

ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ У РОЛІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком наукового підходу до осмислення походження, місця та значення сприйняття в акторському мистецтві. Аспекти функціонування сприйняття актора в ролі, починаючи з засновника мистецтва акторського переживання К. С. Станіславського до наших днів, недостатньо досліджені в контексті акторської психотехніки та праці над образом персонажа. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, логічного та системного підходу – (в осмисленні феномена так званого акторського «оберненого» сприйняття); структурно-функціонального і типологічного підходів (у виявленні психологічних акторських «сутностей» та їхнього взаємозв'язку в процесі переживання актора в ролі). **Наукова новизна** роботи полягає в уточненні механізму функціонування сприйняття актора в ролі. Здійснено аналіз акторських іпостасей під час гри та обґрунтовано спосіб виокремлення споглядальної сутності актора в акті переживання. Наведено прийоми, за допомогою яких відбувається суміщення акторської іпостасі з позицією глядача. Виявлено особливості акторського оберненого сприйняття в ролі та простежено рухову природу акторської дії в ролі. **Висновки.** Акторське сприйняття в ролі відрізняється від сприйняття звичайної людини і обернене до звичайного сприйняття. Сутність цього сприйняття полягає у зосередженні актора на власних рухах як дія персонажа. Внаслідок такого функціонування сприйняття відбувається роздвоєння актора в ролі на дві іпостасі – ту, що виконує роль, і ту, що споглядає це виконання.

Ключові слова: обернене сприйняття, особа актора, переживання, виконання ролі, позиція глядача, природні носії переживання, дія та поведінка персонажа.

Барнич Михаил Михайлович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики Киевского национального университета культуры и искусств

Особенности актерского восприятия в роли

Цель работы. Исследование связано с поиском научного подхода к осмыслению происхождения, места и значения восприятия в актерском искусстве. Аспекты функционирования восприятия актера в роли, начиная с основателя искусства актерского переживания К. С. Станиславского до наших дней, недостаточно исследованы в контексте актерской психотехники и работы над образом персонажа. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, логического и системного подхода (при осмыслении феномена так называемого актерского «обратного» восприятия); структурно-функционального и типологического подходов (при выявлении психологических актерских "сущностей" и их взаимосвязи в процессе переживания актера в роли). **Научная новизна** работы заключается в уточнении механизма функционирования восприятия актера в роли. Осуществлен анализ актерских ипостасей во время игры и обоснован способ выделения созерцательной сущности актера в акте переживания. Предоставлено приемы, с помощью которых происходит совмещение актерской ипостаси с позицией зрителя. Вывявлены особенности актерского обратного восприятия в роли и прослежено двигательную природу актерского действия в роли. **Выводы.** Актерское восприятие в роли отличается от восприятия обычного человека и обратное к обычному восприятию. Суть этого восприятия заключается в сосредоточении актера на собственных движениях, как на действиях персонажа. Вследствие такого функционирования восприятия происходит раздвоение актера в роли на две ипостаси – ту, что выполняет роль, и ту, что смотрит это исполнение.

Ключевые слова: обратное восприятие, личность актера, переживание, выполнение роли, позиция зрителя, природные носители переживания, действие и поведение персонажа.

Barnych Mikhail, Ph.D. in Art History, associate professor of department of telejournalism of Kyiv National University of Culture and Arts

Special aspects of the actor's perception in the role

Objective. The research involves the search for a scientific approach to understanding of the origin, place and importance of perception in the art of acting. Some aspects of functioning of the actor's perception in the role, since the founder of the art of acting emotion Stanislavsky to this day, are insufficiently investigated in the context of acting psycho-techniques and work on the image of the character. The **methodology** of the study consists in application of analytical, logical and systematic approach – with the understanding of the phenomenon of so-called actor's "reverse" perception; structural-functional and typological approaches (in the process of identification of psychological acting "entities" and their

relationship in the process of the actor's emotion in the role). **The scientific novelty** of this work is to clarify the mechanism of functioning of the perception of the actor in the role. The research studies the actor's incarnation during the play and gives the grounds for the way of revealing of contemplative actor's nature in the act of experience. It shows some practices, through which the combination of acting incarnation with the viewer's position happens. The study reveals the peculiarities of the actor's reverse perception in the role and motive nature of acting in the role. **Conclusions.** Actor's perception in the role differs from the perception of an average person and it is opposite to the usual perception. The essence of this perception is to concentrate on the proper motions of the actor in the actions of the character. Because of this perception there is a split of the actor in the role into two incarnations – one playing a role and the other watching the performance.

