

18. Kholodnyi, M. (2002). *Stolitnia viina v Chernihivskomu varianti. Velykden za koliuchym drotom* [Centenary war in the Chernihiv variant. Easter behind barbed wire]. Lviv: Kobzar. (in Ukrainian).
19. Chernets, V. H. (2009). *Pryntsyp personalizatsii u teoretychnomu analizi istorii kultury. Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii "Kulturna transformatsiia suchasnoho ukrainskoho suspilstva"* [Principle of personalization in theoretical analysis of cultural history. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference "Cultural Transformation of Modern Ukrainian Society"]. Kyiv: DAKKKiM. Part. 2, pp. 7–13. (in Ukrainian).
20. Shcherbenos, V. (1988). To become more in the world of kindness. *Komsomolskiy gart* [Komsomol Hardening], June 18, p. 12. [in Ukrainian].
21. Iavorskyi, E. (1992). The Pink Rose Farm. *Muzyka* [Music], no. 4, pp. 22–23. (in Ukrainian).

УДК 792.028. 3 : [792.2+792.73]

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.14>

Микола Крипчук

<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київський національний університет культури і мистецтв

kripchuk@gmail.com

АСПЕКТИ ПСИХОТЕХНІКИ В ТЕАТРІ Й НА ЕСТРАДІ (КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ)

У статті досліджено специфіку основних елементів психотехніки в театрі та естрадному мистецтві. Уточнено і конкретизовано природу психотехніки артиста естради. Визначено специфічні особливості та відмінності способу існування драматичного актора й артиста естради. Охарактеризовано специфіку естрадного виконавства у номері, де використано лаконічний арсенал засобів акторської виразності.

Ключові слова: психотехніка, естрадний номер, сценічна увага, запропоновані обставини, сценічне спілкування, оцінка факту.

Николай Крипчук

кандидат искусствоведения, доцент

Киевский национальный университет культуры и искусств

АСПЕКТЫ ПСИХОТЕХНИКИ В ТЕАТРЕ И НА ЭСТРАДЕ (КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ)

В статье исследовано специфіку основных элементов психотехники в театре и современной эстраде. Уточнено и конкретизировано природу психотехники артиста эстрады. Определено специфические особенности и отличия способа существования драматического актёра и артиста эстрады. Охарактеризовано специфіку эстрадного исполнительства в номере, где используется лаконичный арсенал средств актёрской выразительности.

Ключевые слова: психотехника, эстрадный номер, сценическое внимание, предлагаемые обстоятельства, сценическое общение, оценка факта.

Mykola Krypchuk

Candidate of Art Studies, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts

**ASPECTS OF PSYCHOTECHNICS IN THEATER AND IN VARIETY ART
(COMPARATIVE ANALYSIS)**

The article investigates the specifics of the basic elements of psychotechnics in theater and variety art. The nature and variety of the artist's psychotechnics is clarified and specified. The specific peculiarities and differences of the way of existence of a dramatic actor and a stage artist are determined. Specificity of performance in the variety turn, which uses a laconic arsenal of means of acting expression is characterized.

The "foundation" of K. Stanislavsky's entire system are the basic principles where the process of dramatic transformation of an actor into an image is crucial. The theater reformer was able to discover the secret of creating an everyday life in unrealistic conditions. In this sense, it is necessary not only to select the crucial elements of the performing arts, but also to synthesize them, to merge into a new "human soul" seeking for dramatic transformation.

The purpose of the article is to determine the nature of actor psychotechnics in the theater and on the stage, its aspects.

The experience of the Ukrainian variety shows proves that the tendency of combining acting skills and technical virtuosity of performing a variety turn of a particular genre, which are becoming relevant at the current stage of development of variety art as a whole, is actualizing. Many components of the variety artist's profession are based on the general fundamental principles inherent in dramatic theater, musical theater and the circus.

Stage attention is one of the most important elements of a person's mental activity, which includes being focused and to focus consciousness on a particular object. Possession of our attention is connected with the activity of our senses (sight, hearing, touch, smell, taste), ability to think and act.

However, if in dramatic theater the artist's attention on stage can be both passive and active, then on the stage the artist's attention is always suspended, since the short time frames of the performance and co-operative interaction with the public do not allow the artist to involuntarily perceive it. Therefore, the attention of the artist on the stage is always active.

