

АКТОРСЬКА УЯВА ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Хлисту́н

Олена Сергіївна

кандидат мистецтвознавства,
доцент, Київський національний
університет культури
і мистецтв, Київ
with_joy@ukr.net

Хлисту́н

Елена Сергеевна

кандидат искусствоведения,
доцент, Киевский национальный
университет культуры
и искусств, Киев
with_joy@ukr.net

Olena Khlystun

Ph.D. in Art Studies,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv
with_joy@ukr.net

***Анотація.** Уява конструюється із мислення й бачення людини, що одночасно або по чергово охоплюють її свідомість. В акторській професії домінує емоційний зв'язок між діяльністю уяви й актом перевтілення. Акторським матеріалом для впізнання колишніх дій в уяві служить мислене тіло персонажа, а також його дії, поведінка, міміка, мовлення, загалом фізика. Уява актора опирається на пам'ять, на її дані, комбінуючи з них необхідні для ролі поєднання. Особливістю акторської уяви є творчий досвід актора, а не його особистий. Уява актора виконує вибіркову функцію. Актор в уяві працює над тими рисами та елементами персонажа, які мають значення для його майбутнього втілення. Актор звертається до уяви на перед-виразжальному етапі творчості та на спеціальних тренажах уяви. Уява функціонує на підготовчому аналітичному етапі ролі як накопичення колишніх емоційних слідів. У процесі ж втілення ролі, завдяки майстерності актора, ці сліди оживають, що призводить до акту перевтілення в ролі.*

***Ключові слова:** уява, емоційний зв'язок, творча діяльність, творчий досвід актора, перевтілення.*

***Постановка проблеми.** У тому, що робота над образом в уяві складає визначальне місце в професійній діяльності актора та має одне із провідних значень для майбутнього перевтілення і в його процесі, погоджуються всі театральні діячі та мистецтвознавці. Однак, про те, як працювати над роллю в уяві, їхні думки дещо розходяться. Ці розбіжності пояснюються різним розумінням механізму функціонування уяви як в процесі втілення образу, так і перед ним — на підготовчому етапі праці над роллю. Тому постає завдання, насамперед, з'ясувати, що таке уява і який механізм спрацьовує, коли актор працює над роллю в уяві.*

***Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У контексті дослідження варті посилання на загальновідомі й апробовані теорії творчого процесу. Ідеться про головні теорії структури творчого процесу: теорія три-акту П. Енгельмайера, три-стадійна модель А. Пуанкаре, чотири-стадійна модель творчого мислення Г. Воллеса, Е. Гетчинсона. Також обґрунтування цього процесу можна знайти в праці Володимира Роменця “Психологія творчості”. Теоретичну основу дослідження складають праці сучасних психологів А. Менегетті та М. Мерло-Понті, видатних режисерів, акторів та теоретиків театраль-*

ного мистецтва К. Станіславського та М. Чехова. До останніх проаналізованих досліджень на тему перед-виражального творчого процесу в акторському мистецтві належать праці Е. Барби, Є. Гротовського, П. Єршова, Б. Захави. Автор також звертається до наукових праць сучасних дослідників у галузі акторського мистецтва Л. Грачової, Е. Бутенка, Н. Рождественської, М. Барнича та ін.

Мета статті полягає в з'ясуванні прикметних особливостей творчої праці актора над роллю в уяві.

Виклад основного матеріалу. Акторське освоєння ролі структурно можна розподілити на кілька етапів: самостійне читання твору та його аналіз; застільний процес репетиції, де уточнюються з режисером основні напрямки роботи над роллю; робота над роллю в уяві — виучування тексту та пошуки характерних особливостей образу тощо; освоєння набутого на репетиції. На кожному з цих етапів відбувається певне накопичення знань про образ персонажа п'єси.

Загалом головні теорії структури творчого процесу висвітлені в три-акті П. Енгельмайєра, три-стадійній моделі А. Пуанкаре, чотири-стадійній моделі творчого мислення Г. Воллеса, Е. Гетчинсона.