Keywords: reverse perception, actor's personality, emotions, the performance of the role, position of the viewer, natural emotion carriers, action and behavior of the character.

Актуальність теми дослідження. Коли перед актором постає завдання точно відтворити в певному місці задалегідь заданий емоційний стан персонажа, то емоційна пам'ять тут посідає одне з ключових значень. Адже, власне, в емоційній пам'яті містяться сліди переживання цього стану під час праці над роллю в думках та уяві [1]. Тому етап «завантаження» емоційної пам'яті переживанням персонажа є невід'ємною та необхідною частиною творчості актора. Таке «завантаження» полягає в тому, щоб шляхом аналізу під час самостійної праці над роллю досягти стану співчуття до персонажа в тому місці, де, на думку актора чи режисера, персонаж глибоко емоційно переживає певну подію [2, 179-187]. Утім, це тільки частина праці актора над роллю. Наступний етап – збудження та оживлення слідів минулого пережитого емоційного стану.

Аспекти функціонування сприйняття актора в ролі, починаючи з засновника мистецтва акторського переживання К. С. Станіславського до наших днів, недостатньо досліджені в контексті акторської психотехніки та праці над образом персонажа.

Мета дослідження. Дослідження пов'язане з пошуком наукового підходу до осмислення походження, місця та значення сприйняття в акторському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. У здійсненні акту збудження певної емоції в публічних умовах з-поміж інших чинників рівнозначне місце займає акторське сприйняття в ролі. Сприйняття у звичайному житті – це впізнавання якогось об'єкта, живого чи предмета за зовнішніми ознаками, що нагадують про нього. Безперечно сприйняття поряд з увагою та зосередженням є невід'ємною складовою і акторського життя в ролі. Більш того зі сприйняття починається як переживання в реальному житті так, відповідно, і у акторському житті в ролі. Утім у працях мистецтвознавців та дослідників акторського мистецтва цьому важливому аспекту майже зовсім не відведено місця. Думка про те, що актор в ролі «роздвоєний» і займає також позицію спостерігача проходить червоною ниткою майже у всіх дослідників акторської творчості, починаючи від Денні Дідро. До цієї теми зверталися П. Якобсон, Р. Натадзе, Л. Виготський, Н. Рождественська Л. Грачова, О. Сторожук, Е. Бутенко, В. Кісін та інші. Однак достеменною відповіді, як влаштований та функціонує механізм такого суміщення іпостасей актора в ролі до цих пір немає. Немає аналізу процесу сприйняття актора в ролі і у відомих працях К. Станіславського та М. Чехова. Натомість М. Чехов вказує на те, що «у процесі створення сценічного образу присутні дві сторони: одна – суто психологічна, друга – фізична, тілесна. Наприклад, я повинен зіграти розсіяного вченого. Розсіяність – якість психологічна. Але вона повинна знайти своє вираження в якихось фізичних деталях і дрібницях. Напевно, я знайду якісь рухи, особливий нахил голови, дивнувату, відсторонену манеру дивитися. Розсіяність як психологічна риса повинна виражатися у зовнішніх, фізичних діях, зрозумілих глядачеві. Це загальне правило створення сценічного характеру, яким би складним та тонким не був цей процес в кожному конкретному випадку» [6, 334]. А на початку праці «Про техніку актора» М. Чехов висловлює таку думку: «Якщо ви зробите сильний, виразний, добре сформований жест – у вас може спалахнути відповідне йому бажання. (Згадайте старенького, героя чехівського оповідання, який спочатку стукнув ногою, потім розсердився.) Ви не можете захотіти за наказом. Ваша воля не підкоряється йому. Але ви можете зробити жест, і ваша воля буде реагувати на нього» [6, 203]. Тобто бачимо, що наділення персонажа зовнішніми, фізичними ознаками збуджує внутрішній стан актора. К. Станіславський теж наводить приклад такого збудження шляхом зовнішнього вираження ознак ролі: «Піднявши непомітно верхню губу, коли він начебто витирав губи хусткою, він одвів руку од рота, і ми справді побачили заячі зуби та коротку верхню губу. /.../ Цей зовнішній трюк сховав од нас звичного, доброго знайомого для нас Аркадія Миколайовича. Здавалося, що перед нами той справжній англієць. Неначе в Аркадія Миколайовича все змінилось разом з цією недоречною короткою губою та заячими зубами: і вимова, і голос стали інші, і обличчя, і очі, і навіть уся манера поводитись, і хода, і руки, і ноги. Мало того, навіть психологія і душа немов переродилися. /.../ Проте, з'ясувалося, що для нього самого було несподіванкою те, що одночасно з трюком губи чомусь його тіло, ноги, руки, шия, очі і навіть голос змінювались якось самі собою, набуваючи відповідної до вкороченої губи та довгих зубів фізичної характерності.

