

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ АРТИКУЛЯЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Фоломєєва Наталія Аркадіївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Статтю присвячено методичним основам розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів. Узагальнено методичні напрацювання закордонних фахівців та на основі їх аналізу визначено систему чинників розвитку артикуляційної виразності майбутніх акторів у процесі їх вокальної підготовки. Охарактеризовано психофізіологічні чинники розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів, серед яких виокремлено рівень розвитку мовного слуху, будову артикуляційного апарату, розвиток вокального дихання, голосове резонування. Охарактеризовано соціокультурні чинники розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів. Визначено, що артикуляція актора містить інформацію психологічного та побутового характеру. Акцентовано значення діалектних явищ у процесі розвитку артикуляційної виразності. Наведено приклади різноманітності артикуляції мовного звуку залежно від звукового оточення. Розглянуто творчі чинники розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів, які на відміну від психофізіологічних та соціокультурних не є побутовими і позначають переважно артикуляцію актора. Охарактеризовано значення «пропонованих обставин», «бачення», а також мовну характерність як суб'єктивний метод мовного втілення у системі творчих чинників. Зроблено акцент на проблемі залежності дикції актора від якості текстового матеріалу. Зроблено висновок, що розвиток артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів є цілеспрямованим процесом, який здійснюється під контролем висококваліфікованих науково-педагогічних працівників та впливає не лише на змістовний бік вокального виконавства, а і на власне мовно-виконавський, який має незаперечне значення для акторів.

Ключові слова: артикуляційна виразність, вокальна підготовка, основи співу, майбутній актор, психофізіологічні чинники, соціокультурні чинники, творчі чинники.

Folomieieva Nataliia. Methodological basis of development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors

The article is devoted to the methodological foundations of the development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors. The article summarizes the methodological work of foreign specialists and, based on their analysis, defines a system of factors for the development of articulation expressiveness of future actors in the process of their vocal training. The psychophysiological factors of the development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors are characterized, among which the level of speech hearing development, the structure of the articulatory apparatus, the development of vocal breathing, and vocal resonance are highlighted. Socio-cultural factors in the development of articulation expressiveness in the process of vocal training of future actors are characterized. It was determined that the actor's articulation contains information of a psychological and everyday nature. The importance of dialectal phenomena in the process of developing articulatory expressiveness is emphasized in the article. Examples of the diversity of speech sound articulation depending on the sound environment are given in the article. The creative factors of the development of articulatory expressiveness in the process of vocal training of future actors are considered, which, in contrast to psychophysiological and sociocultural factors, are not everyday and mainly indicate the actor's articulation. The meaning of "proposed circumstances", "vision" as well as language characteristics as a subjective method of language embodiment in the system of creative factors are characterized in the article. Emphasis is placed on the problem of the dependence of the actor's diction on the quality of the text material. It is concluded that the development of articulation expressiveness in the process of vocal training of future actors is a purposeful process that is carried out under the control of highly qualified scientific and pedagogical workers and affects not only the content side of vocal performance, but also the language and performance itself, which is of undeniable importance for actors.

Key words: articulation expressiveness, vocal training, singing basics, future actor, psychophysiological factors, sociocultural factors, creative factors.

Феномен артикуляції ніколи не залишав сфери уваги істориків, теоретиків та практиків театру, а також фахівців зі співацької підготовки. Характер сценічної дикції є відображенням часу, стилю життя та стилю театрального мистецтва. На сучасному етапі театральної історії складаються нові мовні форми спілкування, які істотно змінюють традиційні артикуляційні норми сценічної вимови. Низка феноменів сучасної драматичної сцени (verbatim, site-specific, Liquid Theater, Театр.doc, promenade-спектакль, environment-teatr,

інклюзивний спектакль та ін.) орієнтована на «змащену» мовленнєву культуру актора, на принципову відмову від вивіреної її інтонаційним багатством і артикуляційної чіткості. Розмовна («вулична») мова все частіше проникає на сцену художньо не перетвореною. Разом із тим традиції підготовки акторів у вітчизняних закладах вищої освіти актуалізують необхідність розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів відповідно до класичної традиції сценічної мови.

