

*А.А. Козырова, Л.А. Огарева, О.В. Токарева*

## СТРУКТУРА МОДЕЛЕЙ ОБРАЗА ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ МАСТЕРСКОЙ

В статье рассматривается конструкция структуры образа драматического спектакля в театральной мастерской в процессе обучения студентов актеров, режиссеров и художников с точки зрения методологии структурализма и конструктивизма. Представлены модели спектаклей на литературной основе поэзии и комедийной драматургии с составляющими факторами вербальной и невербальной коммуникаций. Вербальные и невербальные средства коммуникации обозначены как средства конструирования образа сценической реальности драматического спектакля. С точки зрения структурализма, театральный спектакль – это структура. С точки зрения конструктивизма, театральный спектакль – это модель, где мир воображаемого представления, которое присутствует в мыслительных формах постановщиков, воссоздается на сцене и, наконец, транслируется в зрительный зал на уровне подсознательного восприятия. В статье дано определение модели образа драматического спектакля с позиций структурализма и конструктивизма. В качестве примеров описаны работы театральной педагогической практики авторов исследования. В исследовании использованы методы: эксперимент, структурный анализ, формально-стилистический и культурно-исторический анализ драматургии, конструирование изобразительного образа спектакля средствами художественного оформления. Описаны упражнения тренинга актерского мастерства.

**Ключевые слова:** структура, конструктивизм, модель спектакля, коммуникация, режиссер, актер, композиция, пластика актера, образ

**Для цитирования:** Козырова А.А., Огарева Л.А., Токарева О.В. Структура моделей образа драматического спектакля в театральной мастерской // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 2. С. 75-83. EDN KGKZKT.

### *Alevtina A. Kozyrova, Lidiya. A. Ogareva, Olga. V. Tokareva* THE STRUCTURE OF THE IMAGE OF THE MODELS OF A DRAMATIC PERFORMANCE IN A THEATER WORKSHOP

The article examines the design of the structure of the image of a dramatic performance in a theater workshop in the process of training students of actors, directors and artists from the point of view of the methodology of structuralism and constructivism. Models of performances based on the literary basis of poetry and comedic drama with the constituent factors of verbal and non-verbal communications are presented. Verbal and non-verbal means of communication are designated as means of constructing the image of the stage reality of a dramatic performance. From the point of view of structuralism, a theatrical performance is a structure. From the point of view of constructivism, a theatrical performance is a model where the world of an imaginary performance, which is present in the mental forms of the directors, is recreated on stage and, finally, transmitted to the audience at the level of subconscious perception. The article defines the image model of a dramatic performance from the point of view of structuralism and constructivism. The work of the theater teaching practice of the co-authors of the study is described as examples. The research used the following methods: experiment, structural analysis, formal-stylistic and cultural-historical analysis of drama, construction of the visual image of the performance by means of artistic design. Acting training exercises are described.

**Keywords:** structure, constructivism, performance model, communication, director, actor, composition, actor's plastic, image

**For citation:** Kozyrova A.A., Ogareva L.A., Tokareva O.V. The structure of the image of the models of a dramatic performance in a theater workshop // Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. 2024. № 2. С.75-83. EDN KGKZKT.

### Введение

*Актуальность.* Проблема поиска идеи для нового образа спектакля на основе всем известных памятников отечественной и зарубежной литературы, прозы, поэзии, драматургии для любого постановщика является неизменной. Современный театр XXI века, существующий в пространстве метамодерна предполагает новые решения постановок спектакля в иных пространствах, отличных от театра ушедшего века. На наш взгляд, известные

теории и системы, существующие в практике современного мирового сценического искусства, в современном театре сосуществуют на принципах баланса всего богатства достижений театрального искусства, и каждое направление имеет своего зрителя.

Наука о психологическом театре получила свое стремительное развитие в начале XX столетия и достигла многого. Однако время нового века и воспитание современных драматических актеров и режиссеров, театральных художников

требует языка другой, современной эстетики. По этой причине и практика театральной педагогики нуждается в новых подходах. Научную основу художественной практики в театральной мастерской целесообразно соединить с обоснованием в опоре на современные методологические принципы. В поиске актуальных решений в создании новых моделей образа драматического спектакля в театральной мастерской авторы статьи остановились на языке категорий философии конструктивизма и структурализма.

