

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.10

УДК 792.02(075.8)

М. М. Барнич, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
mngm@ua.fm

<https://orcid.org/0000-0003-2482-5202>

ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ АКТОРСЬКИХ ПЕРЕЖИВАНЬ У СЦЕНІЧНІЙ РОЛІ

З'ясовано, що емоційні реакції, які виникають під час переживання у сценічній ролі, відрізняються від життєвих у зв'язку з фактом вольового, психологічного відмежування особи актора від його ігрової, творчої «іпостасі». Проаналізовано особливості акторського творчого процесу. Аргументовано, що удавання та імітація в ролі є обов'язковою і невіддільною частиною акторської майстерності. Виявлено, що «естетична складова» діяльності актора сутнісно належить до споглядання актором власних емоційних реакцій. Відстежено: емоційний стан актора не співвідноситься ні зі станом персонажа ролі, ні зі станом особи актора.

Ключові слова: емоційні реакції, акторське переживання, імітування, удавання, публічна творчість, естетичне почуття, сценічні емоції.

М. М. Барнич, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АКТЕРСКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ В СЦЕНИЧЕСКОЙ РОЛИ

Выяснено, что эмоциональные реакции, которые возникают во время переживания в сценической роли, отличаются от жизненных в связи с фактом волевого, психологического отстранения личности актера от его игровой, творческой «ипостаси». Проанализировано особенности актерского творческого процесса. Аргументировано, что представление и имитация в роли является обязательной и неотъемлемой частью актерского мастерства. Выявлено, что «эстетическая составляющая» деятельности актера по существу принадлежит к созерцанию актером собственных эмоциональных реакций. Отслежено: эмоциональное состояние актера не соотносится ни с состоянием персонажа роли, ни с состоянием актера как человека.

Ключевые слова: эмоциональные реакции, актерское переживание, имитация, представление, публичное творчество, эстетическое чувство, сценические эмоции.

М. М. Barnych, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

AESTHETIC ASPECTS OF ACTING EMOTIONAL EXPERIENCES IN A SCENE ROLE

The aim of this paper is to find out the aesthetic aspects of acting emotional experiences in a scenic role.

Research methodology. Methods of analytical and synthetic processing of sources are used (in the study of phenomenological, psychological, special

applied artistic literature on this subject); structural and functional and typological approaches (in revealing the psychological acting “entities” and their relationship in the process of acting emotional experience in the scenic role).

Results. It is found out that emotional reactions that arise in the process of experiencing a role differ from life in connection with the fact of distinguishing the person of an actor from his playing, creative “hypostasis”. The analysis of features of the actor’s creative process is carried out. It is argued that getting more and more into the character is an obligatory and integral part of acting. It is found out that the “aesthetic component” of the actor’s activity essentially belongs to the contemplation of the actor of his own emotional reactions. It is observed that the actor’s emotional state is one that does not correlate neither with the state of the character of a role, nor with the person of the actor as a person.

Novelty. The aesthetic component of the actor’s experience on stage and the creative process have been revealed.

The practical significance. The main provisions and materials of the article can be applied by actors directly in creative work and teachers in the process of training the future actors. The conclusions can be used for further scientific research of various aspects of acting and stage art in general.

Keywords: *emotional reactions, actor’s experience, imitation, public creativity, aesthetic feeling, stage emotions.*

Постановка проблеми. Про те, що почуття актора в ролі відрізняються від подібних у житті, свідчать як відомі театральні діячі, так і дослідники психології акторської творчості. Зокрема, називають їх естетичними, очищеними, легкими Д. Дідро, Т. Сальвіні, К. Станіславський, М. Чехов, А. Арто, Лесь Курбас, Є. Гротовський, Е. Барба, Л. Виготський, П. Якобсон, Р. Натадзе, Н. Рождественська, Л. Грачова, О. Сторожук, Е. Бутенко, В. Кісін. Однак питання про різницю цього естетичного переживання від життєвого досі є не достатньо дослідженим. Зважаючи на те, що переживання ролі супроводжується емоційними реакціями організму актора, які відрізняються від подібних життєвих і водночас контролюються та спостерігаються актором, виникають підстави для осмислення естетичних аспектів акторського переживання у сценічній ролі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема статті зумовила звернення до наукових праць відомих учених у галузі загальної психології та психології мистецтва — Т. Рібо, П. Якобсона, Р. Натадзе, Л. Виготського, Н. Рождественської, Л. Грачової. Основу дослідження становлять розвідки видатних діячів театального мистецтва — К. Станіславського, М. Чехова, Е. Бутенка.

