

УДК 793.3

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339021

Цитування:

Герц І. І., Мікулінська О. С., Волкова Ю. І. Акторська майстерність як специфічний інструментарій танцю модерн і постмодерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 320–325.

Hertz I., Mikulinska O., Volkova Yu. (2025). Acting Skill as a Specific Tool of Modern and Postmodern Dance. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 320–325 [in Ukrainian].

Герц Ірина Іванівна,

доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»,

доцент кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-3721-9594>
ira-herts@ukr.net

Мікулінська Ольга Сергіївна,

кандидат філософських наук, доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»

<https://orcid.org/0000-0003-4073-8707>
olyaMikulinskaya@gmail.com

Волкова Юлія Ігорівна,

кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0001-8835-4089>
yuliyamiri@gmail.com

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТАНЦЮ МОДЕРН І ПОСТМОДЕРН

Мета статті – виявити особливості використання акторської майстерності в хореографічному мистецтві крізь призму специфіки танцю модерн і постмодерн. **Методологія дослідження.** Застосовано метод аналізу та синтезу, типологічний та системний метод, метод компаративного аналізу, метод мистецтвознавчого аналізу, а також метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику використання елементів акторської майстерності в навчальному процесі та процесі постановки вистав у лексиці танцю модерн і постмодерн; розглянуто специфіку майстерності актора як ефективного інструментарію танцюриста в процес пошуку «виразного» руху. **Висновки.** Дослідження виявило, що акторська підготовка необхідна для навчання танцю, оскільки вона збагачує виразні інструменти тіла танцюриста, підвищує його впевненість та командний дух, а також допомагає глядачам краще розуміти та навіть активно брати участь у видовищі, яким є танцювальна вистава. Акторська майстерність в танці модерн і постмодерн, на відміну від класичного танцю, полягає не стільки в процесі репрезентації певного хореографічного образу, а в свободі імпровізації та експериментів на шляху дослідження філософських і кінестетичних складових мистецтва виразного руху. Таким чином, функція акторської майстерності в танці модерн і постмодерн полягає не у «вираженні» емоцій, а в наданні різноманітних методів їх створення.

Ключові слова: акторська майстерність, танець модерн, танець постмодерн, імпровізація, кінестетика, виразний рух.

Hertz Iryna, Associate Professor at the Department of Musical Art and Choreography, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University; Mikulinska Olga, Candidate of Philosophical sciences, Associate

©Герц І. І., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

©Мікулінська О. С., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

©Волкова Ю. І., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Professor, Department of Musical Art and Choreography, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University; **Volkova Yuliya**, Candidate of Pedagogical sciences, Senior Lecturer at the Department of Musical Art and Choreography, K.D. Ushynsky South Ukrainian National Pedagogical University

Acting Skill as a Specific Tool of Modern and Postmodern Dance

The purpose of the article is to identify the features of the use of acting skills in choreographic art through the prism of the specifics of modern and postmodern dance. **Research methodology.** The method of analysis and synthesis, typological and systemic method, comparative analysis method, art history analysis method, as well as the method of theoretical generalisation were applied. **Scientific novelty.** The issue of using elements of acting skills in the educational process and the process of staging performances in the vocabulary of modern and postmodern dance is investigated; the specifics of the actor's skill as an effective tool of the dancer in the process of searching for 'expressive' movement are considered. **Conclusions.** The study found that acting training is necessary for learning dance, as it enriches the expressive tools of the dancer's body, increases their confidence and team spirit, and also helps the audience to better understand and even actively participate in the spectacle that is a dance performance. Acting in modern and postmodern dance, unlike classical dance, consists not so much in the process of representing a certain choreographic image, but in the freedom of improvisation and experimentation on the way to exploring the philosophical and kinaesthetic components of the art of expressive movement. Thus, the function of acting in modern and postmodern dance is not to 'express' emotions, but to provide various methods for their creation.

Keywords: acting, modern dance, postmodern dance, improvisation, kinesthetics, expressive movement.