*Объект.* Модели образа драматического спектакля

*Предмет.* Содержание структуры моделей образа драматического спектакля в театральной мастерской.

*Разработанность темы.* На избранную нами тему писали известные отечественные режиссеры, основатели отечественной театральной школы К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко [13, 8]. Интерес представляют труды их последователей театральных режиссеров-педагогов М.И. Кнебель, А.В. Эфроса и др. На наш взгляд, к избранной теме имеют отношение труды исследователя театральной зрелищности, мастера пантомимы С.А. Овсянникова, а также практический опыт речевых тренингов Л.Д. Алферовой [5,9,15,18].

С нашей точки зрения, по заданной теме конструирования образа спектакля можно использовать труды в области психологии образа (имиджа) А.Ю. Панасюка и С.С. Степанова, а также отечественного основоположника теории социального конструктивизма Л.С. Выготского [2, 10, 11, 14]. Мы взяли во внимание публикации на тему «общества спектакля» современного отечественного философа Л.В. Муреико [7].

Среди иностранных авторов оказалось полезным наследие Г.Э. Крэга, учитывались разработки по риторике (Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж-М. Клиекенберг, Ф. Пир, Ф. Мэнге, А. Тринон), а также наработки в области кинетики Уйнрайта Гордона [4,6,16].

Идеи методологии для нашей статьи высказаны в философии структурализма в психологии Эдварда Титченера и конструктивизма в педагогической философии Ж. Пиаже [17,12].

*Цель работы* – теоретическое обоснование научной основы созданных образов спектаклей в театральной мастерской.

*Задачи.*

1. Дать определение образа драматического спектакля с точки зрения подходов философии структурализма и конструктивизма.

2. Представить и описать модели образов поэтического и комедийного спектаклей: 1) "Скажи: есть память обо мне" А. С. Пушкина в постановке А. А. Козыровой; 2) "С риском для жизни" по пьесе Эдуардо Де Филиппо (театральный педагог Л. А. Огарева, преподаватель композиции художественного оформления спектакля О. В. Токарева).

3. Описать структуру конструкции драматического спектакля с точки зрения структурализма и конструктивизма.

*Методология:* структурализм и конструктивизм.

*Методы:* 1) эксперимент; 2) моделирование; 3) структурный анализ, формально-стилистический и культурно-исторический анализ драматургии; 3) конструирование невербального кинетического образа спектакля; 4) конструирование изобразительного образа спектакля средствами художественного оформления; формирование вербального образа спектакля.

*Новизна.*

1. Дано определение модели образа драматического спектакля с точки зрения подходов философии структурализма и конструктивизма.

2. Представлены модели драматических спектаклей с условными названиями «poetry» и «fars»: модель «poetry»: «поэзия – слово – чувство – кинетика – облик»; 2) модель «fars»: «комедия – предметная среда – облик – кинетика – слово – чувство».

3. Создание двух драматических спектаклей с точки зрения подхода структурализма и конструктивизма на основе *моделей* с условными названиями «*poetry*» и «*fars*».

**Результатами** нашего исследования является создание образов двух поставленных драматических спектаклей в театральной мастерской кафедры театрального творчества совместно с кафедрой изобразительного искусства и дизайна КазГИК.

Эмпирическая база нашего исследования основана на реальных

постановочных проектах в учебном театре КазГИК. Это постановки учебных моделей спектаклей.

Образ спектакля на *литературной основе поэзии* "Скажи: есть память обо мне" А.С. Пушкина (2023 г.), постановщик – театральный педагог А. А. Козырова. Использована модель «*поэзия–слово–движение–чувство*».

На основе модели «*поэзия – слово – чувство – кинетика – облик*» создан спектакль на литературной основе поэзии А.С. Пушкина в постановке режиссера-педагога А. А. Козыровой.



