

References

1. Kotlyarova E.V., Dvornikov J.Y. (2014). Principles of designing urban architectural environment: a tutorial. Rostov on Dan: Growth. state builds Univ. [In Russian].
2. Francesco Bandarin and Ron Van Oers. (2012). The Historic Urban Landscape. Managing Heritage in an Urban Century. A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. [In English].
3. Timochin V. O. (2010). Fundamentals of design of the architectural environment: under the arm. K.: KNUBA. [In Ukrainian].
4. Krier R. (2003). Elements of the concept of urban space. Time-Saver Standards For Urban Design. New York: The McGraw-Hill Companies. [In English].
5. Khaseeva S.A. (2001). Architecture of the urban environment. M.: Stroyizdat. [In Russian].
6. Osichenko G.O. (2006). Methodical bases for reconstruction of compositional structures of historical cities (for example, cities of Central Ukraine): Dis. Cand. arch 18.00.01. Kharkiv, KNUAB. [In Ukrainian].
7. Mikhaïlenko V. Y. (2011). Fundamentals of biodesign: Teach. manual K.: Karavela. [In Ukrainian].
8. Malik T.V. (2003). History of design of the architectural environment: teaching manual K.: KNUBA. [In Ukrainian].
9. New life for historic cities. (2012). The historic urban landscape explained. booklet of UNESCO. [In English].

Стаття надійшла до редакції 15.04.2018 р.

УДК 37.013.73

Іващенко Ірина Віталіївна

доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: 0000-0002-1046-0735

fusya5@ukr.net

Стрельчук Вікторія Олександрівна

професор, кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного університету
культури і мистецтв

ORCID: 0000-0002-8516-5829

maximile@ukr.net

ПРОВІДНІ МЕТОДИКИ ПРОФЕСІЙНОГО АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ: ЕМОЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Метою статті є дослідження емоційного аспекту сучасних провідних методик професійного акторського тренінгу. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети – використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження процесу формування та розвитку системи акторської підготовки в історичній ретроспективі та на сучасному етапі; розглянуто структуру та зміст навчальних курсів підготовки акторів у провідних світових вищих мистецьких навчальних закладах; проаналізовано способи доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик; доведено доцільність та важливість запровадження у навчальний процес методик, які сприяють формуванню у студентів навичок виражати емоції, не травмуючи їх психіку. **Висновки.** Внаслідок проведеного дослідження емоційного аспекту провідних сучасних акторських методик і тренінгів, виявлено доцільність впровадження в систему підготовки актора у вищих мистецьких навчальних закладах альтернативних методик, які сприяють формуванню навичок контролювати власні емоції, що є важливою частиною акторської майстерності.

Ключові слова: емоція, методика, акторський тренінг, створення образу, персонаж, роль.

Іващенко Ірина Віталіївна, доцент, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв; Стрельчук

Викторія Александровна, професор, кандидат педагогічних наук, професор кафедри режиссури і мастертства актера Київського національного університету культури і мистецтв

Ведущие методики профессионального актерского тренинга: эмоциональный аспект

Целью статьи является исследование эмоционального аспекта современных ведущих методик профессионального актерского тренинга. **Методология** исследования базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели – использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Осуществлено искусствоведческое исследование процесса формирования и развития системы актерской подготовки в исторической ретроспективе и на современном этапе; рассмотрена структура и содержание учебных курсов подготовки актеров в ведущих мировых высших художественных учебных заведениях; проанализированы способы доступа актера к эмоциям через использование различных практик; доказана целесообразность и важность внедрения в учебный процесс методик, способствующих формированию у студентов навыков выражать эмоции, не травмируя их психику. **Выводы.** Вследствие проведенного исследования эмоционального аспекта ведущих современных актерских методик и тренингов, выявлена целесообразность внедрения в систему подготовки актера в высших художественных учебных заведениях альтернативных методик, которые способствуют формированию навыков контролировать собственные эмоции, являются важной частью актерского мастерства.

Ключевые слова: эмоция, методика, актерский тренинг, создание образа, персонаж, роль.

