

## ВІД СЛОВА НАПИСАНОГО ДО СЛОВА ЖИВОГО

*Словесна дія — це найактивніша форма життя людської свідомості. Природа зародження слова, кожен звук мови потрібно розглядати як мовний вчинок, як дію. Звідси випливає основний принцип роботи над зовнішньою технікою мовлення: всі її елементи (дикція, дихання, голос) повинні підпорядковуватися сценічній дії. Якщо буде правильно potrаковано внутрішню лінію, думки й почуття персонажів, то й голос сам піде за роллю, а саме — від внутрішньої правди до правди зовнішніх проявів. Дія полягає не в тому, щоб виконавець багато рухався, а в активному душевному рухові, який має виражатися через дієве слово. Дорога від написаного слова до живого, дієвого довга і нерівна. Але подолати її зможе кожен, хто фанатично відданий театру.*

**Ключові слова:** *декламація, штампи, думка, інтонація, підтекст, дієвість мови, сценічна правда.*

*Словесное действие есть самая активная форма жизни человеческого сознания. Природа зарождения слова, каждый звук речи нужно рассматривать как речевой поступок, как действие. Отсюда вытекает основной принцип работы над внешней техникой речи: все ее элементы (дикция, дыхание, голос) должны подчиняться сценическому действию. Если будет правильно понята внутренняя линия, мысли и чувства персонажей, то и голос сам пойдет за ролью, т. е. от внутренней правды к правде внешних проявлений. Действие не в том, чтобы исполнитель много двигался, а в активном душевном движении, выраженном через действенное слово. Дорога от написанного слова к живому, действенному долгая и неровная. Но одолеть ее сможет каждый, кто фанатично предан театру.*

**Ключевые слова:** *декламация, штампы, мысль, интонация, подтекст, действенность речи, сценическая правда.*

*Verbal action is the most active lifeform of human consciousness. The nature of the world origin, each sound of the language must be regarded as a linguistic act as an action. Hence the main principle: all its elements (diction, breathing, voice) must obey the stage action. If the inner line thoughts and feelings of the characters are correctly understood, then the voice itself will follow the role, namely, from the internal truth to the truth of external manifestations. The action is not the active movement of performer, but the active emotional movement, which must be expressed through an effective word. The road from the written word to the living the effective long and irregular But everyone is fanatically devoted to the theater will be able to overcome it.*

**Keywords:** *declamation, clichés, thought, subtext, intonation, effectivtness of speech, scenic truth.*

Акторське мистецтво сьогоднішнього дня продовжує традиції живого занурення в сутність внутрішнього життя людини як носія різноманітних почуттів, поглядів, устремлінь та вчинків. Високий рівень акторської майстерності безпосередньо залежить від належного рівня театральної освіти, постійної роботи актора над собою, його прагнення самовдосконалюватися. Завданням театральних педагогів є виховання акторів, які можуть образно мислити, розкривати в дії всі нюанси надзавдання, що стоять перед їхніми персонажами, авторськи

думки, закладені в їхні твори. І лакмусовим папірцем для акторської майстерності є сценічне слово. Якщо зануритися в історію розвитку театру, то видно, що проблеми в сценічному мовленні виникали постійно. Вони були різними в різні часи. Але скидати їх із шальок терезів не варто, бо це означало б заплющувати очі чи ховати голову в пісок. Тому завжди виникала гостра необхідність знаходити шляхи для вирішення цих проблем. Для кожного періоду історії сценічна мова звучала по-своєму. Слово завжди визначало сутність мистецтва театру,

рівень майстерності акторів незалежно від того, чи в основі фаховості лежала декламація, в якій чільне місце посідала винятково мовленнєва складова, чи сучасний варіант дієвого слова.

