калош до конца ледяной горы кажется ей *страшной, неизмеримо глубокой пропастью*». На середине фразы голос исполнительницы повышается. Это не иллюстрация страха Наденьки. Это рассказчица вместе с героем пристально следит за колебаниями девушки. Голос актрисы взлетает вверх: «*Она умрет, сойдет с ума!*». Решение принято: ни за что Наденька не полетит в эту пропасть. *Она умрет!* (у Книппер-Чеховой здесь не запятая, а восклицательный знак). Мотивация отказа усиливается, голос поднимается еще выше, но сила звука не возрастает, наоборот, чуть уменьшается: *Сойдет с ума!* В этом негромком повышении слышится легкая улыбка рассказчицы, ей понятны страхи девушки. Герой продолжает настаивать, сила звука исполнительницы резко увеличивается. (*Этот динамический переход можно видеть на рисунках №1, 2*). «Умоляю вас» — голос актрисы звучит в грудном регистре, она вместе с героем подбадривает Наденьку: «Поймите же, это малодушие, трусость». Снова голосовая середина, герой добился согласия девушки: «Наденька наконец уступает, и я по лицу ее вижу, что она уступает *с опасностью для жизни*». В конце фразы актриса делает темпо-ритмическую растяжку, подчеркивая нерешительность девушки. Вот Наденька катится с горы. Впервые она испытала стремительное, пьянящее чувство полета, от которого захватывает дух. Темпоритм речи Книппер-Чеховой возрастает, все быстрее перечисляет она, как, «*рассекаемый воздух бьет лицо, ревет, свистит в ушах, ревет, больно щиплет от злости, хочет сорвать с плеч голову*». Для Наденьки это полет в бездну, в преисподнюю. И кульминация падения: «*вот-вот еще мгновение, и кажется — мы погибнем!*», слово *кажется* звучит длинно и голос актрисы, в предчувствии катастрофы, повышается. Долгая пауза, затем, четко и внятно, как бы вкладывая фразу в сознание девушки, низким, негромким, но по-

летным звуком, в котором и призыв, и искушение, актриса произносит: «Я люблю вас, Надя!».

Использование О.Л. Книппер-Чеховой динамического диапазона наглядно иллюстрируется на рис. 1 и 2, характеризующих силу звука в следующих друг за другом фразах: «Сойдет с ума», «Умоляю вас».

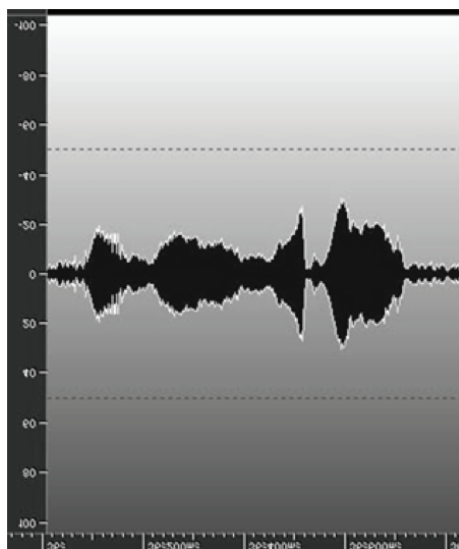


Рис. 1. Уровень громкости (дБ) во фразе: «Сойдет с ума»

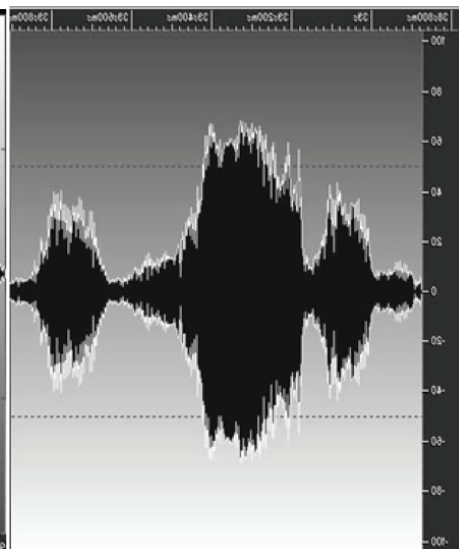


Рис. 2. Уровень громкости (дБ) во фразе: «Умоляю вас»

Рисунки фиксируют значительное усиление громкости во второй фразе, при том, что как сказано выше фразы следуют друг за другом. В речи актрисы этот переход стремителен. Более того исполнительница тут же использует и звуковысотный диапазон: «Сойдет с ума!» — звучит в высоком регистре, а «Умоляю вас!» — в низком.

### **3.2.7.2. Василий Качалов**

Магнитофонная запись исполнения В. Качаловым стихотворения А. Пушкина «Ворон». В диалоге двух воронов, ищущих добычу, ярко и звучно заявляет актер о смерти богатыря, властно вовлекая слушателя в это трагическое событие. Затем его голос переходит в головной регистр и негромко, как бы приближая нас к убитому, актер заставляет взглянуться в него: «Кем убит и отчего, / Знает сокол лишь его, / Да кобылка вороняя, / Да хозяйка молодая». Tempo-ритм речи исполнителя замедляется, конец фразы звучит вразяжку. Чуть понижаясь по



## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

строчке, на словах «хозяйка молодая» голос актера обретает грудное бархатное звучание. Качалов как будто намекает на причину гибели богатыря, предоставив нам самим решать, сочувствовать молодой вдове или осуждать ее. Но в конце стихотворения: «А хозяйка ждет милого / Не убитого, живого!» Качалов неожиданно звучно подбрасывает последнее слово: «жи-во-го!», как обвинение хозяйке, которая уже ждет другого. Такой переход от негромкого, почти распевного, звучания к зычному стаккатированному внутренне оправдан. Актер не хочет соглашаться с гибелью богатыря и неверностью его молодой жены.