Ivashchenko Iryna, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Direction and Actor's Skills Department, Kiev National University of Culture and Arts; Strelchuk Viktoriia, Professor, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Directing and Mastery of Actor, Kiev National University of Culture and Arts

Leading methods of professional acting training: emotional aspects

The purpose of the article is to study the emotional aspect of modern leading techniques of professional actor training. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, historicism, multifactority, systemicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** The study of the process of formation and development of the system of actor's preparation in the historical retrospective and at the present stage is carried out; The structure and content of the training courses for the preparation of actors in the world's leading artistic educational institutions are considered; analyzed ways of actor access to emotions through the use of various practices; the expediency and importance of introducing in the educational process methods that promote the formation of students' skills to express emotions without injuring their psyche is proved. **Conclusions.** As a result of the research of the emotional aspect of the leading contemporary acting techniques and trainings, it was found that it is expedient to introduce alternative methods in the system of actor training in higher art educational institutions that contribute to the formation of skills to control their own emotions, which is an important part of acting.

Key words: emotion, technique, actor training, creation of an image, character, role.

Актуальність теми дослідження. Процес навчання актора – час великих змін та переоцінки цінностей і осмисленого сприйняття себе й оточуючих. Відбувається процес руйнування старих звичок, внутрішнього супротиву, упереджених думок та заборон, задля отримання студентами необхідних навичок. Безумовно, це свого роду час стресу, особистісного конфлікту, а іноді й емоційних травм (у випадку жорстких учбових тренінгів). Емоції – це не лише природний прояв почуття в дії у контексті підготовки актора, а також необхідний компонент здорового психічного стану. Вони відіграють важливу роль у процесі навчання актора, проте розмежування професійного та особистісного використання емоційного життя нерідко втрачає межу.

На нашу думку, наукове дослідження сучасних світових методик і тренінгів підготовки актора у контексті виявлення способів доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик – актуальне та необхідне, а його результати можуть бути використані в процесі вдосконалення існуючих навчальних курсів підготовки актора у вищих навчальних мистецьких закладах.

Метою статті є дослідження емоційного аспекту сучасних провідних методик професійного акторського тренінгу.

Аналіз публікацій. На сучасному етапі питання емоційної складової майстерності актора, а також процесу навчання актора привертають увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників у різноманітних аспектах. Так, наприклад, Л. Беркова-Житомирська («Емоційний слух та його значення для майбутнього актора», 2010 р.) досліджує розвиток творчих емоцій у процесі підготовки акторів драми; А. Трофімов та Е. Загурська («Психологічні особливості емоційно-вольової сфери особистості залежно від професійної спрямованості (на прикладі професії актора)», 2016 р.) розглядають емоційно-вольову сферу особистості актора на основі теоретичного аналізу психологічних концепцій теорії емоцій та волі.

Проведений аналіз наукової літератури засвідчує більшу розробку проблеми емоційного аспекту акторських методів та тренінгів зарубіжними дослідниками, наприклад: С. Фінк «Підходи до емоцій в психотерапії та театрі: наслідки драматичної терапії» («Approaches to emotion in psychotherapy and theatre: Implications for drama therapy»); Р. Гір «Робота з емоційними наслідками: охолодження і цикл продуктивності в дії» («Dealing with emotional hangover: Cool down and the performance cycle in acting»); Е. Конін «Емоції дії» («Acting emotions»); К. МакФеррен «Визнаючи травму/переосмислення афективної пам'яті: передісторія, метод та проблеми сучасного акторського навчання» («Acknowledging trauma/rethinking affective memory: Background, method, and challenge for contemporary actor training») та ін.

Проте дослідження сучасних світових методик і тренінгів підготовки актора у контексті виявлення способів доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик та виявлення найбільш доцільного, з точки зору збереження психологічної стабільності студента в процесі оволодіння професійними навичками, і досі не було проведено.

Виклад основного матеріалу. Проблема доступу та вираження глибинних емоцій студентами акторських спеціальностей у процесі навчання потребує дослідження та аналізу тісних зв'язків між дисциплінами «Майстерність актора» й «Психологія», оскільки іноді реакції при визначенні власних меж занадто емоційні та непередбачувані.

Термін «емоція» означає навмисне використання психічних станів як професійних навичок. Проте, на думку багатьох дослідників, найбільший ризик загрози психологічного травмування та інших негативних наслідків, виникає під час використання у навчальному процесі вправ, як наприклад, «емоційні спогади», коли студентам доводиться звертатися до них, як механізму наповнення образу. Однією з нагальних проблем є відсутність таких важливих аспектів, як вправа «закриття» при завершенні заняття, яка спрямована на повернення студентів у безпечний емоційний стан та відсторонення від персонажу, повернення до власного «Я». Це доцільно виконувати на завершення репетицій або показу, оскільки наслідками деідентифікації з роллю є феномен стирання кордонів, внаслідок чого студенти можуть переносити поведінку персонажа у повсякденне життя, що призводить до емоційного розладу [3, 157–179].

