



Слух и речеголосовая выразительность актера

И.А. Автушенко

кандидат искусствоведения

УДК 792.01

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется процесс слухового восприятия актера как важнейшей составляющей речеголосовой выразительности. Интонационная выразительность речи как в жизни, так и на сцене/экране, связана с эмоциональной восприимчивостью человека. Способность к восприятию внутренней жизни партнера по сценическому диалогу, выражению им экспрессии интонации речи определяются наличием эмоционального слуха, который развивается на уроках сценической речи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

речь,
эмоциональный
слух,
сценический
диалог, слуховое
восприятие,
невербальная
коммуникация,
эмоциональная
интонация

В условиях интенсивного развития речевых коммуникаций остро стоит вопрос о чуткости восприятия актерами нюансов эмоциональной выразительности сценической речи. К примеру, А.Н. Островский, основоположник русской драматической школы, больше любил слушать спектакли из-за кулис, нежели смотреть их из зала. Он разделял актеров на две категории: актер «с уха» и актер «с глаза», отдавая предпочтение первым и считая, что именно они способны услышать автора и выразить в полной мере нюансы внутренней жизни персонажа.

Методика и практика обучения сценической речи нацелена на развитие речеголосовых навыков. В арсенале каждого педагога имеется ряд как традиционных, апробированных, так и уникальных упражнений, тренирующих голос, дикцию, интонационную выразительность. Однако овладеть речеголосовой выразительностью можно лишь при наличии развитого слуха. Если студент не слышит речевых оттенков, то он и не может их выразить. Эта аксиома понятна и справедлива прежде всего в музыкальном творчестве, здесь слух — первейшее условие профессионального отбора. Но слуховая восприимчивость будущего актера выявляется только в процессе обучения, поскольку на вступительных экзаменах наибольшее внимание обращено к качествам актера, «с глаза»: внешние данные, темперамент, реактивность, обаяние.

Считается, что остальному можно научить. Действительно, театральная педагогика обладает богатым опытом, но она не все-сильна.

Тут важно понимать, что сегодняшний абитуриент формируется в агрессивной звуковой среде, информационные потоки которой обрушиваются на людей, формируют их общение. Поэтому нельзя не учитывать и то, что приходит поколение, выросшее в наушниках и имеющее минимальные навыки речевого общения. Интернет-пространство породило язык кратких сообщений, где чувства выражаются «лайками» и «смайликами». И телевидение ежедневно демонстрирует в различных ток-шоу «дискуссии», где участники перекрикивают друг друга, не пытаясь услышать. В итоге способность вслушиваться в речь Другого утрачивается как в жизненном общении, так и в публичном. Это, безусловно, не может не влиять на студентов, у которых формируется привычка к поверхностному, номинальному общению, что отражается и на процессе обучения. Чтобы оценить возможности педагогического тренинга, постараемся обосновать степень важности и роль слуха в искусстве драматического актера, вероятность его развития в процессе обучения.

Разновидности слуха

В обыденной жизни, говоря о слухе, обычно подразумевается либо физиологический слух, либо музыкальный. На вступительных экзаменах в театральные вузы проверяется слух музыкальный (физический подразумевается априори). Однако для драматического артиста музыкальный слух, хотя и желателен, но не обязателен. Прежде всего, актер должен обладать развитым *речевым слухом*, основой которого является физиологический слух. Задатки к восприятию речи и ее воспроизведению даются человеку от рождения и развиваются в раннем детстве. Слуховые ощущения младенца ассоциируются с мышечными, повторяющимися движениями говорящего человека. Так ребенок усваивает ритмическую, фонетическую и мелодическую структуру языка. Звуковая среда формирует речь ребенка, и человек, лишенный в раннем детстве общения, не способен к полноценной речевой деятельности.

Уровень речевого слуха, пригодный в обыденной жизни, не достаточен для профессиональной деятельности. Сценическая речь требует особой пластичности, управляемости голоса, дикционной четкости. Поэтому в театральной школе компоненты речевого слуха, такие как звуковысотный слух, динамический, темпоритмический, фонематический тренируются и по отдельности, и комплексно.