В представленных ниже рисунках №№ 3, 4 показаны уровни громкости в следующих друг за другом словах: «Не убитого», «Живого».



Рис. 3. Уровень громкости (дБ) в слове: *Не убитого*

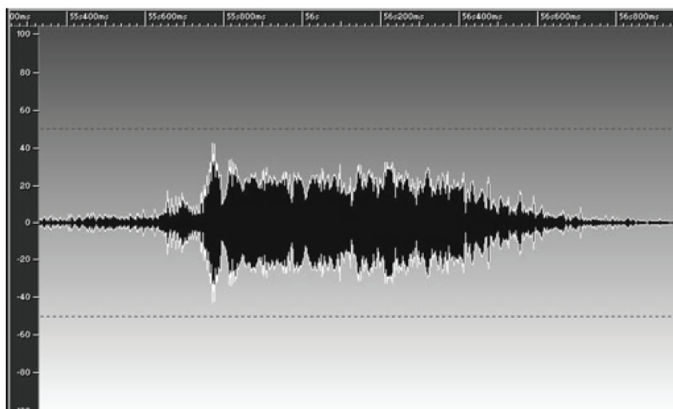


Рис. 4. Уровень громкости (дБ) в слове: *Живого!*

Мы наблюдаем значительное динамическое усиление в слове «Живого!», эмоциональное содержание которого выражает сверхзадачу исполнителя.

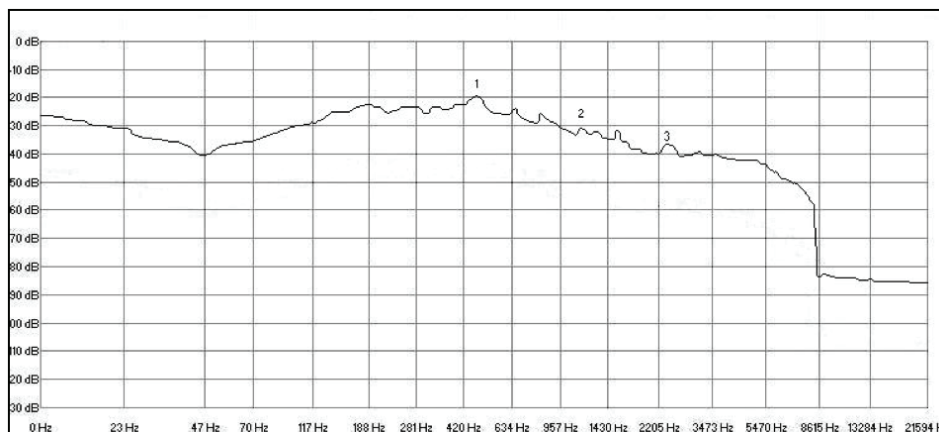
На графиках №№ 1 и 2 приведены частотные характеристики ударных звуков этих же слов: *He уБИтого* и *ЖивОго*.

Из-за несовершенства техники записи того времени полученные спектры гласных нельзя считать истинными характеристиками голоса Качалова, но возможно проанализировать, как эмоциональное напряжение слова отражается на частотных параметрах. Мы видим, что в слове «Живого!» частота основного тона увеличилась. Если на графике № 5 в слове: «*He уБИтого*» в звуке «И» высокая речевая форманта (1200 Гц) едва намечена и не выделяется среди других гармоник спектра, то в звуке «О» в слове «*ЖивОго!*» мы наблюдаем в области около 800–1200 Гц значительное повышение обертонов. Более того, в эмоционально наполненном гласном «О» выявлена высокая певческая форманта (около 2500 Гц).

Представленные рисунки наглядно иллюстрируют, что эмоциональное напряжение речи актеров характеризуется диапазоном колебаний и скоростью изменения частоты основного тона, а также перепадами интенсивности речи и ее темпоритма.

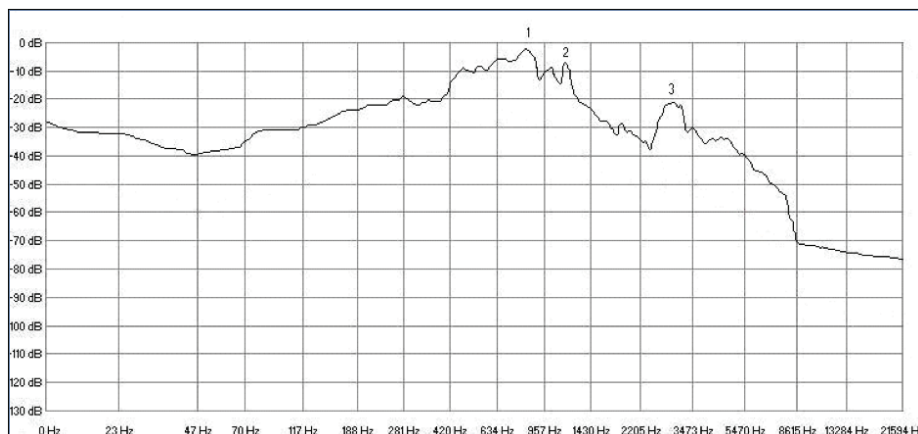
График 1

Интегральный спектр гласного «И» в слове «*He уБИтого*».



По горизонтали—частота звука в герцах, по вертикали—относительная частота звука в децибелах. 1 — тах частота основного тона (ЧОТ) — ок. 500Гц, 2 — высокая речевая форманта (ВРФ) — ок. 1200Гц, 3 — область высокой певческой форманты (ВПФ).

Интегральный спектр гласного «О» в слове «ЖивОго».