У культурі західного театру існує стародавня традиція акторського стажування, яка бере початок із давньогрецької трагедії, – актори-початківці (учні або студенти) навчаються у досвідчених колег [19, 14]. На думку Д. Херропа, не зважаючи на те, що інституціоналізована акторська підготовка – феномен ХХ століття, її формування та становлення відбувалося з початку V ст. до н.е., еволюціонуючи відповідно до умов часу [10, 39]. Започаткована в Давній Греції система навчання актора була актуальною безпосередньо до XV ст., а за часів У. Шекспіра почала набувати більш професійного вигляду обміну знаннями та досвідом [15, 15], залишаючись домінуючою до початку ХХ ст. Поява системи К. Станіславського викликала неабиякий інтерес «до сили та потенціалу навчання актора» [11, 1], внаслідок чого провідні західні театральні практики почали розробляти різноманітні піходи та школи, які запропонували тренінги та методики для розвитку майстерності актора.

Р. Пріор – відомий британський режисер та автор багатьох наукових праць, присвячених акторській підготовці, досліджуючи питання чи дійсно можливо навчити майстерності актора, або природний талант може обійтися без формальної драматичної освіти, зазначає, що не дивлячись на те, що талант набути неможливо, будь-яка форма навчання актора традиційно вважається необхідною, оскільки спеціальні акторські курси, методики і тренінги спрямовані на поглиблення необхідних навичок, формування нового осмислення себе та оточуючих [18]. Проте, навчити діяти на сцені не в змозі жодна з них, оскільки «талант – це невловима якість, яку неможливо набути в процесі навчання (...) яка існує окремо від майстерності, техніки та знань» [20, 13].

Аналіз західних ідентифікуючих потоків підготовки акторів засвідчує наявність двох різних підходів: у школах приватного сектору – наслідування єдиній ідеології, а школи державного сектору використовують еклектичні та універсальні програми.

Важаємо за доцільне проаналізувати як саме актори навчаються отримувати доступ та використовувати необхідний діапазон емоцій в процесі втілення художнього образу, а також визначити наскільки звернення до великої кількості емоційних станів (що безумовно є невід'ємною частиною підготовки актора) потенційно здатне викликати психологічні травми та інші негативні наслідки і виявити шляхи їх подолання.

Варто зазначити, що ці питання тривалий час знаходяться в центрі дебатів щодо специфіки та нюансів підготовки актора. Так, наприклад, у драматичному творі Д. Дідро «Парадокс актора» («Paradoxe sur le comédien») [8], висвітлена теорія дії, згідно з якою великі актори не відчувають емоцій, які вони відображають. Французький філософ-просвітник, письменник та драматург стверджував, що

актор демонструє на сцені парадокс, тому, що здатен механічно відтворювати емоції під час виконання ролі, не відчуваючи їх, і що розум актора контролює те, що зображує тіло.

Така точка зору була узгоджена з картезіанським дуалізмом, а застосування її Д. Дідро стосовно акторської діяльності – сприймаючи розум і тіло в безперервній бінарній опозиції – заклало основу для багатьох теорій акторської майстерності та сценічного виконавства на наступні два століття. Р. Хорнбі стверджує, що ця дуалістична модель була заснована на логічній дедукції, а не на фактичному досвіді, і що «описувати актора як механічну істоту на сьогодні було б досить принизливо» [12, 102]. Проте, зазначимо, що навіть у методиках деяких відомих режисерів ХХ ст. відчувається вплив теорії Д. Дідро. Так, наприклад, М. Чехов акцентував на важливості того, що він називав «розділеною свідомістю» актора, підтримання якої є надзвичайно важливим для творчості; Б. Брехт також розглядав двоїсту свідомість актора як важливу умову, прагнув до створення подвійної свідомості для аудиторії; В. Мейерхольд, у дієвій техніці біомеханіки, згідно до якої актори створюють персонажі, спочатку використовуючи зовнішні рухи, вважав, що актори повинні навчитися представляти своїх персонажів, не намагаючись стати ними. Досить цікаву, сучасну точку зору виражає Т. Кроуфорд: «подвійна свідомість на сцені дозволяє нам брати участь в художньому творі, споглядаючи за собою» [7, 26]. Натомість Ф. Зарілли зазначає, що в психологічному реалізмі доцільно звертатися до методики К. Станіславського, оскільки очевидним стає необхідність того, щоб актор дійсно відчував емоції, а не просто імітував їх: «які ці емоції насправді – питання значної дискусії, яка полягає у відмінності між «реальною» (повсякденною) та «уявною» (театральною) емоціями» [25, 223]. До речі, Р. Хорнбі також погоджується з тим, що основний акцент філософії ХХ століття відкидає полярність розуму і тіла, заснованої на картезіанському розміщенні їх як рівних та протилежних [12, 102], а Д. Мейер-Дінкграф акцентує на тому, що протягом ХХ ст. головна увага приділялася здатності актора впливати на аудиторію та методах використання емоцій на сцені [15, 38].

