

УДК 78.01:371.132

Цитування:

Косінова О. М. Історичні аспекти монологічного сценічного мовлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 2. С. 304-310.

Kosinova O. (2021). Historical aspects of monologue stage speech. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 304-310 [in Ukrainian].

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри режисури та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2569-8762>
kosinova@meta.ua

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ МОНОЛОГІЧНОГО СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ

Мета статті – дослідити історичні аспекти монологічного сценічного мовлення як найважливого виду психофізичної дії актора. **Методологія** дослідження передбачає використання комплексного підходу із застосуванням аналітичного, системного методів, компаративного, що дозволяє виокремити особливості монологічного сценічного мовлення в роботі актора. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленні вивчення індивідуальної акторської роботи в контексті розвитку монологічного мовлення та аналіз історичних аспектів його становлення і розвитку в акторській майстерності. **Висновки**. Підкреслено, що майстерне виконання монологів з класичної чи сучасної п'єси – вияв професіонального творчого зростання актора. Історичний екскурс і дослідження методики роботи над монологом є вкрай важливим та корисним джерелом отримання правильних прийомів, принципів, навичок, шлях набуття професіональних знань монологічного сценічного мовлення. Текстові купюри розширеного монологічного мовлення (якщо такі інколи допустимі) слід робити виважено, обережно, спільно з режисером-постановником. Зазначено, що досконало володіти словесною дією, її виражальними можливостями – головне завдання, яке завжди стоїть перед акторами і режисерами професійного й аматорського театрів.

Ключові слова: монологічне мовлення, словесна дія, надзавдання актора, кульмінація твору, сюжетна лінія, подієвий ряд, внутрішнє перевтілення.

Kosinova Olena, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor

Historical aspects of monologue stage speech

The purpose of the article is to explore the historical aspects of monologue stage speech as the most difficult type of psychophysical action of the actor. **The research methodology** involves the use of an integrated approach with the use of analytical, systematic methods, comparative, which allows to distinguish the features of monologue stage speech in the work of the actor. **The scientific novelty** of the work is to deepen the study of individual acting in the context of the development of monologue speech and analysis of historical aspects of its formation and development in acting. **Conclusions**. It is emphasized that the masterful performance of monologues from a classical or modern play is a manifestation of the professional creative growth of the actor. Historical digression and research of methods of work on the monologue is an extremely important and useful source of obtaining the right techniques, principles, skills, a way to acquire professional knowledge of monologue stage speech. Text notes of extended monologue speech (if such are sometimes permissible) should be made carefully, carefully, together with the director-producer. It is noted that to master verbal action, its expressive possibilities is the main task, which is always faced by actors and directors of professional and amateur theaters.

Key words: monologue speech, verbal action, overarching task of the actor, culmination of the work, plot line, event series, internal reincarnation.

Актуальність теми дослідження. Сценічне виконання драматичного монологу вимагає майстерного внутрішнього перевтілення в образ іншої людини, уміння існувати наодинці з глядачем, що не завжди під силу недосвідченому виконавцю. Невпевненість у собі призводить до невиправданого

скорочення тексту, його швидкого проговорювання, що згубно впливає на творче надзавдання актора, подійний ряд вистави, її сюжетну лінію, порушує ідейну спрямованість режисерського трактування тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематиці сценічного драматичного

монолог присвятили свої роботи такі дослідники, як А. Гладишева [5], Б. Захава [8], М. Карасьов [9], М. Кнебель [11], І. Мар'яненко [16], В. Немирович-Данченко [18], К. Станіславський [19], М. Терещенко [20-22], Д. Чайковський [23], Р. Черкашин [24, 25], М. Чехов [26] та ін. Проте означена проблематика не втрачає своєї актуальності для акторів і до сьогодні.

Мета статті – дослідити історичні аспекти монологічного сценічного мовлення як найважливого виду психофізичної дії актора.

Виклад основного матеріалу. Історія театру знає чимало акторів – майстрів ведення монологу: Михайло Щепкін, Карпо Соленик, Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Йосип Гірняк, Амвросій Бучма, Валентина Чистякова, Наталія Ужвій, Таїсія Литвиненко, Федір Стригун, Богдан Ступка, Лариса Кадирова. Анатолій Хостікоєв, Богдан Бенюк та багато інших.

