

## РОБОТА НАД «МОНОАКТОМ» У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ АКТОРА ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК

*У статті розглянуто суттєві аспекти методики викладання основ майстерності актора драматичного театру на кафедрі «Акторське мистецтво та режисура театру ляльок». Основна увага акцентована на моноакті (насиченому фізичними діями уривку з літературного твору, де діє один персонаж) — як комплексній вправі для оволодіння елементами сценічної дії.*

**Ключові слова:** театр ляльок, моноакт, внутрішній монолог, фізична дія, акторська майстерність.

*В статье рассмотрены существенные аспекты методики преподавания основ мастерства актера драматического театра на кафедре «Актерское искусство и режиссура театра кукол». Основное внимание акцентировано на моноакте (насыщенном физическими действиями отрывке из литературного произведения, где действует один персонаж) — как комплексном упражнении для овладения элементами сценического действия.*

**Ключевые слова:** театр кукол, моноакт, внутренний монолог, физическое действие, актерское мастерство.

*The article deals with the essential aspects of the method of teaching the basics of the drama theater acting on the department "Acting and directing of the puppet theater". The main attention is focused on monoact (excerpt from a literary work full of physical activity in which acts one character) - as a complex exercise for mastering the elements of stage action.*

**Key words:** puppet theater, monoact, inner monologue, physical activity, acting.

У 2003 році на базі другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого розпочався набір студентів зі спеціалізації «Акторське мистецтво та режисура театру ляльок». А пізніше, 1 лютого 2005-го року, на факультеті театрального мистецтва створено кафедру «Акторське мистецтво та режисура театру ляльок». І перед щойно створеною кафедрою постало питання власної навчальної програми. Зокрема, з майстерності актора драматичного театру. Адже сьогодні кожний творчий навчальний заклад розробляє свою методологію викладання профільних дисциплін.

Лялькарям основи майстерності актора драматичного театру в різних навчальних закладах викладають переважно за методологією, розробленою для підготовки акторів драми, не враховуючи фахової специфіки актора театру ляльок, котрий більш тяжіє до театру удавання (ігрового

театру), на відміну від драматичного, що базується на психологізмі.

Для актора драматичного театру інструментом для створення художнього образу є він сам, а для лялькаря — лялька. «Тут неможлива така дефініція, як “Я — в запропонованих обставинах”, тут дійова особа з самого початку “не — Я”, а персонаж, не людина, а іноказання, образ людини; не вчинок, а подоба, образ вчинку. Крім того, є різниця і в процесі переживання (або проживання) дії: в одному випадку дію “собой” та дію “сам” (я в запропонованих обставинах), в другому — дію лялькою та діє лялька» [1, 19]. Та проте, зважаючи на вагомій фаховій розбіжності, було б абсолютно неконструктивно для театру ляльок сьогодні відсторонятися від системи К. Станіславського.

Мистецькі події останніх десятиліть з усією очевидністю демонструють, як театр ляльок користується виразними засобами всіх видів мистецтва. Режисери дедалі частіше виводять акторів

з-за ширми. Ця тенденція розпочалася ще наприкінці 70-х — початку 80-х років минулого століття і створила поняття «третьої жанру», яке щільно увійшло в театральну лексику. В сучасному театральному процесі ми постійно можемо спостерігати ці тенденції: вистави М. Яремчука — «Дім, який побудував Свіфт», «Макбет»; О. Дмитрієвої — «Вишневий сад», «Гамлет», «Так загинув Гуска»; Л. Попова — «Лісова пісня», «Бременські музики»; Е. Гимельфарба — «Декамерон», «Майстер і Маргарита»; М. Урицького «Оскар і Рожева пані» та багато інших. Чимдалі частіше від актора-лялькаря потребують універсальності «... котрим підвладне і драматичне мистецтво, і лялькове, і балет, і пантоміма» [3, 241].

Отже, перед викладачем з «Основ майстерності актора драматичного театру» на кафедрі акторського мистецтва та режисури театру ляльок постає необхідність розробити спеціалізовану та адаптовану для лялькарів навчальну програму. Спираючись на свій багатолітній досвід викладання, авторкою статті була сформована програма, яка включила в себе тренінги, етюди, інсценівки та дипломні вистави з урахуванням фахової специфіки лялькарів.

