

Григорій МАКСИМЕНКО,  
мистецтвознавець

## ВИХОВАННЯ ПСИХОФІЗИЧНОГО АПАРАТУ ВЕДУЧОГО ПРОГРАМ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Сучасне телебачення активно живиться новими технологічними та мистецькими досягненнями, видозмінюється форма та зміст телевізійної продукції, що робить телебачення одним із найважливіших складників культурного й повсякденного існування сучасної людини. Проте все це ускладнює творчий процес ведучих телепрограм різнофункціональними вимогами до його мовлення та дій. За «потреби в більш інтимному видовищному спілкуванні», за висловом В.І. Проскурякова [1], зростає необхідність професійного виконання фахових функцій в автоматичному режимі. У свою чергу, це вимагає покращити психофізичні показники артистичного інструмента публічних діячів. Саме тому знову й знову постає нагальна потреба звернутися до прийнятих сьогодні прийомів виховання апарату ведучого через інтелектуальні та психофізичні тренінги, що покликані формувати особистість публічного виконавця на телебаченні.

Розробка концептуального апарату, що описує творчу особистість та структуру діяльності психофізичного апарату, може допомогти не лише посилити наукову дескрипцію малоосвоєної у вітчизняній теорії театру теми, але також слугуватиме поштовхом до перегляду та покращення навчальних програм відповідних спеціальностей у ВНЗ.

*Телевізійне видовище та особливості існування виконавця.*

Віддавна поширена практика залучення до роботи на телебаченні театральних артистів, котрим доводиться перекваліфікувати свої артистичні інструменти до специфіки телевізійних форматів, оскільки умовності традиційного театру не відповідають екранному мистецтву. Так, спілкування із глядачем через площину рампи гіперболізує виразність, що призводить до втрати відчуття співрозмовника. Вплив на аудиторію в телевізійній студії порівняно із традиційним театром ускладнюється також розташуванням студійного глядача колом чи напівколом та віртуальною присутністю телевізійного глядача поза камерою. Це збільшує кількість суб'єктів контакту, ускладнює простір взаємодії і потребує інакших прийомів телевізійного спілкування. «Від «феномену вірогідності», природного з точки зору деяких теоретиків, ТБ ще більшою мірою, ніж кіно, веде до гостро характерного виконання – частини системи сценічного видовища», – говорить Ю. Богомолів [2]. Тож дії виконавця зумовлені локальним входженням до програми через стиль, атмосферу, зближення з персонажем, що підказує йому засоби існування, призводить до психологічної ідентифікації.

Усі названі особливості вказують на необхідність перегляду існуючої методики викладання виконавчої майстерності для ведучих телепрограм, з ухилом до виховання психофізичного апарату – поняття, яке виникло в минулому столітті, за часів активного розвитку театального мистецтва. Ми визначаємо психофізичний апарат як інтелектуально-емоційний, музично-пластичний інструмент сприйняття та реакцій на контактне середовище. Це розум, нервова система та тіло артиста, коли вони об'єднані ініціаціями творчої сили.

Проблема вдосконалення техніки актора, за свідченням Л.А. Сулержицького [3], поставала перед К.С. Станіславським як необхідність утворення певного методу, вправ

за «системою» із поєднанням психології та фізіології. Пізніше про необхідність тако-го поєднання говорив Б.Е. Захава [4], а оскільки виховання актора відбувалося тоді (як подекуди й зараз) за методикою окремо взятих допоміжних дисциплін із розвитку пластики та голосу, вирішення проблеми синтезу покладається і нині на викладачів із майстерності актора.

У більшості випадків робота з гармонізації апарату є марною працею, оскільки студентів доводиться перенавчати звучанню, відмовляючись від постановки голосу, або вчити розслабляти м'язи після занять із хореографії, акробатики чи фехтування. На цих уроках актор, на думку В.Е. Мейєрхольда [5], «збагачується знаннями лише на ті випадки, коли йому доводиться на сцені побитися на рапірах (Гамлет, Дон Жуан) або зіграти блазня», що трапляється вкрай рідко і не відповідає необхідній майстерності. Тож ми – за синтезоване виховання апарату спеціальними психофізичними тренінгами.

