

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МОВИ ПІД ЧАС РОБОТИ НА СЦЕНІ ТА В КАДРІ

У статті досліджено особливості використання мовних елементів під час роботи в театрі, кіно та на телебаченні. Розглянуті відмінності подачі голосу актором на сцені та в кіно, особливості роботи з мікрофоном. Доведено, що техніка сценічної/екранної мови — провідний елемент акторської майстерності, основними ознаками якої є звучність (резонатори); гнучкість, об'єм голосу (регістри); рівень розвитку дихання, чіткість і виразність вимови (дикція); інтонаційна виразність. Це один з основних професійних засобів виразності актора, телеведучого.

Ключові слова: мова, голос, майстерність актора, театр, кіно, телебачення.

В статье исследовались особенности использования речевых элементов во время работы в театре, кино и на телевидении. Рассмотрены отличия подачи голоса актером на сцене и в кино. Доказано, что техника сценической/экранной речи — главный элемент актерского мастерства, главной особенностью которого служат — звучность (резонаторы); гибкость, объем голоса (регистры); уровень развития дыхания, четкость и ясность произношения (дикция); интонационная выразительность. Это одно из профессиональных средств выразительности актера, телеведущего.

Ключевые слова: речь, голос, мастерство актера, театр, кино, телевидение.

The article explored the peculiarities of using speech elements during work in the theatre, cinema and television. Distinctions of a voice giving by the actor on a scene and in cinema are considered. It is proved that the technique of stage / screen speech is the main element of acting, the main feature of which is sound (resonators); flexibility, volume of voice (registers); level of development of breathing, clarity and clarity of pronunciation (diction), intonation expressiveness. This is one of the main professional means of expressiveness of an actor, TV presenter.

Key words: speech, voice, actor's skill, theatre, cinema, television.

*«Від точно знайденого руху та вірної інтонації залежить, наскільки актор буде сприйнятий глядачами».
В. Мейєрхольд*

Мова — процес психофізичний. Тому не слід сприймати дикцію як окреме правильне уміння виголошення звуків. Мова невід'ємно пов'язана з фонаційним диханням, м'язовою свободою артикуляційного апарату, а також з тим творчим завданням, що його планує виконати актор/телеведучий на сцені та в кадрі. Чим цікавішою буде мета, тим активніше її домагатиметься митець. Адже дія мовного апарату напрямки залежатиме від сили та якості думки. Живі, яскраві думки, що хвилюють митця, та особиста потреба поділитися ними з людьми приведуть весь механізм мовного

апарату в бойову готовність, що дасть можливість розкрити особистість митця, поділитися повним спектром набутих ним емоцій.

За К. С. Станіславським, «...слово є найконкретнішим засобом висловлення людської думки...». Сценічне слово Станіславський визначає як словодію [14, 408].

Найголовніше запитання у роботі актора над роллю — «Що я роблю?».

Російська дослідниця Т. В. Романенко у статті «Глаголь» взяла за основу «феномен дії» в акторській майстерності. Вона пропонує новий підхід до активізації уваги та дії як основу творчості та, відповідно до цього, методика усвідомлення дієслів засобом самої системи дієслів: «...нівелюючи дієслова, що означають фізичну дію, висловлюючи почуття та їх відтінки як тренажери, цікаво ство-

рювати історії, в яких би відображалися дієслова, що мають вольовий початок та мету». На думку авторки, саме дієслова, що містять у собі якості вольового походження та прагнення до мети, і є сутністю акторської майстерності [12, 61].

За приклад авторка подає дієслово «ремонтував». Акторові озвучуються запропоновані обставини, оголошується форма дієслова в певній категорії та часі. (Я) ремонтував (свою кімнату)! (З азартом) ремонтував і ремонтував. Ремонтував (годину), ремонтував (дві), ремонтував (три). Ремонтував (увесь день). Ремонтував (підбадьорюючи себе)! Ремонтував і ремонтував (пересилуючи себе). Відремонтував!