Важливим аспектом, на якому хочеться зосередити увагу, є етюд, котрий надає студентові можливість розвитку та вдосконалення акторської техніки. Етюд — фр. *Etude*, від латин. *Stadium* — наполегливість, старання [8]. Існує велика кількість варіацій етюдів, залежно від поставлених завдань: «на органічне мовчання», «на одне слово», «на фантазію», «на зміну ставлення до предмета, людини, часу та місця дії» і т. п. Однією з варіацій етюдів є моноакт. Моноакт (*mono* — *один*, *akt* — *дія*) — це цільний та закінчений ланцюжок психофізичних дій, де діє один персонаж, на основі уривка з літературного твору. Він спрямований на психологію людини з її суперечностями і певною логікою фізичних дій.

Понад 20 років тому в нашому університеті (КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого) цю вправу почав використовувати в своїй майстерні народний артист України М. Рушковський. За свідченнями викладачів майстерні М. Рушковського (засл. арт. України Н. Кудрявцевої, нар. арт. України І. Славинського), які багато років працювали з ним та розробляли методологію викладання майстерності актора, саме М. Рушковський дав цій вправі назву «моноакт».

Моноакт є перехідним етапом від етюдів до уривка. Але, перш ніж пропонувати студентам спілкування та взаємодію, потрібно навчити їх

відповідати собі на питання: «Хто виходить діяти на майданчик?», «Ким є мій персонаж?» Моноакт змушує шукати відповіді на ці питання через аналіз та виконання дій та вчинків персонажа.

Звернімося до історії виникнення цієї вправи. В своїй книжці «Відкрита педагогіка» В. Фільштинський пише, що свого часу на режисерському курсі Л. Додін запропонував студентам-режисерам виписати з літературних творів «ланцюжки» фізичних дій. В свою чергу В. Фільштинський запропонував перевести це завдання в практичну площину, тобто виконати «ланцюжок» фізичних дій вже на майданчику. Обов'язковою умовою завдання було виконувати фізичні дії від свого імені, в жодному разі не перевтілюючись у героя [7, 42–43].

Згодом у В. Фільштинського виникла потреба збагатити цю вправу новими елементами сценічної дії — фізичним відчуттям (відчуття запахів, смаку, дотику) та фізичним самопочуттям (голодний, хворий, стомлений і т. п.) А також відчуттям простору (я в келії, я в палаці, я в музеї). До того ж у завданні починає виникати поняття «мета», адже фізична дія, безперечно, пов'язана з метою, але, передусім, через обставини, які власне і впливають на характер дії, — наголошує В. Фільштинський. — Продовжуючи практики з «ланцюжками», до фізичної дії та відчуттів додається уява та мислення, що виводить цю вправу на новий рівень — тепер це не просто «ланцюжки» фізичних дій, а епізоди з літератури [7, 44–46].

На різних етапах розвитку цієї вправи виникли різні її назви — «концепція фізичних дій та відчуттів», «етюд на літературній основі», «ланцюжок», «моноакт» тощо. Але хоч як би називалася ця вправа, хоч як би вона розвивалася та вдосконалювалася — вона має одну мету: «...проникнути у серцевину корінних відкриттів К. Станіславського, зокрема, зрозуміти у чому суть пріоритету фізичних дій в його методології» [7, 42].

Розробка К. Станіславським прийому звернення до логіки фізичних дій — як засобу оволодіння внутрішнім життям ролі — була спрямована на те, щоб не допустити насильства над творчою природою артиста (студента). Саме тому К. Станіславський рекомендує спочатку найбільш доступні фізичні та елементарно-психологічні завдання [5, 78–79].

Тема і спосіб реалізації «ланцюжка фізичних дій» В. Фільштинського співзвучна з методом моноакту М. Рушковського. Але в моноакті є низка умов, що відрізняють його від роботи з «ланцюжками».

Необхідними умовами для моноакту є: наявність у літературному тексті влучного уривка (цільного і неперервного), його придатність до законів сцени. А саме — зовнішня дія як застава сценічності моноакту та чітко прописані внутрішні мотивації вчинків персонажа.

Важливо, що за зовнішньою та внутрішньою неперервністю моноакту для навчального процесу ховаються дуже важливі обставини — на прикладі літературного уривка надається можливість говорити про цільність та сукупність у житті фізичних та психічних процесів, які до цього, в рамках тренажу, здебільшого розділені різними вправами. Це перший приклад злиття елементів майбутньої психофізичної дії, що підкріплений не лише приватним досвідом, а й літературним прикладом. Тобто більш яскравим та об'ємним, адже хороші автори завжди тяжіють до переконливості та достовірності.