На думку всесвітньовідомого режисера П. Брука, театральне мистецтво – одне з найскладніших, оскільки в ньому мають співіснувати три зв'язки (між актором та його внутрішнім «Я»; між актором та його партнерами; між актором та аудиторією) одночасно і в бездоганній гармонійності, що безумовно передбачає для актора стан перебування в «двох світах одночасно», щоб виявляти і підтримувати цю трійку взаємовідносин, проте найголовнішим є збереження рівноваги між зовнішньою поведінкою та найбільш особистісними імпульсами [1, 71]. Відтак, за П. Бруком, унікальні здібності актора спираються на його здатність захоплювати емоційні стани, які належать не йому, а персонажу, без використання будь-яких видимих пристосувань та штучності.

Зазначимо, що більшість акторських методик і тренінгів фокусуються на внутрішніх переживаннях та емоціях, які дозволяють органічно діяти на сцені, або концентруються на засобах зовнішньої виразності, наприклад манері говорити або рухатися задля створення художнього образу. На думку деяких дослідників, обидва підходи призводять до тих самих наслідків, оскільки стимуляція тіла має тенденцію до вироблення цільових емоцій, а відтак обидва досить часто викликають «сильні емоційні переживання» [2, 2].

Аналізуючи цільові емоції актора, дослідники визначають три різні моделі взаємодії, асоціюючи їх з відповідними методами акторської техніки: «залучення» (за системою К. Станіславського), «відсторонення» (метод Б. Брехта) та «самовираження» (метод Є. Гротовського), проте зазначають, що хоча приватні та особистісні емоції не пов'язані з характером або специфікою акторської діяльності, вони все одно переживаються акторами під час виступів [13, 144]; «актор не розподіляє внутрішні процеси на «думаю», «відчуваю», «дію», а думає, відчуває та діє одночасно» [12, 102]. М.Сетон стверджує, що навіть у випадку застосування актором моделі «відсторонення», втілена на сцені історія безумовно вплине на нього на емоційному рівні [21, 3].

Проведений аналіз доводить, що на сучасному етапі полярність розуму-тіла в процесі акторської підготовки змінилася визнанням інтегрованого характеру фізичних, психічних та емоційних аспектів нашого буття.

Пошук методології навчання актора концентрує дебати довкола двох ключових питань: чи можна створити єдину універсальну систему, яка б вмістила б повноцінний метод навчання акторів, а також наскільки доцільно було б застосовувати методи такої системи у різних формах театру.

Наразі методика акторської підготовки як в Україні, так і в багатьох західноєвропейських країнах, США та країнах Азіатсько-Тихоокеанського регіону базується на сучасних інтерпретаціях відомих практик, які дослідники поділяють за підходами на систематичний (головна увага приділяється єдиній техніці) та еkleктичний (студенти мають віднайти конкретний підхід або методику, яка їм підходить) [18].

Варто зазначити, що домінуючою методикою у процесі акторської підготовки і на сучасному етапі лишається система К. Станіславського. Наприклад, всесвітньовідомий «Метод дії» американського режисера Л. Страсберга, головний принцип якого – використання творчої гри афективної пам'яті в уяві актора як основи для емоційного переживання на сцені, базується на думці давньогрецького філософа Аристотеля, який вважав, що переміщення пристрастей та емоцій в інших можливе за умови винесення на перший план «бачення» переживань з життя, які більше не є присутніми [23]. У цьому методі застосовується тренінг, спрямований на використання актором власної уяви, почуттів та емоцій – вправи емоційної пам'яті, під час яких актор має згадати сенсорні атрибути яскравих, емоційних переживань зі свого реального життя для створення правдоподібних моментів на сцені, з метою відтворення образів персонажів з унікальною та оригінальною поведінкою. Отже, зв'язок із системою К. Станіславського є беззаперечним.