Мах ЧОТ (1)—ок.800Гц, уровень ВРФ (2) — ок. 1200Гц, значительно выше, чем на графике 5, относительно высокий для речевого голоса уровень обертонов в области ВПФ(3). В эмоционально насыщенном гласном «О» наблюдается сдвиг частот в более высокую область спектра, появление дополнительных формант.

### 3.2.8. ПОДРАЖАНИЕ ИСПОЛНЕНИЮ МАСТЕРА

Итоговым упражнением этого этапа является воспроизведение чужого исполнения литературного произведения.

Профессор И. Промптова уделяет огромное внимание интонационной выразительности актера. В период обучения ее студенты не только прослушивают записи великих актеров, но и пытаются воспроизвести их исполнение. В этом упражнении студенты учатся распознавать эмоции, выразительные речевые средства мастеров, вслушиваться в интонацию. Но для того, чтобы воспроизвести речь мастера, студентам необходимо овладеть содержательным и эмоциональным контекстом исполнения. Это не должно быть лишь имитацией звучания текста. Упражнение получается только в том случае, если в точном интонационно-мелодическом воспроизведении записанного на пленке исполнения присутствует сиюминутное «Я есмь» студента. Это упражнение является важным этапом в осознании студентом своего голосового, речевого, эмоционального потенциала. О необходимости такого момента в становлении актера говорит

Е. Гротовский: «Когда актер опытным путем убеждается, что в голосовой сфере он способен далеко превзойти свои обычные возможности, даже те, которые были результатом предварительного обучения, этот момент понимания, что нет вещей невозможных, и открывает наконец пути к самому существенному: «...» к любому реагированию голосом на основе импульса всего организма»<sup>161</sup>. Но даже если кому-то из студентов не удастся в полной мере соответствовать выбранному материалу, приобщение к творчеству великих артистов обогащает лично. Ведь в процессе этого упражнения студенты изучают биографии выбранных актеров, читают их мемуары, воспоминания современников. Прослушивая многократно записи, анализируют особенности их речи, пытаются представить, как живет тело исполнителя в момент звучания. Таким образом, в этом упражнении развивается слуховая чувствительность учащегося и, что особенно важно, эмоциональный слух<sup>162</sup>. Развитостью этого свойства человеческой природы определяется способность к пониманию эмоционального содержания речи, а именно:

- способность распознать эмоцию, т.е. установить сам факт наличия эмоционального переживания у себя или другого человека;
- понимание причин, мотивировок и действий, вызвавших данную эмоцию.

Вслушиваясь в интонации великих артистов, студенты учатся проникать в самое существо их внутренней жизни, распознавать нюансы психологических переживаний, что, безусловно, настраивает их ухо и душу на чуткое восприятие чужих эмоций в жизни и на сцене, обогащает их речь нюансами эмоционального многообразия.

### **3.3. ВЫВОДЫ К ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ**

1. Развитие ЭС в рамках предмета сценической речи не только возможно, но и необходимо.

2. Практическая работа педагогов по сценической речи содержит упражнения, способствующие развитию слуховой восприимчивости и эмоционально-образного мышления. Определяющим фактором в данном случае является

---

<sup>161</sup> Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику / Перевод с польского и примечания Н.З. Башинджагян. М., 2003. С. 81–82.

<sup>162</sup> Автушенко И.А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральной школе. М., 2007. Вып. 2. С. 36–50.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

установка педагога не на формальную тренировку звучания, а на соединение звука с воображением, эмоциональной памятью, направленностью на партнера и звуковое взаимодействие с ним.

3. Предложенный автором метод развития слуховой восприимчивости и ЭС основан на практическом опыте автора и опробован на двух курсах факультета эстрады. Параллельное наблюдение за показателем ЭС студентов подтверждает эффективность метода.

4. Метод содержит три основных направления:

- восприятие и воспроизведение лингвистических и экстралингвистических характеристик в голосе и речи человека;
- восприятие и воспроизведение эмоционального содержания через интонационную мелодику голоса (без слов);
- восприятие и воспроизведение эмоционального содержания звучащей речи другого человека.

5. Каждое из предложенных направлений завершается итоговым комплексным упражнением, соответственно:

- наблюдения за говорами и акцентами;
- воспроизведение мелодики иностранной речи;
- воспроизведение исполнения литературных произведений мастерами сцены (работа с аудиозаписями, сохранившими голоса великих артистов).

6. Разделение на направления достаточно условно и вызвано необходимостью показать комплекс подготовительных упражнений, предшествующих итоговому. Итоговые упражнения тесно связаны друг с другом, промежуточные задачи во многом совпадают, поэтому освоение предложенных направлений ведется не поэтапно, а параллельно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Применение понятия эмоционального слуха к предмету «Сценическая речь» расширяет и углубляет понимание процесса слухового восприятия. Представление о речевом общении как о двухканальной системе фокусирует наше внимание на экстралингвистической коммуникации в акустических, физиологических и психологических характеристиках.

Одним из важнейших принципов работы мозга является принцип параллельной обработки разных видов речевой информации: левое полушарие осуществляет посегментный анализ речевого сигнала, правое — анализирует поступивший сигнал целостно, сравнивая акустический образ сигнала с хранящимися в памяти эталонами. Таким образом, лингвистический и экстралингвистический каналы изначально обособлены по способу восприятия и слухового различения. Соответственно, мы выделили речевой слух, связанный с работой левого полушария, и эмоциональный, центр которого находится в правом полушарии.

Важнейшим свойством двухканальной системы речевого общения является взаимодействие каналов лингвистической и экстралингвистической информации: текста и подтекста. В экстралингвистической информации значимую роль играет восприятие эмоциональной интонации голоса. Ряд исследований, проведенных доктором биологических наук, профессором В.Морозовым, позволил представить эмоциональный слух как специфическую обработку в мозгу человека такого рода информации.