Декламаційна майстерність актора полягала в блискучому володінні зовнішньою мовною технікою, яка вважалася головним засобом в роботі над роллю. Для передавання будь-якого почуття чи думки був встановлений єдиний спосіб їх вираження, така собі канонізована манера виконання. Вчителі з декламації того часу тлумачили інтонацію, як чітко розраховану шкалу змін в голосі і твердо закріплену систему мовлення. Тому основним засобом розкриття смислового аспекту твору було копіювання інтонаційного малюнка, запропонованого педагогом. Це була звичайна ілюстрація почуттів та емоцій, ні про який театр переживань не могло бути й мови. Актор вишукував звукові конструкції, логічні акценти, паузи, потім багато разів ретельно повторював такий малюнок, запам'ятовував, випробовував на репетиціях, закріплював і всю цю конструкцію, не відступаючи ні на йоту від схеми, демонстрував глядачам. Отож основним питанням театральної педагогіки початку ХІХ століття був пошук тону як засобу для опанування змісту, а не пошук внутрішнього імпульсу, живого й неповторного. Часи змінилися, і на зміну старому, в тому числі й театру класицизму, прийшло нове в театральному мистецтві, що спонукало акторів, театральних педагогів шукати інших підходів в роботі над виставами, правдивих, а не штучних переживань, емоцій, людських почуттів. Ось тут доречними виявилися натуральні голоси, живі інтонації, сценічна мова в цілому. Проста, натуральна гра і така ж правдива, щира мова на сцені поступово ставали критеріями сценічної правди і високого професіоналізму акторів.

Загострилося питання глибинного розкриття смислової складової творів, щирої уяви, правдивого ставлення до подій та персонажів вистави. В роботі над драматичними та літературними творами виконавець вчився не декламувати, а розповідати, тим самим встановлюючи контакт з глядачами і ніби залучаючи його до участі в творчому акті. А ще однією особливістю було за допомогою мови розкриття характерів героїв, їхніх вчинків, потаємних думок і намірів, що в кінцевому варіанті було названо «баченням» та стало одним з елементів акторської майстерності.

Прогресивні люди сприймали театр як велику впливову силу, що несе в народні маси все найкраще, впливає на їх почуття, формує їхню свідомість і громадянську позицію. Для істинного артиста

виявилось недостатнім досконале володіння зовнішньою технікою сценічного мовлення. Виникла гостра потреба активно тренувати і внутрішню акторську техніку.

В. Г. Белінський писав: «Почуття завжди пов'язані з думкою <...> надихатися можна лише істиною, більше нічим <...> чим глибша істина, тим глибшим повинне бути і занурення в неї, а отже, і натхнення» [1;353].

Недаремно у всі часи були люди, небайдужі до розвитку театру і театральної освіти. Методом спроб і помилок вони шукали шляхи, напрямки, створювали системи, вносили нове та прогресивне в методіку освітніх мистецьких програм. Зокрема, подібне питання не залишило байдужим й відомого актора М. С. Щепкіна. Він розумів, що мова на сцені, безпосередньо пов'язана з мовою народу, повинна визначатися специфічними особливостями національної мови, добивався простоти і щирості сценічного мовлення, стверджував, що справжнім актор може бути, лише зробивши роль своєю. Це не означає привласнити роль, а потрібно жити з нею. Він визначив кілька пунктів свого творчого методу: не зображувати, не копіювати когось, а стати тим, кого граєш; занурюватися у внутрішні порухи душі персонажа; зрозуміти зерно ролі.

Не менш відомий письменник М. В. Гоголь, прекрасно розуміючи природу живої мови, вважав, що слово на сцені має народжуватись в результаті свідомого спілкування між партнерами: «Тон питання зумовлює тон відповіді, тому зачувати роль актору самому, без партнера, не можна; щоб текст ролі свідомо відклався в пам'яті під час репетицій, потрібно, щоб від одного доторку до нього, кожен чув живий тон своєї ролі» [2;388].

Правдивість і простота мовлення свідчать про правду життя в ролі, тому варто відштовхуватись саме від життєвої правди і збагачувати її якостями, необхідними для сцени та сприйняття глядачами, знову робити надбанням життя, довести високе мистецтво мови в театрі до рівня щирого спілкування.