Мета статті — з’ясувати естетичну складову акторського переживання в сценічній ролі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблемою акторів-початківців є поєднання у власній особі двох сутностей — тієї, котру

відтворює, копіює чи імітує і творить рухи та інші зовнішні ознаки персонажа, і тієї, яка водночас має жити в ролі, переживати, зовні удаваному актором житті іншої людини. Удаваному тому, що актори виконують усі ці рухи не за власною потребою, як у житті, а за потребою виконувати та творити їх. Помилково нехтувати цією першою сутністю (тією, що удає), замовчувати її важливість, а ще гірше — не використовувати її. Адже це зовнішнє удавання є обов'язковою та невіддільною складовою акторського мистецтва. Власне завдяки йому (і не тільки) й відбувається переживання в ролі та виникають почуття. Безумовно, всі актори імітують зовнішні ознаки персонажа, і навіть якщо не визнають цього, відзначають, що потрапляють, на їхню думку, у той стан, що називається «переживання в ролі», іншим способом. У такому разі фактор імітації мимовільно виконує свою функцію, самостійно залучається до тих способів, якими пробуджується життя в ролі. Отже, цим можна свідомо і вміло користуватися. Тобто удавання може бути одним із прийомів — як для викликання емоцій у ролі, так і загалом для творення образу. Більше того, його свідоме використання значно розширює межі акторської майстерності, навіть змушує переглянути сам підхід до цієї майстерності. Нині деякі дослідники переконані, що удавання є невіддільною складовою творчого процесу актора в ролі (Бутенко, 2007). Зрештою, ще М. Чехов стверджував про важливість імітації у творчому процесі актора.

Отже, фактор удавання впливає на саме акторське почуття, його своєрідність. Але ще досі чітко не визначено, у чому полягає своєрідність. Тому вбачаємо за необхідність розглянути природу почуття актора в ролі порівняно з його життєвим, у різниці між грою акторів і їхніми переживаннями та в підході до техніки викликання почуття.

Про те, що почуття актора в ролі відрізняються від подібних у житті, стверджують усі дослідники акторської творчості, називаючи їх естетичними, очищеними, легкими тощо: «Дідро має рацію, коли говорить, що актор плаче справжніми сльозами, але сльози його течуть із мозку, і цим він виражає саму сутність художньої реакції як такої» (Выготский, 1998, с. 271). Далі актор повинен самостійно їх знайти в собі, тобто відчувати своєрідність їхнього звучання, Але невідомо яким чином. Напевно, і К. Станіславський, і М. Чехов знали, які ці почуття, оскільки мали і відчували їх у власному організмі, і напевно точно спрямовували учнів до відповідного самопочуття цього особливого стану. І, мабуть, їхні учні, котрі набули майстерності від вчителів, фіксували це самопочуття в ролі і передавали іншим учням. Однак на якомусь етапі ця ланка передачі обірвалася і залишилася «суха система» прийомів як досягати життя в ролі. А саме це життя і його дух зникли. Залишилися перегони — як

у вчителів, так і в їхніх учнів за тим почуттям, яке відоме їм із життєвого досвіду. Але ж акторські почуття не такі, вони інші, особливі. Так, дійсно в ролі виникає відчуття болю, але далеко не таке, як у житті. У житті «болить душа» і людина плаче, але не може контролювати біль. А актор плаче і відчуває свій стан, регулює його. І дія дійсно виникає в ролі, але її відчуття не таке, як у житті, де немає відчуття дії, вона просто є, а актор має це відчуття і знає, що далі робитиме, щоб дія не зникала.

Із цього висновуємо, що як би актор не намагався, та коли він не знає і не розпізнає в собі основного — особливості почуття в ролі, акт його переживання буде неповноцінним. Залишаться лише намагання створити життя в ролі.

Тому постає завдання з'ясувати, яким чином акторові розрізнити це своєрідне почуття в ролі, його самовідчуття. Насамперед з'ясуємо, які переживання доступні акторові в ролі.

