Об особенностях восприятия актером речи партнера

И.А. Автушенко
кандидат искусствоведения

УДК 792.01

АННОТАЦИЯ

В статье исследуется процесс слухового восприятия актера как важнейшей составляющей сценического общения. Способность слушать играет огромную роль в сценическом действии, так как рождает истинное взаимодействие. Когда партнеры на сцене действительно слушают и слышат друг друга, их речь становится живой и непосредственной. Как достигается каждый раз ощущение новизны восприятия? За счет появления новых оттенков, полутонов в интонации, в темпоритме, связанных с сиюминутным ощущением партнера. Способность к восприятию внутренней жизни партнера и выражению эмоциональной интонации речи определяется наличием эмоционального слуха, развивать который возможно и необходимо на уроках сценической речи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

речь, сценический диалог, слуховое восприятие, невербальное общение, эмоциональный слух, функциональная ассиметрия мозга

Слушать и слышать

Освоение навыков диалогической речи требует от студента театрального вуза особой слуховой восприимчивости, воспитание которой осуществляется на уроках по сценической речи. Драматургический диалог строится по законам живого общения и может состояться только при активном участии как говорящего, так и слушающего. По утверждению М. Бахтина, восприятие слушающего «активно ответно и является не чем иным, как начальной подготовительной стадией ответа»[1]. В сценическом диалоге проблема восприятия является ключевой, поскольку действие актера, в том числе словесное, формируется на протяжении всего процесса слушания и понимания реплики партнера, иногда буквально с первого его слова. Проблема слуховой чувствительности с особой остротой встает при об-

[1] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. С. 260.

учении студентов и заставляет искать новые подходы, ставить новые задачи в формировании навыков речевого взаимодействия актеров.

В эпоху цивилизационного и культурного слома меняются и навыки межчеловеческого общения. Особую роль в этом играют СМИ, интернет, мобильная связь. «Роскошь человеческого общения» заменяется обменом информацией. Мы «блуждаем в сети», перебрасываемся «sms-ками». У многих, особенно молодых людей, компьютер становится чуть ли не единственным собеседником. «Мышца общения», по образному выражению известного психолога В. Леви[2], не тренируется, дрябнет. Процесс общения «расчеловечивается». Агрессивный звуковой фон, стремительные ритмы, страхи, подстерегающие современного человека, ставшего за короткий срок свидетелем чудовищных проявлений терроризма, способствуют распространению вируса «социального аутизма».

[2] Леви В.Л. Искусство быть другим. — М., 2003. С. 104.

Современные, особенно молодые, люди научились игнорировать информационные потоки, «не въезжать», «не париться». Символ сегодняшнего дня — наушники. Мы все больше утрачиваем способность слушать и потребность быть услышанным. Профессор СПГАТИ, зав. кафедрой сценической речи В.Н. Галендеев высказал общую тревогу театральных педагогов: наши студенты не слышат так, как должен слышать артист, не умеют воспринимать чувственные, энергетические импульсы педагога, партнера, слышать «сердцевину разговора»[3]. В результате такого «номинального, грубого» восприятия процесс общения становится поверхностным, лишенным личностного присутствия. Из общения исчезает мир личных тонов, «размена чувств и мыслей», уходит «трепет живой материи». Плохо слышащий студент не способен уловить изменения мелодического рисунка речи, следовательно, не может воспринять и передать нюансы эмоциональных переживаний. Хороший слух предполагает хорошую речь. Замечательный педагог, профессор кафедры сценической речи В.И. Тарасов, говоря об огромных трудностях, с которыми сталкивается педагог в обучении студента с дефектами слуха, отмечает, что тот не слышит себя, для него остаются недоступными изменения в эмоциональной жизни партнера, персонажа[4].

[3] Галендеев В.Н. Не только о сценической речи. — С-Пб., 2006. С. 357.

[4] Тарасов В.И. Две проблемы и два возможных способа диагностики творческих способностей // АН СССР. Комиссия комплексного изучения художественного творчества. — Л., 1983. С. 184–185.