Наприклад, теорія Г. Воллеса про стадії творчості містить а) підготовку; б) визрівання (incubation); в) натхнення (осяння); г) перевірку істинності. Загального визнання набула теорія Е. Гетчинсона про систематичне мислення й творчий інсайт, зачого автор виділяє чотири стадії творчого інсайту: а) стадія підготовки або орієнтації (тривале зосередження на проблемі з оживленням минулого досвіду); б) стадія фрустрації (характеризується емоційною напруженістю, неспокоєм, почуттям незадоволення собою в пошуках вирішення проблеми); в) момент інсайту — творчого осяння (характеризується непередбачуваністю появи, швидким потоком ідей, альтернативними навіюваннями рішення, швидкою появою цілісного образу, вирішення проблеми); г) перевірка, розробка, оцінка знайденого рішення на основі технічних та експліцитних характеристик. Звідси випливають основні фази творчого процесу, котрі складаються на основі узагальнення поданих теорій:

перша фаза (свідома робота) — підготовчий етап — перебування особистості в особливому стані, котрий спрямований на інтуїтивний пошук

і знаходження нової ідеї, продумування можливих варіантів і шляхів її ствердження;

друга фаза (несвідома робота) — витіснення ідеї в підсвідомість, її визрівання, підсвідоме зіставлення з іншими аналогічними проблемами і їх рішеннями;

третья фаза (перехід неусвідомлюваного в свідоме) — евристичний спалах — знаходження ідеї, але лише в головних засадах і характеристиках, як основи, фундаменту майбутньої цілісної системи реалізації з притаманними їй засобами, методами й прийомами втілення;

четверта фаза (свідома робота) — розвиток ідеї, знаходження відповідного апарату її втілення, її структуризація й матеріалізація, апробація результатів ідеї як цілісної продуктивної системи.

У виданих українською мовою останніми роками працях з психології творчості можна знайти обґрунтування цього процесу, зокрема в праці Володимира Роменця (Romenets, 2004).

Однак конкретизації творчого процесу щодо уяви в цих теоріях немає. Утім є багато акторських спогадів про процес освоєння ролі. Про те, що відбувається з актором у період освоєння ролі на перед-виражальному етапі розмірковує також психолог П. Якобсон: “Коли актора очікує робота над новою роллю, то психіка його певним чином перебудовується. В атмосфері звичних обов’язків, постійної творчої роботи, гри на сцені, серед низки життєвих проблем та переживань виникає відома сфера очікувань, спрямувань, інтересу до нового, ще не зафіксованого завдання. /.../ Актор внутрішньо готовий до того, щоб приймати якісь враження, сприймати їх в ігровому плані. /.../ Очевидним є — готовність творчо-емоційного типу” (Jacobson, 1936, p. 51).

У відомого сучасного польського режисера та теоретика театру Е. Барби про підготовчий стан актора знаходимо таке: “/.../ Але перед показом чогонебудь лицедій, як такий, повинен бути присутнім. Для лицедія робота над перед-виражальним рівнем означає моделювання якості його сценічного буття. Якщо він не досягає ефекту на перед-виражальному рівні, тоді він не лицедій” (Barba, 2001, p. 170).

Але що означає саме слово уява? На це дає відповідь Л. Грачова: “Але для початку все-таки потрібне розшифрування самого слова “уява”, тому що, уживаючи звичний термін, ми часто говоримо про різні речі. Пояснимо, що, на наш погляд, уві-

йшло в поняття “уява”. Це сума мислення й бачення, що заповнюють свідомість у кожен момент часу. Немає уяви без мислення й супутнього йому внутрішнього мовлення, немає уяви без бачення. У якийсь момент один з цих доданків раптом стає переважаючим, і тоді ми говоримо: людина мислить, а в інший момент — людина уявляє. Утім, одне без іншого не існує” (Gracheva, 2003, p. 43).