Ця вправа передбачає і тренаж, і рухомість м'язів артикуляційного апарату, а також ігрову імпровізацію та осмислене слово!

Акторський текст може не збігатися з акторською дією. Але дія актора на сцені має бути зрозумілою так само, як і текст.

Мова є невід'ємною частиною характеру та визначає особистість. У візуальних категоріях голоси можна визначити так: глибокий голос, голос плаский, голос яскравий, тьмянний, сонячний. Акторів з надзвичайно яскравими, самобутніми голосами, такими, що відразу і надовго запам'ятовуються, багато. Найвідоміші це — Єфим Копелян (голос за кадром у фільмі «Сімнадцять миттєвостей весни»), Євген Євстигнєєв у ролі професора Преображенського у фільмі «Собаче серце», Людмила Касаткіна та її граційна пантера із мультфільму «Мауглі», Євген Леонов у мультфільмі «Вінні Пух», Богдан Бенюк у мультфільмі «Капітошка», ледь хрипливатий голос Богдана Ступки із характерною національною вимовою у фільмі «Білий птах з чорною ознакою».

Однією із вад сучасного покоління акторів, російський дослідник В. Галендєєв називає недбале ставлення до власного мовного апарату: «Змінився тембр голосу. Він став більш вульгарним. Якщо говорити по-науковому, стало менше обертонів, менше гармоніки; звуки голосів наблизилися до так званого основного тону. В театрі це іноді називають «білим звуком». <...> Голоси дедалі більше “вимиваються”. В сухому залишку — голос, як засіб спілкування мінус атмосфера спілкування. Мінус — ставлення до співрозмовника. Такий <...> мовний т'яп-ляп, голосова халтура. Голос, над яким не попрацювала культура. З якого ті чи інші особливості епохи відмінували всі архітектурні надмірності» [4, 36].

Українська дослідниця А. Гладишева додає, що сучасне молоде покоління акторів «...читає недостатньо. І це позначається на загальній культурі

молодих акторів», і — як наслідок — такий актор не може бути цікавим глядачеві [5, 7].

Творчі особистості так само індивідуальні, як і їх голоси. Але неможливо миттєво та безпричинно заговорити зрозуміло та красиво. Зміни в мові не відбудуться без змін особистості. Мова — це людина в цілому. Мова насамперед потрібна для спілкування. А отже митцеві, передусім, слід зрозуміти **що** він хоче досягнути своєю промовою. Процес передачі інформації глядачеві має бути зручним та комфортним. Якщо ці відчуття будуть органічними, то думка організується засобом слова. Сформується дихання, активізується дикція. Обов'язковою умовою є те, що митець має бути зацікавленим у тому, аби його почули і зрозуміли. Проте є магія особистості, яка надає своєрідного шарму, здавалося б, невиразним голосам.

«Трапляються голоси немовби невеличкі та тьмяні, в усякому разі такі, що не справляють враження в невеликому приміщенні. Але на великій сцені театру вони не лише не втрачають звучності, а немовби посилюються: їх прекрасно чути в усіх куточках, сріблястим передзвоном вони виблискують у хаосі навколишніх звуків» [4, 61].

Голос актора так чи інакше складається із сукупності особистісної культури і цілісності, власного досвіду. Голос актора є інструментом, яким слід користуватися віртуозно. Голос — це відображення внутрішньої реальності. І професійний та досвідчений актор може віртуозно користуватися своїм мовним інструментом [10, 97].

Загалом мовна підготовка актора театру мало відрізняється від підготовки теле/кіно актора. Особливо початкова форма навчання, коли відбувається закладання основ роботи над голосом та дикцією. Проте театр і кіно існують за різними законами. Робота перед камерою — це не лише декорації, це інший посил. Вона не передбачає подачі на зал, відповідної реакції залу тощо.