До нас дійшли численні відомості про те, що театральні видовища, які будувалися на словесній та психофізичній діях акторів, відбувалися ще задовго до нової ери в країнах Стародавнього Сходу, Індії, Індонезії, Китаю, Японії. Особливо благодатним ґрунтом для становлення театру була висока духовна культура античності. «Театральні видовища існували на грецьких землях з прадавніх часів. Відомо, що вже за 2500 років до н.е. на острові Криті і в Мікенах (на Пелопоннесі) відбувалися примітивні вистави, пов'язані з робочими, культово-обрядовими, мисливськими та землеробними діями» [2; 5].

Основою грецького (ідентично й еллінського) театру була драматургічна структура, представлена дифірамбічним чи сатиричним хором та оповідями вісника або ліричними відступами корифея (актора-предводителя), які читали монологи і діяли разом з хором. Усталенню монологічної мови сприяла поява в античному театрі нових драматичних жанрів: трагедії, комедії та «драми сатирів» (останньої, за висловленнями греків, «трагедії, яка жартує»). Красномовні, пафосні монологи виголошувалися на різних масових заходах, присвячених якійсь політичній події, обрядові монологи-молитви, що мали характер подяки чи прохання і були скеровані до Бога на культово-обрядових діях. Зокрема звучали медитативно-культові монологи на святах пошанування бога родючості, покровителя виноградарства і виноробства Діоніса, називалися вони Великими Діонісіями і збирали десятки тисяч глядачів. Головними дійовими особами цих

видовищ були сатири, які одягали на себе козячу шкуру й зображали супутників Діоніса. Влаштовували так звані драматичні змагання, в яких охочі демонстрували своє мистецтво декламації. Найчастіше учасниками таких змагань виступали драматурги Еллади. І хоч у цих змаганнях переможених не було, проте третє місце глядачі розцінювали як прикру поразку. Переможців публічних поєдинків увінчували золотим вінком, обирали на високі державні посади. Велелюдні театральні видовища починалися вранці й тривали аж до заходу сонця. В один день, зазвичай, ставили три трагедії, комедію і «драму сатирів».

Історія зберегла для нас відомості про трьох трагіків, славетних представників стародавньої грецької драми: Есхіла, Софокла й Евріпіда (V ст. до н. е.). Монологічні висловлювання їхніх трагедій – це класичні зразки композиційно завершених структур, в яких з великою художньою достовірністю показано приклади моральної непохитності, оспівано ідеали служіння батьківщині, подвиги громадянської хоробрості або розвінчано підступні, аморальні вчинки.

Видатним діячем еллінського театру, комедіографом був Арістофан, героями творів якого виступали не легендарні особистості, а простий люд, жителі сучасних йому Афін. Творчості Арістофана, як і творчості авторів еллінських трагедій, були притаманні ліричні відступи, так звані «парабаси» - термін, який уперше запровадив Арістофан у – свої комедії.

Парабаса, по суті, й була першою формою монологічного мовлення. Трагедійного чи комедійного характеру, вона будувалася за суворо канонічними правилами: в ній декламація корифея чергувалася з виступом хору. «Парабаса в стародавньому грецькому театрі – це безпосереднє звертання хору до глядачів, не пов'язане з дією п'єси. Під час виконання парабаси дійові особи виходили, а хор знімав маски й шикувався обличчям до глядачів» [20, 276]. Корифей виголошував промови, які торкалися питань політики чи моралі, автор роз'яснював у них мету і завдання п'єси.

Розвиваючись дуже інтенсивно, давньогрецький театр мав великий вплив на розквіт драматичного мистецтва інших держав. Тільки після завоювання Греції Римом (II ст. до н. е.) театр переживає певний занепад. Однак він проіснував аж до середніх віків; багато елементів його мистецтва (як, зокрема, монологічне мовлення) перейшли й у сучасний театр.

Кожен новий суспільний лад вимагав

перегляду усталених вимог до мистецтва. Змінювалася уява про прикметні ознаки театральних жанрів. Змінювалися і закони драматургії та форми її втілення.