Рис. 1. Сцена из спектакля А. С. Пушкин «Скажи: есть память обо мне».

Образ спектакля отвечает всем параметрам структуры драматического спектакля. Литературная основа спектакля дает определение жанра, тем не менее, в постановке представлены не только вербальные, но так же и невербальные составляющие пластического образа постановки. Кинетика исполнителей имеет свой заданный рисунок, подчинена основной идее образа спектакля. Пластика актеров динамична и развивается в логике и последовательности избранных поэтических произведений А.С. Пушкина.

Впечатление складывается на основе восприятия не только речевых составляющих, но также и кинетики, движения, пластических характеристик исполнителей, которые разнообразны и динамичны на протяжении действия всего спектакля и являются составляющими модели образа невербальной постановки в целом.

Внешний облик актеров, воплощенный в строгие траурные тонах костюмов и длинных юбок, порой напоминает образ вдовы поэта Натальи Николаевны Гончаровой, долгие годы носившей траур

по мужу, оставшейся с детьми без отеческой опоры (Рис. 1).

II. Образ спектакля на литературной основе комедийной пьесы "С риском для жизни" по пьесе Эдуардо Де Филиппо (2024г.) (театральный педагог Л.А. Огарева, преподаватель композиции художественного оформления спектакля О. В. Токарева).

Использована модель «fars»: «комедия – предметная среда – облик – кинетика – слово – чувство».

Комедийная модель спектакля в учебной театральной мастерской создана на основе итальянской драматургии XX века в жанре экстравагантной стилистики фильмов Тарантино в сочетании с наследием романтики итальянского театра комедии дель-арте. К XIX веку комедия дель арте изживает себя, но находит продолжение в пантомиме и мелодраме. В XX веке комедия служит моделью для синтетического театра Мейерхольда и Вахтангова, а также французов Жана Копо и Жана-Луи Барро, возрождающих выразительность сценического жеста.

Репетиции спектакля развивались в сотрудничестве постановочной группы студентов-актеров со студентами-художниками направления «театральная живопись». Установка на решение изобразительного образа спектакля была выполнена на основе формально-

стилистического анализа пьесы Эд. Де Филиппо и культурной традиции Италии второй половины XX века. В решении образа костюмов мы опирались на опыт коллаборации сюрреалистов Эльзы Скиапорелли и Сальвадора Дали. Для решения внешнего облика (габитарного образа) актеров оказался привлекательным опыт итальянского модельера Франко Москино, который прославился своими красочными, вызывающими, живыми, а порой клоунскими образами итальянской моды конца XX века. Экстравагантный характер костюмов выполнен под этим влиянием (Рис. 2).

Начало действия спектакля обозначено невербальным пластическим рисунком действующих лиц пьесы с воображаемыми предметами. Структура оформления спектакля потребовала поиска такой же лаконичной, четкой и выразительной пластики от актеров. Жест конструируется как целенаправленный и выразительный. Внутренние переживания актеров передаются через пластику и музыкальное оформление. Узнаваемые мелодии Нино Рота и Эннио Мариконе вызывает ассоциативные аллюзии с кинофильмами «Милена» и «Бесславные ублюдки», которые погружают зрительный зал в атмосферу спектакля.



Рис. 2. Эскизы костюмов. Художник: студентка Дарья Соловьева

Образ среды спектакля решен ограниченными средствами в рамках сменяющихся картин развития фабулы пьесы. Подвесные рамки над пространством спектакля символизируют окна домов на узкой улице Неаполя (рис. 3). Зрительская фантазия сама конструирует картины происходящего в этих окнах. В спектакле выделены моменты, где действующие лица входят в рамки и в этот момент меняется ритм их речи, затем, когда они выходят за рамки, речь и ритм меняется вновь. В рамках представлены картины пережитых в прошлом прекрасных мгновений юношеской мечты о любви в возвышенном спокойствии и величии. Выход из картины прошлого, запечатленного в фотографиях и семейных портретах, означает возвращение в бытовую приземленность (рис. 4). Структура спектакля наполнена такими переходами из картины прошлого действующих лиц в настоящее и наоборот. Эти переходы требуют от актеров гибкости психологического наполнения, содержащего как возвышенную романтику, так и жесткую холодную приземленность. От артиста требуется быстрота переключений с одного состояния на другое. Это переключение должно быть не формальным, но наполненным

искренними чувствами. Режиссер-постановщик и художник могут задать определенную форму и задачу сценической реальности, которую артисту необходимо оправдать и наполнить эмоциями, ощущениями, переживаниями.

