

Виктория Косенко

Роль интонации в практике сценической речи

Термин «интонация» происходит от латинского «intono», что означает «громко произношу», и имеет узкое и широкое значение. «В узком смысле он используется для обозначения мелодики, мелодического контура, движения тона. Широкий смысл термина включает, помимо интонации, ударение, паузирование, темп»¹ – пишет Г.Н. Иванова-Лукиянова. Это разделение весьма условно, так как все элементы интонационной системы взаимосвязаны. Тем не менее, их дифференциация имеет большую практическую ценность.

Мелодика

Из всех компонентов интонации наиболее существенным является изменение основного тона, который называют мелодикой. Во всех языках можно определить основные, присущие носителям данного языка интонационные модели. Так, французский фонетист П. Делатр² выделяет десять базовых интонаций французского языка. В английском и испанском языках филологами выделено семь, а в немецком шесть интонационных моделей. Автор русской интонационной теории Е.А. Брызгунова считает, что в русском языке можно выделить семь типов интонационных конструкций. Интонационные конструкции (ИК) – это метамодели, типы соотношений тона, тембра, интенсивности и длительности звучащей речи. Обозначаются они под номерами следующим образом: ИК-1, ИК-2 и т. д. ИК реализуется в речевом такте (синтагме). В каждой интонационной конструкции необходимо выделить главное по смыслу слово, на ударном слоге которого и происходит смена тона. Именно этот ударный слог главного по смыслу слова синтагмы является ее интонационным центром. Все ИК имеют интонационный центр, а остальной речевой такт (синтагма) делится на прецентровую и постцентровую часть.

Паузирование

Чтобы создать звуковую партитуру на бумаге, необходимо рассмотреть, кроме собственно интонации (то есть мелодического контура), все остальные составляющие понятия *интонация*. Напомним, что к ним относится и паузирование. В житейской практике люди практически не задумываются о том, что такое пауза, какова ее роль в речи и какой она бывает. Однако на сценической площадке, при работе с текстом, этот вопрос имеет большое значение.

Характерно, что интерес к исследованию пауз был спровоцирован К.С. Станиславским³. Он впервые выделил психологическую паузу как средство речевой выразительности в театре. Однако, обращаясь к трудам по искусству выразительного чтения или декламации, написанным до появления системы Станиславского («Руководство к выразительному чтению» М.М. Бродовского⁴, «Искусство выразительного чтения» Д.Д. Коровякова⁵, «Музыка живого слова» Ю.Э. Озаровского⁶), мы видим, что каждый из их авторов подчеркивает важность паузирования в процессе порождения речи на сцене. М.М. Бродовский характеризует паузы как небольшие остановки в речи и подчеркивает их необходимость в двух отношениях: 1) пауза позволяет «запасться новым материалом для речи»⁷,

то есть воздухом. 2) паузы служат для разделения слов в предложении, предложений в периоде и так далее. Автор отождествляет паузы со знаками препинания, подчеркивая: «пауза в живой речи – то же самое, что знаки препинания на письме»⁸. Кроме того, М.М. Бродовский подчеркивает, что, в зависимости от самих знаков препинания и их положения в тексте, пауза может быть различной по длительности, сопровождаться падением или повышением тона и т. д.

Д.Д. Коровяков определяет паузу как «приостановку, перерыв течения речи»⁹. В отличие от М.М. Бродовского, он разделяет паузы на три вида: 1) паузы, соответствующие знакам препинания, или грамматические паузы; 2) логические паузы, не имеющие графического выражения, но необходимые в структуре «тонирования речи»¹⁰; 3) экспрессивные, или патологические паузы, служащие для усиления значения слов, которые за ними следуют. Такие паузы не обозначаются каким-либо знаком, а их употребление зависит от намерения и воли говорящего. Д.Д. Коровяков также дифференцирует продолжительность пауз в зависимости от темпа речи: «чем быстрее общий темп речи, тем короче будут и все паузы, чем медленнее темп – тем продолжительнее все паузы»¹¹. В одном и том же темпе речи длительность пауз зависит от ее значения «в видах логического тонирования». Важно отметить, что Д.Д. Коровяков указывает на взаимосвязь изменения высоты основного тона, то есть мелодики, и пауз. «Как одно изменение высоты основного тона на предшествующем знаку слову, без приостановки, не дает представления о данном знаке препинания, так и одна приостановка, пауза, без изменения высоты тона, произведет впечатление только перерыва, непонятного для уха, случайного и ничем не оправдываемого...»¹²

