

УДК 792

DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269401

**Цитування:**

Донченко Н. П. Історичний ракурс функціонування системи амплуа в процесі створення актором художнього образу ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 4. С. 150–155.

Donchenko N. Historical Perspective of Role System Functioning in the Process of Actor's Role Image Creation. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 150–155 [in Ukrainian].

*Донченко Наталія Петрівна,  
професор, професор Навчально-наукового  
інституту Київського національного  
університету культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org-0000-0003-1484-6800>  
donchenko.natalia@gmail.com*

## ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ФУНКЦІОНУВАННЯ СИСТЕМИ АМПЛУА В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АКТОРОМ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ РОЛІ

**Мета роботи** – висвітлити та охарактеризувати художньо-естетичну доцільність амплуа як способу існування актора драматичного театру в образі ролі в різні історичні періоди. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні функціонального методу для визначення пізнавально-сміслової категорії амплуа в майстерності виконавця, його прагматичних характеристик як принципу організації ефективності художньої творчості актора над роллю; мистецтвознавчого методу – для аналізу ідейно-естетичної цінності способу амплуа у відтворенні образу персонажа драматургічної форми; компаративного методу – для здійснення порівняльного аналізу продуктивності амплуа у творчості актора та його класифікаційного орієнтиру за певними ознаками; аксіоматичного методу – для узагальнення сталих уявлень творчої доцільності використання амплуа в процесі створення ролі, його художньої цінності; культурно-історичного методу для ключового розуміння критеріїв артистизму у виконавській діяльності майстрів амплуа в різні історичні періоди. **Новизна дослідження** полягає в комплексному аналізі амплуа як способу існування актора в ролі, його ефективності, результативності та естетичної цінності в сценічній діяльності виконавця певного рольового матеріалу. **Висновки.** З появою реформаторської режисури театральне мистецтво зазнало глобальних змін у структуризації творчої майстерні актора, розширивши його діапазон артистичного виконавства, який був конкретно спрямований на розвиток індивідуальності виконавця загалом, його внутрішньої і зовнішньої техніки сценічної творчості, а не на акцентування артистизму на зовнішніх природних даних актора, які раніше були передбачені амплуа. І це спонукало переміщення категорії амплуа як мистецької цінності на другий план і затвердило артистичну ігрову функцію як широкомасштабність експресії виконавства. Амплуа як спосіб існування актора в ролі втрачає сьогодні свою багатовікову театральну практику, але не полишає деякі типи сценічних підмосток сучасного театрального мистецтва.

**Ключові слова:** актор, театр, амплуа.

*Donchenko Natalia, Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Educational and Scientific Institute of the Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Historical Perspective of Role System Functioning in the Process of Actor's Role Image Creation**

**The purpose of the article** is to highlight and characterise the artistic and aesthetic expediency of the role as a way of an actor's existence in a dramatic theatre in the image of a role in different historical periods. **The research methodology** consists in using the functional method to determine the cognitive-semantic category of the role in the performer's skill, their pragmatic characteristics as a principle of organising the effectiveness of the actor's artistic creativity over the role. The art history method has been applied to analyse the ideological and aesthetic value of the role method in reproducing the character's image in a dramatic form. The comparative method enabled the conducting of the comparative analysis of the role performance in the actor's work and its classification reference by certain criteria. The axiomatic method has been used to generalise the well-established ideas of the creative expediency of using a role in the process of role creating and its artistic value. The cultural and historical method made it possible to understand the criteria of artistry in the performing activity of role masters in different historical periods. **The novelty of the research** consists in a comprehensive analysis of the role as a way of an actor's existence in a role, their effectiveness, efficiency, and aesthetic value in the performer's stage activity of a certain role material. **Conclusions.** With the advent of reformatory directing, the theatrical art underwent global changes in the structuring of the actor's creative workshop, expanding their range of artistic performance. That artistic performance was specifically aimed at developing the performer's individuality as a whole, their internal and external technique of stage creativity, and not at emphasising artistry on the actor's external natural data, which were previously predicted lineage. And this prompted the shifting of the role category as the value of art to the background and approved the artistic playing function as a large-scale performance expression. The role as a way of an actor's existence in a role loses its centuries-old theatrical practice, but does not leave some types of stage for contemporary theatrical art.

