

УДК 792 (477)

*Дзюба Олег Андрійович,  
народний артист України, доцент  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
olegd@i.ua*

## СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ДРАМАТИЧНИХ АКТОРІВ У ВНЗ

*Мета статті* - розкрити особливості вокальної підготовки акторів драматичного театру у ВНЗ. В основу *методології* дослідження закладено комплексний підхід. Робота базується на емпіричному та історико-біографічному методах, які залучають вокально-виконавський і педагогічний досвід автора та розкривають особливості творчого формування співаків та акторів, діячів мистецтва та відповідну теоретичну базу (аналіз літератури з різних областей мистецтвознавства, музикознавства, вокальної і театральної педагогіки, історії і теорії театру). *Наукова новизна* роботи полягає в подальшій розробці питань, пов'язаних з особливостями формування творчої особистості співаючого актора; розглянуто вплив індивідуальної психофізіології на вокально-сценічну діяльність. *Висновки*. Означена проблема вимагає корекції мистецької освітньої парадигми. Одна з головних особливостей співу драматичних акторів – прагнення до достовірності сценічного образу. Психологічні основи співу, емоційний настрій складають найважливішу частину теорії і практики вокального мистецтва, особливості яких необхідно враховувати кожному педагогові в підготовці професійних «синтетичних» акторів.

Ключові слова: вокал, актор, драма, психіка, емоції, сценічний образ.

*Дзюба Олег Андреевич, народний артист України, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

### Специфика вокальной подготовки драматических актёров в ВУЗах

*Цель статьи* – раскрыть особенности вокальной подготовки актеров драматического театра в вузе. В основе *методологии* исследования заложен комплексный подход. Данная работа опирается на эмпирический (вокально-исполнительский и педагогический опыт автора), историко-биографический (раскрывающий творческий путь певцов-актёров, деятелей искусства) методы и теоретическую базу (анализ литературы из различных областей искусствоведения, музыковедения, вокальной и театральной педагогики, истории и теории театра). *Научная новизна* работы заключается в том, что получили дальнейшее развитие вопросы, связанные с особенностями формирования творческой личности поющего актёра; влияние его индивидуальной психофизики на вокально-сценическую деятельность. *Выводы*. Рассматриваемая проблема, требует некоторых изменений образовательной парадигмы. Одна из главных особенностей пения драматических актёров – стремление к достоверности сценического образа. Психологические основы пения, эмоциональный настрой составляют важнейшую часть теории и техники вокального искусства, что необходимо учитывать каждому педагогу в подготовке профессиональных «синтетических» актёров.

Ключевые слова: вокал, актёр, драма, психика, эмоции, сценический образ.

*Dzyuba Olekh, People's Artist of Ukraine, Associate professor, yiv National University of Culture and Arts*

### **Specific of the vocal educating theatrical actors in the higher art-schools**

**Purpose of Article.** *A sophisticated approach is a basis of the research methodology.*

**Methodology.** *The foundation of the study is a summary of empiric, historical, and biographic methods created within the result of the vocal practice of author of the article and his pedagogical experience. The creative way of singers, actors, and different figures of the art world are studied in the research. A theoretical base is found in the analysis of literature from the different areas of art study, musicology, vocal and theatrical pedagogics, history and theory of theatre.* **Scientific Novelty.** *The scientific content of the certain work consists in the questions related to the features of forming of creative personality of the singer or actor; influence the individual psychological state and physical form concerning the vocal activity or theatre one.* **Conclusions.** *The problem of the article requires the changes of the paradigm of education. The main feature of singing actors of theater is the integrity of their appearance on the stage. Psychological bases of singing, an emotional mood made the significant part of theory and technique of vocal art. The mentioned properties must be taken into account by a mentor in the context of the preparation process of professional actors.*