Це робилось інтуїтивно. Тільки згодом, коли ми самі простежили і перевірили це явище, Аркадій Миколайович усвідомив його. /.../ Заглиблюючись у себе та прислухаючись до того, що діялось у

нього всередині, Аркадій Миколайович помітив, що і в його психології, мимохіть, відбулося несподіване зрушення, в якому йому важко було відразу розібратися» [5, 415]. Бачимо, що обидва актори говорять про первинність руху у акторській грі. В той же час в контексті сприйняття це спостереження не аналізується та не береться до уваги. Е. Бутенко, наголошуючи важливість руху в акті переживання ролі, зауважує: «Зв'язок між Уявою та Рухом в творчості актора, в його поведінці на сцені, здійснюється через механізм Наслідування» [4, 164]. А далі у цього ж автора читаємо: «Сценічний образ, створений в уяві актора, прагне до втілення, і через механізм наслідування реалізується в процесі сценічної поведінки в переживаннях, наслідувальних рухах та діях, які відповідають образу уяви» [4, 165].

Із цих цитат очевидно, що прикметною особливістю переживання актора в ролі є присвоєння всіх виконуваних ним рухів як дій та поведінки персонажа [3]. У такій же мірі це стосується і сприйняття, адже воно передує переживанню. Тож про акторське сприйняття в ролі можна також сказати, що воно походить від виконуваних рухів актора, тобто актор сприймає власні рухи як дії та поведінку персонажа. Відтак це акторське сприйняття можна назвати оберненим, тобто не таким як у звичайному житті, а відмінним від нього. Це обернене сприйняття є таким ніби актор спостерігає себе збоку. Коли відбувається такий процес сприйняття в ролі, то відповідно і відбувається процес внутрішнього реагування, зчеплення з емоційною пам'яттю. Коли процес сприйняття так не функціонує чи не так функціонує, то відбувається зовнішнє, завчене задалегідь, так зване технічне реагування, тобто тільки зовнішнє відтворення внутрішнього стану. Зауважимо, що у звичайному житті сприйняття функціонує не так як у актора в ролі. Звичайне сприйняття – це коли ми спостерігаємо, що робиться зовні нас, принаймні ми не зосереджені на власних рухах. А це означає, що будь-які намагання добитися в ролі такого сприйняття як у житті та тих відчуттів чи станів, що походить від такого сприйняття є марними та помилковими. Тобто намагання сприйняти колегу по ролі і ті бутафорські речі, які оточують актора не тими, ким і чим вони дійсно є, а також усі зусилля для здійснення цього намагання – це шлях до того сприйняття, яке буває у житті, а це не той шлях.

Само собою зрозуміло, що сприйняття є наслідком уваги та зосередження. Тобто спочатку зосереджується увага, а далі включається сприйняття. Хоч цей процес непомітний і відбувається одночасно, проте він має таку логічну послідовність. Дивним видається той факт, що тренувальні вправи на розвиток уваги акторів-початківців у театральних школах чомусь побудовані на зосередженні на зовнішніх об'єктах, а не на власних діях актора, які полягають у відтворенні рухів персонажа. Така помилка вочевидь походить від того, що до цих пір не чітко визначено місце цих зовнішніх об'єктів в акторському процесі переживання. Проте зовнішні об'єкти та зовнішні обставини, в яких перебуває персонаж, у тому числі той, з ким він взаємодіє, є його об'єктами для сприйняття і аж ніяким чином для актора. Для актора вони слугують зовнішнім тлом, таким, що нагадує послідовність виконання ролі, тобто послідовність відтворення рухів. Під рухами ми розуміємо також мімічні рухи і мовлення: що казати і як казати. Однак акторське зосередження, сприйняття та переживання походить від форми його руху та відповіді. На прикладах функціонування уваги із звичайного життя можна вчитися тільки форми поведінки під час такої уваги. Це стосується також прикладів дії із звичайного життя. Тобто логіка дії та поведінки персонажа служить для внутрішнього накопичення емоційної пам'яті під час праці над роллю, але під час самої гри актор відтворює тільки форму поведінки та дії персонажа, яка (форма) виступає об'єктом його уваги та сприйняття.