**Key words:** actor, theatre, role.

Актуальність теми дослідження. Кінець XIX – початок XX століття розпочав доленосну, епохальну реформацію сценічного мистецтва, доктриною якого стала режисура зі своїми новітніми прийомами й операціями пізнання та практичного перетворення драматургічної форми в контексті інноваційних засобів ідейно-емоційної виразності, смислового трактування сценічного твору й розробки ефективних методів розкриття внутрішнього світу дійової особи в роботі актора над образом ролі. «По-перше, ми прагнемо вивільнитися від еkleктизму, від трактування театру як зліпка з різних дисциплін, тобто прагнемо до чіткого визначення, у чому полягає специфіка театру і чого не можна скопіювати або калькувати у видовищах іншого типу. По-друге, наші пошуки зосереджені навколо того, що ми вважаємо сутністю театру як мистецтва, тобто навколо координат глядач – актор, духовна та структуральна техніка актора, – мають характер тривалих досліджень» [2, 13].

Феномен артистизму в майстерності виконавця ролі в мистецтві театру являє собою аксіопостулат у віртуозності та знаковості високого професіоналізму. Досконалість, багатогранної дієвості артист досягає завдяки поетапному відтворенню всіх функціональних елементів, характерних виразних елементів і смислових ознак партитури ролі. Пошук ефективних методів і засобів роботи над роллю був і є актуальною проблемою в сценічній діяльності її майстра – виконавця певного ігрового матеріалу. Альтернативою до зазначеного залишається проблема відтворення оригінального образу персонажа крізь призму амплуа, яке було повноправним володарем протягом усієї історії існування сценічного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми створення універсальної моделі артистичного ансамблю театру, ігрової постаті кожного сценічного індивіда, знайдення ефективного інструментарію смислового існування актора в ролі, ідейного, емоційно-виправданого ексцентризму у виконавстві відтворення оригінального образу персонажа крізь призму амплуа розглядав корифей української сцени М. Кропивницький у листуванні з А. Марковичем та в листі до редакції газети «Одеський вісник»; В. Василько у своїх спогадах характеризував майстерність амплуа Мар'яненка – актора театру Садовського. У стилістичному векторі нового покоління драматургів, що створило певний тип різноманітних персонажів проблему амплуа

розглядав французький режисер А. Антуан у своїй програмі «Вільного театру». До функціонування системи амплуа в процесі створення актором образу ролі звертався і Лесь Курбас, про що зазначено в його протоколах режисерських практик. Режисер-драматург Б. Брехт у своїх дослідженнях системи амплуа не мав постійного міркування про професійні якості цього способу. Питання про доцільність способу амплуа актора, категорію амплуа в театральній концепції, принципи класифікації амплуа, аналіз виникнення у XX столітті нових амплуа з класовою ознакою певного державного устрою, модель форми амплуа та загалом амплуа як спосіб існування актора в ролі, естетичну категорію цього казусу або феномену, на жаль, сучасні науковці України дослідили не достатньо.

Мета роботи – висвітлити й охарактеризувати художньо-естетичну доцільність амплуа як способу існування актора драматичного театру в образі ролі в різні історичні періоди.

Виклад основного матеріалу. Театр, його публічність і видовищність незмінно залишалися на чолі всіх прогресивних ідей і суспільних проблем кожного державного устрою країн світу. І ця домінанта театрального мистецтва у вирії політичних, економічних та інших важливих подій висувала перед митцями вирішення питання образу відповідного героя свого часу з певними моральними якостями та антагоніста конкретної характерної особи. Так виникав необхідний зовнішній формат сценічного ідеалу й злодія відповідно до потреб глядача і склалася практика існування актора в ролі у форматі амплуа.

Родоначалником чіткої системи функціонування амплуа у створенні художнього образу ролі став французький театр класицизму. Система амплуа мала стійку життєздатність на театральних підмостках до кінця XVIII століття. Великий вплив на систему амплуа здійснив німецький театр. Саме від нього походить більша кількість визначень категорій амплуа: жіночі ролі, пристойні ролі, ролі слуг тощо.

