

*Локтіонов Євген Віталійович,*  
старший викладач 2-ї кафедри акторського  
мистецтва та режисури драми, аспірант.  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.  
Київ, Україна

*Yevhen Loktionov,*  
Senior Lecturer, Postgraduate student.  
I. K. Karpenko-Karyi  
Kyiv National University of Theatre,  
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

## ФЕНОМЕН ВЕРБАТИМ-ТЕАТРУ: ПОТЕНЦІАЛ МЕЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ

**Анотація.** У статті досліджується потенціал досвіду вербатім-театру в постановці психотехніки під час навчання та в безпосередній сценічній практиці. Обґрунтовується перспективність такого підходу в контексті новітніх розвідок у психології та психолінгвістиці. Зроблена спроба проаналізувати практичний досвід окремих педагогів з майстерності актора Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого та узагальнити отримані ними результати.

Крім того, в статті здійснена спроба верифікувати ці результати шляхом їх зіставлення з можливими результатами на даному етапі навчання, а також розглянути їх у контексті традиційної педагогічної практики, яка спирається на принципи ієрархічності в підходах до структури людської психіки й на метод фізичних дій.

**Ключові слова:** сценічне мистецтво, майстерність актора, вербатім, етюд, народження слова, метод фізичних дій, психолінгвістика.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Вочевидь, в основі традиційної методики викладання дисципліни «Майстерність актора» для студентів на акторському та режисерському відділеннях є педагогічна компетентність, фундаментальне теоретичне обґрунтування та глибоке розуміння практики театру. Вітчизняна театральна педагогіка має величезні творчі надбання та високе міжнародне визнання на рівні різноманітних світових організацій (ГАТС, ЮНЕСКО тощо). Тим більшою є відповідальність перед майбутніми поколіннями театральної молоді, тим більшими стають вимоги до театральних педагогів та методів його викладацької діяльності.

Сучасний соціокультурний контекст (поза межами якого театральний процес не може залишатися) вирізняється надзвичайною динамічністю та різноманітністю художніх явищ, а відтак – наше

завдання бути релевантними йому як на практичному, так і на теоретичному (методологічному) рівнях. Інакше кажучи, важливість осмислення та залучення до навчального процесу досвіду визначних сучасних педагогів-практиків театру переоцінити практично неможливо.

Важливість перегляду організації етапів навчання студентів-першокурсників стає дедалі актуальнішою, тому що останнім часом спостерігається очевидний розрив між творчими здобутками педагогів-практиків та теоретичними дослідженнями результатів роботи творчих майстерень. Чимдалі очевиднішим стає і той факт, що усталена стадіальна модель «від простого до складного» в своєму традиційному форматі (в логіці якої театральна педагогіка існує вже понад півстоліття) потребує якщо не перегляду, то значного коригування.

Так, чи не найбільшою «білою плямою» в цій схемі залишається те, що є предметом дослідження даної статті, – момент переходу до слова, до авторського тексту. Методологічно це питання до цього часу є дискусійним, і кожна майстерня вирішує його на свій розсуд. Наразі слід зазначити, що практичний досвід першої та другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого – йдеться про залучення до навчальної практики досвіду вербатім-театру – актуалізує висновки, що значною мірою переосмислюють доцільність сталих схем у структурі навчального процесу першого року навчання. І цей факт дає підстави вважати, що відкриття, здійснені в практичній площині, та нові методичні підходи, які активно та успішно використовуються викладачами наших кафедр, зможуть стати фундаментом не лише для створення нових цікавих і корисних вправ, а й основою для кореляції організації навчального процесу, що, в свою чергу, дасть можливість підвищити рівень розуміння здобувачами освіти надскладних процесів у дослідженні власних творчих можливостей впродовж першого курсу навчання.

Доцільність опанування практик документального театру декларована дослідниками українського театру вже досить давно:

<...> документальний театр – це унікальна лінгвістична лабораторія, що вивчає в літературному жанрі і театральних режисерських пошуках ті процеси, які відбуваються в суспільстві і в мистецтві. Дослідження особливостей розвитку документального театру як сучасної арт-практики уможливають доповнення курсу лекцій з історії сучасного театру в профільних ВНЗ, що суттєво допоможе студентам розуміти й аналізувати тенденції розвитку українського театального мистецтва. Перспективи подальшого дослідження визначаються необхідністю вивчення аспекту термінології, специфіки режисури та акторської гри в подібній арт-практиці, оскільки нині в мистецтвознавстві не існує спеціального цілісного наукового дослідження, присвяченого проблемам особливостей документального театру і його методів (Апчел, 2011, с. 221).