Ю.Э. Озаровский, вслед за М.М. Бродовским и Д.Д. Коровяковым, говорит о паузах как о небольших остановках, разделяющих фразу на части или, напротив, собирающих отдельные слова в группы. Он разделяет их на два отдела: отдел пауз логических и отдел пауз психологических или художественных. По его мнению, «пауза психологическая – революционна: это всегда столкновение. Наоборот, пауза логическая – эволюционна: это всегда сознательная приостановка действия, дабы осмотреться, как продолжать его»¹³. Озаровский отмечает, что существуют паузы, требующие повышения тона на словах, предшествующих паузе, и паузы, предписывающие понижение тона.

С.М. Волконский фиксирует, что в области расстановки пауз «царит не беспорядок, а, можно сказать, хаос»¹⁴, подчеркивая тем самым

важность работы над паузированием. «Трудно сказать, что хуже: введение паузы там, где она не нужна, или несоблюдение паузы там, где она нужна»¹⁵. Он делит паузы на логические, положение и продолжительность которых определяются построением речи, и психологические, вызываемые настроением или «страстью»¹⁶. Важно, что он впервые выделяет правила расстановки пауз в связи с грамматикой русского языка, согласно которой определяется их место. Длительность пауз высчитывается у С.М. Волконского аналогично Д.Д. Коровякову и нормируется общей скоростью речи. Так, в быстрой речи паузы быстрее, чем в медленной. Интересно, что Волконский впервые говорит о темпе речи как о выразительном средстве и соотносит его с паузами. Кроме того, он определяет скорость произнесения текста как «походку» речи человека. Согласно Волконскому, скорость произнесения текста роли становится отдельным речевым выразительным средством.

К.С. Станиславский в главе, посвященной речи и ее законам, акцентирует внимание читателя на книге С.М. Волконского «Выразительное слово», подчеркивая, что эта книга наиболее разработана и приспособлена для артистов. Рассматривая законы речи, он уделяет большое внимание правильному разделению текста на речевые такты, подчеркивая, что деление речи на такты требует остановок, или логических пауз. Станиславский выделяет два противоположных значения пауз. С одной стороны, они объединяют слова в речевые такты, или синтагмы, а с другой – отделяют синтагмы друг от друга. Он отмечает важность точной расстановки логических пауз, подчеркивая их смыслоразличительную функцию, приводя известный пример: «Простить нельзя сослать в Сибирь»¹⁷, когда верная расстановка пауз кардинально меняет смысл фразы.

В.И. Немирович-Данченко¹⁸ определяет психологические паузы как «паузы, в которых выражалось недоговоренное чувство, намеки на характер, полутона».

С.М. Волконский в книге «Выразительное чтение» пишет, что, если мы хотим выделить какое-то слово, необходимо поставить паузу до или после него. При этом пауза, поставленная перед выделяемым словом, готовит слушающего к чему-то важному, заставляет обратить внимание, на то, что будет дальше, а «пауза после останавливает внимание слушающего на том, что было, – на последнем слове»¹⁹.

М.О. Кнебель называет психологическую паузу «важным элементом сценической речи», предостерегая, однако, от использования пауз

ненаполненных – пауз ради пауз. По ее мнению, «такая остановка – дыра на художественном произведении»²⁰.

К особому типу паузирования Г.Н. Иванова-Лукьянова относит явление пропуска грамматических пауз. Наиболее свойственно явление пропуска обязательной паузы спонтанной разговорной речи «в текстах, не отличающихся строгостью произносительной нормы»²¹. Однако это явление встречается и в интервью, и в научных выступлениях, и в репортажах, и особенно часто в литературно-художественных текстах. Как правило, пропущенные паузы употребляются во фразах, не несущих важной информации, или в устойчивых синтаксических конструкциях.