Для того, щоб зрозуміти, як функціонує механізм оберненого сприйняття актора в ролі, найперше треба чітко провести межу між акторським «Я» та «МОЯ ОСОБА». Адже актор керує власною особою в ролі, тому «я» – це його знання, які вказують, що зовні виконувати в ролі, який рух чи який текст виконувати, все внутрішнє – сприйняття, мислення, переживання і загалом психоемоційний стан, який утворюється внаслідок виконання належить його особі. Тобто бачимо, що спостереження себе «збоку», як і сприйняття, належить особі актора. Отже, особа актора в акті сприйняття тотожна з позицією глядача. Звідси логічно постає питання: як відбувається таке відторгнення особи актора від нього самого, того «я» що виконує роль і тим самим керує нею? Іншими словами, як особа актора суміщається з позицією глядача? Зрозуміло, що особа актора знаходиться у ньому ж, тому він не може прямо відторгнути її від себе для сприйняття нею виконуваного, як власні дії. Очевидно, що для того, щоб добитися правильного оберненого сприйняття, через яке і відбувається переживання в ролі, актор використовує ті обставини, в яких перебуває під час гри (не персонаж, а актор), завдяки яким спрацьовує механізм такого сприйняття. А це насамперед АКТОР, ЙОГО ОСОБА і ГЛЯДАЧ. Місце глядача у акторській діяльності можна визначити у такій послідовності: Я – ВІН (ВОНА) (персонаж) – ВИ (глядачі). Взаємозв'язок актора з глядачем може мати наступну форму пояснення: «Я (актор) розповідаю ВАМ (глядачам) про НЬОГО (НЕЇ) персонажа. У цій послідовності Я насамперед зважаю на ВАС, тобто не забуваю і пам'ятаю, що розповідаючи про НЬОГО (НЕЇ) наші з вами глядачами стосунки посідають превалююче, головне місце, хоч і відходять на другий план, коли я захоплююся цією розповіддю. А захоплююся я тому, що достеменно кажу, що ВІН (ВОНА) говорили і як говорили, показую, що робили і як робили, тобто поводитися при цьому і под. Внаслідок цього показу я переживаю, радію, плачу

разом з НИМ (НЕІО). Але це не означає, що Я втрачаю контроль і забуваю про ВАС. А найважливіше те, що у цьому нашому взаємозв'язку і завдяки ньому процес функціонування мого організму (його роботи, діяльності) не порушується самостійно, а походить та залежить від цих НАШИХ творчих стосунків. Тобто тут не виходять з-під контролю і не змінюються самостійно ні дихання, ні голос, ні міміка, ні жоден рух! Я З ВАМИ НЕ У КОНФЛІКТІ. Тому і переживання, і сміх, і плач тут особливі.

Коли ж Я розмовляю та конфліктую, сварюся тощо з ТОБОЮ сам на сам, без третьої особи, то тут організм по-іншому працює. Тут задіяні такі пласти, що призводять до збоїв у його роботі, що відображається на зміні дихання, голосу, серцебитті, кровообігу. Тут Я з'ясовую з ТОБОЮ стосунки по-справжньому, до самозабуття, втрачаю контроль, ми боремось хто кого, іноді аж до драматичного фіналу! Тут виходять з під контролю і самостійно змінюються і дихання, і голос, і міміка, і всі твої рухи!

Якщо ти зрозумієш різницю між цими двома видами людської діяльності, то не будеш плутати у своїй акторській роботі одне з другим! Ти зрозумієш, що для першої, творчої діяльності можна використовувати тільки зовнішню сторону другої!

Відтак розуміємо, що позиція акторського «Я» тісно переплітається з позицією глядача. Власне із цього «Я» і виокремлюється ОСОБА актора, яка займає рівнозначне місце із глядачем. Тому тут і треба шукати ключ до запуску механізму сприйняття та похідного стану від нього. Тобто зовнішнім об'єктом до якого актор повинен спрямовувати свої зусилля для включення оберненого сприйняття має бути глядач, що разом з особою актора складають одне ціле. Власне тут і починаються проблеми акторів. Актор ніби пам'ятає і знає під час гри, що демонструє глядачеві роль, удає із себе іншу людину та ін., але помилка в тому, що він уникає цих знань та нехтує ними, бо не знає, що з ними робити, і через те його зусилля спрямовані не туди і неточні.