Оцінюючи по-новому шляхи роботи актора над народженням слів ролі, потрібно дійти до такої свободи, щоб з появою внутрішнього імпульса, миттєво, чисто рефлекторно озвучити текст. Тоді не потрібно буде вигадувати інтонацію, а розкривати суть сценічного образу, його почуття, бажання, думки, робити їх своїми, тоді імпульсивно виникне природний посил. Яскравий інтонаційний малюнок, яскраве, органічне ведення діалогу, майстерність побудови монологу, шанобливе ставлення до слова, навіть окремого звука почали витісняти старі, неефективні методи роботи над сценічним словом.

Отож вирішення проблеми мовленнєвої виразності та культури розпочалося на початку ХХ століття зі встановлення відповідності між внутрішнім змістом та зовнішніми проявами через те, що штампи декламаційної патетики почали суттєво гальмувати розвиток театру. Але потреба революційно-еволюційних змін, в тому числі і в сценічному мовленні, полягала не у впровадженні схожості творчого процесу і життя як такого, а полягала в пошуках правдивого наповнення слова дією. Адже важливим є, в першу чергу, те, що ховається за текстом, той багатовимірний світ думок, почуттів, конфліктів, які лежать в основі поведінки людей. Театр трансформувал написане слово в живу розмову, переводячи зафіксований на папері авторський текст на розмовний процес. Розмовність є важливою визначальною ознакою сценічної мови, хоча сприймати її потрібно не як звичайну побутову мову. Сценічна мова, як і сценічна дія в цілому, — не копіювання життя, а його глибокий аналіз, його згущення, концентрація. Мова на сцені багатогранніша, виразніша за життєву, хоча корінням зрослася зі звичайною. Вона одночасно й адекватна їй і водночас закодована, базується на використанні всього її багатства.

К. С. Станіславський та В. І. Немирович-Данченко, відомі театральні режисери і педагоги-психологи, стояли на платформі боротьби за живе, органічне слово на сцені, тому вели безкомпромісну боротьбу проти старих сценічних шаблонів за правду почуттів в запропонованих обставинах. «... було необхідно знайти найвищу простоту театральної мови, звільнивши її від нашарувань умовності в інтонаціях, голосових модуляціях, і, водночас, не перетворити її в безбарвну, зашкарублю-побутову. Така простота зовсім не є спрощеною» [6; 200].

Ідея внутрішнього життя, внутрішньої дії, важливішої за зовнішню, виявилась у прагненні зрозуміти причини та зв'язки між вчинками та словами, ті внутрішні сили, які створюють підводні течії і визначають життя слова. Нова мовленнєва манера на сцені активно почала завойовувати позиції не тому, що зникла з театру умовно-піднесена мова, не за зовнішніми ознаками правди, а через глибину проявів життєвих конфліктів, щирості поведінки, збагненності думки. Тому народився метод підходу до створення живого слова на сцені, який отримав назву методу словесної дієвості, на основі бачень через уяву, конкретних завдань сценічної дії, чітких і точних пристосувань у спілкуванні.

Питання якості зовнішньої техніки, її виразності, засобів втілення не є сталими, бо міра сучасного розуміння правди на сцені визначається дійсністю, вимогами і нормативами культури мови.

Багато режисерів в різні періоди існування театру прагнули створити театр своєї мрії з усіма відповідними складовими, зокрема, залучати до роботи акторів-однотумців. Таким режисером можна серед інших назвати О. С. Курбаса. Як режисер-новатор, він підходив до створення вистав нетрадиційно, навіть, революційно. Вважав, що для нового театру потрібні актори, які б не боялися експериментувати і вірили своєму режисеру, в свої сили та можливості бути першопрохідцями на шляху оновлення театральної естетики.

О. С. Курбас виклав свої міркування щодо цього в численних своїх статтях, необхідність яких була зумовлена режисерськими пошуками в Мистецькому об'єднанні «Березіль». Ось деякі з них: «Про методи роботи актора», «Про зв'язок театру із сучасністю», «Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності», «Про виховання самостійно мислячого режисера», «Про актора нового складу та мислення».

У всіх його публікаціях червоною ниткою проходила теза про перетворення життєвого факту в факт мистецтва, підсвідомого в свідоме, пошук способу поглиблення змісту, насичення ролі і вистави в цілому художньою правдою.

