

УДК 792.028:792.73

*Медведєва Алла Олександрівна,
<https://orcid.org/0000-0003-1422-7743>
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри тележурналістики
та майстерності актора,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
Aamedvedeva@i.ua*

ТЕХНІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК СВОЄРІДНА ФОРМА ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРА

Мета дослідження. У мистецтві артиста естради професійним надзавданням є показ характеристики персонажу з перших хвилин появи на екрані, де головним є знайомство глядача з героєм дійства на початку естрадного номеру: у цьому маска слугує головним виразним засобом. Тому стрижневим аспектом нашого наукового дослідження є визначення мети, яка висвітлює питання аналізу створення техніки трансформації як своєрідної форми перевтілення актора на естраді. **Методологія дослідження.** У запропонованій публікації застосовано системно-аналітичний підхід щодо визначення цілей та стратегій наукового дослідження, а саме: за допомогою спеціальних методів та прийомів, охарактеризовано сутність і особливості використання маски в творчій діяльності провідного майстра театру й естради А. Райкіна. **Наукова новизна** результатів полягає у апробації наукової проблеми, а саме: у визначенні принципів та прийомів гри актора в масці з урахуванням застосування техніки трансформації як своєрідної форми перевтілення актора на естраді. Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що вперше проаналізовано творчість видатного естрадного актора А. Райкіна в аспекті створення ним маски-образу в контексті техніки трансформації. **Висновки.** Відповідно до поставленої мети дослідження з'ясовано, що на естраді головною метою актора – створити за допомогою природних даних і професійної майстерності сценічний образ. Артистом естрадного мистецтва ми називаємо того, хто за допомогою трюків, трансформації «я», маски, використовуючи ігрові паузи, мізансцени, костюм, світло, свій сценічний темперамент, створює відповідний сценічний образ. У результаті дослідження з'ясовано, що це майстерно втілював у своїй творчій діяльності А. Райкін, талановитий естрадний актор, здатний однією-двома рисами, кількома жестами, поглядом розкрити внутрішню сутність свого персонажа. Аналіз творчості видатного актора дає підстави для ствердження, що техніка трансформації є стрижневим аспектом у своєрідній формі перевтілення актора на естраді

Ключові слова: трансформація, актор, естрада, творчість, маска, перевтілення, техніка.

Медведева Алла Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Техника трансформации как своеобразная форма перевоплощения актера

Цель исследования. В искусстве артиста эстрады профессиональной сверхзадачей является показ характеристики персонажа с первых минут появления на экране, где главным является знакомство зрителя с героем действия в начале эстрадного номера: в этом маска служит главным выразительным средством. Поэтому стержневым аспектом нашего научного исследования является определение цели, которая освещает вопросы анализа создания техники трансформации как своеобразной формы перевоплощения актера на эстраде. **Методология исследования.** В предлагаемой публикации применен системно-аналитический подход к определению целей и стратегий научного исследования, а именно: с помощью специальных методов и приемов, охарактеризованы сущность и особенности использования маски в творческой деятельности ведущего мастера театра и эстрады А. Райкина. **Научная новизна** заключается в апробации научной проблемы, а именно в определении принципов и приемов игры актера в маске с учетом применения техники трансформации как своеобразной формы перевоплощения актера на эстраде. Практическое значение полученных результатов заключается в том, что впервые проанализированы творчество выдающегося эстрадного актера А. Райкина в аспекте создания им маски-образа в контексте техники трансформации. **Выводы.** Согласно поставленной цели исследования выяснено, что на эстраде главной целью актера – создать с помощью природных данных и профессионального мастерства сценический образ. Артистом эстрадного искусства мы называем того, кто с помощью трюков, трансформации «я», маски, используя игровые паузы, мизансцены, костюм, свет, свой сценический темперамент, создает соответствующий сценический образ. В ходе исследования выяснилось, что это искусно воплощал в своей творческой деятельности А. Райкин, талантливый эстрадный актер, способный одной-двумя чертами, несколькими жестами, взглядом раскрыть внутреннюю сущность своего персонажа. Анализ творчества выдающегося актера дает основания для утверждения, что техника трансформации является стержневым аспектом в своеобразной форме перевоплощения актера на эстраде.

