

УДК 792.02(075.8)

Цитування:

Барнич М. М. Особливості кінестетичного сприйняття актора в ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 351–356.

Barnych M. (2023) Features of Actor's Kinesthetic Perception in a Role. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 351–356 [in Ukrainian].

Барнич Михайло Михайлович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org-0000-0003-2482-5202>
mngm@ua.fm

ОСОБЛИВОСТІ КІНЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ АКТОРА В РОЛІ

Метою статті є з'ясування місця, значення та механізму функціонування кінестетичного сприйняття у мистецтві актора театру та кіно. **Методологія дослідження.** Використано методи аналітичного та логічного підходу до осмислення особливостей кінестетичного сприйняття актора в ролі, застосовано порівняльний аналіз гри актора з активним кінестетичним сприйняттям та актора, з домінуючим слуховим і зоровим сприйняттям. **Наукова новизна.** Вперше досліджено явище кінестетичного сприйняття в мистецтві актора. Виявлено механізм та спосіб залучення даного сприйняття до акторської техніки перевтілення. Здійснено аналіз особливостей творчого стану актора в ролі під дією кінестетичного сприйняття. **Висновки.** Методом порівняльного аналізу гри акторів доведено необхідність залучення явища кінестетичного сприйняття до майстерності актора. Аргументовано чому активування кінестетичного сприйняття актора в ролі є необхідною умовою створення мистецького акту. Виявлено механізм зміщення уваги актора із зовнішньої зорової та слухової інформації на рухи власного тіла. З'ясовано, що внаслідок такого зміщення уваги актор відчуває рухи власного тіла та його образ в очах глядача. Вмотивовано та роз'яснено спосіб налагодження та активування кінестетичного сприйняття у акторській грі.

Ключові слова: кінестетичне сприйняття, аудіовізуальне сприйняття, тілесні рухи, мімічні рухи, мовленнєва поведінка, актор-кінестетик, дія, увага, глядач.

Barnych Mykhailo, PhD in Art History, Associate Professor, Department of Television Journalism and Actor's Skills, Kyiv National University of Culture and Arts

Features of Actor's Kinesthetic Perception in a Role

The purpose of the article is to clarify the place, meaning, and functioning mechanism of kinesthetic perception in the art of a theatre and film actor. **Research methodology.** Analytical and logical methods have been used to understand the peculiarities of the actor's kinesthetic perception in the role, a comparative analysis of the actor's play with active kinesthetic perception and an actor with dominant auditory and visual perception has been used. **Scientific novelty.** For the first time, the phenomenon of kinesthetic perception in the actor's art was investigated. The mechanism and method of involving this perception in the acting technique of reincarnation was revealed. An analysis of the features of the creative state of the actor in the role under the influence of kinesthetic perception was conducted. **Conclusions.** The method of comparative analysis of the actor's play proves the need to involve the phenomenon of kinesthetic perception in the actor's skill. We have proved why the activation of the actor's kinesthetic perception in the role is a necessary condition for the creation of an artistic act. The mechanism of shifting the actor's attention from external visual and auditory information to the movements of their own body has been revealed. It was determined that as a result of such a shift of attention the actor feels the movements of their own body and their image in the viewer's eyes. The method of setting up and activating kinesthetic perception in acting is motivated and explained.

Key words: kinesthetic perception, audiovisual perception, body movements, facial movements, speech behaviour, kinesthetic actor, action, attention, viewer.