Так, у середньовіччі найпоширенішим масовим видом театру були містерії, що ставилися церковним театром. Він виник як засіб протистояння народному театрові мандрівних акторів, так званих гістріонів, що славилися не тільки мистецтвом розповіді, але й мистецтвом співу, танцю, акробатики, дресури тощо.

Під постійним впливом розвитку культури, літератури мистецтво сценічного мовлення набуває нових видів, нових форм. Особливого розквіту досягає монологічна мова в добу Відродження, зокрема у творчості Шекспіра, Мольєра (у театрах драматургів, у яких, до речі, вперше з'явився режисер як окрема творча професія).

У Шекспіра монолог є вершиною його драматургічної творчості. Приміром, монолог Гамлета «Бути чи не бути?», що, власне, є класичною формою монологічної мови.

Часто в формі монолога розкривається боротьба різних сил, характерів, принципів (монологи царя Едіпа з однойменної трагедії Софокла, Богдана Хмельницького з однойменної драми М. Старицького, Гелени, Ксандри – «Ксандра» Лесі Українки, Ярослава, Інгігерди – «Ярослав Мудрий» І. Кочерги).

Інколи в монолозі знаходить своє втілення кульмінація твору. В українській драматургії таким кульмінаційним для всього твору є монолог Меланки з драматичної поеми І. Кочерги «Свіччине весілля» (дія 5). В основі сюжету п'єси – реальні події кінця XV – початку XVI століть: заборона литовських князів світити світло вночі в Києві. Під час весілля нареченого Меланки Івана Свічку арештовують. Із неймовірними труднощами (у дощ, бурю, темряву) дівчина проносить запалену свічку: за цієї примарної умови їй обіцяно врятувати нареченого. За висловлюванням самого драматурга, Меланка є «поетичним символом України, яка з пітьми віків та через стільки бур» пронесла незгаслим живий вогник прагнення волі й любові. Класичним прикладом монологу-кульмінації в зарубіжній драматургії є тирада Лавренсії з драми Лопе де Веги «Фуента Овехуна», де головна героїня твору, вириваючись із рук королівських вояків, закликає іспанських селян підняти повстання проти експлуататорів-феодалів (дія III, ява 3).

Монолог можна використовувати як засіб

характеристики тієї чи іншої дійової особи, її вчинків, місця і часу сценічної дії (монологи Скапена з комедії Ж.-Б. Мольєра «Скапен-штукар», Стехи з драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», Предслави з драми-казки «Сон князя Святослава» І. Франка).

Епохою торжества мистецтва слова за свідченнями, які дійшли до нас, була доба класицизму (XVII – поч. XIX ст.). Слово визначало рівень акторської майстерності, зміст драми, чільне місце в якій займали розгорнуті репліки (творчість П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж.-Б. Мольєра). Драматурги-класицисти ретельно опрацьовували монологічну мову, до її втілення відповідально ставилися актори, суворо дотримуючись закону «трьох едностей» (дії, часу й місця). Художній принцип театру доби класицизму ґрунтувався на піднесеній декламації, ефектній жестикуляції. Монологи виголошували пристрасно, яскраво. У них актор виражав погляди драматурга з проблем моралі, любові, обов'язку. Цікаво й те, що монологи виконували ще одну важливу функцію: їх виголошували як тренувальні технічні вправи з постановки мовного голосу, «досягаючи при цьому подвійної користі: опрацювання і органу, і вимови» [10, 16].

Представники французького класицизму XVII ст. використовували монолог для логічного пов'язування сцен (монологи Родріго у трагікомедії П. Корнеля «Сід», Федри з однойменної трагедії Ж. Расіна).

Головні функції виконували монологічні висловлювання й у драмі XVIII ст. (комедії П. Бомарше: «Севільський цирульник», «Весілля Фігаро»). Поширені вони також у драматургії романтиків першої половини XIX ст. («Розбійники», «Марія Стюарт», «Підступність і кохання» Ф. Шіллера, «Манфред» Дж. Байрона, «Рюї Блаз», «Кромвель» В. Гюґо). Розгорнуте монологічне мовлення акторів-романтиків вирізнялося бурхливою емоційністю, бунтарським пафосом, суб'єктивним ліризмом. Ефектна наспівна декламація, що була характерна театрові класицизму, замінилася у грі акторів розмовною мовою. Збагачена інтонаційним розмаїттям та конграсними відтінками, вона передавала глибину й швидку зміну психологічних станів героя, напруження його душевного життя. Співчуття простій людині народжувало в акторів прагнення правдивого показу її на сцені.