Учебно-методическая литература по сценической речи содержит разнообразные упражнения, нацеленные на развитие речевого слуха. В процессе тренировки студенты преодолевают монотонность речи, обучаются мелодическим нюансировкам, осваивают крайние точки диапазона звука — от шепота до крика, от низкого звучания до летящих верхушек, от плавной речи до стремительного скороговорения. Эти навыки позволяют будущему актеру бесстрашно осваивать сложнейшую звуковую партитуру роли, помогая решать самые разнообразные речевые задачи, поставленные режиссером. Вспомним виртуозное исполнение Юрием Богатыревым роли Клеанта в спектакле А. Эфроса «Тартюф». В поисках обновленной репрезентации пространного мольеровского текста режиссер поставил перед актером задачу довести темпоритм монологов до небывалой скорости. Высший пилотаж актерской техники состоял в том, что Ю. Богатырев, выполняя сложнейшую речевую задачу, подчинил технику словесной выразительности созданию характера персонажа, и образ мольеровского нудного моралиста превратился в брызжущего слюной красnobая и пустозвона.

Тем не менее, слуховая чувствительность актера не исчерпывается речевым слухом. Владение техникой необходимое условие, но недостаточное. Роль требует выявления внутренней психологической жизни персонажа, и здесь необходима способность актера слышать эмоциональное содержание речевого высказывания, которое не зависит от воспроизводства текста, более того, часто ему противоречит. Например, в слове «уходи» может прозвучать просьба «останься». Или нейтральное «здравствуйте» содержит целый спектр межличностной оценки отношений — от искреннего приветствия до издевки и неприязни. Способность слышать эмоциональный контекст речи и чувственно откликаться (сопереживать) на него обусловлены особым родом слуха, который определяется термином «эмоциональный слух».

Понятие «эмоциональный слух» было сформулировано доктором биологических наук В. Морозовым для обозначения способности человека к восприятию и выражению эмоциональной окраски голоса в речи, пении, инструментальной музыке¹. Для предмета «Сценическая речь» это понятие новое и требует расшифровки.

Эмоциональный слух не связан ни с речевым, ни с музыкальным слухом, это особый род слуховой чувствительности, сопряженный с работой правого полушария головного мозга. Научно доказано, что правополушарные люди обладают развитым

¹ Морозов В.П. Эмоциональный слух человека // Журнал эволюционной биохимии и физиологии, 1985, № 6. С. 565–577.

² Автушенко И.А. Сценическая речь и эмоциональный слух. М.: Изд. гр. «Гранит», 2012. С. 83.

³ Автушенко И.А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. М.: Гранит, 2014. С. 39.

⁴ Чехов М.А. Литературное наследие. Об искусстве актера: соч. в 2-х т. Т. 2. М.: Искусство, 1986. С. 257–258.

⁵ Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: соч. в 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1980. С. 256.

⁶ Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. М.: ВТО С. 82.

⁷ Шах-Азизова Т.К. Чайка сегодня и прежде // Театр, 1980, № 7. С. 349.

воображением и предрасположены к творческим профессиям. Существует ряд исследований, проведенных В. Морозовым и автором данной статьи, которые подтверждают взаимосвязь эмоционального слуха с художественным типом личности².

Неоднократные тестирования студентов актерского факультета ВГИК на выявление эмоционального слуха подтверждают, что в результате специальной тренировки студенты достигают требуемого уровня эмоционального слуха, необходимого для занятий профессиональной деятельностью³.

«Особая бдительность чувств»

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

О *чуткости к творческим импульсам партнера* как важнейшем условии коллективного творчества говорил М.А. Чехов. Как бы ни был талантлив актер, он должен развивать наблюдательность и восприимчивость по отношению к партнерам по сцене. В предлагаемых этюдах-импровизациях Чехов всегда следил за тем, насколько участники умеют угадывать и поддерживать намерение партнеров, «*слышать*» тональность, заданную поведением и манерой речи ведущего, подхватывать *тон* импровизации⁴.

Выдающийся театральный режиссер Г.А. Товстоногов также считал необходимостью для творческого человека уметь слышать и понимать «*язык эмоций*». В качестве примера мастер приводил наблюдение как люди на улице ссорятся. Не слыша произносимого текста, видно, как непохоже поведение каждого, поскольку ссорящимися людьми движут разные цели и, соответственно, различается характер их действий. «Привычка наблюдать и переводить язык эмоций на язык действий должна стать вашей второй натурой», — наставлял мастер будущих режиссеров. Необходимо выработать привычку проникать через звучащую речь в суть общения людей, их действия, задачи, мотивы, и это, как утверждал Товстоногов, требует воли и постоянной тренировки⁵.