Key words: *vocal, actor, drama, psyche, emotions, stage appearance.*

Постановка проблеми. Сучасне мистецтво театру знаходиться у безперервному русі у процесі пошуку нових засобів і форм виразності. Сьогодні акторське амплуа набуває рис універсальності, його функції трактують крізь призму поняття «синтез мистецтв». Так, «синтетичний актор» повинен вміти абсолютно все: співати, танцювати, жонглювати, грати на музичних інструментах. У репертуарах театрів з'являються музичні спектаклі, де вокально-сценічна творчість виконавців за сучасною режисерською концепцією охоплює майже всю фактуру спектаклю і являється одночасно емоційною і конструктивною його основою. У зв'язку з цим, виникає потреба саме у «синтетичних» акторах, які б могли успішно працювати в різних стилях і напрямках музичного мистецтва: від класики до року. Тому проблема вокально-виконавської творчості актора драматичного театру як невід'ємна складова його сценічної діяльності є актуальною для сучасної вокальної педагогіки.

У процесі навчання драматичних акторів вокальному мистецтву виникають певні складнощі, оскільки на самому початку цього шляху багато студентів театральних факультетів не мають ніякої музичної освіти, а у деяких навіть відсутній музичний слух, тому традиційні методики постановки голосу є недієвими. З урахуванням усього викладеного, для підготовки майбутніх «співаючих» акторів потрібний пошук більш доцільних форм вокального навчання.

Аналіз досліджень і публікацій. Спираючись на базові праці по теорії вокального і театального мистецтва, можна констатувати, що основна увага у них приділяється таким аспектам, як еволюція театру (К. Станіславський, Б. Брехт, Л. Курбас), свідоме оволодіння творчими процесами (Б. Ананьєв, Г. Батищев), технічним аспектам постановки голосу (Л. Дмитрієв, Д. Аспелунд), вдосконаленню вокально-виконавських навичок (Н. Малишева, І. Колодуб). Безпосередньо до специфіки навчання вокалу драматичних акторів зверталися Б. Окулова, А. Стулова, з останніх досліджень вкажемо на роботи С. Саврук,

А. Хуторського, С. Сгибневої. Проте, на жаль, досвід теоретичного осмислення методичних принципів і прийомів співу драматичних акторів не може бути таким універсальним, як у світовій вокальній педагогіці класичного вокального мистецтва. Позначена проблема в існуючій на даний момент мистецтвознавчій літературі не отримала належного розвитку.

Мета статті – розкрити особливості вокальної підготовки акторів драматичного театру у ВНЗ.

Виклад основного матеріалу. З давніх часів музика, спів, разом з історією мистецтва, літературою, акторською майстерністю, сценічною мовою, пластикою, входили в обов'язковий перелік дисциплін при підготовці драматичного актора. Великий реформатор театру, творець відомої акторської системи К. С. Станіславський вважав, що «навчитися культурі слова без співу і музики не можна» [цит. за 5].

Головна мета дисципліни «Сольний спів» на театральному факультеті – це виховання «співаючого» актора. Традиційно учбовий процес має бути побудований на основних постулатах класичної школи *bel canto*, тобто – основною базою в підготовці саме оперних співаків. Проте шлях, який проходять і драматичні актори і оперні співаки в процесі досягнення своєї професії, формує у них різне світосприйняття. Драматичний актор спільно з режисером виробляють концепцію п'єси, при цьому кожен виконавець створює свою інтонаційну партитуру, знаходить своє інтонаційне коло прочитання ролі у спектаклі. У оперного співака партитура вже створена композитором, і залишається тільки «забарвити» її своїм тембром і запропонувати власне прочитання втілюваного образу. Головний орієнтир слухача в оперному театрі – це виключно професійний голос красивого тембру. У драматичному театрі звертають увагу, передусім, на акторський дар і здатність співати в ансамблі, утримуючи свою партію.

Проте, незважаючи на суттєві відмінності, і актори, і вокалісти, роками навчаються керувати своїм голосом за допомогою таких спецкурсів, як «Сценічна мова» і «Сольний спів». Дві вказані дисципліни надзвичайно споріднені, оскільки вокал – це та ж сценічна мова, але більшого діапазону, підтвердженням чому являються слова Б. Асаф'єва: «музика – це мова в точних інтервалах» [2, 27]. Основні проблеми мовного курсу: правильна орфоепіка, вимова слів, чітка дикція, декламація, точне звуковидобування, дихання, володіння тембральною барвою голосу, водночас, є актуальними і для курсу «Сольний спів». У зв'язку з тим, що проблеми, що виникають в сценічній мові і співі, ідентичні, то вирішувати їх можливо спільними шляхами.