Часто між акторами можна почути фразу: «Не награвеш — не зіграєш». Що у такому разі розуміємо під поняттям «награвання»? Наприклад, відчуття, які переживає персонаж під час хвилювання, ніяковіття, страху, переляку, тривоги, жаху, неспокою, замилювання, занепокоєння, розгубленості, здивування, сорому, зворушливості тощо, актор взагалі не може відчувати у своїй особі. Ці відчуття неможливо викликати та пережити в ролі. Отже, немає і необхідності викликати ці відчуття під час гри для того, щоб їх пережити. Вони відповідно граються — відтворюються їхні зовнішні ознаки. І це не іменується «награванням». Однак персонаж глибоко емоційно переживає, наприклад, біль чи гнів, то це вже почуття. Майстерність актора полягає не тільки в органічному відтворенні зовнішніх ознак персонажа у цьому стані (його тілесної, мімічної, мовної поведінки, дихання тощо), а ще й в умінні викликати та створювати у власній особі ці емоційні переживання.

Мета актора в ролі полягає не в тому, щоб відтворити та пережити той стан, коли персонаж вражається подією та охоплений почуттям настільки, що йому спирає дух і його організм перебуває у фізичній агонії, де дихання, голос, міміка та все тіло паралізовані враженням. Однак не слід організм актора доводити до такого стану, оскільки фізика є його творчим інструментом.

Тому така мета хибна. Навіть якщо актор будь-яким способом досягне означеного психоемоційного стану в певному місці, то він позбавить персонажа художньої виразності і образності. Його переживання мимовільно й безумовно позначаться на міміці, голосі тощо. Актор стане самим собою, тим, яким він буває в житті, у подібному стані. Це безумовно викличе жаль у глядача, але не надасть естетичного задоволення ні йому, ні самому акторові. Більше того, такі переживання шкідливі для обох.

Таким чином, досвід життєвих емоційних станів не слід використовувати для створення акторського життя в ролі.

Ще однією причиною своєрідного походження акторського почуття є фактор публічної творчості актора. На основі спостережень за психологією поведінки людей можна зазначити, що зазвичай людина ніколи не намагається показати власні страждання іншій. Допустити неконтрольований емоційний стан у присутності іншої людини, а тим паче публічно — ознака слабкодухості. У вихованих людей і між вихованими людьми не прийнято емоційно «розкисати» й нервувати не тільки тому, що це неприємно іншим людям, а й тому, що це ранило інших і завдає їм болю. Власне тому вихована людина не дозволяє собі переступати їй бар'єр. Коли їй публічно зроблять боляче, вона буде всіляко намагатися позбутися цього стану, звільнятися від енергії, що утворилася в її організмі. Це звільнення відбувається через дихання, слова, посмішки, хаотичні рухи тощо, таким чином людина «тримає себе в руках». З іншого боку, така людина звільняє свою природу, тобто організм, дихання, голос, міміку й рухи від паралізованого і враженого емоцією їхнього стану. Така поведінка людини, спрямована на вгамування емоційного почуття за публічних умов, називається психологічним захистом.

Постає питання, як же бути акторові? Адже для нього, здавалося б, навпаки, передбачено професією, «показувати» страждання.

Зазначимо те, що акторська творчість завжди публічна — «жива» тут і тепер, у присутності інших людей. Навіть коли актор сам у ролі, один залишається на сцені, то творить для глядача. Він не може перетнути межу, допустити такого стану, у якому емоція та її енергія охоплюють і паралізують організм, голос, міміку, рухи. Більше того, актор не має права оголоти публічно своє «я», навіть ховаючись за маскою персонажа. З етичних міркувань, в актора повинен бути закритий той «портал», за яким звичайна людина втрачає самоконтроль, переступає емоційну міру і впадає в глибоке переживання. Свідомий переступ такого порталу буде невіглаством і неповагою до глядача, адже публіка довірлива, сподівається, що перед нею високодуховні люди, талановиті митці. Проте це не завжди відбувається так на практиці, оскільки «прийоми акторської психотехніки недосконалі» (Станіславський, 1953, с. 398).

Не тільки через ці морально-етичні причини актор має завжди дотримувати відчуття емоційної міри в публічних обставинах. Він має це робити насамперед тому, що переступ емоційної межі обмежує і паралізує його організм, дихання, міміку, голос та рухи — природу. Тобто емоція внеможливує застосування творчих інструментів.

Отже, звернення до життєвих емоційних станів може обернутися для актора в ролі тим, що він потрапить під паралітичну дію емоції та енергії.