Але розпочинати слід із визначення внутрішньої схильності апарату до щирості в публічному існуванні, адже не придатний до публічної творчості апарат не надихається грою, не вмикається на майданчику. Тому від перших кроків участі учнів у найпростіших етюдах ми звертаємо увагу на момент вмикання інструмента самою лише присутністю в ігровому просторі: бажання вплинути на присутніх, захопити оточуючих своїм баченням, огорнути почуттями, утворивши спільну атмосферу. В ці моменти ми й спрямовуємо увагу учня на усвідомлення себе як інструмента. Оскільки «без розвитку унікальних енергетичних, розумових і творчих здібностей, – читаємо в П. Вайнцвайга [6], – життя губить те, що я називаю Силою Особистості», то й розпочинати самовдосконалення слід з усвідомлення можливої корекції безсвідомого існування.

#### *Структура творчої особистості.*

Звернімося тепер до розгляду структури творчої особистості, яка, на думку автора статті, складається з трьох іпостасей. Наголошуючи на умовності розгляду окремо кожної складової, автор переконаний, що фрагментарність огляду допоможе побачити особистість у триєдності.

У першій іпостасі артист є Інструментом, який ми розглядаємо як універсальну властивість психофізики, що вкорінена в постійній потребі сприйняття й реалізації, якій сучасний психоаналіз віддає вісімдесят відсотків неусвідомленого існування людини. Пізнання у творчості починається з перших відчуттів своєрідності власної психічної природи, «бо для твердої опори, – казав Г. Гегель [7], – людина має потребу в сумлінній субстанції, яка єдина лише й відає об'єктивною міццю», що характеризується такими показниками:

1. Творча індивідуальна настанова свідомості, яка закладається з народження, але потребує постійного розвитку.

2. Дієвість виражальних засобів – завжди динамічна й передбачає активність зусиль виконавця в пошуках нових форм.

3. Незавершеність, імпровізаційність, що завжди залишає можливість досконалішої виразності.

Перше формується за аналогією «природної настанови свідомості» до генеральної тези – «прийняття дійсності такою, якою вона мені себе дає», за Е. Гусерлем [8], а в другому й третьому звертаємося до вічного прагнення людини перевершити себе в розкритті прихованих можливостей.

Оскільки предметом навчання є виконавська майстерність, розглянемо й другу іпостась артиста як Виконавця, який має віртуозно володіти інструментом, для того щоб грати

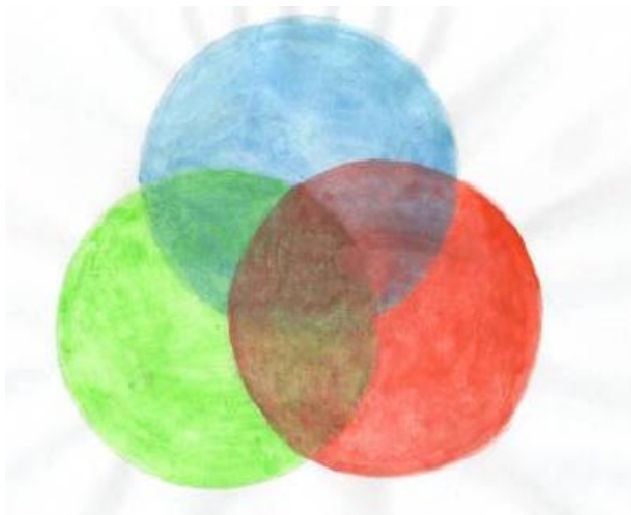
на горбатовому, потворному та скрипучому, за нотатками актора в Р. Штейнера [9].

Стати абсолютним володарем та авторитетним знавцем Інструмента і водночас довіряти йому в діях – ось завдання Виконавця. Усвідомлювати так звані вади апарату треба як ознаки індивідуальності, аби застосовувати їхню неповторність на користь. Коли в абсолютній довірі зіллються дві сторони особистості, виявиться третя властивість митця.