In a dramatic performance, a complex form of external-internal attention is used; not during the entire theatrical production, but in some individual moments of performing the role. And on stage the artist almost always uses this type of attention throughout the variety turn.

Therefore, in order to successfully demonstrate the artist's variety turn, it is necessary to have a complex form of external-internal attention, to be able to manage multidimensional attention at different concert venues, to have the ability to instantly and repeatedly switch the attention from the object on the stage to the audience and back. Thus, the "double world" of a variety art also influences this element of the actor's internal technique creating a different structure of attention other than the art of theater.

The author emphasizes that psychotechnics are the most important in the art of the actor. The artist in his or her psychophysical unity is for him/herself both the creator and the "tool". According to the author of the study, in order to create favorable conditions for creativity, it is necessary to bring into proper condition the "tool" of the actor – his own organism. For this purpose it is necessary to improve the internal (mental) technique of the artist.

The analysis of the problem made it possible to identify and classify the two main differences between variety art and theatrical art: first, it is a special system of communication between the artist and the auditorium; secondly, this difference is laconicism.

Keywords: psychotechnics, variety number, stage attention, proposed circumstances, stage communication, fact assessment.

Акторська майстерність на сучасному етапі дедалі більше набуває культуротворчого значення є показником світоглядних інновацій, які відбуваються в особистісних

характеристиках її суб'єктів. Розуміння й відчуття п'єси, розкриття системи акторських образів і місце кожної дійової особи в цій системі, проникнення до внутрішнього світу персонажа, пошук зовнішньої характерності – генеруючі основи сучасного актора.

“Фундаментом” усієї системи К. Станіславського служать головні принципи, де процес перевтілення актора в образ є вирішальним. Реформатор театру зумів відкрити секрет створення повсякденного життя в ірреальних умовах. У цьому сенсі потрібно не лише відбирати необхідні сценічному мистецтву елементи, а й синтезувати їх, з'єднувати до купи в нову “людську душу”, що прагне до перевтілення.

Алгоритм переживання створює внутрішнє самопочуття, процес втілення – зовнішнє самопочуття, а разом вони складаються у загальне сценічне самопочуття, де “віра і правда” є підґрунтям дії, “стартовим майданчиком” для оволодіння усіма елементами і для створення наскрізної дії театральної постановки. Закон внутрішньої техніки акторського мистецтва реалізується під час перебування актора на сцені, де всі його слова, вчинки, запропоновані обставини повинні бути творчо виправдані. Оволодіння актором внутрішньою технікою пов'язано з вихованням у ньому вміння викликати у собі правильне внутрішнє сценічне самопочуття в умовах публічності.

Творчий стан складається з ряду взаємопов'язаних “ланок” або, як називав їх К. Станіславський, “елементів”. Ці елементи представники різних театральних шкіл називають по-різному, але суть їх від цього не змінюється: елементи внутрішньої техніки актора, елементи внутрішнього сценічного самопочуття, елементи психотехніки, елементи акторської майстерності або техніки, елементи сценічної дії.

У сучасній сценічній практиці найчастіше використовують поняття “психотехніка”. Незважаючи на те, що елементи психотехніки актора систематизовані, тісно злиті в єдине сценічне самопочуття, вони окремо один від одного в творчості не існують. Оволодіння елементами внутрішньої техніки – важливе проблемне завдання сучасної театральної школи при підготовці майбутніх акторів театру й естради. Не є винятком і творчий процес на кафедрі “режисури естради та масових свят” Київського національного університету культури і мистецтв, де через тренінг набувають розвитку елементи психотехніки майбутніх артистів естради.

Серед останніх праць, що висвітлюють цю проблематику, необхідно відзначити дослідження М. Барнича [1], Р. Біль [2], Л. Грачової [3], М. Крипчука [5; 6; 9], Л. Лимаренко [7] та ін.