Как же актер должен слушать партнера? Известный театральный режиссер и педагог Б.Е. Захава так определяет процесс слухового восприятия на сцене: «Мало слушать партнера, надо его слышать. Надо, чтобы ухо улавливало малейшие нюансы в интонации партнера. Недостаточно видеть и слышать, надо понимать

партнера, отмечая непроизвольно в своем сознании малейшие оттенки его мысли. Мало понимать партнера, надо его чувствовать, улавливая душой тончайшие изменения в его чувствах»[5]. Мастер говорит о глубоком проникновении в самую сердцевину мыслей и чувств партнера. Слышать, понимать, чувствовать. Это процесс не поэтапный, а одновременный: текст партнера улавливает и ухо, и душа.

[5] Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. — М., 1973. С. 148.

Двухканальная природа восприятия речи

Если обратиться к психофизиологии слухового восприятия, то мы увидим, что разделение на слышащее ухо и слышащую душу не просто образ. Оно справедливо и имеет под собой научное обоснование. Это, действительно, два разных слуха, практически независимых друг от друга.

Чтобы быть доказательными, рассмотрим физиологический механизм восприятия звуковой речи. Обращение к исследованиям функциональной ассиметрии мозга свидетельствуют о разных принципах восприятия речевой информации правым и левым полушариями.

[6] Broca P. Sur la facilite du articule // Bull. Soc. Antropol. Paris, 1865. T.6. P. 377–393.

В современной науке, начиная с работ Дакса и Брока[6], а также Вернике[7], обнаруживших нарушения речи при повреждении левого полушария, накопилось много фактов, свидетельствующих о доминировании левого полушария мозга в процессах речевос приятия и речеобразования. Специалисты исходят из представлений о структуре процесса речевосприятия, согласно которым конечной его целью является понимание смысла. Исследования американского ученого Р. Сперри[8], удостоенного в 1981году Нобелевской премии, дают серьезные основания говорить о ведущей роли левого полушария в обеспечении вербальной функции психики (центры Брока и Вернике). Однако выявилось и то, что доминирование левого полушария в обработке речевой информации не абсолютно. Постепенно стали накапливаться факты, свидетельствующие об особой роли правого полушария в восприятии речи.

[7] Wernike C. Der Aphasische Symtomocomplex. Breslau, 1874.

[8] Sperry R. Consciosness, personal identity and the divided brain // Neuropsychologia. 1984. Vol.22. P. 661–673

Исследования американского ученого Р. Сперри[9] выявили, что при временной блокировке работы правого полушария человек сохраняет способность к речевому общению, к восприятию сложных грамматических конструкций, а также математических и абстрактных символов, но оказывается беспомощным в наглядной ориентировке на месте и во времени. Иногда даже глядя на голые деревья и сугробы снега за окном, «левополушарный» человек не мог сразу сказать, зима на дворе или лето. При «отключении» левого полушария обследуемый легко справлялся

[9] Ротенберг В. Мозг. Стратегия полушарий // Наука и жизнь. 1984, №6. С. 46.

с такими задачами, хорошо разбирался в произведениях живописи, в мелодиях и интонациях речи, но воспринимал только очень короткие, просто построенные фразы, терял способность к связной речи. Это свидетельствует о разной функциональной роли двух полушарий в обработке речевой информации. Правое полушарие доминирует в оценке эмоционального состояния говорящего, определении интонации[10]. Доказано, что речь больных с повреждениями этого полушария характеризуется монотонностью, отсутствием интонационной и эмоциональной окраски. Кроме того, нарушение этой зоны (в результате инсульта, травмы или опухоли мозга) приводит к неспособности воспринимать образную информацию, в частности, эмоциональную интонацию речи[11].