Варто зазначити, що К. Станіславський був першим режисером, який дійсно заглибився у вивчення психофізичних аспектів акторської майстерності, а його підхід великою мірою зумовлює сучасне сприйняття психології дії та активно застосовується у багатьох тренінгах.

Хоча Д. Дідро й документував дуалістичну модель внутрішнього (розумове), яке контролює зовнішнє (тілесне) вираження почуття, К. Станіславський включив до метода дії психологію, що призвело до появи філософії та словникового запасу психології самосвідомості актора при створенні образу. На думку С. Фінка, «фізико-афективні підходи Станіславського до психотерапії та дії, спрямовані на те, щоб зняти шари захисту і прагнуть до остаточного катарсису конфронтації з самим собою» [9, 15]. Один із аспектів системи К. Станіславського, а саме психотехніка, спонукає актора застосовувати власні почуття та досвід у процесі створення ролі. Він запропонував імпровізаційні методи, які допомагають актору знайти метод «внутрішньої дії» – свідомий, засоби доступу до підсвідомого, що посприяло осмисленню та задіянню актора під час виступу. Варто зазначити, що за часів, коли К. Станіславський формував власні погляди на дію, відбувався процес становлення асоціативної психології: «однією з основних тем психологічних досліджень, було несвідоме» [24, 4]. У той самий час, коли З. Фрейд досліджував емоції та підсвідомість, К. Станіславський експериментував з методами акторського навчання, фокусуючись на ідеї невіддільності розуму та тіла, включаючи те, як поведінка людини може бути вмотивованою пригніченими спогадами та несвідомими стимулами, внаслідок чого несвідоме почало систематично вивчатися акторами і режисерами як джерело мотивації та емоційної сили. Внаслідок розвитку методики навчання актора, К. Станіславський продемонстрував зміщення акцентів з психології на тіло актора, наголошуючи, що емоції не можуть існувати без фізичних наслідків: у кожній фізичній дії є психологічна, а в психологічній – фізична. Відтак він дійшов висновку, що зосередження уваги на почуттях не завжди може бути конструктивним засобом віднайдення вірного емоційного стану. Розуміння того, що актор не повинен «втрачати» себе у власних емоціях призвело до формування підходу, в якому актор має спрямовувати увагу на конкретні дії, з яких народжуються відповідні емоції.

Зазначимо, що М. Чехов, учень та опонент К. Станіславського, вважаючи, що актор має піддатися екстремальній чуттєвості тіла до психологічних творчих імпульсів, рішуче відстоював власну методику, в якій заперечував доцільність використання актором особистого досвіду та емоцій, стверджуючи, що це фактично прив'язує актора до звичок повсякденного «Я» і не може посприяти свободі творчості [5, 63–80].

Проведені сучасними науковцями дослідження методів К. Станіславського спростовують версію, що зондування подвійної свідомості актора під час творчості призводить до втрати ним себе в образі. Так, наприклад, Ш. Карніке, акцентує на тому, що відкриття у 1990-х р. дзеркальних нейронів (нейронів головного мозку. – *Авт.*), які активізуються як при виконанні певної дії, так і при спогляданні за виконанням цієї дії іншими, сприяє кращому осмисленню теорії Станіславського, згідно з якою співпереживання під час споглядання за іншими, може бути потужнішим спонуканням до творчості, аніж особисті емоції [4, 3].

Система К. Станіславського викладається по всьому світу, а також трансформована у різноманітні методи та підходи. Відтак, можемо констатувати наявність глибокого впливу його системи, як першої формалізованої акторської підготовки в історії західного театру, на більшість відомих нині програм навчання акторів.

Широко відомі численні альтернативні підходи до емоційного аспекту в процесі роботи над створенням образу. Так, наприклад, німецький драматург та режисер Б. Брехт, вимагав від акторів певного ступеня емоційного відсторонення, переважно для вірного висвітлення соціально-політичних та ідеологічних витоків літературного твору; польський режисер Є. Гротовський намагався усунути перешкоди між «чистими» імпульсами та вираженням імпульсів за якими можливо споглядати,

стверджуючи, що лише в стані вразливості, який досягається внаслідок усунення масок та блоків, можна досягти правдивого акторського вираження. Р. Темкіна описує емоційний аспект техніки Є. Гротовського такими словами: «актора попросили зануритися в його найсуб'єктивніші асоціації та спогади, аби він визнав та відчув біль від найінтенсивнішої з невиконаних потреб» [22, 103].