Ключевые слова: трансформация, актер, эстрада, творчество, маска, перевоплощения, техника.

Medvedieva Alla, PhD in Art Studies, Associate Professor of the Television Journalism and Actor's Mastership Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Technology of transformation as a peculiar form of reincarnation of the actor

Purpose of the study. In the stage artist's art, the professional predominant task is to show the characterization of personage from the first minutes of appearing on the screen, where the viewer's first acquaintance with the action hero at the beginning of the estrade room is the main expressive tool. Therefore, the core aspect of our scientific research is the definition of the goal, which covers the analysis of the creation of transformation techniques as a kind of transformation of the actor on the stage. **Research methodology.** The proposed article uses a system-analytical approach to define the goals and strategies of scientific research, namely, using special methods and techniques, the essence and peculiarities of using the mask in the creative activity of the leading theater and pop art director A. Raikin are characterized. **Scientific novelty** consists in approbation of the scientific problem, namely, in determining the principles and methods of playing the actor in a mask, taking into account the use of the technique of transformation as a form of transformation of the actor on the stage. The practical significance of the obtained results is that for the first time the creativity of the outstanding stage actor A. Raikin has been analyzed in the aspect as he created a mask-image in the context of the transformation technique. **Conclusions.** According to the goal of the research, it has been found out that on the stage the main goal of the actor is to create a stage image with the help of natural data and professional skills. An estrade art actor, we call someone who, using tricks, transforming the "I", masks, using game pauses, mise-en-scenes, costume, light, his stage temperament, creates an appropriate stage image. In the course of the research, it turned out that A. Raikin skillfully embodied in his creative activity, a talented estrade actor, capable of one or two features, several gestures, a view to reveal the inner essence of his character. Analysis of the work of an outstanding actor gives grounds for asserting that the transformation technique is a core aspect in a kind of the actor's reincarnation on the stage.

Key words: *transformation, actor, estrade, creativity, mask, reincarnation, technique.*

Постановка проблеми. Естрада завжди буде колискою гумору, який є запорукою створення комедійного ефекту. Фейлетони, монологи, мініатюри, частівки, пластичні етюди є стрижнем гумористичної конструкції естрадного дійства. Гумор є веселою, гострою складовою розуму, вміння людини підмічати і різко, але не ображаючи, іронічно акцентувати увагу на недоліках, веселих обставинах, небувалих ситуаціях. Вважають, що людина без почуття гумору має недоліки як особистість, відтак професійна естрадна діяльність вимагає від артиста вродженого почуття гумору.

Естрадному артисту, на відміну від театрального, властива відвертість, неочікуваність виконання. Артист на естраді діє, за законами театру, коли головним для нього стає посил (як результат максимальної зосередженості), оскільки для публіки велике значення мають особисті переживання, душевний і духовний стан артиста. Особисті якості є сутністю виконавства. Вони формують основу унікальної дії на глядачів, яка притаманна відому артисту

естради А. Райкіну. Його темперамент і характер, своєрідність мовних та вокальних даних, сценічна чарівність, як конкретні якості як актора «примусять тричі знайомий матеріал звучати по-особливому» (Клитин, 1971, с. 11), адже яскрава індивідуальність виконавця – один з головних чинників успіху естрадного номера, одна зі складових якостей естрадного мистецтва. Індивідуальність актора – поняття досить складне. Його «наповненням» є свідомі й підсвідомі інтереси, які нагромаджуються в емоційній пам'яті, природа темпераменту (відкритого, вибухового або прихованого, стриманого), зовнішні дані.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Першою конкретною і змістовною концепцією роботи актора в сценічному мистецтві є практичний посібник Франсуа Дельсарта (1811–1971) – французького співака, вокального педагога й теоретика сценічного мистецтва – «Міміка. Характер. Жести». Основні положення теорії Ф. Дельсарта виклав у праці «Сценічне виховання жесту (за Дельсартом)» С. Волконський (1913, с. 3) «Мистецтво є знанням тих зовнішніх прийомів, завдяки яким розкриваються життя, душа і розум – уміння володіти ними і вільно направляти їх. Мистецтво є знаходженням знаку, відповідного сутності».