Итак, представленные доказательства двуканальной природы речевого восприятия являются основанием для разделения речевой информации на вербальную лингвистическую и невербальную экстралингвистическую. Первая связана с тем, что говорит человек, вторая — с тем, кто говорит и как говорит. В живом общении экстралингвистический канал возникает независимо от лингвистического, помимо слов, и может как усиливать их значение, так и изменять, вплоть до противоположного[12].

Учеными установлено[13], что вербальная информация (по критерию запоминания слов) лучше воспринимается правым ухом. Вследствие перекрещивания нервных путей она адресуется к левому полушарию, т.е. речевым центрам Вернике. Зато невербальная информация (по критерию распознавания эмоциональной интонации) лучше воспринимается левым ухом, так как адресуется в правое полушарие. Однако разделение функций правого и левого полушарий не является абсолютным. Благодаря наличию различных структур, связывающих полушария на разных уровнях, каждое из полушарий в определенной мере может выполнять функции другого, используя свой собственный механизм информации. Например, эмоциональную интонацию правое полушарие распознает по хранящимся в памяти эталонам звучания, оценивая и сравнивая тембральные, интонационные, ритмические характеристики. Логическое левое — по характерным акустическим признакам.

Все вышесказанное дает нам право говорить о неоднородной природе слуха, и в частности, выделить речевой слух, центр которого находится в левом полушарии (центр Брока), и эмоциональный, центр которого — в правом.

Возвращаясь к формулировке Б.Е. Захавы, можно сказать, что ухо слышит речевым слухом, а душа — эмоциональным.

[10] Морозов В.П., Вартанян И.А., Галунов В.И. и др. Восприятие речи. Вопросы функциональной асимметрии мозга / Под ред. В.П.Морозова. — М.; Л., 1988. С. 63–73.

[11] Баллонов Л.Я., Деглин В.Л.Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. — Л., 1976.

[12] Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. — М., 1998. С. 12.

[13] Морозов В.П., Вартанян И.А., Галунов В.И. и др. Указ.соч. С. 50–73.

Особый слух актера

Эмоциональный слух является важнейшим компонентом речевого общения. Если речевой слух в большей степени связан с восприятием семантической информации, то эмоциональный слух является важнейшей частью экстралингвистической коммуникации человека, обусловливающей восприятие эмоциональной интонации голоса.

В живой диалогической речи всегда присутствует эмоциональный контекст сообщения, который определяется отношением говорящего либо к личности собеседника, либо к предмету разговора. Это полутона, подтексты, паузы и невысказанности, уловить которые может только «слышащая душа», т.е. особый род слуховой чувствительности, называемый эмоциональным слухом.

В сценической речи содержание диалога также во многом определяется той информацией, которая скрыта за текстом. Мелодией живой души называл К.С. Станиславский скрытый за текстом подтекст. «Без него [подтекста] слову нечего делать на сцене. На сцене актеры не только слушают текст партнера, но и пытаются воспринять и почувствовать то несказанное, что только подразумевалось между строк. И отвечают партнеру именно на это. Восприятие, как часть общения, требует от актера гораздо большей отдачи, чем речь. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли»[14]. Именно в выявлении подтекста и его передачи видел великий режиссер смысл творчества.

[14] Станиславский К.С. Собр.соч. в 8-ми т. Т. 3. — М., 1954. С. 85.

Для восприятия тончайших импульсов партнера необходимо внутреннее усилие — открыться навстречу. Чувством ансамбля именует это качество М.А. Чехов, считая его важнейшим для импровизационного существования на сцене. В упражнениях на развитие наблюдательности и восприимчивости к партнерам для М.А.Чехова было важно, насколько участники сумеют «услышать» «музыкальную тональность», заданную поведением и манерой речи ведущего. Актер, не обладающий тонкостью восприятия, «полагает главной своей задачей произнесение авторского текста»[15]. Для такого актера реплики становятся могучим фактором, чтобы не слушать партнера, не следить за его мыслью, не чувствовать подтекста. А.Д. Попов называл это рефлексом «поддежуривания» за репликой. С переходом на текст автора, с появлением «реплики партнера», т.е. внешнего условного знака, чтобы актеру начать говорить, ослабляется активность в «зонах молчания», в момент восприятия текста партнера. На занятиях

[15] Чехов М.А. Об искусстве актера // Литературное наследство: в 2 т. — М.,1986. Т. 2. С. 253.

