

УДК 7.017+7.038.3](477)
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220150>

Цитування:

Никоненко Р. М. Тілесна виразність актора у теоретичних поглядах та сценічній практиці XX – початку XXI ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 3. С. 280-285.

Nykonenko R. (2020). The body expressiveness of the actor in theoretical views and stage practice of the XX – beginning of the XXI century. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 280-285 [in Ukrainian].

*Никоненко Руслан Миколайович, завідувач кафедру режисури естради, театралізованих видовищ та цирку і актора театру Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
ORCID: <https://orcid.org/00000-0002-8379-7857>
ruslanikonenko@gmail.com*

ТІЛЕСНА ВИРАЗНІСТЬ АКТОРА У ТЕОРЕТИЧНИХ ПОГЛЯДАХ ТА СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

Мета статті – виявити специфіку тілесної виразності актора в контексті особливостей теоретичних розробок та практичного втілення у сценічній практиці провідних театральних режисерів XX – початку XXI ст. **Методологія дослідження.** Дослідження ґрунтується на сучасних мистецтвознавчих та філософських концепціях вивчення феномену тілесності. Враховуючи міждисциплінарний характер даного питання, у процесі дослідження та аналізу тілесної виразності актора застосовано культурно-історичний метод (зادля визначення поняття «тілесність» у контексті культурологічних, мистецтвознавчих та філософських концепцій); метод порівняльного аналізу (для співставлення методів і способів репрезентації тілесності в теоретичних працях і практичній діяльності провідних театральних режисерів); типологічний метод (для виявлення чинників формування тілесної виразності актора); метод наукового спостереження та аналізу (для визначення специфіки тілесної природи засобів пластичної виразності актора) та ін. **Наукова новизна.** Здійснено мистецтвознавче дослідження тілесності в контексті специфіки театрального мистецтва; розглянуто процес переходу розуміння тілесності актора від відстороненого до динамічного в контексті трансформаційних процесів театрального мистецтва; виявлено і проаналізовано спільні та відмінні ціннісні установки, а також форми репрезентації акторської тілесності в теоретичних розробках та сценічній практиці провідних режисерів XX – початку XXI ст. **Висновки.** Аналіз процесу формування режисерського театру на межі XIX–XX ст. та його подальшого розвитку засвідчує унікальні трансформації соціокультурного простору на рівні тілесно-ментальних змін, що відображені в структурному, кінетичному та пластичному аспектах акторської майстерності. У процесі складного синтезу тілесність поступово перетворюється з засобу акторської виразності, за допомогою якої в умовах театрального простору розповідається історія, на джерело міметичних значень та сенсів у процесі відтворення мистецтва дійсності.

Ключові слова: тіло, тілесність, пластика, театральне мистецтво, засоби акторської виразності, рух, жест.

Никоненко Руслан Николаевич, заведуючий кафедрой режиссуры эстрады, театралізованных зрелищ и цирка и актера театра, Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств

Телесная выразительность актера в теоретических взглядах и сценической практике XX – начала XXI в.

Цель статьи – выявить специфику телесной выразительности актера в контексте особенностей теоретических разработок и практического воплощения в сценической практике ведущих театральных режиссеров XX – начала XXI в. **Методология исследования.** Исследование основывается на современных искусствоведческих и философских концепциях изучения феномена телесности. Учитывая междисциплинарный характер данного вопроса, в процессе исследования и анализа телесной выразительности актера применен культурно-исторический метод (для определения понятия «телесность» в контексте культурологических, искусствоведческих и философских концепций); метод сравнительного анализа (для сопоставления методов и способов репрезентации телесности в теоретических трудах и практической деятельности ведущих театральных режиссеров); типологический метод (для выявления факторов формирования телесной выразительности актера); метод научного наблюдения и анализа (для определения специфики телесной природы средств пластической выразительности актера) и др. **Научная новизна.** Осуществлено искусствоведческое исследование телесности в контексте специфики театрального искусства;

рассмотрен процесс перехода понимания телесности актера от отвлеченного к динамичному в контексте трансформационных процессов театрального искусства; выявлены и проанализированы общие и отличительные ценностные установки, а также формы репрезентации актерской телесности в теоретических разработках и сценической практике ведущих режиссеров XX – начала XXI в. **Выводы.** Анализ процесса формирования режиссерского театра на рубеже XIX–XX вв. и его дальнейшего развития свидетельствует о уникальных трансформациях социокультурного пространства на уровне телесно-ментальных изменений, отраженных в структурном, кинетическом и пластическом аспектах актерского мастерства. В процессе сложного синтеза телесность постепенно превращается из средства актерской выразительности, с помощью которого в условиях театрального пространства рассказывается история, в источник миметичных значений и смыслов в процессе воспроизведения искусства действительности.

Ключевые слова: тело, телесность, пластика, театральное искусство, средства актерской выразительности, движение, жест.