Саме психотехніка є тією основою, завдяки якій відбувається процес перевтілення у сценічному мистецтві. У цьому сенсі, як вважає мистецтвознавець М. Барнич, є два типи переживання актора в ролі. Автор вважає, що “перший тип переживання доступніший, бо дотичний і близький до того переживання, яке охоплює людину в житті. Це сильне збудження організму, десь таке, наче тебе несподівано образили. І потрібен час, аби вивести себе з цього збудження! < ... > це гіперактивний стан, в якому, крім іншого, найбільше заковується голос і скорочуються м'язи, особливо обличчя” [1, с. 7]. В іншого типу акторів інша природа переживання. У них “не паралізується природа, не заковується голос і не скорочуються м'язи обличчя, яким би глибоким не було переживання в ролі! Вони щомиті творять власною природою, вона їхній інструмент, який ніколи не може виходити з-під управління < ... >” [1, с. 8].

На переконання дослідника Р. Біля, “тренінг вправляє акторський інструментарій, вивільняє творчий потенціал – це його призначення (але не самоціль!), а сцена потребує практичного застосування набутого в тренінгах плюс ще багато інших навичок – це наступний етап, а він вимагає нових зусиль” [2, с. 27]. Автор бачить у цьому процесі важливе завдання “через тренінг підготувати свій організм і психіку до великих енергій – потужних емоційних переживань, навчитися керувати енергетичними потоками й опанувати техніки психосаморегуляції” [2, с. 11].

У дослідженні М. Крипчука увагу акцентовано на багатоплощинній увазі артиста. Цей аспект повинен бути пріоритетним на перших етапах підготовки майбутніх артистів естради [5].

У мистецтвознавчому дослідженні Л. Лимаренко порушує проблему акторського тренінгу. Дослідниця наголошує на тому, що “шлях до розкриття можливостей особистісних дарувань лежить через пізнання таємниць психотехніки, через постійне тренування психофізичного апарату” [7].

Мета статті – визначити природу психотехніки актора в театрі й на естраді та розглянути її аспекти.

Досвід української естради свідчить про те, що актуалізується тенденція поєднання акторської майстерності й технічної віртуозності виконання естрадного номера певного жанру, що стають актуальними на сучасному етапі розвитку естрадного мистецтва в цілому. Багато компонентів професії артиста естради спираються на загальні фундаментальні принципи, притаманні драматичному театру, музичному театрові, цирку. Надалі на їх основі “будуються абсолютно різні конструкції, зведення яких йде за різними правилами” [6, с. 226].

Виховання й навчання майбутнього актора естради має певну специфіку і відрізняється від виховання й навчання актора драми. Це стосується насамперед спеціальних дисциплін. Звичайно, на самому початку навчального процесу різниці немає. Методика викладання єдина і спрямована на осягнення “азів” акторської майстерності, оскільки, як вважає автор, основа є одна, бо цілі й завдання однакові в усіх видів сценічного мистецтва.

Разом з тим, у роботі зі студентами спеціалізації режисури естради і масових свят над освоєнням “азів” майстерності актора опора – на багатющий художній, теоретичний і практичний досвід педагогічної системи, основи якої заклав К. Станіславський: вивчають елементи внутрішньої техніки актора, роблять найпростіші вправи на їх розвиток.

Висока умовність форми в тому чи іншому жанрі естради змушує уважніше ставитися до внутрішнього життя артиста в номері. Саме оволодіння базовим комплексом внутрішнього сценічного самопочуття актора дає змогу для органічної поведінки естрадного виконавця навіть у тих жанрах, де домінуючим принципом є специфічна трюкова або хореографічна техніка.

Сценічна увага – один з найважливіших елементів психічної діяльності людини, що охоплює спрямованість і зосередженість свідомості на певному об’єкті. Володіння своєю увагою пов’язано з діяльністю наших органів відчуттів (зору, слуху, дотику, нюху, смаку), здатністю мислити та діяти.

У театральному мистецтві використовують сценічну (творчу) увагу – це “така увага, при якій актор за допомогою своєї фантазії робить поставлений йому об’єкт необхідним для себе, потрібним, важливим, цікавим, таким, що йому, зрештою, стає важко від нього відірватися”, тобто “творчо перетворює цей об’єкт” [4, с. 126].