Дослівний переклад слова «амплуа» з французької мови означає «посада». У мистецтві театру – фах, спеціалізація професійної діяльності актора у відтворенні сценічного життя певного типу, особи-персонажа за драматургічним матеріалом або інсценізацією літературного твору, що «охоплює однорідні ролі, які відповідають внутрішнім і зовнішнім даним актора; відносно

стійка відповідність психофізичних даних актора виконуваним ролям [5, 93].

Поняття «амплуа» не потрібно плутати з поняттям «тип». Амплуа – це спосіб існування актора в ролі, а тип (типаж) – це персонаж, певна дійова особа, яка «має заздалегідь відомі публіці фізичні або моральні характеристики, зафіксовані літературною традицією. Тип являє собою якщо не індивідуальність, то принаймні роль, що характеризується тим чи іншим станом або вадом» [11, 424]. Також нічого спільного немає між зовнішньою характерністю образу та амплуа. Зовнішня характерність має стосунок до запропонованих обставин дієвості ролі: ментальність, вік, фізичні недоліки, соціальний статус. Це те саме, що провести паралель між амплуа, іміджем та епатажем, що стало модним у сучасному театральному світі. Одне пов'язує ці форми – штамп зовнішньої поведінки і внутрішнього самопочуття.

Французький просвітник і філософ Дені Дідро у своїй книзі «Парадокс про актора» близько двох століть тому логічно вмотивовано вказав на вирішення проблеми природи та закономірності сценічної творчості, ролі актора в цьому процесі, складових його професійної діяльності і стверджував, що «середніми робить акторів крайня чутливість, помірна чутливість створює юрбу поганих акторів, а передумовою для виховання прекрасного актора є цілковита відсутність чутливості» [3, 24]. Цей його постулат деяка акторська спільнота сприйняла як вказівку на творчу діяльність у форматі амплуа.

Сконцентруємо увагу на деяких термінах, що сформувалися за період існування театральної справи, зокрема «амплуа актора» та «амплуа ролі». Амплуа актора має знакову конкретність рольового матеріалу, який відповідає його творчим даним. А амплуа ролі – заздалегідь всеоб'ємна характеристика певної дійової особи. Амплуа актора має первинне значення, і йому, безумовно, підкорюється амплуа ролі, встановленої літературно-художньою формою. Ці два поняття в сценічній творчості актора одночасні та об'єднують зерно ролі і її надзавдання. «Перебування в одному колективі з Панасом Карповичем Саксаганським мало велике значення для формування творчого профілю Василько-актора. <...> Висока героїка – не моя стихія, – не раз казав Василь Степанович, – зовнішні мої дані наче пасують для героїчних ролей, але внутрішні тяжіють до гумору, до лірики, навіть до драми, але не до високого героїчного пафосу» [9, 14]. Отже, імплементація амплуа

ролі за класифікаційним орієнтиром жанрових ознак та конкретизацією характеристики персонажа підпорядкована алгоритму амплуа артиста як способу ігрової дії, його сценічному функціонуванню.

З перших кроків заснування стародавнього театру Греції виникає амплуа як модель виконання ролі, що має певні межі амплітуди майстерності. Атрибутом амплуа стає маска як зовнішній інструмент визначення категорії персонажів відповідно до жанрових ознак трагедії та комедії, що виражали смуток або радість. Згодом ці маски стали емблемою світового театального мистецтва. «Приміром, театральна маска-предмет (накладка на обличчя) дає можливість акторові створити узагальнений образ, виразити універсальну емоцію. Емблематика такої маски допомагає розпізнавати певні групи персонажів. Наприклад, саме так було в античному театрі, де маска, яка плаче, і маска, яка сміється, стали символами трагічних і комічних персонажів. З плином століть гра актора в масці не обмежувалася статичними позами та застиглою гримасою обличчя, бо він почав вивільнюватися з обладунків маски, ставав пластичним і рухливим. Відтак грати в масці вже не означало бути з прикритим обличчям, бо маскою стало все тіло актора» [1, 175].