Крім того в уривку, який ми збираємося використовувати як моноакт, внутрішній світ персонажа (його думки, мотиви поведінки, опис почуттів) і зовнішній малюнок (опис дії, навколишнього світу та ситуації) мають перебувати у рівновазі. Обов'язковою є наявність чіткої та конкретної події в уривкові. А також єдність часу, місця дії та сюжетної лінії.

І, безперечно, в моноакті не має бути сторонніх учасників, які своїми діями можуть впливати на головного персонажа. Важливо, що слово в моноакті — підсумок психофізичного процесу. «Головне полягає в тому, що все має відбуватися з тіла та через тіло. Насамперед на все, що відбувається навколо вас, має бути фізична реакція...» [4, 222]. Бажано, щоб слів в уривку була мінімальна кількість, в ідеалі — не було зовсім. На тому етапі навчального процесу, на якому знаходиться студент (перший курс), надати йому текст — це значить навантажити його додатковими умовами. Текст змушує учня «ховатися» за ним, підмінюючи дію промовлянням тексту. Тим більше, що слово на сцені здебільшого спрямоване на партнера. У разі моноакту партнера (людини) студент не має. Є кола та об'єкти уваги. Є мета та засоби її досягнення. А людина як партнер з'являється пізніше, в інших вправах.

Автор статті з 2006-го року впровадив цю вправу на кафедрі театру ляльок, розділивши роботу над нею на три етапи — самостійну, теоретичну та практичну. Самостійна робота студента починається з пошуку матеріалу, що дає йому змогу проявити творчу ініціативу, дисциплінує й розвиває смак. Рекомендується обирати ури-

вки з класичної літератури, бо література такого типу рясніє екзистенційними роздумами героїв, детальним описом «життя людського духу» й тіла. «...Велике значення серйозні письменники надають фізичному існуванню людей, як точно та скрупульозно описуються фізичні процеси та, нарешті, як хитро через ці описи вони підбираються до людської душі» [7, 42]. Зауважимо, в пошуках уривка не слід звертатися до казок, сатири і фантастичної літератури. Тому що подібний матеріал навантажує студента зайвими та складними обставинами, до яких він ще не готовий.

У моїй практиці був випадок, коли один зі студентів, Павло К., запропонував уривок з повісті Ф. Кафки «Перевтілення», саме той момент, де головний герой перетворюється у комаху. І тут ми зіткнулися з проблемою, яка не дає змоги студенту діяти органічно. Адже принциповий момент у роботі над моноактом — діяти від свого імені та в знайомих запропонованих обставинах.

Коли матеріал затверджено, ми переходимо до теоретичної частини завдання — знайомства з творчістю й біографією автора твору, детальне вивчення часу та побуту, в якому відбувається дія уривка. Через подібне вивчення деталей та нюансів студент досить чітко може побачити картину запропонованих обставин, а значить і зрозуміти логіку поведінки персонажа, від якої він сам відокремлений багатьма роками або умовами життя.

Необхідною умовою є ведення творчого щоденника, куди записуються всі дані щодо аналізу уривка. Студент має виписати обставини місця дії (де? коли?), зовнішню характеристику героя (костюм), «предметний світ» (реквізит). Слід зазначити, що, на відміну від В. Фільштинського, який пропонує студентам виконувати цю вправу з уявними предметами (що, безумовно, розвиває уяву, послідовність дії, відчуття) [7, 44], ми, навпаки, приділяємо велику увагу «предметному світові», де існуватиме студент. Детальне відтворення обставин місця дії (меблі, звуки, предмети, костюм) створюють атмосферу, яка допомагає правдивому сценічному існуванню, фізичному самопочуттю, темпо-ритму та стосункам із навколишнім побутом.

«Атмосфера — це повітря часу та місця, в якому живуть люди, оточені цілим світом звуків та всіляких речей. <...> Люди, занурені в свої обставини та події» [5, 15]. Студент повинен звикати до думки, що раптових предметів на сцені не буває — кожен з них містить певну інформацію і допомагає викликати правильне сценічне самопочуття. Робота з конкретними, а не уявними

предметами також допомагає студентів у наступному, практичному етапі, позбавлятися від м'язевих затисків, які блокують органічну фізичну дію та процес мислення.