экспериментальной лаборатории по актерскому и режиссерскому мастерству под рук. А.Д. Попова режиссер приводит в пример жизненные диалоги, которые на 80-90 процентов являются попыткой участников перебить друг друга. Попов говорит о многообразии этих попыток. На сцене же партнерам, как правило, не удается действительно перебить друг друга[16]. Огромное значение придавал А.Д. Попов этой проблеме и считал, что вся методика обучения актера должна быть подчинена воспитанию активности актера в зонах молчания. Только тогда, утверждал мастер, возможно глубокое освоение понятий «внутреннего монолога», «второго плана», «подтекста роли» и «мысленного действия»[17].

[16] Стенограмма занятий экспериментальной лаборатории по актерскому и режиссерскому мастерству под рук. А.Д. Попова от 5 мая 1959, л. 9.

[17] Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. М.: ВТО, 1959. С. 143.

В процессе общения актер воспринимает (от лица персонажа) внутреннюю жизнь партнера, его мысли и намерения через его физическую жизнь, текст и подтекст, который, в свою очередь, улавливается через физическую жизнь и интонацию. Одновременно на его «внутреннем экране» возникают (также от лица персонажа) собственные видения. В киноленту видений актер вклеивает необходимые ему сокровенные кадры своей биографии. Это не только зрительные картины, но и обонятельные, осязательные, слуховые, тактильные и т.д. Видения рождают мысли, внутреннюю речь. Перечисленные элементы сценического общения составляют так называемый невербальный экстралингвистистический код. В жизненном общении он является как бы вторым планом нашего сознания и в большей степени подсознания. Восприятие его, по большей части, непроизвольно и связано с умением слушать и слышать. В сценическом общении процесс восприятия требует особого внимания и тренировки. К сожалению, на сцене часто можно наблюдать имитацию общения. С горечью говорит А.А. Гончаров об актерах, подменяющих подлинное общение «стереотипом взаимоположения»: либо, «глаза в глаза, нос в нос», либо, повернуться друг к другу спиной и играть «некоммуникабельность» (в зависимости от модных актерских штампов)[18].

[18] Гончаров А.А. Режиссерские тетради. — М., 1980. С. 336.

О бессодержательном, абстрактном общении, которое встречается только на сцене, говорит и М.О. Кнебель[19]. Актер как будто бы слушает своего партнера и не слышит, смотрит и не видит. Научиться воспринимать от партнера малейший, самый тонкий посыл, в чем бы он ни выразился, — задача нелегкая, утверждает Кнебель, но необходимая.

[19] Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. — М.: ГИТИС, 2005. С. 111.

Для того, чтобы сохранять на сцене свежесть восприятия, улавливать тонкости и нюансы внутренней жизни партнера актеру необходимо обладать развитым эмоциональным слухом.

Эмоциональный слух

Понятие эмоционального слуха (в дальнейшем ЭС) было введено в науку в 1985 году профессором, доктором биологических наук В.П. Морозовым для выявления эмоциональной восприимчивости и эмоциональной отзывчивости[20]. Термином «эмоциональный слух» в общей форме предложено обозначать способность человека к выражению и восприятию эмоциональной окраски (интонации, выразительности) голоса в речи и пении, а также инструментальной музыки.

[20] Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. — М.: ГИТИС, 2005. С. 111.

ЭС независим от речевого слуха, поскольку они разделены природой изначально, и связано это с принципом параллельной обработки мозгом человека поступающей к нему речевой информации.