У драмі другої половини XX – початку XXI ст. монолог поступово втрачає свої головні функції. Виходячи з потреб часу,

ритму суспільного життя, проблем лаконічності сценічної дії, основні функції мови майже цілком переходять на діалогічну форму спілкування. Проте інтерес до розгорнутого мовного матеріалу не втрачається. Форма внутрішнього монологу, розгорнутих реплік-звертань зустрічається і в сучасній драмі: у п'єса-дуетах, монодрамах, комедіях-хвилинках (приміром, у сучасній українській п'єсі О. Ірванця, французькій – Жаннін Вормс).

Отже, говорячи про джерела виникнення монологу, його поліфункціональність спробуємо в загальних рисах з'ясувати, який вплив мала західноєвропейська драма на розвиток української драматургії, її художні засоби, зокрема мовно-монологічні.

Про появу монологу в українській драмі ми відомостей не маємо, як і достеменно не знаємо, в якій формі почалися українські вистави. У храмі Святої Софії у Києві збереглася фреска, на якій зображено мистецькі дійства цих народних улюбленців – штукарів. «Скомороші видовища були різноманітні, різножанрові: гумористичні й комедійні сценки, монологи, діалоги, казки, оповідання, епічні твори, пісні, інструментальна музика, танці, акробатика тощо... Найкращі зразки їхнього мистецтва фактично послужили зародком професіонального акторства» [7, 5].

Ймовірно, на розвиток монологічного мовлення лицедіїв українського театру XVII – першої половини XVIII ст. певний вплив мали літургійна драма, панегірик та обрядові народні дійства з їхніми чітко розподіленими ролями, основний словесний матеріал яких базувався на найпростіших монологічних декламаціях.

Дослідження цього питання ускладнює те, що конкретні відомості про перші театральні вистави приходять до нас аж із доби кінця ренесансу або з початком доби бароко, з другого десятиліття XVII ст. Стисло розглядаючи цю проблему, доречно зіслатися на наукові обґрунтування Д. Антоновича, його лекцію про театр, де він, зокрема, пише: «Перші і найстаріші пам'ятки театального мистецтва на Україні не зраджують ніяких слідів органічного розвитку театального мистецтва з українських первісних зародків (літургійної драми чи народних обрядів), тільки мають всі ознаки театальної творчості, занесеної до нас із Заходу, і то вже в формі єзуїтського театру, який змішав до купи всі галузі середньовікового театру (містерії, міраклі, мораліте), ще й сполучив їх з

елементами ренесансового класичного репертуару. Всі ці роди театральних вистав – від найпростіших до найскладніших – було занесено на Україну досить швидко, і без дуже сильних протестів їх було прийнято і засвоєно практикою українських братських та інших шкіл» [21, 447].

Розквіт драматургічної багатожанровості доби бароко сприяв еволюції монологічного мовлення української драми. Усталюється новий жанр – трагікомедія. У театральні вистави того часу, як відзначає Антонович, любили вводити комічні епізоди навіть до поважних трагедій. Ці епізоди, очевидно, й були тими невеликими виступами одного чи кількох акторів – майстрів ведення монологу, умільців активного спілкування з вимогливою публікою.

Приміром, вважалося неблагочестивим виводити на сцену безпосередньо Ісуса Христа, його заступали абстрактними поняттями: «Мудрость предвечная», «Милость Божая», «Натура людська» тощо, а це поняття, що означало Христа, й собі персоніфікувалося до конкретної ролі, що її виконував один з учасників вистави. Так само персоніфікувалися Віра, Надія, Любов та інші поняття; з другого боку, персоніфікувалися і блуди, такі, як Тиранство, Невіріє, Смерть. Вони входили в дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами.