Актуальність теми дослідження. Акторське мистецтво пов'язане з танцювальним рухом з раннього періоду розвитку танцювальної культури. В процесі еволюції танцю акторський інструментарій стає важливою передумовою для більшої кількості танцювальних стилів. Танцювальний образ, створений на основі єдності внутрішньої психотехніки та зовнішньої технічної віртуозності танцюриста з використанням підходів та методів акторської майстерності, традиційно вважається драматичною основою хореографічної вистави в лексичі класичного танцю. Постановки сучасної хореографії також вимагають від танцюристів окрім досконалого володіння професійною технікою звернення до елементів техніки актора. Відповідно до стилістичних особливостей танцю модерн та постмодерн, використання акторської майстерності має власну специфіку, що і зумовлює актуальність теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Взаємозв'язок акторської майстерності та хореографії в різних аспектах привертає увагу сучасних українських науковців. Так, наприклад, О. Зеленіна розглядає питання відсутності методи навчання акторській майстерності в сценічній професії та хореографії на рівні вищої освіти [21]. Роль акторської майстерності в процесі виховання сценічної виразності танцюристів досліджує Е. Пелих [3]. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії в контексті сприяння творчої реалізації учнів розглядає М. Марушка [2]. Т. Благова [1] з позицій педагогіки розглядає особливості танцювальної підготовки майбутніх діячів сценічного мистецтва та визначає місце та роль хореографії у системі театральної освіти

України. Компаративний аналіз акторського мистецтва в драматичному та балетному театрі здійснює Ю. Сахневич [4] – авторка виявляє особливості феномену акторського мистецтва в балеті та здійснює спробу висвітлити проблеми співвідношення драматичного і танцювального в процесі створення художнього образу. Важливість теми, незважаючи на вдалі спроби науковців висвітлити різноманітні її аспекти, вимагає подальшого розгляду. Одним із найменш висвітлених аспектів означеної проблематики є особливості використання акторської майстерності в постановках сучасної хореографії.

Мета статті – виявити особливості використання акторської майстерності в хореографічному мистецтві крізь призму специфіки танцю модерн і постмодерн.

Виклад основного матеріалу. «Акторська майстерність» та «акторська гра» - поняття, що, незважаючи на поширеність використання не мають єдиного загальновизнаного визначення. У словниково-довідковій літературі «акторська майстерність» визначається як «мистецтво або практика репрезентації персонажа на сцені чи перед камерами» [5] та «мистецтво, професія або діяльність тих, хто грає в театральних постановках, кінофільмах та ін.» [5]. Визначення поняття «акторська гра» загалом залежить від її розуміння автором конкретного визначення. Так, наприклад, С. Мейснер, наголошуючи на відмінності американського способу акторської гри від британського і, заперечуючи трактування «акторська гра – це жити правдиво в уявних обставинах», позиціює акторську гру «емоційним творенням, що має внутрішній зміст» [14, с. 147]. Автор американської системи

акторської гри протиставляє це інтелектуальному знанню того, що повинен відчувати персонаж, відповідно до вербальної обробки тексту. За С. Мейснером, актор має підходити «до своєї роботи з абсолютною емоційною правдою та істинною психологічною глибиною» [14, 147], тобто відчуття повинні бути відчуті, а не просто продемонстровані та означені. У кожній фізичній дії є щось психологічне, а в психологічному – щось фізичне [14, 147]. Екстраполюючи метод С. Мейснера на мистецтво танцю модерн можна констатувати, що танцюрист прагне до повного дослідження того, що означає для нього як для виконавця лишатися вразливим, спостережливим, сприйнятливим, емоційно залученим та повністю відданим спонтанності живих стосунків.

Для того, щоб краще зрозуміти важливість акторської підготовки в навчанні танцю, важливо шукати театральний і танцювальний зв'язок у його первинній формі; рух і експресія. Танець модерн і постмодерн з усіма формами театру, якими його називають («фізичний», «мім», «перформанс», «живе мистецтво», «новий танець», «експериментальне», «концептуальне мистецтво», «постколоніальний танцювальний перформанс») [12, 4], був створений на основі академічних і танцювальних дебатів щодо його статусу, форми та його компонентів.

