

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ ФОРМ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 792.02(075.8)

DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.34.2018.154058>

Хлисту́н Олена Сергі́ївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0002-1764-6559>
with_joy@ukr.net

СИМВОЛІЧНИЙ ЗМІСТ ПЕРЕВТІЛЕННЯ АКТОРІВ У ТВОРАХ КІНОМИСТЕЦТВА

Мета статті. Проаналізувати сучасний стан напрацювань за темою дослідження перевтілення акторів, зокрема у творах кіномистецтва, в працях українських і закордонних науковців і митців-практиків – представників різних галузей мистецтва (аудіовізуального і видовищного), які формують сучасні уявлення про цей важливий аспект творчої діяльності людини в культурологічному просторі. **Методологія дослідження** базується на методі теоретичного узагальнення, культурознавчому, емпіричному та філософському аналізі. **Наукова новизна** полягає у виявленні спроб і технік, які застосовуються акторами для «перевтілення» в персонажів екранного твору. **Висновки.** Охарактеризовано основні досягнення та проблемні місця в цьому надзвичайно важливому для сучасного мистецтвознавства та культурології питанні. Все це визначає важливість подальших досліджень перевтілення акторів у творах екранних мистецтв у межах українських культурологічних студій.

Ключові слова: українські культурологічні студії; перевтілення акторів; екранні твори; аудіовізуальне мистецтво; театр; культурологія.

Хлысту́н Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Символический смысл перевоплощения актера в произведениях киноискусства

Цель статьи. Проанализировать современное состояние наработок по теме исследования перевоплощения актеров, в частности в произведениях киноискусства, в трудах украинских и зарубежных ученых и художников-практиков – представителей различных отраслей искусства (аудиовизуального и зрелищного), которые формируют современные представления об этом важном аспекте творческой деятельности человека в культурологическом пространстве. **Методология исследования** базируется на методе теоретического обобщения, культурологическом, эмпирическом и философском анализе. **Научная новизна**

закладається в виявленні спроб і техник, застосовуваних акторами для «перевтілення» в персонажів екранного виробу.

Висновки. Охарактеризовані основні досягнення і проблемні місця в цьому надзвичайно важливому для сучасного мистецтвознавства і культурології питанні. Все це визначає важливість подальших досліджень перевтілення акторів у виробу екранних мистецтв в межах українських культурологічних досліджень.

Ключові слова: українські культурологічні студії; перевтілення акторів; екранні виробу; аудіовізуальне мистецтво; театр; культурологія.

Khlystun Olena, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St, Kyiv, Ukraine

The symbolic meaning of impersonation of the actor in cinematic works

The purpose of the article is to analyze the current state of development of research into impersonation of actors, in particular in cinematic works and in the works of Ukrainian and foreign scientists and practicing artists – representatives of various branches of art (audiovisual and entertainment), who form modern ideas about this important aspect of human cultural activity space. **The research methodology** was based on the method of theoretical generalization, cultural, empirical and philosophical analysis. **The scientific novelty of the work** consists in identifying the attempts and techniques used by the actors to “transform” into the characters of the screen work. **Conclusions.** The main achievements and problem areas in this extremely important issue for contemporary art history and cultural studies were characterized. All the above mentioned determines the importance of further research into impersonation of actors in the works of screen art in the framework of Ukrainian cultural studies.

Key words: Ukrainian cultural studies studios; impersonation of actors; screen art; audiovisual art; theater; cultural studies.

Вступ. Акторська гра в кінофільмах та в телевізійних серіалах у порівнянні з грою на сцені театру має декілька принципових відмінностей. У актора кіно і актора театру відрізняються пластика і підхід до підготовки свого персонажа. Граючи на камеру, актор часто не має співрозмовника. У театрі емоції і посыл актора завжди спрямований у бік живого глядача. У кіно важливіше всього правдоподібність. З екрана актор може переконати глядача тільки в тому випадку, якщо проживає свого персонажа, буквально занурюється в його життя, проблеми і почуття. І чим краще він це зробить, тим правдивіше буде його персонаж. Але символічний зміст перевтілення акторів у кінофільмах та телесеріалах залишається малодослідженою темою, тому важливо дослідити та розглянути це питання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри низку фундаментальних досліджень специфіки перевтілення акторів у творах кіномистецтва таких авторів як: Б. Захава (2008); К. Станіславський (2008; 1954); М. Чехов (2009), А. Бейлін (1964), останнім часом з'явилися праці, що розглядають цю проблему за допомогою сучасного матеріалу аудіовізуального і видовищного мистецтва:

О. Мітга (2016), П. Райан (2010); В. Скуратівський (1997); М. Барнич (2012; 2016; 2018), Г. Чміль (2003), О. Безручко (2017), І. Чаббак (2013), Р. Ширман (2008), Л. Грачева (2003) та інші. Однак проблематика перевтілення акторів у творах кіномистецтва у художніх формах аудіовізуального мистецтва й подальшій культурологічній диференціації остаточно не вирішена.

У межах критичного аналізування історіографії та літературних джерел встановлено, що дослідження перевтілення акторів у творах кіномистецтва є досить численними, хоча проблематика явища перебуває на перетині культурології, мистецтвознавства, літературознавства, історичної науки, соціальної психології, соціології, філософії тощо, і тому є необхідною для постійного вивчення.

Метою статті є висвітлення сутності специфіки перевтілення акторів у творах кіномистецтва як художнього явища.

Виклад основного матеріалу. Питання про сутність акторської роботи взагалі і символічний зміст перевтілення акторів у творах кіномистецтва зокрема, як і раніше залишається відкритим і не достатньо дослідженим. Так, наприклад, П. Якобсон стверджує, що «дослідження психології актора – надзвичайно важка галузь для вивчення процесів творчості. Специфічна риса роботи актора, яка вирізняє його від інших видів художньої діяльності, полягає в тому, що актор у процесі створення образу одночасно є «суб'єктом, предметом та інструментом» творчості» (Якобсон, 1936, с. 4–5). Крім того, дослідник зазначав: «Актор створює сценічний образ за допомогою свого тіла та психіки, а цього не робить жоден художник. Питання не в тому, що в творчості актора бере участь усе його тіло, а скульптор та художник працюють руками не в тому, що граючи на сцені, він віддає роботі всю свою увагу, душевні сили, уяву, – це робить кожний діяч мистецтва. Ні, в актора тіло та психіка беруть участь у його роботі особливим чином. Актор перевтілюється в оформлений ним самим матеріал. Перевтілення не є технічним оформленням рухів, як це буває в гімнаста або технічне оформлення голосу, як це буває у віртуоза-співака. Актор користується для створення відповідного сценічного образу не тілом, не голосом, а самим собою в цілому» (Якобсон, 1936, с. 171).

К. Станіславський пов'язував це із браком наукових досліджень у царині акторського мистецтва: «Нехай люди науки з'ясують нам природу цього невидимого процесу, а я можу говорити лише про те, як я сам відчуваю його в собі і як я користуюсь цими відчуттями для свого мистецтва» (Станіславський, 1954, с. 286).

Основною функцією системи К. С. Станіславського, як і деяких інших методик підготовки актора, є спроба занурення артиста в життя людського духу свого персонажа, а, отже, за сутність акторської роботи – «перевтілення» в персонажа екранного твору. При спробі «дослівного» розуміння це призводить до створення кінохроніки, а роль актора зводиться до ролі імітатора або манекена, стурбованого проблемою максимальної відповідності будь-якому оригіналу (Станіславський, 2010, с. 400).

Це психологічно складне завдання, за великим рахунком не має нічого спільного з позицією митця, часто нездійсненна для творчої природи. З іншого боку, складно і не завжди бажано вимагати від актора повної віддачі у ролі.

Як іронічно писав П. М. Єршов: «У момент виконання ролі актор повинен бути обтяжений почуттями і проблемами свого персонажа не більше ніж, імовірно О. С. Пушкін був поглинений ідеєю отруєння В. Ф. Жуковського в період написання “Моцарта і Сальєрі”» (Єршов, 1997, с. 556).