Разом з тим, якщо в драматичному театрі, за твердженням К. Станіславського, “артистові потрібен об’єкт уваги, але тільки не в залі, а на сцені” [8, с. 149], то артистові естради необхідні об’єкти уваги, насамперед у глядацькій залі, а також на сцені. Отже, поняття “увага” в естрадному мистецтві має свою специфіку.

У мистецтві театру є два види сценічної уваги: мимовільна і довільна увага. Розглянемо, чи характерні вони для мистецтва естради.

Мимовільна або пасивна увага – це елементарна (фізична) форма уваги, властива нам з дитинства; вона не потребує великих розумових чи енергетичних зусиль. Довільна (активна) увага завжди виходить за межі людського чуттєвого змісту та є завжди активною. Крім того, крім довільної і мимовільної уваги в чистому вигляді існує перехідна форма, коли одна форма переходить в іншу.

Однак, якщо у драматичному театрі увага артиста на сцені може бути як пасивною, так і активною, то на естраді увага артиста завжди довільна, оскільки короткі часові рамки виступу і співтворча взаємодія з публікою не дозволяють артистові сприймати її мимоволі. Отже, увага артиста на естраді завжди є активною.

У драматичному спектаклі використовують складну форму зовнішньо-внутрішньої уваги, але не протягом усього театрального твору, а в якісь окремі моменти виконання ролі. А на естраді артист практично завжди використовує цей тип уваги протягом усього номера.

До того ж, якщо у драматичному театрі артист під час вистави на нетривалий час може “втратити” об’єкт уваги на сцені, то у нього є тимчасова можливість відновити втрачений зв’язок із об’єктом, а на естраді, у зв’язку з короткочасністю номера, виконавець позбавлений такої змоги: “втрата” об’єкта у глядацькій залі або на сцені завжди означає, що номер зазнає поразки.

На естраді, як підкреслював К. Станіславський, у артиста має бути “багатоплощинна увага”, і кожна площина не повинна заважати іншій [8, с. 175].

Справді, багатоплощинна увага є характерною для специфічних умов роботи актора естради. Саме в цьому і полягають головні труднощі у психотехніці артиста естради – вміння утримувати увагу на кількох площинах (об’єктах) одночасно: перша площина – глядачі, друга площина – сценічні партнери (якщо вони є в номері), третя площина – мікрофон, четверта площина – музичний інструмент або реквізит (залежно від жанру, в якому виступає артист), п’ята площина і наступні – технічне оснащення та оформлення номера (модульні конструкції, лазери, відеопроєкції, світлодіодні екрани, піротехніка, світлотехніка і т. д.).

Володіння мікрофоном, музичним інструментом, цирковим реквізитом і т. п., утримання уваги на кількох об’єктах одночасно на сцені й у залі для глядачів – зовсім необов’язкові для драматичного артиста, а на естраді – це необхідні умови роботи. Цілком зрозуміло, що кількість площин, на яких артист естради повинен одночасно утримувати свою увагу, залежить від жанру, в якому він виступає, від чисельного складу учасників номерів, від технічного оснащення і т. д.

Отже, управління своєю увагою і точним розподілом її на весь простір багатотисячного стадіону або концертного залу залежить від майстерності володіння артистом естради колами уваги: великим, середнім і малим.

Артист естради, котрий стоїть на сцені, перебуває в малому колі уваги, однак він взаємодіє з публікою, яка розташована у великому колі уваги, і долучає середнє коло уваги, коли на сцені з’являється партнер (партнери, реквізит, технічне забезпечення номеру, використовують складні постановочні конструкції і т. п.). У досвідченого естрадного виконавця в будь-якому жанрі всі ці перемикання відбуваються зазвичай миттєво.

Отже, для того, щоб з успіхом демонструвати естрадний номер, артистові необхідно: володіти складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, вміти керувати багатоплощинною увагою на різних концертних майданчиках, бути спроможним миттєво і багаторазово протягом короткого номера “перемикати” увагу з об’єкта у глядацькій залі на об’єкт на сцені й назад, а отже, “подвійний світ” естрадного мистецтва впливає і на цей елемент внутрішньої техніки актора, створюючи іншу, відмінну від мистецтва театру, структуру уваги.

На естраді кожен новий факт у сценічному житті героя повинен бути оцінений не тільки самим актором-образом, а й публікою в глядацькій залі, що вступає з ним у творчі відносини.