У театральній постановки — свій власний алгоритм. Так, у третьому акті потрібно набирати відповідний темпоритм, потрібен вибух емоцій, інша подача тексту та більш яскраве використання голосу актором. Досвідчений режисер, який відчуває свого актора, вміло допомагає йому в цьому, використовуючи індивідуальні голосові та мовні якості актора над роллю.

«Обличчя та голос актора, його існування на сцені — це певною мірою відображення задуму режисера. Режисерська концепція, його бачення, світосприйняття — все це впливає на акторів, а відповідно і на формування їх акторсько-мовного стилю. Простіше кажучи, індиві-

дуальний мовний стиль актора формується у тісному взаємозв'язку з режисерським баченням» [16, 43].

В кіно та на телебаченні, на відміну від театру, послідовність сцен над якими працює актор, частіш за все порушується. Так, після зйомок першої сцени можуть перейти до останньої. Актор має бути готовим до швидкого «перемикання» емоцій. Тому «...актор повинен перед роботою над окремою сценою чітко розуміти, що відбувається з його героєм в даний момент» [3, 67].

У театрі, де сюжетна дія не розривається на частини, й історія розвивається поступово, у актора є можливості «розкачатися», прожити характер свого персонажа, глибше передати його емоції [6, 118–140].

Актор театру повинен знати свої репліки напам'ять і, як правило, не має права їх змінювати: якщо п'єса відома, то будь-яку текстову помилку або заміну слів можуть помітити глядачі. Актори кіно в цьому плані більш вільні.

Для гри в театрі особливо важливі вміння пластично рухатися і володіти голосом. При цьому і рухи, і манера проголошувати репліки завжди ширші і надмірні: тому що акторові потрібно «заповнити» собою простір сцени.

В кіно рухи будуть скупіші й природніші, і передавати емоції, скоріш за все, буде не пластика тіла, а обличчя. Саме тому для зйомок важлива кіногенічна зовнішність і здатність грати сцену мовчки, самим обличчям. Тому що без крупного плану не працює жоден режисер. Тут важливо все, навіть вираз очей. Адже на крупному плані буде видно найменші деталі.

Театральний актор не може відбутися без уміння чітко проголошувати кожне слово, кіно ж не ставить таких жорстких обмежень. Акторові завжди можна дозволити зробити кілька дублів та спроб озвучення ролі, якщо щось вийшло невдалим. Можна навіть запросити іншого актора на переозвучення персонажа. Невиразний голос, акцент, не ідеальна дикція або проблеми з мовою для кіноактора не будуть настільки великою проблемою, як для актора театру. Відомий факт, що голоси деяких акторів Голлівуду, наприклад Мерилін Монро, Клінта Іствуда або Арнольда Шварценеггера, абсолютно невиразні [3].

Але! Кіно- та телеактор повинен уважно стежити, аби його характер, інтонаційний малюнок та подача матеріалу відповідали емоційному та змістовному малюнку епізоду.

Так, під час запису він має чітко голосом відтворювати не лише зовнішню, а й внутрішню драматургію сцени. А в голосі актора можуть з'явитися

фарби, що відтіняють своєрідний підтекст: в одному випадку голос може зірватися, в іншому — затремити, в ньому можуть з'являтися хрип, вібрація, може перерватися дихання, — все це надає ролі емоційної своєрідності.

Наприклад, по ходу дії героїня читає листа, слова якого самі по собі не містять нічого трагічного, але героїня знає трагічні обставини, що передували написанню цього листа, і її голос зривається, тремтить. «Враховуючи емоційні складові моменту не варто записувати голос актора чисто, без хрипів. Адже це знизить їхню художню достовірність» [1, 26].

Процеси сприйняття навколишнього світу тісно пов'язані з емоційною пам'яттю людини. Так імпульсом для збудження людської уяви слугує слово. А процес сприйняття слова відбувається засобом системи збудників, що оживляють емоційні рецептори людини, її пам'ять, все це перероджується в емоційно-почуттєве уявлення людини. Отже те, як людина говорить, які емоції вона вкладає у слова, яким чином проголошує окремі звуки, як правило, значно важливіше за те, що саме вона говорить. Надзвичайної цінності звучанню слова, містично-сакральної значимості звукам у словах надавав видатний актор і теоретик Михайло Чехов.