У розвиток теорії сценічного образу вагомий внесок, який накопичив протягом творчої діяльності, зробив відомий російський режиссер К. Станіславський (Алексєєв, 1863–1938) (1961, с. 364). Його висновок щодо необхідності переглянути процес створення сценічного образу, а саме: активізувати цей процес пошуком відповідної дії і, насамперед, зовнішньої, фізичної дії, сприяв розробленню ґрунтовної концепції прогресивної системи та оригінального методу роботи актора над образом.

Серед пошуку театральних форм чільне місце належить масці як засобу сценічного мистецтва. У такому зв'язку, доречно згадати про концепцію художньо-мистецької місії актора Гордона Крега (1974, с. 55) – режисера, експериментатора. У своїй теорії «актор і надмаріонетка» Г. Крег пропонує театр з унікально розвинутими акторами, чия майстерність перевищує «органічні» людські можливості.

Ідеєю «нового актора» переймався і Всеволод Мейєрхольд (1968, с. 487) – російський режисер, педагог. Спираючись на принцип синтетичного театру Р. Вагнера, в якому слово, музика, світло, образотворче мистецтво, ритмічний рух спліталися в органічну тканину вистави, він створив свою версію синтетичного театру і школу акторської техніки. Концепція біомеханіки В. Мейєрхольда полягала в тому, що вона розкріпачувала актора, надавала можливість «віддатися» ролі, сцені, ситуації «тілесно», відчутти радість актора-майстра від володіння власним тілом, як слухняним ідеально вивіреним інструментом. Біомеханіка дозволяє зовнішньо динамізувати раніше заданий нерухливий образ-маску. Внутрішній рух образу вона замінює зовнішнім рухом (Алперс, 1977, с. 108).

У сучасних майстрів сценічного мистецтва гра у масці в її художньо-практичній діяльності викликає водночас інтерес і разом з тим значні складнощі. Це зумовлено тим, що інтерес виникає через виразні можливості маски, а труднощі викликані формальністю цього прийому, засобу перевтілення

в процесі створення сценічного образу та за відсутності методики практичного застосування маски в процесі акторського тренінгу.

Мета дослідження – проаналізувати та розкрити техніку трансформації А. Райкіна як своєрідну форму перевтілення актора на естраді для досягнення професійних якостей.

Виклад основного матеріалу. Культурний і інтелектуальний рівень особистості визначає і те, як вона жартує, як реагує на всілякий гумор. Дотепності, почуттю гумору навчити неможливо, відтак роздуми з цього приводу сучасних дослідників показують, а саме: «Спромогтися щось пояснити, щось показати, розповісти на прикладах – і нехай надалі практикує сам. А є люди, яким цей вид творчості категорично протипоказаний. Що робити? Не всім же бути Жванецькими і Задорновими, хоча ні той, ні інший гумористиці ніде не вчилися, з тієї простої причини, що у нас ніде цьому не вчать, хіба що саме наше життя» (Богданов, 2009, с. 152). Необхідність створити в короткому тимчасовому уривку живий, яскравий, інколи гіперболізований, гротесковий образ-персонаж спонукає артиста естради до запозичень акторської техніки з інших видів мистецтва. Так із цирку на естраду потрапила техніка трансформації, яка є своєрідною формою перевтілення.