Усі психологи й мистецтвознавці згодні з тим, що уява і творча діяльність людини залежать від різноманітності її колишнього досвіду. І цей досвід надає матеріал, з якого створюються конструкції уявлення. Так, у теоретичних аспектах французького мислителя Моріса Мерло-Понті “Феноменологія сприйняття” щодо прагнення хворого з ампутованою рукою відновити необхідне пережите в уяві в досконалій тілесній формі, на нашу думку, теж є свідченням важливої участі уяви в житті звичайної людини: “Спогади, що виникають у ампутованій людини, викликають фантомний орган не у сенсі асоціації, коли один образ тягне за собою інший, а в тому смислі, що будь-який спогад оновлює втрачений час та запрошує нас знову пережити ситуацію, яка його викликала. Інтелектуальна пам’ять, яка, згідно з Прустом, задовольняє повідомленням про минуле, про минуле в ідеї, радше витягує з нього характери та легкозасвоювані значення, ніж віднаходить його структуру, але, зрештою, вона б не була пам’яттю, якби сконструйований нею об’єкт не пов’язувався кількома інтенціональними шляхами з горизонтом пережитого минулого та з самим минулим, яким ми його уявляємо, порушуючи ці горизонти та відкриваючи цей час. Розміщуючи емоцію в буття-у-світі, починають розуміти, що вона перебуває біля витоків фантомного органа. Бути збентеженим або піддатись емоції означає виявитися втягненим у ситуацію, якій не можна протистояти та від якої ми все-таки бажаємо звільнитися. Людина, яка опинилася в цій екзистенційній пастці, замість того щоб визнати поразку та повернутися назад, уцент руйнує об’єктивний світ, що перебиває їй дорогу, та прагне символічної компенсації в якихось магічних актах” (Merlot-Ponty, 2001, p. 109).

Уявлення спирається на пам’ять і має у своєму розпорядженні її дані, комбінуючи з них усю нові й нові поєднання. Це одна з форм зв’язку уявлення з дійсністю. Другою (вищою) формою зв’язку є більш складний зв’язок між готовим про-

дуктом уявлення і якимось складним явищем дійсності. “Так, на плоскому зображенні достатньо кількох плям світла та тіні, щоб створити ілюзію тривимірності; у загадці достатньо кількох гілок дерева, щоб викликати в думці образ kota, у хмарах — кількох розпливчастих ліній, щоб нагадати коня. Але минулий досвід, як причина ілюзії, може спрацювати лише згодом — спочатку необхідно, щоб теперішній досвід набув форми та сенсу й викликав саме цей, а не якийсь інший, спогад. Саме в моєму теперішньому погляді народжуються кіт, кінь, змінені слово або ландшафт. Тінь та світло на плоскій поверхні створюють враження тривимірності, імітуючи первісний її феномен, завдяки якому вони набувають специфічного значення просторовості. Аби я знайшов у згадці kota, необхідно, щоб єдність значення кіт, уже була присутня в певному об’єднанні чуттєвих елементів, які підтримуватиме координуюча активність, відкидаючи при цьому інші елементи” (Merlot-Ponty, 2001, p. 38).

Уява також здатна розширити досвід людини завдяки матеріалу, почерпнутому нею з художнього твору, тобто чужого досвіду. Тут ми зустрічаємося з двоїстою і взаємною залежністю уяви від досвіду: уява спирається на досвід, у одному випадку, і сам досвід спирається на уяву, в другому. Е. Гуссерль тлумачить участь уяви в житті людини як у потрійному горизонті: “Будь-якому “тепер” переживанню — хай це буде навіть початкова фаза нового переживання — необхідне володіння горизонтом того, що “до”. Даний горизонт принципово не може бути яким-небудь порожнім “до” — порожньою формою без змісту, нонсенсом. Те, що “до”, за своєю необхідністю має значення деякого минулого “тепер”, яке охоплює цією формою деяке минуле дещо, минуле переживання. Проте, кожне “тепер” переживання володіє і своїм необхідним горизонтом того, що “після”, який ніколи не буває порожнім; необхідне будь-яке “тепер” переживання зміщується в нове “тепер”, і це останнє знову необхідно заповнюється” (Husserl, 1999, p. 180).

На слідах від минулого досвіду базується також сучасне відгалуження психології — онтопсихологія. У засновника онтопсихології А. Менегетті знаходимо таке: “Усе, що діє всередині нас — це образ; лише тільки образ — слід індивідуального досвіду — здатний викликати відчуття, органічні та емотивні зміни. Усе зареєстроване, сфотографоване, класифіковане, запрограмоване здатне спро-

вокувати зміщення квантів підсвідомого й надалі проявлятися кожен раз” (Meneghetti, 2001, p. 16).