В основу методології покладено системно-аналітичний та порівняльно-історичний методи. Системно-аналітичним методом систематизовано досвід розвитку артикуляційної виразності у процесі професійної підготовки. Порівняльно-історичний метод використовувався для виокремлення основних чинників розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів.

Аналіз еволюції поглядів фахівців сфери вокального та театрального мистецтва на феномен артикуляції вказує, що це явище, яке спочатку розглядалося переважно з погляду механічного процесу виховання вимови, а зараз розуміється як удосконалення єдності голосомовної діяльності. Сьогодні створено універсальну модель дикційної виразності на основі злиття її естетичних та психічних параметрів. На прикладах з авторського досвіду роботи та аналізу закордонних методичних напрацювань розглянемо механізм дії чинників (психофізіологічних, соціокультурних, творчих), щоб висвітлити роль кожного у розвитку артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів.

Логіка викладу спричиняє необхідність розгляду психофізіологічних чинників. Одним з основних чинників, які визначають артикуляційну виразність дикції, є рівень розвитку мовного слуху. За допомогою гарного мовного слуху легше автоматизувати артикуляційну спроможність, сформувати чутливість до мови. Для ефективності процесу педагог П. Вітфілд [10, с. 116] бере на парні заняття акторів із різними мовними проблемами, констатує: «Через спостереження за іншими швидше пізнаєш себе, один навчається в іншого добре відкривати рота, інший вслухається у свистячі звуки свого партнера. Налаштований слуховий аналізатор сприяє концентрації мовної уваги, вмінню порівнювати, уточнювати, забезпечує стабільність артикуляційної виразності» [10, с. 117].

Розгляд чинника будови артикуляційного апарату ґрунтується на методиці за сценічною мовою, заснований на аналізі наукових праць із логопедії, у них дикційні недоліки поділяються на: 1) функціональні (недостатність розвитку фонематичного слуху, м'язова слабкість органів апарату артикуляції, неправильно сформований мовний уклад) і 2) органічні (відхилення в будові периферичного мовного апарату). Усунення органічних недоліків потребує медичного втручання, яке, як зазначають Дж. Креймен та Д. Сайдтіс, завжди вирішує проблему вимови [7, с. 222]. У праці Р. Прайор зазначено що дикційний тренінг допомагає поліпшити лише порушення функціонального характеру [9]. Водночас дослідник виключає, що звуки можуть вимовлятися нормативно і за неправильного прикусу, якщо «до роботи компенсаторно включаються інші артикуляційні органи» [9, с. 130].

Вагомого значення набуває поєднання індивідуальних психофізіологічних даних. Оскільки питання визначення нормативної/ненормативної будови артикуляційного апарату виходить за межі компетенцій викладача основ сценічного співу, для консультацій і уточнень усе частіше запрошують фахівців-логопедів.

Середовищем, у якому поширюється звук людського голосу, є повітря. З одного боку, це твердження позначається очевидністю, з іншого – те, що часто вислизає від викладача у процесі тренування артикуляції – дихання. Одні звуки вимагають тривалого супроводу повітрям, інші – лише повітряного пориву. Так, наприклад, для виголошення голосного [а] в ударному положенні необхідний подовжений видих. Відповідно до звуку [т] досить короткочасного повітряного удару. Звук [с] вимагає точно вивіреної та вузькоспрямованої порції повітря, він ніби скочується по сформованій в улоговині язика гірці і виринає назовні, зовні не в'яне, продовжує звучати, підтримуваний повітряним струменем; але якщо струмінь не чітко організований, то [с] буде недосконалим. Повсюдну проблему його «невимовлення» Д. Найт називає «недиханням», що означає «...я не оснащую досить потужним потоком цей звук» [6, с. 65]. Будь-яка інтерпретація звуку [с] буде створена за рахунок сфокусованого, необхідної довжини видиху, інакше ми отримаємо його відсутність, вважає дослідник [6, с. 65]. Водночас «надмірне дихання може знищити сенс», зазначає Е. Керпф [5, с. 38], і пропонує займатися комплексним поєднанням артикуляції і дихання. В акторському тренінгу на основі читання віршів дослідник загострив увагу на «опорному пункті» – пропозованих обставинах: «Мені нічого не треба було писати, все написано у поета» [5, с. 211]. Присутні почули дихання тривожне, трепетне, розпалене, перехоплююче, безтурботне. Е. Керпф розвинув ідею живого дихання від живого породження думки [5, с. 37]. Дослідник націлює акторів на різні засоби мовної трансляції та наголошує, що варіювання мовної майстерності безпосередньо пов'язане з нервовою системою, у одного і того ж актора на різні ролі потрібне переналаштування організму. Тобто заміна дихання, починаючи з голосних та приголосних, які у нього у цих ролях різні.