Доцільно зауважити, що трансформація (від пізньолат. *transformatio* – «перетворення») – художній сценічний прийом, що полягає в умінні артиста за допомогою маски, костюму, перуки, деталей гриму миттєво змінювати свій зовнішній вигляд. На відміну від трюку циркової вистави, на естраді він став справжнім виразним засобом, який має значне смислове навантаження. Як згадував майстер естради А. Райкін (1964): «Коли я вперше став займатися трансформацією, багато хто говорив, що цей трюк цирковий жанр. А я йшов на це свідомо, розуміючи, що трансформація є одним з компонентів театру мініатюр».

Варто зауважити, що трансформація, якій притаманна видовищність, різноманітність, непередбачуваність, набула особливої розмаїтості в Ленінградському театрі мініатюр, яким керував артист. Творчість А. Райкіна є своєрідним прикладом можливостей масок-образів, які і сьогодні вражають художньо-мистецьким рівнем, гострою переконливістю, узагальненням гіперболізованих героїв. Так, у одній із мініатюр п'ять персонажів з'являлися у вікнах дому. Усіх п'ятьох грав один Райкін, знаходячи для кожного свій грим, костюм, інтонації, а головне – відношення до того, що відбувається. Розгубленість вчительки, яка не знає як зупинити бешкетування учнів; інтелігент-філософ, який коментує життя. Кожний персонаж-маска є характерним і гіперболізованим.

Варто також зосередитися на психологічному механізмі маски, який полягає в тому, що виконавець, одягнувши її, перевтілюється на іншого, здатний виконувати дії, які неможливі у повсякденному житті. Знаходячись у безпеці за маскою, яку він представляє, актор дає вихід своїй творчій енергії, фантазії, виявляє свою сутність, обдарованість, трансформуючись перед глядачем. Засіб, яким користуються для підкреслення ігрового характеру

видовища, трансформація підтверджує умовність сценічної дії і надає артисту можливість показати себе в іншій формі існування на сцені. Різка зміна в акторській поведінці, миттєвість і таємність цієї зміни, ефективно діє на глядача, а артистизм виконання набуває з цим прийомом нового, більш високого рівня переконливості. Як свідчать сучасники «трансформації, які вносили різноманітність, елемент видовищності» у виступи А. Райкіна, водночас дозволяли йому продемонструвати техніку: артист демонстрував її глядачеві, «як музикант, який включає у програму концерту поряд з глибокими за змістом творами такі, що вражають і радують блиском виконання, віртуозністю» (Уварова, 1992, с. 108–109)

Маска – інструмент трансформації. Під час трансформації образу масці властиві два шляхи – спрощення явища та його перебільшення, де розрізняють такі два типи трансформації як побутовий та поетичний, де кожний має свою маску. У побутовій трансформації відсутнє зовнішнє забарвлення, що пов'язане з комедійністю та гротеском. Побутовій трансформації властиве співвідношення характеру і характерності. Маска побутової трансформації нейтральна або має конкретну характерність.

Поетична трансформація більше пов'язана з зовнішнім виявленням. Психологізм у ній – лише відправна точка для символіки і тому маска займає головне місце у створенні образу. Поетична трансформація відокремлює персонаж від побутової правдивості і веде до узагальнення найкоротшим шляхом, забуваючи про мотивацію та життєву логіку: трансформація відбувається за допомогою маски. Маски А. Райкіна, якими він любив користуватися з юних років, допомагали моментальному зовнішньому перевтіленню. Він застосовував їх тільки в ігрових гостросюжетних монологів, для яких виготовлялися складні маски, що змінювали форму голови, риси обличчя. У цьому «несусвітньому оздобленні перевтілювалися очі Райкіна, змінювався погляд, важчали повіки, або навпаки, у широко розплющених очах виникала бездонна пустота» (Клитин, 2008, с. 221).