«З огляду на високий штиль і дещо риторичну піднесеність барокових монологів, талановитіші автори визнавали потребу розважати увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, тоді як самостійні інтермедії надто не відповідали високому штилю бароко. Особливо вживав цей засіб розважати комічними вставками поважні драматичні твори Дмитро Туптало»⁷ [20, 454], митрополит Ростовський, церковний достойник, якого, як і Симеона Полоцького, після закінчення Київської академії було змушено переїхати на Північ і які згодом зайняли святительські кафедри в Московщині. Д. Туптало (Ростовський) заніс театральне мистецтво з Києва до Ярославля над Волгою і з його почину розвинувся там театр, з якого вийшов основоположник російського театру [5: 453].

Наступним прогресивним кроком у розвитку мистецтва словесної дії була доба рококо (перша половина XVIII ст.) та доба класицизму (XVII – початок XIX ст.), коли український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства й зумів підійти до народних мас (діяльність вертепів, шкільних театрів). Однак

радикальним кроком справжнього високого розквіту українського сценічного мовлення стала діяльність відомого письменника, драматурга, громадського діяча Г. Квітки-Основ'яненка, який на початку XIX століття очолював Харківський театр, та поява модерного театру під орудою І. П. Котляревського, драматичні твори якого (зокрема п'єса «Наталка Полтавка») і по сьогодні є блискучими взірцями поєднання монологічної мови й пісенного мистецтва.

«Новаторство і висока художня якість драматургічного матеріалу І. Котляревського – у створенні єдиного мовного тла. Він уперше наділяє персонажів істинно народною, побутовою, розмовною мовою, що стала основним засобом створення сценічних образів... Ця мовна реформа, її новаторські принципи є результатом копіткої роботи драматурга над мовою - вивчення усної народної творчості, інтонаційно-образного колориту, стилістичних можливостей» [1, 6].

Подальший розвиток українського слова на письмі й на сцені в другій половині XIX ст. стримували, як відомо, абсурдні укази Валуєвський (1863) та Емський (1876), які зберігали чинність аж до революції 1905 року, і проти яких рішуче боролися корифеї українського театру.

Так, 1881 року знаменитий актор і режисер Марко Кропивницький здобув дозвіл на постановку українських п'єс і заклав основи відособленого товариства українських акторів. Це, власне, була історична заслуга М. Кропивницького, який, продовжуючи справу утворення окремого українського театру та утвердження українського репертуару, у такий спосіб відстоював самостійне життя українських театральних труп.

«Артист Карпенко-Карий був неперевершеним виконавцем монологів. Тільки побачивши і почувши виконання самим автором Іванових монологів, що іноді займають по півтори сторінки тексту, можна зрозуміти і виправдати таку драматургічну форму писання і виконання. Він, виконуючи монолог, не боявся використовувати так звану четверту стіну, тобто говорити до глядачів. Він не повертався в профіль, не зв'язував це виконання з обов'язковою якоюсь "фізичною дією", як це роблять деякі режисери, примушуючи акторів не дивитися в бік глядачів і обов'язково щось робити, хоч воно і не зв'язане зі змістом монологу» [7, 199].

На початку 20-х – 30-х рр. XX ст. національно-романтична та побутово-

етнографічна українська драма поступово відходить на другий план.

Соціально-психологічні п'єси І. Карпенка-Карого, що більшою мірою відповідали тодішнім життєвим реаліям, поступово "витісняють" драматургію М. Старицького. З культом етнографії під впливом нового суспільно-політичного життя потрохи почав поривати і Микола Садовський, який успішно «європеїзував» свій київський театр. Поповнюючи репертуар п'єсами західноєвропейських та російських класиків, він "боровся з засміченням українського репертуару мотлохом різних доморогчених драматургів, що писали «під Кропивницького» та «під Старицького» і культивували найпримітивнішу «горілчано-гопакову» мелодраму та лубочну романтику... [13, 147].

Предтечами відродження естетики театрального мистецтва стають актори «Молодого театру», згодом театру «Березіль» під орудою Леся Курбаса, діяльність якого теж була спрямована проти «хуторянсько-малоросійських» смаків. Його вистава «Гайдамаки» за твором Т. Шевченком здійснена на зорі розвитку українського радянського театру – одна з найвизначніших, етапний твір в історії нашого театрального мистецтва.

Реформатор нового українського театру Л. Курбас орієнтувався на давньогрецьку, англійську, німецьку класику, новітню українську драматургію. Адже розквіт західноєвропейської модерної драми того часу сприяв появі на ґрунті української реалістичної літератури нових художніх течій: неоромантизму, символізму, експресіонізму. Утверджується філософсько-інтелектуальна драма Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша.