Специально разработанный В.Морозовым психоакустический тест позволяет с достаточно высокой степенью объективности выявить способность человека к адекватному восприятию эмоциональной интонации и количественно оценить эту способность в баллах.

Для сценической и экранной речи актера очевидна главенствующая роль экстралингвистической информации. Поэтому развитие только речевого слуха не позволяет воспитать слуховую восприимчивость, необходимую актеру для овладения навыками диалогической речи. Личностное присутствие в диалоге, способность погрузиться в мысли и чувства партнера обусловлено наличием

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

эмоционального слуха. Это подтверждает неоднократно доказанная связь показателя ЭС с эмпатией.

Двухканальный принцип работы мозга проявляется не только в процессе восприятия, но и в формировании речевого высказывания. Высокая эмоциональная восприимчивость обуславливает эмоциональную выразительность речи. Количество хранящихся в правом полушарии акустических эталонов зависит от способности слышать их эмоциональным слухом. Интонационное богатство, многообразие интонационно-звуковых выразительных средств связано с уровнем показателя ЭС.

Степень развитости ЭС является одним из объективных критериев принадлежности человека к художественному складу личности и природной предрасположенности его к профессиональной вокальной и актерской деятельности.

Несмотря на то, что ЭС в значительной степени является природным конституционным свойством человека, под воздействием профессиональной деятельности показатель ЭС способен улучшаться, что неоднократно доказано.

В данном учебном пособии предложены методы развития ЭС на уроках сценической речи. В практическом опыте, накопленном театральной педагогикой, содержатся комплексные упражнения, прямо или косвенно способствующие развитию слухового восприятия. Автором предпринята попытка обобщить имеющийся опыт и вывести общие закономерности педагогического подхода, позволяющего вплести в ткань упражнения эмоционально-образное восприятие звука. Кроме того, на основе своего практического опыта автор предлагает метод целенаправленного развития слуховой восприимчивости. Эффективность данной методики подтверждена систематическими обследованиями уровня ЭС студентов.

Важное **научно-практическое значение** данного учебного пособия состоит в том, что точно сформулированное понятие слуховой восприимчивости, понимание ее физиологической основы позволят тренировать целенаправленно, последовательно и продуктивно эмоциональный слух, наряду с речевым, на всех этапах обучения, включая тренинг.

Метод исследования эмоционального слуха, предложенный В. Морозовым, представляется адекватным для определения эмоциональной чувствительности человека. Его использование в театральной педагогике с целью контроля за развитием эмоциональной сферы студентов позволяет сделать процесс об-

## И.А. АВТУШЕНКО

---

учения более эффективным. Предложенный В. Морозовым тест дает возможность наблюдать за развитием эмоционального слуха студента на всех этапах обучения. Результаты теста позволяют педагогу определить стратегию и тактику обучения каждого студента.

Тест на ЭС доказал свою состоятельность при выявлении природной предрасположенности к эмоциональной восприимчивости и может служить критерием актерской одаренности.

**Практические рекомендации** по развитию ЭС были апробированы в работе с актерской группой режиссерского факультета ГИТИСа и студентами актерского факультета ВГИКа. Предложенные методические разработки могут быть применены в процессе речевого воспитания будущих актеров и режиссеров драматического театра и кино, звукорежиссеров, а также актеров музыкального театра.

Целесообразно выявление уровня ЭС при профотборе абитуриентов. На приемных экзаменах в театральные и кинематографические вузы педагогам приходится полагаться на собственную интуицию. Необходимость усовершенствования процедуры отбора сегодня осознается большинством театральных педагогов. Как правило, абитуриентам дают дополнительные задания, в которых можно увидеть способность действовать в изменяющихся предлагаемых обстоятельствах (проверяются чувство веры, эмоциональная возбудимость, способность менять отношение к материалу). Тест на выявление уровня ЭС может быть применим как дополнительная возможность выявления актерской одаренности у абитуриентов.

Цель настоящего исследования — не решить все проблемы, а привлечь внимание педагогов по сценической речи к этой важнейшей и не разработанной в методологии области слухового воспитания. Предложенные упражнения, безусловно, не исчерпывают всех возможностей воспитания слуховой восприимчивости и развития эмоционального слуха. Намечены основные направления, которые будут уточняться и развиваться в педагогической практике.



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Автушенко И.А.* Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи // Сценическая речь в театральной школе. М., 2007. Вып. 2.
2. *Алферова Л.Д.* Речевой тренинг: дикция и произношение: учеб. пособие / Изд. 2. СПб., 2007.
3. *Баевский Р.М.* Физиологические изменения в космосе и проблема их автоматизации. М., 1970.
4. *Бажин Е.Ф., Коренева Т.В.* О возможностях узнавания эмоций по интонационным характеристикам речи // Вопросы психологии познания людьми друг друга и общения. Краснодар, 1978. Вып. 2.
5. *Баллонов Л.Я., Деглин В.Л.* Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. Л., 1976.
6. *Бару А.В.* Функциональная специализация полушарий и опознание речевых и неречевых звуковых сигналов // Сенсорные системы. Л., 1977.
7. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
8. *Белый А.* Глоссалогия (поэма о звуке). Берлин, 1922.
9. *Берзницкас А.И.* Экспериментальное исследование некоторых характеристик интеллектуальных эмоций. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук. Л., 1980.
10. *Бехтерева Н.П.* Здоровый и больной мозг человека. Л., 1980.
11. *Бехтерева Н.П.* Магия мозга и лабиринты жизни. М.;СПб., 2007.
12. *Бехтерева Н.П., Бундзен П.В., Гоголицин Ю.В.* Мозговые коды психической деятельности. Л., 1977.
13. *Блинов И.Я.* Выразительное чтение и культура устной речи. М., 1946.
14. *Бодалев А.А.* Восприятие и понимание человека человеком. М., 1982.
15. *Бодалев А.А.* Психология общения. М., 1996.
16. *Буткевич М.М.* К игровому театру. М., 2002.
17. *Бюлер К.* Теория языка. М., 1993.
18. *Вартамян И.А., Жарская В.Д.* Слуховая афферентация центрального серого вещества среднего мозга крысы (морфофункциональное и электрофизиологическое исследование) // Журнал эволюционной биохимии и физиологии. 1985. Т. 21.