Доцільно зауважити, що Аркадій Райкін усвідомлював та наголошував, що трансформація має безпосереднє відношення не тільки до циркового мистецтва, головною особливістю якого є трюк, а також і до естрадного – де є велика потреба у моментальному створенні нового образу, зовсім протилежного попередньому. На цьому етапі майстер звертався до маски як до головного помічника прийому трансформації, яка надавала йому можливість органічної поведінки в момент подачі сценічного номеру. Так, А. Райкін створив на естраді маску, у якій відчутна «натхненна поколіннями праця: очищення від усього випадкового – у японському або народному італійському театрах миттєвий знак, одразу ж виникаючий зв'язок між людиною в масці і людьми без масок, глядачами, звичайними людськими обличчями, в яких стільки відмінностей один від одного, родових, суспільних тощо. Маска однозначна, ясна, як доведена до універсальності клітина, частка реальності. Тип. Узагальнення» (1997, с. 78).

Досліджуючи мистецтво естради, ми можемо із впевненістю сказати, що воно вимагає від виконавця уміння штрихами, натяком виразити суть

характеру персонажа. Причому створений сценічний образ багато в чому залежить від уміння артиста миттєво «входити в образ». Отже, для артиста і режисера естради більш, ніж для артиста театру, важливо знайти і виразити «зерно образу». Це важливо ще і тому, що на естраді часто в одному й тому ж номері (фейлетоні, куплеті та ін.) актору доводиться грати кількох персонажів, інколи протилежних за характером, миттєво переходячи від одного до іншого, такий перехід відбувається шляхом трансформації образу, який на естраді може бути номером, прийомом, трюком. Завдання артиста полягає у миттєвій докорінній зміні зовнішньої характерності образу, де головним засобом трансформації сценічного образу є маска.

Відтак, маска стає акторським штампом. У деяких випадках це трапляється тоді, коли виконавець упродовж певного часу механічно використовує одні й ті ж ігрові прийоми, у інших – знайдена артистом маска стримує його можливості та обмежує вибір ним матеріалу. Такі обставини творчого шляху негативно впливають на роботу артиста на естраді, адже поступово, але неухильно репертуар, який він виконує втрачає новизну, гостроту, актуальність стає не цікавим для глядачів. За слухним висловом М. Смирнова-Сокольського (1976, с. 287): на естраді дуже важливі і актуальність репертуару, і велика майстерність виконання: «одне без іншого існувати не може». Не можна прикривати важливою і потрібною темою убогість артистичного дарування, але не можна прикривати блиском і талантом виконання і убогість, непотрібність змісту. До того ж, нерідко легкий успіх псує молодого артиста. Експлуатація роками однакових тем, власних даних, з яких «вже вичавлено все, що тільки можливо», на естраді, де не можна «прикритися класичною, костюмною роллю, така статичність особливо помітна». Не випадково справжні майстри естради завжди турбувалися про оновлення, поповнення, актуалізацію репертуару, як про дуже важливі речі.

Доцільно зауважити, що маска у руках естрадного театру, який мав завдання викреслити, засудити подію, випадок, явище, героя і персонаж минулого, дискредитувати їх в очах глядача, показати непридатними у подальшій життєдіяльності, ставала справжньою зброєю. Такі ідеї спонукали Аркадія Райкіна створювати на естраді нові і нові персонажі. Подекуди, ці герої-персонажі існували на сцені, але лише п'ять-десять хвилин, у деяких випадках взагалі дві – три хвилини, але за такий короткий сценічний час він встигав створити справжній повноцінний образ. У невеликій інтермедії розгортався складний психологічний характер, і хоча усі його суперечності відобразити було не можливо, Райкін (1964), створюючи маску, надавав їй незвичайної виразності. Оцінюючи її широкі можливості, він наполягав: «Не бійтеся одягати маску. Одягати повний карнавальний костюм – це іноді важко і завжди дорого; достатньо придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука... чи будь-що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб вигадана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють».