У результаті багаторічної наукової та акторської діяльності нами було спостережено, що у зовнішньому виконанні ролі є певні природні особливості, які ні глядач, ні особа актора не помічають і сприймають за «чисту монету» та відгукуються мисленням і переживанням.

На основі цих спостережень виявлено, що усіх людей поєднують не тільки природні потреби, а й інші властивості. До цих спільних властивостей належать особливості сприйняття та мислення. Так, озвучене безвідносно слово «хліб» у всіх найперше сприймається та усвідомлюється як їжа. Озвучена безвідносно (спокійно) фраза «Дай хліба!» сприймається та мислиться як потреба у цьому проханні (хоч цієї потреби може і не бути). Людина, що просто спокійно їсть хліб, сприймається як така, що їсть хліб, незалежно від того, чи є у неї потреба в цьому. Це усталені у мозку «первинні коди», які так ним розкодовуються. Власне людина і вирізняється з-поміж живих істот тим, що має здатність мислити та аналізувати. Аналіз та мислення відбувається як самостійний процес, як операційна система мозку. Тому в людей під час спілкування немає необхідності прикладати активних зусиль для вираження їх потреб та бажань. Вони закладені у рухових та мовних знаках, які власне самостійно розкодовуються мозком. Тобто спілкування між людьми відбувається на тому рівні, який називається інтелектуальним, або інтелектуальним переживанням. Інша справа, емоційний стан, який свідчить про значення та глибину цих бажань та потреб. Це вже інший рівень, похідний від інтелектуального – емоційне переживання. Цей рівень є надбудовою інтелектуального переживання – чому людина просить хліба, у якому вона стані, як просить і як вона його їсть та ін. Про це скажемо нижче! Тобто треба розуміти, що у тих, для кого актор виконує роль, мислення та сприйняття як інтелектуальний процес зроблені з того ж «тіста», що й у нього. У нас, у людей, так влаштоване мислення і сприйняття, що будь-який безвідносний (не наділений емоційною надбудовою) порух та звук живої істоти ми наділяємо первинним смисловим значенням, яке закладено у рухах та словах, або по іншому наділяємо дією. А рух і звук є природними носіями цього смислу та дії. І справа не в особистих бажаннях людей, а в їхніх загальних незмінних властивостях. Власне цим і користується актор. Адже він не прагне переконати оточення як і себе в тому, що дійсно має потребу знищити чи полюбити когось як персонаж, а прагне заволодіти їх мислення та сприйняття як і своєї особи в те, що виконує. Фокусники вже давно користуються надбанням науки про особливості людського мозку. Якщо коротко сказати, то ця особливість в тому, що мозок не може зосереджувати увагу на двох речах одночасно. Тому фокусники наперед знають на якому об'єкті у той чи інший момент зосереджена увага мозку глядача.

Отже, під час інтелектуального переживання (спілкування) в ролі ні свідомість актора, ні свідомість інших, або по-іншому ні мислення, ні сприйняття не можуть відрізнити виконавське походження руху та звуку, бо одразу наділяють їх смисловим значенням. Це такий феномен!!! І цей феномен спостережений тільки у акторській грі (!), бо тільки у цій грі він має значення і тільки у цій «грі в життя» він проявляється. Коли актор про це знає, про такі людські особливості, то йде на крок попереду тих, що мовчки спостерігають його гру, бо йому належить першість, ініціатива, він виступає, а вони мовчать. Вони, глядачі, безсилі встояти перед тим феноменом, що закладений у їхньому мозку, як не можуть встояти перед власною природою. Актор цим користується за їхньою ж згодою. І власне демонстрація і є тією опосередкованою об'єднуючою ланкою між особою актора та глядачем. Тобто демонстрація якраз і є тим способом, через який відбувається суміщення особи актора з глядачем.

Актор демонструє та видобуває рух чи звук (слово), адресуючи його глядачеві, наперед знаючи, що глядач та, відповідно, його особа це сприймає і мислить як потребу та дію. Він знає, але не його особа. Знання про спільні властивості його особи та глядача закладені у свідомості актора як застанова, тобто заздалегідь встановлене налаштування на таку, а не іншу самостійну дію слова та руху під час їх виконання. Ця застанова є психологічним ходом або прийомом, який актор застосовує під час виконання ролі. Так актор, майстерно демонструючи глядачеві рухами зовнішні ознаки персонажа, заволодіває і свою особу у акт сприйняття цих рухів як дій та поведінки персонажа.