Для немеханізованого тренування дихання педагогі зі сценічного мовлення фокусують увагу на наповненні дихання кольором, змістом, дією. Так, М. Еспіноза визначає, що груди – це серцеві зв'язки, і рухи грудної клітки наповнюються відтінками помаранчево-сонячного дихання. У районі крижів – пристрасть та зрада, сильні емоційні враження, і рухи стегон насичуються червоним диханням. Коліна – це коріння, коричневий колір [4, с. 80]. Отже, підготовка до осмисленого звучання ґрунтується на наповненому диханні.

Освоєна техніка допомагає вимовити будь-який за протяжністю монолог або заспівати будь-яку за темпом пісню, не зриваючи дихання, не втрачаючи думку, навіть якщо актору, як писав Р. Прайор, у цей момент необхідно перевернутися через голову [9, с. 190].

Розглянемо голосове резонування. Голосовий тренінг є фундаментом для артикуляційного, вдосконалення артикуляції повністю проводиться значною мірою на його основі. Індивідуальні рельєфи резонаторних порожнин нашого тіла (у голові – ніс, носові пазухи, носоглотка, гортань, ротова порожнина, череп; у шийній та грудній частині – трахея / її «гілки» –

бронхи, у грудях – легені) відображають унікальне звучання голосу. Вражаючим прикладом можливостей акторських резонаторів є величезні розміри сценічного майданчика античної епохи.

Особливу роль у практиці формування артикуляції актора відіграє звучання приголосних. Дзвінки [з], [з'], [ж], [ж'], [в], [в'] та [б], [б'], [д], [д'], [г], [г'] пролунають за рахунок участі голосу. Важливо, щоб звук потрапив до свого резонатора і ніби затримався у ньому протягом якогось часу. Від тривалості перебування звуку у резонаторі залежить його яскравість.

Тренування звучання мови на основах співу передусім відбувається на матеріалі сонорних звуків, під час проголошення яких превалює голос: [м], [м'], [н], [н'], [л], [л'], [р], [р']. Резонатори сонорних звуків посилюють звучність тих, що стоять поруч. Наприклад, голосні у словах «лимонний», «налим» за рахунок присутності сонорних мають більш високу ймовірність інтенсивного звучання. Звучання сонорних позитивно впливає як на «політність» голосних, так і на звучання сусідніх приголосних. Вплив може поширюватися не лише на сусідні звуки, що стоять у межах слова, а й ширше – на сусідні слова. Приклад таких поєднань: «малин куш». Сонорні, якщо вони нормативні, начебто на буксири витягають глухі приголосні.

У сучасній практиці роботи з майбутніми акторами практично не використовується вираз «постановка голосу», усе частіше послуговуються формулюванням «звільнення голосу» (за К. Лінклейтер [8]).

Глядач хоче чути вільний голос виконавця і через слух уловлювати щось про його людську природу, тому для Й. Боненфант «важливо знайти та витягти з людини його власний голос» [2, с. 145]; для Е. Кавареро значуще, щоб, виявляючи турботу про резонатори та звук, актор не був внутрішньо порожнім [3, с. 17].