Чутливому інструменту та неупередженому виконавцеві потрібен контакт із ноосферою (за Вернадським) для обміну енергією – інформаційна антена для прийому сигналів – підказок від вищої сили, чисте дзеркало, що відображає світ та повертає пробуджену творчу енергію. Тож у третій іпостасі свого існування артист є Локатором, що вловлює творчі сигнали як ідеї та образи, а виконавець матеріалізує всі підказки засобами інструмента. Творча сила забезпечує такому митцеві безперервний потік енергії для реалізації своїх образів і навзаєм приймає від митця енергію, яку він регенерує.

Абітурієнтів ми перевіряємо за трьома показниками: придатність інструмента до творчої діяльності; інтелектуальний і образотворчий потенціал виконавця та задатки інтуїтивного сприйняття – локатора, заради чого ми пропонуємо навмисне пройти завдання на сприйняття й реалізацію не до кінця зрозумілого. І вкрай потрібно, щоб надалі в навчальному процесі задані можливості не згубилися, а здобули своє оформлення й розвиток.

Коли в артистові інструмент, виконавець і локатор об'єднуються, народжується цілісна творча особистість, здатна до самостійної діяльності та розвитку. Якщо зобразити кожну із трьох складових особистості окремою кольоровою сферою та звести їх до центру, з'єднавши в спільній площині, ми одержимо дотик трьох сфер.



Мал. 1. Сфери творчої особистості.

Обсяг з'єднання сфер є показником творчої потенції художника. Чим більше сфери сходяться до центру, тим видатнішою є особистість, яка заявляє про себе в першу чергу оригінальною уявою.

Проте поруч із поданим вище описом структури творчої особистості власне артистичний інструмент публічного виконавця ми можемо описувати, а далі й розроблювати в

системах тренінгів і завдань, як у межах фахової освіти, так і надалі, якщо розрізнити в ньому три основні функціональні механізми: уяву та бачення, увагу, психологічний жест. Зупинимось детальніше на зв'язку цих механізмів із творчими завданнями публічного виконавця в телевізійній студії.

#### *Уява та бачення.*

Особливості телебачення вимагають від виконавця динамічної уяви і не фіксує, а імпровізаційної мінливості бачення. Умовності студії диктують специфічні властивості бачення в роботі як зі студійним глядачем, так і з телевізійним, через екран. Ведучий повинен уміти перекинути своє бачення до глядача, а не залишатися глибоко зосередженим у переживаннях.

Уява ведучого потребує концептуальності. Відхилення від ідейної мотивації, що час від часу виникають у програмах наживо, повинні знайти відгук в уяві й через змінене бачення внести зміни до концепції. Завданням ведучого, як автора дії, є повернути співрозмовника до надзавдання передачі, орієнтуючись у перемінах, що виникли по ходу передачі, зберегти концепцію. Такі завдання ми закладаємо в програми тренінгів, що привчають апарат до «здатності діяти «в розумі» – внутрішнім планом дій», як називає концептуальне існування Я.А. Пономарьов [10]. Ми рекомендуємо проводити самостійні репетиції шляхом не фактичного повторення сюжету та уточнення психофізики, а перегляду в уяві кінострічки дій.

Застосовуючи ретельне вивчення етюду через обговорення та прогони в уяві, ми започатковуємо імпровізаційний спосіб існування через відмову від завдання готової, знайденої форми. На останньому етапі слід програти етюд у цілому, без зупинок, від початку до кінця. Потім знову провести обговорення та новий прогін в уяві, уявляючи себе не в середовищі навколишнього ігрового простору, а в ідеальному світі. Така реальність, проявляючись у діях, стає новизною для виконавця й викликає живі реакції публіки.

#### *Увага.*

Виконавець на телебаченні відчуває свій апарат енергетичною сферою в сфері студії і, контактуючи своєю сферою з ігровим простором, охоплює своєю увагою навіть те, що не досягається очима, що перебуває поза зором, за спиною тощо. Чутливістю емоційного тіла він сприймає почуттєву гаму залу й намагається долучитися до неї, об'єднуючи присутніх загальною атмосферою.

Розширення кола уваги на глядацький простір не є притаманним акторові театру за четвертою стіною, але є актуальним для виконавця в телевізійній студії, з метою контролю простору, в якому він перебуває.

І все ж близьким до роботи драматичного актора є стан уваги у ведучого, який розгортається в трьох колах студійного простору.