Обобщая вышесказанное, можно принять обозначения различных типов пауз, предложенные Г.Н. Ивановой-Лукьяновой, несколько переработав их:

- / – грамматические паузы реальные;
- | – грамматические паузы нереальные;
- [!] – дикторские паузы;
- (!) – паузы хезитации, колебания;
- ! – психологические паузы;
- Y – пропуск грамматической паузы.

Характер паузирования обычно имеет самую тесную связь с темпом речи. Большой толковый словарь определяет понятие темпа как степени быстроты в исполнении музыкального произведения, а также в движении, в исполнении чего-либо, в чтении. Словарь методических терминов дает следующее определение: «Темп речи – это скорость произнесения речевых элементов. Его измерение происходит двумя способами: количеством звуков или слогов, произнесенных в единицу времени, или средней продолжительностью звука или слога»²².

Ударение

В понятие «интонация» также входит ударение. Под ударением обычно понимается выделение каким-либо акустическим средством одного из компонентов речи. В синтагме слова группируются вокруг главного слова – оно и называется ударным. В зависимости от смысла высказывания выбирается одно наиболее важное ударное слово. Это слово является синтагматическим ударением. Как известно, в русском языке фраза может состоять из одной синтагмы, а может из нескольких, в этом случае наиболее вероятным фразовым ударением является ударение

последней синтагмы, в соответствии с закономерностями русской речи (закон восходящей звучности). Функция фразового ударения – отделять границу фразы. Однако существует ударение сильнее фразового – ударение логическое.

Логические ударения в письменном и звучащем тексте сильно различаются. И если в письменной речи – «это слова, несущие идею особой значимости, новизны, противопоставления и т. п.»²³, то в звучащей речи их количество возрастает в связи с тем, что помимо смысловой нагрузки они несут еще и эмоционально-экспрессивную.

Логическое ударение чаще всего совпадает с синтагматическим и фразовым, «поглощая» их, поэтому в театральной педагогике принято понятие смыслового ударения, которое включает в себя все перечисленные виды ударений. Смысловые ударения выделяются в соответствии с законами и правилами русского языка. Так, при разборе текста преподаватели «сценической речи» говорят о законе сопоставления, противопоставления, сравнения и т. д. Вместе с тем необходимо не только выбрать наиболее важные слова, но и найти фонетический прием для их выделения. Кроме как собственно ударением, выделить слова в звучащем тексте можно с помощью увеличения длительности слова, усиления или ослабления голоса, интонационного выделения и выделения слова с помощью психологической паузы.

Перечислим способы выделения смысловых ударений: 1) удлинение ударного гласного главного слова; 2) произнесение слова по слогам (увеличивает его длительность); 3) растягивание слова. Все эти способы распространены в литературно-художественной речи. Мастера слова активно пользуются ими при исполнении произведений классиков.

Педагоги стараются, чтобы студенты стали не только актерами или режиссерами, но и носителями культуры, поэтому наша первоочередная задача обучить не просто профессионала, но воспитанного, умеющего хорошо говорить человека. Поэтому так важно настаивать на культуре интонации, ведь именно она является важнейшим средством коммуникации. Посредством интонации можно выразить больше, чем словами. Это, своего рода, невербальное средство общения и взаимодействия. Для театра это средство воздействия на людей, пришедших на спектакль.

Работая над литературным материалом, мы, безусловно, учим студентов находить, открывать, выявлять событийный ряд, подчинять текст событию. Но как может выявиться внутреннее переживание, если голос невыразителен, а интонация монотонна, формальна, однообразна?

Такая речь утомительна для зрителя. Чем больше возможностей в арсенале актера и режиссера, чем ярче речевые выразительные средства, тем точнее, искуснее будет выражена «жизнь человеческого духа роли».