“Оцінка факту” в естрадному мистецтві набуває специфічної та ускладненої структури, будучи відмінною від поняття “оцінка факту” в театральному мистецтві, в якому артисти оцінюють кожен новий факт, що трапився у сценічному житті героя, не залучаючи глядацьку аудиторію до відкритих взаємин. Звернемо увагу на те, що естрадний номер має, у зв’язку з його короткочасністю, високу концентрацію нових фактів, які стрімко змінюють один одного. Драматичний спектакль не володіє можливістю естрадної мініатюри гранично насичувати кожную хвилину сценічного часу новими фактами, оскільки театральному творові притаманна інша естетика: занурення глядачів у обставини п’єси завжди відбувається поступово, детально і всебічно.

В імпровізаційних номерах розмовного жанру кожна “оцінка факту” створюється разом з процесом демонстрації номера, оскільки специфічна естрадна драматургія народжується за допомогою глядачів, які є співавторами артиста.

Автор вважає, що в театральному мистецтві соціальний склад і поведінка глядацької зали не входять у поняття “оцінка факту”, а в мистецтві естради, непередбачена реакція залу впливає на процес “оцінки факту” і може змусити номер “піти” за іншою “течією”: привести до деформації його внутрішньої структури або навіть до його провалу. В цьому і полягає принципово інший зміст поняття “оцінка факту” на естраді, ніж у театрі.

У цьому сенсі важливим є величезний пласт найрізноманітніших запропонованих обставин, в яких перебуває виконавець у процесі створення акторського образу. Драматичний артист – це художник, який втілює сценічний образ на основі готових обставин п'єси, що запропонував драматург.

Однак якщо в драматичному театрі актор, граючи роль, занурюється в сценічні запропоновані обставини на порівняно тривалий відрізок часу, і йому допомагають у цьому декорації, реквізит, бутафорія, грим, костюм, сценічне освітлення, музичне оформлення вистави тощо, то на естраді все інакше.

Оскільки даний вид мистецтва має певну специфіку, з цього прямо випливає, що поняття “запропоновані обставини” в естрадному мистецтві повинно нести у собі інше, ніж у драматичному театрі змістовне наповнення.

У деяких різновидах вокального (джазова імпровізація), хореографічного (степ-імпровізація тощо) та інструментально-музичного (музично-інструментальна імпровізація) жанрів реальні обставини концерту стають запропонованими обставинами номерів, оскільки глядацька зала є реальною, але як поведеться вона під час демонстрації твору естрадного мистецтва – це обставина, котру запропонувала публіка (в театрі – автор). У цьому і полягає кардинальна відмінність згаданого поняття в театрі й на естраді.

Варто зауважити, що іноді виникають такі непередбачувані обставини концерту, які не залежать від артиста. Це так звані форс-мажори. У таких ситуаціях, артист естради повинен уміти правильно оцінювати, координувати і скеровувати реальні обставини концерту в потрібне русло сценічних запропонованих обставин. На естраді нема безперервної лінії сценічних запропонованих обставин, як у драматичному театрі, оскільки вона миттєво переривається під час переходу з однієї площини в іншу.

У ХХ ст. Є. Вахтангов визначив логічну послідовність освоєння елементів внутрішньої техніки актора, де особливу увагу приділено сценічному спілкуванню, що є процесом взаємозв'язку і взаємодії громадських суб'єктів, у якому відбувається обмін діяльністю, інформацією, досвідом, здібностями, вміннями й навичками, а також результатами діяльності. Прийнято розрізняти пряме спілкування (безпосереднє) і непряме спілкування (опосередковане, тобто за допомогою чого-небудь або кого-небудь).

Пряме спілкування припускає особисті контакти і безпосереднє сприйняття один одного людьми, які спілкуються за допомогою вербальних (мовних) та невербальних засобів (жести, міміка, пантоміма), коли інформацію передає особисто один із його учасників іншому.

Непряме спілкування здійснюють через будь-яких посередників, які є передавачами інформації. Як правило, таке спілкування – одностороннє, оскільки такий тип спілкування можна розглядати як неповний психологічний контакт за допомогою спеціальних засобів (письмові або технічні пристрої, знакові системи і т. д.), що ускладнюють чи віддаляють під час отримання зворотного зв'язку між учасниками спілкування.