Двухканальный принцип работы мозга проявляется не только в процессе восприятия, но и в формировании речевого высказывания. Высокая эмоциональная восприимчивость обусловливает эмоциональную выразительность речи. Количество хранящихся в правом полушарии акустических эталонов зависит от способности слышать их эмоциональным слухом. Интонационное богатство, многообразие интонационно-звуковых выразительных средств связано с уровнем показателя ЭС.

Таким образом, ЭС разделяется на активный и пассивный. Способность правильно распознать эмоцию — это пассивная форма ЭС. Способность выражать чувства голосом или с помощью музыкального инструмента определяется активным эмоциональным слухом. В этой связи оценка эмоционального слуха по методике В.П.Морозова (описание ее ниже) может в известной мере служить и оценкой «потенциальной способности певца или инструменталиста (добавлю: и актера. — *авт.*) к эмоциональной экспрессивности в исполнительской деятельности»[21].

[21] Морозов В.П. Художественный тип личности: Новые критерии в системе комплексного подхода в разработке проблемы на модели музыкального искусства // Художественный тип человека: Комплексные исследования. — М., 1994. С. 90-91.

Эмоциональный слух и актерская одаренность

В 1983 году В.П. Морозов и профессор кафедры сценической речи ЛГИТМиК (ныне СПбГАТИ) Б.Л. Муравьев провели исследования группы абитуриентов (89 человек), поступавших на отделение актеров театра драмы и кино Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Сопоставление оценок приемной комиссии (по традиционным методам) с результатами тестирования ЭС абитуриентов, а также с оценками по специальности, полученными теми же лицами в процессе их обучения в институте вплоть до 1985 г., показывают положительную корреляцию этих показателей. По результатам исследований был сделан научный доклад и опубликованы его тезисы[22].

[22] Морозов В.П., Муравьев Б. Л. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актёров // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыка-льных вузов страны. — Клайпеда, 1985. С. 35–37.

Таким образом, можно утверждать, что степень развитости ЭС является одним из объективных критериев принадлежности к художественному складу личности и природной предрасположенности его к профессиональной вокальной и актерской деятельности.

В.П. Морозов подчеркивает, что ЭС дается человеку от природы и зависит от генетических предпосылок, заложенных в свойствах мозга человека.

Однако в процессе профессионального обучения в результате последовательной педагогической работы, нацеленной на развитие эмоциональной восприимчивости и экспрессивности студента, и под воспитательным воздействием соответствующей окружающей среды эмоциональный слух способен совершенствоваться и развиваться. Повторные исследования ЭС у бывших абитуриентов, но принятых в качестве студентов в Московскую консерваторию, уже на первых курсах показали существенное улучшение ЭС до 78–80%. Исследования, связанные с развитием ЭС в процессе обучения, проводились в сотрудничестве с профессором консерватории В.Ф. Ждановым. В результате обучения по методике профессора Жданова уровень эмоционального слуха студентов-вокалистов вырос на 7–15%[23].

[23] Жданов В.Ф. Эмоционально-образное мышление певца и его развитие в классе оперной подготовки // Художественный... — М., 1994. С. 214–218.; Морозов В.П. Искусство резонансного пения. — М., 2002. С. 252.

Очевидно, что понятие эмоционального слуха является ключевым в сценическом общении. Не обладающий развитым ЭС актер не только не способен воспринять тонкости внутренних переживаний партнера, но и выразить свои. У человека с низким показателем ЭС невыразительная, интонационно бедная речь. Передать оттенки, полутона различных эмоциональных состояний способен актер, обладающий, по меткому выражению Л. Хейфеца, «многоэтажным восприятием».