Чинник артикуляційного укладу нерозривно пов'язаний із м'язовою свободою. Маючи справу не лише з унікальною акторською природою, а й часто з індивідуальними фізіологічними особливостями мовного апарату, а також з особистістю, що вже сформувалася, викладач основ співу намагається діяти делікатно. Не виключається можливість пояснення актору традиційного артикуляційного укладу звуку: «Іноді я не можу обійтися без прийомів «швидкої допомоги», коли ситуація вимагає, щоб мова актора просто стала на місце», – зазначає К. Бесвік [1, с. 8]. Але не кожен здатний викоренити неправильно завчену мовну позицію: надто велика сила звички. До того ж немає гарантії, що традиційний уклад організує точний звук. Тут важливим є індивідуальний підхід. Працюючи з початківцями, К. Бесвік під час тренування поєднань «зі-зі-зі-зі-зіз», «сі-сі-сі-сі-сіс» запропонувала майбутній акторці вимовити [з'], [с'] не традиційно, а утримуючи язик у верхній позиції [1, с. 12]. Усі одразу почули різницю: звуки перестали в'янути і зазвучали яскравіше. Рішення було обґрунтовано тим, що у цієї акторки маленька нижня щелепа, її верхній ряд зубів глибоко перебиває нижній, і під час вимови звуків [з'], [с'], коли язик знаходиться в нижній позиції, повітряний струмінь змушений долати подвій-

ний ряд зубів. Верхня позиція язика компенсувала цей недолік. Водночас необхідно зазначити, що зайва фіксація на мовному дефекті здатна розвинути страх слова: «Невротизація може досягти дуже високих показників і вийти на перший план» [1, с. 14].

Що стосується м'язової свободи, то навіть стиснений кулак, як зазначають майстри акторської гри, спричинить затиск усього тіла, у якому не може бути «заразної» творчості. Напруга в шиї, затиснуті плечі замикають дихання, у результаті стискається голос, дрібніє звук. Артикуляційний тренінг підтримується вправами на м'язову волю. Вона досягається завдяки роботі з відчуттями, видіннями, образами: тіло зігрівається сонцем, летить, як повітряна кулька, грає з вітром тощо. Окрім цього, актор приділяє увагу роботі внутрішньоглоточної артикуляції: м'яке піднебіння, корінь язика. Збільшує якість зовнішньої артикуляції: обсяг (амплітуда м'язових рухів), спритність (швидкість перемикань з однієї мовної позиції на іншу), витривалість (м'язова сила язика, губ). Велику складність у роботі над артикуляцією має усунення затиску нижньої щелепи. Свобода нижньої щелепи залежить від об'єму «рупора», що розкривається, спритності перемикання з однієї величини відкриття «рупора» на іншу, витривалості щелепних рухів у швидкому мовному потоці.

Питання послідовності нарощування технічних мовленнєвих навичок є дискусійним, однак цілком очевидно, що творчий складник потрібен на всіх етапах артикуляційного тренінгу.

Розглянемо соціокультурні чинники. Мова відображає багато змісту, зокрема психологічного та побутового характеру: належність до певного прошарку суспільства, умови житлового простору, освіта, культурне середовище, життєвий досвід та ін. Практика показує, що мовна культура молодих акторів далеко не досконала. Пов'язано це, насамперед, зі зменшенням обсягу читання художньої літератури та відсутністю належного практичного досвіду у початківців.

Естетичну функцію мови активно гармонізує звуковий бік поезії. Занурення у віршований текст допомагає організувати дихання, відчутти «смак» до вимови звуку, почути ритм, інтонаційні коливання. В одних випадках потрібна наспівність голосних, їх повтор – асонанс, в інших – уміле управління звуками, що алітерують. Мовна культура сприяє «скульптурній пластичності» [2, с. 164] сценічного слова.

