



УДК 159.954.2 : 792.028.3
DOI 10.34064/khnum1-5619

Кривошеєва О. В.

ORCID ID 0000-0002-3754-594X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Уява як один із основних елементів у формуванні психотехніки майбутнього актора

АННОТАЦІЯ ■ Кривошеєва О. В. Уява як один з основних елементів у формуванні психотехніки майбутнього актора. ■ У статті здійснено спробу висвітлити низку практичних питань методики формування акторської індивідуальності: яким чином розвивати психофізичний апарат актора, з чого він складається, які вправи можуть сприяти розвитку уяви у професійній підготовці майбутнього актора. Щоби у повній мірі зрозуміти, як впливає уява на стан організму актора, було доцільним звернутися до останніх відкриттів нейробіології. Поняття «уява» розглянуто в комплексі з іншими елементами акторської психотехніки, такими, як видіння (бачення), афективна та емоційна пам'ять, сценічна віра та м'язова свобода. Автором виявлено ланцюжок взаємодій між вищеназваними елементами та обґрунтовано їх взаємозалежність. Представлені результати експерименту Л. Грачової, у якому доведено, яким чином вправи на розвиток уяви впливають на організм студентів двох контрольних груп: акторів та економістів. Проаналізовані теоретичні роботи театральних викладачів сучасності, у яких запропоновані методи використання уяви та розкриті такі поняття, як «заміщення» та «афективна пам'ять». ■ **Ключові слова:** психофізика, тренінг, майстерність актора, студент, уява, бачення, тіло.

АННОТАЦИЯ ■ Кривошеева О. В. Воображение как один из основных элементов в формировании психотехники будущего актера. ■ В статье осуществлена попытка осветить ряд практических вопросов методики формирования актёрской индивидуальности: каким образом разви-



вать психофизический аппарат актёра, из чего он состоит, какие упражнения могут способствовать развитию воображения в профессиональной подготовке будущего актёра. Чтобы в полной мере понять, как влияет воображение на состояние организма актёра, было целесообразным обратиться к последним открытиям нейробиологии. Понятие «воображение» рассмотрено в комплексе с другими элементами актёрской психотехники, такими, как видение, аффективная и эмоциональная память, сценическая вера и мышечная свобода. Автором предложена цепочка взаимодействия между вышеперечисленными элементами и обоснована их взаимозависимость. Представлены результаты эксперимента Л. Грачёвой, в котором доказано, каким образом упражнения на развитие воображения влияют на организм студентов двух контрольных групп: актёров и экономистов. Проанализированы теоретические работы театральные преподавателей современности, в которых предложены методы использования воображения и раскрыты такие понятия, как «замещение» и «аффективная память». ■ **Ключевые слова:** психофизика, тренинг, мастерство актёра, студент, воображение, видение, тело.

ABSTRACT ■ Kryvosheieva O. V. Imagination as one of the key elements in the formation of a future actor psychotechnics.

■ **Background.** One of the most important questions in the acting profession is how to educate the psychophysical apparatus of the actor, what it consists of, what exercises will be useful and will be able to develop the necessary psychophysical qualities. Therefore, the theatrical teachers often turn to the sciences, which study the human, to be able to rely not only on the personal experience and on theoretical works of famous theatrical figures. Therefore, K. Stanislavsky creating theory of art turned to experimental psychology, the theory of conditioned reflexes by I. Pavlov. K. Stanislavsky sought to substantiate scientifically his system, to analyze creativity based on “brain physiology”, to study objectively higher nervous (mental) activity.

One of the basic elements of the actor’s psychophysics is imagination, which remains by far one of the least studied. Moreover, the first studies of the “imagination” in such science as neuroscience began only in the second half of the XX century. Today, it is important to pay attention to the discoveries that take place in the related sciences in order to be able to understand deeper how a particular exercise affects the psychophysics of a future actor.