Для наглядной иллюстрации роли звуковой информации обратимся к истории кинематографа. Рождение звукового кино обернулось крахом для большинства звезд «Великого немого». Актер немого кино классифицировался как хороший или плохой исключительно с точки зрения выразительности пластики, взглядов, мимики. С появлением звука большое значение приобрели голосоречевые данные актера. Тембр голоса, речевые особенности исполнителя стали важной составляющей в создании образа. С развитием кинематографа звуковая партитура потребовала выявления тончайших оттенков психологической жизни героев. Кинорежиссер Г.М. Козинцев во время подготовки к съемкам фильма «Король Лир» размышлял о необходимости естественного, почти обыденного, звучания шекспировского текста, без театрального пафоса и декламации. При этом

мысль и чувство должны звенеть в негромкой речи Лира как «стрела в тумане», по образному выражению Козинцева[24]. Говоря о звенящей мысли, режиссер имел в виду не столько текстовую информацию, сколько вложенный в нее подтекст, интонационную окраску речи.

[24] Козинцев Г.М. Собр. Соч. в 5-ти томах. — Л., «Искусство», 1984, т. 4. С. 49.

Метод оценки эмоционального слуха

Итак, способности человека к распознаванию различных эмоциональных состояний другого человека и к речевому выражению психологических нюансов своей внутренней жизни обусловлены наличием ЭС.

На этом утверждении основан метод измерения слуховой и эмоциональной чувствительности, предложенный В.П. Морозовым[25]. Метод представляется адекватным для определения чувствительности эмоциональной сферы человека. Он позволяет с достаточной степенью объективности определить способность к адекватному восприятию эмоциональной интонации и количественно оценить эту способность в баллах. Кроме того, он предполагает проявление моторной реактивности и аффективной памяти, т.к. требует мгновенного эмоционального отклика, и поэтому может быть чрезвычайно полезен для выявления актерских способностей.

[25] Морозов В.П. Эмоциональный слух и методы его исследования // Проблемы экологической психоакустики. — М.:ГИТИС, 1991.

Для оценки ЭС применяются эмоционально окрашенные фрагменты звуковой речи, полученные методом актерского моделирования, т. е. имитацией естественной эмоциональной окраски речи с помощью профессиональных драматических артистов. Обследуемому человеку (слушателю) предъявляется серия полученных подобным образом эмоционально окрашенных звуковых сигналов в магнитозаписи. Обследуемый должен опознать эмоциональный контекст каждого из сигналов, причислив его к одной из категорий эмоций, выраженных артистом: радость, печаль, гнев (недовольство), страх и нейтральное, т.е. безэмоциональное звучание (для сравнения). Чувствительность ЭС оценивается как доля правильно опознанных эмоциональных сигналов (в процентах) по отношению ко всем прослушанным. Так выявляется пассивный ЭС.

При оценке активного ЭС обследуемый воспроизводит собственным голосом звучание заданных ему эмоционально окрашенных фрагментов речи. В дальнейшем определяется точность воспроизведения обследуемым эмоционального значения указанных звуковых фраз (фрагментов) методом экспертно-аудиторских оценок.

Неоспоримым достоинством данного теста является неподверженность его фактору социальной желательности, который характерен для вербальных тестов-опросников. Тест нельзя запомнить и невозможно повторить. Устойчивость восприятия и воспроизведения эмоциональной интонации фразы зависит от психологических особенностей человека — его внимания, тренированности слухового восприятия и природных возможностей нервной системы.

Важное научно-практическое значение теста состоит в возможности объективного определения психологического типа личности обследуемого человека: принадлежит ли он к «мыслительному» или «художественному» типу (по классификации И.П. Павлова), другими словами, дает возможность выявить людей с более богатой эмоциональной палитрой, чутко улавливающих «движения души» другого человека.

Кроме того, предложенный В.П. Морозовым тест позволяет наблюдать за развитием ЭС студентов в процессе обучения.