«*Особой бдительностью чувств*» называл известный эстонский режиссер В.Х. Пансо⁶ способность воспринимать все нюансы речевого поведения партнера. В.Х. Пансо наделял чувство слухом, акцентируя внимание на восприятии подтекста в том смысле, какой в него вкладывал К.С. Станиславский. Слышать не только то, что скрыто за словами, но и то, что передается «в паузах, во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства»⁷. Это мир личных тонов и оттенков, пауз и невысказанностей,

который может сообщить больше, чем содержание слов. К.С. Станиславский вспоминает, как во время постановки тургеневского «Месяца в деревне» мучительно искал 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»⁸. Станиславский говорит об особом восприятии, особой способности слышать, без которых невозможно существование актера в так называемом косвенном диалоге, где текст по своей направленности не совпадает с подтекстом, а порой и противостоит ему.

Тончайшие нюансы чувств и мыслей персонажа, его эмоциональное состояние актер передает через интонацию. В высказываниях известных режиссеров можно часто встретить упоминания об актерах, умеющих точно и заразительно передать в слове мысль со всеми ее нюансами, способных к воспроизведению самых разнообразных оттенков чувств. Такие актеры обладают, по выражению известного режиссера и театрального педагога Л.Е. Хейфеца, каким-то «двух-, трех-, четырехэтажным, *необъяснимым восприятием*»⁹.

Безусловно, всякий талант необъясним, тем не менее, существуют физиологические предпосылки формирования тех или иных его компонентов. Научное обоснование природной способности человека к особой восприимчивости закономерно увязывает слух с речевой выразительностью. Доказано, что в правом полушарии человеческого мозга существует так называемая «кладовая», где хранятся эталоны накопленных интонаций. При восприятии звучащей речи, как и в момент ее воспроизведения, происходит идентификация с имеющимися эталонами, а их количество и качество зависят от уровня эмоционального слуха. Таким образом, чем богаче этот накопленный своеобразный «словарь», тем разнообразней интонационная палитра речи.

Для звуковой партитуры роли, требующей выявления тончайших оттенков внутренней жизни, недостаточно обычных параметров речевого слуха: тише — громче, выше — ниже, быстрее — медленнее. Интонационное многообразие актерской речи продиктовано сложностью психологического рисунка персонажа и обусловлено характеристиками эмоционального слуха. К примеру, во время подготовки к съемкам фильма «Король Лир» кинорежиссер Г.М. Козинцев размышлял о необходимости естественного, почти обыденного звучания шекспировского текста, представленного без театрального пафоса и декламации. При этом *«мысль и чувство»* должны были звенеть в негромкой речи Лира, как «стрела в тумане», по образному сравнению Козинцева

⁸ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983. С. 335.

⁹ Хейфец Л.Е. Музыка в лифте. М.: МИК, 2005. С. 285.

(курсив мой — И.А.). В письме к актеру Юрию Ярвету, исполнителю роли Лира, он пишет: «Нарастание чувства не похоже на сжатие пружины и мгновенное ее освобождение (у актера — взрыв, крик в голос); скорее это чередование волн, то набегающих, то откатывающихся. Выплеск нам не только не нужен, но, напротив, вреден». Говоря о *звонящей мысли*, режиссер имел в виду не текстовую информацию, а прежде всего, вложенный в нее подтекст. «Роль, условно говоря, — “тихая”, — так определяет Козинцев камертон звучания роли¹⁰. В данном случае, выразительность речи проявляется не во внешнем накале и интонационном разнообразии, а во множестве неумовимых оттенков естественной речи, в выражении глаз, в облике актера.

¹⁰ Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 т. Т. 4.: Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1984. С. 76.

В сценическом диалоге распознавание слуховой экстралингвистической информации связано с выявлением подтекста и словесного действия. Их понимание и восприятие в процессе речевого общения способствуют выявлению побуждений говорящего, анализу его поступков, вскрытию противоречий, оценок и стимулов. Таким образом, для восприятия всего объема речевой информации, текстовой (лингвистической) и вне-текстовой (экстралингвистической), актеру необходимо обладать особой слуховой восприимчивостью, включающей в себя как речевой, так и эмоциональный слух.