There is a small amount of contemporary work devoted to the theoretical substantiation of the development of the psychophysical qualities of the actor. Among them the writings by famous theater educators Uta Hagen (“Play as Life”) and Ivana Chubbuk (“Chubbuk’s Actor Technique”) are, which consider the concept “imagination” in relation to other elements of actor psychotechnics, as one of the tools and ways of creating the role. The American actor and a teacher Gavin Levy has created an interesting book “275 Acting Games: Connected” presenting various exercises connected with developing of imagination. Professor of Acting at the University of California Bella Merlin in her work “Acting: Theory and Practice” proposes to develop imagination through a variety of games and improvisation also. Attempts to comprehensive study of actor training, the impact of exercise on the imagination and psychophysics of the actor as a whole are described in the works of M. Alexandrovskaya, S. Gippius, N. Rozhdestvenskaya, V. Petrov, and L. Gracheva, whose experimental results was used in this study,

The objective of this paper is to consider the concept of “imagination” in the complex and interaction with other elements of actor psychophysics, using the latest scientific discoveries about human. **A complex methodology** was used in the work: analysis and synthesis methods that allow to explore a category such as “imagination”, separately and in conjunction with the elements of actor psychophysics; methods of systematization and generalization – to determine the key theoretical provisions of the study in the context of understanding the pedagogical experience of modern domestic and foreign theater schools; method of historical and cultural analysis – in the course of consideration of works on the theory of theater.

Results. The concept of “imagination” in acting training is used quite often, but there is no specific answer to the question – whether imagination trains or not. Professor of Russian State Institute of Performing Arts Larissa Gracheva conducted an experiment to help answer this question. Students were asked to recall and relive in their imagination the acute emotional situation that was in the life of each participant in the experiment. A total of 30 student actors and 20 economics and theater students were involved. This experiment affirms the influence of special acting exercises on developing the imagination, because 95 % of participant-actors demonstrated body physical reactions.

This concept is considered the paper in conjunction with other elements of actor psychotechnics, such as “visions” (after K. Stanislavskiy), affective



and emotional memory, reaching truthful expressiveness on stage and muscular freedom. The chain of interaction between these elements is proposed and their interdependence is justified. The experiment answered the question of how imagination is dependent on “visions” and affective memory, what kind of exercises the future actors can train their imagination. Links has been established between imagination and muscular freedom. Recent discoveries of neuroscience have been used to answer the question of what is going on with the brain, when human being imagines something. Overall, the paper summarizes the current state of knowledge of the selected topic by discussing the findings presented in recent research papers that create an understanding of the theme for the reader.

Conclusions. Training of “awakening the imagination” is a complex psychophysical process that can be developed only in combination with other elements of actor psychotechnics. Such complex approach will allow the actor to shape a completely harmonious personality.

Imagination is based on visions that form and emerge from each person’s long-term memory. For each actor, these internal images will be unique. This proves that the use of imagination (substitution effect and affective memory) is quite personal and unique process. This approach causes an impression of truth of drama action and induces a strong emotional response.

In turn, emotional reaction is first a muscular reaction of the body. Therefore, in acting training it is important to make exercises so as to harmoniously develop the psyche and physics of the actor using in plastic exercises imagination and vice versa, the physics reactions for the developing of imagery thinking. ■ **Key words:** *psychophysics, training, actor skills, student, imagination, vision, body.*

Постановка проблеми. У наш час існує велика кількість наукових дисциплін, які займаються вивченням фізіологічних особливостей людини, зокрема, нейробіологія, біологія, фізіологія, анатомія тощо. Психологія вивчає психічні явища – мислення, волю, свідомість, реакцію та поведінку людини. Втім, складно знайти наукову дисципліну, яка би змогла відповісти на питання, як тіло та душа людини (тобто її психіка та інтелектуальні здібності) пов’язані та взаємодіють між собою. Феномен акторського мистецтва полягає в тому, що і творцем, і інструментом є сам актор, з його душею і тілом. Тому одним з головних завдань акторської педагогіки є точне розуміння того,



як виховувати психофізичний апарат актора, з чого він складається, які вправи будуть корисними та зможуть розвинути необхідні на сцені психічні й фізичні якості. Тому представники акторської професії досить часто звертаються до наук, які вивчають людину, щоб мати змогу спиратися не лише на особистий досвід та теоретичні роботи відомих театральних діячів. Так, К. Станіславський, працюючи над теорією мистецтва, апелював до експериментальної психології та теорії умовних рефлексів І. Павлова. Режисер прагнув до наукового обґрунтування своєї системи, аналізу творчості на основі «фізіології головного мозку» та об'єктивного вивчення вищої нервової (психічної) діяльності (Станіславський, К., 1989).