Актуальність теми дослідження. Явище кінестетичного сприйняття є одним із каналів сприйняття людини. Своєрідність цього сприйняття полягає у відчутті рухів власного тіла та його образу в очах інших людей. Незважаючи на публічність акторського мистецтва, мало хто з дослідників звернув увагу на доцільність аналізу акторської гри в

контексті цього явища та глядача. Між тим про факт відсторонення особи актора від його власних дій в ролі та споглядання себе збоку наголошували М. Чехов, П. Якобсон, Л. Виготський. А міркування про роздвоєння уваги актора можна знайти в працях Л. Грачової, Д. Узнадзе та Р. Натадзе. Є. Гротовський у своїх методах велике

значення надавав тілесним рухам актора, а К. Станіславський визначав характерні зовнішні ознаки персонажа як одні з рушій творчого життя актора в ролі. На глибоке переконання автора сентенції усіх дослідників сягають власне явища кінестетичного сприйняття актора в ролі. Однак як саме це явище в майстерності актора так і значення глядача в контексті цього явища залишаються недослідженими. Власне це і спонукає до відповідного аналізу та дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. Тема дослідження зумовила потребу звернутися до наукових праць відомих польських практиків та дослідників в галузі акторського мистецтва Є. Гротовського та Е. Барби.

Безумовно, що найперше К. Станіславський виявив та зафіксував значення прикметної поведінки актора для процесу його перевтілення. А вправи М. Чехова побудовані на самоспостереженнях актора за власними фізичними рухами та їх діями на його психоемоційний стан.

Найбільш глибоко тема роздвоєння уваги актора в ролі висвітлена П. Якобсоном, Л. Виготським, Р. Натадзе та Л. Грачовою. Серед новітніх практиків, чії публікації перегукуються з дослідженням варто назвати монографію «Імітаційна теорія сценічного перевтілення» Е. Бутенка та «Метод Мейснера» С. Мейснера.

Мета статті полягає у з'ясуванні місця, значення та механізму функціонування кінестетичного сприйняття у мистецтві актора театру та кіно.

Виклад основного матеріалу. Особливістю акторського перевтілення є те, що окрім інформації, яку актор в ролі сприймає через зір та слух, долучається ще кінестетичне сприйняття – відчуття рухів власного тіла та його образу в очах інших людей. У акторському випадку таке відчуття тілесних рухів, у тому числі і мімічних, виникає через присутність глядача і завдяки перевдяганням та характерним зовнішнім ознакам, якими актор наділяє персонажа. Особливо таке сприйняття активується тоді коли актор грає казкових чи комедійних персонажів, де явно виражені зовнішні ознаки виконуваних ролей. Ось як це явище подається у К. С. Станіславського: «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].

У звичайному житті явище кінестетичного сприйняття можна зауважити також у ігровій формі. Це тоді, коли одна людина зумисне спілкуючись з іншою непомітно адресує свої рухи третій людині, щоб викликати у неї, наприклад, ревність чи заздрість тощо. У цьому випадку теж виникає відчуття власних рухів в очах іншої людини. Із цим активуванням відчуття власних рухів з'являється і особливий внутрішній стан, адже таке відчуття проявляється в ході спілкування, де головним об'єктом є не той з ким спілкуються, а третя особа, якій непомітно адресоване це спілкування. Так слухове і зорове сприйняття не цілком пропадають, а зміщуються на другий план, натомість основним і найактивнішим є кінестетичне сприйняття. Внутрішній стан і самопочуття людини, у якої кінестетичне сприйняття домінує над зоровим і слуховим відрізняється від того стану, де активні два останні канали сприйняття. Завдяки тому, що зорова та слухова інформація знаходиться ніби в тіні, затінена кінестетичним сприйняттям, людина менш вразлива до цієї зовнішньої інформації. Вона внутрішньо не реагує на поведінку співрозмовника і на те, що він каже, тобто людина у такому стані залишається емоційно не вразливою, бо ж її зосередження зміщене на її власні зовнішні, фізичні ознаки. У звичайному житті таке зміщення не є примхою людини, а її природним станом, оскільки вона схильна до кінестетичного сприйняття. У випадку акторської гри явище кінестетичного сприйняття діє так само як у звичайному житті, з тією різницею, що зосередження актора на власних тілесних та мімічних рухах активує його емоційний стан згідно цієї рухової та мімічної поведінки. Ця поведінка нагадує йому про історію виконуваного персонажа і спричиняє відповідні почуття та переживання. Про вплив на творчий стан актора та особливе