Хореографічна постановка набуває вищого естетичного рівня, коли вся присутність танцюриста (техніка, витривалість і впевненість на сцені) віддана танцю. Художнє вираження є універсальною метою, хоча думки щодо того, як досягти цієї мети, радикально різняться. Повна присутність, повне відчуття свого руху всім тілом становить основу художньої експресії в русі. Присутність можна визначити як повне переживання кожною частиною тіла миттєвих змін положення, часу та простору. Ясність розуму, якої вимагає присутність, дозволяє танцюристам виразити інтер'єр або сюжетну лінію, запропоновану хореографом. Розум, наповнений турботами про оволодіння кроком, зводить до мінімуму переживання руху або театральної присутності. Значна частина роботи танцюриста полягає в тому, щоб показати глядачам, як це відчувати, рухаючись за допомогою натхненної хореографії [8, с. 16]. У танці обличчя повинно бути частиною всього відчуття руху, відтак надзвичайно важливо вміти відчувати рух обличчя і дозволити обличчю брати участь у переходах

усього тіла від одного кроку до іншого. Щоб мати змогу робити це ефективно, танцюристу необхідно навчитися самоперетворенню. Надзвичайно показовою у цьому контексті є творчість Марти Грем, в постановках якої всі елементи працювали на єдину мету – подарувати глядача досвід, який вони не можуть отримати ніяким іншим способом, досвід спільної участі в живій виставі, народжений баченням одного художника. Марта Грем привнесла це бачення не лише в танець, але і в акторську майстерність: «танець вимагає емоційного виклику переживання крайнощів: божевільня до розсудливості, грубість до ніжності, жадова до кохання, екстаз до каяття, гріх до радості, духовність до інтенсивної чуттєвості. Танцюрист повинен уміти реагувати на образи, які формують рух, на логіку того, чому рух відбувається звідси туди, і повинен розуміти глибинні мотиви та почуття персонажа в даний момент» [9, 44].

Постмодерністський танець також працює зі специфічністю, уникаючи уявлення про те, що необхідно прийняти єдиний лексикон рухів, однозначну генеалогію танцю та універсальний стиль виконання [18, 3].

Варто зазначити, що танцю постмодерн характерний антитеатральний контекст в рамках мінімалістичних тенденцій, введених Івонн Райнер. Так, наприклад, Р. Лабан у праці «Майстерність руху» (1960) розглядає танець і акторську майстерність некорелятивно, наголошуючи на тому, що «танець, у якому рухи зазвичай узгоджуються з ритмом музики, звичайно, відрізняється від акторської гри, оскільки не потребує драматичного змісту» [11, 114]. А. Лепецкі припускає, що танець за своєю сутністю виявляється антиміметичним, оскільки надає перевагу тілу [13, 119].

З іншого боку, експресіонізм також був альтернативною теорією мистецтва. Сучасні закордонні науковці припускають, що напад на театральну імітацію заради цінностей формального руху можна досить легко прочитати як спробу привести естетику танцю у відповідність до того, що виникало як центральна точка зору на природу образотворчого мистецтва [7]. Танцювальне мистецтво в сучасний період виявляє щось на кшталт циклічної структури, в якій за епізодами театральності слідує епізоди антитеатральності, за якими потім йдуть нові претензії на театральність.

За словами Вігман, «форма танцю визначається не лише танцем. Навпаки, це скоріше компроміс, який бере свій початок у театрі, де основний акцент робиться не на

самому танці, а на загальній сценічній події» [17 с. 6]. Важливо, що етимологія слова «театр» походить від грецького слова «theatron», що означає «місце спостереження». Це може означати або що кожен мистецький простір може бути театром, оскільки людина стає глядачем щоразу, коли бачить щось на кшталт вистави, фільму чи художньої презентації, або що кожна вистава, призначена для аудиторії, є прикладом театральної презентації. Не існує «чистого мистецтва», необумовленого досвідом». Поняття «чисте мистецтво» означає мистецтво, оголене вираженням.

Загалом, сприйняття чуттєвої краси мистецтва має важливий соматичний вимір не лише тому, що сприймаються тілесними відчуттями, але й того, що емоційні цінності мистецтва, як і всі емоції, повинні переживатися соматично. Танцювальна вистава – це набагато більше, ніж демонстрація техніки, але, здається, немає єдиної думки щодо методів тренування експресивних компонентів. Танець може бути перформативним, оскільки його вигадані сценарії справляють драматичний вплив.