Варто зауважити, що А. Райкін постійно використовував прийом сценічної маски. У багатьох ролях він з'являвся в справжніх масках. Зокрема,

коли грав Пія XII, Трумена і Черчіля, йому довелося вдягати каучукові маски, які щільно прилягали до обличчя і не заважали актору мімувати. Але найчастіше він обирав маски, деталь гриму або костюму: наприклад, насуплені брови, густі вуса, причесану перуку, невдало одягнений капелюх, тобто все, що допомагало створенню маски й розкриттю характеру. Для кожної людини, яку він зображав А. Райкін знаходив також своєрідну інтонацію, манеру жестикулювати тощо. Артист без слів, тільки за допомогою ходи зображував школяра, який тікає з уроку, і моряка, який звик ходити на палубі, ресторанного офіціанта на «прудких ногах» та багато інших. Відтак, кожна деталь ролі в А. Райкіна була влучною, виразною, переконливою, як єдина можлива. Можна лише уявити скільки десятків, а може й сотень деталей він перебрав, перш ніж знайти найважливішу.

У результаті дослідження варто зауважити, що працюючи на естраді в розмовному жанрі, А. Райкін приділяв увагу обдарованості, таланту. Тим, хто вирішував присвятити себе роботі на естраді, він радив зрозуміти складності професії, на яку поширюються всі закони акторської майстерності, та усвідомити потреби у вихованні додаткових якостей, обумовлених особливостями жанру. Перебування на одинці на сцені перед глядачем підвищує відповідальність артиста за кожен жест та кожне вимовлене слово, а його ініціатива при цьому має походити з інтересів людей, які прийшли на концерт.

Обмеженість у часі вимагає від естрадного артиста особливої виразності, точності, тонкості відчуття залу. На думку А. Райкіна, важливим для актора є відчуття глядача як партнера. Досягаючи швидкого гротескового зовнішнього перевтілення, за допомогою маски, А. Райкін акцентував на тому, що маски не є обов'язковим атрибутом артиста естради. Надягання маски на естраді відбувається миттєво, є головною частиною перевтілення, яке так само миттєво зникає, в той час як театральна трансформація вимагає перевтілення не тільки зовнішнього, а й внутрішнього, і яке як стан утримується набагато довше. Тому Аркадій Райкін і визначав головним на естраді, відповідний такому завданню – талант володіння маскою. Такі вміння набуваються не одразу, отже молодим артистам доводиться ретельно вивчати досвід попередників, хоча не наслідувати та копіювати їхню манеру, стилі, образи практично не можливо, відтак артист має перебувати у постійному пошуку нового, актуального, злободенного.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше проаналізовано творчість видатного естрадного актора А. Райкіна, а саме: створення ним маски-образу в контексті техніки трансформації.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, можемо зауважити, що драматичний актор переживає ціле життя свого героя, розкриваючи психологічну сутність його характеру за півтори-дві години сценічного часу, то у артиста естради, як зазначалося вище, на все це є кілька хвилин, адже його перевтілення відбувається миттєво. Це аж ніяк не означає, що артисту естради не властива психологічна правда. Коли актор миттєво, в умовах різкої зміни характерів, гранично сконцентрованими засобами виявляє психологічну та персональну сутність героя фейлетону, монологу, пісні, куплета, він досягає внутрішнього перевтілення. Це майстерно втілював у своїй творчій діяльності

А. Райкін. Достатньо було його появи на сцені, і перед глядачами несподівано виникла галерея найрізноманітніших людських типажів: смішних, жалюгідних, огидних, зворушливих, хитромудрих, примітивних. Залишаючись Райкіним, на сцені артист перевтілювався на хитру стару, що прийшла найматися у гувернантки, на поважного професора, який зворушливо любить свою дружину, на шахрая й пройдисвіта, який кроку не ступить, щоб не надурити. Глядач не тільки бачив, але й розумів характер кожного персонажа, його думки, спосіб життя.