Це твердження є, на перший погляд, парадоксальним і неймовірним, оскільки очевидно, що на голосі, міміці і рухах актора позначається той емоційний стан, у якому він перебуває. Утім ця «очевидність» хибна — це не той емоційний стан і не такий, як у житті і як у персонажа. Адже коли б це було відображенням, як у житті, то це означало б, що актор утратив контроль над емоціями, диханням, голосом, мімікою і рухами: «Але ж коли актор буде по-справжньому хвилюватися щоразу як Гамлет, то після десятої вистави він зійде з розуму, а актор, який грає Отелло, нарешті задушить актрису-Дездемону. Важливо зауважити, що він хвилюватиметься власне як Гамлет, а не як актор, але хвилюватиметься по-справжньому» (Грачева, 2003, с. 136). Тобто в актора виникають емоція і почуття, але не такі, як у житті. Актор, як бачимо, уникає того емоційного стану, у який потрапляє звичайна людина. Він викликає почуття з іншого стану — творчого, психологічного, аналога якому немає у звичайному житті і який необхідно вивчати та освоювати. Можемо зазначити, що в цьому стані актор зовні творить і виражає «вражену» міміку, голос та поведінку персонажа, але внутрішньо ці його творчі природні інструменти не вражені і не паралізовані.

Таким чином, через означений спосіб існування емоції та енергія, які виникають у ролі, не такі, як у житті. Зрозуміло, що в такому творчому стані акторові не соромно перед публікою оголити свою душу, адже він захищає персонажа та його сльози очищені співпереживанням йому. Оскільки актор перебуває в постійному контакті з глядачем, оскільки глядач відчуває це творче почуття.

Таке управління власною природою незвичне, тому актор цьому навчається. Адже природа звичайних людей у конфліктній ситуації завжди вражається емоцією. Тому ті «вражені стани» власного організму актора, які відомі йому з досвіду, не можуть слугувати орієнтиром у ролі. Актор мусить вивчати та освоювати новий досвід «роботи» свого організму під час переживання в ролі.

Утім спостереження засвідчують, що сльози, які викликають більшість акторів у ролях, глибоко вражають і їх, і глядачів. У цих випадках глядачеві боляче не через долю героїв, а через співпереживання не їм, а акторам. Можна зазначити, що такі актори перетинають межу — почуття беруть у полон і паралізують усю їх природу. Глядач не розуміється на цій межі, і тому виникають такі співзвучні, як у цих акторів, почуття, і природа глядача потрапляє під паралітичну дію емоції, що безумовно шкодить його здоров'ю.

Отже, творчі, акторські емоції і почуття не такі, як у житті, де людська природа цілком потрапляє під їхній вплив. Актор їх «виготовляє» власними природними інструментами — голосом, мімікою, рухами. Тому

вони контрольовані й дозовані, і через це не можуть згубно впливати ні на організм, ні на психоемоційний стан людини. Ці емоції та почуття, можна зазначити, заліковують і зцілюють душевні рани людини, а не травмують її: «Сценічні почуття є для актора не просто довільно викликаними фіктивними почуттями, а почуттями творчими, пов'язаними з творчою особистістю актора. Набуваючи для актора форми творчих почуттів, вони сприймаються ним не тільки як почуття, надані з приємним обертоном, але вже як почуття, просякнуті творчими відчуттями.

Сценічні почуття, подані як неособисті, починають перекриватися для актора сильним особистим тоном. У цьому для актора і полягає насолода сценічними почуттями» (Якобсон, 1936, с. 182).

Відомо, що глибокі почуття завжди глибоко обтяжують та невиліковно ранять людину. Але навіть знаючи це, люди не можуть дати цьому раду в житті. Проте актори можуть опанувати це в ролях, адже акторське драматичне мистецтво полягає не в тому, щоб заплакати в ролі яким завгодно способом. У такому разі це не мистецтво. Мистецтво покликане очищати душі, тому акторські сльози мають бути не звичайними, а очищеними.

Інший аспект означеної проблеми — психотехніка актора. Задамося питанням, чи можна привласнити чужі думки в ролі і висловити їх як свої? Зважаючи на спостереження за грою акторів, очевидно, що можна. Але з вищесказаного випливає, що викликані таким чином думки чинять з актором те, що і з тією людиною, від якої він їх виражає. Тобто вони суттєво впливають на його психіку і паралізують природу — голос, міміку, рухи. Ймовірно, що за почуттями актор цього не помічає і напевно залишається задоволеним, адже викликав переживання в ролі. Але помилка актора в тому, що він користується неправильним способом викликання почуття. Актори з такою природою викликаних почуттів не помічають, що почуття, які викликають у ролях визнані актори, інші, не такі, як життєві. Ці актори вочевидь користуються іншою психотехнікою. Вони не привласнюють думки персонажа і не виражають їх як свої. Вони існують не так, як інші — оскільки не виражають чужі думки, а відтворюють те, як виражає персонаж свої думки. Тоді через це «як» вони потрапляють до іншого стану, у якому переймаються ними ж створеним образом. А це інші почуття, ніж життєві, вони не охоплюють їхню природу, не паралізують голос, міміку, рухи. Природа є їхнім творчим інструментом.