Розробка методичних рекомендацій по сценічній мові і сольному співу для акторів драми повинна ґрунтуватися на єдиному фізіологічному підході до процесу постановки голосу, оскільки перемикання з мовної на співацьку фонацію пов'язане з процесом відповідної миттєвої перебудови органів, що беруть участь в голосоутворенні. У багатьох спектаклях драматичному акторові

доводиться не лише говорити, але і співати, тому безпечним для голосу видається використання функції голосового апарату в максимально наближених режимах. Наприклад, задіяність ресурсів лише одного типу нижньореберного дихання як у співі, так і у мові, надає можливість акторові легко і без шкоди для здоров'я перемикатися з одного виду творчої діяльності на інший.

Поширеною виконавською проблемою є погана дикція, як у мові, так і у співі. Зазвичай, це стає великою перешкодою в сприйнятті тексту. Як наслідок, виникає нерозуміння глядачами подій, що відбуваються на сцені. Слово, як найголовніший засіб спілкування і інтонаційний чинник дії, втрачає свій магічний вплив на слухачську аудиторію.

Методи викладання сценічної мови і вокалу для драматичних акторів і вокалістів різні, оскільки те, що прийнятне для вокалістів, неприпустимо для акторів драми і навпаки. Наприклад, у вокальній школі головна вимога - широка кантилена і висока співацька позиція, а в драматичному театрі такі якості призводять до руйнування реалістичності втілення сценічного образу. Посилаючись на авторитетну думку Б. Асаф'єва про те, що «мовна і чисто музична інтонація – гілки єдиного звукового потоку» [2], під час заняття і з вокалістами, і з представниками драматичного мистецтва – акторами, слід звертати увагу на взаємозв'язок вербальної і музичної інтонацій та відстежувати зворотній вплив розмовної інтонації та мелодики слова на вокальне фразування. Тоді правильна інтонація, чітка дикція у взаємозв'язку з диханням призведуть до усвідомлення виразних ресурсів проінтонованого слова в співі, як у вокалістів, так і у акторів драми.

Сучасні європейські системи вокальної підготовки драматичних акторів кардинально відрізняються від традиційних методик, вкоріненіх в українській педагогіці. Відмінність полягає в тому, що вокально-сценічний образ на оперній сцені підкоряються музичним законам, а в драматичному театрі він підпорядкований законам драми. Проте, вокально-виконавські традиції українського музично-драматичного театру, з властивим йому психологізмом, мелодійністю, задушевністю, гумором у поєднанні з високою виконавською культурою, на які спирається творчість сучасних молодих акторів, диктують необхідність обґрунтувати специфіку такої роботи при вокальній підготовці драматичних акторів у вітчизняних ВНЗ.

«Я від співаків в драмі чекаю зовсім іншого "прекрасного співу", – прекрасного, але зовсім в іншому значенні», – писав В. І. Немирович-Данченко [8, 383]. Ідеальний спів драматичного актора він трактував як особливу гармонію, в якій звучання виконавця не схоже на академічну оперну манеру. Дійсно, у акторів драми зближені співацький і мовний регістри, що надає звучанню природність і красу (при наявності красивого тембру голосу від природи). З розширенням звуковисотного діапазону дуже важко зберегти невимушеність і своєрідність голосу, але при усіх складнощах студентіві-

актору необхідно шукати свою інтонацію тексту, використовуючи мікстові режими і грудний регістр.

Безумовно, голос – це божий дар, але він вимагає постійного вдосконалення. У процесі навчання відбувається налаштування голосового апарату подібно до музичного інструменту, який резонує у людині. Складність полягає в тому, що неможливо простежити які фізіологічні процеси відбуваються в організмі того, хто співає, оскільки вони глибоко приховані. Головний орієнтир вірного напряму співу – слух викладача і робота над голосом – це завжди діалог педагога і студента. Якщо такий діалог плідний, то згодом (те, до чого треба прагнути) студентові стає легко і комфортно співати, а глядачам приємно і цікаво сприймати його виконання. Проте, не існує універсальних рецептів для викладачів: одна і та ж методика може підійти одному учневі, але абсолютно неприйнятна для іншого.