У будь-якому випадку, однак, у більш звичайних ідеях танцю тіло танцюриста діє як носій повідомлення, метафорично звертаючись до ідей чи почуттів, виступаючи маркером для них і пояснюючи їх за допомогою руху. Маючи це на увазі, М. Каннінгем пояснив, що експресивний рух не намагається нічого проілюструвати, роблячи художній акт антинарративним, психологічним і водночас повністю експресивним. Л. Петі зауважив, що «форма енергії всередині нас є такою ж, як форма тіла» (2010) [16, 19] і що «ми посилаємося до об'єкта або зображення. Як тільки ми стаємо одним цілим з образом [або об'єктом], ми можемо відчутти його якість, відчутти його особистість, отримати враження та імпульси» [16, 19].

У 1960-ті рр. американські експериментатори почали винаходити новий підхід у постмодерністському танці, заснованому на експресивності русі заради руху, який укріпив і розповсюдив М. Каннінгем як основоположний вплив американського танцю другої половини XX ст. Постмодерністський танець розвивався в напрямі викреслення інших непотрібних елементів, залишивши тіло танцюриста в русі як єдиний виразний елемент на танцювальній сцені. Але якщо розглядати тіло в русі ширше як залучення перформативної дії – залучення тіл до досвіду та подальшу суб'єктивацію цієї

події (у тому, що суб'єктивність походить від відношення тіл до світу та вираженого досвіду), – тоді стає можливим перейти до зовсім іншої ідеї танцю, такої, яка може пояснити «інші елементи» постановки як невід'ємну частину зв'язку тіл танцюристів із досвідом.

Немає зовнішнього референту, на який би посилався рух тіла; він не виражає більше, ніж є, або, радше, більше, ніж робить. Д. Воган, архіваріус М. Каннінгема, який визначив проєкт Каннінгема в термінах, що резонують у цьому контексті, наводить приклад виразу як важливого компонента в танцювальних виставах: «Зрозуміло, що Каннінгем не цікавився розповіддю історії чи дослідженням психологічних стосунків: предметом його танців є сам танець. Це не означає, що драма відсутня, але це не драма в сенсі оповіді – скоріше, вона виникає через інтенсивність кінетичного та театрального досвіду та людської ситуації на сцені» [15, 47]. Так, наприклад, у «Шістнадцяти танцях» (1951) він засновується на «Натягаштрі», книзі-джерелі індуїстського/санскритського класичного театру. У цій постановці М. Каннінгем зображає дев'ять емоцій: печаль, гумор, гнів, подив, страх, спокій (мир), еротизм та огиду. У «Сюїті для п'яти» (1956 р.) він репрезентує власне осмислення того, що людське тіло вдвічі виразне: воно може бути виразним транзитивно, легко читатися, культурно кодифікованим чином, і воно може бути виразним нетранзитивно, просто виставляючи на показ свою динамічну силу. Репрезентація цього аспекту досвіду є метою танцю постмодерн – він залучає людину, як таку, яка присутня в його тілі, а не як засіб руху ілюзорної якості краси засобами розроблених технік.

При виразному русі дія переживається або відчувається як виконавцем, так і глядачем [19, 125]. За Р. Лабаном, емоція резонує з зусиллям, що є внутрішнім наміром людини рухатися. Кожен рух, який створює танцюрист, виходить з внутрішнього джерела наміру. Це виразний компонент руху, динамічний діапазон.. Рух приймає стан «становлення» в хореографії [20, 21]. На думку Н. Тоттона, який посилається на теорію М. Мерло-Понті про те, що «у нас є тіло, ми є тіло і стаємо тілом», дослідник акцентує увагу на тому, що танцюрист розповідає історію за допомогою свого тіла, і воно є для нього єдиним ключем до залучення в світ та досвіду в ньому глядача [20, 23]. Відповідно значення конкретної сцени або танцю виникає через

дію, сценарій або хореографію відносно до досвіду та сприйняття як глядача, так і виконавця. Для Мерса Каннінгема експресія відігравала важливу роль в його хореографії, що була ближче до руху і музики. «Щоб танцюристи Каннінгема були «музикальні», вони повинні віднайти в русі, з своїх внутрішніх ресурсів і вродженої музичності, те, що я називаю „за відсутності кращого слова „впісненою». В кожному танці Каннінгема є сенс, але його неможливо перекласти словами – його потрібно пережити кінестетично через мову рухів» [6, 195–196].