Актор-майстер плаче в ролі, але не тими слізьми. Так, дійсно, він переймається переживаннями персонажа, але глибоко не впускає в душу викликані почуття, оскільки відчуває міру і межу, таким чином не доводячи до паралітичного стану ні свою природу, ні природу глядача.

Можна стверджувати, що такий актор грається з почуттями, тобто творить їх, наближає тільки до певної межі. І його психоемоційна система відгукується на них наче через фільтр. Він плаче цими відфільтрованими сльозами. Тими, які називають лікувальними, які очищають душу і душі: «Естетична емоція, як відомо, відрізняється від інших тим, що діяльність, яка її викликала, передбачає не виконання якоїсь життєвої чи соціальної функції, а самодостатнє безпосереднє задоволення, заповняє цією діяльністю» (Рибо, 2002, с. 662).

У житті немає подібних емоційних станів, тому що там немає творчого «порогу», тобто здатності наближати почуття до певної відстані. Через недосконалу техніку більшість акторів потрапляють у полон викликаних почуттів. Вони за життєвою звичкою «захоплюють» ці почуття. Очевидно, що таким акторам необхідно змінювати прийоми психотехніки, відкривати і формувати інший характер почуття важкими щоденними зусиллями. Безумовно, що цей творчий «поріг», цю здатність наближати в ролі почуття до певної відстані можна відкрити в собі, адже інші талановитіші роблять це. Тому кожен актор має віднайти і пізнати таку особливість творчого почуття в ролі. Аж відтак може назвати себе митцем. Адже той актор, який потурає життєвому досвіду, творчо обмежений: «В обдарованій людині постійно відбувається боротьба між його вищим та нижчим «я». Кожне з них бореться за владу над іншим. У звичайному житті перемагає нижче. /.../ Але у творчому процесі повинно перемагати і перемагає вище «я». Нижче взагалі не визнає вищого «я» і заперечує його, приписуючи собі його сили, здібності та якості. Вище ж, навпаки, визнає існування свого двійника, але заперечує його «рабовласницькі» інстинкти. Воно хоче зробити нижче «я» провідником своїх ідей, почуттів та сил. Поки говорить нижче «я» — вище змушено мовчати. Але останнє може вивільнитися від нього, залишити його, вийти з нього, і тоді залишене «я», у свою чергу, замовкає, завмирає» (Чехов, 2003, с. 155).

У житті під час спілкування ми завжди висловлюємо свою думку. Цей досвід вкарбований у нашій природі — у міміці, інтонаціях, рухах поведінки тощо. Актор у ролі, навіть тоді, коли він наодинці з глядачем, весь час зовні виражає глядачеві, як персонаж здійснює свої дії, яка його поведінка і що з ним зовні відбувається. Виражає він ці зовнішні ознаки своїми мімікою, голосом, диханням, фізичними рухами. Але досвід змушує виражати думки персонажа так, як у житті. Тому актор, який потурає цьому життєвому досвіду, не може творити своєю природою. Його почуття, якщо й виникають, відрізняються, оскільки викликані не творчим способом, а гвалтуванням психіки.

Отже, акторське емоційне переживання, як уже було зазначено, формується не так, як у житті, тому що має інше походження (не таку

причину). Якщо в житті воно виникає незалежно від причини і впливає на фізичну діяльність людини (дихання, голос, мову, міміку, поведінку тощо), то в ролі воно навпаки — зумовлено відтворенням актором цієї фізичної діяльності персонажа під час його емоційного переживання. Тому різновид акторського переживання в ролі не такий, як звичайний, життєвий. Це почуття зумовлене штучним шляхом, не так, як у житті. А це далеко не одне й те саме. Отже неправильно докласти до ролі життєвий емоційний досвід переживання і рівнятися на нього: «Особисті переживання актора відходять на другий план, увага зосереджується на переживаннях персонажа. І все ж таки актор відчуває почуття творчої радості, коли роль удалася. Це відчуття успіху водночас підштовхує уяву. Актор володіє сценічним переживанням, керує ним — очевидно, це приносить особливе задоволення» (Рождественская, 1995, с. 190).