Продовжуючи теоретичну роботу, ми розпочинаємо дієвий аналіз уривка. Вводимо «подієвий ряд», який, у свою чергу, тісно пов'язаний ще з одним важливим аспектом сценічного існування — ставленням до події (почуттями). В роботі над моноактом у лексику студента вводяться терміни — вихідна подія, кульмінація, надзавдання уривка (мета), запропоновані обставини. Ми знайомимо його з основами методу дієвого аналізу для того, щоб з перших кроків на майданчику він розумів — заради чого?, для чого?, через що?, тобто мав мотивацію та діяв свідомо. Далі в творчому щоденнику студентів потрібно розділити сторінку на шість частин: «ланцюжок» фізичних дій, внутрішній монолог героя, самопочуття та відчуття, подія, ставлення до події, уява. І за цими розділами поділяється весь літературний уривок.

Пропонуємо розглянути як приклад розбору уривок з роману Е.-Л. Войнич «Овід».

*Артур повертається після тюрми з рішенням вчинити самогубство.* «Він зайшов до своєї кімнати та постояв хвилину на порозі...». *Фізичні дії.* *Із подальшого внутрішнього монологу ми розуміємо, що, зупинившись, він оглядає кімнату.* «Тут після арешту нічого не змінилося. Портрет Монтанеллі стоїть на столі на тому ж місці, де я його залишив, а в алькові, як і раніш, видніється розп'яття.» Артур прислухався — у домі не чути було ні звуку. *Уява* «Вочевидь мене ніхто не турбуватиме.» *Внутрішній монолог, який стає поштовхом для фізичної дії.* «Він тихенько ввійшов у кімнату і замкнув двері: «Отже, я дійшов до краю. Нема про що думати, нема про що турбуватись. Треба лише позбутися докучливих непотрібних думок, і всьому кінець. А все ж таки, як це безглуздо та безцільно! Про самогубство я, навіть, не думаю. Це, ж і так очевидно та неминуче. Я навіть як слід не уявляю, як саме заподіяти собі смерть. Аби тільки швидше покінчити з цим і забутись...» *Внутрішній монолог.* *Артур починає подумки шукати засоби здійснення самогубства.* «У мене в кімнаті немає ніякої зброї, навіть складаного ножа.» *При цьому Артур очима озиряє кімнату, і раптом...* «Прямо над вікном стирчав великий цвях.» *Проблема засобу самогубства майже вирішена.* «Та дарма...(і тут нам слід розшифрувати авторську думку — трьома крапками він зазначає, що в кімнаті немає мотузки) можна взяти рушник або подерти на довгі

шматки простирadlo. От і чудово (рішення прийняте), аби тільки він витримав.» *І процес мислення переходить в активну фізичну дію.* «Артур виліз на стілець і спробував. Цвях трохи хитався, і Артур дістав із шухляди молоток. Забивши його глибше, він хотів зняти з ліжка простирadlo, але раптом пригадав (різко вмикається мислення), що ще не молився: «Звичайно, перед смертю треба помолитись; усі християни так роблять. Є навіть особливі молитви на відхід душі.» «Він зайшов в альков і опустився навколішки перед розп'яттям: «Отче всемогутній та милостивий...» — голосно сказав він і зупинився, не додавши більше ані слова.» *Фізична дія переходить в самопочуття, яке об'єдналось з мисленням.* «Світ став таким тьмяним (самопочуття), що я не знаю, за що помолитись, від чого оберігати себе молитвами. Хіба Христу знайомі такі страждання? Адже його лише зрадили, як Боллу, але ж пасток йому ніхто не розставляв, і сам він не був зрадником!». *Внутрішній монолог.* «Артур підвівся, перехрестившись за старою звичкою. Потім подійшов до столу, та побачив лист Монтанеллі, написаний олівцем. *Подія.* *Прочитав лист Монтанеллі, який викликав в ньому співчуття до Padre.* «Артур, зітхаючи, поклав лист (фізична дія зі ставлення).» «Padre буде важко це перенести» *До процесу мислення підключається уява.* «А як сміялися та балакали люди на вулицях! Нічого не змінилось з того дня, коли він був сповнений життям. Жодна з повсякденних дрібниць не стала іншою від того, що людська душа, жива людська душа, скалічена вщент. Все це було і раніше. Струменіла вода фонтанів, цвірінькали горобці під навісами дахів; так вони цвірінькали вчора, так вони будуть цвірінькати завтра. А я... я мертвий». *Внутрішній монолог переходить у фізичну дію.* «Артур опустився на край ліжка, схрестив руки на його спинці та поклав на них голову: «Часу ще багато — а у мене так болить голова, болять самі мізки...» *Головний біль супроводжує Артура від самого початку. Саме це самопочуття і задає темпо-ритм майже всього уривка.* «...все це так нерозумно, так безглуздо...» *Але раптом...* «Біля зовнішньої двері різко задзвонив дзвінок.» *Подія, яка впливає на зміну темпо-ритму, об'єднує і ставлення, і самопочуття, і внутрішній монолог, і фізичну дію, і уяву.* «Артур скочив (дія), задихаючись від жаху (самопочуття), та підніс руки до горла (дія, яка переходить в мислення) «Вони повернулися, а я сиджу тут і дрімаю! Дорогоцінний час втрачено, і тепер мені доведеться побачити їх обличчя, почути жорстокі слова та знущання. Якби під руками був ніж!» Він