значення тілесного руху для виконання ролі читаємо і у Є. Гротовського: «Одним із способів ступити на творчий шлях полягає у відкритті в собі прадавньої тілесності, з якою ми пов'язані потужними родовими узами. Не перебуваємо тоді ані не в образі (в образотворенні), ані поза образом (в не-образотворенні). Відштовхуючись від часткового, можна відкрити в собі когось іншого: дідуся, матір. Світлина, спогад про зморшку, далеке відлуння тембру голосу допомагають відтворити тілесність. Спочатку тілесність когось знайомого, а потім, рухаючись щораз далі, тілесність когось незнайомого, прабадька, предка. Але чи достоту це ідентична тілесність? Може, не цілком та сама, але однак така, що напевно могла колись існувати. Ти можеш так далеко зайти в минуле, неначе в тобі збудилася прапам'ять. Це явище ремінісценції, ми начебто пригадували вкарбованого в нас *Перформера*» [2,138].

Третьою особою, якій адресовані рухи актора, як було сказано вище, є безумовно глядач. Власне через нього у актора активується кінестетичне сприйняття і завдяки йому актор відчуває власні рухи в очах інших людей. Внаслідок домінування кінестетичного сприйняття над зоровим та слуховим актор ніби бачить себе збоку, тобто свій тілесний образ і рухи власного тіла, як глядач. Так він відсторонюється від власного фізичного тіла, яким творить роль. М. Чехов не називає таке відсторонення кінестетичним сприйняттям, але через усю його теорію про акторську техніку лейтмотивом проходить міркування про таке відсторонення актора від власного «я»: «У нашому повсякденному житті ми говоримо про самих себе – «я»: «я хочу, я відчуваю, я думаю». Це наше «я» ми ототожнюємо з нашим тілом, звичками, стилем життя, сімейним і соціальним станом і т. д. Але чи таке «я» художника, перейнятого творчим станом?... Ваше вище «я» співчуває створеному ним же самим сценічному образу... Матеріалом, яким ви користуєтесь для втілення ваших художніх образів, є ви ж самі, з вашими душевними хвилюваннями, з вашим тілом, голосом і здатністю рухатись. Однак «матеріалом» ви стаєте тільки тоді, коли вами оволодіває творчий імпульс, тобто коли ваше вище «я» пробуджується до діяльності. Воно оволодіває «матеріалом» і користується ним як засобом для втілення свого творчого задуму. При цьому ви знаходитеся в тому ж відношенні до свого матеріалу, як і будь-який інший художник до свого» [6, 108–109].

Як бачимо М. Чехов говорить не тільки про тілесне відсторонення актора, а й про емоційне. Більш того, почуття та емоції актора в ролі, завдяки такому кінестетичному

відстороненню від власного внутрішнього емоційного та зовнішнього фізичного життя, не є цілком тотожними до відповідних життєвих. За самоспостереженнями автора та спостереженнями за акторами, у яких активне кінестетичне сприйняття в ролі їхній внутрішній емоційний стан не відображається на периферійній нервовій системі тіла, це відділення нервових закінчень не вражається внутрішніми емоційними збудженнями. Адже у емоційно збудженої людини у звичайному житті змінюється колір обличчя, вона блідніє та затискується голос. У цих акторів під час гостро емоційних переживань не затискується голос, він не змінюється, також не скорочуються м'язи обличчя, воно теж не міняє кольору. Якщо б у таких акторів був м'язовий затиск, то вони б не відчували власних рухів. Можна сказати, що фізична природа такого актора, тобто його голос, мовлення та фізичні рухи, в тому числі і мімічні, є контрольованими творчими інструментами, якими він вільно управляє та творить. Із цього напрашується висновок, що і походження почуття такого актора в ролі виникають не за життєвою аналогією. Щодо природи почуттів, які виникають у актора в ролі М. Чехов говорив: «Ваші сльози і сміх, ваше горе і радість на сцені, якими б щирими та глибокими вони не були, ніколи не стануть частиною вашого повсякденного душевного життя. Вони поза особисті, очищені від усякого егоїстичного. Звідки приходять ці нереальні, чисті творчі почуття? Вони даруються вам вашою творчою індивідуальністю. Народжуючись в цей світ, ви вже приносите з собою відомі здібності, схильності, характерні особливості, той чи інший темперамент, так як всі ваші індивідуальні риси. Та не лише вони самі проявляються в вашій творчості. Все, що ви пережили протягом вашого життя, все, що ви спостерігали, бачили, що звеселяло ваше споглядання, що ви любили та ненавиділи, від чого страждали, до чого гаряче і натхненно прагнула ваша душа, все чого ви досягли і що назавжди залишилось для вас мрією та ідеалом, – все це відходить в так звані підсвідомі глибини вашого «я». Там воно очищається від пронизливого егоїзму вашого повсякденного життя, вашої нижчої свідомості і перетворюється в матеріал, з якого ваша творча індивідуальність будує душу сценічного образу» [6, 111–112].