Характеристики речевой выразительности

Выдающийся режиссер и педагог С.А. Герасимов говорил об уникальности «словесного образа» художественного произведения, который надо «высмотреть, выслушать, поймать в жизни»¹¹. Он предупреждал, что придуманная автором деревенская или городская речь разрушает художественный образ, корбит слух. Поэтому следует культивировать внимание к живой речи, к наблюдению за конкретными людьми. Тренировка слуха позволяет накапливать разнообразные слуховые впечатления и воспроизводить их.

¹¹ Сборник. Сергей Аполлинариевич Герасимов: художник и педагог. К 100-летию со дня рождения. М.: ВГИК, 2016. С. 34.

В речи человека заложен широкий спектр разнообразной информации, содержащей многообразные звуковые характеристики, связанные с биографией персонажа, характером, самоощущением, социальным положением. Например, орфоэпические отклонения проясняют географическое место и среду, где вырос говорящий, лексика и стилистика речи характеризуют его воспитание и образование. По преобладающему тону говорящего можно понять, к какому психологическому типу он относится — сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик, а по манере общения заключить, экстраверт он или интроверт.

¹² Автушенко И.А. Сценическая речь и эмоциональный слух. М.: ВГИК, 2012. С. 83.

Навыки слышать и расшифровывать эти характеристики постепенно оттачиваются специальными упражнениями (раздел «Речевые наблюдения»¹²), играя существенную роль в развитии слуха будущего актера. Суть этих упражнений состоит в следующем. Каждый из студентов наблюдает за речью разных людей, записывая ее на диктофон, затем создается «портрет» говорящего, при этом в анализе аудиозаписи участвует вся актерская группа. Коллективная оценка речи необходима, поскольку все обучающиеся, в отличие от участника наблюдения, видевшего говорящего и общавшегося с ним, опираются только на слуховые впечатления.

Приведем пример подобного эксперимента. Совместно со студентами вслушиваемся в речь Николая, уроженца Брянской области, проживавшего длительное время в Днепропетровске, а затем приехавшего в Москву. В его речи слышны элементы южнорусского наречия и влияние украинского языка, что выражается в употреблении украинских слов: сорок років (сорок лет), сідай (садись), нэма (нету), трэба (надо), нехай (пусть). Основные признаки его говора выявляются для того, чтобы можно было не только повторить записанную речь, но и воспроизвести ее в другом тексте. В результате был обнаружен ряд отклонений от произносительных норм:

1. Произношение гласных звуков:

- в заударном неконечном слоге гласные “о” или “а” звучат как [а], например: прáздн[а]вал, дорóг[а]ю;
- предударный гласный “е” звучит как [я], например, д[я]ржу́, т[я]пёрь, но при этом: л[и]жа́ло, н[и]зна́ю, в[и]сна́, но и в[я]снóй.

2. Произношение согласных звуков:

- фрикативный звук “г”, обозначим его как [γ];
- вместо звука “щ” звучит сочетание [шч], например, ра[шч]ёт, и[шч]е;
- в конце слова согласный “л” напоминает английский звук [w], например, быгw, работaw;
- на месте мягкого согласного [pʲ] 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.

В речи Николая не было свойственного южному говору смягчения звуков [ш] и [ж] с последующими мягкими согласными: преждѐ, подождите; не было и присущего южанам сохранения звонких согласных в конце слов: братьев, столб. Это подтверждает, что речь человека индивидуальна и зависит от обстоятельств жизни.

Был проведен также анализ невербальных (экстралингвистических) характеристик, содержащих информацию о характере человека, его образе жизни, отношении к собеседнику, состоянии здоровья и т. д. В частности, в голосе Николая была слышна силпость, а речь его время от времени прерывалась покашливанием, как при затяжной простуде. Благодаря информации о его проживании в Днепропетровске и недавнем переезде в Москву, можно было предположить, что поездки в Днепропетровск и обратно он совершает регулярно. Возможно, в городе проживания осталась и его семья. Из экономии он ездит на поезде в некомфортных условиях, а в Москве, скорее всего, работает на улице, видимо, на стройке. Да и условия жизни в столице у него, вероятно, не самые комфортные. Отсюда хронические простуды, проявляющиеся в силпости, покашливании, шумном дыхании.