Значимость интонации в практике сценической речи

Актеру высокой квалификации требуется знание техники речи, а именно развитое дыхание, поставленный голос, отчетливое произношение, знание литературного языка и умелое использование законов речи в области «мелодии, гармонии, ритма и тембра». В.К. Серезников²⁴ вслед за Коровяковым говорит о шести «рычагах тона». Это повышение и понижение, усиление и ослабление, ускорение и замедление. Кроме того, Серезников выделяет тембральную окраску слова. В отличие от Озаровского, он отмечает, кроме физического и психологического, еще и фонетический тембр. Под первым следует понимать физиологические особенности голоса артиста, под вторым – эмоциональное состояние говорящего, а фонетический тембр обусловлен фонетическим составом произносимого слова, его звуковой окраской. Если речь не изменяется по «рычагам тона», в ней нет ни мелодии, ни ритма.

Изменения могут происходить в пределах одного звука, в пределах нескольких звуков, то есть в слоге, и в пределах слова, фразы. Мелодия как «музыкальное начало мысли» проявляется не в слоге, а в слове, а еще ярче в «музыке предложения». Отсутствие мелодии свидетельствует и об отсутствии работы мысли. «Чем речь убедительнее, тем она богаче мелодией. Чем тоньше, дипломатичнее, тем сложнее ее мелодический рисунок»²⁵. Если в слове «сердцевина мелодии» – ударный гласный звук, то во фразе центром будет ударный гласный выделяемого слова. В. Серезников вводит термин «дуга падения», то есть некоторое понижение ударного гласного в слове, идущее не по прямой, сверху вниз, а по изгибу. Такая дуга может быть малой, средней, большой, малой восходящей, средней восходящей, большой восходящей, полужакопченной, плоской.

Так, малая дуга предполагает падение на секунду, или терцию. Используется она при простом ответе на вопрос. Средняя дуга реализуется падением на кварту или квинту и имеет предварительный «занос» вверх. Так продолжают уже начатый диалог, переспрашивая или уточняя что-то. Большая дуга имеет еще больший интервал понижения, к примеру, октаву, и требует предварительного повышения. Во всех трех мелодиях

преобладает нисходящая часть. И чем сильнее утверждение, тем значительнее понижение.

В восходящих дугах падения преобладает повышение над понижением. Они употребляются при восклицании и при вопросе. От увеличения интенсивности вопроса или восклицания зависит интервал повышения. За повышением происходит небольшое понижение. Несмотря на то, что понижение не столь значительно, все же оно придает мелодии законченность, в отличие от чистого повышения. Интонации с восходящей дугой падения эмоционально обусловлены, в то время как интонации с простой дугой падения базируются на интеллектуальном начале.

Полузаконченная дуга падения характерна для уже высказанной мысли, но имеющей продолжения, поэтому невозможно ее полное завершение. Обычно она используется на центре перед двоеточием.

Плоская дуга падения связана с практически монотонным звучанием центрального слога и схожа с музыкальным принципом «подъем через падение или падение через подъем».

Все дуги падения выражают законченность в той или иной степени и отражают мелодию заключения, утверждения, уверенности, приказа.

Далее Сержников рассматривает дуги подъема. Малая, средняя и большая дуги подъема по мелодическому рисунку обратны дугам падения. Они выражают обычно вопрос или переспрос.

Переломная дуга подъема и дуги с точками «имеют место при параллелизме мелодии в протазисе (повышении)». Дуги подъема всегда связаны с незаконченностью. Это мелодия продолжения, сомнения, вопроса. Далее Сержников подробно рассматривает возможные мелодические рисунки начала и конца слова. Более 70 вариантов движения тона только одного слова свидетельствуют о бесконечном многообразии музыки слова. Такой подробный разбор Сержникова дает возможность говорить о мелодии фразы не как о случайном, зависящем от вкуса явления, а как о структурированном закономерном феномене, в котором все части связаны между собой органически. Конечно, каждая индивидуальность привносит свои неповторимые черты в мелодику фразы. Дуга падения в речи одного человека будет совершенно не похожа на дугу другого в связи с обстоятельствами, особенностями психофизического аппарата, но при этом всегда есть нечто универсальное, свойственное всем дугам. Так возникают своего рода знаки, указывающие «направление мелодии в любом месте тонального развития мысли»²⁶. Существуют разные трактовки произведения, подчеркивает Сержников,

но любая подталкивает исполнителя к созданию соответствующей мелодии, не случайной, а обоснованной. Систематизация знаний по данному вопросу и создание определенных знаков движения мелодии дают исполнителю «вехи мелодического движения». Они не связывают, не формализуют, не обезличивают, а лишь помогают понять путь, по которому необходимо идти. «Нужно понять, что они лишь скелет организма слова и что для живого слова недостает плоти и крови, недостает биения взволнованного сердца и голоса взволнованной души»²⁷.