Вербальные составляющие образа спектакля проявляются в его структуре в тот момент, когда зрители получили определенную установку на восприятие происходящего действия на сцене за счет ранее полученной невербальной коммуникации. Создателями спектакля было задумано, что речевая структура сценического образа может быть очень разнообразна. Была задана следующая установка: при использовании энергичного агрессивного жеста речь наполнена мягкостью и гибкостью с манящей интонацией, ласковым голосом. И, наоборот, движения и жесты задействованы мягкие, обволакивающие, а речь агрессивная. В работе над спектаклем использованы тренинги и упражнения, где движения были в одном ритме, а речь – в другом.

Примеры упражнений актерского тренинга:

Упражнение 1. Двигаемся, стелаясь по полу, говорим высоко;

Упражнение 2. Двигаемся очень медленно, плавно, говорим предельно быстро и четко.



Рис.3,4. Сцены из спектакля «С риском для жизни» Эдуардо де Филиппо

### Обсуждение

Принципы структурализма и конструктивизма давно используются в постановочной практике. Неоднократно описаны многими известными актерами и режиссерами, но в той литературе, которую сложно назвать научной. Скорее это литературный жанр мемуаров с описанием эмпирического опыта. В этой статье мы делаем попытку перевести наработанную практику постановки театральных драматических спектаклей на язык научных категорий, основанных на подходах философии структурализма, конструктивизма, а так же психологии коммуникаций.

Использование понятий «структура спектакля», «модель спектакля», «конструкция» целесообразно для понимания студентами целостности образа спектакля, который состоит из определенного набора художественных средств, для понимания целого, приступая к работе над его составными частями.

Один из наших подходов это структурализм, с точки зрения которого можно исследовать любой объект как структуру. В нашем случае объектом является драматический спектакль в театральной мастерской, который с точки зрения структуралистов имеет свою составную структуру и ее можно изучать.

Подобным приложением теории Г. Дебора и Б. Лорел к театральной практике В.Э. Мейерхольда, сравнивая общество спектакля Ж. Бодриера. П. Бурдьё, Д. Денета, Б. Барса занимался Л.В. Мурейко. Однако нас интересует иной фактор конструирования реальности. Наша конструкция образа спектакля универсальна для любой системы создания драматического спектакля, будь то система К.С. Станиславского или биомеханика В.И. Мейерхольда, либо принцип отстранения Б. Брехта. В отличии от конструктивизма биомеханики В.И. Мейерхольда в драматическом театре структура образа обязательно наполняется чувствами и переживаниями. Мы не опровергаем принципы биомеханики В.И. Мейерхольда,

но лишь хотим заметить, что подход философии конструктивизма при моделировании спектакля предполагает наполнение конструкции образа психологическим содержанием.

Наш принцип структурализма в приложении к театральной постановки основан на том, что если это драматический спектакль с использованием средств вербальной и невербальной коммуникаций, то структура построения образа спектакля везде неизменно опирается на одни и те же составляющие художественных средств вербальной и невербальной коммуникаций: габитус, кинетика, вербальный образ, невербальный образ. Конструкция образа наполняется чувствами и переживаниями. Психологическое содержание является составной частью структуры образа спектакля.

Созданные нами модели образов драматических спектаклей с условными названиями «*poetry*» и «*fars*»: 1) модель «*poetry*»: «*поэзия – слово – чувство – кинетика – облик*»; 2) модель «*fars*»: «*комедия – предметная среда – облик – кинетика – слово – чувство*» мы наполнили драматическим содержанием, связанным со смыслами литературной основы.