Проведенные нами, совместно с В.П. Морозовым[26], исследования показателя ЭС студентов актерских курсов ГИТИСа и ВГИКа подтвердили возможность развития эмоционального слуха в результате последовательной и целенаправленной тренировки на уроках сценической речи. Показатели повторных обследований возросли на 10-20%. Это значительный рост, говорящий о возможностях, заложенных в методике обучения. С полным правом можно утверждать, что весь процесс обучения в театральном вузе нацелен на воспитание таких личностных характеристик, как творческая свобода, эмоциональная возбудимость и реактивность, способность к сопереживанию (эмпатия). Творческая восприимчивость тренируется и развивается на уроках актерского мастерства как в качестве отдельных элементов: зрительное, слуховое, осязательное, обонятельное, вкусовое восприятие, так и в синтезе со сценическим взаимодействием. Особое место в актерском тренинге занимают упражнения на слуховое восприятие, так как оно тесно переплетается с рождением слова и словесным действием. Вместе с тем, развитие слухового восприятия является важнейшей задачей предмета сценической речи. Именно на уроках сценической речи есть возможность для подробной скрупулезной работы по развитию эмоционального слуха и слуховой чувствительности.

Однако, существующие учебно-методические и практические разработки не в полной мере отвечают на вопросы о слуховом восприятии в сценическом общении и его развитии.

[26] Автушенко И.А. Эмоциональный слух и эмпатия актера на уроках сценической речи // Искусство сценической речи. — М.:ГИТИС, 2007. С. 89–100.

Очевидно, что воспитание речевой восприимчивости возможно только в комплексном развитии речевого и эмоционального слуха. Включение эмоционально-образных представлений в ткань упражнений помогает овладеть речеголосовой техникой и одновременно развивает эмоциональную пластичность студента. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Автушенко И.А. Эмоциональный слух и эмпатия актера на уроках сценической речи // Искусство сценической речи. — М., 2007.*
2. *Баллонов Л.Я., Деглин В.Л.Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. — Л., 1976;*
3. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.*
4. *Галендеев В.Н. Не только о сценической речи. — С-Пб., 2006.*
5. *Гончаров А.А. Режиссерские тетради. — М., 1980.*
6. *Жданов В.Ф. Эмоционально-образное мышление певца и его развитие в классе оперной подготовки // Художественный тип человека. Комплексные исследования. — М., 1994.*
7. *Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. — М., 1973.*
8. *Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. — М., 2005.*
9. *Козинцев Г.М. Собр. Соч. в 5-ти томах. — Л., 1984. Т. 4.*
10. *Леви В.Л. Искусство быть другим. — М., 2003.*
11. *Морозов В.П. Эмоциональный слух человека // Журн. эволюц. биох. и физиол. 1985. № 6.*
12. *Морозов В.П. Эмоциональный слух и методы его исследования // Проблемы экологической психоакустики. — М., 1991.*
13. *Морозов В.П. Художественный тип личности: Новые критерии в системе комплексного подхода в разработке проблемы на модели музыкального искусства // Художественный тип человека: Комплексные исследования. — М., 1994.*
14. *Морозов В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. — М., 1998.*
15. *Морозов В.П. Искусство резонансного пения. — М., 2002.*
16. *Морозов В.П., Вартанян И.А., Галунов В.И. и др. Восприятие речи. Вопросы функциональной асимметрии мозга / Под ред. В.П.Морозова. — М.; Л., 1988.*
17. *Морозов В.П., Муравьёв Б. Л. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актёров // Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны. — Клайпеда, 1985.*
18. *Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. — М.: ВТО, 1959.*
19. *Ротенберг В. Мозг. Стратегия полушарий // Наука и жизнь. 1984, №6.*
20. *Станиславский К.С. Собр.соч. в 8-ми т. Т.3. — М., 1954.*
21. *Тарасов В.И. Две проблемы и два возможных способа диагностики творческих способностей // Ан СССР. Комиссия комплексного изучения художественного творчества. — Л., 1983.*
22. *Чехов М.А. Об искусстве актера // Литературное наследство: в 2 т. — М., 1986. Т.2.*
23. *Broca P. Sur la facilite du articule // Bull. Soc. Antropol. — Paris, 1865. T.6.*
24. *Sperry R. Consciosness, personal identity and the divided brain // Neuropsychologia. 1984. Vol.22.*
25. *Wernike C. Der Aphasische Symtomocomplex. — Breslau, 1874.*