Особливою формою зв'язку між діяльністю уяви й реальністю є емоційний зв'язок. І це якраз та форма зв'язку, яка домінує в акторській професії і в інших видах естетичної творчості. “У випадках не естетичної творчості, — читаємо у Т. Рібо, — роль афективного життя проста, у випадках же естетичної творчості, роль емоційного елементу — подвійна. Тут ми знаходимо емоційний чинник у самому початку як перший двигун, потім як супутній елемент під час різних фаз створення, у вигляді деякого доповнення до них” (Ribo, 2002, p. 228). Але “понад те, — пише Рібо, — афективні стани стають матеріалом творчості... Добре відомий факт, який є майже загальним правилом, що поети, романісти, драматурги, музиканти, а часто навіть скульптори й художники переживають почуття й пристрасті своїх героїв, ототожнюють себе з ними. Отже, у цьому другому випадку існують два афективних потоки: один, що становить емоцію, предмет мистецтва; інший, що спонукає до створення і розвивається разом з ним” (Ribo, 2002, p. 133).

Однак є ще й зворотний зв'язок уяви з емоцією, коли уява впливає на почуття. Ось що розповідає про свої експерименти з уявою студентів Л. Грачова: “У дослідженні особливостей акторської уяви я завжди запитувала у студентів, як вони згадували. Було кілька варіантів відповідей: 1) я згадав ситуацію, з чого все почалося, як це було, 2) я згадав пік ситуації, як мене образили, стурбували, втішили, 3) я згадав емоційно гостре почуття сорому, згадав, як кров прилила до обличчя, а потім став згадувати, як це сталося.

Кому ж належали відповіді? Третя відповідь належала студентам з гострою фізіологічною реакцією на уявну (згадуємо) ситуацію. Друга відповідь — студентам, які згадували в згорнутому вигляді (час, спогади короткі), тут були й “акторські”, і “не акторські” реакції (“акторська” реакція — підвищення активності організму). І, насамкінець, перша відповідь належала студентам, у яких відбулося зниження активності, їх організм ніби “заспокоївся” від спогадів стресу (адже вони не рухалися)” (Gracheva, 2003, p. 45). Як бачимо Л. Грачова відносить до акторської уяви такий стан людини у цьому процесі, коли в неї відбуваються збудження в організмі. Сутність творчої уяви формулює Т. Рібо таким чином: “Усі форми творчої

уяви містять в собі афективні елементи. Це означає, що всякі конструкти фантазії зворотно впливають на наші почуття, і якщо ці конструкти й не відповідають самій дійсності, то все ж викликані ними почуття є дійсними, реально пережитими, які захоплюють людину. Уявімо собі найпростіший випадок ілюзії. Входячи в сутінках у кімнату, дитина приймає ілюзію плаття, що висить, за чужу людину або розбійника, який заліз до будинку. Образ розбійника, створений фантазією дитини, є нереальним, але страх, який відчуває дитина, її переляк є абсолютно дійсними, реальними переживаннями” (Ribo, 2002, p. 132).

А. Менегетті пояснює механізм вивільнення з уяви раніше пережитого так: “За кожного аферентного стимулу сітка автоматично вводить у дію вже пережиту ситуацію — рішення, не функціональне більше для індивіда в його актуальній даності. Деформуюча сітка втручається, вважаючи себе розумом свідомості та задаючи фіксуючу дію, через що суттєва зона психіки стає неусвідомленою, підсвідомою. Суб'єктивна реальність індивіда відсікається та заміщується образами, які провокують нав'язливу ідею та умовно-рефлексивну дію. Активізований мнемонічний образ провокує емоції, увагу, відчуття” (Meneghetti, 2001, p. 18). Перефразовуючи А. Менегетті, можна сказати, що минулі подразнення суб'єкта оживають під час його зіткнення з певною дійсністю. Зауважимо, що продукти уяви у своєму розвитку описали коло. Елементи, з яких вони побудовані, були взяті людиною з реальності чи художнього твору. Усередині людини, в її мисленні, вони піддалися складній переробці й перетворилися на продукти уяви. Нарешті втілившись, вони знову повернулися до реальності, але вже з новою активною силою, що змінює цю реальність. Таке повне коло творчої діяльності уяви.