Звуки для актора — це як палітра для художника. Цінність та емоційність звуків М. Чехов визначав ще у своїй книжці «Про мистецтво актора» [18, 218].

«Звуки для актора, це окремі живі істоти з індивідуальною душею і тільки їм притаманною сутністю. Приголосні — результат імітації зовнішнього світу. Так, наприклад, звук «PPP» схожий на грім. Намагаючись зрозуміти це явище, прадавня людина імітувала його не лише в звуках, й у жестах. Все, що котилося, кружляло, все, що було спіральним або ж колоподібним, — усе це було у звукові «PPP». Все, що лилося, цвіло, лагідно гладило людину, сформувалось поступово у звукові «ЛЛЛ».

В голосних звуках можна відчути відлуння почуттів та пристрастей людини. Так, у звукові «А» — жест розкриття, прийняття. Зокрема, якщо людина дивується або рада бачити когось, вона вигукує — ААА. Якщо людина налякана або намагається закритися, вона вигукує — УУУ» [18, 107].

Сила слова, за Чеховим, полягає не у силі ді-афрагми, а у ступені того, як його відчув і прожив актор. І пластичний жест має слугувати підкріпленням слова. Тренінгові вправи, за М. Чеховим, передбачали читання сонетів В. Шекспіра засобом жестів.

«До того, як почати говорити, потрібно приготувати жест голосу, аби він випромінювався навсібіч.

Голосні виражають суб'єктивність, а приголосні відображають зовнішній світ. Силою мови актори будують із повітря».

Загалом, слово і емоції — дві невід'ємні складові діяльності актора. «Дивіться у вашій уяві на вашого театрального або кіногероя так довго й інтенсивно, поки його почуття (які ви також «бачите» у вашій уяві) не пробудять у вас самих ті ж самі почуття. Поки почуття вашого героя не стануть вашими [17, 157].

У кіно час на душевну розкачку обмежений. Тому, аби протистояти холодній атмосфері знімального майданчика, Чехов пропонує деякі прийоми.

Так, наприклад, він радить здружитись із декораціями. «Уявіть собі, що, коли ви входите у ці декорації, вам немовби відчиняються двері у дружній світ. Доторкніться до стола, наприклад, сядьте у крісло».

Майстер радить увімкнути уяву, аби певним чином оживити меблі й зробити їх своїми союзниками. І найважливіше завдання — оживити камеру. Здружитися з нею.

«Актор прагне подобатися, аби його підбадьорювали. Але поспіх кіно і продюсерів цього не передбачає. В такому разі актор може безсловесно привітати камеру, що внутрішньо надасть їй дружнього характеру. Це також дозволить не затискатися під час зйомок, при тому, що актор може бути розкутим під час репетиції. Довіряйте собі і ви будете «випромінюватись перед камерою»» [20, 170].

В кіно і на телебаченні Чехов радить уявити перед собою зацікавлену, задоволену публіку. Це надасть людських рис бездушній техніці. Привітатися з технічною командою — значить встановить з нею подумки контакт і невидимий зв'язок.

Читання тексту (сценарію), повтор подумки, аби «насититися» ним. Попри те, що актор не бачить безпосередньої глядацької реакції, він у театрі чи кіно має випромінювати свій емоційний і мовний спектр. Кінокамера висвітлює кожен вираз обличчя, кожен порух очей, роблячи їх більш помітними і виразними. Але, незважаючи на це, згідно з порадами М. Чехова, економити жести та міміку не можна, потрібно маскувати їх.