Один з основних елементів акторської психофізики – уява – залишається на сьогоднішній день найменш вивченим. На думку Л. Грачової (2003: 58), «існує в акторському тренінгу зона, яка залишається найменш дослідженою і майже не розкритою як теоретичними роздумами, так і відкриттями практичної педагогіки. Ця зона називається “пробудженням уяви”». Більше того, перші дослідження уяви у такій науці, як нейробиологія, почалися лише у другій половині ХХ ст. Сьогодні важливо звертати увагу на відкриття, які відбуваються у суміжних науках, щоби мати змогу розуміти, як та чи інша вправа впливає на ще незміцнілу психофізику майбутнього актора. Отже, таке поняття, як уява, необхідно вивчати комплексно, у взаємозв'язку з усіма елементами акторської психофізики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Комплексний підхід до акторського тренінгу у продовження традицій К. Станіславського демонструють твори М. Кнебель (1970), Г. Крісті (1968); проблему впливу вправ на уяву та психофізику актора у цілому описано в роботах М. Александровської, С. Гіппіуса, Н. Рождественської, В. Петрова, Л. Грачової (2003), на спостереження якої посилятиметься дане дослідження.

Сучасні праці, присвячені теоретичному обґрунтуванню та розвитку психофізичних якостей актора, представлені у доробку таких відомих театральних педагогів, як Ута Хаген та Івана Чаббак. У своїх роботах «Игра как жизнь» (Хаген, У., 2019) та «Техника Чаббак. Мастерство актёра» (Чаббак, И., 2013) автори розглядають поняття



«уява» у взаємозв'язку з іншими елементами акторської психотехніки як один з інструментів та способів створення ролі. Серед інших теоретичних робіт зарубіжних авторів, з якими можливо ознайомитися мовою оригіналу або в перекладах, відмітимо книгу театральних ігор для розвитку акторської майстерності «275 Acting Games: Connected» американського актора та викладача Гевіна Леві (Levy, Gavin, 2010), в якій він пропонує цілий комплекс вправ, кожен з яких спрямовано на тренування того чи іншого елемента акторської психотехніки. Професор акторської майстерності Каліфорнійського університету Бела Мерлін у своїй роботі «Акторська майстерність: теорія і практика» (Мерлін, Б., 2017) пропонує розвивати уяву за допомогою різноманітних ігор та імпровізації.

Мета й завдання даної статті – розглянути поняття «уява» в комплексі та взаємодії з іншими елементами акторської психофізики, використовуючи останні наукові відкриття про людину.

В роботі використано **комплексну методологію**: методи аналізу та синтезу, які дозволяють дослідити таку категорію, як «уява», окремо та у взаємозв'язку з елементами акторської психофізики; методи систематизації та узагальнення – для визначення ключових теоретичних положень дослідження в контексті осмислення педагогічного досвіду сучасних вітчизняних та зарубіжних театральних шкіл; метод історико-культурологічного аналізу – у ході розгляду робіт з теорії театру.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з першого курсу, студенти займаються розвитком елементів акторської психотехніки, серед яких – увага, уява, досягнення сценічної правди, взаємодія, емоційна пам'ять, м'язова свобода тощо.

Поняття «уява» у акторському тренінгу використовується досить часто, але досі не існує одностайної думки, чи можливо її тренувати. На це питання намагалася відповісти професор Російського державного інституту сценічних мистецтв Лариса Грачова, використовуючи під час своїх експериментів спеціальний прилад, який дозволяв контролювати діяльність організму за дванадцятьма каналами через біологічно активні точки на кистях рук та стопах ніг. Кожному учаснику експерименту було запропоновано згадати та заново пережити в уяві гостру емоційну ситуацію, яка була у його житті. Усього у досліді було



здіяно тридцять студентів-акторів, а також двадцять студентів інших спеціалізацій – економістів та театрознавців. Експеримент продемонстрував, що у ході виконання завдання у студентів-акторів організм активізувався за всіма каналами. У 95 % задіяних акторів відбулася тілесна, «акторська», реакція. У іншій контрольній групі, навпаки, відбулося зниження активації організму. Даний експеримент дає право стверджувати, що вплив спеціальних акторських вправ у тренінгу розвиває акторську уяву.

Л. Грачова (2003: 62) дає визначення поняттю «уява»: «Це сума мислень і бачень, що заповнюють свідомість в кожен момент часу. Немає уяви без мислення і супутнього йому внутрішнього мовлення, уява не може бути без бачень».

Таке поняття, як «бачення» («видіння»), розглядалося ще К. Станіславським, який зазначав, що уявлення, або «бачення внутрішнього зору» актора «...допомагають викликати найголовніше – внутрішню активність, позови до зовнішньої дії» (1989: 259). Під терміном «бачення» великий майстер мав на увазі не лише зорові, але і слухові, смакові, нюхові, дотикові, м'язові відчуття, що доповнюють і збагачують візуальні образи. Дане твердження говорить про те, що акторською уявою слід вважати в першу чергу таку, що знаходить прояв через тілесність. Цієї думки дотримуються й сучасні театральні педагоги, зокрема, О. Ласкава, яка розглядає «бачення» як комплекс всіх уявлень і відчуттів, відбитих усіма органами почуттів. У зміст бачень вона включає всю суму наших образних і чуттєвих уявлень про предмет (Ласкавая, Е. & Радциг, М., 2009).