Аналізуючи відомі сучасні акторські тренінги та методики, можемо констатувати, що у процесі навчання актора більшість мистецьких навчальних закладів вдається до експериментування з різними школами і системами, що цілком відповідає теорії деяких дослідників, згідно з якою успішний акторський процес завжди буде лишатися певною мірою еклектичним, «оскільки спроба жорсткої концентрації на єдиному методі суперечить розумінню мистецтва як такого» [7, 124].

Досить цікавим є цільовий підхід, розроблений Д. Доннелланом (Великобританія), суть якого полягає в тому, щоб замість намагатися «бути» своїм персонажем, актор має відчутти ситуацію, в якій знаходиться персонаж та його наступні реакції.

Натомість техніка відомого британського режисера М. Лей потребує глибокого вивчення характеру персонажа, хоча передбачає дотримання принципу існування персонажа та актора окремо, що досягається, наприклад, засобом ведення розмови про персонажа у третій особі, що на нашу думку є досить корисним і запобігає надлишковій емоційній перенарузі в процес ідентифікації актора з персонажем.

Досить впливовий сучасний метод підготовки актора, побудований на основі дослідження свідомого та несвідомого за К. Станіславським, пропонує американський режисер Е. Морріс. На його думку «несвідоме, в якому живе найбільша частина всіх талантів, можливо досягнути завдяки методам, які створюють зв'язок між свідомістю та несвідомістю» [17, 15]. Більшість його тренінгів спрямовані на поєднання свідомого та несвідомого, аби змусити актора згадати емоційні переживання, а вправи емоційної пам'яті К. Станіславського – основа цих тренінгів (наприклад, «Первісний стогін» та «Примітивна самотність»), сприяють процесу усунення перешкод, які стоять на шляху до їх глибинних почуттів, тобто відкриття дверей у несвідоме [17, 78]. За його словами, вправи використовуються перш за все як інструмент для відтворення досвіду, щоб актор зміг досягти емоційних результатів, які необхідні йому для певної сценічної дії. Зазначимо, що вправи тренінгу, хоча й лишаются в межах традицій Станіславського, а все ж певним чином відходять від неї, наполягаючи на емоційному реалізмі, а не на емоційному ілюзіонізмі, фокусуючись на особистості актора, а не його персонажа. Метод Е. Морріса спрямований на те, щоб створити для студентів безпечні умови вираження цілої гами емоцій необхідних у професії актора, працюючи над осмисленням використання гніву, вразливості, сексуальності та ін. На думку інструкторів цього методу, він сприяє подоланню таких могутніх «демонів» актора, як невпевненість, страхи та занижена самооцінка, які заважають сценічному виступу, і хоча він пов'язаний з певним емоційним відкликом, мова йде скоріше про глибоку персоналізацію персонажа [16, 55].

Однією з найвідоміших ультрасучасних та всесвітньовизнаних акторських технік, є техніка відомої американської актриси, яку називають «Станіславським ХХ століття» – І. Чаббак «Chubbuck technique» [6], яка передбачає віднайдення та осмислення актором особистісної болі як невід'ємної частини сценічної дії та використання психологічних травм актора, його емоційної болі, нав'язливих думок, потреб, бажань та мрій задля досягнення успіху в створенні художнього образу. Варто зазначити, що на сучасному етапі, школи «Chubbuck Studi» та акредитовані викладачі цієї техніки працюють в багатьох країнах світу, в тому числі в Росії, Японії, Великобританії, Південній Америці, Канаді, Італії, Швеції, Данії, Норвегії, Нідерландах, Ізраїлі, Румунії, Австралії, Німеччині, Франції.

Проте, незалежно від запропонованого навчальними закладами методу, у випадку, коли емоції виходять на поверхню, існує ризик для психологічного благополуччя студентів. У процесі дослідження емоційного аспекту сучасних акторських тренінгів та методик навчання актора, вважаємо за доцільне розглянути альтернативний психологічним методам, метод «Alba Emoting», який, на нашу думку, може виступати деякою мірою емоційним захистом для студентів акторських спеціальностей у процесі роботи над створенням образу, а також посприяти контролю емоційних станів під час виступів. Метою даного методу є оволодіння студентами здібностей проектування емоцій, не вдаючись до створення психологічного досвіду.