Усуненням діалектних явищ актори займаються з перших занять. Володіння орфоепічними та літературними нормами вимови має практичне значення у питанні тренування артикуляції. Викладачі сценічної мови та основ співу знайомлять початківців із правилами кількісної та якісної редукції. Кількісна редукція пов'язана зі скороченням часу артикуляції ненаголошених голосних [а]/[о] залежно від їх положення щодо ударного складу. Якісна редукція пов'язана зі зміною характеру артикуляції голосних та приголосних. Відсутність правильного редукування виявляється у говірці.

Різноманітність варіантів мовного звуку залежить від звукового оточення. Вимовлені окремо, ізольовано, звуки

дуже відрізняються від тих, які вимовляються у складі звукосполучення чи слова, тому питання ізольованого тренування звуку є достатньо дискусійним. Наприклад, немає сенсу окремо тренувати звук середній між [a] та [и], на який перетворюються голосні [a] та [o], перебуваючи в попереджувальній («карабін») і післяударній («слов'янство») позиціях. І таких середніх звуків безліч.

Так, наприклад, звук середній між [i] та [e] вимовляється: 1) замість голосних [e] і [я], що у попередній позиції; 2) замість голосного [a], що стоїть після приголосних ч, щ (чалма́).

Звук середній між [i] та [e] із попереднім йому йотованим звуком вимовляється: 1) замість ненаголошених [e] і [я], що знаходяться на початку слова, у середині після голосного, а також після твердого і м'якого знаків (ядро). Приступаючи до тренування приголосних звуків, педагоги враховують, що: 1) парні приголосні наприкінці слова приголомшуються (дід[т]); 2) приголосні уподібнюються за дзвінкістю-глухістю, а також за м'якістю: коли два приголосних стоять поруч, то попередній уподібнюється до наступного; 3) поєднання приголосних [СШ], [ЗШ] вимовляються як здвоєний [шш]; – поєднання приголосних [сж], [зж] вимовляються як довгий твердий [жж]; поєднання приголосних [сч], [зч] в корені слова, а також на стику кореня та суфіксу вимовляються як [щщ] тощо. Приклади показують щільний взаємозв'язок дикції та орфопії.

Викоренити говірку – завдання складне. У момент вищого натхнення говірка може проявитися навіть у майстрів слова.

Сьогодні на європейській сцені намагаються розширити уявлення про норми, допускаючи національний акцент у зв'язку з характером героя. Як уважає Д. Найт, це пояснюється виявом підтримки толерантності [6, с. 62].

Звернемо увагу на творчі чинники. Якщо всі перераховані вище чинники можуть належати загалом як до побутової, так і до сценічної артикуляції, то творчі є перевагою акторської. Актор може мати певні артикуляційні недоліки і бути чітким; мати всю палітру чистих мовних звуків і при цьому не завжди бути виразним. У цих протиріччях важливу роль відіграють творчі завдання, які, як зазначав Й. Боненфант, шліфують мову [2, с. 159]. Мова в умовах дієвого спілкування сприяє активізації апарату артикуляції, розбірливості, чутності і більш успішному виправленню недоліків. Відповідно, є необхідність висвітлити роль кожного складника основ словесної дії.

«Ув'язування» звучності та розбірливості з природністю мови, перш за все, відбувається через примірку ситуації, через опрацювання запропонованих причин. Робота ця потребує часу та зусиль. За визначенням Е. Керпф, «пропоновані обставини – це минуле і сучасне дійових осіб, це атмосфера, у якій вони живуть, це їх світогляд, виховання, схильності, звички, їх вік, зовнішність, прихильності, захоплення, їх взаємовідносини один з одним» [5, с. 188].