Усі типи видінь (бачень) впливають на наші судження та вчинки, у своїй сукупності вони являють собою один потужний засіб впливу на наші почуття. Вправи з розвитку та зміцнення видінь внутрішнього зору спрямовані на виховання образного мислення майбутнього актора, при якому навіть абстрактна думка стає чуттєвою та зримою. За твердженням К. Станіславського (1955: 88), «слухати на нашій мові, – означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить, малювати зорові образи».

У житті ми завжди бачимо те, про що говоримо; почуте слово породжує у нашій свідомості конкретні уявлення. На сцені ж актори



часто зраджують цій найважливішій властивості психіки, намагаючись впливати на глядача «порожнім» словом, за яким не стоїть жива картина з нескінченного потоку буття. К. Станіславський пропонував акторам тренувати бачення окремих моментів ролі, поступово накопичувати ці бачення, логічно та послідовно створюючи «кінострічку ролі», тобто безперервні внутрішні видіння (Станіславський, 1955).

Дослідження, проведені Л. Грачовою, дають змогу припускати, що уява формується та тренується безперервністю образного мислення, яка, у свою чергу, залежить від почуття ритму. Тому важливо включати до акторського тренінгу вправи, спрямовані на вдосконалення ритмічного відчуття. М. Чехов у своїй книзі «Техніка актора» (2018) пропонує вправи «на атмосферу», які, у свою чергу, пов'язані з ритмом. У даному випадку мова йде не лише про ритми кожної з «атмосфер», але і про біологічні ритми учасників, які виконують вправу. Тому запропоновані М. Чеховим вправи на підпорядкування, «посилення» та зміну атмосфери пов'язані із відповідною зміною ритму. Експериментально було встановлено, що при сприйнятті на сцені уявних обставин власні біоколивання актора повинні співпадати з ритмом даних обставин.

Науковий експеримент Л. Грачової дав змогу зрозуміти, яким чином можна розвивати уяву. Важливо зауважити, що уяву неможливо розвивати окремо від інших елементів акторської психотехніки. Тільки комплексний підхід може дати дієвий результат. Ми простежимо залежність «уяви» від розвитку усього психофізичного апарату актора.

Згідно з останніми відкриттями нейробіологів, наш мозок не відрізняє реальних подій від уявлених, у мозку активуються одні й ті самі області, коли ми думаємо про певні дії і коли робимо їх (Pearson, J. 2019). Експеримент Л. Грачової є підтвердженням цього. Під час виконання вправ на уяву у акторів змінювалися не лише частота дихання та сердечні коливання, але і стратегія поведінки, сприйняття та реакції таким чином, ніби дані подразники впливали реально. Це говорить про те, що вправи на «пробудження уяви» впливають на весь організм людини і мають вирішальне значення у формуванні почуття

віри у майбутнього актора (Грачёва, 2003). К. Станіславський у книзі «Робота актора над собою» наголошував, що створення правди і віри вимагає попередньої підготовки. Вона полягає в тому, що спочатку правда і віра зароджуються в площині уявного життя, а потім вони переносяться на підмостки. Режисер вважав, що для того, щоб викликати у собі справжню правду і відтворити її на сцені, треба, перш за все, ніби повернути у собі якийсь важіль і перенестися у площину уявного життя (Станіславский, 1989).

Сучасні викладачі І. Чаббак та У. Хаген використовують у своїх роботах поняття «заміщення». Словник Уебстера online пропонує таку дефініцію даного терміну: «Це заміна людини чи об'єкта іншим, який виконує таку саму функцію» (Substitution, 2020). Техніку «заміщення» використовують для того, щоб актор міг пробудити свої особисті почуття та підштовхнути себе до дії. Для цього майбутньому акторові необхідно навчитися звертатися до своєї афективної пам'яті та використовувати її для того, щоб переконати себе у реальності подій. Афективна пам'ять (або, як зазначає У. Хаген, емоційна пам'ять) – це сховище психологічних реакцій на події, які викликають ридання або сміх, змушують скрикнути тощо (Хаген, 2019).