Чи це означає, що через звичайний аудіовізуальний канал сприйняття актор не живе і не переживає в ролі. Ні, він і живе, і переживає, але без кінестетичного сприйняття неможливо відчутти в ролі рухів свого тіла і його посилив. Тому його переживання відбувається як у житті. Викликані тільки через аудіовізуальний канал почуття і відчуття в ролі не такі, як у кінестетика. Більш того, такий

актор не може управляти власною фізичною природою, оскільки вона паралізована його переживаннями. Через це його емоційна палітра обмежена і одноманітна. Емоційна ж палітра кінестетика залежить від його рухів, особливо мімічних – кожна переміна міміки відображається на його внутрішньому стані. Кінестетик управляє рухами тіла, тому йому під силу за необхідністю змінювати перебіг почуття, що не може зробити аудіовізуал. Ба більше, фотогенічність кіноактора залежить від міри збудженості його міміки. Оскільки у кінестетика міміка звільнена від м'язового затиску, то його привабливість на кіноекрані переважає над аудіовізуалом, у якого міміка закута. Ще однією вагомою перевагою акторів з налагодженим кінестетичним сприйняттям в ролі є творення образу персонажа. Тобто управління творчими інструментами – голосом, мовленням, фізичними та мімічними рухами дає набагато більші можливості для творчих здібностей актора та створення образу персонажа. І врешті решт почуття і переживання акторів кінестетиків не зачіпають їхнє особисте життя, такі актори співпереживають персонажу. Ці почуття називаються естетичними. Натомість почуття і переживання інших акторів, обділених кінестетичним сприйняттям стосуються їхньої особи, тому вони не є естетичними. Треба розуміти, що перейматися почуттями в ролі є феноменом і в тому, і в іншому випадку, однак у обох випадках різна природа почуття. Спостерігаючи за грою українських акторів можна назвати кілька акторів, у яких від природи розвинуте кінестетичне сприйняття – це Богдан Бенюк, Петро Панчук, Станіслав Боклан, Олексій Вертинський, Рима Зюбіна, Ірма Вітовська, Віталій Ажнов, також володів таким сприйняттям Богдан Ступка та інші.

Активування такого сприйняття і відчуття почасти залежить від творчого обдарування актора – чим прикметнішою і детальнішою поведінкою він наділяє персонажа, тим гостріше відчуття, краща гра і краща роль. Та не завжди і не часто через творчий підхід до ролі актор може доєднати цей третій канал сприйняття, тому що зорове та слухове сприйняття, яким найбільше послуговуються люди у звичайному житті, домінує і приглушує кінестетичне, яке натомість мусить домінувати над двома першими.