Прийнято розрізняти зовнішнє і внутрішнє перевтілення кіноактора в творах аудіовізуального мистецтва. При цьому зовнішнє або внутрішнє перевтілення може бути виражене через формальні технічні пристосування – грим і костюм. В якості внутрішнього перевтілення можна навести фільм Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001, Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, Україна), де головного персонажа Івана Степановича Мазепу грали три актори: молодого – Пилип Ілленко, у середньому віці – Сергій Марченко, у зрілому – Богдан Ступка. Три різні за досвідом і технікою актори, які не мали ідеальної зовнішньої схожості, перевтілювались в одного персонажа, а тому грали в одному стилі. Режисер не боявся в одній мізансцені, як, зокрема, у «Першій зустрічі Мазепи і Петра І» монтажно вводити то одного актора, то іншого. Більше того, були сцени, як, наприклад у сцені «Ріка мертвих», де усі три Мазепи були в кадрі одночасно. Варто зауважити, що озвучував усіх трьох найбільш досвідчений актор – Богдан Сильвестрович Ступка, що допомагало глядачу краще ідентифікувати образ Мазепи у цій кінострічці.

Яскравим прикладом зовнішнього перевтілення може бути фільм Петра Буслова «Висоцький. Дякуємо, що живий» (2011, Дирекція кіно, Росія, рос. – «Высоцкий. Спасибо, что живой»), де був придуманий надзвичайно складний портретний грим Володимира Висоцького, який виконавцю цієї ролі Сергію Безрукову накладали по декілька годин перед кожною зйомкою. Спочатку режисер фільму планував зняти у головній ролі сина В. Висоцького Микиту Висоцького, який був дуже схожий на батько зовнішністю та голосом, проте творців фільму не задовольнила його гра. Урешті-решт головного персонажа зіграв досвідчений С. Безруков, а озвучив – М. Висоцький.

Здебільшого у творах екранних мистецтв зустрічається поєднання зовнішнього і внутрішнього перевтілення кіноакторів. Так, наприклад у фільмі Олександра Безручка «13 автобус» (2018, МКК Фільм Сервіс, Державна агенція України з питань кіно, Україна) головна героїня Жінка (архетип Смерті), яку зіграла українська актриса Ірина Мельник, протягом всього фільму від сцени до сцени після розмов з іншими дійовими особами кінострічки – Патрульним (Сергій Стрельников), Оленою (Ксенія Вертинська), Лідєю (Ліна Підцерковна), лікарем Олексієм Михайловичем (Богдан Рибка) та ін. – старіє на очах глядачів: сивіє, у неї з'являються зморшки тощо. Для досягнення ефекту старіння режисером та акторкою був задіяний складний комплекс символічного перевтілення тридцятирічної жінки у сімдесятирічну бабцю: насамперед, акторська майстерність І. Мельник, потім – складні і недешеві грим-маски обличчя героїні, які дозволяли режисеру виводити актрису на крупні плани; спеціальні костюми; світло і навіть модні нині комп'ютерні спецефекти, завдяки яким прямо в кадрі у Жінки сивіє волосся тощо.

Яскравим прикладом зворотнього екранного старіння може бути фільм Девіда Фінчера «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» (2008, англ. – «The

Curious Case of Benjamin Button», The Kennedy/Marshall Company, Warner Brothers і Paramount Pictures, США), знятий за однойменним оповіданням Френсіса Скотта Фіцджеральда. Персонаж Бреда Пітта Бенджамин Баттон народжується не схожим на немовля, а скоріш навпаки – на старця, у якого морщини по всьому тілу, погане здоров'я. Здається, що він не виживе, проте немовля-дідусь не тільки залишився жити, але й почав молодіти. Історія кохання Бенджаміна Баттона, який протягом усього фільму молодшає на вісімдесят років та тридцятирічної жінки Дейзі (її втілила на екрані Кейт Бланшет), що навпаки старішає, вразила не тільки пересічних глядачів, але й фахівців кінематографу, за що отримала багато нагород, серед яких 3 премії «Оскар» Американської кіноакадемії (за найкращу роботу художника-постановника, за найкращі візуальні ефекти та найкращі грим та зачіски).

Внутрішнє або зовнішнє перевтілення можуть бути засновані на психоемоційних акторських пристосуваннях – «школа подання» і «школа переживання». У першому випадку роль будується актором переважно на яскраво театральних, часто – фарсових прийомах; у другому – на прийомах достовірності. Тим не менше, поняття зовнішнього і внутрішнього перевтілення можуть бути розділені лише відносно (Захава, 2008, с. 390).