У створенні вистави драматург і режисер мають стати співавторами актора, який був би інтелектуальним, умів би переконливо створювати та передавати нові ідеї, знання, психологію нового часу через власне «Я», і, створюючи правдиві сценічні характери, брати на себе відповідальність у процесі виховання своїх глядачів, формування їхньої громадянської позиції.

Мова на сцені сьогодні, її особливості, загальні та специфічні якості можуть розглядатися в безпосередньому зв'язку з факторами дійсності та процесами, які відбуваються в театрі.

Увага до сучасної сценічної мови обумовлена цілим рядом факторів, і серед них найважливішим є уточнення нашого сприйняття характерних рис сучасного мистецтва та його критеріїв. Радіо, кіно, телебачення, сучасна техніка дещо агресивно вторглися в життя театру і не могли не вплинути на нього. Норми сприйняття живого слова, критерії театральності і доступності сприйняття піддалися неабияким змінам. З'явилося інше, відмінне від уже звичного, відчуття реальності, загострився слух на звичайну, близьку до побутовизму, розмовність. І реакція акторів не забарилася: почала з'являтися нечітка дикція, млява артикуляція, тихий монотонний невиразний голос, ковтання звуків і т. п. В результаті виникла нова проблема — це загальне зниження мовленнєвої культури в театрі, а отже,



знищення його природи. Однією з причин такого явища є режисерський дилетантизм чи примітивізм. Невміння чітко визначити та втілити в дію задум, ідею, надзавдання вистави нерідко приводить до спроб зобразити життя за допомогою простого мавпування або наслідування гірших прикладів побутової, недостовірної, нещирої, невиразної мови. Або ж вдаватися до підкреслено чіткого вимовляння, надмірно голосного, але штучного. За таких умов на сцені не може бути дієвого живого спілкування. Хочеться бачити на сцені акторів, які вміють думати, відчувати, реалістично та активно сприймати світ, адекватно реагувати, повноцінно реалізовуватися через авторський текст в процесі словесної дії.

Тому гостро постає питання: як зрозуміти, як і де знайти критерії розмовності в сучасному театрі? Простота і натуральність розмовної мови — невід'ємний і навіть визначальний фактор сценічного мистецтва. Звичайна проста мова нерідко викликає надзвичайне враження своєю переконливістю, яскравістю відтворюваної думки, чіткістю і точністю словесного відтворення, яке передається за допомогою логіки, порядку групування слів і побудовою фраз. Всі міркування і пошуки в області мовлення і голосу були пошуками оптимальних засобів виховання сценічної мови як мови справжньої, життєвої і органічної. Першоджерелом такої мови має бути дієвість. Всі засоби виразності тісно пов'язані між собою і вибудовують емоційний аспект, характер стилю матеріалу ролі. Саме в такій структурі народжуються всі типові якості авторської мови. Мова драматургії за своєю природою завжди є в мовленнєвій взаємодії зі своїми, притаманними їй, особливостями і, перш за все, розмовністю.

Але емоційна мова ризикує перетворитися на невиразну, якщо зовнішня техніка не доведена до абсолютного автоматизму. Серед можливих проблем цього можуть бути:

1. Різкі перепади загального темпу мови.
2. Перевантаження фраз логічними акцентами.
3. Поява логічно незавершених фраз.
4. Млява, невиразна артикуляція.

Тому виникає спотворення вимовлених слів, яскравість думок розмивається чи розривається на окремі шматки.

Театр трансформує написаний автором текст, переводить його на рейки живого спілкування. Розмовність є визначальною ознакою сценічної мови, однак зрозуміти її потрібно об'ємно і не як зовнішню схожість з побутовою мовою. Особливостями розмовної мови є: закономірна варіантність мовлення і головним фактором, що визначає інтонаційний малюнок, є цілеспрямована осмислена дія в кон-

кретних умовах, а також чіткість, нормативність, а не хаотичність і неохайність.

Розмовна мова — спонтанна, не підготовлена раніше, використовується носіями літературної мови в умовах невимушеного, безпосереднього спілкування, в якому визначальними є стосунки між співрозмовниками, певні запропоновані обставини, умови і завдання мовної взаємодії.