Є актори, як було сказано вище, у яких від природи розвинене кінестетичне сприйняття і відчуття рухів, але їх обмаль. Більш того, на глибоке переконання автора, у них це сприйняття спонтанно проявляється під час гри

і не факт, що вони усвідомлюють наявність такого явища у їхній особі та свідомо ним послуговуються. Адже до сьогодні, як сам цей феномен в акторській грі так і поняття кінестетичного сприйняття, ні в літературі про акторське мистецтво, ні, тим більше, у театральних школах не бралися до уваги. У той же час, на основі самоспостережень, експериментів в педагогічній практиці та спостережень за іншими акторами, автором з'ясовано, що кінестетичне сприйняття в ролі піддається вивченню, освоєнню та фіксуванню.

Насамперед зупинимось на місці глядача в акті творчості актора. Безумовно, що глядач під час акторської гри є невід'ємною її складовою. Утім його місце та значення для творчого процесу актора до сьогодні остаточно не визначено. Тому, як правило, актори під час гри абстрагуються від глядача, та відводять йому місце мовчазного спостерігача. Проте для налагодження активного кінестетичного сприйняття, як було сказано вище має значення глядач. Адже актор відчуває власні рухи через глядача. Із наведеного на початку дослідження прикладу активування кінестетичного сприйняття у звичайному житті бачимо, що коли одна людина спілкується з іншою адресує свої рухи третій особі, то вона ще й утримує відчуття уваги цієї особи на собі. Під утримуванням відчуття уваги треба розуміти не як привертати увагу когось, заволікаючи його діями, а утримувати в свідомості відчуття стороннього погляду на власній особі. Спостережено, що і актор в ролі для того щоб активувати це сприйняття також утримує відчуття уваги глядача на собі, своїх діях. Таке утримування іншими словами можна назвати акторським відчуттям стороннього погляду на діях в ролі. Це стосується і кіноактора, який такого відчуття домагається через кінокамеру. Отже найпершою та найважливішою умовою в освоєнні актором кінестетичного сприйняття в ролі є уміння утримувати на власній особі відчуття погляду глядача. Завдяки цьому увага актора зміщується із партнера по ролі на відчуття його власних рухів в очах глядача. Тобто його увага роздвоюється – з одного боку він чує і бачить партнера, а з іншого відчуває власні рухи і це відчуття є домінуючим. У відомого грузинського дослідника в галузі психології акторської гри Р. Натадзе читаємо: «Почуття обов'язкові, але вони регулюються свідомістю, інтелектом. Цей тезис у різноманітних варіаціях червоною ниткою проходить як через мемуарну літературу, так і через теоретичні роботи театрознавців: почуття, але те, що регулюється інтелектом при

повному збереженні самовладання. Цей же тезис про деяке роздвоєння актора в переживанні почуття і в його свідомому регулюванні домінує і у відповідях видатних акторів...» [4, 115]. А далі у цього ж автора читаємо наступне: «Сутність перевтілення полягає в переживанні справжніх почуттів, але таких, що свідомо спостерігаються і свідомо регульованих. Кращі представники цієї теорії, починаючи з Тальма і закінчуючи нашими сучасниками (А. Ефрос та ін.), підкреслюють про це «роздвоєння»: одні кажуть про роздвоєння уваги, інші про роздвоєння «Я», особистості та про «подвійне життя», яке диктується сценою та реальним життям і т. д.» [4, 123–124].

У процесі утримування відчуття уваги глядача на власній особі поведінка актора та його дії в ролі відрізняються від поведінки і дій звичайної людини. Це особливо стосується дії словом. Адже слово є основним комунікативним засобом спілкування. Тому людина мимоволі найактивніше реагує на слово та потрапляє під вплив зорової та слухової інформації. Спостережено, що під час активної дії словом рухова, мімічна та мовленнєва поведінка звичайної людини підпорядковується слову. Тобто вирази міміки, інтонації мовлення, повороти голови, оцінки тощо спрямовують зосередження до співрозмовника та змісту діалогу. Це пояснюється тим, що особливо у мімічній та мовленнєвій природі людини закладено її індивідуальний досвід реагування під час спілкування. Адже у звичайному житті під час спілкування найактивнішими є зір і слух, тому досвід реагувань формується згідно цих органів чуття. Тож мімічні та інтонаційні реакції мимоволі підкреслюють і підсилюють зміст розмови, загострюючи зосередження і на її змісті, і на співрозмовнику. Так само відбувається спілкування в ролі і у тих акторів, у яких неналагоджене кінестетичне сприйняття. Рушієм і збудником життя в ролі такого актора є його взаємозв'язок з колегою по ролі через аудіовізуальний канал сприйняття. Ці актори намагаються вплинути один на одного – і так між ними відбувається «зчеплення» на рівні людських енергій, як у житті.