Остання й найважливіша риса уяви — прагнення її до втілення: це і є справжня основа й рушійний початок творчості. Будь-яка конструкція уяви, виходячи з реальності, прагне втілитися в реальність.

Отже, уява як така функціонує на підготовчому аналітичному етапі ролі як накопичення пережитих емоційних слідів. У процесі ж втілення ролі, завдяки майстерності актора, ці сліди оживають, що призводить до психофізичних змін актора. У цьому значенні доречним буде висловлювання Б. Захави: “Емоційне нагадування з психофізіологічного по-

гляду є не що інше, як оживлення слідів раніше пережитого. Тому Станіславський і називає його не первинним, а повторним переживанням. Це відтворення почуття, а не саме почуття...” (Zakhava, 1978, р. 28). Під час праці над роллю в уяві ці сліди закладаються вперше. Надалі вони повинні оживати як сліди минулого переживання. Актор на основі минулого переживання проектує майбутнє фізичне втілення сценічного образу персонажа. Особливістю проектування майбутнього втілення є довільна інтерпретація актором цього втілення як дії майбутнього образу персонажа. Актор заздалегідь дбає про фізичні та дійові елементи персонажа в межах тіла та за його межами: рухи персонажа, переміщення в просторі, прикметні голосові ознаки персонажа — тембр та висота голосу, тілесні прикметні ознаки, характер поведінки, прикметні ознаки мовлення тощо. Усе це залежить від творчого обдарування актора.

Застосування уяви М. Чехов активно впроваджує також для акторських тренажів. Ось як він висловлювався з цього приводу: “/.../ Ми виконуємо в душі ці жести, які приховані за словесним вираженням. Коли ми, наприклад, торкаємося проблеми, то торкаємося до неї не фізично, а душевно. Природа ж душевного жесту доторку та сама, що і фізичного, з тією різницею, що один жест має загальний характер і виконується невидимо в душевній сфері, інший, фізичний, має побутовий характер і виконується видимо, у фізичній сфері. У повсякденному житті ми не користуємося загальними жестами, хіба тільки в тих випадках, коли надмірно схвилювані та коли хочемо говорити з пафосом. Але всі ці жести живуть у кожному з нас як прообрази наших фізичних, побутових жестів. Вони стоять за ними (як і за словами нашої мови), надаючи їм зміст, силу та виразність. У них невидимо жестикулює наша душа. Це — психологічні жести” (Chekhov, 1986, р. 204).

У розроблених вправах М. Чехов пропонує акторам придумати для майбутньої ролі так звані уявні психологічні жести (надалі ПЖ). Розглянемо приклад з тренувальної вправи № 8: “Візьміть простий ПЖ. Не визначайте його забарвлення. Підберіть коротку фразу, яка відповідатиме ПЖ. Наприклад, жест закриття та фразу: “Я хочу залишитися сам”. Зробіть цей жест та постарайтеся відчувати внутрішньо, яке забарвлення виникне в вашій душі. Припустимо, що цим забарвленням буде спо-

кій. Зробіть жест, промовляючи фразу. Вимовіть фразу без жесту.

Тепер проробіть знову той же ПЖ, ледь змінюючи його. Якщо, наприклад, положення вашої голови було прямим — нахиліть голову вперед та опустіть очі. Які зміни відбулися в вашій душі? До спокою приснався, можливо, відтінок наполегливості. Знову проробіть (неодноразово) змінений ПЖ, поки ви не будете в змозі промовити вибрану вами фразу в повній гармонії з ним.

Додайте нові зміни: ледь зігніть, наприклад, коліно правої ноги. Постарайтеся упіймати відтінок безнадійності. Вимовіть фразу” (Chekhov, 1986, р. 229).

Дію психологічного жесту М. Чехова можна назвати дією пережитого почуття актора в уяві до виходу на сценічний майданчик. Адже тому ж жесту закриття можна було б надати будь-якого забарвлення, однак воно повинне бути задане наперед, тобто таким, яке належало б персонажу ролі. Далі М. Чехов пропонує сказати ту ж фразу без виконання видимого психологічного жесту, але з відчуттям того ж відтінку. Можна підсумувати, що уява має неабияке значення в перед-виражальній творчості актора. У цьому також переконаємося, розуміючи, яке значення уяві надавав М. Чехов: “Уявне тіло знаходиться ніби між сценічним образом і вами. Ось чому це тіло володіє здатністю так легко впливати на вашу психіку, на ваш фізичний образ, перетворюючи його на сценічний характер. Буде помилкою нехтувати цим уявним тілом та пробувати втиснути себе в цю сценічну личину без участі уявного тіла, яке знаходиться десь між вами і сценічним образом. Це буде не творчість, а лише важка праця” (Chekhov, 1986, р. 487).