**Мета статті:** обґрунтувати доцільність звернення до досвіду вербатім-театру під час навчання та безпосередньої сценічної практики в контексті новітніх розвідок у психології та психолінгвістиці.

### *Аналіз останніх досліджень і публікацій.*

Вербатім-театр майже одразу після свого виникнення став предметом наукового інтересу. Аналіз останніх публікацій свідчить, що більшість з них здійснена в англо-американському науковому полі, в тих країнах, де документальний театр і вербатім, як один із різновидів цього театру, власне, народився та майже одразу став дуже важливою складовою театального процесу. Вербатіму присвячено кілька фундаментальних праць, а саме – дослідження Віла Хамонда (Will Hammond) та Дена Стюарда (Dan Steward), роботи Стефена Боттомса (Stephen Bottoms), Дерека Паджета (Derek Paget), Клер Самерскіл (Clare Summerskill), Керолін Вейк (Caroline Wake).

В Україні на даний момент ця проблема є, фактично, «tabula rasa», оскільки вербатім цікавить дослідників як дуже специфічний інструмент у междисциплінарній комунікації (Гоманюк, 2012). Саме тому необхідність появи узагальнюючих статей і розвідок, що досліджували б техніки вербатім як саме театральну технологію, стає дедалі актуальнішою.

**Виклад основного матеріалу.** Питаннями принципів функціонування людської психіки як цілісної системи та питаннями діяльності людей у психологічних і лінгвістичних аспектах традиційно займаються такі науки, як філософія, психологія, психофізіологія та психолінгвістика, тож видається продуктивним звернутися до досвіду названих дисциплін.

Зупинимось на тому, як психолінгвістика аналізує механізми управління уявою та мисленням за допомогою мови.

Будь-яка вербальна одиниця (звук, вигук, звукосполучення, слово тощо) передбачає наявність семантичного поля, інакше кажучи, сприйняття або виголошення слова змушує мозок генерувати певний мимовільний асоціативний, смисловий ряд, що з ним пов'язаний. Причому він буде у кожної людини свій, абсолютно унікальний. Слово, окрім свого прямого значення, завжди навантажене своїм індивідуальним смислом, обумовленим актуальністю певних аспектів ситуації в даний, конкретний момент для того, хто говорить. Саме тому виголошення слів є не просто актуалізацією певного сенсу, а й виокремленням цього слова з цілого комплексу асоціативних зв'язків. Психолінгвістика переконує, що переналаштувати смислове семантичне поле в принципі можливо.

Для нас важливим є той факт, що частота використання людиною певного слова залежить як від частоти використання слова в мові взагалі, так і від частоти використання цього слова в минулому досвіді людини. Інакше кажучи, словник людини великою мірою обумовлений «запропонованими обставинами» життя та виявляє її сутнісні характеристики.

Отже, текст, яким користуються студенти під час виконання вправи «Вербатім», має точні семантичні поля конкретної людини, що не мають випадкового характеру. Навпаки, вони жорстко корелюються із «зерном» людини. І можна припустити, що виголошення точного тексту (зі збереженням інтонаційного малюнка, тембрального забарвлення, ритму мовлення, пауз тощо) призводить до накладання семантичних полів актора та персонажа й зближення їхніх внутрішніх сенсів. У такий спосіб ми ніби задаємо мовний код, генеруємо загальний психофізичний контекст мови і навіть психофізичне самопочуття.

Відтак психолінгвістика підтверджує наші припущення, налаштувати мислення виголошенням точного тексту можна.

Видатний американський психолог українського походження, професор Університету Джорджа Мейсона Лев Векер писав: «... загальнокодова структура мовних сигналів перетворюється в інші окремі форми кодів, характерні для специфічної інформаційної природи сенсорних [відчуття], перцептивних [сприйняття], загальнодумних, концептуальних або емоційних форм психічної інформації».