Незапрограмованість, спонтанність, діалогічність розмовної мови та її комунікативне значення — всі ці якості відповідають завданням мовлення на сцені, а отже, і основним її вимогам. Звичайно, при цьому мова персонажів — це стилізація мови живої, а сам текст запропонований актору автором. Але в той же час типові риси розмовності сценічної повинні бути виокремлені на основі аналізу розмовності життєвої, бо саме в розмовній мові повною мірою відбувається взаємодія в процесі живого спілкування, а інтонація такої мови — форма існування. Можливості мовленнєвої інтонації для розуміння завдань, оцінок, вчинків, тобто, для розуміння суті, величезні.

Головні характеристики інтонації — темп, тональність звучання, наголоси, паузи — існують в незліченних варіантах і зовсім не піддаються схематизації. Така величезна різноманітність зумовлена різними завданнями, обставинами в межах спілкування, особистими якостями співрозмовників. Спонтанна мова породжує непередбачувані паузи, пропускання слів та окремих звуків, швидкий темп мовлення чи уповільнену мову.

Підсумовуючи сказане, можна виділити ряд специфічних особливостей інтонації в розмовному варіанті мовлення.

1. Разючі відмінності між безбарвно побутовими фразами та підкреслено виразною інтонацією в конфліктній ситуації.

2. Конкретика інтонації полягає в використанні низьких і високих тонів, різких голосових спадів та підйомів, що характеризує мову, як ритмічну, і водночас, ліквідує монотонність.

3. Підвищена емоційність мовлення допомагає зробити його переконливим і дієвим.

Мова на сцені до певної міри роздвоюється, бо об'єктами акторів є сценічні партнери і глядачі в залі. І ті й інші повинні почути і зрозуміти озвучений текст. Завдання ж залишається тим самим — зовнішня акторська техніка має бути на високому рівні.

В деяких театрах активно намагаються зробити різкий поворот від ординарно побутової розмовності до узагальнення, до такої мови, яка концентровано типізує характерні якості людини і розкриває до-

даткові, іноді надважливі якості сценічного образу в його соціальній та індивідуальній конкретизації.

Занадто сміливе використання мовної характерності — один із аспектів такого процесу. Хоча вона не завжди зводиться до дикційно-голосових пристосувань, прикриваючись якими, можна імітувати індивідуальність. Йдеться про характерність, що базується на зануренні в психофізичну природу, спосіб мислення і вчинків людей в запропонованих обставинах. Такий сформований за допомогою мови образ виникає як прояв органічного внутрішнього життя актора в ролі і активно впливає на формування відповідної поведінки.

В роботі над роллю актор повинен рухатись від значення слів через розкриття багатозначного підтексту до дієвої суті мови. Суть — завжди конкретна, а підтекст — багатовимірний.

Чи мають бути якісь особливі мовленнєві нюанси в класичних чи історичних виставах? Без сумніву, епоха чи історичні події повинні враховуватись у манері говорити, в орфоєпії, в темпі мовлення, в підтексті, щоб не привласнювати події минулого і не спотворювати їх. В даному разі варто ретельніше проаналізувати поведінку персонажів в тих умовах та враховувати ментальність представників інших національних культур та соціальних прошарків. Однак навіть п'єси історичного звучання мають безпосередній зв'язок із сучасністю, бо природа будь-яких людських почуттів у всі часи має однакове підґрунтя. Заново вигадувати колесо безглуздо. Лише часові обставини вносять свої корективи, своє специфічне забарвлення в зіткнення характерів персонажів. Тому й вистави історичного спрямування повинні звучати сучасно: сучасні характери в сучасних типових життєвих зіткненнях, внутрішній світ сучасної людини, не прямолінійна, а тонка психологічна манера гри, особливий стиль мислення в сприйнятті світу.

Зрозуміло, що пошуки осучаснення творчого процесу можуть відбуватися за рахунок розкриття глибоких психологічних зв'язків, найдетальнішого і прискіпливішого прочитання авторського тексту, високої акторської техніки.