Тобто, акторським матеріалом для впізнання минулого переживання в уяві служить уявне тіло персонажа, а отже, його поведінка, міміка, мовлення, загалом фізика. Це уявне тіло повинне витіснити назовні. Проте, ці рухи, у тому числі й мовлення, служать художнім засобом для почуття актора. Адже ці переживання викликаються штучним способом, актор зумисне спонукає себе до такого виконання рухів в уяві. Таким чином, виконання цих жестів настільки природне та звичне для організму актора, що не фіксується його свідомістю як штучне або несправжнє.

Сучасний український актор і дослідник акторської творчості М. Барнич ще категоричніший

у своїх висловлюваннях, заснованих на спостереженнях за працею актора в уяві: “Праця над роллю в думці не повинна торкатися особистого життя актора. Тобто порівнювати чи прирівнювати життя персонажа до свого, згадуючи подібні випадки із особистого життя, не є творчістю. Можна брати до уваги тільки зовнішні реакції, але не внутрішні. Наша психоемоційна система має феноменальну здатність відгукуватися на проблеми та переживання іншої людини, у тому числі й художнього образу. В емоційній пам’яті, подібно до нашого особистого життя, фіксуються також сліди від пережитої історії іншої людини чи персонажа. Більше того, ці творчі сліди легко утримувати в емоційній пам’яті перед виконанням ролі, на відміну від таких же слідів особистої історії” (Barnich, 2016, p. 117).

Наводячи життєві приклади для порівняння їх з відповідними творчими завданнями актора, М. Чехов пише: “Спостерігаючи художника під час роботи, неважко помітити одну яскраву, характерну ознаку в його стані — це безумовне зосередження, увага його до того об’єкта, до тієї творчої теми, над виявленням якої він трудиться в дану мить” (Chekhov, 1986, p. 231). І далі: “У кожную хвилину життя людина отримує із зовнішнього світу величезну кількість найрізноманітніших вражень. У її свідомість проникає одночасно все, що бачить її око, чують вуха, відчуває тіло тощо. Здавалося б, що за такої навали одночасних та до смішного різноманітних вражень в уяві людини повинна виникнути неймовірна плутанина, однак нічого подібного з нормальною людиною не стається. Насправді, дивлячись, наприклад, у обличчя коханої людини, я можу одночасно бачити її куртку, малюнок шпалер на стіні, біля якої вона стоїть... Проте все це не заважає мені бачити обличчя коханої людини, а решти предметів майже не бачити. Із всієї маси вражень завжди чітко виділяються та сприймаються одні та никнуть інші... У зв’язку з чим це відбувається? Тільки через те, що увага зосереджена на обличчі, а не на куртці чи стіні” (Chekhov, 1986, p. 232).

Власне весь метод К. Станіславського, основою якого є “якби”, базується на вигаданих обставинах, на художньому вимислі, який жодним чином не стосується особистого життя актора. Але це позаяк не перешкоджає акторові творити в уяві й жити цим вимислом як реальним: “Справді-бо, я не запевняв вас, що за дверима стояв божевіль-

ний. Я не обманював, а, навпаки, самим словом “якби” відверто визнавав, що я висловив лише припущення і що насправді за дверима нікого немає. /.../Я не пропонував вам також галюцинувати й не нав’язував своїх почувань, а дав усім повну волю переживати те, що кожен з вас природно, сам по собі переживав... — А що було б, якби я замість відвертого визнання вимислу почав би клястися, що за дверима не вигаданий, а справдешній божевільний? — Я не повірив би в такий явний обман і не зрушив би з місця, — зізнався я. — Оце й добре, що дивне “якби” створює такий стан, який спростовує будь-яке насильство” (Stanislavsky, 1953, p. 65).