Та коли у актора кінестетичне сприйняття домінує над слуховим та зоровим то і його мовна та мімічна поведінка домінує над змістом висловлювання. Так, наприклад, у гострохарактерних ролях чи у ролях тварин виразна міміка та інтонації актора помітно домінують над змістом його тексту і тому у цих

ролях швидше активується кінестетичне сприйняття. Зосередження актора на акті творення рухової, мімічної та мовної поведінки переважає над зосередженням і на змісті висловлювання, і на тому, кому воно адресоване. Тому що рушієм і збудником життя і дій актора в ролі є його ж власні рухи, якими він творить поведінку. Отже навіть тоді коли характер актора-кінестетика і його типаж співпадають з персонажем його поведінка все одно є визначальною для створення життя в ролі. Він щомиті відчуває посилення власної поведінки, міміки та мовлення, управляє ними та творить дію.

Тож кінестетичне сприйняття налагоджується не тільки через утримування відчуття уваги глядача на власних рухах актора, а ще через особливості його словесної дії та поведінки. Вмотивований зміщенням уваги, актор не діє на партнера словом так як у житті, тому що його зосередження відмінне від життєвого. Він не сягає такого зосередження ще й тому, що у нього відсутні такі як у житті намагання вплинути на партнера та змінити його. У зв'язку з цим такі посилення словесної дії як і саму дію можна назвати «холостими». Їхній «постріл», висловлюючись образно, справжній, але «ціль» не вражає. Тобто вектор такої словесної дії направлений на колегу, але увага актора відторгнена від колеги та не замикається ні на змісті словесної дії, ні на реагуванні колеги на цю дію. Вони зміщуються на другий план уваги актора. Подібно існує музикант в оркестрі – на першому плані уваги є його ж музика, на другому музика колег. Відчуття такої «холостої», але наповненої життєвою енергією дії приходить до актора з досвідом освоєння кінестетичного сприйняття.

Так спілкуючись подібно як у житті, актор насправді не так існує. Однак завдяки налагодженому кінестетичному сприйняттю він живе, діє, переживає і відчуває в ролі, але його життя, дія, переживання і почуття не такого роду як звичайні. Приблизним аналогом такого творчого стану актора в ролі є той стан, коли людина виконує пісню, з тією різницею, що ця «акторська пісня» наслідує саме життя людини. Таке життя в ролі наповнене творчим духом є феноменом, поміченим акторами ще в давнину. У цьому контексті доречним видається висловлювання Леся Курбаса: «В містеріях, в мораліте актор не грав того, що почував. Тексти п'єс не природні, писані як літургічна форма акатисту чи «літанії» крайньо умовні. Актор не міг переживати, бо текст не укладався в його людських переживаннях. Актор, коли переживав, то не текст, не дію

навіть. Переживав Христа, якого грав, а не його слова написані в п'єсі» [3, 152].