Увага першого кола концентрується на внутрішньому просторі психологічного існування, де зосереджено внутрішній конфлікт, існування на другому плані (за В. Немировичем-Данченком). Цим першим колом ведучі користуються найменше.

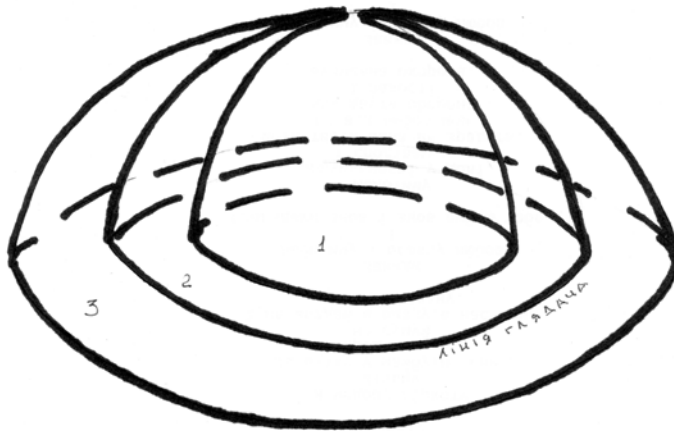
Друге коло уваги охоплює суб'єкти безпосереднього контакту, головним чином партнерів або глядачів. Така увага, за правилами взаємодії, зберігає спільну атмосферу та темпоритм. Механізм такої уваги – в утримуванні розсіяного погляду на всьому, що відбувається в ігровому просторі, без фіксації на якомусь із об'єктів. Така увага супроводжується готовністю активно включитися у взаємодію з переминами мізансцени.

До третього кола ми включаємо концентрацію уваги на дотриманні загальної концепції проекту: темпоритму, надзавдання, наскрізної дії для збереження цілісності проекту.

Уміння переходити з першого кола – заглиблення в себе – на друге – безпосередньої гри – і постійний підсвідомий контроль третього кола застосовується в тренінгах як засіб виконавської техніки.

*Сфера гри студії та її плани.*

Коли ігровий простір охоплений сферою, а не кубом звичного кону, і до цієї сфери належить глядацьке оточення, завдання з організації простору, розташування конфліктних ліній у загальному ритмі вимагає від ведучого вдалого пересування. Майбутнім виконавцям слід пройти практику вирішення індивідуальних мізансцен в ігровій сфері, як ми називаємо простір і час телевізійного видовища.



Мал. 2. Сфера із трьома ігровими планами.

У такій сфері ми розрізняємо три плани гри, подібно до трьох планів сценічного кубу, але, на відміну від них, плани студії розходяться від епіцентру сфери і є рівнозначними в проєкті. Значущість кожного плану визначається присутністю в ньому головної особи. Обрання певного плану для гри в сфері визначається ведучим та обставинами, які він організовує, переносючи центр композиції на будь-який із планів.

Перший план сфери – ігровий, або перемінний епіцентр, перебуває в центрі сфери й використовується виконавцями, які є провідниками фабули. Перемінним він вважається тому, що епіцентр гри переноситься разом із пересуванням ведучого. У просторі цього плану опиняються партнери, які беруть участь у головному конфлікті.

Другий план сфери – конфліктний, у ньому існують персонажі, завдання яких – підтримувати конфлікт. Вони активно втручаються в дію, незважаючи на те, що не залучені до епіцентру, тримають загальну композицію. Ведучий залучає виконавців до цього плану, передаючи їм ініціативу підхоплювати конфлікт.

Третій ігровий план сфери – апаратний, зонувий, або філософський, – застосовується в безпосередній близькості до глядачів. У разі необхідності вони підтримують головну дію, яка відбувається в епіцентрі та на другому плані. Апаратний план може тлумачитися і як

закулісний, за умови, що виконавці діями презентують свою присутність або відсутність.

Близькість до глядача на одному боці сфери означає віддаленість від нього на іншому, тож від місця перебування артиста змінюється принцип розподілу енергії впливу на глядача. Виникає це спонтанно, і треба навчитися розподіляти в цій закономірності міру впливу, а окрім практики імпровізаційного існування, немає альтернативи навчанню цієї психотехніки.