Г.В. Артоболевский в книге «Художественное чтение»²⁸ отмечает, что К.С. Станиславский большое внимание придавал слову и словесному действию. Он всегда обращал внимание актеров на речевую выразительность и не поощрял монотонность и однообразие речи. Пользуясь музыкальными терминами, можно сказать, что нельзя построить речь «на двух нотах». Первостепенна, конечно, действенность речи чтеца, которая достигается осмыслением цели чтения. Непременным условием также является определение темы и идеи произведения. Кроме того, необходимо понять «творческий образ автора», жанр и стиль выбранного произведения.

Действительно, каждый из указанных компонентов является принципообразующим для адекватной интерпретации художественного текста. Языковая личность автора априори вписана в контекст эпохи, в ее «вертикальную ось», вокруг которой разворачиваются культурно-исторические реалии. Стиль произведения – своего рода несущая ось, сверхпрограмма, в соответствии с которой образ мира либо конструируется, либо деконструируется. Так, классическая трагедия античности «Ипполит», созданная Еврипидом, в зависимости от стиля эпохи будет драматически «прочитываться» по-разному: достаточно сопоставить с нею трагедию Расина, созданную в эстетике классицизма, и постмодернистскую постановку Сары Кейн. Наконец, жанр произведения диктует определенную форму, архитектонику и нарратив.

Важно отметить, что Артоболевский считает осмысленность главным условием действенности речи актера. А «интонация может осмыслить даже такие словосочетания, которые в написанном виде не выражают никакой мысли»²⁹. Для примера автор приводит цитату из воспоминаний известного в то время лингвиста К. Фосслера, вспоминающего одного популярного итальянского актера, который счетом от одного до ста мог довести публику до слез. Секрет успеха заключался в интонации: он произносил числа с интонацией убийцы, раскаивающегося

в своем преступлении. На зрителей воздействовали не слова, а их эмоционально-экспрессивная окраска. Таким образом, «действенность и выразительность речи осуществляется в интонации»⁵⁰.

Интонация в бытовой речи рождается, по мнению Артоболевского, в связи с намерением и состоянием говорящего. Но, когда мы сталкиваемся с речью на сцене, мы вынуждены озвучивать письменную речь. В этом состоит основная сложность. Письменная и устная речь не тождественны и подчинены каждая своим законам. Самое главное – несмотря на то, что интонация выражает внутренние психологические процессы, «одно лишь верное понимание внутренних задач не обеспечивает верную форму их выражения»⁵¹. Поэтому, по мнению Артоболевского, чтец не может полагаться лишь на свою творческую интуицию. «Интонация должна быть предметом глубокого изучения»⁵²: необходимо точно находить и фиксировать высотный, ритмический, паузальный и тембральный рисунок текста. Он приводит цитату А.Я. Закушняка, который сформулировал, что нахождение интонации – это поиск и написание словесной партитуры. Более того, Закушняк сравнивает слово с нотой в музыкальной партитуре. Неверная нота – фальшивое звучание. Конечно, речь не идет о том, чтобы искать интонацию как таковую, интонацию «вообще», вне действенной задачи. Наоборот, Артоболевский отмечает, что К.С. Станиславский неоднократно подчеркивал – поиск нового тона сопряжен и с поиском новых действенных задач. Одновременно необходимо изучать технологию речевой интонации (работы С.М. Волконского). По мнению Станиславского, ошибка Волконского не в том, что он изучает интонацию, а в том, что он сразу следует к результату, не проходя через внутренние переживания. Очень важно отметить, что тренированный слух позволяет актеру контролировать интонацию и ее соответствие поставленным действенным задачам. Артоболевский говорит о том, что интонационная выразительность состоит из четырех компонентов. А именно:

- логической выразительности, то есть точности передачи мысли;
- образной выразительности, подразумевающей точную передачу видений;
- эмоциональной выразительности;
- стилевой выразительности, предполагающей соответствие текста литературному стилю.