Тому кожен студент ВНЗ, що бажає навчитися добре співати, повинен, окрім аудиторного заняття, уважно вивчати свій організм, та методом «проб і помилок» експериментувати, практично рухатися до окресленої мети. При оволодінні співацьким мистецтвом важливою є робота не лише над вокальними природними даними, а й над самим собою: над власною психікою, емоційним станом, інтелектуальним рівнем тощо. Адже в процесі формування вокальних навичок беруть участь не лише голосовий апарат, а і людина в цілому (скелетно-м'язовий комплекс організму, моторно-рухова система, зміна якої є відображенням стану психіки).

У дослідженнях компетентних психологів (Дж. Наєм, Е. Носенко, О.Торопова, Дж. Фейдімен, Р. Фрейгер) доведено, що емоційні процеси впливають на людський організм, у тому числі і на голосовий апарат. Будь-які емоція – радість, сум, щастя – все відбивається в процесі співу. У вокальному мистецтві емоції виконують дві важливі функції: естетичну (як засіб виразності) і дидактичну (це – засіб формування голосу, тобто, оволодіння технікою резонансного співу). Звичайно, у даному контексті йдеться про сценічні емоції, які не шкодять вокальній техніці і голосу, але, наприклад, справжні сльози, несамовитий гнів, панічний страх взагалі не прийнятні для вокального виконавства. Тому велику роль для співака грає дисципліна почуттів та суворий контроль емоційного стану виконавця на сцені.

На індивідуальних заняттях з сольного співу викладач у процесі навчання орієнтується, як правило, на свій сценічний досвід і використовує свою власну емоційно-образну палітру почуттів та метафоричні уявлення про співацький процес. Підтвердженням тому являється висловлювання К. С. Станіславського, який писав про необхідність володіння актором не лише досконалою сценічною мовою, але і співом. «Я зрозумів перевагу голосів, поставлених на опорі "у маску", тобто – у передню частину обличчя, де знаходиться тверде піднебіння (лат. *palatum durum*, *уточнення моє – О.Д.*), носові ходи, гайморова порожнина, інші резонатори <...> Я вирішив вивести звук співака зовсім назовні, так, щоб

навіть кінчик носа рухався від вібрації» [11, 67]. У зауваженнях, пов'язаних з звукобудуванням та природною тембральною нерівністю голосних звуків сценічної мови, він також використовує образно-метафоричні терміни: «Як неприємні строкаті голоси, в яких звук *A* вилітає з живота, звук *E* – з голосового отвору, *I* – протиснутий із здавленого судомного горла, звук *O* гуде, як у бочці, а *У*, *Ы*, *Ю* якимось самі потрапляють в такі місця, з яких їх ніяк не витягнеш» [11, 67]. І дійсно, один з прийомів доступного викладення матеріалу на індивідуальних заняттях з сольного співу – це спілкування образно-насиченою мовою, яка знімає евристичну та емоційну напругу при роботі з тими студентами, які не розуміють професійну термінологію.

Усвідомлення значення стійкого психологічного стану вокаліста як основи співу складає найважливішу частину теорії та техніки вокального мистецтва. Знання у цій галузі педагогіки мистецтва мають велике значення, оскільки практично у всіх студентів драми яскраво виражені різні затиски психофізіологічної генези. Причини такого явища можуть бути обумовлені: переживаннями співака із-за обмежених вокальних можливостей; проблемами, пов'язаними з неможливістю поєднувати одночасно процеси співу і танцювання; також – нерозвинені музичні здібності, що обмежують; виховання на низькопробній популярній музиці, тощо. Усе це породжує багато психологічних проблем, які призводять до низької самооцінки студента. Вихід з такої ситуації можна знайти на заняттях з сольфеджіо, розвиваючи ладові навички і почуття метроритму. Вдосконалюючи рухові навички, студент має на меті взагалі позбавитись від м'язових затисків, причина виникнення яких у кожного індивідуальна. Затиснуте, скуте тіло не може бути слухняним «інструментом» для правильного звуковедення і, як наслідок, відповідного відтворення художнього образу. Свобода і природність, злагодженість усього організму є важливою умовою рівного звучання голосу. «Тіло діє у злагодженій єдності, а не працює по частинах» [1].