Г.О. Товстоногов [11] визначив імпровізацію як творчу розкутість, свободу задуму й свободу вираження. Не обмежуючись поетичністю, учні повинні оволодіти технологією цього процесу як засобом формування інструмента.

*Імпровізація як спосіб виховання.*

Умови прямого ефіру передбачають миттєві реакції на події, що виникають від спілкування з героями або глядачами; несподівані проблеми, порушуючи композицію, і темпоритм проекту, і решту компонентів видовища, потребують концентрації уваги на збереженні розвитку сюжету та енергетичних витрат. І якщо, за А. Гончаровим [12], «актор повинен існувати в органічній єдності з усіма образними компонентами вистави, стати частиною художнього цілого, зберігаючи при цьому головуючу роль», то вповні це стосується й ведучого телепрограм.

Обсяг статті дозволяє лише коротко ознайомитися з методикою виховання навичок імпровізації із властивою для неї типологією.

Імпровізація – осягнення – це поступове утворення смислу в діях, що виникає на основі «перед-розуміння» в момент безпосередньої зустрічі із предметом, в інтуїтивному відборі ритуальності для всієї гри.

Імпровізація – досвід – це коли побудові смислу гри передують тривала робота із предметом імпровізації через текстові варіації, перевірки та пошук додаткових смислів у проміжних студіях.

Імпровізація – прозріння – присутня в грі, ритуалі, коли побудова смислу відбувається без будь-якого проміжного етапу. Цей тип імпровізації також є частиною психоаналітичної концепції існування людини у творчості, адже саме в такий спосіб підсвідоме входить у контакт зі свідомістю в моменти виникнення образів під час осягання.

Прозріння є вагомим моментом у імпровізаційному процесі, але воно не торкнеться душі артиста, яка охоплена страхом перед помилками, без яких неможливе пізнання в мистецтві, оскільки «момент імпровізації прискорює пізнавальний процес у мистецтві, – каже Г. Козінцев [13]. – Він збагачує творчість за методом «проб та помилок», творчістю «навпомацки». Тому ми залучаємо раптовість і напролом у завданнях тренінгів.

Підсумовуючи спостереження за студійцями в імпровізаційних показах, можна стверджувати, що всі три типології об'єднуються, коли виконавець потрапляє в складні творчі ситуації, й сам акт виникнення образу стає моментом прозріння, що не позбавлений мислення, і перебування в досвіді. Оскільки, як і М. Мамардашвілі [14], ми вважаємо, що простір, де відмінено нормальне функціонування мислення – мертвий і від людини, яка в ньому перебуває, годі очікувати позитивності.

У цьому контексті важливою для виконавця видовищної дії є авторська позиція в думках, словах та діях. Вона не дозволяє ведучому загубитися в імпровізаційних манівцях, перед-розуміння стане його наскрізною дією.

Для цього вкрай необхідне щоденне тренування ремісницьких навичок, до яких входять усі елементи телевізійного видовища: існування в умовному оточенні глядачів та

телекамер; дотримання фабули (тренінгу); взаємодія з партнерами; реакції на події, що спонтанно виникають у сюжеті тренінгу; регламентування часу тренінгу.

Одним із засобів корекції потрібних професійних навичок є текстові вправи в монологах і діалогах, коли виховується «вільна, легка, насичена мова, здібність із будь-якого приводу наговорити купу смішних і несподіваних речей. По-друге, кмітливість, здатність вловлювати момент, аби підхопити діалог і вести його далі, запліднюючи дією основний сюжет сценарію. По-третє, здатність пов'язувати речі, що природним чином не пов'язані», – усі ці якості актора театру дель арте, за А.К. Дживелеговим [15], ми сприймаємо як прямі рекомендації, укладаючи студії текстових імпровізацій.

*Імпровізація в текстовій будові.*

Укладаючи семантичну структуру тексту, виконавець гарантує собі програмне спілкування, в якому «поверхова мова (у вигляді реальних метафор) гратиме важливу роль, забезпечуючи контекст для інтерпретацій», що через когнітивну теорію метафори, за Е. Маккормаком [16], висвітлює поширений підхід до користування текстом. Текст програми для ведучого – це конструкція, і в ній йому відведено час для перебування в імпровізаційному полі.