Розглянемо, чи характерні ці види сценічного спілкування для мистецтва естради, оскільки таке поняття має нести в собі певну відмінність, обумовлену природою даного виду мистецтва.

У драматичному театрі самоспілкування або одиночне спілкування означає мову дійової особи п'єси, вилучену з розмовного спілкування персонажів, яка не передбачає безпосереднього відгуку.

Звичайно, в окремі моменти самоспілкування артиста може бути безпосередньо звернене до глядацької зали, але “природа театру і його мистецтва” не дозволить аудиторії вступити з дійовою особою п'єси в активну взаємодію.

Цілком очевидно, що у драматичному театрі між публікою і актором завжди є персонаж, якого він грає, і якщо раптом пролунає якась репліка зі залу, то артист не може, перервавши дію на сцені, облишити виконувати завдання, що визначили драматург і режисер, почати активно спілкуватися з глядачами від свого власного імені, забувши про роль, яку він грає, позаяк це зовсім інша естетика, не притаманна мистецтву театру. Театральний актор “робить вигляд”, що “не чує” реплік із глядацької зали.

Своєю чергою, естрадний виконавець не може “робити вигляд”, що публіки не існує. Адже актор естради спілкується безпосередньо з тими, хто сидить у залі, – там його партнери, яким він залишає їх частку “догравання” і домислювання, залучаючи до активної співтворчості.

На естраді одиночного спілкування (самоспілкування) як такого нема, оскільки головним партнером артиста є глядачі [9].

Інший вид сценічного спілкування у драматичному театрі – пряме спілкування (взаємодія) актора з об’єктом, партнером (партнерами) на сцені, а з глядачами непряме – також не є типовим для естради, позаяк даний вид мистецтва має зовсім інші художні можливості.

Разом із тим, треба звернути увагу на той факт, що естрадний виконавець ніколи не може знати заздалегідь, наскільки публіка в залі буде готова до відкритої взаємодії з ним. Адже непередбачувана реакція залу може внести суттєві зміни в створений номер і навіть призвести до деформації його внутрішньої структури у бік збільшення або зменшення тривалості в часі.

Можна зробити висновок, що специфіка естрадного мистецтва впливає на цей елемент психотехніки актора естради, створюючи іншу, відмінну від мистецтва театру, структуру спілкування. Якщо у драматичному театрі в поняття “спілкування” не охоплює склад і поведінку глядацької зали, то на естраді в поняття “спілкування” входить “реальний світ”, тобто непередбачувана реакція глядачів, що може внести кардинальні зміни у створений номер і навіть вплинути на деформацію його внутрішньої структури.

Доцільно зазначити, що і фантазія, і уява, кінострічка внутрішніх “бачень”, допомагають артисту естради, котрий виступає, як правило, на порожній сцені, “переносити” глядачів з одного часового відрізка життєвого шляху героя в інший, не вдаючись ні до яких “підручних засобів”. Психофізичне навантаження у цьому процесі на естраді кардинально відрізняється від театру. Якщо при виконанні ролі у виставі життя персонажа відтворюють всебічно, то на естраді в момент розповіді видима фізична діяльність актора зводиться до мінімуму, а робота уяви, розумової та емоційної сфери інтенсифікується гранично.

Із урахуванням викладеного можемо стверджувати, що уява і фантазія артиста естради працюють максимально, на відміну від уяви і фантазії драматичного актора, якому допомагає арсенал театральних компонентів. Адже вся сценічна атрибутика (декорації, реквізит, бутафорія тощо) знижує інтенсивність роботи уяви і фантазії драматичного актора. Саме сценічне завдання – та основа, що з’єднує всі основні елементи психотехніки у сценічному просторі.

Психотехніка є найважливішою в мистецтві актора. Артист у своїй психофізичній єдності служить для самого себе і творцем, й “інструментом”. Для того, щоб створити сприятливі умови для творчості, необхідно привести в належний стан “інструмент” актора – його власний організм. Для цього потрібно вдосконалити внутрішню (психічну) техніку артиста.