з відчаєм оглянув кімнату (*фізична дія і ставлення*). «В шифоньєрці стояла робоча корзинка моєї матері. Там мають бути ножиці. Я вскрию вену. Ні, простирadlo та цвях надійніші... аби лише вистачило часу.» *Внутрішній монолог який переходить у фізичну дію* «Він зірвав із ліжка простирadlo та з лихоманковою швидкістю почав відривати від нього смужку (*фізична дія, самопочуття*). На сходах пролунали кроки. *Вмикається уява, але не перериває внутрішнього монологу та фізичної дії*. «Ні, смужка занадто широка: не затягнеться — адже треба зробити петлю.» Він поспішав — кроки наближались. Кров пульсувала у його скронях (*уява, самопочуття*). «Скоріш, скоріш! О боже, лише б п'ять хвилин!» В двері постукали. *Подія. Це стає кульмінацією уривка. Артур змушений відмовитись від своєї мети, розуміючи, що спізнився. Змінюється темпо-ритм, фізична дія припиняється*. «Клапоть простирadla випав у нього з рук, він завмер та затамував подих, прислухаючись (*уява та самопочуття*). Хтось торкнувся зовні ручки дверей; почувся голос Джулі: «Артур, відчини двері, ми чекаємо.» *Він розуміє, що ховатися недоцільно, він не встиг, треба відчиняти. І, щоб приховати свої наміри, починає діяти активно та зібрано*. ...«схопив розірване простирadlo, запхав його в шухляду комоду і поспіхом (*темпо-ритм*) поправив постіль. Артур оглянув кімнату, переконався, що все в порядку, й відчинив двері» [2, 78–80].

Коли авторський текст проаналізовано та виявлено всі вищезазначені аспекти теоретичного етапу, ми переходимо до практичного. Спочатку студентові пропонується виконати лише ланцюжок фізичних дій. Потім до ланцюжка додається самопочуття, мета та внутрішній монолог, якому в роботі над моноактом приділяється велика увага. Проблема «внутрішнього монологу» виникне у повному обсязі пізніше, коли студенти зустрінуться з авторським словом, але вкрай важливо, щоб ще до зустрічі з текстом, з роллю, вони усвідомлювали «внутрішній монолог» як явище, що притаманне життю кожної людини в будь-яких театральних умовах [6, 136]. Як зазначала М. Кнебель: «Студент забов'язаний навчитися діяти свідомо. Це означає, що зі своїх перших кроків на шляху до мистецтва він повинен уміти думати на сцені <...> думати по-справжньому» [6, 137].

Враховуючи методику М. Кнебель у роботі над внутрішнім монологом, студент повинен на першому етапі, виконуючи ланцюжок фізичних дій, промовляти внутрішній монолог уголос, щоб

переконатися, що процес мислення відбувається правильно. Коли він оволодів авторським текстом, дозволяється обмежуватися переказом думок, які виникають у процесі виконання фізичних дій. Завданням студента стає створення точного, влучного, саме для цього персонажа та обставин, монологу, який промовляється у процесі репетицій, аж поки не стане невід'ємною частиною партитури моноакту. Внутрішній монолог промовляється вголос для того, щоб переконатися у відповідності думок та дій.