Для розкріпачення і зняття різних м'язових затисків О. Бельська пропонує переконати студента в тому, що так званих «безголосих людей» взагалі не існує. Що б допомогти майбутньому акторові на занятті, необхідно створити доброзичливу і творчу обстановку: той, що «навчається повинен повірити у свої сили, повинен зрозуміти, що музичний слух і співацький голос можна і треба виховувати і тренувати. Необхідно на кожному уроці досягати якогось успіху. Аналізувати удачі» [3, 124]. Автор пропонує настроювати студента на позитивне сприйняття учбового процесу, що дозволить йому розібратися у власних відчуттях і пробудити в собі позитивні емоції, які, у свою чергу, допоможуть прискорити пошук правильного звучання. Важливу роль О. Бельська відводить вправам, що дозволяють на емоційному рівні відчути грудинні і головні резонатори, необхідні в процесі співу. Наприклад, для знаходження головного резонатора допомагає емоція і відповідно – міміка радісного здивування; для підключення грудного резонатора – емоція образи.

Свідоме використання переключення емоцій допомагає розслабити студента, відвернути його від постійного прискіпливого процесу вслухування в звучання свого голосу, допоможе сконцентрувати свою увагу на утриманні образу та емоційного ряду виконуваного твору. І тоді виникає почуття природної органіки у самому процесі виконання вокального номера, при цьому невимушено вимальовується правдивий сценічний образ. Саме прагнення до розкриття глибин змісту у вокальному творі відрізняє творчість зрілого виконавця, майстра і ця мета допомагає знайти необхідні резерви вокальної техніки, яка пов'язана з драматургією, психологічною достовірністю, пластичною формою вираження.

Про особливості роботи над музичним драматичним спектаклем пише І. Б. Малочевська у книзі «Режисерська школа Товстоногова». Авторка згадує історію постановки «Зрима пісня» (1965 р.) і відтворення на тих же творчих засадах «Пісні пам'яті» (1985 р.), а також спектакль «Все спочатку» (1989). Учениця Г. А. Товстоногова приходить до висновку, що від художнього смаку, культури, музичності творців виконавського процесу залежить, чи стане пісня вірним другом і опорою режисера та виконавців. Крім того, вона акцентує основні вимоги успішної роботи в музичному спектаклі:

- 1) гармонія та пропорційність, співмірність усіх компонентів видовища;
- 2) лаконізм театральної мови;
- 3) усвідомлення точної емоції поетичного тексту, відповідність музичної стратегії;
- 4) виразність сценічної метафори;
- 5) проникнення в емоційний сенс пісні, віршів, а не поверхнева ілюстрація сюжетів.

Цей комплекс передає сукупність основних законів створення «візуалізованої пісні», «зримих віршів».

«Візуалізованій пісні» було забезпечено довге життя на театральній сцені завдяки темпераменту, музичності акторів, їх професійній майстерності, вокальній техніці і умілому підбору матеріалу, відповідному духу часу.

Слід зауважити, що музика найкоротшим шляхом сама приводить студента-актора до розуміння особливостей створюваного ними образу героя художнього твору. Звичайно, щоб співати в драматичних спектаклях, обов'язково мати приємний голос і слух, але головне – це душа актора і його самовіддача. Є маса прикладів, коли артист не відрізнявся особливими вокальними даними, але в його співі була присутньою енергетична насиченість, використовувалась така інтонація голосу, що буквально зачаровувала. Наприклад, з біографії артиста Андрія Миронова нам відомо, що він не мав звуковисотного слуху і професійного співацького голосу, але це все компенсував чудовий інтонаційний слух, особлива харизма, завдяки чому артист збирав не меншу глядацьку та слухацьку аудиторію, чим найвидатніші оперні співаки.