Науковий метод індукції та моделювання емоційного досвіду «Alba Emoting» було розроблено у 1970-х рр. у лабораторії відділення фізіології та біофізики Школи медицини Університету Чілі С. Блох та Г. Сантібаньесом, які, вимірюючи фізичні параметри емоційних станів людини, виявили існування різноманітних для кожної з шести емоцій (радість, горе, гнів, страх, ніжність, еротизм) фізіологічних картин, які відповідають адаптивним потребам людини і є універсальними,

аристократичними та культурами. Саме С. Блох було виявлено спосіб ініціювання емоції завдяки зміні частоти дихання, пози тіла та жестів, а також розроблено методику підготовки актора [14].

Техніка *Alba Emoting* дозволяє отримати реальні відчуття завдяки так званим «емоційним ефекторним схемам», які складаються з респіраторно-клінічно-лицевих комбінацій для людських емоцій, завдяки осмисленому контролю актора над ритмом дихання, мімікою обличчя, рухами тіла та жестами, а її метою в контексті підготовки актора, є навчити студентів легко створювати і виражати справжню емоцію за командою і відпускати на власний розсуд, не наносячи шкоди душевному стану.

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавче дослідження процесу формування та розвитку системи акторської підготовки в історичній ретроспективі та на сучасному етапі; розглянуто структуру та зміст навчальних курсів підготовки акторів у провідних світових вищих мистецьких навчальних закладах; проаналізовано способи доступу актора до емоцій через використання різноманітних практик; доведено доцільність та важливість запровадження у навчальний процес методик, які сприяють формуванню у студентів навичок виражати емоції, не травмуючи їх психіку.

Висновки. Внаслідок проведеного дослідження емоційного аспекту провідних сучасних акторських методик і тренінгів, виявлено доцільність впровадження в систему підготовки актора у вищих мистецьких навчальних закладах альтернативних методик, які сприяють формуванню навичок контролювати власні емоції, що є важливою частиною акторської майстерності.

Література

1. Brook P. There are no secrets. London, England: Methuen Drama, 1993. 128 p.
2. Brown W. J. Two aspirins and a comedy: How television can enhance health and society. Malden, MA: Blackwell, 2006. 336 p.
3. Burgoyne S., Poulin K., Rearden A. The impact of acting on student actors: Boundary blurring, growth, and emotional distress. *Theatre Topics*. 1999. № 9(2). pp. 157–179.
4. Carmicke S. M. Stanislavsky in focus. An acting master for the twentyfirst century. Abingdon, UK, New York, NY: Routledge, 2009. 252 p.
5. Chamberlain F. Michael Chekov on the technique of acting. *Twentieth century actor training*. New York, NY: Routledge, 2000. pp. 63–80.
6. Chubbuck I. The power of the actor: The Chubbuck technique. *Presskit*. 2017. URL : <http://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2017/01/presskit.pdf> (дата звернення 15.10.2018).
7. Crawford T. Dimensions of acting: An Australian approach. Sydney: Currency Press, 2011. 124 p.
8. Diderot D. The paradox of acting. London : Chatto & Windus, 1883. 148 p.
9. Fink S. O. Approaches to emotion in psychotherapy and theatre: Implications for drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*. 1990. № 17. pp. 5–18.
10. Harrop J. Acting. New York, NY: Routledge, 1992. 135 p.
11. Hodge A. (Ed.). *Twentieth century actor training*. New York, NY: Routledge, 2000. 336 p.
12. Hornby R. The end of acting: A radical view. New York, NY: Applause Books, 1992. 322 p.
13. Konijn E. Acting emotions. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press, 2000. 209 p.
14. Metodo. *Alba emoting*. URL : <http://www.albaemoting.com/metodo/> (дата звернення 15.10.2018).
15. Meyer-Dinkgrafe D. Approaches to acting: Past and present. London, England: Continuum, 2001. 225 p.
16. Moor A. Contemporary actor training in Australia (Doctoral dissertation). Queensland University of Technology. 2013. 55 p. URL : <http://eprints.qut.edu.au/63083/> (дата звернення 13.10.2018).
17. Morris E. Acting from the ultimate consciousness. New York: Putnam Publishing Group, 1988. 267 p.
18. Prior R. W. Characterising actor trainers' understanding of their practice in Australian and English drama schools (Doctoral dissertation). Griffith University. 2004. 145 p. URL : <https://www.academia.edu/1114944/> (дата звернення 15.10.2018).
19. Prior R. W. Teaching actors: Knowledge transfer in actor training. Bristol, England: Intellect, 2012. 243 p.
20. Rideout N. First steps towards an acting career. London: Bloomsbury Publishing Plc., 1995. 160 p.
21. Seton M. 'Sticks and stones may hurt my bones but words will never hurt me?' How drama texts shape acting bodies for better or worse. 2008. 9 p. URL : <http://www.academia.edu/244485/> (дата звернення 15.10.2018).
22. Temkine R. Grotowski. New York, NY: Avon Books, 1972. 249 p.
23. What is method acting. The Lee Strasberg theatre & Film Institute URL : <https://newyork.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/> (дата звернення 11.10.2018).
24. Whyman R. The Stanislavsky system of acting. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2008. 297 p.
25. Zarrilli P. B. (Ed.). Acting (re)considered: Theories and practices. London: Routledge, 1995. 397 p.