І. Чаббак у своїх практиках також використовує поняття «заміни» та визначає його як «ототожнення в даній сцені іншого актора з людиною з вашого реального життя, яка краще за все втілює потребу, виражену за допомогою вашої сценічної задачі» (2013: 66). Це дає змогу говорити про тісний взаємозв'язок між пам'яттю та уявою. Всі вправи, запропоновані І. Чаббак, здійснюються для того, щоб викликати у актора відчуття правдивості того, що відбувається.

Уява має тісний взаємозв'язок із пам'яттю. Існує гіпотеза про те, що довільне формування зорових образів засноване на комбінації різної інформації, отриманої із довготривалої пам'яті. Коли ми думаємо про чуттєві характеристики певного явища чи предмета, наприклад, яблука, у більшості з нас одразу ж виникає зоровий образ. Ми буквально уявляємо собі певну версію яблука. Наша пам'ять влаштована таким чином, що у ній на віртуальних «поличках» накопичені всі наші спогади, які зберігаються там до першого запиту (Нуштаев, 21.01.2020).



Щоб накопичити бачення, необхідно проявляти життєву активність, із жадібністю вбирати цікаві події повсякденного життя, культури, науки, політики тощо, а головне – вміти спостерігати за людьми, навчитися бачити і чути їх, помічати все незвичайне. Однак одними накопиченнями не обійдешся, зустрічаються явища, які необхідно домислити, використовуючи свою уяву і фантазію; крім того, слід вміти творчо домалювати конкретними деталями кожне слово, дію, подію, явище, об'єкт або предмет (Беседа, 1991).

Взаємодію уяви з іншими елементами акторської психотехніки можна продемонструвати у вигляді ланцюжка: уява → бачення (видіння) → афективна пам'ять → емоційна реакція → тілесна реакція. Запропонована схема є досить примітивним відображенням складної психофізичної реакції, яка відбувається в організмі студента при виконанні тієї або іншої вправи, але навіть таке спрощене відбиття цієї складної взаємодії дає змогу побачити, що для того, щоб відобразити весь спектр внутрішніх переживань, потрібно володіти своїм тілом та займатися його вихованням.

Висновки. Тренування, «пробудження» уяви – це складний психофізичний процес, який можливо розвивати тільки у комплексі з іншими елементами акторської психотехніки. Такий підхід дозволить актору сформувати власну індивідуальність та цілісну гармонійну особистість. Без виховання тілесності майбутній актор не зможе відобразити почуття, які виникають у нього в процесі втілення сценічного образу. Важливо вміти перекласти «душевні рухи» на мову тих рухів, які можна побачити і почути.

Уява базується на видіннях (баченнях), які формуються і виникають з довготривалої пам'яті кожної людини. Це доводить, що використання уяви (ефект «заміщення») та афективна пам'ять є особистісним та унікальним моментом. У кожного актора внутрішні образи, що виникають в уяві, будуть неповторними. Такий підхід дозволить викликати почуття правди та вірну емоційну реакцію.

У свою чергу, емоційна реакція – це, перш за все, м'язова реакція організму. Тому у акторському тренінгу важливо komponувати вправи таким чином, щоб гармонійно розвивати як психіку, так і фізичні відчуття актора, використовуючи в пластичних вправах уяву, і навпаки.



ЛІТЕРАТУРА

- Беседа, Ю. (1991). *Выразительное чтение*. Москва: Прометей, 123.
- Грачёва, Л. (2003). *Актёрский тренинг: теория и практика*. Санкт-Петербург: Речь, 168.
- Кнебель, М. (1970). *Слово в творчестве актёра*. (3-е изд., исправл.). Москва: ВТО, 160.
- Кристи, Г. (1968). *Воспитание актёра школы Станиславского*. В. Прокофьев (Ред. и послесл.). Москва: Искусство, 189.
- Ласкавая, Е. & Радциг, М. (2009). *Практикум по художественному чтению*. Москва: ВЦХТ, 112. (Сер. «Я вхожу в мир искусств», 10/146).
- Мерлин, Б. (2017). *Актёрское мастерство. Теория и практика*. Харьков: Гуманитарный центр, 256.
- Нуштаев, Д. (Jan. 21, 2020). Нейробиология – опасный миф о мышлении. Почему мышление не сводится к функциям мозга. Retrieved from <https://medium.com/mind-resources/neuro-d45593391d26>
- Станиславский, К. С. (1955). *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 3. Москва: Искусство, 502.
- Станиславский, К. С. (1989). *Собрание сочинений: В 9 т.* Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. А. М. Смелянский (Ред., вступ. ст.). Г. В. Кристи, В. В. Дыбовский (Коммент.). Москва: Искусство, 511.
- Хаген, У. (2019). *Игра как жизнь. Искусство подлинного переживания на сцене*. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 240.
- Чаббак, И. (2013). *Техника Чаббак. Мастерство актёра*. Москва: ЭКСМО, 416.
- Чехов, М. (2018). *О технике актёра*. Москва: АСТ, 288. (Сер. «Русская классика»).
- Levy, G. (2010). *275 Acting Games: Connected. A comprehensive workbook of theatre games for developing acting skills*. Denver, Colorado: A division of Pioneer Drama Service, Inc., 375.
- Pearson, J. (5 August 2019). The human imagination: the cognitive neuroscience of visual mental imagery. *Nature Reviews Neuroscience*, 20(10), 624–634. doi: 10.1038/s41583-019-0202-9. Retrieved from <https://europemc.org/article/med/31384033>