Уміння відчувати і розуміти музику є для майбутніх акторів дуже важливим моментом, оскільки зараз в різних драматичних театрах практично немає спектаклів, в яких би не звучав «живий» спів. При цьому виконавець сольних музичних номерів схожий на режисера, оскільки кожна пісня – це маленький спектакль, де необхідно вибрати свою концепцію для розкриття головної ідеї твору за допомогою засобів музичної виразності. Проте на чолі всього повинен царювати артистизм, повне занурення в художній образ, а вокальне звуковедення лише слугує «інструментом» в досягненні поставленої мети. Музика – це завжди кульмінація пластичної дії, тому вона допомагає акторові розкритися і вивести виконавця на розуміння характеру персонажа. В акторській інтерпретації при співі допускається виправдана розмовна мова, вигуки з різною інтонацією, свист і тому подібне, що зазвичай заборонене в академічному вокалі. Педагогові необхідно розбудити у студентів бажання інтелектуально і емоційно сприймати музику, оскільки професія артиста, музиканта відноситься до духовної сфери. І чим більш високе художнє завдання поставлене для втілення якого-небудь задуму, тим вищим має бути інтелектуальний рівень актора, більш широкий його емоційний спектр, досконаліше володіння «інструментом-голосом». Тільки при дотриманні таких умов виконавська майстерність може залишити глибокий емоційний слід в серцях людей. Велике таїнство театру виникає, як вищий добуток, математичний підсумок «особливих умів емоційної та ідейної взаємодії з глядачем» [10, 317].

Внаслідок цього, у вокальній підготовці сучасного драматичного актора потрібно знайти такий підхід в розвитку співацьких навичок, який би органічно вплітався в основний процес навчання акторській майстерності, сценічній мові, сценічному руху і танцю. Посилаючись на К. С. Станіславського, можна стверджувати, що спів – це процес акторського перевтілення, а співацька інтонація – мета і засіб вокально-сценічного образу. Розвиток співацьких навичок припускає «підключення» викладача до внутрішнього світу (уяви, фантазії, образного мислення) студента, що дозволить правильно знайти потрібний психофізичний стан виконуваного персонажа.

Роль музики, співу у формуванні професійного актора драми величезна, тому введення в учбовий процес дисципліни «Сольний спів» поєднується з цілями і завданнями найважливіших практичних дисциплін.

Висновки. В ході дослідження було встановлено, що дисципліна «Сольний спів» є важливою складовою частиною в підготовці до професії «Драматичний актор театру і кіно» разом з такими дисциплінами як «Акторська майстерність», «Сценічна мова», «Пластика», «Танок» та ін. Вокальна підготовка драматичного актора, здатного переконливо продемонструвати свої співацькі дані вимагає деяких змін освітньої парадигми. Це пов'язано з тим, що багато студентів, що поступають на театральні факультети ВНЗ, не мають яскраво виражених вокальних талантів, тому педагогічні підходи, які



ґрунтуються тільки на принципах класичного бельканто для них не досить ефективні. Одна з головних особливостей співу драматичних акторів – прагнення до достовірності сценічного образу.

Психологічні основи співу, емоційний настрій складають найважливішу частину теорії і техніки вокального мистецтва, що необхідно враховувати кожному педагогові в підготовці професійних «синтетичних» акторів. Велику користь можуть принести інтеграція спільних методики і програм таких дисциплін, як «Сольний спів» і «Сценічна мова».

Перспективи подальших досліджень. Матеріали, представлені в цій статті, можуть бути використані на практичних заняттях з вокалу для студентів театральних ВНЗ за фахом «Актори драми і кіно». Вони можуть також стати основою для подальшого створення педагогами-вокалістами програм, учбових курсів, посібників для студентів театральних учбових закладів.