Тут доцільно провести аналогію з театральним мистецтвом епохи Римської імперії, а саме із самодіяльним театром ателлани, де, до речі, поняття «самодіяльний» у римському значенні не визначає достеменно його аматорство, у цьому театрі виступали й відомі професійні актори того часу. Основним репертуаром театру ателлани були фарсові мініатюри в дусі буфонади та стилю бурлеск. В ателлані були чотири постійні маски: блазень і ловелас Макк (Maccus); дурень-чванько Буккон (Bucco – «щока»); старий дурень Папп (Pappus); горбатий псевдовчений, пройдисвіт Доссенн (Dossennus, від *dorsum* – «горб»). Акторами були не професіонали, а аматори. Вони актуалізували зміст п'єси, висміюючи окремих осіб, гостро критикували державні порядки (за що зазнавали жорстоких переслідувань). Типологічно спорідненими з образами-масками давньоримської драми є національні фольклорні образи: німецький Ганс Вурст, чеський Кашпарек, а також деякі образи-маски українського вертепу [4].

У прадавніх грецьких театрах актори, що виконували функції трагедійного дієвого персонажа ніколи не грали роль сценічного образу комедії. Функціональними обов'язками артиста античного театру було виконання

певних амплуа: героя, що являв собою центральну постать п'єси і відповідав за розвиток сюжетної лінії дії та визначення конфлікту; персонажів, які не очолювали низку подій і не мали впливу на побудову драматичних колізій; вісників, що грали ролі повідомників про дієві перипетії, які відбувалися поза сценічною дією, вказаних у авторському тексті постановника.

У період Середньовіччя в класифікаційному орієнтирі амплуа спостерігаються суттєві зміни. Спеціалізація артиста доповнюється співаками-оповідачами, трубадурами, жонглерами тощо.

Згодом на підмостках європейської сцени з'являється амплуа блазня-простака. Фундаментально по цей час це амплуа вкоренилося в комедії дель арте за допомогою сталих масок персонажів з постійною театральною функцією дійових осіб у всіх драматургічних колізіях. В іспанському театрі протягом двох століть (XVI–XVII ст.) панувало амплуа характерних дійових осіб похилого віку, вихователів, компаньйонів, посередників любовних інтриг та ін.

Французький театр класицизму поповнився постійними персонажами королів, коханців, яких за покликанням амплуа системно грали одні й ті самі актори. Театр Європи в кінці XVII століття створив консервативну дієвість амплуа персонажів, насамперед героя, навколо якого і розвивалася драматургічна дія. Треба зазначити, що образ цієї особи залежав від класифікаційного орієнтуру плану вистави та вікового різновиду амплуа.

Актори театру арабського Сходу свого часу плекали образи ролі широким гіперболізованим мазком, створюючи не характери, не індивідуальності, а типи. У кожного персонажа був свій костюм, свій грим, спочатку навіть своя маска, що з перебігом часу зникла з підмостків сценічної майстерності. Техніку акторської гри арабського театру можна визначити як перебільшене удавання, тобто гіперболізовану демонстрацію типових даних. Згодом актори арабського Сходу перейшли до більш високого ступеня артистизму, але одночасно набули рис виконавства майданного ярмаркового театру з перебільшеною активізацією глядача та участю його в театральній дії. Функціонування системи амплуа у створенні сценічного образу ролі в японському та китайському театрах і сьогодні залишаються незмінними. Так, наприклад, у японському театрі Но всі виконавці рольового матеріалу – лише чоловіки. Загалом у театрах

цих країн перехід актора з одного амплуа в інший не практикують.

У 1880 році в українському театральному житті відбулися зміни щодо введення відповідних норм сценічного артистизму, «про яке 22 грудня Марко Кропивницький у листі до А. В. Маркович писав: «У великих трупах, наприклад, в імператорських, якщо ви хоч скільки-небудь спостережливі, зустрівши актора навіть на вулиці, можете визначити його амплуа (так як у великих трупах на кожне амплуа є спеціальний актор), це правильно! Граючий лиходій: вираз обличчя зв'язаний, їжаком хода, погляди спідлоба тощо. Драматург і трагик – вічно похмурі, зітхаючі, погляд презирливо-іронічний або жалісливий тощо. Простак – вічно каламбурить, жартує, дурить, анекдоти збирає і сам пише» [5, 97–98].