Безумовно, що у звичайному житті людини немає досвіду переживання тих драматичних естетичних емоцій, про які зазначав і які міг творити і переживати у ролях М. Чехов. І, вочевидь, більшості акторів, як і всім звичайним людям, ці емоції теж невідомі, тому й недоступні. Але не недосяжні, їх можна відкрити в собі, осягнути і пізнати, про що свідчить приклад творчості окремих акторів. З відкриттям таких естетичних емоцій творчість і майстерність актора досягає абсолютно іншого, вищого рівня. Можна зазначити, що ці емоції перебувають за межею звичайних, тобто коли звичайні тамуються й знищуються, тоді з'являються ті — творчі. Таким чином техніка актора охоплює і уміння керувати в ролі власними емоціями.

Ще одним аспектом акторського естетичного почуття є його енергія. Іншими словами, у створеному актором житті в ролі є особливе випромінювання. Сутність його — у виді енергії, яку творить актор і яка наповнює це життя. Ця створювана енергія і є випромінюванням, флюїдами, що передаються глядачеві. Цю енергію неможливо охарактеризувати словами, як і будь-яку іншу енергію. Вона відрізняється від звичайної життєвої енергії дії і почуття. Небагато акторів натрапляють на відчуття цієї енергії і відкривають у собі її дух. Він є їхнім внутрішнім орієнтиром у всіх ролях. Причини цього не лише у творчому пошуку актора, у його здатності глибоко аналізувати роль тощо, а найбільше — у вмінні творити цю особливу енергію дії та переживань у ролі. Глядач прагне, щоб і в ньому збуджувалася подібна енергія, тому хоче бачити таких акторів у будь-якій ролі.

Висновки. Емоційні реакції, які виникають під час переживання в ролі, відрізняються від життєвих через відмежування особи актора від його ігрової, творчої «іпостасі». У результаті цього акторські почування і переживання, на відміну від життєвих, є творчими. Творчі акторські емоції і почуття зумовлені відтворенням актором фізичної діяльності

персонажа під час його емоційного переживання. Актор їх «виготовляє» власними природними «інструментами» — голосом, мімікою, рухами. Тому вони контрольовані і дозовані, через що можуть згубно впливати на організм і психоемоційний стан актора. На основі аналізу особливостей акторського творчого процесу аргументовано, що викликання таких естетичних переживань є обов'язковою і невіддільною частиною акторської майстерності. Естетична складова діяльності актора належить до споглядання актором власних емоційних реакцій. Емоційний стан актора в ролі є таким, що не співвідноситься ні зі станом персонажа ролі, ні зі станом актора як людини. Цей стан не має аналогів у житті, тому вивчається і освоюється в навчальному та творчому процесі актора.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому планується дослідження аспектів поняття «переживання» в акторському мистецтві та особливостей творчої діяльності актора.

Список посилань

- Бутенко, Э. (2007). *Сценическое перевоплощение. Теория и практика*. Москва: ВЦХТ.
- Выготский, Л. С. (1998). *Психология искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Грачева, Л. В. (2003). *Актерский тренинг: теория и практика*. Санкт-Петербург: Речь.
- Рибо, Т. (2002). *Болезни личности*. Минск: Харвест.
- Рождественская, Н. В. (1995). *Психология художественного творчества*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво.
- Чехов, М. (2003). *Путь актера*. Москва: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига».
- Якобсон, П. М. (1936). *Психология сценических чувств актера*. Москва: Художественная литература.

References

- Butenko, E. (2007). *Stage reincarnation. Theory and practice*. Moscow: All-Russian Center for Art. [in Russian].
- Vygotsky, L. S. (1998). *The Psychology of Art*. Rostov-na-Donu: Phoenix. [in Russian].
- Gracheva, L. V. (2003). *Actor training: theory and practice*. St. Peterburg: Rech. [in Russian].
- Ribot, T. (2002). *Illness of personality*. Minsk: Harvest. [in Belorussian].
- Rozhdestvenskaya, N. V. (1995). *Psychology of artistic creativity*. St. Peterburg: Publishing House of St. Petersburg State University. [in Russian].
- Stanislavsky, K. S. (1953). *Actor's work on himself*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2003). *The path of the actor*. Moscow: AST Publishing LLC: Transitbook LLC. [in Russian].
- Jacobson, P. M. (1936). *Psychology of scenic actor's feelings*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura. [in Russian].

Надійшла до редколегії 24.01.2020 р.