А тепер про надбудову, про стан, у якому перебуває людина під час вираження рухом та словом того первинного смислу, що у них закладений. Безумовно, що і у звичайному житті, і у виконуваного персонажа виникає найперше потреба діяти. І від того, якої вона величини (глибини), утворюється емоційний стан. Але у нас, у людей, нема такого розділення між я та моєю особою, як у акторській грі. У нас все належить «я», мені. І ми, актори, не можемо присвоїти собі стан персонажа і не можемо його мати. Ми можемо тільки створити подібний стан у власній особі, тому він і не такий, як у житті. Звідки ж береться за рухом і словом ця надбудова або стан в ролі. Із глибин нашої особи (з пам'яті, підсвідомості), адже під час праці над роллю ми поміщаємо у пам'ять історію персонажа, його переживання та болі, які криються за кожним рухом та словом. І ця надбудова виникає і охоплює рух та слово у той час, а вірніше у момент коли актор їх виконує та озвучує. Але не можна виражати прямо цю надбудову, бо вона не виражається, а з'являється. Намагання виразити стан через носії цього стану – рух та слово заблоковує їх природне призначення, не відбудеться сприйняття та переживання. Тому актор повинен знати і пам'ятати, що у якому б стані він не був в ролі, йому під силу тільки природно виконати рух та озвучити слово. І це вже дія, яка так сприймається, осмислюється та переживається глядачем та особою актора. Відчуття ігрового особливого стану цієї твореної дії пізнається тільки в грі.

Висновки. Акторське сприйняття в ролі відрізняється від сприйняття звичайної людини і обернене до нього. Якщо звичайне сприйняття походить від зовнішніх об'єктів і збуджується ними, то сутність акторського сприйняття полягає у зосередженні актора на власних рухах та сприйнятті їх як дій персонажа. Таке зосередження відбувається внаслідок того, що зовнішнім об'єктом, до якого актор спрямовує свої зусилля, слугує не тільки колега по ролі, а ще й глядач. Майстерно демонструючи глядачеві зовнішні ознаки персонажа, актор одночасно займає і позицію глядача, і позицію персонажа. Це призводить до запуску механізму оберненого сприйняття. Внаслідок такого функціонування сприйняття відбувається роздвоєння актора в ролі на дві іпостасі – ту, що в ролі, і ту, що споглядає виконання ролі.

Література

1. Барнич М.М. Особливості праці актора над роллю в думках / Михайло Михайлович Барнич // Вісник «Мистецтвознавство»: Зб. наук. праць. – Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2012. – № 26. – С. 5–10.
2. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навч. посібник / Михайло Михайлович Барнич. – Видання 2-е, виправлене та доповнене. – Київ: Ліра-К, 2016. – 304 с.
3. Барнич М.М. Акторська техніка викликання переживання в ролі / Михайло Михайлович Барнич // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. – Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2012. – № 13. – С. 213-217.
4. Бутенко Э.В. Имитационная теория сценического перевоплощения / Эдуард Валентинович Бутенко; Культурно-просветительский центр «Прикосновение». – М., 2004. – 271 с.
5. Станіславський К. С. Робота актора над собою / Костянтин Сергійович Станіславський. – К.: Мистецтво, 1953. – 670 с.
6. Чехов М. Литературное наследие в 2 томах / Михаил Чехов. – М.: Искусство, 1986. – Т. 2. – 559 с.

References

1. Barnych, M. M. (2012). Features work on the role of the actor in mind. Visnyk «Mystecztvoznavstvo»: Zb. nauk. pracz`. Kyiv: Kyivskij nacionalnyj universytet kultury i mystecztv, 26, 5-10 [in Ukrainian].
2. Barnych, M. M. (2016). Actor skill: technique "cheating". Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
3. Barnych, M. M. (2012). Acting technique of inducing experiences as. Kultura i mystecztvo u suchasnomu sviti: Naukovi zapysky KNUKiM. Kyiv: Kyivskij nacionalnyj universytet kultury i mystecztv, 13, 213-217 [in Ukrainian].
4. Butenko, E.V. (2004). Ymytatsyonnaya Theory stsenycheskoho perevoploschenyya. Moskow: Prykosnovenye [in Russian].
5. Stanislavski, K. S. (1953). Actor's work on himself. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
6. Chekhov, M. (1986). Literary Heritage in 2 volumes. Moskow: Yskusstvo, – т. 2 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 06.12.2016 р.