Модель «*poetry*»: «*поэзия – слово – чувство – кинетика – облик*» содержит в себе прежде всего фактор поэтической литературной основы. Ключевым фактором является *слово*, вербальная коммуникация. От слова рождается *чувство*, от чувства движение или *кинетика*. Фактор «*облик*» включает в себя целиком внешний облик артиста. Его психофизические данные и в целом внешний вид, включая одежду.

Модель «*fars*»: «*комедия – предметная среда – облик – кинетика – слово – чувство*» содержит в себе литературную основу пьесы комедийного жанры. До того, как прозвучит слово, зрительный зал воспринимает образ среды, выраженный в декорациях и внешнем облике артиста. Движения артистов

задают установку на последующее восприятие спектакля в целом. Слово рождается от движения. Внутренний монолог прорывается в диалог. Диалог рождает чувство.

Давая определение модели образа спектакля с точки зрения структурализма, нам представляется, что *модель любого спектакля – это структура или конструкция, наполненная содержанием выразительных коммуникативных средств: вербальных и невербальных. Сущностная характеристика модели драматического спектакля зависит от ее литературной основы.*

На наш взгляд, сам процесс придумывания образа спектакля и затем воплощения его на сценической площадке – это ни что иное как конструирование смыслов и символов. Теория коммуникаций вытекает из этого сама по себе, поскольку театр – это средство общения, массовая коммуникация и прежде всего с теми, кто сидит в зрительном зале, с публикой. Театр – это средство коммуникации, посредством которой транслируются смыслы и символы, заложенные в модели театрального спектакля. Общение с публикой или акт массовой коммуникации в театре происходит через рампу. Если спектакль отснят на пленку и транслируется через СМИ, то коммуникация умножает ее массовой характер.

Сама традиция русского психологического театра послужила основой для разработок множества современных психологических тренингов. Учебная практика обучения студентов театральному мастерству и постановке спектаклей базируется на знаниях психологии межличностной и массовой коммуникаций, исследователем которой является З.И. Гершкович [3].

Структурализмом в психологии занимался английский психолог XX века Эдвард Титченер, который утверждал, что повседневный опыт жизни можно разложить на составные элементы [17, с.62- 73]. Подобным образом в своих

трудах рассматривает структуру образа индивидуума имиджеолог А.Ю. Панасюк [10,11].

1. Габитарный образ (внешний облик индивидуума, психофизика, костюм, макияж) [14];

2. Кинетический образ (кинетика индивидуума, язык тела в пространстве) [16];

3. Образ предметов (символизм аксесуаров);

4. Образ среды (интерьер, декорация);

5. Вербальный образ (речевые характеристики индивидуума) [1,4].

Разберем основные характеристики структуры параметров образа спектакля, который состоит из двух частей, содержания вербальной и невербальной коммуникации.

1. **Невербальный образ драматического спектакля** включает в себя:

1) *изобразительное решение образа спектакля*, выраженное в решении смыслового художественного решения театральных декораций, образа среды, в которой разворачивается театральное действие – декорации спектакля. Первое, – что открывается перед зрителем еще до начала театрального действия – это образ художественного решения спектакля, его театральная живопись, декорация или ее отсутствие. Изобразительное решение образа спектакля мы относим к признакам невербальной коммуникации.

Другие признаки невербальной коммуникации:

2) *габитарный образ* актеров – это их внешний облик, включающий в себя грим, прическу, художественный образ костюмов;

3) *кинетический образ* актеров конструируется за счет кинетики, движения, где жесты, мимика, положение тела в пространстве, взгляд, темпы и ритмы в движении – все имеет значение для создания образа спектакля;

4) *предметный образ*, который, прежде всего, выражен в предметной среде, окружающей в реальной жизни

индивидуума, на театральной сцене это реквизит.

5) световой образ спектакля также можно отнести в пространство невербальной коммуникации.

**II. Вербальный образ драматического спектакля** наполняется средствами вербальной коммуникации, то есть сценической речи актеров. Речь формируется на основе поиска речевой характеристики образа, отработки артикуляции, силы и тембра голоса, интонации. Все составляющие конструкции вербального образа драматического спектакля наполнены символическими смыслами и значениями произносимого слова, фразы. Звуко-шумовое оформление образа спектакля мы также можем отнести к невербальным средствам коммуникации, если в нем не используются слова.