Важливим завданням в опануванні сценічної мови є, передусім, розуміння того, що відбувається на сцені, що актори думають і як діють. Лише на завершальному етапі творчого акту має з'явитись його величність — дієве слово.

Велике значення в роботі над роллю відіграє логічний аналіз тексту — логіка думки і логіка вчинку в певній життєвій ситуації, від чого залежить, яке слово буде головним, де виявляться необхідними паузи і якими вони мають бути.

В логічному аспекті головним у реченні є його здатність формувати та озвучувати «значення», а не набір звуків: думка-судження, думка-ствердження, думка-питання, думка-заклик, думка-захоплення. Основними засобами реалізації думки є мелодика мови, наголоси, психологічні паузи і чіткий порядок слів, що створюють певну інтонаційну партитуру.

Як тільки написане речення трансформується в одиницю живого мовлення, на перший план виходить функція спілкування, яке переводить думку з рівня «значення» на смисловий рівень, конкретизує її відповідно до мети і народжує унікальну інтонаційну та логічну формулу.

Справжній зміст речення стає зрозумілим лише в єдності з іншими реченнями. Через сукупність суджень розкривається вся змістова палітра і перетворюється в єдиний композиційний, ритмічно-інтонаційний мовний епізод — завершену одиницю контексту.

Смисловий зв'язок між реченнями так само важливий для практики, як і смислове наповнення кожного речення, зокрема, щодо сценічної мови. Думка під час озвучення речень може часто перебувати, дія концентруватись чи змінюватись.

В авторському тексті прозова строфа часто позначається абзацом чи кількома. Абзац — це ряд простих чи складних речень, пов'язаних певною темою. Він допомагає уточнити авторське рішення, підкреслити значення кожного епізоду твору, відчутти його стилістичні особливості. Тому абзац можна вважати ще одним розділовим знаком, за допомогою якого підсилюється зв'язок з попереднім текстом і розкривається інша грань думки.

Коли змінюється оцінка, змін зазнає і трактування. Одна й та сама фраза може звучати інакше, іноді кардинально змінюється смислове наповнення. Смислові групи, об'єднуючи групи слів всередині речення, утворюють мовні такти. Це найменші й інтонаційно неподільні смислові одиниці фрази. Між мовними тактами виникають паузи: вони підпорядковуються підтексту і надзавданню, а їх тривалість залежить від того, що спонукало виконавця замовкнути і задля чого. В сценічній мові, як і в житті, мовлення без підтексту, поза дієвим смислом приречене на невдачу, бо спілкування між партнерами — це взаємодія, зв'язка сутностей між ними, ті самі «гачок і петля», про які говорив К. С. Станіславський.

У дієвому аналізі тексту особливо важливу роль відіграють фактори сприйняття сказаного: чого актор добивається від партнера, як і на що саме хоче впливати, якої реакції очікує — це все необхідні компоненти спілкування, які і вплива-

ють на озвучення тексту. Як тільки народжується щире спілкування, тоді підсвідомо виділяються і ключові слова, потрібне місце знаходять паузи, а отже, з'являється емоційно насичена дієва мова. Акцентування під час сценічної дії, як і в житті, — це засіб виділення слова, що доносить смисл мовного епізоду і без якого не може реалізуватися завдання в спілкуванні. Це глибоке внутрішнє зрощення елементів думки та емоції. Смысловий дієвий наголос впливає з контексту, визначається перспективою думки, повністю підкоряється законам взаємодії, народжується зі сплаву думки, почуття, оцінки, уявлень та бачень людини і визначається підтекстом та дієвим завданням.

Процес руху від думки до слова починається з мотиву, з мотивації мовленнєвої дії. Мотив — це ціла система не мовленнєвих аспектів, смысловий аналіз запропонованих обставин і позатекстових зв'язків та стосунків. Схематично це можна пояснити так: детальне розкриття підтексту на основі бачень уяви — конкретизація дієвого завдання — внутрішнє програмування та планування дій для реалізації цього завдання — втілення смислу в словесну дієвість. Чим яскравіше розкритий підтекст, тим яскравішою буде лінія бачень, точнішою логіка та послідовність дій.