Творчість представників українського модерну (Леся Українка: «Блакитна троянда», «Лісова пісня», «Камінний господар»; В. Винниченко: «Брехня», «Пророк», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»; М. Куліш: «Маклена Граса», «Патетична соната») вже у перші десятиріччя XX ст. гідно вписується в європейський контекст. Змодельована на основі нової системи художнього мислення і поетичної образності, монологічна мова героїв названих п'єс збагачується цілою низкою нетрадиційних прийомів.

Монолог як форму розкриття духовного світу героя, його способу мислення зустрічаємо і в радянській драматургії 40-х – 80-х рр. XX ст., зокрема в творах: І. Кочерги «Ярослав Мудрий», «Алмазне жорно»;

І. Микитенка «Соло на флейті»; О. Коломійця «За дев'ятим порогом» («Запорізька Січ»), «Голубі олені» та в багатьох інших письменників.

У сучасній багатоактній драмі монологічні висловлювання займають підпорядковане місце. Але як важливий художній засіб вони інколи знаходять своє майстерне вираження (приміром, п'єси В. Босовича: «Заложники», «Ісус, Син Бога живого»).

Зауважимо, що в коло сучасних українських драматургів поруч з уже відомими іменами (Я. Верещак, Л. Хоралець, Б. Стельмах, Я. Стельмах, Л. Кисельов, Н. Шейко-Медведева, Ю. Щербак, Я. Ярош, О. Лишега, О. Ірванець,) впевнено входять і заявляють про себе нові імена (Б. Жолдак, Н. Ковалик, Н. Неждана, Л. Рибенко, О. Заворотній та інші), до новаторських форм яких нам варто звертатися, вивчати і з оптимізмом дивитися на перспективу розвитку їх творчості.

Наукова новизна роботи полягає у поглибленні вивчення індивідуальної акторської роботи в контексті розвитку монологічного мовлення та аналіз історичних аспектів його становлення і розвитку в акторській майстерності.

Висновки. Драматичний театр доносить до глядача красу слова через високохудожню, ідейно-повноцінну драматургію, що будується на діалогічній та монологічній формах мови. Монологічне сценічне мовлення – найважчий вид психофізичної дії актора. Досліджування методики роботи над ним джерело отримання правильних прийомів, принципів, павичок, шлях набуття професіональних знань.

Література

1. Василько В.С. Лесь Курбас. спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. 360 с.
2. Волицька І.В. Театральна юність Леся Курбаса. Львів: Ін-т народознавства НАНУ, 1995. 149 с.
3. Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи. Львів: Край, 1993. 120 с.
4. Волошин І.О. Михайло Щепкін і Україна. Київ, 1963. 44 с.
5. Гладішева А.О. Сценічна мова: основні поняття та їх тлумачення. Київ : КДІТМ, 2003. 96 с.
6. Данченко С. Бесіди про театр. Київ : Укртіппроєкт, 1999. 90 с.
7. Дурилін С.М. Марія Заньковецька : 1860—1934 : життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1955. 522 с. : іл
8. Захава Б.Е. Мастерство актора і режисера. Москва : Просвещение, 1978. 233 с.