«Слід сконцентрувати свою енергію і всі необхідні емоції, аби потім уявити собі, як легка вуаль спускається на тебе, аби пом'якшити їх, зробити делікатнішими. Таким чином актор збереже свою «присутність» без надмірної жестикуляції».

Аби крупні плани були вдалими, Чехов радить акторові дати вільний вихід емоціям і залишити їх «варитися у власному соку», зберігаючи м'язи обличчя розкутими.

Також особливу увагу в кіно відводять звучанню голосу. До тембральних, мовних та інших негараздів виконавців ставляться критично не лише з точки зору отримання якості звуку, а й, головним чином, з метою використання всіх творчих можливостей для максимального та всебічного розкриття художнього образу [2, 17].

Разом з тим, «сприйняття голосу з екрана в кінотеатрі і на знімальному майданчику зовсім не одне і те саме. Часто в ажіотажі захоплення зйомкою можна не помітити, що ніжний голос героїні захрипів або зробився тьмяним, маловиразним, а на крупному плані подих або прискорене дихання, зафіксоване мікрофоном, абсолютно не відповідає створюваному характеру, ніби невеличкий звуковий нюанс, але — це може внести неточність у створюваний кінообраз!» [7, 253].

Гра в невеликому залі на 50 осіб і гра на кінокамеру — дві абсолютно різні речі, навіть у психологічному плані. Театр при всіх його сучасних змінах не може досягнути природності та тієї інтимної атмосфери, яку може створити камера. Тому вважається, що театральна гра умовна, надмірно експресивна, а гра в кіно відбувається в камерних умовах, тому більш природна, наближена до реального життя.

Широко відома розповідь К. Станіславського про те, що одного разу він із товаришами гуляв парком і запримітив мальовничий куточок, надзвичайно схожий на декорації однієї зі сцен «Місяця в селі». Метру захотілося зіграти цю сцену в реальній обстановці. Станіславський та Кніппер вимовили перші репліки, але відразу зупинились. Вони відчули, що все те, що на сцені було життям в образі, миттєво зруйнувалось у реальному середовищі, в натурі, як сказали б кінематографісти. Театральні інтонації прозвучали неправдою, гра вступила у суперечність із дійсністю.

А от «...кінематографіст живе натурою, кіномистецтво включає реальне середовище у свою образну систему» [13, 18].

Є й інші відмінності: в театрі актор чітко розуміє, кому призначається його гра — глядачам у залі, і це усвідомлення дає йому додаткове натхнення. Актори, що працюють у фільмі, позбавлені такого адресата і можливості отримати емоційний відгук на свою гру.

Проте абсолютно інша річ — актори телебачення й телеведучі. Телеекран вимагає чіткої вимови, гарного голосу, приємного тембрального забарвлення і уміння природно подати потрібний текст. Більш того, телеекран, немов лакмусовий папір, акцентує, гіперболізує вади актора/телеведучого.

Сучасні телепроекти вимагають від актора/телеведучого бездоганного володіння мовою та уміння імпровізувати. Телебачення сьогодні тяжіє до швидкого виготовлення продукту або ж подачі інформації в прямому ефірі. І дублі тут неможливі.

Незрозумілий текст актора/телеведучого, неприємний голос та неприродна подача інформації призведуть до того, що глядач перемкне телеканал. Отже актор, який не спроможний швидко і бездоганно показати всі мовні та акторські уміння — ризикує залишитися без роботи. Також у телеведучих є можливість спілкування із глядачами в прямому ефірі, що безперечно підсилює відповідальність ведучого і дає йому можливість для додаткової імпровізації тепер і зараз [8, 70].

Тепер трішки про манеру проголошення тексту в театрі й на теле-, кіноекрані. В кіно промовлена з екрана фраза монологу, діалогу від першої особи і від інших персонажів містить у собі не лише думки і почуття, а й створює додаткову емоційну напругу завдяки тому чи іншому акторському трактуванню, тій чи іншій манері подачі матеріалу.