Оскільки будь-яка вербальна одиниця в суто фізичному плані має певні характеристики (ритм, визначені зони резонації, довжину хвилі), то вона не може не впливати на ритми сигналів головного мозку, а ті, в свою чергу, на ритми розумових процесів, на ритми роботи вегетативної нервової системи, на поведінку людини загалом. Отже, важливо не лише те, що говорить людина, а й як вона це робить.

Сучасна психологія наголошує на регулюючій ролі ритму, який організується за допомогою мови.

«...увага може бути представлена як ефект конвергенції інтегративної функції психічного простору – часу і мовної дії. Як такий ефект, він грає роль фільтру, виділяючи в сукупності психічних явищ, що інтегрується, зону та кордони <...> цілісності <...>, що забезпечує ефективне свідоме управління <...> психічними актами та психічною діяльністю в цілому», – зазначав Лев Векер.

Таким чином, можемо констатувати наявність – разом із партитурою фізичних дій – ще однієї партитури – вербальної, яка так само піддається верифікації, контролю та може бути свідомо відновленою. До того ж і в цьому разі зберігається фундаментальний принцип руху від свідомо контрольованих поведінкових складових до роботи позасвідомих механізмів. За такою логікою у творчо обдарованої людини точно виголошений текст поступово має народити змістовні бачення, внутрішню мову та думки, обумовлені ситуацією. Можна сказати, що відбувається подвійна стимуляція: і з боку правильно організованого фізичного буття, і з боку скрупульозно відтвореної мовної партитури.

Цікаво, що ці висновки в чомусь перегукуються із відкриттям британського філософа австрійського походження, творця теорії побудови штучної «ідеальної» мови Людвіга Вітгенштайна: «Світ – мій світ: це проявляється в тому факті, що межі мови (мови, яку розумію я один) означають межі мого світу» (Вітгенштайн, 1995, с. 71). Подібні думки знаходимо і у засновника «філософської герменевтики», видатного німецького філософа Ганса-Георга Гадамера:

Мислення завжди рухається у колії, що прокладена мовою. Мовою задані як можливості мислення, так і його кордони. Але про те саме говорить і досвід інтерпретації, яка, у свою чергу, має мовний характер. Коли, наприклад, ми не розуміємо якийсь текст і окреме слово спантеличує нас своєю багатозначністю, пропонуючи різні можливості свого тлумачення, ми, безперечно, маємо справу з перешкодою на шляху мовного здійснення розуміння. Коли ж нам нарешті вдається впоратися з цією багатозначністю і досягти однозначної ясності, ми приходимо до твердого переконання, що зрозуміли, як цей текст слід читати» (Gadamer, 1976, с. 324).

Важливість першого курсу у вихованні студентів акторського та режисерського відділень, постановки психофізики й формування базових засад професії є загальноновизначеним. Для викладачів дисципліни «Майстерність актора» є аксіомою важливість у цей період граничної уважності до кожного студента та послідовність у оволодінні ним основними елементами «системи». Безумовно, театральна педагогіка озброєна на цьому етапі багатьма методиками і намагається використовувати досвід видатних теоретиків і практи-

ків театру. Але не можна не визнати, що при цьому залишаються питання, які потребують пильної уваги дослідників, питання дискусійні, що вочевидь є «білими плямами» у методиці викладання.

Одним із таких питань є проблема у визначенні моменту, коли студент може переходити до авторського тексту. Наразі ми розуміємо це словосполучення дуже широко, тому що навіть вербальна складова етюдів, вигаданих студентами, таких, що не мають літературної основи, все ж таки вносить елемент певної заданості. Традиційний підхід передбачає повільний та обережний процес руху до слова, дотримання логіки та послідовності у оволодінні навичками, проходження через обов'язкові стадії етюдів «на виправдане мовчання». З іншого боку, надмірне членування елементів «системи», їхнє окреме тренування давно стало предметом суперечок і викликало нарікання на певну штучність такого підходу. Так, деякі педагоги принципово заперечують можливість тренування окремих елементів (уяви, уваги тощо) та запевняють у недоцільності подібних вправ, наполягаючи на холистичному характері всіх завдань, які мають виконуватися студентами. Так само існує неоднозначне ставлення до безсловесних етюдів, оскільки дуже часто їхні сюжети «спідганяються» під вимогу мовчати, суперечать логіці поведінки людини, яка перебуває в цих обставинах, провокують студента до неприродного існування на сцені. Це абсолютно зрозуміло і логічно, адже автори таких етюдів не є драматургами, вони створюють сюжети «з голови», намагаючись формально відповідати вимогам педагога («має бути подія», «має бути завершена історія» тощо). Через це виникає складна ситуація, коли студенти втрачають ініціативу, сприймаючи етюд як «обов'язкову програму», що є доволі штучною, а викладачі ніби гальмують процес, забороняючи говорити такий бажаний текст. Наразі зауважимо, що ця проблема набуває дедалі більших обертів.