Бачення як внутрішній психічний процес мимоволі відбувається у зовнішній мовній техніці. Причинно-на-

слідкове формулювання поняття дала Р. Прайор: «... бачення – це пам'ять, що забезпечується сприйняттям, яка порушується мисленням на актуальну сьогодні тему» [9, с. 113]. Актор шукає «больові точки» і намагається зрости до потужності бачень справжніх художників. Якщо внутрішня мова присутня на сцені, тоді і в інтонації, і в мовних звуках з'являються нюанси та півтони, вони індивідуальні, непередбачувані, привабливі. «Внутрішнє мовлення насичує репліку, як струмок річку. Кожен струмок вносить щось своє», – зазначає М. Еспіноза [4, с. 79]. Контрапункт між внутрішнім життям та зовнішньою поведінкою – часте явище. У внутрішній мові вирують пристрасті, а зовнішня залишається аскетичною, це розсуває обсяг змісту. Внутрішнє мовлення наповнює підтекст, готує репліку, організує її енергію та фонетичну форму. Від умінь актора сприймати залежить виразність його мовного висловлювання. Акт сприйняття полягає у бажанні досягнути партнера, в умінні проникнути у його задум. К. Бесвік, приділяючи увагу тренуванню слухової сприйнятливості, зазначає: «Навіть ті, що мовчать – «говорять», думають, сприймають, а тому навіть мовчки впливають на розвиток, перебіг діалогу» [1, с. 16], а це означає, що все – від тренінгу до колективного оповідання – має бути побудовано на взаємодії. «За наявності спілкування репліки двох акторів музично між собою пов'язані» [7, с. 337]. Точна реакція на «подразник» організує відповідний ритм та об'єм дихання, а отже, належну швидкість та амплітуду артикуляційних перемикань. Імітація ж акторських намірів утворює зовсім іншу кондицію звукових сплетень. Актор «чує асоціативною та емоційною пам'яттю», – зазначають Дж. Креймен та Д. Сайдтіс [7, с. 339]. В емоційній пам'яті зберігаються зафіксовані враження та відчуття. У момент безпосереднього сприйняття вони спливають і насичують репліку життям.

«Діалог – це завжди можливість і навіть мета вийти за межі логічних побудов», – зазначає у К. Бесвік [1, с. 15]. Якщо акторам і режисеру це вдається, то життя словесного діалогу стає привабливим. Такий діалог надає слову індивідуальної форми.

Суб'єктивним методом мовного втілення є мовна характерність. Це говірка, акцент, манера, дефект, «тобто навмисне спотворення вірного артикуляційного укладу та дикції для імітації того чи іншого недоліку» [6, с. 63]. Здійснення характерності за допомогою вимови вимагає спритності під управлінням мовними органами. Мовленнєва характерність спирається на фонетичні особливості тих чи інших звуків. Умінь реалізувати ці особливості пов'язані з натренованістю слуху, ритмічною чуйністю, артикуляційною пластичністю.

Практичну проблему залежності дикції актора від якості текстового матеріалу розглянемо з прикладу досвіду П. Вітфілд [10, с. 113], яка аналізує читку акторів із дислексією під час роботи над п'єсами В. Шекспіра. Художній текст – це інтерпретація життя, відображення образної моделі дійсності, зазначає П. Вітфілд [10, с. 113]. Щодо лексики, на думку дослідника, автор збіднив життя персонажів трюїзмами. Примітивні за конструкцією пропози-

ції поза образом, а також велика кількість слів-повторів, що засмічують мову, таких як «до речі», «сказали», «що», «а тепер», «ну схоже» та ін., не дали змоги акторам відповідати заявленому автором інтелектуальному статусу героїв. Повідомлене подання реплік, що несуть смислове навантаження, не мало на увазі зворотного зв'язку, що призвело до перечікування слів партнера, відсутності внутрішніх монологів, до монотонних інтонацій, до недоступності взаємодії мовних звуків. Щодо змісту п'єси П. Вітфілд зазначає, що в контексті досвіду акторів та їхніх особливостей створився вакуум пропонуванних обставин та нестача яскравих подій зажадали акторського поповнення, але вигадані смисли не відповідали ні лексиці героїв, ні коду їх звучання. Спроба врятувати текст мовною характерністю так і не увінчалася успіхом, оскільки автором були виписані особистісні особливості героїв [10, с. 115]. Унаслідок цього досвіду молоді актори дійшли висновку: художній текст веде до художньої дикції, побутовий текст – до побутової дикції, в останній немає потреби мовного посилення головному адресату – глядачеві. На фундаменті текстової творчості дикція виникає як засіб для вираження думок та емоцій автора [10, с. 116].