Кіно- і телемистецтво, як, до речі, й театральне мистецтво, гранично умовно за своєю природою, і, навіть повністю сповідуючи відомий принцип «четвертої стіни» (нібито відокремлює екран або сцену від глядача), актор у своїй роботі активно взаємодіє з реакцією публіки або уявної публіки, з одного боку – підлаштовуючись під ці реакції, а з іншого боку – керуючись ними (Выготский, 1998, с. 141).

Л. В. Грачева у своєму дослідженні «Актёрский тренинг: теория и практика» зазначала: «Але ж коли актор буде по-справжньому хвилюватися кожного разу, як Гамлет, то після десятої вистави він з'їде з глузду, а актор, який грає Отелло, врешті-решт задушить актрису-Дездемону. Важливо зауважити, що він буде хвилюватися власне, як Гамлет, а не як актор, але хвилюватися буде по-справжньому» (Грачева, 2003, с. 136).

Глядач також прекрасно відчуває принципову умовність кіно- і телемистецтва: навіть повністю співпереживаючи героям, він не змішує актора з персонажем, а екранну реальність – з життєвою. Виключення можна спостерігати лише у дитячих творах, коли недосвідчені юні глядачі можуть кричати на все горло, попереджаючи персонажа про небезпеки, що йому загрожують (Дмитриев, 1996, с. 714).

Перша жінка-режисер, яка отримала «Золоту пальмову гілку» Канського міжнародного кінофестивалю Джейн Кемптон у своєму фільмі «Фортепіано» (1993, Jan Charman Productions, Сібу 2000, Нова Зеландія, Австралія, Франція, англ. – «The Piano») витончено обіграла цей момент у мізансцені в театрі, коли тубільці сприйняли акторську гру за справжнє вбивство і з войовничими криками кинулись рятувати жінок-актрис від сценічного вбивці-чоловіка.

Аналізуючи специфіку перевтілення кіноактора, необхідно підкреслити, що жодна акторська школа не може і не повинна ставити перед собою завдання дати рецепти творчості, навчити грати. Навчити актора створювати самому необхідні

для творчості умови, усувати внутрішні й зовнішні перешкоди, що лежать на шляху до органічної творчості, розчищати для нього дорогу – ось надзвичайно важливі завдання професійного навчання актора (Захава, 2008, с. 258). Бажаючи створити сприятливі умови для творчості, потрібно, насамперед, привести в належний стан інструмент акторського мистецтва, тобто його власний організм. Треба зробити цей інструмент податливим творчого імпульсу, тобто готовим у будь-який момент здійснити потрібну дію. Для цього необхідно вдосконалити як внутрішню (психічну), так і зовнішню (фізичну) сторони. Перше завдання здійснюється за допомогою виховання внутрішньої техніки, друге – за допомогою зовнішньої техніки.

Закінчити аналіз специфіки перевтілення кіноакторів у творах аудіовізуального мистецтва хочеться словами Л. М. Шихматової, яка зазначала: «Під перевтіленнями розуміємо вміння актора глибоко зрозуміти внутрішній світ дійової особи п'єси, прагнення, а також правильно втілити риси характеру, рухи, жести, манеру говорити, вік, національність, соціальне становище, професію і індивідуальні особливості зображуваної людини. Отже, вміння жити персонажем» (Шихматов, 1971, с. 15).

Висновки. Проаналізовано сучасний стан напрацювань за темою дослідження перевтілення акторів, зокрема в творах кіномистецтва, в працях українських і закордонних науковців і митців-практиків – представників різних галузей мистецтва (аудіовізуального і видовищного), які формують сучасні уявлення про цей важливий аспект творчої діяльності людини в культурологічному просторі. Розглянуто їхні точки зору на спроби і техніки занурення артиста в життя людського духу свого персонажа, а, отже, на сутність акторської роботи – «перевтілення» в персонажа екранного твору. Охарактеризовано основні досягнення та проблемні місця в цьому надзвичайно важливому для сучасного мистецтвознавства та культурології питанні. Усе це визначає важливість подальших досліджень перевтілення акторів у творах екранних мистецтв у межах українських культурологічних студій.