Ще більш прикрою є ситуація, коли майже немає спроби теоретично осмислити досвід педагогів, які практично намагаються вирішити цю проблему і знайти «золоту середину», прагнучи, з одного боку, зберегти принцип «від простого до складного», а з іншого – стимулювати творчу природу студента та його активність.

Тому в означеному контексті ще ціннішим видається практичний досвід викладачів наших ка-

федр останніх 15 років, який може стати продуктивним у подоланні цієї суперечності.

Йдеться про вправу, що чимдалі частіше з'являється на відкритих показах, заліках та іспитах з майстерності актора у першому і другому семестрах першого року навчання та викликає жвавий інтерес як глядацької аудиторії, так і педагогічного складу. Цікаво, що ця вправа не має сталої назви: в майстерні Д. М. Богомазова вона називається «Персонаж», в майстернях Б. М. Бенюка та А. Ф. Білоуса оперують назвою «Вербатім», на курсі у Ю. П. Висоцького – це більш звична для нас назва «Спостереження» (хоча зіставляти її з практиками вербатім-театру слід обережно).

Так само і в технологічному плані є певна варіативність: для Андрія Федоровича Білоуса принципово, аби люди, за якими ведеться спостереження і яких доведеться відтворювати студентам, не знали про це; для Дмитра Михайловича Богомазова та Богдана Михайловича Бенюка – ця умова неважлива, навпаки, той факт, що за людиною спостерігають, включається до комплексу запропонованих обставин і трактується як ще один об'єкт уваги (це якраз найбільш наближений до технології вербатім варіант); в майстерні Юрія Пилиповича Висоцького – інформантами можуть бути як реальні люди, так і «персонажі з YouTube».

Продуктивність пошуків у цьому напрямку доведена на практиці: на сцені Навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого свого часу були показані вистави, повністю чи частково створені на основі етюдів-спостережень («Одна «пара» + «Урок», реж. Ю. Висоцький, 2006 р., «Наш YouTube», реж. Ю. Висоцький, 2015 р.) А одна з останніх прем'єр сезону 2023/2024 рр. (вистава «Свідки», реж. О. Шамрай) взагалі створена у техніці вербатім.

Ось кілька параметрів, якими охарактеризовує документальний театр українська дослідниця О. Апчел:

- <...> – головна мета – пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем;
- головна відмінність – створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики соціально-субкультурних груп;
- спрямованість – соціальність і прояв політично-суспільних тем;
- новаторство – відкриття для театру тем, що раніше не розглядалися;

– <...> тип героя – не схожі на основну масу населення персонажі, поєднані між собою соціальним станом, хворобою, способом існування, особливостями поведінки та ін.;

– особливості акторського виконання – органічність поведінки, розуміння героя і його реальності, вміння існувати на сцені в трьох суттєво-дієвих станах: Людина-роль, Людина-автор, Людина-актор;

– особливості методологічного підходу до створення документальної вистави – розвиток специфічного методу створення автентичного тексту за технологією – вербатім. Вербатім – це новий напрям у театральному мистецтві, точніше, в мистецтві написання п'єс і подальшої їх сценічної реалізації. Робота актора з використанням техніки реальної глибокої імпровізації – лайф-гейм (Апчел, 2011, с. 215-216).

Наразі нас цікавить вербатім (*verbatim* – у перекладі з латини *дослівно*) не як жанр документального театру, а як технологія, як прикладна справа. Проте разом з тим доцільним видається розглянути технологію та принципи створення вербатім-драматургії та вербатім-вистав для того, щоб застосувати їх у навчальній практиці.