В українському театрі корифеїв амплуа мало зовсім інший принцип у роботі актора над створенням образу ролі. Так, наприклад, М. Садовський не звужував межі виконавства тільки героя-коханця, яким відповідали його внутрішні та зовнішні дані. Він був одночасно і яскраво характерним артистом. «Про широту акторського діапазону М. Л. Кропивницького, його надзвичайну майстерність у типізації сценічних образів та неповторність цих образів маємо такі відгуки <...> – він вражає нас у драмі та комедії і захоплює в опереті. Не часто зустрічається така різносторонність! Бездоганна декламація, дивовижно вірне розуміння ролі, правдивість у передачі всіх зовнішніх і внутрішніх рухів, сповнена правди і життя гра і, що найважливіше, – глибоке розуміння типу, що виявляється в здатності відтворювати його» [8, 35].

Влучно щодо гри корифеїв української сцени і вистави «97» Куліша в харківському театрі зазначав Л. Курбас у своїх лекціях з практики сцени про зв'язок театру із сучасністю. «Театр Саксаганського, Кропивницького – це театр типів рум'яних, з кров'ю і м'ясом, бо вони тих людей бачили, а це такий епігонський театр, де коханець грає як коханець, дядько – як дядько, нема побуту, винайденого десь – не те, що робив Кропивницький: він брав з гущі життя. А тут – просто за штампом. Тут чисто театральні абстракції» [7, 23].

Принцип системи функціонування амплуа у сценічній діяльності актора в процесі створення образу ролі торкнувся і реформатора сценічного мистецтва Леся Курбаса. «Амплуа – це друга природа, здатність матеріалу, його здібності і можливості щодо фактури. Саме амплуа визначається певним психологічним

характером реагування на певні завдання ситуації. Точного розмежування амплуа акторського не може бути, бо актор може бути 30 років бездарним, а на 31-й рік знайти своє амплуа» [5, 100].

З появою у ХХ столітті реформаторських ідей у режисурі, нових драматичних творів, з'являються персонажі нових соціальних типів, які відкидають потребу класифікаційного орієнту на життєві типи осіб, що напругу заперечує поділ акторської сценічної діяльності на амплуа. Про це не раз зазначали майстри сценічного мистецтва – Б. Брехт, А. Антуан та ін. А. Антуан у своєму *Théâtre libre* при проведенні радикальних змін у сценічному мистецтві відразу відмовився від системи амплуа в процесі створення актором образу ролі. Головною метою режисера стає психологічне трактування характерів персонажів, побудова живої взаємодії акторів у ролі. Антуан детально відпрацьовував кожну характерну рису майбутнього художнього образу ролі, роблячи акцент на ідентифікації сценічного обличчя персонажа.

Сталої думки щодо використання системи амплуа у виконавчій майстерності актора дотримувався англійський режисер Гордон Крег, який вважав актора «надмаріонеткою». «Актор же сприймає життя як фотоапарат і намагається створити образ, що змагався б із фотокарткою. Він ніколи не мислить про своє мистецтво як про дещо схоже, наприклад, на музику. Він прагне імітувати натуру. Лише зрідка він за допомогою свого ества намагається щось винайти і ніколи не мріє про творчість. <...> Пам'ятайте таку істину: крім вашого обличчя і фактури існує і дещо інше, що ви можете використовувати й легше за все контролювати <...>. Іншими словами, тільки маска – єдино вірний засіб передати експресію духу через експресію обличчя» [6, 56; 6, 95].

Загалом амплуа – це своєрідна категорія відображення особистості, її ідентифікації як позитивної або негативної дійової особи. Так, наприклад, французький театральний режисер Жак Копо при створенні власного театру, його театральної трупи керувався лише критеріями відбору на посаду майбутнього актора відповідно до його зовнішніх даних, тобто, як він вважав, амплуа. Ж. Копо заздалегідь передбачив обрання в акторський ансамбль десять-дванадцять акторів, відповідно до амплуа. Зі спогадів режисера дізнаємося, що амплуа Сюзани Бінг, яка одразу вразила Ж. Копо голосом та стриманістю гри, включало в себе інженю та молоду першу коханку. Амплуа Бланш Альбан «з її зовнішністю

знатної дами, – м'якою чарівністю, холоднуватою грацією» [10, 105].