Речь Николая неспешная, спокойная. Он доброжелателен, но осторожен, о себе рассказывать не торопится, сначала выяснит причину интереса и только потом может что-то рассказать. Обстоятельства жизни заставляют его приспособляться, быть уступчивым (бригадный поиск работы, места проживания) и осторожным в общении (нестабильное, полуполегалное положение в чужом городе). При этом отмечалось, что у Николая смех добродушного человека, а сам он человек явно домашний, оседлый, но мотается по чужим краям, чтобы прокормить семью. В его голосе слышится легкая грусть: не так все в жизни, как надо бы. Такой психотип говорящего сложился в результате проведения эксперимента.

Доподлинно не было известно, соответствуют ли эти предположения действительности, но, вслушиваясь в речь Николая, в ее характерные приметы, мы интерпретировали образ героя, опираясь на звукоголосовые детали. Большинство студентов знает таких людей не понаслышке, и жизненный опыт помог им составить психологический портрет по характеристикам речи говорящего. Это упражнение направлено на воспроизведение

речи конкретного человека. В целом же упражнения «Речевые наблюдения» дают студенту навык сценического и кинематографического использования речевых характеристик. И если появится творческая необходимость в использовании диалектной или акцентной речи, актер с высоким уровнем слуха легко сумеет ее воспроизвести, опираясь на иные яркие характеристики, требующиеся для художественного воплощения 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, к примеру, актрисы Ю. Борисова и А. Фрейндлих (роль Гелены в «Варшавской мелодии»), сохраняя при этом свою неповторимость и индивидуальность. Мелодика еврейской речи вплетается в звуковую ткань спектакля «Поминальная молитва» в постановке М.А. Захарова, становясь неотъемлемой частью атмосферы театра Ленком.

Обращаясь к кинематографическим примерам, невозможно не вспомнить «Тихий Дон» С.А. Герасимова, где яркость и колорит языковой среды достигается тщательным отбором наиболее выразительных речевых характеристик, их стилистическим единством. И в музыкальной комедии А.П. Тутьшкина «Свадьба в Малиновке» звучат певучие интонации, яркие характеристики диалектной речи актеров, отвечая жанровому своеобразие картины. Интерес к речевой фактуре прослеживается и в современном кинематографе, например, в многосерийном телефильме «Ликвидация», где используется своеобразие лексических, фонетических и интонационных черт, свойственных речи с одесским колоритом. Все это подтверждает необходимость тренировки слуховой восприимчивости и интонационной выразительности.

В заключение стоит отметить: от качества слухового восприятия и богатства речеголосовой образности зависят содержательность и выразительность речи, ее интонационная филигранность и художественность сценической речи. Тренинг речевого слуха подробно изучен и разработан в учебно-методической литературе, тренировка же эмоционального слуха зависит от творческого поиска педагога. Включение эмоционально-образных представлений в ткань упражнений, активизация воображения, подключение импровизационного самочувствия помогают овладеть живым выразительным словом. В процессе тренинга улучшаются речеголосовые данные обучающихся, голоса обретают пластичность, появляется интонационное многообразие, выявляются оттенки психологического рисунка роли, возникают импульсы, необходимые для профессиональной речевой коммуникации.

Укрепляются привычка вслушиваться в звучащую речь, навык ее анализа, пополняя «копилку» актерских впечатлений.

В итоге целенаправленная специальная тренировка позволяет будущим актерам достичь такого уровня эмоционального слуха, который необходим для профессиональной творческой деятельности. Одновременно совершенствуются и методики преподавания слуховой восприимчивости и тренировки речеголосовой выразительности. Существенный вклад в их развитие вносят научные эксперименты, обеспечивающие накопление банка данных элементов выразительности речевой коммуникации. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Автушенко И.А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценической речи. — М.: Гранит, 2014. — 142 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
3. Морозов В.П. Художественный тип личности: новые критерии в системе комплексного подхода в разработке проблемы // Художественный тип человека. Комплексные исследования. — М.: Московская государственная консерватория (университет) им. П.И. Чайковского, 1994. — С. 86-102.
4. Морозов В.П. Невербальная коммуникация. — М.: ИП РАН, 2011. — 528 с.
5. Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. — М.: ВТО, 1972. — 270 с.
6. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. — М.: Искусство, 1983. — 424 с.
7. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: соч. в 2 т. Т. 1. — Л.: Искусство, 1980. — 311 с.
8. Чехов М.А. Литературное наследие. Об искусстве актера: соч. в 2 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1986. — 559 с.
9. Хейфец Л.Е. Музыка в лифте. — М.: МИК, 2005. — 352 с.