Бачимо, що уява актора має вибіркову функцію. Актор в уяві працює над тими рисами та тими елементами персонажа, які мають значення для його майбутнього втілення, але “актор приречений ніколи не знайти остаточної форми для вираження свого твору, бо він, як відомо, творить сам із себе, і породжує різні образи, продукує різні характери, створюючи щоразу нові форми для виразу суті свого персонажа, інакше кажучи, перевтілюючись у нового героя. Ця унікальність акторської професії визначає й унікальність розвитку його уяви, і унікальність механізмів реалізації продуктів своєї уяви. Таким унікальним механізмом ми й вважаємо наслідування. І, отже, ми можемо припустити, що уява актора не виходить з “першого періоду”, завдяки чому вони й залишаються “дорослими дітьми”, і в законах акторської творчості продовжують працювати ті ж механізми, які супроводжували їхню дитячу наївну драматичну творчість, а саме: уяву й наслідування. У цій здатності до наслідування й гри, яка зберігається й постійно розвивається, полягає специфічна особливість акторського мистецтва” (Butenko, 2007, p. 39).

У всіх наведених прикладах із творчої діяльності відомих акторів та дослідників акторського мистецтва бачимо, що актор користується уявою, тобто уявляє персонажа в запропонованих обставинах, тільки перед актом перевтілення або на спеціальних тренажах уяви. Однак під час самого публічного процесу перевтілення прикладів спеціального звертання до уяви немає.

Висновки. Уява конструюється із мислення і бачення людини, що одночасно або почергово проходять через її свідомість. Особливою формою зв’язку між діяльністю уяви й реальністю є емоцій-

ний зв'язок. І це якраз та форма зв'язку, яка домінує в акторській професії. Акторським матеріалом для впізнання минулих дій в уяві служить мислене тіло персонажа, а також його дії, поведінка, міміка, мовлення, загалом фізика. Уява актора опирається на пам'ять, на її дані, комбінуючи з них необхідні для ролі поєднання. Особливістю акторської уяви є творчий досвід актора, а не його особистий. Уява актора має вибіркову функцію. Актор в уяві працює над тими рисами та тими елементами персонажа, які мають значення для його майбутнього втілен-

ня. Найбільше актор звертається до уяви на передвиражальному етапі творчості та на спеціальних тренажах уяви. Уява функціонує на підготовчому аналітичному етапі ролі як накопичення пережитих емоційних слідів. У процесі ж втілення ролі, завдяки майстерності актора, ці сліди оживають, що призводить до психофізичних змін актора.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому планується виокремити основні принципи акторського перевтілення та психологічні механізми перевтілення.

Література / References:

1. Барба Е. Паперове каное / пер. з англ. Миколи Шкарабана. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка "обману": навч. посіб. вид. 2-е випр. та доп. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
3. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание. Москва : ВЦХТ ("Я вхожу в мир искусств"), 2007. 197 с.
4. Грачева Л. В. Актерский тренинг: теория и практика. Санкт-Петербург : Речь, 2003. 168 с.
5. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. Т. 1. 332 с.
6. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера. Москва : Искусство, 1978. 236с.
7. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное : пер. с итал. Москва : ННБФ "Онтосихология", 2001. 384 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменологія сприйняття / пер з фр. О. Йосипенко. Київ : Укр. центр духовної культури, 2001. 552 с.
9. Роменець В. А. Психологія творчості. вид. 3-є, доп. Київ : Либідь, 2004. 228 с.
10. Рибо Т. Болезни личности. Минск : Харвест, 2002. 778 с.
11. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.
12. Чехов М. Литературное наследие : в 2-х томах. Москва : Искусство, 1986. Т. 2. 559 с.
13. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. Москва : Художественная литер., 1936. 214 с.
1. Barba, E. (2001). *Paperove canoe* [Paper Canoe]. English translation by Nikolai Shkarban. Lviv: Litopys. (in Ukrainian)
2. Barnich, M. M. (2016). *Maisternist aktora: tekhnika «obmanu»: navch. posib.* [The actor's skill: the technique of «deception»: a manual]. Second edition, corrected and supplemented by Kyiv: Lira-K. (in Ukrainian)
3. Butenko, E. (2007). *Scenicheskoe perevoploshhenie. Teorija i praktika.* [Stage reincarnation. Theory and practice]. Third edition. Moscow: «YA vhozh v mir iskusstv». (in Russian)
4. Gracheva, L.V. (2003). *Akterskij trening: teorija i praktika.* [Acting training: theory and practice]. St. Petersburg: Rech'. (in Russian)
5. Husserl, E. (1999). *Ideji k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii.* [Ideas for pure phenomenology and phenomenological philosophy]. Translation from German by A. V. Mikhailov. Moscow: Dom intelektual'noj knigi, vol. 1. (in Russian)
6. Zakhava, B. Ye. (1978). *Masterstvo aktera i rezhisera.* [Actor and director skill]. Moscow: Iskusstvo. (in Russian)
7. Meneghetti, A. (2001). *Kino, teatr, bessoznatel'noe.* [Cinema, theater, the unconscious]. Translated from Italian Moscow: «Ontopsihologiya». (in Russian)
8. Merlot-Ponty, M. (2001). *Fenomenologhiia spryiniattia.* [Phenomenology of perception]. Translation from the French O. Yosypenko. Kyiv: Ukrainskyi tsentr dukhovnoi kultury. (in Ukrainian)
9. Romenets, V. A. (2004). *Psyhologhiia tvorchosti.* [Psychology of creativity]. Third edition, supplemented. Kyiv: Lybid. (in Ukrainian)
10. Ribo, T. (2002). *Bolezni lichnosti.* [Illness of personality]. Minsk: Harvest. (in Russian)
11. Stanislavsky, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu.* [The actor's robot over himself]. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
12. Chekhov, M. (1986). *Literaturnoe nasledie.* [Literary heritage]. In 2 vol. Moscow: Iskusstvo, vol. 2. (in Russian)
13. Jacobson, P.M. (1936). *Psyhologija scenicheskikh chuvstv aktera.* [Psychology of actor's stage feelings]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (in Russian)

Хлисту́н Елена Сергеевна

Актерское воображение как составляющая творческого процесса перевоплощения

Аннотация. Воображение конструируется из мышления и видений человека, одновременно или поочередно охватывает его сознание. В актерской профессии доминирует эмоциональная связь между деятельностью воображения и актом перевоплощения. Актерским материалом для опознания бывших действий в воображении служит воображаемое тело персонажа, а также его действия, поведение, мимика, речь, вся физика. Воображение актера опирается на память, на ее данные, комбинируя из них необходимые для роли сочетания. Особенностью актерского воображения является творческий опыт актера, а не его личный. Воображение актера выполняет выборочную функцию. Актер в воображении работает над теми чертами и теми элементами персонажа, которые имеют значение для его будущего воплощения. Актер обращается к воображению на подготовительном этапе творчества и на специальных тренажах воображения. Воображение работает на подготовительном аналитическом этапе роли как накопление бывших эмоциональных следов. В процессе же воплощения роли, благодаря мастерству актера, эти следы оживают, что приводит к акту перевоплощения в роли.

Ключевые слова: воображение, эмоциональная связь, творческая деятельность, творческий опыт актера, перевоплощение.

Olena Khlystun

Actor Imaging as Constituent Creative Transformation Process

Summary. The article states that the actor's mastering of the role is structurally divided into several stages, at each of which there is a certain accumulation of knowledge about the character of the play. The main theories of the structure of the creative process are illuminated in the theories of the three-act by P. Engelmayr, the three-stage model of A. Poincaré, and the four-stage model of creative thinking by G. Wallace, E. Getchinson. The imagination and creative activity of a person depend on the diversity of his previous experience, represented by the material from which the constructions of the presentation are created. It is noted that the most important feature of the imagination is its striving for embodiment. The actor designs the future physical embodiment of the character's stage image. It is concluded that the imagination is constructed from the thoughts and visions of a person, simultaneously or alternately covering his mind. The actor profession is dominated by the emotional connection between the activity of the imagination and the act of reincarnation. The peculiarity of the actor's imagination is the creative experience of the actor, and not his personal one. Imagination works in the preparatory analytical stage of the role as the accumulation of former emotional traces. In the process of implementing the role, these traces come to life, which leads to the act of reincarnation in the role.

Keywords: imagination, emotional connection, creative activity, creative experience of an actor, transformation.