Оволодіння актором психотехнікою пов’язане з вихованням в ньому вміння викликати в собі правильне внутрішнє сценічне самопочуття в умовах публічності. На цей стан взаємовпливають основні елементи внутрішньої техніки, які в різних театральних школах мають свої термінологічні трактування.

Аналіз проблеми дав змогу виділити і класифікувати дві головні відмінності естрадного мистецтва від театального: по-перше, це особлива система спілкування артиста з глядацькою залуою; по-друге, цією відмінністю є лаконізм.

На основі аналізування варто зробити висновок про те, що на естраді елементи внутрішнього сценічного самопочуття актора мають принципово інший зміст, оскільки в них входить “реальний світ”, яким є непередбачувана реакція глядачів; особливо це стосується імпровізаційних жанрів. А в драматичному театрі, у зв’язку з тим, що він володіє іншими естетичними можливостями, в поняття елементів акторської майстерності не входять соціальний склад і поведінка глядацької зали.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барнич М. М. Психотехніка актора. Майстер-клас : монографія. К. : Вид-во “Пінзель”, 2018. 200 с.
2. Біль Р. Виховання акторської харизми : метод. посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 232 с.
3. Грачова Л. В. Психотехника актёра в процессе обучения в театральной школе : автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.01 “Театральное искусство”. Санкт-Петербург, 2005. 32 с.
4. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режиссера. Москва : РАТИ – ГИТИС, 2008. 432 с.
5. Крипчук М. В. Проблеми розвитку та удосконалення психотехніки артиста естради. *Культурологічний альманах*. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2018. Вип. 2. С. 43–45.
6. Крипчук М. В. Сценічний етюд як форма створення сучасного естрадного номеру. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 28. С. 222–229.
7. Основні завдання акторська тренінгу в студентському театрі. URL : <http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/10846/4/lumarenko.pdf> (дата звернення: 16. 09. 2019).
8. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; коммент. Г. Кристи и В. Дыбовского. Москва : Искусство, 1989. Т. 2. 511 с.
9. Krypchuk M. Stage communication in the Theatre and on the Stage (comparative analysis). *Proceedings of the Fifth International Conference of European Academy of Science*. (Bonn, Germany, 20-28 February 2019). Bonn, 2019. pp. 42–43.

REFERENCES

1. Barnych, M. M. (2018). *Psykhotehnika aktora. Maister-klas: monohrafiia* [Psychology of the actor. Master class: monograph], Kyiv: Pinsel. (in Ukrainian).
2. Bil, R. (2013). *Vykhovannia aktorskoi kharyzmy : metod. posibnyk* [Teaching Acting Charisma: A Method. manual], Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
3. Grachova, L. V. (2005). “Psychotherapy of the actor in the process of training in the theater school”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.01 “Theater Art”. St. Petersburg. (in Russian).
4. Krypchuk, M. V. (2018). Problems of development and improvement of psychotechnics of the stage artist, *Kulturolohichnyi almanakh* [Culturological almanac], Vinnytsia: Nilan-LTD, Iss. 2, pp. 43–45. (in Ukrainian).
5. Krypchuk, M. V. (2015). Stage etude as a form of creating a contemporary variety number. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art Studies notes], Kyiv: Millennium, Vol. 28, pp. 222–229. (in Ukrainian).
6. Krypchuk, M. (2019). Stage communication in the theater and on the Stage (comparative analysis). *Proceedings of the Fifth International Conference of the European Academy of Science*. (Bonn, Germany, 20–28 February 2019), Bonn, pp. 42–43. (in English).
7. The main tasks of acting training in student theater. URL: <http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/10846/4/lumarenko.pdf> (accessed: 09/16/2019) (in Ukrainian).
8. Stanislavsky, K. S. (1989). *Sobranie sochineniy : v 9 t.* [Collected works: in 9 vol.], edit and auth. introduction. art. Smelyansky A. M.; comment. G. Christy and V. Dybovsky, Moscow: Iskusstvo, Vol. 2. (in Russian).
9. Zakhava, B. E. (2008). *Masterstvo aktera i rezhissera* [The skill of an actor and director], Moscow: RATI – GITIS. (in Russian).