У сценічному просторі думка, як і дія, завжди має бути активною та конкретною. Обов'язково треба звертати увагу на те, щоб студент, промовляючи текст, не грав його, не розфарбовував, не інтонував — лише точно та дієво мислив. Коли для студента стає органічним діяти проговорюючи внутрішній монолог уголос, тоді дозволяється перевести його в думку. Але при цьому потрібно постійно контролювати студента, бо як тільки він припиняє думати, а починає вдавати мислення, — необхідно зупинити вправу, аби виконавець не фіксував помилки, і повертати його до промовляння внутрішнього монологу. Цей процес не припиняється до відкритого показу даної вправи на заліку.

Підбиваючи підсумки, хочеться зазначити, що в процесі роботи студент набуває необхідні професійні навички, а також розкриває свою індивідуальність, адже моноакт містить дуже багато самостійних, творчих та інтелектуальних завдань. Саме у роботі над моноактом студент має можливість оволодіти «ланцюжком»: «сприймаю — оцінюю — приймаю рішення — дію», бо моноакт є не набором вправ та правил з техніки, а можливістю оволодінням студентом глибинного почуття правди сценічного існування, відчуття часу та простору. Елементи внутрішньої техніки актора — увага, оцінка, уява, енергія тощо — в цій вправі існують не окремо, а комплексно, і таким чином у нас виходить повноцінний уривок, який охоплює великий спектр елементів сценічної дії.

Завдяки представленому сегменту навчальної програми, що вже певний час застосовується на практиці, майбутній актор театру ляльок має можливість в рамках стислого часу навчання (з майстерності актора драматичного театру) оволодіти необхідними навичками. Він готовий до роботи з автором, роллю та текстом (готовий до слова в сценічному просторі), а також розуміє, що процес мислення не менш важливий, ніж фізичний.

Зауважимо, що моноакт не є універсальною моделлю для опанування всіх елементів сценічної

дії, але, як показує практика, є вкрай результативною творчою вправою.

---

### Джерела та література

1. В профессиональной школе кукольника: Вып. IV / Сост. Н. П. Наумов. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2009. 280 с.
2. Войнич Э. Л. Овод. Киев: Государственное изд-во детской литературы УССР, 1961. 299 с.
3. Голдовский Б. П. Режиссерское искусство театра кукол России XX века. Очерки истории. Москва: ВАЙН ГРАФ, 2013. 320 с.
4. Гротовский Е. К Бедному Театру. Москва: АРТ, 2009. — 304 с.
5. Зверева Н. А, Ливнев Д. Г. Словарь театральных терминов (создание актерского образа). Москва: Российская академия театрального искусства. ГИТИС, 2007. 136 с.
6. Кнебель М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: ГИТИС, 2005. 576 с.
7. Фильштинский В. М. Открытая педагогика. — СПб: «Балтийские сезоны», 2006. 368 с.

8. Энциклопедический словарь. Этюд [Электронный ресурс] URL: <http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/slovar-EA/82372.shtml>

---

### References

1. At professional school of puppet's: Vyip. IV (2009) / Sost. N. P. Naumov. St. Peterbyrg: izd-vo SPbGATI, 280 [in Russian].
2. Voynich, E. L. (1961) Gad-fly. Kiev: Gosudarstvennoe izd-vo detskoy literaturyi USSR, 299 [in Russian].
3. Goldovski, B. P. (2013). Stage-director art of theatre of dolls of Russia of the XX century. Essays of history. Moscow: «VAYN GRAF». 320 [in Russian].
4. Grovovskiy, E. (2009). To Poor Theatre. Moscow: «ART», 304 [in Russian].
5. Zvereva, N. A, Livnev, D. G. (2007). Dictionary of theatrical terms (creation of actor character). Moscow: Rossiyskaya akademiya teatralnogo iskusstva. GITIS. 136 [in Russian].
6. Knebel, M. O. (2005). About the active analysis of the play and role. Moscow: izd-vo «GITIS», 576 [in Russian].
7. Filshtinskiy, V. M. (2006). Open pedagogics. St. Peterbyrg: «Baltiyskie sezonyi», 368 [in Russian].
8. Encyclopaedic dictionary. Etude. URL: <http://alcala.ru/entsiklopedicheskij-slovar/slovar-EA/82372.shtml>