Список використаних джерел

1. Барнич М. М. Акторська техніка викликання переживання в ролі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ, 2012. Вип. 13. С. 213–217.
2. Барнич М. *Майстерність актора: техніка «обману»*. Київ : Ліра-К, 2016. 303 с.
3. Барнич М. М. *Психотехніка актора. Майстер-клас: монографія*. Київ: Пінзель, 2018. 200 с.
4. Безручко О. В. *Творча і мистецько-наставницька діяльність в Україні діячів театру і кіно: монографія*. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2017. Т. 1. 211 с.
5. Безручко О. В. *Творча і мистецько-наставницька діяльність в Україні діячів театру і кіно: монографія*. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2017. Т. 2. 216 с.
6. Бейлин А. *Актер в фильме*. Москва: Искусство, 1964. 227 с.
7. Выготский Л. С. *Психология искусства* Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 480 с.
8. Грачева Л. В. *Актерский тренинг: теория и практика* Санкт-Петербург: Речь, 2003. 168 с.

9. Дмитриев Л. А. *Искусство драмы* Москва : ИПК, 1996. 832 с.
10. Захава Б. Е. *Мастерство актера и режисера*. Москва: Просвещение, 2008. 455 с.
11. Єршов П. М. *Режисура як практична психологія : взаимодействие людей в жизни и на сцене : режиссура как построение зрелища*. Фенікс: Мир искусства, 2010. 407 с.
12. Митта А. Н. *Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Такроковскому*. Москва: АСТ, 2016. 496 с.
13. Райан П. *Актерский тренинг искусства быть смешным и мастерства импровизации*. Москва: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2010. 320 с.
14. Сарабьян Э. *Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос*. Москва: ЛитРес, 2010. 160 с.
15. Скуратівський В. Л. *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція* Київ: Київ. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 1997. Ч. 1. 224 с.
16. Скуратівський В. Л. *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція*. Київ: Київ. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, 1997. Ч. 2. 240 с.
17. Станиславский К. С. *Актерский тренинг: ученик актерского мастерства*. Москва: АСТ, 2010. 448 с.
18. Станиславский К. С. *Работа актера над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика*. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008, с. 478 с.
19. Станиславский К. С. *Работа актера над собой. Работа актера над ролью*. Москва: АСТ, 1954. 409 с.
20. Чаббак И. *Мастерство актера: техника Чаббак*. Москва: Эксмо, 2013. 414 с.
21. Чехов М. А. *Тайны актерского мастерства*. Москва: АСТ, 2011. 556 с.
22. Чміль Г. П. *Екранна культура: плюральність проявів*. Харків: Крук, 2003. 336 с.
23. Ширман Р. Н. *Алхимия режиссуры: мастер-класс*. Київ: Телерадио-курьер, 2008. 448 с.
24. Шихматов Л. М. *Сценические этюды*. Москва: Просвещение, 1971. 94 с.
25. Якобсон П. М. *Психология сценических чувств актера*. Москва: Художественная литература, 1936. 214 с.

References

1. Barnych, M. (2012). Aktorska tekhnika vyklykannia perezhivannia v roli [Acting technique of inducing experience in the role]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, issue 13. pp. 213–217.
2. Barnych, M. (2016). *Maisternist aktora: tekhnika "obmanu"* [Actor's skill: technique of "deception"]. Kyiv : Lira-K.
3. Barnych, M. (2018). *Psyhotekhnika aktora. Maister-klas: monohrafiia* [Psychotherapy of the actor. Master class: monograph]. Kyiv: Pinzel.
4. Bezruchko, O. (2017). *Tvorcha i mystetsko-nastavnytska diialnist v Ukraini diiachiv teatru i kino: monohrafiia*. V 2 t. T.1. [Creative-artistic and mentoring activities

in Ukraine of theater and cinema workers: monograph. In vols 2. Vol.1.]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM.

5. Bezruchko, O. (2017). *Tvorcha i mystetsko-nastavnytska diialnist v Ukraini diiachiv teatru i kino: monohrafiia*. V 2 t. T.2. [Creative-artistic and mentoring activities in Ukraine of theater and cinema workers: monograph. In vols 2. Vol.2.]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM.