Безумовно, що саме по собі активування кінестетичного сприйняття в ролі і відчуття власних рухів в очах глядача не є вичерпними прийомами для створення образу персонажа. Цим прийомам психотехніки передують творча праця над роллю в уяві, де актор мусить закласти в емоційній пам'яті та пережити ті почуття, які відтворять на сцені чи на знімальному майданчику. Працюючи над роллю в уяві актор теж найперше налагоджує та активує кінестетичне сприйняття, а відтак творить роль. В уяві для нього споглядачем служить уявний глядач. Відтак актор готується безпосередньо до виходу на сцену чи знімальний майданчик. У відомого сучасного польського режисера та теоретика театру Е. Барби про передвиражальний стан актора, знаходимо наступне: «.../ Але перед показом чого-небудь лицедій, як такий, повинен бути присутнім.

Для лицедія робота над передвиражальним рівнем означає моделювання якості його сценічного буття. Якщо він не досягає ефекту на передвиражальному рівні, тоді він не лицедій» [1, 170].

Перед грою актор існує у такий самий спосіб як і в ролі. Варто зауважити, що налагодження кінестетичного сприйняття безпосередньо перед грою відбувається через живе спілкування з людьми, що знаходяться поруч. Актор насправді не спілкується з ними живими фразами, як зазвичай, а існує так як в ролі, не проникаючи ні в їх зміст, ні в реакції на них. Те саме стосується і його поведінки, вона не спонтанна і довільна, а контрольована та забарвлена відповідними мимічними та тілесними рухами. Так він налагоджує творчий стан. Існуючи в такий спосіб спілкування з колегами, може скластися враження, що актор обманює їх, адже він удає, що спілкується з ними як зазвичай. Так дійсно, тут спірна ситуація і доля правди в цьому є. Однак це його прийоми психотехніки і він вимушений удавати, що щиро спілкується з ними. Адже і в ролі він існує і веде себе так само і стосовно колег, і стосовно глядача.

Наукова новизна. Вперше досліджено явище кінестетичного сприйняття в мистецтві актора. Виявлено механізм та спосіб залучення даного сприйняття до акторської техніки перевтілення. Здійснено аналіз особливостей творчого стану актора в ролі під дією кінестетичного сприйняття.

Висновки. Методом порівняльного аналізу гри акторів доведено необхідність залучення явища кінестетичного сприйняття до майстерності актора. Аргументовано чому активування кінестетичного сприйняття актора в ролі є необхідною умовою створення мистецького акту. Виявлено спосіб та механізм зміщення уваги актора із зовнішньої зорової та слухової інформації на рухи власного тіла. Внаслідок такого зміщення уваги актор відчуває рухи власного тіла та його образу в очах глядача. З'ясовано, що рушієм і збудником життя і дій актора в ролі є його ж власні рухи, які служать йому творчими інструментами та якими він творить тілесну, мимічну та мовленнєву поведінку персонажа. Завдяки такому творчому процесу почуття і переживання в ролі не є аналогічними до таких, які відчуває людина у звичайному житті.

Література

1. Барба Е. Паперове каное / пер. з англ. Миколи Шкарабана. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Гротовський Є. Театр ритуал перформер / пер. з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.
3. Курбас Л. У театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи. Балтимор – Торонто : Смолоскип, 1989. 1026 с.
4. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси : Метснереба, 1972. 184 с.
5. Станіславський К. С. Робота актора над собою: монографія. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
6. Czechow M. A. O technice aktora. Tłumaczenie i opracowanie Marek Solek. Kraków : Arche, 2000. 177 s.

References

1. Barba, E. (2001). Paper canoe. Trans. from English Mykola Shkaraban. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
2. Grotovsky, E. (1999). Theater ritual performer. Lane with floor. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
3. Kurbas, L. (1989). In theatrical activity, in the estimations of contemporaries. Documents. Baltimore–Toronto: Smoloskip [in Canada].
4. Natadze, R. G. (1972). Imagination as a factor of behavior. Tbilisi : Metsniereba [in Georgia].
5. Stanislavsky, K. S. (1953). An actor's work on himself: a monograph. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Chekhov, M. A. (2000). About the actor's technique. Translation and editing by Marek Solek. Krakow : Arche [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2023
Отримано після доопрацювання 17.02.2023
Прийнято до друку 24.02.2023