Нагадаємо: актори майбутньої вистави або драматурги (а в нашому випадку – студенти), попередньо визначивши тему (зазвичай це фундаментальні кейси: сенс життя, кохання, щастя), починають опитування певних груп людей, після цього записи розшифровуються, монтуються, редагуються (причому передбачається мінімальне втручання, дозволяється відкидання повторів, алогізмів, непотрібних вигуків, очевидних обмовок та нецензурної лексики) і відтворюються на сцені з урахуванням всіх вербальних і невербальних особливостей «донорів» (так називають людей, у яких беруть інтерв'ю). Неприйнятним є додавання до цих текстів власних слів (ця умова, до речі, не завжди виконується в навчальному процесі, де редагування, із зрозумілих причин, має більш радикальний характер) чи спотворення мовного образу досліджуваної людини. У вербатімі принциповим є важливість відтворення всіх фізичних (ритм мовлення, вад, мовних дефектів) і вербальних (тембр, паузи, вигуки, слова паразити) особливостей (Bottoms, 2005; Hammond W., Stewart D., 2008; Paget, 1987, 2008; Summerskill, 2020; Wake, 2013).

Особливим є і спосіб інтерв'ювання в даних умовах. Вочевидь, конче важливими стають особистісні контакти зі співрозмовниками, комунікативні здібності студентів, здатність підлаштуватися під настрій і ритм «донорів», тим більше, якщо він чи вона знають, що вся ця розмова записується та може бути використана у майбутній виставі. А оскільки теми розмов зазвичай мають травматичний характер – йдеться про певні «больові точки», – то необхідність розслабити людину, викликати довіру та змусити відкритися незнайомій, по суті, особі стає ключовою.

З іншого боку, не можна не відзначити і критичного ставлення деяких викладачів та дослідників до вербатім-текстів, що отримані у такий спосіб. Так, наприклад, А. Ф. Білоус вважає, що в обставинах інтерв'ю неможливо дотриматися «чистоти досліджу», що головні принципи документального театру – і вербатім-театру як його різновиду – зберігаються лише за умови анонімності спостереження. Інакше кажучи, інформатор не може не коригувати свою поведінку, знаючи, що за ним спостерігають, «грає на публіку», намагаючись «бути кимось». У цьому разі ми маємо справу з модифікацією практики вербатім: ми ніби починаємо вже з другої фази, оминаючи стадію «інтерв'ю» (однак вимога дотримуватися повного фізичного та психологічного малюнка, наслідувати цілісну партитуру поведінки залишається так само принциповою).

Отже, виникає очевидна суперечність. Сценічна педагогіка зазвичай використовує зворотний хід у вибудовуванні поведінки актора – від фізичного до психічного. Передбачається, що правильно організовані фізичні дії та фізичне самопочуття збудять відповідні реакції, почуття, бачення, думки, тобто адекватну обставинам поведінку. І лише згодом, в останню чергу, студент зможе вийти на народження живого, органічного слова. А в даному разі він вже змушений опанувати величезний масив тексту, ще не володіючи механізмами його внутрішнього виправдання.

Якщо ми виходимо з передумови, що на сцені всі фізичні та психічні процеси мають розгортатися за логікою життя, відповідати принципам органічного існування людини в певних умовах, доцільним буде, користуючись структурно-функціональним методом, розглянути людську поведінку як цілісну систему та визначити елементи, з яких вона складається. Спираючись на аналіз бі-

нарних опозицій, можна буде виявити взаємозв'язок між даними елементами і системою та проаналізувати принципи функціонування останньої.

Виходимо з того, що психофізичне життя людини – це система, яка влаштована ієрархічно, тобто в будь-який момент розгортання поведінкових актів кожен з них можливо розглядати як такий, що складається з чотирьох елементів:

1) тілесний рівень (фізичне буття людини в широкому сенсі);

2) емоційно-чуттєвий рівень (емоційна та чуттєва сфери);

3) когнітивний рівень (думки, бачення);

4) вербальний рівень (використання слова як засобу комунікації).

Ця структура цілком логічна з точки зору еволюції *homo sapiens* як окремого виду: кожна сходинка передбачає ущільнення та інтенсифікацію психічних сигналів в одиницю часу та ускладнення організації психічного життя.