6. Beilyn, A. (1964). *Akter v fylme* [Actor in the film]. Moscow: Iskusstvo.

7. Vyhotskyi, L. (1998). *Psykhologhiya iskusstva* [Psychology of art]. Rostov-on-Don: Feniks.

8. Hracheva, L. (2003). *Akterskyi trenynh: teoriya y praktyka* [Actors Training: Theory and Practice]. St. Petersburg: Rech.

9. Dmytriev, L. (1996). *Yskusstvo dramy* [The art of drama]. Moscow: IPK.

10. Zakhava, B. (2008). *Masterstvo aktera y rezhyssera* [Mastery of actor and director]. Moscow: Prosveshchenye.

11. Yershov, P. (2010). *Rezhissura kak prakticheskaya psikhologiya: vzaimodeistvie lyudei v zhizni i na stsene : rezhissura kak postroyeniye zrelishcha* [Direction as practical psychology: interaction of people in life and on stage: directing as the construction of a spectacle]. Dubna: Feniks.

12. Mytta, A. (2002). *Mezhdu adom i raem: kino po Eizenshteinu, Chekhovu, Shekspiru, Kurosava, Fellini, Khichkoku, Takrokovskomu* [Between hell and paradise: cinema by Eisenstein, Chekhov, Shakespeare, Kurosawa, Fellini, Hitchcock, Takrokovsky]. Moscow: AST.

13. Raian, P. (2010). *Akterskyi trenynh yskusstva byt smeshnym y masterstva ymprovizatsyy* [Acting art training to be funny and improvisation mastery]. Moscow: Praim-EVROZNAK.

14 Sarabian, E. (2010). *Akterskyi trenyng po systeme Stanyslavskogo. Rech. Slova. Holos*. [Actor training according to the Stanislavsky system. Speech. Words. Voice.]. Moscow: LitRes.

15. Skurativskyi, V. (1997). *Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia: Heneza. Struktura. Funktsiia*. Ch. 1. [Screen arts in the socio-cultural processes of the twentieth century: Genesis. Structure. Function. Part 1.]. Kyiv: Kyiv State Institute of Theatrical Art named after I.Karpenko-Karyi.

16. Skurativskyi, V. (1997). *Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia: Heneza. Struktura. Funktsiia* [Screen arts in the socio-cultural processes of the twentieth century: Genesis. Structure. Function. Part 2.]. Kyiv: Kyiv State Institute of Theatrical Art named after I.Karpenko-Karyi.

17. Stanislavsky, K. (2010). *Akterskyi trenyng: uchebnyk akterskogo masterstva* [Actor training: a textbook of acting skills]. Moscow: AST.

18 Stanislavsky, K. (2008). *Rabota aktera nad soboi v tvorcheskoy protsesse perezhyvaniya. Dnevnyk uchenyka* [Actor's work on himself in the creative process of experiencing: the student's diary]. St. Petersburg: Prime EUROZNAK.

19. Stanislavsky, K. (1954). *Rabota aktera nad soboi. Rabota aktera nad roliu* [Actor's work on himself. The work of the actor on the role]. Moscow: AST.

20. Chabbak, Y. (2013). *Masterstvo aktera: Tekhnyka Chabbak* [Actor's skill: Chabbak technique]. Moscow: Eksmo.

21. Chekhov, M. (2011). *Tainy akterskoho masterstva* [Acting secrets]. Moscow: AST.
22. Chmil, H. (2003). *Ekranna kultura: pliuralnist proiaviv* [Screen culture: plurality of manifestations]. Kharkiv: Kruk.
23. Shyrman, R. (2008). *Alkhymia rezhyssury: master-klass* [Alchemy of direction: master class]. Kyiv: Teleradyokurer.
24. Shykhmatov, L. (1971). *Stsenycheskye etiudy* [Stage Etudes] Moscow: Prosveshchenye.
25. Yakobson, P. (1936). *Psykhohohyia stsenycheskykh chuvstv aktera* [Psychology of the actor's scenic feelings]. Moscow: Khudozhestvennaia lyteratura.

© Хлустун О. С., 2018

Стаття надійшла до редакції: 6.08.2018