9. Карасьов М.М.. Станіславський і сценічна мова. Київ : Мистецтво, 1963. 160 с.
10. Кисельов Й.М. Поетеса української сцени. Київ : Мистецтво, 1978. 205 с.
11. Кнебель М.О. Слово о творчестве актёра. Москва: ГИТИС, 1970. 160 с.
12. Коломієць Р.Г. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. Чернівці, 2001. 144 с.
13. Корифеї українського театру: 36. / упоряд. І.О.Волошин. Київ: Мистецтво, 1982. 309 с.
14. Косач Ю.А. Амвросій Бучма. Київ : Молодь, 1978. 241 с.
15. Красильникова О.В. Історія українського театру ХХ сторіччя: Монографія. Київ: Либідь, 1999. 208 с.
16. Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі. Київ: Мистецтво, 1964. 291 с.
17. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи / Упоряд. М.Лабінський. Київ: Мистецтво, 1991. 318 с.
18. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актёра.-Москва : Искусство, 1984. 435 с.
19. Станіславський К.С. Собрание починений: в 8 т. Москва: Искусство, 1954-1961.
20. Терещенко М.С. Режисер і театр. Київ: Мистецтво, 1971. 158 с.
21. Терещенко М.С. Кризь лет часу. Київ: Мистецтво, 1974. 97 с.
22. Терещенко М.С. Театральні горизонти. Київ: Мистецтво, 1981. 130 с.
23. Чайковський Д.С. Шляхи розвитку режисури як професії. Львів, 1997. 205 с.
24. Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені. Київ: Вища школа, 1989. 324 с.
25. Черкашин Р.О. Робота читця над художнім твором. Київ: Вища школа, 1958. 195 с.
26. Чехов М. Литературное наследие: в 2-х т. 2-е изд. испр. и доп. Т. 1. Воспоминания. Письма. Москва: Искусство, 1995. 542 с.
27. Яхонтов В.Н. Театр одного актёра. Москва: Искусство, 1956. 319 с.

References

1. Vasilko V.S. (1969). Les Kurbas. Memories of contemporaries. Kyiv: Art [in Ukrainian].
2. Volytska I.V. (1995). Theatrical youth of Lesya Kurbas. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
3. Vladimir Glukhy: unfinished role. Memoirs. Reviews. Leaves (1993). Lviv: Krai [in Ukrainian].
4. Voloshin I.O. (1963). Mykhailo Shchepkin and Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
5. Gladisheva A.O. (2003). Stage language: basic concepts and their interpretation. Kyiv: KDITM [in Ukrainian].
6. Danchenko S. (1999). Conversations about the theater. Kyiv: Ukrtipproekt [in Ukrainian].
7. Durilin S.M. (1955). Maria Zankovetska: 1860-1934: life and work. Kyiv: Art [in Ukrainian].
8. Zakhava B.E. (1978). Mastery of actor and director. Moscow: Enlightenment [in Russian].

9. Karasev M.M. (1963). Stanislavsky and stage language. Kyiv: Art. [in Ukrainian].
10. Kiselyov J.M. (1978). Poet of the Ukrainian scene. Kyiv: Art [in Ukrainian].
11. Knebel M.O. (1970). A word about the actor's work. Moscow: GITIS [in Russian].
12. Kolomiets R.G. (2001). Sergey Danchenko. Portrait of a director in the interior of time. Chernivtsi [in Ukrainian].
13. Coryphaeus of the Ukrainian theater (1982). Kyiv: Art[in Ukrainian].
14. Kosach Yu.A. (1978). Ambrose Buchma. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
15. Krasilnikova O.V. (1999). History of Ukrainian theater of the twentieth century: Monograph. Kyiv: Lybid[in Ukrainian].
16. Maryanenko I.O. (1964). Stage, actors, roles. Kyiv: Art [in Ukrainian].
17. Young Theater. Genesis. Task. Ways (1991) / Order. M. Labinsky. Kyiv: Art [in Ukrainian].
18. Nemirovich-Danchenko V.I. (1984). About creativity of the actor. Moscow: Art [in Russian].
19. Stanislavsky K.S. (1954-1961). Collection of repairs: in 8 volumes. Moscow: Art [in Russian].
20. Tereshchenko M.S. (1971). Director and theater. Kyiv: Art [in Ukrainian].
21. Tereshchenko M.S. (1974). Through the years. Kyiv: Art [in Ukrainian].
22. Tereshchenko M.S. (1981). Theatrical horizons. Kyiv: Art [in Ukrainian].
23. Tchaikovsky D.S. (1997). Ways of development of directing as a profession. Lviv [in Ukrainian].
24. Cherkashin R.O. (1989). Artistic word on stage. Kyiv: Higher School [in Ukrainian].
25. Cherkashin R.O. (1958). The reader's work on the work of art. Kyiv: Higher School [in Ukrainian].
26. Chekhov M. (1995). Literary heritage: in 2 vols. 2nd ed. ispr. and ext. T. 1. Memories. Letters. Moscow: Art [in Ukrainian].
27. Yakhontov V.N. (1956). One-actor theater. Moscow: Art [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.03.2021
Отримано після доопрацювання 12.04.2021
Прийнято до друку 16.04.2021*