Описанная структура образа спектакля создается посредством конструирования модели сценической реальности.

Авторы статьи полагают, что конструктивизм, который возник как художественное течение в начале XX века, не имеет отношение к философии конструктивизма. Конструктивизм как художественное направление, основанный Владимиром Татлиным и Александром Родченко, предлагал вниманию зрителей абстрактное строгое искусство, которое стремилось отразить индустриальное общество и было связано с методами соцреализма.

Конструктивизм как философское течение возник в середине XX века и является разнородной группой теорий, которая объединила в себе теорию коммуникации, посвященную созданию образов. Основной тезис теории создания образов (имиджологии) утверждает, что образ – «это конструкция, социальный феномен, который сознательно или бессознательно конструируется и затем передаётся от коммуникатора к

реципиенту посредством коммуникативного процесса» [15, с.53]. Конструктивизм представлен французским философом Жаном Пиаже, который полагал, что процесс познания – это конструирование картины мира. [12] Отечественный исследователь Лев Выготский, основатель социального конструктивизма, изучал процесс обучения. Один из выводов конструктивизма в педагогике: обучение – это социально-активная деятельность [2]. В нашем случае – это вовлечённость студентов в творческий процесс и выработка студентами принятия самостоятельных творческих решений.

### **Заключение**

Таким образом, в заключении мы можем сделать следующие выводы, что независимо от характера драматического спектакля, будь то модель «*poetry*»: «*поэзия – слово – чувство – кинетика – облик*», созданный на литературной основе поэтического жанра, либо спектакль по модели «*fars*»: «*комедия – предметная среда – облик – кинетика – слово – чувство*», созданный на литературной основе комедийной пьесы, образ его конструируется на основе структуры, состоящей из набора невербальной и вербальной коммуникаций.

Теоретическая значимость нашего исследования заключается в дополнении к исследованиям в области теории конструктивизма и структурализма описания двух символических моделей-образов драматических спектаклей на литературной основе поэзии и комедийной пьесы.

Практическая значимость статьи состоит в использовании подходов структурализма и теории коммуникации в приложении к педагогической практике создания структуры образа спектакля в условиях театральной мастерской.

### **Литература:**

1. Алферова Л.Д. Речевой тренинг: дикция и произношение. Учебное пособие. изд.-3-е. Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2011. 104 с.



2. Выготский Л.С. История развития высших психических. Москва : Издательство Юрайт. 2023. 336 с.
3. Гершкович З.И. Художественное творчество и техника массовой коммуникации (эстетико-социологические проблемы) // Художественное и научное творчество // Ред. Б.С. Мейлах. Ленинград : Наука, 1972. С. 209-236.
4. Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клиекенберг Ж.-М., Мэнге, Пир.Ф, Тринон А. Общая риторика: Пер. с фр. Москва : Прогресс, 1986. 392 с.
5. Кнебель М.И. Поэзия педагогики. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Изд.: Планета музыки, 2021. 564 с.
6. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. Москва : Изд.: Искусство, 1988. 399 с.
7. Мурейко Л.В. Конструктивистский театр и «общество спектакля»: к проблеме конструирования образного знания // Terra Linguistica. 2021. №3. С. 20-35.
8. Немирович-Данченко В.И. О творчестве актера: хрестоматия. Учеб. пособие для высших и средних театральных учебных заведений. Москва : Искусство, 1984. 623 с.
9. Овсянников С. Зрелищность и выразительность театрального представления. Санкт-Петербург, 2003. 376 с. ISBN 5-7439-0093-0.
10. Панасюк А.Ю. Формирование имиджа: стратегия, психотехнологии, психотехники. Москва: Изд. «Омега-Л», 2007. 266 с.
11. Панасюк А.Ю. Я – Ваш имиджмейкер и готов помочь сформировать Ваш профессиональный имидж. Москва: Дело, 2003. 240 с.
12. Пиаже Ж. Избранные психологические труды. Москва: Просвещение, 1969. 659 с.
13. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / Под. Ред. М. Яновской / Москва : Изд.: Эксмо-Пресс, 2020. 448 с.
14. Степанов С.С. Язык внешности. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 416 с.
15. Токарева О.В. Конструирование имиджа женщин парламентариев в современной России: дис. ... канд. полит. наук. Казань, 2020. 171 с.
16. Уэйнрайт Г. Язык тела. Пер. с англ. К. Ткаченко. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2002. 320 с.
17. Шульц Д.П., Шульц С.Э. История современной психологии. Санкт-Петербург: Изд-во «Евразия», 2002. 532 с.
18. Эфрос А.В. Репетиция любовь моя. Москва: Панас, 1993. 318 с.