Робота з поверховою мовою – це окрема галузь майстерності, що в системі імпровізаційного навчання має два підходи: перший – імпровізація словом, другий – текстова імпровізація, які докорінно різняться.

Для імпровізації словом ми навчаємо учнів користуватися семантикою мови, викладати слова, немов цеглину за цеглиною, застосовуючи синоніми, антоніми тощо, вибудовуючи, таким чином, фасад видовища. Перевіряється оригінальність мислення та способу вислову, які, за Арістотелем [17], є складовими видовища.

У цьому випадку поверхова мова є орієнтуючою й визначає софістику діалогу.

Текстова імпровізація передбачає довільне застосування слова, його варіантність, з чітким збереженням думки. Зупиняючи свій вибір на певному образі, учень практикує свавілля словесної форми, абстрактно варіюючи її за звучанням, образністю тощо. Щоденне тренування у вільному пошуку вислову однієї теми різними семантичними структурами привчає апарат до ведучої ролі надзавдання – нарощування тексту, що розширює словниковий запас.

Звертаємо увагу на потребу опанування ведучими телепрограм словесною дією, окремими прийомми подачі текстів, за Б. Брехтом [18]: від автора, від персонажа та від виконавця з оцінкою персонажа тощо, коли «необхідно дотримуватися чіткої дистанції по відношенню до персонажа, якого він зображає..., щоб вручити глядачеві ключ до ставлення, на яке заслуговує цей персонаж». Така дистанція є актуальною в роботі ведучого, де миттєві переходи в існуванні персонаж – автор – виконавець є постійно діючим корегуванням текстового смислу.

Обсяг цієї статті не дозволяє охопити весь арсенал засобів, але варто особливо зупинитися на ритмічності та темпі імпровізації.

*Темп та ритм як засоби імпровізації.*

Ознайомлення із цими засобами варто провести у формі окремої гри. Темпи ми рекомендуємо опановувати в етюдах, організовуючи дії в перемінах найвиразніших музичних характеристик, вигадуючи події як підстави переходів від одного темпу до іншого. Наприклад, учень входить до кола в збудженому настрої, темп – *allegro*; зустрічаючи новий простір, переходить у повільне вивчення його, темп – *adagio*; засвоївши обставини про-

сторю, переходить до *andante*. Переміни у швидкостях та настроях виконання закладають в апараті відчуття характеристик темпів та розвивають схильність до створення ігрової композиції. Реагуючи на інакші темпи, апарат живе перемінами почуттів, які пов'язані з ритмічним акцентуванням.

Ритм публічного виконавця проявляється існуванням у часі, де кожна мить цікава акцентами й переконлива паузами. Під акцентами ми розуміємо виокремлення із загального малюнку поведінки: емоційні вибухи та паузи – завмирання, що є найпоширенішими засобами, оскільки емоційно збагачують перебіг дій. Акценти використовують для підсилення ведучого ритму або ж для загострення конфлікту з наміром його розв'язати. Хоча М. Чехов [19] і вважає, що «пауза є крайньою формою внутрішньої дії, коли зовнішні засоби виразності зникають і сила випромінювання зростає», в навчанні вона випробовує емоційну насиченість та допомагає усвідомити її присутність у дії. Пауза є перевіркою для внутрішнього ритму: коли зупинена пластика й продовжується динаміка почуттів, вона розкриває духовне життя персонажа.

Проблему темпоритмічного наповнення видовища виконавець вирішує, орієнтуючись на головні акценти – події, що, як віхи, спрямовують розвиток і не дають можливості ухилитися від наскрізної дії.

#### *Регулювання подій.*

А.М. Поламішев [20] подією вважає «появу факту, що виявляє загальний конфлікт», який об'єднує всі зовнішні втручання в сценічне існування персонажа; «він уміщує в собі й «подію», і «пригоду», і якесь «явище», і «випадок», і «провідну запропоновану обставину», і «дієвий факт», і просто «факт», і багато інших найрізноманітніших проявів конфлікту» як внутрішні перетворення, що впливають і на хід сюжету.