Сам М. Каннігем визначав експресію в танці як невід’ємну і незворотню якість духу. На його думку, танцюристи повинні дотримуватися такту без музичних підказок, відчувати присутність інших танцюристів на сцені, знати пропріоцептивно, що роблять інші танцюристи, і відповідним чином корегувати синхронізацію та обсяг власних рухів. Ця робота танцюриста має назву «виразна», оскільки вона «виражає» людську ситуацію в даний момент.

Вираження думок, ідей та емоцій за допомогою танцю стало основним засобом освітнього та терапевтичного досвіду, а також мистецькою функцією. На думку В. Джеймса, якщо «дія та почуття поєднуються, вони обидва вимагають ретельного розгляду для оптимального функціонування, так само як і цілі, і засоби вимагають нашої уваги» [10, 99]. Практика показує, що найбільш технічно досвідчені танцюристи, як правило, найменше вільні в сценічній дії або танці: рух усіх видів, здається «внутрішньо» недостатньо потужним. Таким чином, танцюрист, як і актор, повинен систематично виконувати завдання живлення свого тіла іншими імпульсами.

Висновки. Дослідження виявило, що акторська підготовка необхідна для навчання танцю, оскільки вона збагачує виразні інструменти тіла танцюриста, підвищує його впевненість та командний дух, а також допомагає глядачам краще розуміти та навіть активно брати участь у видовищі, яким є танцювальна вистава. Акторська майстерність в танці модерн і постмодерн, на відміну від класичного танцю, полягає не стільки в процесі репрезентації певного хореографічного образу, а в свободі імпровізації та експериментів на шляху дослідження філософських і кінестетичних складових мистецтва виразного руху. Таким чином, функція акторської майстерності в танці модерн і постмодерн полягає не у

«вираженні» емоцій, а в наданні різноманітних методів їх створення.

Література

1. Благоева Т. Хореографічна підготовка в систему театральної освіти України. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2014. Вип.8. С. 100–110.
2. Марушка М. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. *Молодь і ринок*. 2012. № 8. С. 152–155.
3. Пелих Е.А. Роль акторської майстерності у вихованні сценічної виразності танцівника. Збірник наукових праць магістрантів Інституту мистецтв спеціальностей "Дизайн", "Хореографія" Т.6. Міністерство освіти і науки України, Київський університет імені Бориса Грінченка, Інститут мистецтв. Київ, 2021. URL : <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/view/550#.Yakz-NBBzcs> (дата звернення: 17.04.2025).
4. Сахневич Ю. Ю. Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 132–138.
5. Acting.” Merriam-Webster.com Dictionary. Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/acting> (дата звернення: 21.04.2025).
6. Brown C. Chance and circumstance: Twenty years with Cage and Cunningham”. New York: Knopf., 2007. 656 p.
7. Chliara A. Acting as tool for dance performance. The university of Lincoln, 2018. URL : https://www.academia.edu/37961991/ACTING_AS_T_OOL_FOR_DANCE_PERFORMANCE (дата звернення: 17.04.2025).
8. Franklin E. N. Dance imagery for technique and performance. Champaign, IL; Leeds: Human Kinetics, 1996. 272 p.
9. Horosko M., Kupersmith J.R.F., Joffrey R. The Dancer’s survival manual: Everything you need to know about being a dancer... except how to dance. HarperCollins, 1991. 241 p.
10. James W. Talks to teachers on psychology and to students on some of life’s ideals. New York: Dover, 1962. 148 p.
11. Laban R. The Mastery of Movement. 2 nd ed. London: McDonald and Evans, 1960. 186 p.
12. Lepecki A. Skin, body and presence in Contemporary European Choreography. MIT Press Journals. 1999. Vol. 43, No. 4. pp. 129-140.
13. Lepecki A. Machines, Dances, Neurons: Towards an Ethics of Dance. The Drama Review. 1990. Vol. 51(3). pp. 119–123.
14. Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting. New York: Vintage, 1987. 268 p.
15. Noland C. The human situation on stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the category of expression. *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42 (1). pp. 47-60.
16. Petit L. The Michael Chekhov Handbook: For the Actor. New York: Routledge. 2010. 192 p.