Мистецтво сценічного мовлення вимагає постійної уваги до засвоєння, вдосконалення засобів виразності, до зовнішньої мовленнєвої техніки, до розвитку та вміння доносити думку. Важливим є також уміння застосовувати на практиці закони логіки, що часто, на жаль, є для акторів великим каменем спотикання, бо доволі часто доводиться чути алогічні «ляпи», а це свідчить про те, що з логікою вони не дружать.

Всі ці розділи є важливими, взаємопов'язаними, потребують постійного самовідданого комплексного тренінгу, в якому будуть нерозривно поєднані всі акторській майстерності.

В підсумку можна зробити висновок: тільки в єдності загального та конкретного, через розуміння основних завдань в спілкуванні, в процесі взаємодії народжується мовленнєва майстерність. Живе спілкування — це осмислена дія, спрямована на досягнення конкретних завдань. На цій основі базується закон словесної взаємодії, без якої сучасний театр не матиме ніяких перспектив.

## Джерела та література

1. Белинский В. Г. Сочинения : в 3-х т. Т. 1. Москва : Гослитиздат, 1948.
2. Гоголь и театр / Сост. и коммент. М. Б. Загорского. Москва : Искусство, 1952. 568 с.
3. Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. Москва : Искусство, 1959. 150 с.
4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів, 1999. 188 с.
5. Эфрос А. В. Штамп мой – враг мой. Режиссерское искусство сегодня. Москва : Искусство, 1952.
6. Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1898-1923. Москва–С.-Петербург, 1924. 450 с.
7. Запорожец Т. И. Логика сценической речи. Учеб. пособие. Москва : Просвещение, 1974. 128 с.
8. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. Москва : Искусство, 1964. 160 с.
9. Курбас Л. Філософія театру / Упорядник М. Лабінський. Київ : вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 916 с.
10. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: в 2 ч. / Сост., ред. В. Я. Виленин. Москва : Искусство, 1952. Ч. 1. 442 с.
11. Станиславский К. С. Собрание сочинений. Т. 3. Москва : Искусство, 1955.
12. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. Москва : ВТО, 1967. 356 с.
13. Черкашин Р. О. Художне слово на сцені. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.

## References

1. Belinskiy, V. G. (1948). Complete works: v 3-kh t. T. 1. Moscow : Goslitizdat [in Russian].
2. Gogol and theatre / Sost. i komment. M. B. Zagorskogo (1952). Moscow : Iskustvo. 568 [in Russian].
3. Goncharov, A. A. (1959). Searches of expressiveness are in a theatrical. Moscow : Iskustvo. 150 [in Russian].
4. Grotovskiy, E. (1999). Theatre. Ritual. Performer. Lviv. 188 [in Ukrainian].
5. Efros, A. V. (1952). My stamp is my enemy. Stage-directorart today. Moscow : Iskustvo. [in Russian].
6. Efros N. (1924). Moscow Artistic theatre. 1898-1923 gg. Moscow–SPb. 450 [in Russian].
7. Zaporozhets, T. I. (1974) Logic of a stage speech. Studies. m anual. Moscow : Prosveshchenie. 128 [in Russian].
8. Knebel, M. O. (1964). A word is in work of actor. Moscow : Iskustvo. 160 [in Russian].
9. Kurbas, L. (2001). Philosophy of the theatre / uporyadnik M. Labinskiy. Kyiv : vyd. Solomii Pavlychko «Osnovy». 916 [in Ukrainian].
10. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1952). Theatrical heritage: v 2 ch. / sost, red. V. Ya. Vilenkin. Moscow : Iskustvo. Ch. 1. 442 [in Russian].
11. Stanislavskiy, K. S. (1955). Complete works. T. 3. Moscow : Iskustvo. [in Russian].
12. Tovstonogov, G. A. (1967). About the profession of stage-director. 356. Moscow : VTO [in Russian].
13. Cherkashin, R. O. (1989). An artistic word is on the stage. Kyiv : «Vishcha shkola». 327 [in Ukrainian].