Написані в сценарії слова не є закінченим художнім дійством. Нові риси надає словам їх вимова: звучання та наспівність голосу, інтонація, варіювання мелодійності відтінків голосу, динаміка мови, прискорення та уповільнення в окремих фразах. Саме тому, що майстерніше актор/телеведучий володіє власним мовним апаратом, то досконалішим буде загальний кінцевий твір (вистава, кіно картина, телестановка, телепрограма).

Особливості тембрального та ритмічного характеру надають самобутності мові кожної окремої людини, відрізняють її від інших, постулюють неповторність особистості митця. Одна й та сама думка, висловлена тими ж самими словами, але по-різному висловлена, може спонукати до різних почуттів, викликати різне сприйняття, різну реакцію. І тут слід пам'ятати, що недосконале володіння мовним апаратом може спровокувати непрогнозовані результати. Так, наприклад, зізнання у коханні Ромео до Джульєтти в однойменній п'єсі, проголошене зі сцени актором, що погано володіє мовним апаратом, може викликати регіт.

Закадровий голос — це голос-образ, що розповідає історію. Глядач хоче почути правдиву, красиво промовлену історію, розказану розбірливою мовою, з донесеними думками, що допоможе глядачу правильно оцінити те, що відбувається на екрані [9, 74].

«Мова актора може характеризуватися динамікою, розмаїттям інтонацій, дикцією, ритмом, специфікою проголошення слів та букв, тоді як голосові дані оцінюються частотним та динамічним

діапазоном, силою звуку, характерним наповненням обертонів, що створюють індивідуальну неповторність голосу» [11, 18].

Розвиваючи та удосконалюючи голос, можна навчитися гарному володінню голосом. Мовні навички не даються людині від народження, а лише в процесі її розвитку, навчання і практики напружуються такі елементи мовної культури, як вимова, дикція, уміння точно передавати мовою всі бажані відтінки думок та почуттів, володіння системою мовних норм.

Певні недоліки голосу актора телебачення можна підкорегувати технічно. А от мовні потрібно викорінювати самому актору, адже мікрофон їх ще підсилює.

Під час читання трапляються такі вади, як наголошення окремих звуків, призвуки під час вимовляння наголошених голосних або шиплячих, прицмокування, іноді навіть буває чутно, як людина ковтає слину, у літніх акторів мова може мати специфічні дефекти, викликані віковими змінами ротової порожнини [11, 42].

Постановка дихання під час роботи з мікрофоном — також має характерні особливості. У окремих осіб дихання ускладнене, під час вдиху-видиху прослуховується підсвистування, не всі вміють знаходити правильний, рівномірний ритм дихання, що погано позначається на записаному матеріалі. Такі недоліки характерні для молодих та недосвідчених акторів. Коли вони схвильовані, то часто говорять, не лише задихаючись та ковтаючи слова та склади, а й чергуючи скоромовку з паузами для того, аби перевести дихання. Потім починають наступне слово з різкого видиху, що призводить до браку запису. «В таких випадках особливо важливо стежити за тим, аби різкий потік повітря під час видиху не потрапив у мікрофон, адже на слух це буде сприйматися, як удар чи сторонній звук» [15, 57].

Під час тонування, аби наблизити характер виконання до обстановки озвучувальної сцени, акторові важливо відтворити біля мікрофона пластику, наближену до тієї, що ми бачимо на екрані. Якщо в кадрі актор сидить, потрібно сісти і перед мікрофоном, якщо лежить, важливо лягти, але, звісно, так, аби це не заважало акторові гарно бачити екран і чітко вимовляти текст. Якщо за сценарієм актор, розмовляючи, їсть, слід відтворити це і перед мікрофоном.

Актор має наблизитися чи віддалитися від мікрофона, якщо кадри змінюються від крупного до середнього, загального планів тощо.

Важливо також під час роботи в колективному озвучуванні не підпадати під тональність партнерів.