19. *Васильев Ю.А.* Голосоречевой тренинг. СПб., 1996.
20. *Васильев Ю.А.* Сценическая речь: ощущения, движение, звучание. Учебное пособие. СПб, 2005.
21. *Вербовая Н.П., Головина О.М., Урнова В.В.* Искусство речи. М., 1977.
22. *Виллюнас В.К.* Психология эмоциональных явлений. М., 1976.
23. *Винокур Г.О.* Русское сценическое произношение. М., 1948.
24. *Вундт В.* Очерки психологии. М., 1912.
25. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. Избранные психологические исследования. М., 1963.
26. *Галендеев В.Н.* Не только о сценической речи. СПб., 2006.
27. *Галунов В.И., Королева И.В., Шургая Г.Г.* Взаимодействие полушарий мозга в процессе восприятия речевой информации // Восприятие речи. Вопросы функциональной асимметрии мозга/ Под ред. В.П. Морозова. М.-Л., 1988.
28. *Гёте И.В.* Учение о цветах // Лихтенштадт В.О. Гёте: Борьба за реалистическое мировоззрение / Петербург: 1920.
29. *Гиппиус С.В.* Исследовать актерский талант? // Сценическая педагогика. Л., 1973.
30. *Гиппиус С.В.* Актерский тренинг: гимнастика чувств. СПб., 2007.
31. *Голубева Э.А.* Комплексное исследование способностей // Вопросы психологии. 1986. № 5.
32. *Голубева Э.А.* Способности и индивидуальность. М., 1993.
33. *Голубева Э.А.* Исследование способностей и индивидуальности в свете Б.М. Теплова // Способности. К столетию со дня рождения Б.М. Теплова / Под. ред. Э.А. Голубевой. Дубна, 1997.
34. *Гончаров А.А.* Поиски выразительности в спектакле. М., 1964.
35. *Гончаров А.А.* Режиссерские тетради. М., 1980.
36. *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. / Пер. с пол., вст. ст. и прим. Н.З. Башинджагян. М., 2003.
37. *Гусева Е.П.* Психофизиологическое изучение музыкальных способностей // Способности. К столетию со дня рождения Б.М. Теплова. Дубна. 1997.
38. *Дмитриев А.Б.* Основы вокальной методики. М., 1968.
39. *Дмитриева Е.С., Зайцева К.А., Морозов В.П.* Экспериментальные исследования восприятия человеком вербальной и экстралингвистической информации в онтогенезе // Восприятие речи. Вопросы функциональной асимме-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

- трии мозга / Под ред. В.П. Морозова. М.-Л., 1988.
40. *Добрович А.Б.* Общение: наука и искусство. М., 1978.
  41. *Дорофеева Э.Т.* Сдвиг цветовой чувствительности как индикатор эмоциональных состояний // Психические заболевания / Под ред. Ф.Н. Случевского и др. Л., 1970.
  42. *Жданов В.Ф.* Эмоционально-образное мышление певца и его развитие в классе оперной подготовки // Художественный тип человека. Комплексные исследования. М., 1994.
  43. *Журавлев А.П.* Звук и смысл. М., 1991.
  44. *Завадский Ю.А.* Из опыта работы над советской пьесой // Об искусстве театра. М., 1965.
  45. *Задоевко Т.П., Шуин Хуан.* Ритмическая организация потока китайской речи. М., 1980.
  46. *Захава Б.Е.* Мастерство актера и режиссера. 5-е изд. М., 2008.
  47. *Зверева Н.А.* Восприятие и воображение // Создание актерского образа. Теоретические основы. М., 2008.
  48. *Иванова С.Ф.* Речевой слух и культура речи: Пособие для учителей. М., 1970.
  49. *Изард К.* Психология эмоций. СПб.: Питер, 2003.
  50. *Ильинская И.С., Сидоров В.Н.* О сценическом произношении в московских театрах — В сб.: Вопросы культуры речи. Вып.1 М., 1955.
  51. *Иртлач С.Ш.* Интонационно-мелодическая природа сценической речи. Л., 1990.
  52. *Кликс Ф.* Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта. М., 1983.
  53. *Кнебель М.О.* Слово в творчестве актера. М., 1954.
  54. *Кнебель М.О.* Вся жизнь. М., 1967.
  55. *Кнебель М.О.* О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971.
  56. *Кнебель М.О.* Поэзия педагогики; О действенном анализе пьесы и роли. М., 2005.
  57. Когнитивные нарушения у детей. Современные подходы к диагностике, коррекции и развитию речи / Материалы I Всероссийской мультидисциплинарной научно-практической конференции с международным участием. 26–28 февраля. Пермь. 2009.
  58. *Козинцев Г.М.* Собр. Соч. в 5-ти томах, Л., 1984. Т. 4. С.486.