#### References:

1. Alferova L.D. Rechevoj trening: dikcija i proiznoshenie. Uchebnoe posobie. izd.-3-e. Sankt-Peterburg : SPbGA-TI, 2011. 104 s.
2. Vygotskij L.S. Istorija razvitija vysshih psichicheskikh. Moskva : Izdatel'stvo Jurajt. 2023. 336 s.
3. Gershkovich Z.I. Hudozhestvennoe tvorchestvo i tehnika massovoj kommunikacii (estetiko-sociologicheskie problemy) // Hudozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo // Red. B.S. Mejlah. Leningrad : Nauka, 1972. S. 209-236.
4. Djubua Zh. Jedelin F., Kliekenberg Zh-M, Mjenge, Pir.F, Trinon A. Obshhaja ritorika: Per. s fr. Moskva : Progress, 1986. 392 s.
5. Knebel' M. I. Pojezija pedagogiki. Uchebnoe posobie. Sankt-Peterburg: Izd.: Planeta muzyki, 2021. 564 s.
6. Krjeg Je.G. Vospominanija, stat'i, pis'ma. Moskva : Izd.: Iskusstvo, 1988. 399 s.
7. Murejko L.V. Konstruktivistskij teatr i «obshhestvo spektaklja»: k probleme konstruirovaniya obraznogo znanija // Terra Linguistica. 2021. №3. S. 20-35.
8. Nemirovich-Danchenko V.I. O tvorchestve aktera: hrestomatija. Ucheb. posobie dlja vysshih i srednih teatral'nyh uchebnyh zavedenij. Moskva : Iskusstvo, 1984. 623 s.
9. Ovsjannikov S. Zrelishhnost' i vyrazitel'nost' teatral'nogo predstavljenija. Sankt-Peterburg, 2003. 376 s. ISBN 5-7439-0093-0.
10. Panasjuk A.Ju. Formirovanie imidzha: strategija, psihotehnologii, psihotehniki. Moskva: Izd. «Omega-L», 2007. 266 s.
11. Panasjuk A.Ju. Ja – Vash imidzhmejker i gotov pomoch' sformirovat' Vash professional'nyj imidzh. Moskva: De-lo, 2003. 240 s.
12. Piazhe Zh. Izbrannye psihologicheskie trudy. Moskva: Prosveshhenie, 1969. 659 s.
13. Stanislavskij K.S. Moja zhizn' v iskusstve / Pod. Red. M. Janovskoj / Moskva : Izd.: Jeksmo-Press, 2020. 448 s.
14. Stepanov S.S. Jazyk vneshnosti. Moskva: JeKSMO-Press, 2001. 416 s.
15. Tokareva O.V. Konstruirovanie imidzha zhenshhin parlamentariev v sovremennoj Rossii: dis. ... kand. polit. nauk. Kazan', 2020. 171 s.
16. Ujejnrajt G. Jazyk tela. Per. s angl. K. Tkachenko. Moskva: FAIR-PRESS, 2002. 320 s.
17. Shul'c D.P., Shul'c S.Je. Istorija sovremennoj psihologii. Sankt-Peterburg: Izd-vo «Evrazija», 2002. 532 s.
18. Jefros A.V. Repeticija ljubov' moja. Moskva: Panas, 1993. 318 s.