### *Література*

1. Айламазьян А. О судьбе музыкального движения / А. Айламазьян // Балет. – 1997. – № 4. – С. 20–23.
2. Асафьев Б. В. Речевая интонация: [Моногр.] / Б.В. Асафьев; Ред. Е.М. Орлова. – Москва; Ленинград: Музыка, 1965. – 136 с.
3. Бельская Е. Вокальное искусство в профессиональном становлении режиссёра любительского театра : уч. пособ. для студентов ВУЗов / Елена Бельская. – Барнаул: изд-во Алтайской гос. адем. культуры и искусств, 2009. – 160 с.
4. Киквадзе С. С. Вокальное исполнительство как творческий процесс : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 – муз. искусство / Киквадзе Семен Семенович; Грузин. гос. театр. ин-т им. Шота Руставели. – Тбилиси, 1987. – 24 с
5. Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре / Г. Кристи. – М.: Искусство. – 1952. – 282 с.
6. Малочевская И. Режиссёрская школа Товстоногова / И. Малочевская. – Улан-Удэ, 2003. – 160 с.
7. Наэм Дж. Психология и психиатрия в США / Дж. Наэм. – М.: Прогресс, 1984. – 300 с.
8. Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. / В. И. Немирович-Данченко. – Москва, 1979. – Т. 2. – 383 с.
9. Носенко Э. Л. Эмоциональное состояние и речь / Э. Л. Носенко. — Киев: Вища школа. – 1982. – 195 с.
10. Саврук С. Театральність і афектація в системі понять теорії музичного виконавства / Соломія Саврук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаника, 2010. – Вип. 17–18. – С. 316–321.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3. Работа актёра над собой. Ч.2 Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1988. – 505 с.
12. Стулова Л. Вопросы вокального воспитания актера драматического театра: уч. метод. пособие / Л. Стулова. – М. : Гос. ин-т театрального искусства им. А. В. Луначарского, 1974. – 100 с.
13. Торопова А.В. Проблемы бессознательного в музыкальной педагогике: К нач. муз.-психол. антропологии / Торопова А. В. – Москва: Прометей, 1997. – 106 с.

14. Фейдимен Дж., Фрейгер Р. Теория и практика личностно-ориентированной психологии. Собрание: в 2-х томах. Т. 2. / Дж. Фейдимен, Р. Фрейгер. / Пер. с англ. – М., 1996. – 208 с.

### *References*

1. Ailamazyan, A. (1997). About the fate of the musical movement. *Balet*, 4, 20-23 [in Russian].
2. Asafiev, B.V. (1965). *Speech intonation*. Moscow; Leningrad: Musica [in Russian].
3. Belskaya, E. (2009). *Vocal art in the professional formation of the director of amateur theater*. Barnaul : iz-vo Altajskoj gos. adem. kul'tury i iskusstv [in Russian].
4. Kikvadze, S.S. (1987). *Vocal performance as a creative process*. Extended abstract of candidate's thesis. Tbilisi [in Russian].
5. Kristi, G.V. (1952). *Work of Stanislavsky in the opera house*. M.: Iskusstvo [in Russian].
6. Malochevskaya, I. (2003). *The director's school of Tovstonogov*. Ulan-Udje [in Russian].
7. Naem, J. (1984). *Psychology and Psychiatry in the USA*. M.: Progress [in Russian].
8. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1972). *Selected Letters*. Vol. 2. Moskva [in Russian].
9. Nosenko, E.L. (1982). *Emotional state and speech*. Kiev: Vishha shkola [in Ukrainian].
10. Savruk, S. (2010). *Theatricality and affection in the system of concepts of the theory of musical performance*. *Visnyk Prykarpatskogo universytetu. Mystecztvoznavstvo*. Ivano-Frankivs'k : PNU im. V. Stefanyka, 17–18, 316–321 [in Ukrainian].
11. Stanislavsky, K.S. (1988). *Collection of works: in 9 vol. T. 3. The work of the actor above himself. Part 2 Work on yourself in the creative process of experience. Diary of a student*. M.: Isusstvo [in Russian].
12. Stulova, L. (1974). *Questions of vocal education of the actor of dramatic theater*. M. : Gos. y`n-t teatral`nogo y`skusstva y`m. A. V. Lunacharskogo [in Russian].
13. Toropova, A.V. (1997). *The problems of the unconscious in musical pedagogy*. Moskva : Prometej [in Russian].
14. Feydimen J., Freyger R. (1996). *Theory and practice of personality-oriented psychology*. Meeting: in 2 volumes. T. 2. M. [in Russian].