59. *Козлянинова И.П.* Произношение и дикция. М., 1977.
60. *Козлянинова И.П., Чарели Э.М.* Речевой голос и его воспитание. М., 1985.
61. *Колшанский Г.В.* Паралингвистика. М., 1974.
62. *Корогодский З.Я.* Из наблюдений о наборе будущих актеров // АН СССР Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1983.
63. *Котляр Г.М.* Исследование акустических средств выражения эмоциональных состояний в вокальной речи: Автореф. дисс. ... канд. психол. наук. Л., 1977.
64. *Кочнев В.И.* Некоторые психофизиологические компоненты актерских способностей // Сценическая педагогика. Вып. 2. Л., 1976.
65. *Кочнев В.И.* К проблеме изучения актерских способностей // Вопросы психологии. 1983. № 1.
66. *Кочнев В.И.* Исследование динамических характеристик эмоциональной реактивности в связи с проблемой актерских способностей // Вопросы психологии. 1986. № 6.
67. *Кроль Л.М., Михайлова Е.Л.* Человек-оркестр. М., 1993.
68. *Кузьмина С.М.* О состояниях и задачах изучения сценической речи / Русское сценическое произношение. М., 1986.
69. *Куракина К.В.* Основы техники речи в трудах К.С.Станиславского. М., 1959.
70. *Куракина К.В.* Восемнадцать упражнений вокального характера по воспитанию голоса и дикции драматического актера // Теория и практика сценической речи: Сборник научных трудов. Л., 1985.
71. *Латышева Н.А.* О механизмах актерского воображения // Теория и практика сценической речи. Л., 1985.
72. *Латышева Н.А.* Роль воображения в голосо-речевом восприятии актера // Теория и практика сценической речи. Вып. 2. СПб, 1992.
73. *Латышева Н.А.* Воображение актера на уроках сценической речи // Искусство сценической речи. М., 2007.
74. *Леви В.Л.* Искусство быть другим. М., 2003.
75. *Линклейтер К.* Освобождение голоса. М., 1993.
76. *Лукьянов А.Н., Фролов М.В.* Сигналы состояния человека-оператора. М., 1970.
77. *Лурия А.Р.* Высшие корковые функции человека. М., 1969.
78. *Манеров В.Х.* Проблемы взаимоотношения эмоционального и индивиду-

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

- ального в эмоциональной речи // Материалы 5-го Всесоюзного совещания. Акустика речи и слуха — Одесса, 1989.
79. *Морозов В.П.* Вокальный слух и голос. М.; Л., 1965.
80. *Морозов В.П.* Тайны вокальной речи. М.; Л., 1965.
81. *Морозов В.П.* Эмоциональный слух человека // Журнал эволюционной биохимии и физиологии. 1985. № 6.
82. *Морозов В.П.* Психоакустические аспекты восприятия речи // Механизмы деятельности мозга / Под. ред. Н.П. Бехтеревой. М., 1988.
83. *Морозов В.П.* Исследование способности человека к восприятию инвертированной во времени речи // Психологический журнал. 1992. № 1.
84. *Морозов В.П.* Художественный тип личности: Новые критерии в системе комплексного подхода в разработке проблемы // Художественный тип человека: Комплексные исследования. М., 1994.
85. *Морозов В.П.* Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М., 1998.
86. *Морозов В.П.* Психологический портрет человека по невербальным особенностям его речи. // Психол. журн. 2001, т. 22, № 6.
87. *Морозов В.П.* Искусство резонансного пения. М., 2008.
88. *Морозов В.П., Васильева А.Г.* Художественный тип личности и эмпатия // Художественный тип человека: Комплексные исследования. М., 1994.
89. *Морозов В.П., Васильева А.Г.* Невербальный слух и эмпатия // Труды института психологии РАН. Т.1. — Кн. 2. М., 1995.
90. *Морозов В.П., Жданов В.Ф., Фетисова Е.В.* Эмоциональный слух и проблемы профессионального отбора в вокально-музыкальном искусстве // Художественное творчество и психология / Под ред. А.Я. Зися и М.Г. Ярошевского. М., 1991.
91. *Морозов В.П., Кузнецов Ю.М., Сафонова В.И.* Эмоциональный слух и музыкально-эстетические характеристики хорового пения // Художественный тип человека: Комплексные исследования. М., 1994.
92. *Морозов В.П., Муравьёв Б.Л.* Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актёров // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. Клайпеда, 1985.
93. *Морозов В.П., Нестеренко Е.Е.* Составляющие таланта (об эмоциональном слухе музыкантов) // Сов. музыка. 1989. № 1.

94. Носенко Э.Л., Величко Л.Ф. Некоторые особенности речи как индикатора эмоциональной напряженности // Тезисы к 4 Всесоюзной конференции по инженерной психологии и эргономике. Вып. 3. Ярославль, 1974.
95. Нушикян Э.А. Типология интонации эмоциональной речи. Киев; Одесса, 1986.
96. Осорина М.В. Экспериментальное исследование образных структур на разных уровнях мыслительной деятельности: Автореф. дисс. канд. психол. наук. Л., 1976.
97. Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. М., 1972.
98. Пашина А.Х. Особенности распознавания эмоционального контекста звуковой речи // Вопросы психологии. 1991. №1
99. Петрова А.Н. Сценическая речь в современном театре и задачи педагога-консультанта по слову // Культура сценической речи. Сборник статей. М., 1979.
100. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. ГЛ., 1959.
101. Попов В.А., Симонов П.В., Тищенко А.Г. и др. Анализ интонационных характеристик речи как показателя эмоционального состояния человека в условиях космического полета // Журнал высшей нервной деятельности. 1966. Вып. 6.
102. Потебня А.А. Мысль и язык. Киев. 1993.
103. Промптова И.Ю. Диалектное и акцентное произношение как выразительное средство драматического актера. М., 1972.
104. Промптова И.Ю. Интонационная выразительность актера // Культура сценической речи / Сборник статей. М., 1979.
105. Пронина М.П. Речевой слух и некоторые способы его совершенствования. В кн.: Проблемы сценической речи. Л., 1979.
106. Психогимнастика в тренинге / Под. ред. Н.Ю. Хрящевой. СПб., 2001.
107. Реформатский А.А. Из истории отечественной фонологии. М., 1970.
108. Речь, эмоции, личность / Под.ред. В.И. Галунова. Л., 1978.
109. Роджерс К. Эмпатия // Психология эмоций. Сборник, М., 1984.
110. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей. СПб., 2005.
111. Ротенберг В. Мозг. Стратегия полушарий // Наука и жизнь. 1984, № 6.
112. Русалов В.М. Биологические основы индивидуально-психологических различий. М., 1979.
113. Русалова М.Н. Экспериментальное исследование эмоциональных реакций человека. М., 1979.

## СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ

---

114. Русские народные говоры. / Звучащая хрестоматия. М., 1999.
115. Сагалович Б.М. Слух, голос и речь как единая функциональная система. XVII конгресс Союза европейских фонистров. Тезисы докл. М., 1991.
116. Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга // Избр. философские и психологические произведения. М., 1974.
117. Симонов П.В. Метод К.С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962.
118. Симонов П.В. Эмоциональный мозг. М., 1981.
119. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр.соч.: В 8 т. Т. 2. Ч. 1. М., 1954.
120. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр.соч.: В 8 т. Т. 3. Ч. 2. М., 1955.
121. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1983.
122. Суворова Н.К. Исследование эмоционального актера // Наука о театре. Л., 1975.
123. Судакова И.И. Восприятие и внимание // Создание актерского образа. Теоретические основы. М., 2008.
124. Сценическая речь. Программа для студентов театральных вузов. М., 2002.
125. Сценическая речь. Учебник. М., 2009.
126. Тарасов В.И. Чувство речи. СПб., 1977.
127. Тарасов В.И. Две проблемы и два возможных способа диагностики творческих способностей / АН СССР Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1983.
128. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., Л., 1947.
129. Теплов Б.М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий. М., 1961.
130. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. В 2 т. Л., 1980.
131. Товстоногов Г.А. О критериях актёрского и режиссёрского дарования // АН СССР Комиссия комплексного изучения художественного творчества. Л., 1983.
132. Ушакова Т.Н. Системно-структурная организация вербальных процессов человека // Психология высших когнитивных процессов. Под ред. Т.Н. Ушаковой, Н.И. Чуприковой. М., 2004.
133. Ушинский К.Д. Психологические и логические основы обучения // Вопросы обучения. Т. 2. М., 1954.
134. Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб, 2006.

## И.А. АВТУШЕНКО

---

135. Фрид О.Ю. Работа актера над речевой характерностью // Культура сценической речи / Сборник статей. М., 1979.
136. Фролов М.В., Табукин В.Л. О влиянии эмоционального состояния диктора на некоторые параметры речевого сигнала. // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974г.
137. Фромм Э. Душа человека. М., 1992.
138. Хейфец Л.Е. Музыка в лифте» М., 2005.
139. Чарели Э.М. Начальные приемы воспитания речевого голоса актера // Культура сценической речи / Сборник статей. М., 1979.
140. Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1: Воспоминания. Письма. М., 1986.
141. Чехов М.А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2: Об искусстве актера. М., 1986.
142. Чистович Л.А., Кожевников В.А. Речь, артикуляция и восприятие. М.; Л., 1965.
143. Шангина Е.Ф. Выявление творческой одаренности будущих актеров и режиссеров. Дисс. канд.иск. М., 1987.
144. Шах-Азизова Т.К. Чайка сегодня и прежде. // Театр. 1980. №7.
145. Шульженко К. «Когда вы спросите меня...» М., 1985.
146. Щепкин М.С. Записки. Письма. Современники о М.С.Щепкине, 1952.
147. Щерба Л.В. О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов. // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
148. ЭткинД А.М. Цветовой тест отношений. // Общая психодиагностика. М., 1987.
149. ЭткинД Е.Г. Психопозитика. «Внутренний человек» и внешняя речь. СПб. 2005.
150. Якубинский Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование. М., 1986.
151. Berdwhistell R.L. Kinesics and Context. — Philadelphia, 1970.
152. Bryden M. Laterality. Functional asymmetry in the intact brain. New-York — London, 1982.
153. Darwin C. Auditory perception and cerebral dominance. Ph.D.Thesis. Cambridge, 1969.
154. Kries J. Uber das absolute Gehor //Zeitschrift fur die Psychologie. 1982. №3.
155. Lundholm H. The affective tone of lines: experimental researches // Psychological Review. 1912. № 28.
156. Luscher M. Color-Test. Basel, 1974.
157. Obonai T. Matsuoka T. The colour symbolism personality test // Journal of General Psychology, 1956. Vol. 55.
158. Winterer M.T. Grafisher Ausdruckvon Gefuhlen.Leipzig, 1936.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
ВВЕДЕНИЕ .....	7
<b>ГЛАВА 1. СЛУХ И ЕГО РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ РЕЧЕВОГО ОБЩЕНИЯ .....</b>	<b>11</b>
1.1 РЕЧЕВОЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ .....	12
1.1.1 РЕЧЕВОЙ СЛУХ .....	12
1.1.2. НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ РЕЧИ .....	14
1.1.3. ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ РЕЧИ .....	16
1.1.4. ФУНКЦИИ ПРАВОГО И ЛЕВОГО ПОЛУШАРИЙ .....	18
1.1.5. МЕХАНИЗМ СЛУХОВОГО ВОСПРИЯТИЯ .....	21
1.1.6. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ .....	22
1.1.7. СЛУХ АКТЕРА .....	28
1.1.8. ИНТОНАЦИОННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ .....	30
1.2. ЗНАЧЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА .....	31
1.2.1. ЭМПАТИЯ .....	32
1.2.2. «СОСТРАДАНИЕ, СОРАДОСТЬ, СОЛЮБОВЬ» .....	35
1.2.3. ДИАЛОГ — ЭТО ЗАРАЖЕНИЕ ДРУГ ДРУГОМ .....	37
1.3. Основные выводы к первой главе .....	39
<b>ГЛАВА 2. ДИАГНОСТИКА ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА .....</b>	<b>41</b>
2.1. СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ТЕСТИРОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ .....	41
2.1.1. ЦВЕТОВОЕ ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИЙ .....	42
2.1.2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ .....	43
2.1.3. ЗВУКОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИЙ .....	43
2.1.4. ТЕСТИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ .....	44
2.1.5. ИНТОНАЦИОННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ РЕЧИ .....	47
2.1.6. О ПРИРОДЕ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭМОЦИЙ .....	49
2.1.7. СЛУХОВОЙ АНАЛИЗАТОР ЭМОЦИЙ .....	52
2.1.8. ТЕСТ НА ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ .....	53