Актор має чітко відчувати голосову амплітуду всіх учасників сцени. Кожен голос має дисонувати, тоді масова сцена буде багатобарвною і виразною.

«Варто звернути увагу на те, як на знімальному майданчику через мікрофон чути людський гомін під час перерви, коли люди не грають і просто спілкуються. Ніхто не намагається потрапити в унісон голосам оточення, кожен веде свою «партію». В результаті складається багатобарвна, жива картинка», — писав Л. Трахтенберг у книжці «Майстерність звукооператора» [15, 78].

Загалом голос людини — унікальний та досконалий апарат, творений природою для відтворення звуків. Мова — візитівка людини. Важливо не лише те, що вона говорить, але не менш важливо і як звучить її голос під час передачі думки. Вміння користуватися своїм мовним апаратом — потужний засіб невербальної дії співрозмовника в ефірі та актора на сцені і в кадрі. «Оціночні характеристики голосу — польотність, сила, тембр, діапазон. Для людей, чия професійна діяльність пов'язана з голосом (зокрема, актори, телеведучі), необхідна голосова витривалість» [11, 32].

Сучасні реалії вимагають від актора універсальності. Сьогодні актори не **обмежуються одним видом діяльності, а, як правило, грають у театрі, в кіно**, ведуть програми на телебаченні. Відповідно і акторська техніка сьогодні має бути більш гнучкою та динамічною, ніж раніше. Актор має легко переходити від однієї манери гри до іншої, якісно володіти цією перебудовою. Сучасний актор має швидко адаптуватися до сучасного технічного інструментарію, зокрема кіно- та телетехніки і тонко відчувати манеру гри на камеру, чітко дотримуватися відповідної пластичної поведінки у студії та в кадрі. Недосконале володіння елементами акторської і мовної техніки може коштувати акторові перспективи в професії.

Джерела та література:

1. Андронникова М. И. От прототипа к образу. Москва: Наука, 1974. 240 с.
2. Андронникова М. Сколько лет кино. Москва: Искусство, 1968. 172 с.
3. Бородин Б. Б. Virtuoznost: istoriya ponyatiya. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: K novomu sinkretizmu: sb. nauch. tr. / pod red. G. A. Zhernovoy.* Кемерово: КеМГУКИ, 2005. Вып. 4. 228 с.
4. Галендеев В. Н. Не только о сценической речи. Санкт-Петербург, 2006. 10 Водяной знак. 2007. № 5 (49), 176 с.
5. Гладисева А. О. Сценічна мова. Монологи. Композиції. П'єси. Навчальний посібник-хрестоматія. Біла Церква: ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика», 2013. 368 с.
6. Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля / П. П. Громов. *Написанное и ненаписанное.* Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 351 с.
7. Лоусон Джон Говард. Фильм — творческий процесс. Москва, 1965. 273 с.
8. Матвеева Л. В., Шкопоров Н. Б. Связь с аудиторией в телекоммуникации. *Прикладные исследования.* Москва: Гостелерадио, 1991. Ч. 1–2. С. 74.
9. Матвеева, Л. В., Аникеева Т. Я., Мочалова Ю. В. Психология телевизионной коммуникации. Москва: РИП-холдинг, 2002. 316 с.
10. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Москва: изд-во «Наука», 1967. 204 с.
11. Носенко Э. Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности. Днепропетровск, 1975. 132 с.
12. Романютенко Т. В. Глаголь. *Изд-е «Сценическая речь в театральном вузе».* Москва–Екатеринбург Кабинетный ученый, 2012. С. 60–68.
13. Ромм М. Построение киномизансцены. Москва: Искусство, 1960. 46 с.
14. Станиславский К. С. Собрание сочинений / К. С. Станиславский: в 9 т.; редкол.: О. Н. Ефремова и др. Т. I. Москва, 1988. 656 с.
15. Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. Москва: Искусство, 1972. 192 с.
16. Царегородцева Е. Г. Уходящие голоса. Москва–Екатеринбург Кабинетный ученый, 2012. С. 16–17.
17. Чехов М. Литературное наследие. Москва: Искусство, 1995. 542 с.
18. Чехов М. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1999, 271 с.
19. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в шести т. Т. 5. Москва, 1968. 696 с.
20. M. Chekhov. Afterword by Mala Powers _With M. Chekhov in Hollywood_. *On the technique of Acting.* Op. cit. 1991. P. 169.