Досвід доводить, що вміння програвати події з'являється із практикою або виховується в щоденних тренінгах, де, встановлюючи конфліктний факт на кожному вправу, що змінює предмет дії і поведінку героя, ми розраховуємо на реакції. Таким чином, ми виходимо на артистичну техніку штучного створювання події на ігровому майданчику.

Внесення події може мати на меті: вплинути на покращення атмосфери передачі, відновлення ідеї проекту в почутому слові, поведінці героя, відгуку аудиторії; винайти нову ідею у процесі дискусії через подію – відкриття внутрішнього порядку, яка потребує негайного втілення; виправити порушений темпоритм, скеровуючи надзавдання передачі; змінити ігрові обставини (запрошення до студії нового гостя тощо).

У В.В. Бугрима й І.Г. Мащенко [21] знаходимо такі рекомендації: «Журналістові треба заздалегідь продумати всі екранні «ходи передачі», але вони не радять проводити трактову репетицію. Слід розуміти, що за впевненої авторської позиції ведучому варто триматися визначених загальних подій – фабули і водночас дозволяти передачі вільно розвиватися.

Світ людини є світом культури, властивостями якої є множинність та здебільшого – дисгармонія, яку людина повинна врегулювати, вдосконалити своїми зусиллями. Необхідно звертати особливу увагу в методиках на усвідомлення роботи артистичного інструмента.

Методика підготовки публічного виконавця для телебачення потребує прогресивних перемін, що відповідають сьогоdnішньому розумінню вільної психофізичної техніки. Тож варто дозволити викладачам застосовувати на своїх лекціях-уроках прийоми новітніх візуальних мистецтв, але з конкретизацією імпровізаційної технології. «Треба свідомо куль-



тивувати цю здатність, постійно тренувати творчу увагу, розвивати інтуїцію, вдосконалювати вміння потрібного моменту викликати в собі імпровізаційне самопочуття», – говорить Г.О. Товстоногов [22]. Імпровізація є дієвим пошуком нових джерел енергії особистості, які ми відкриваємо в собі.

- 
1. Проскуряков В.І. Архітектура українського театру. Простір і дія: Монографія. – Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2001. – 564 с.
  2. Богомолов Ю. Комедия дель арте и некоторые проблемы поэтики телетеатра // Поэтика телевизионного театра / М-во культуры СССР; ВНИИ искусствознания / Редкол.: Ю. Богомолов, А. Вартанов, А. Липков. – М.: Искусство, 1979. – С. 208–209.
  3. Сулержицкий Л.А. Статьи и заметки о театре. – М.: Искусство, 1970. – 707 с.
  4. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. – М.: Просвещение, 1973. – 320 с.
  5. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. – М.: Искусство, 1968. – Ч. 2. – С. 39.
  6. Вайнцвайг П.В. Десять заповедей творческой личности / Пер. с англ.; вступ. ст. В.С. Агеева. – М.: Прогресс, 1990. – С. 16.
  7. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2. – С. 293.
  8. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. с нем. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – Кн. 1: Общее введение в чистую феноменологию. – Т. 1. – 336 с.
  9. Чехов Михаил. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999. – 271 с.: ил.
  10. Пономарев Я.А. Психология творчества. – М.: Наука, 1976. – 302 с.
  11. Товстоногов Г.О. Заметки о театральной импровизации // Театр. – 1985. – № 4. – 133–141 с.
  12. Гончаров А. Режиссерские тетради. – М.: Всероссийское театральное общество, 1980. – С. 321.
  13. Козинцев Г. Пространство трагедии. – М.: Искусство, 1973. – С. 49.
  14. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути – СПб.: Издательство русского христианского гуманитарного института, 1997. – 294 с.
  15. Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1962. – С. 159–160.
  16. Маккормак Е. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры: Сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз.; вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
  17. Арістотель. Поетика / Пам'ятки естетичної думки. – К.: Мистецтво, 1967. – 130 с.
  18. Брехт Б. Театр. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5. – С. 377.
  19. Там само. – С. 117.
  20. Поламишев А.М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. Учеб. пособие для студентов театр. ин-тов и ин-тов культуры. – М.: Просвещение, 1982. – С. 39–40.
  21. Бугрим В.В., Машенко І.Г. Телебачення прямого ефіру: Навч. посібник. – К.: Либідь. 1991. – 200 с.