2.1.8.1. Формы тестирования .....	54
2.1.8.2. Особенности теста .....	55
2.1.8.3. Значение теста .....	57
2.2. ИССЛЕДОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ ...	58
2.2.1. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА СТУДЕНТОВ РАТИ .....	59
2.2.2. К ОБСУЖДЕНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ .....	60
2.2.3. КОММЕНТАРИИ ПЕДАГОГОВ .....	61
2.2.4. РЕЗУЛЬТАТЫ ПОВТОРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ .....	64
2.2.5. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ РАЗВИВАЕТСЯ?! .....	66
2.3. Выводы ко второй главе .....	67
<b>ГЛАВА 3. РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СЛУХА И ЭМПАТИИ</b>	
<b>СТУДЕНТОВ НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ .....</b>	<b>69</b>
3.1. МЕТОДИКА И ПРАКТИКА .....	69
3.1.1. ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ЭМПАТИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В РЕЧЕГОЛОСОВОМ ТРЕНИНГЕ .....	71
3.1.1.1. Контакт и доверие .....	71
3.1.1.2. Учимся слушать .....	72
3.1.1.3. Чувство ансамбля .....	74
3.1.1.4. Соревнование с партнером .....	76
3.1.2. ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ЗВУКА .....	77
3.1.2.1. Звук и цвет .....	77
3.1.2.2. « Стать звуком» .....	80
3.1.3. О РОЛИ ВООБРАЖЕНИЯ .....	82
3.2. ТРЕНИНГ СЛУХОВОЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ ВОСПРИИМЧИВОСТИ ...	83
3.2.1. НЕ ЧТО МЫ ГОВОРИМ, А КАК МЫ ГОВОРИМ .....	86
3.2.1.1. Невербальные формы речевого общения.....	86
3.2.1.2. Эстетические характеристики голоса человека .....	92
3.2.2. ПОРТРЕТ ЧЕЛОВЕКА ПО ИНДИВИДУАЛЬНЫМ ОСОБЕННОСТЯМ ЕГО РЕЧИ .....	96
3.2.2.1. Таблицы экстралингвистических характеристик голоса .	96
3.2.2.2. Примеры речевых портретов .....	98
3.2.3. ЧЕРЕЗ ПОДРАЖАНИЕ К ПОСТИЖЕНИЮ .....	100

## **СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ СЛУХ**

---

3.2.3.1. Овладение диалектной речью .....	101
3.2.3.2. Освоение акцента .....	104
3.2.4. ЗВУКОПОДРАЖАНИЯ И ИМИТАЦИИ .....	107
3.2.4.1. Звукоподражания .....	107
3.2.4.2. Имитация иностранной речи .....	110
3.2.4.3. Особенности речи китайки Чан Син Тинг .....	112
3.2.4.4. Характерные признаки американского произношения .	115
3.2.4.5. Звуковая «абракадабра» .....	116
3.2.5. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ РЕЧЬ .....	118
3.2.6. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ РЕЧИ .....	120
3.2.6.1. Литературные примеры .....	121
3.2.6.2. Речеголосовые характеристики эмоциональной речи ..	125
3.2.7. ИЗУЧАЕМ ОПЫТ МАСТЕРОВ СЦЕНЫ .....	126
3.2.7.1. Ольга Книппер-Чехова .....	126
3.2.7.2. Василий Качалов .....	128
3.2.8. ПОДРАЖАНИЕ ИСПОЛНЕНИЮ МАСТЕРА .....	132
3.3. Выводы к третьей главе .....	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	135
ЛИТЕРАТУРА .....	139

**Автушенко Ирина Анатольевна**  
**Сценическая речь и эмоциональный слух**

*Редактор Л.Ф. Гудиева  
Корректор В.И. Сперанская  
Вёрстка О.Е. Минаева  
Дизайн обложки В.А. Боровиков*

*Начальник редакционно-издательского отдела ИПК ВГИК  
А.А. Петрова*

Всероссийский государственный университет кинематографии  
имени С.А. Герасимова

Отпечатано в ИПК ВГИК  
129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3

Подписано в печать 28.08.2012. Тип. зак. №351  
Формат 60x84/16. Объём 7,75 п.л.  
Печать цифровая. Бумага офсетная.  
Тираж 100 экз. (1-й завод 50 экз.)