Вона прекрасно знайома і театральним педагогам, тому що в загальних рисах це і є психофізична основа методу фізичних дій, коли, правильно організувавши фізичне життя студента, педагог стимулює його емоційну та когнітивну сфери, готуючи підґрунтя для останньої ланки – народження живого та дієвого слова.

Таким чином, у контексті використання досвіду вербатім-театру передбачається наявність зворотного зв'язку, тобто одночасного впливу «верхніх» поверхів на «нижні».

Чи можлива подібна детермінація? Не від зовнішнього до внутрішнього, а від мови до мислення. Чи настільки вже крамольним є таке припущення? І, головне, чи не може вербальна складова так само, як і фізична бути проінтерпретована як зовнішній чинник, що стимулює роботу позасвідомого? Цей своєрідний варіант «non-finito», вочевидь, може стати стимулом для подальших розвідок.

**Висновки.** Зважаючи на динаміку розвитку сценічного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі, слід визнати, що не завжди в театральній педагогіці вдається встигати за змінами, що відбуваються у практиці театру. Але залучення до навчальних програм досвіду вербатім-театру, навпаки, містить значний потенціал взаємозбагачення та взаємовпливу. В статті аргументована доцільність такого підходу та обґрунтована необхідність перегляду навчальних програм дисциплі-

ни «Майстерність актора» для першого року навчання відповідно до викликів часу.

#### Джерела та література

- Апчел О. А. (2011). Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. Вип. 33. С. 213-222.
- Вітгенштайн, Л. (1995). *Tractatus logico-philosophicus*. *Філософські дослідження*. Київ: Основи. 311 с.
- Bottoms, S. (2005). Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective. *The Drama Review*. № 50.
- Gadamer, H. G., Boehm, G. (1976). *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Frankfurt am M., s. 316-326.
- Hammond, W., Stewart, D. (2008). *Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre*. UK: Oberon Books. 195 p.
- Paget, D. (2008). New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 56, no. 2.
- Paget, D. (1987). 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*. Vol., no.12. P. 317-336.
- Summerskill, C. (2020). *What Is Verbatim Theatre? Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. P. 8-22.
- Wake, C. (2013). Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. *New Theatre Quarterly*. Vol. 29, no. 4. P. 321-335.

#### References

- Apchel, O. A. (2011). Dokumentalniy teatr u teatralniy kulturi postradyanskogo prostoru, zokrema suchasnoi Ukraini [Documentary theater in theatrical culture post-Soviet space, in particular modern Ukraine]. *Culture of Ukraine*. Vip. 33. S. 213-222. [in Ukrainian]
- Vitgenstain, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus*. *Filosofski doslidzhennya*. Kyiv: Osnovi. 311 s. [in German]
- Bottoms, S. (2005). Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective. *The Drama Review*. № 50. [in English]
- Gadamer, H. G., Boehm, G. (1976). *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Frankfurt am M., s. 316-326. [in German]
- Hammond, W., Stewart, D. (2008). *Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre*. UK: Oberon Books. 195 p. [in English]
- Paget, D. (2008). New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 56, no. 2.

- Paget, D. (1987). 'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*. Vol., no.12. P. 317-336. [in English]
- Summerskill, C. (2020). *What Is Verbatim Theatre? Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. P. 8-22. [in English]
- Wake, C. (2013). Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. *New Theatre Quarterly*. Vol. 29, no. 4. P. 321-335. [in English]

***Yevhen Loktionov***

**Verbatim theater phenomenon: the potential of an interdisciplinary approach**

**Abstract.** The article researches the potential of verbatim theater experience in the production of psychotechnics during training and in direct stage practice. The perspective of such an approach is substantiated in the context of the latest research in psychology and psycholinguistics. An attempt was made to analyze the practical experience of individual teachers in acting skills of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kariy Theater, Cinema and Television University and generalize the results obtained by them.

In addition, the article attempts to verify these results by comparing them with possible results at this stage of training, as well as consider them in the context of traditional pedagogical practice, which is based on the principles of hierarchy in approaches to the structure of the human psychics and the method of physical actions.

**Keywords:** stage art, acting skill, verbatim, sketch, birth of words, method of physical actions, psycholinguistics.