17. Preston-Dunlop V. Dance and the performative: A choreological perspective. Verve publishing, 2002. 307 p.

18. Rothfield P. Dance and the Corporeal Uncanny Philosophy in Motion. London, Routledge, 2020. 264 p.

19. Smith M. L. Moving Self: The thread which bridges dance and theater. Carfax Publishing, Research in Dance Education. 2002. Vol. 3. No. 2. pp. 123–141.

20. Totton N. Being, having and becoming bodies: body, movement and dance is psychotherapy. International Journey for Theory. Research and Practice. 2010. Vol. 5(1). pp. 21–30.

21. Zelenina N., Shevchenko T., Kryvosheieva O., Vanieieva M. Acting mastery: the modern dimension. *Conhecimento & Diversidade*, Niterói. 2023. Vol. 15. n. 37. P. 210–222.

References

1. Blahova, T. (2014). Choreographic Training in the System of Theatrical Education of Ukraine. *Aesthetics and Ethics of Pedagogical Action*, 8, 100–110 [in Ukrainian].

2. Marushka, M. (2012). Techniques of Improvisation and Acting Skills in Choreography Lessons as One of the Conditions for the Creative Realisation of Students. *Youth and the Market*, 8, 152–155 [in Ukrainian].

3. Pelikh, E. A. (2021). The Role of Acting Skills in the Education of the Stage Expressiveness of a Dancer. Collection of scientific works of master's students of the Institute of Arts in the specialties "Design", "Choreography" T.6. Ministry of Education and Science of Ukraine, Borys Grinchenko Kyiv University, Institute of Arts. Kyiv. Retrieved from <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/view/550#Yakz-NBBzcs> [in Ukrainian].

4. Sakhnevich, Yu. Yu. (2014). Specificity of Acting in the Ballet Theatre. *Culture and Art in the Modern World*, 15, 132–138 [in Ukrainian].

5. Acting. (n.d.). Merriam-Webster Dictionary. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/acting> [in English].

6. Brown, C. (2007). Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham. New York [in English].

7. Chliara, A. (2018). Acting as Tool for Dance Performance. The University of Lincoln, Retrieved from

https://www.academia.edu/37961991/ACTING_AS_TOOOL_FOR_DANCE_PERFORMANCE [in English].

8. Franklin, E. N. (1996). Dance Imagery for Technique and Performance. Champaign, IL; Leeds [in English].

9. Horosko, M., Kupersmith, J.R.F., & Joffrey, R. (1991). The Dancer's Survival Manual: Everything you Need to Know about Being a Dancer... Except how to Dance. HarperCollins [in English].

10. James, W. (1962). Talks to Teachers on Psychology and to Students on some of Life's Ideals. New York [in English].

11. Laban, R. (1960). The Mastery of Movement. London [in English].

12. Lepecki, A. (1999). Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography. *MIT Press Journals*, 43 (4), 129–140 [in English].

13. Lepecki, A. (2007). Machines, Dances, Neurons: Towards an Ethics of Dance. *The Drama Review*. Vol. 51(3). pp. 119–123 [in English].

14. Meisner, S., & Longwell, D. (1987). Sanford Meisner on Acting. New York [in English].

15. Noland, C. (2010). The Human Situation on Stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the Category of Expression. *Dance Research Journal*, 42 (1), 47–60 [in English].

16. Petit, L. (2010). The Michael Chekhov Handbook: For the Actor. New York [in English].

17. Preston-Dunlop, V. (2002). Dance and the Performative: A Choreological Perspective. Verve publishing [in English].

18. Rothfield, P. (2020). Dance and the Corporeal Uncanny Philosophy in Motion. London, Routledge [in English].

19. Smith, M. L. (2002). Moving Self: The Thread which Bridges Dance and Theater. *Carfax Publishing, Research in Dance Education*, 3 (2), 123–141 [in English].

20. Totton, N. (2010). Being, Having and Becoming Bodies: Body, Movement and Dance is Psychotherapy. *International Journey for Theory, Research and Practice*, 5(1), 21–30 [in English].

21. Zelenina N., Shevchenko T., Kryvosheieva O., & Vanieieva M. (2023). Acting Mastery: The Modern Dimension. *Conhecimento & Diversidade, Niterói*, 15 (37), 210–222 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.05.2025
Отримано після доопрацювання 12.06.2025
Прийнято до друку 20.06.2025