Substitution (Jan. 5, 2020). In *Merriam-Webster. Since 1828*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/substitution>

REFERENCES

- Beseda, Yu. (1991). *Vyrazitelnoe chtenie [Expressive reading]*. Moscow: Prometej, 123 [in Russian].
- Chubbuk, I. (2013). *Tehnika Chabbak. Masterstvo aktera [Chubbuck's technique. The skill of the actor]*. Moscow: EKSMO, 416 [in Russian].
- Chekhov, M. O tehnike aktera [*On the technique of the actor*]. Moscow: ACT, 288. (Series “Russian Classics”) [in Russian].
- Gracheva, L. (2003). *Akterskiy trening: teoriya i praktika [Acting training: theory and practice]*. Saint Petersburg: Rech, 168 [in Russian].
- Hagen, U. (2019). *Igra kak zhizn. Iskusstvo podlinnogo perezhivaniya na stsene [The game is like life. The art of genuine experience on stage]*. Moscow: Mann, Ivanov i Ferber, 240 [in Russian].
- Knebel, M. *Slovo v tvorchestve aktera [The word in the work of the actor]*. (Third ed., corrected). Moscow: VTO, 160 [in Russian].
- Kristi, G. (1968). *Vospitanie aktera shkoly Stanislavskogo [The education of the actor of the Stanislavsky school]*. V. Prokofiev (Ed., afterword). Moscow: Iskusstvo, 189 [in Russian].
- Laskavaya, E. & Radtsig, M. (2009). *Praktikum po hudozhestvennomu chteniyu [Workshop on artistic reading]*. Moscow: VTsHT, 112 [in Russian].
- Levy, G. (2010). *275 Acting Games: Connected. A comprehensive workbook of theatre games for developing acting skills*. Denver, Colorado: A division of Pioneer Drama Service, Inc., 375.
- Merlin, B. (2017). *Akterskoe masterstvo. Teoriya i praktika [Acting skills. Theory and practice]*. Kharkiv: Gumanitarnyy tsentr, 265 [in Russian].
- Nushtaev, D. (Jan. 21, 2020). *Neyrobiologiya – opasnyy mif o myshlenii. Pochemu myshlenie ne svoditsya k funktsiyam mozga [Neurobiology is a dangerous myth about thinking. Why thinking is not limited to brain functions]*. Retrieved from <https://medium.com/mind-resources/neuro-d45593391d26> [in Russian].
- Pearson, J. (5 August 2019). *The human imagination: the cognitive neuroscience of visual mental imagery. Nature Reviews Neuroscience*, 20(10), 624–634. doi: 10.1038/s41583-019-0202-9. Retrieved from <https://europemc.org/article/med/31384033>



- Stanislavskiy, K. (1955). *Sobranie sochineniy v 8 tomah* [Collected Works, vols. 1–8]. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo, 502 [in Russian].
- Stanislavskiy, K. (1989). *Sobranie sochineniy v 9 tomah* [Collected Works, vols. 1–9]. Vol. 2. Rabota aktera nad soboy. Chast 1: Rabota nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya: Dnevnik uchenika [The actor's work on himself. Part 1: Work on oneself in the creative process of experiencing: A student's diary]. A. M. Smelyanskiy (Ed., Introductory). G. V. Kristi, V. V. Dybovsky (Commentary). Moscow: Iskusstvo, 511 [in Russian].
- Substitution (Jan. 5, 2020). In *Merriam-Webster. Since 1828*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/substitution>

Стаття надійшла до редакції 26.01.2019 р.