References:

1. Andronnikova, M. I. (1974). Ot prototipa k obrazu. Moscow: Nauka, 1974, 240 [in Russian].
2. Andronnikova, M. (1968). Skolko let kino. Moscow: Iskusstvo, 1968, 172 [in Russian].
3. Borodin, B. B. (2005). Virtuoznost: istoriya ponyatiya. *Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: K novomu sinkretizmu: sb. nauch. tr. / pod red. G. A. Zhernovoy.* Кемерово: КеМГУКИ. Вып. 4, 228 [in Russian].
4. Galendeev, V. N. (2006). Ne tolko o stsenicheskoy rechi. Sankt-Peterburg. 10 Vodyanoy znak. 2007. № 5 (49), 176 [in Russian].
5. Gladisheva, A. O. (2013). Stsenichna mova. Monologi. Kompozitsii. P'esi. Navchalniy posibnik-khrestomatiya. Bila Tserkva: PAT «Bilotserkivska knizhna fabrika», 368 [in Ukrainian].
6. Gromov, P. P. (1994). Ansambl i stil spektaklya / Gromov P. P. *Napisannoe i nenapisannoe.* Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 351[in Russian].
7. Louson, Dzhon Govard (1965). Film — tvorcheskiy protsess. Moscow, 273 [in Russian].
8. Matveeva, L. V., Shkoporov N. B. (1991). Svyaz s auditoriey v telekommunikatsii. *Prikladnye issledovaniya.* Moscow: Gosteleradio. Ch. 1–2. S. 74 [in Russian].
9. Matveeva, L. V., Anikeeva T. Ya., Mochalova Yu. V. (2002). Psikhologiya televizionnoy kommunikatsii. Moscow: RIP-kholding, 316 [in Russian].
10. Morozov, V. P. (1967). Tayny vokalnoy rechi. Moscow: Nauka. 204 [in Russian].
11. Nosenko, E. L. (1975). Osobennosti rechi v sostoyanii emotsionalnoy napryazhennosti. Dnepropetrovsk, 132 [in Ukrainian].
12. Romanuytenko, T. V. (2012). Glagol. *I-e «Stsenicheskaya rech v teatralnom vuze».* Moskwa–YekatYerinburg KabinYetnyy uchYenyu. S. 60–68 [in Russian].

13. Romm, M. (1960). Postroenie kinomizantseny. Moscow: Iskusstvo, 46 [in Russian].
14. Stanislavskiy, K. S. (1988). Sobranie sochineniy: v 9 t., redkol.: O. N. Efremov i dr. T. I, 656 [in Russian].
15. Trakhtenberg, L. (1972). Masterstvo zvukooperatora. Moscow: Iskusstvo. 192 [in Russian].
16. Tsaregorodtseva, Ye. G. (2012). Ukhodyashchie golos. Moscow — Yekaterinburg KabinYetnyy uchYeny. S. 16–17 [in Russian].
17. Chekhov, M. (1995). Literaturnoe nasledie. Moscow: Iskusstvo, 542 [in Russian].
18. Chekhov, M. (199). Ob iskusste aktera. Moscow: Iskusstvo, 1999. 271 [in Russian].
19. Eyzenshteyn, S. (1968). Izbrannye proizvedeniya: v shesti tomah. Moscow, 1968. T. 5, 696 [in Russian].
20. Chekhov, M. Afterword by Mala Powers _With M. Chekhov in Hollywood' (1991). *On the technique of Acting*. Op. cit. P. 169 [in English].