Персонажі Райкіна подобалися, були смішними або ненависними не тому, що актор кожного разу міняв грим або говорив трохи по-іншому, а тому що на сцені була жива людина зі своїми звичками, манерами, а головне – характером, властивим тільки їй. Будь-яке слово, пауза, жест в його виконанні були підвладні одному – створенню точного сценічного образу. Випадкове, таке що не працювало на образ, відкидалося. Кожна деталь, думка, ідея ретельно обиралася з тисячі інших. Отже, аналізуючи творчість видатного естрадного актора, дає право стверджувати, що талановитий естрадний актор здатний однією-двома рисами, кількома жестами, поглядом розкрити внутрішню сутність свого персонажа. Такий персонаж виникає із натяку, руху, жесту, інтонації, слова – деталі, що є своєрідною формою перевтілення. Прагнучи виявити внутрішню сутність героя монологу, фейлетону, пісні, куплетів тощо, актор змальовує характер одним точно знайденим штрихом.

Бібліографічні посилання

1. Алперс Б. В. *Театральные очерки*. В 2 т. Т. 1. : *Театральные монографии*. Москва : Искусство, 1977. 567 с.
2. *Аркадий Райкин в воспоминаниях современников*. / сост Е. Райкина. Москва : АСТ-ЛТД, 1997. 400 с.
3. Богданов И. А., Виноградский И. А. *Драматургия эстрадного представления*. Санкт Петербург : СПбГАТИ, 2009. 424 с.
4. Волконский С. М. *Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)*. Санкт Петербург : Аполлон, 1913. 222 с.
5. Клитин С. С. *История искусства эстрады*. Санкт Петербург : Изд-во. Е. С. Алексеева, 2008. 448 с.
6. Клитин С. С. *Режиссер на концертной эстраде*. Москва : Искусство, 1971. 118 с.
7. Крег Е. Г. *Про мистецтво театру*. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.
8. Мейерхольд В. Э. *Статьи, письма, речи, беседы*. Москва : Искусство, 1968. Ч. 2. 1917–1939. 644 с.
9. Райкин А. И. Мой главный союзник – добро. *Советская культура*. 1964. 4 янв.
10. Смирнов-Сокольский Н. П. *Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления*. Москва : Искусство, 1976. 382 с.
11. Станиславский К. С. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 8. Письма. 1918–1938. Москва : Искусство, 1961. 614 с.
12. Уварова Е. Д. *Аркадий Райкин*. Москва : Искусство, 1992. 334 с.

References

1. Alpers, B.V. (1977). *Teatral'nye ocherki*. In vol. 2. Vol. 1. *Teatral'nye monografii*. Moscow: Iskusstvo.
2. Rajkin, E. ed. (1997). *Arkadij Rajkin v vospominaniyah sovremennikov*. Moscow: AST-LTD.
3. Bogdanov, I.A., and Vinogradskij, I.A. (2009). *Dramaturgiya ehstradnogo predstavleniya*. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Theater Arts.
4. Volkonskij, S.M. (2008). *Vyrazitel'nyj chelovek. Scenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu)*. St. Petersburg: Apollon, 1913
5. Klitin, S.S. *Istoriya iskusstva ehstrady*. St. Petersburg: Publishing house E. S. Alekseeva.
6. Klitin, S.S. (1971). *Rezhisser na koncertnoj ehstrade*. Moscow: Iskusstvo.
7. Kreg, E.G. (1974). *Pro mistectvo teatru*. Kyiv: Mystetstvo.
8. Mejerhol'd, V.EH. (1968). *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy*. Ch. 2. 1917–1939. Moscow: Iskusstvo.
9. Rajkin, A.I. (1964). 'Moi glavnyi soyuznik – dobro'. *Sovetskaya kul'tura* [*Soviet culture*], January 4.
10. Smirnov-Sokol'skij, N.P. (1976). *Sorok pyat' let na ehstrade: Fel'etony. Stat'i. Vystupleniya*. Moscow: Iskusstvo.
11. Stanislavskij, K.S. (1961). *Sobranie pochinenij*. In vol. 8 t. Vol. 8. Pis'ma. 1918–1938. Moscow: Iskusstvo.
12. Uvarova, E.D. (1992). *Arkadij Rajkin*. Moscow: Iskusstvo.

© Медведєва А. О., 2018

Стаття надійшла до редакції 30.05.2018