Каждый из компонентов важен и связан с другим, однако важнейшим из них Артоболевский считает логическую выразительность.

Как основные элементы речевой интонации Г.В. Артоболевским определяются фразовые ударения, паузы и мелодика. Более того, он говорит о том, что именно мелодике принадлежит ведущая роль. Повышения и понижения тона не только оформляют «смысловые отношения между частями фразы»³³, но помогают выразить эмоциональное состояние актера. В письменной речи знаки препинания помогают прояснять смысл, поэтому актер должен внимательно изучать их, как некие подсказки интонационных ходов. Необходимо отметить, что интонация и пунктуация не тождественны. «Интонация членит речь гораздо детальнее, чем пунктуация»³⁴. Артоболевский подчеркивает, что не полагается следовать знакам препинания безоговорочно, ведь, когда письменная речь становится устной, часто происходит замена одних знаков препинания другими или исчезновение некоторых знаков препинания. Бывают обратные случаи, тогда интонационный раздел на письме не требует никакого графического отображения. Следовательно, «дело не в знаке, а в тех смысловых отношениях, которые этим знаком отражаются в каждом конкретном случае»³⁵.

Подходы к изучению интонации

Изначально изучать интонацию считали необходимым с фонетической точки зрения и со стилистической. Интонация с лингвистической точки зрения рассматривалась как «грамматическое свойство, входящее в систему языковых средств»³⁶. Лингвисты изучали предложение как речевую единицу со свойственными ему интонационными рисунками, в котором заложено как логическое, так и экспрессивное начало. Опираясь на существующие научные знания того времени, театральная школа пыталась найти определенные алгоритмы, в том числе и по вопросам интонации, которые позволяют восстановить живое человеческое поведение.

Так, в работах Волконского, Озаровского, В.Н. Всеволодского-Гернгросса интонация рассматривается как набор определенных способов выражения чувств. С развитием филологической и театральной наук становится очевидным, что недостаточно рассматривать интонацию только как чистую мелодическую выразительность. Появляется необходимость нового подхода к интонации. Таким новым пониманием интонации можно считать концепцию К.С. Станиславского о словесном действии.

Интонация возникает в зависимости от речевого общения, от ситуации, от внутренних процессов, определенных действенных задач. Но при этом «интонация имеет свои, общие для данного языка законы,

характерные признаки, инварианты звучания, знание которых и умение ими пользоваться должно занять определенное место в процессе обучения сценической речи»³⁷. Исходя из этого, для сценической речи важны все исследования в области смежных наук, которые связаны с изучением интонации как «выразителя действия». Так, А.Н. Петрова приводит определение В.А. Артемова речевой интонации как явления языка, при котором смысл предложения и вся его структура получают определенное выражение в конкретной ситуации общения или в контексте. Интонация выражается ярче, если лексических и грамматических средств в предложении использован минимум. Также Артемов подчеркивает, что некоторые инварианты интонаций схожи во многих языках. Так, вопросительные и повествовательные интонации существуют и в русском, и в английском, и в немецком, и в грузинском языках.

А.Н. Петрова говорит об особенностях пунктуации М. Горького, А.П. Чехова, А.С. Пушкина как о способе точнее понимать и находить путь к подтексту, проникать в стилистику автора, в художественные особенности того или иного произведения.

В.Н. Галендеев в статье «Об интонационно-логическом тренинге» говорит, что многие годы методика обучения интонационно-логической выразительности базируется на «правилах логического чтения». Он отмечает, что эти правила, существующие на практике, не позволяют предусмотреть все возможные варианты логико-интонационной организации текста и на каждое правило приходится довольно большое количество исключений. Кроме того, существуют «более слабые» и «более сильные» правила и можно поступиться первыми в пользу вторых. Но основная сложность, по мнению Галендеева, «заключается в том, что закономерности живой речи, зафиксированные в ее правилах, объясняются и мотивируются исключительно грамматическими явлениями»³⁸.