Історія сценічного мистецтва в роботі актора над роллю складається з двох радикально протилежних естетичних категорій виконавської майстерності: «перший – здатний виконувати лише деякі ролі, що відповідають його амплуа або характеру обдарованості, тоді як другий – універсальний виконавець, що повністю поглинутий роллю, професіонал сцени. Подібне визначення збігається не з трактуванням актора як драматичної функції, протагоніста, а актора у визначенні «професіонал» як соціальної ролі, покликання до відповідного роду діяльності в силу особистісних відмінностей, а саме – особливої емоційності, відчутною поза сценою» [11, 34–35]. Отже, синтетичність, різноплановість, експресія, органічність – домінуючі критерії майстерності сучасного актора театру.

Новизна дослідження полягає в комплексному аналізі амплуа як способу існування актора в ролі, його ефективності, результативності й естетичної цінності в сценічній діяльності виконавця певного рольового матеріалу.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, ми дійшли висновку, що з появою реформаторської режисури театральне мистецтво зазнало глобальних змін у структуризації творчої майстерні актора, розширивши його діапазон артистичного виконавства, який був конкретно спрямований на розвиток індивідуальності виконавця загалом, його внутрішньої і зовнішньої техніки сценічної творчості, а не на акцентування артистизму на зовнішніх природних даних актора, які раніше були передбачені амплуа. Це спонукало переміщення категорії амплуа як мистецької цінності на другий план і затвердило артистичну ігрову функцію як широкомасштабність експресії виконавства. Амплуа як спосіб існування актора в ролі втрачає сьогодні свою багатовікову театральну практику, але не полишає деякі типи сценічних підмоноктів сучасного театрального мистецтва.

### *Література*

1. Бойко Т. А. Маска в українському театральному мистецтві: національні естетико-художні параметри. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 174–178.

2. Гротовський С. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.
3. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 146 с.
4. Зварич В. З. Ателлана. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Ателлана> (дата звернення: 16.06.2022).
5. Клековкін О. *Theatrica / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України*. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
6. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 320 с.
7. Курбас Л. Березиль. Из творчої спадщини. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
8. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ : Мистецтво, 1953. 181 с.
9. Недзвідський А. В. Василь Василько: нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1981. 116 с.
10. Copeau J. *Registres VI: L'École du Vieux-Colombier* / ed. Claude Sicard, Paris : Gallimard, 2000. 460 p.
11. Pavis Patrice. *Dictionnaire du théâtre* / par Patrice Pavis ; préface de Anne Ubersfeld. Paris : Dunod, 1997. Vol. 1. 447 p.

### *References*

1. Boyko, T. A (2021). Mask in Ukrainian theatrical art: national aesthetic and artistic parameters. Performing arts: dominating the problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical

workers, doctoral students, graduate students and undergraduates. Kyiv: Ed. Center KNUKiM, 174–178 [in Ukrainian].

2. Grotovsky, E. (1999). Theater. Ritual. Performer: lane. from the floor. Lviv: Litopys, 185 [in Ukrainian].

3. Diderot, D. (1966). The paradox of the actor. Kyiv: Art, 146 [in Ukrainian].

4. Zvarych, V. Z. Atellana. Great Ukrainian Encyclopedia. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/Atellana> [in Ukrainian].

5. Klekovkin, O. (2012). *Theatrica / Inst. of Modern Problems. art NAM Ukraine*. Kyiv, Phoenix, 800 [in Ukrainian].

6. Craig, E. G. (1974). On the art of theater. Kyiv: Art, 320 [in Ukrainian].

7. Kurbas, L. (1988). Berezil. From the creative heritage. Kyiv: Dnipro Publishing House, 518 [in Ukrainian].

8. Maryanenko, I. (1953). The past of the Ukrainian theater. Kyiv: Art, 181 [in Ukrainian].

9. Nedzvidsky, A. V. (1981). Vasily Vasilko: an essay on life and work. Kyiv: Art, 116 [in Ukrainian].

10. Copeau, J. (2000). *Registres VI: L'École du Vieux-Colombier* / ed. Claude Sicard, Paris: Gallimard, 460 [in France].

11. Pavis, Patrice. (1997). *Theater Dictionary* / by Patrice Pavis; preface of Anne Ubersfeld. Paris: Dunod, (1), 447 [in France].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2022*

*Отримано після доопрацювання 07.11.2022*

*Прийнято до друку 15.11.2022*