REFERENCES

1. Avtushenko I.A. Razvitie jemocional'nogo sluha na urokah scenicheskoj rechi [Development of Emotional Hearing on the Lessons of Scenic Speech]. — М.: Granit, 2014. — 142 p.
2. Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]. — М.: Iskusstvo, 1986. — 445 p.
3. Morozov V.P. Hudozhestvennyj tip lichnosti: novye kriterii v sisteme kompleksnogo podhoda v razrabotke problemy [Art personality type: the new criteria in the integrated approach in the development of the problem] // Hudozhestvennyj tip cheloveka: Kompleksnye issledovaniya. — М.: Mjsovkovskaya gosudarstvennaya konservatjriya im. P.I. Chajkovskogo 1994. — P. 86–102.
4. Morozov V.P. Neverbal'naja kommunikacija [Non-Verbal communication]. — М.: IP RAN, 2011. — 528 p.
5. Panso V. Trud i talant v tvorchestve aktera [Labor and talent in the work of the actor]. — М.: VTO, 1972. — 270 p.
6. Stanislavskij K.S. Moja zhizn' v iskusstve [My Life in Art]. — М.: Iskusstvo, 1983. — 424 p.
7. Tovstonogov G.A. Zerkalo sceny [Mirror scenes]: soch. v 2 t. Т. 1. — L.: Iskusstvo, 1980. — 311 p.
8. Chehov M.A. Literaturnoe nasledie. Ob iskusstve aktera [Literary heritage. Art of the actor]: soch. v 2 t. Т. 2. — М.: Iskusstvo, 1986 — 559 p.
9. Hejfec L.E. Muzyka v lifte [Music in the Elevator]. — М.: MIK, 2005. — 352 p.

Hearing and Speech Voice Expressiveness of the Actor

Irina A. Avtushenko

PhD (Arts)

UDC 792.01

ABSTRACT: The article explores the process of auditory perception as part of scenic communication. The author offers two types of auditory perception existing independently, as the result of the structure of the human brain, and are expressed in terms of verbal and emotional ear. Using the verbal ear people recognize the content of the text, volume of speech, its melody, tempo, rhythm. The emotional ear allows one to understand the emotional context of a message: the subtext, the attitude of the speaker, his/her intentions. Emotional ear is divided into Active and Passive forms. The ability to correctly recognize the emotion is a passive form of Emotional ear. The ability to express feelings with one's voice or with a musical instrument is determined by the active Emotional ear.

In acting education, the concept of "emotional ear" is not used, but outstanding stage directors and theatre teachers speak in favour of the special auditory sensitivity and receptivity required by an actor.

The ability to hear plays an important role in theatric action as it generates true intercommunication. When the partners on stage really listen and hear each other, their speech becomes vivid and intimate. Otherwise the act of speech may come to a mere mechanical declamation. How can one achieve the novelty of impression? It is gained by means of introducing new shades of intonation and pace connected with the partner's immediate feelings. All of them are tightly connected with on-the-spot decisions that the actor spontaneously takes on while performing. The actor needs an ability to reflect over the subtleties in interaction with one's partners and to be on the same wavelength with them.

The level of auditory sensitivity affects the expressiveness of speech. Variety of intonations, imagery and expressiveness of speech are associated with a wealth of experiences of the senses. In ordinary life an "insensitive" person lacking bright temperament speaks monotonously, without active and visible melodies. Intonational expressiveness of speech, both in life and on stage (or screen) is associated with emotional sensitivity.

The ability to understand the partner's inner life and expressing the emotional intonation of the actor's speech is determined by the possession of the emotional ear which can and must be developed at Speech Technique classes.

KEY WORDS: speech, emotional ear, scenic dialogue, voice, auditory perception, non-verbal communication, emotional intonation