Процес формування сценічної дикції супроводжується одночасним урахуванням усіх визначальних чинників, що змушує педагогів шукати найефективніші вправи.

Розвиток артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів є складним цілеспрямованим процесом, який здійснюється у закладах вищої освіти під контролем висококваліфікованих науково-педагогічних працівників. Цей процес позначається не лише на передачі змісту вокальних творів глядачам, а й на розвитку мовно-виконавських спроможностей, які є провідними для актора. На розвиток артикуляційної виразності у процесі вокальної підготовки майбутніх акторів впливає система чинників, серед яких найбільш значущими є психофізіологічні, соціокультурні, творчі з пріоритетністю останніх. Найбільш актуальним напрямом подальших наукових досліджень визначаємо добір прямих та опосередкованих методів розвитку артикуляційної виразності майбутніх акторів у процесі вокальної підготовки, а також найбільш ефективних вправ розвитку артикуляційної виразності.

Література:

1. Beswick K. Playing to Type: Industry and Invisible Training in the National Youth Theatre's 'Playing up 2'. *Theatre, Dance and Performance Training*. 2018. № 9(1). P. 4–18.
2. Bonenfant Y. Your Voice Is Hair: Speculations toward a Metaphor for Styling Vocal Identity. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. 2018. № 3(2). P. 143–166.
3. Cavarero A. For More than One Voice: Toward a Vocal Philosophy of Uniqueness, (trans. P.A. Kottman), Stanford : Stanford University Press, 2005. 262 p.
4. Espinosa M. A Call to Action: Embracing the Cultural Voice or Taming the Wild Tongue. *Voice and Speech Review*. 2011. №7 (1). P. 75–86.
5. Karpf A. The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent. London : Bloomsbury Publishing, 2007. 399 p.
6. Knight D. Standards. *Voice and Speech Review*. 2000. № 1(1). P. 61–78.
7. Kreiman J., Sidtis D. Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception, Malden, MA & Chichester, West Sussex : Wiley-Blackwell, 2013. 516 p.
8. Linklater K. Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text. London : Nick Hern Books, 2010. 224 p.
9. Prior R. Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training. Bristol: Intellect, 2012. 243 p.
10. Whitfield, P. Towards an emancipatory praxis of pedagogy: supporting acting students with dyslexia when working on Shakespeare. *Voice and Speech Review*. 2015. №. 9(2–3). P. 113–138.

References:

1. Beswick, K. (2018). Playing to Type: Industry and Invisible Training in the National Youth Theatre's 'Playing up 2'. *Theatre, Dance and Performance Training*. No. 9 (1). P. 4–18.
2. Bonenfant, Y. (2018). Your Voice Is Hair: Speculations toward a Metaphor for Styling Vocal Identity. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. No. 3 (2). P. 143–166.
3. Cavarero, A. (2005). For More than One Voice: Toward a Vocal Philosophy of Uniqueness, (trans. P.A. Kottman), Stanford: Stanford University Press. 262 p.
4. Espinosa, M. (2011). A Call to Action: Embracing the Cultural Voice or Taming the Wild Tongue. *Voice and Speech Review*. No. 7 (1). P. 75–86.
5. Karpf, A. (2007). The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent, London: Bloomsbury Publishing. 399 p.
6. Knight, D. (2000). Standards. *Voice and Speech Review*. No.1 (1). P. 61–78.
7. Kreiman, J. and Sidtis, D. (2013). Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception, Malden, MA & Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell. 516 p.
8. Linklater, K. (2010). Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text. London: Nick Hern Books. 224 p.
9. Prior, R. (2012). Teaching Actors: Knowledge Transfer in Actor Training. Bristol: Intellect. 243 p.
10. Whitfield, P. (2015). Towards an emancipatory praxis of pedagogy: supporting acting students with dyslexia when working on Shakespeare. *Voice and Speech Review*. No. 9 (2–3). P. 113–138.