References

1. Brook, P. (1993). There are no secrets. London, England: Methuen Drama [in English].

2. Brown, W. J. (2006). Two aspirins and a comedy: How television can enhance health and society. Malden, MA: Blackwell [in English].
3. Burgoyne, S., Poulin, K., Rearden, A. (1999). 'The impact of acting on student actors: Boundary blurring, growth, and emotional distress'. Theatre Topics, no. 9(2), pp. 157–179 [in English].
4. Carnicke, S. M. (2009). Stanislavsky in focus. An acting master for the twentyfirst century. Abingdon, UK, New York, NY: Routledge [in English].
5. Chamberlain, F. (2000). 'Michael Chekov on the technique of acting'. Twentieth century actor training. New York, NY: Routledge, pp. 63–80 [in English].
6. Chubbuck, I. (2017). The power of the actor: The Chubbuck technique. Presskit. Available at : <http://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2017/01/presskit.pdf> [in English].
7. Crawford, T. (2011). Dimensions of acting: An Australian approach. Sydney, Australia: Currency Press [in English].
8. Diderot, D. (1883). The paradox of acting. London : Chatto & Windus [in English].
9. Fink, S. O. (1990). Approaches to emotion in psychotherapy and theatre: Implications for drama therapy. The Arts in Psychotherapy, no.17, pp. 5–18 [in English].
10. Harrop, J. (1992). Acting. New York, NY: Routledge [in English].
11. Hodge, A. (Ed.). (2000). Twentieth century actor training. New York, NY: Routledge [in English].
12. Hornby, R. (1992). The end of acting: A radical view. New York, NY: Applause Books [in English].
13. Konijn, E. (2000). Acting emotions. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press [in English].
14. Metodo. Alba emoting [online]. Available at : <http://www.albaemoting.com/metodo/> [in English].
15. Meyer-Dinkgrafe, D. (2001). Approaches to acting: Past and present. London, England: Continuum [in English].
16. Moor, A. (2013). Contemporary actor training in Australia (Doctoral dissertation). Queensland University of Technology. Available at : <http://eprints.qut.edu.au/63083/> [in English].
17. Morris, E. (1988). Acting from the ultimate consciousness. New York, NY: Putnam Publishing Group [in English].
18. Prior, R. W. (2004). Characterising actor trainers' understanding of their practice in Australian and English drama schools (Doctoral dissertation). Griffith University. Available at : <https://www.academia.edu/1114944/> [in English].
19. Prior, R. W. (2012). Teaching actors: Knowledge transfer in actor training. Bristol, England: Intellect [in English].
20. Rideout, N. (1995). First steps towards an acting career. London: Bloomsbury Publishing Plc. [in English].
21. Seton, M. (2008). 'Sticks and stones may hurt my bones but words will never hurt me?' How drama texts shape acting bodies for better or worse. 9 p. Available at : <http://www.academia.edu/244485/> [in English].
22. Temkine, R. (1972). Grotowski. New York, NY: Avon Books [in English].
23. What is metod acting. The Lee Strasberg theatre & Film Institute [online] Available at : <https://newyork.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting> [in English].
24. Whyman, R. (2008). The Stanislavsky system of acting. Cambridge, England: Cambridge University Press [in English].
25. Zarrilli, P. B. (Ed.). (1995). Acting (re)considered: Theories and practices. London, England: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.