В практике РГИСИ (СПбГАТИ), унаследовавшего принципы театральной педагогики ЛГИТМиКа наметилась тенденция к отказу от традиционной методики к поиску нового подхода для создания логико-интонационного тренинга. Педагоги предложили организовать теоретико-практический семинар по проблемам логико-интонационной организации текста. Обязательной его частью является теоретическая проработка основных тем, связанных с интонацией, как в трудах Станиславского и Немировича-Данченко, так и в работах признанных ученых-филологов, таких как Л.В. Щерба, А.М. Пешковский, Л.Р. Зиндер и другие.

Существует много работ, посвященных русской речевой интонации. Изучение научных трудов по этой теме чрезвычайно важно для развития театральной педагогики. Владение как нормами произношения, так и речевой интонацией важно для драматического актера, так как является образцом русской литературной речи. Также исследования ученых помогают точнее понять, как строй письменной речи, особенности стилистики и пунктуации влияют на звучащую речь, что дает возможность точнее выразить вложенный автором смысл. Нельзя игнорировать интонационное многообразие русской речи. Отсутствие интонационной выразительности, монотонность интонации – это не правило, а исключение в русском языке. В эмоциональной речи повышается интонационная составляющая выразительности. Следовательно, театр не может обойтись без интонационно выразительной речи.

- ¹ *Иванова-Лукьянова Г.Н.* Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм». М.: Флинта, 2022.
- ² *Delattre P.* Les dix intonations de base du français // *French Review*. Vol. 40. № 1. (Oct., 1966). P. 1–14.
- ³ *Станиславский К.С.* Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения / Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. Т. 3. М.: Искусство, 1990.
- ⁴ *Бродовский М.М.* Руководство к выразительному чтению. Искусство художественного чтения вслух и декламирования. Изд. стереотип. М.: URSS, 2020.
- ⁵ *Коровяков Д.Д.* Искусство выразительного чтения. Опыт систематического изложения теоретических основ и приемов преподавания. Изд. стереотип. М.: URSS, 2023.
- ⁶ *Озаровский Ю.Э.* «Музыка живого слова». М.: ЛИБРОКОМ, 2018.
- ⁷ *Бродовский М.М.* Руководство к выразительному чтению. Искусство художественного чтения вслух и декламирования. Изд. стереотип. М.: URSS, 2020. С. 95.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Коровяков Д.Д.* Искусство выразительного чтения. С. 82.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 83–84.

- ¹³ Озаровский Ю.Э. «Музыка живого слова». С. 69.
- ¹⁴ Волконский С.М. Выразительное слово. М.: URSS, 2022. С. 164.
- ¹⁵ Там же. С. 165.
- ¹⁶ Там же. С. 166.
- ¹⁷ Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. С. 96.
- ¹⁸ Немирович-Данченко В.И. Театральное наследие: В 2 т. / Сост., ред., примеч. В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1952.
- ¹⁹ Волконский С.М. Выразительное слово. С. 166.
- ²⁰ Кнебель М.О. Слово о творчестве актера. М.: ВТО, 1970. С. 56.
- ²¹ Иванова-Лукьянова Г.Н. Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм. М.: Флинта, 2022.
- ²² Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М.: Издательство ИКАР, 2009.
- ²³ Озаровский Ю.Э. «Музыка живого слова».
- ²⁴ Серезников В. Искусство художественного слова. М.: ЕЕ-медиа, 2013.
- ²⁵ Там же. С. 182.
- ²⁶ Там же. С. 122.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Артоблевский Г.В. Художественное чтение. М.: Просвещение, 1978.
- ²⁹ Там же. С. 66.
- ³⁰ Там же. С. 65.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 67.
- ³³ Там же. С. 71.
- ³⁴ Там же. С. 75.
- ³⁵ Там же. С. 76.
- ³⁶ Петрова А.Н. Сценическая речь. М.: Просвещение, 1983. С. 197.
- ³⁷ Там же. С. 104.
- ³⁸ Галендеев В.Н. Обинтонационно-логическом тренинге // Сценическая речь: прошлое и настоящее. Избр. труды каф. сцен. речи С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства / Ред.- сост. Ю.А. Васильев. СПб.: СПбГАТИ, 2009. С. 175–183. С. 176.