Nykonenko Ruslan, Head of the Department of Stage Directing, theatrical shows, and circus and theater actor, Kyiv Municipal Academy variety and circus arts

The body expressiveness of the actor in theoretical views and stage practice of the XX – beginning of the XXI century

The purpose of the article is to reveal the specifics of the actor's bodily expressiveness in the context of the features of theoretical developments and the practical implementation in stage practice of leading theater directors of the twentieth and early twenty-first centuries. **Methodology.** The study is based on modern art criticism and philosophical concepts of the study of the phenomenon of physicality. Given the interdisciplinary nature of this issue, in the process of researching and analyzing the body expressiveness of the actor, the cultural-historical method is used (to define the concept of "corporeality" in the context of cultural, artistic and philosophical concepts); comparative analysis method (for comparing the methods and methods of representing corporeality in theoretical works and the practical activities of leading theater directors); typological method (to identify factors of formation of actor's bodily expressiveness); the method of scientific observation and analysis (to determine the specifics of the bodily nature of the means of plastic expression of an actor) and other. **Scientific novelty.** An art history study of physicality was carried out in the context of the specifics of theatrical art; the process of transition of understanding the actor's physicality from abstract to dynamic in the context of transformational processes of theatrical art is considered; identified and analyzed general and distinctive value attitudes, as well as forms of representation of acting corporeality in theoretical developments and stage practice of leading directors of the twentieth – early twenty-first century. **Conclusions.** Analysis of the formation process at the turn of the nineteenth – twentieth centuries. and the further development of the director's theater testifies to the unique transformations of the sociocultural space at the level of bodily-mental changes reflected in the structural, kinetic, and plastic aspects of acting. In the process of complex synthesis, corporeality gradually turns from a means of actor's expressiveness, with the help of which a story is told in a theater space, into a source of mimetic meanings and meanings in the process of reproducing the art of reality.

Key words: body, physicality, plastic, theatrical art, means of acting, movement, gesture.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XIX – на початку XX ст. однією з тенденцій в театральному мистецтві стає звернення до тілесної виразності актора, що доцільно розглядати як спробу вкорінити людину в реальності засобами звернення до тіла в тогочасних художніх практиках. Фокусування театральних режисерів на пластичній виразності посприяло розвитку нових прийомів, в яких тіло позиціонується як головний акторський інструмент.

У світовому соціокультурному просторі початку XXI ст. актуальним лишається тілесно-візуалістичне орієнтування культури і мистецтва. Провідними тенденціями театрального простору є звернення до семіотичного вирішення окремих сцен задля посилення образно-сенсової структури вистави, або створення сценічної постановки засобами пластичної майстерності актора, що актуалізує дослідження тілесної виразності.

Мета статті – виявити специфіку тілесної виразності актора в контексті особливостей теоретичних розробок та практичного втілення у сценічній практиці провідних театральних режисерів XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Протягом багатьох десятиліть театральне мистецтво мобілізувало дослідників – теоретиків і практиків у галузі семіотики, філософії (естетики), антропології, образотворчого мистецтва та драматургії на дослідження проблематики тілесного у сценічних теоріях і практиках.

Аналіз останніх публікацій засвідчив наявність значного інтересу до означеного питання. Різноманітні аспекти тілесної виразності актора досліджували А. Бусол, В. Бусол, Г. Кроншталь та М. Цибульський («Сценічний рух як складова професійної підготовки студентів спеціальності акторська майстерність», 2014 р.); О. Хлистун («Традиції перевтілення актора у театральній драматичній

практиці», 2016 р.); О. Абрамович та А. Кудренко («Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва», 2019 р.), Н. Ігнатська («Значення жесту в театрі», 2019 р.) та ін.

Проте специфіка тілесної виразності актора в контексті розвитку театрального мистецтва кінця XIX – початку XXI ст. лишається недостатньо висвітленою і вимагає детального мистецтвознавчого аналізу.

Питання, пов'язані з силою виразності тілесності в театральному мистецтві розглянуто та осмислено крізь призму ідеології тіла, цінностей та норм, сформованих культурою та суспільством.

Виклад основного матеріалу. Поняття «тілесність», як одне з головних у неокласичній філософії, заперечуючи традиційний розподіл суб'єкта на «дух» і «тіло», репрезентує людину як мислячу, чуттєву істоту, схильну до хвороб, афектів та ін. Відповідно до філософського осмислення проблеми тілесності П. Флоренським, тіло – найважливіша складова та первинна основа буття, що стає носієм складної системи, керованої на ментальному рівні. Індивідуальний духовний центр, що знаходиться в глибині людського організму, сприяє підтримці гармонії «внутрішнього» життя, а розум, підпорядкований цій системі, ігноруючи чуттєве ніколи не зможе заперечувати духовне – філософ позиціонує його «скелетом», що посилює «тілесну» сутність людини [6, 60].

Тіло актора, в контексті специфіки розвитку театрального мистецтва кінця XIX – початку XX ст., стає відображенням основних культурологічних та філософських поглядів, психологізується та наповнюється глибинним сенсом. Утілення концепту тілесності стає передумовою для формування особливої мистецької практики, орієнтованої на презентацію тілесності актора – пластичної вистави, а також інтегрування певних її елементів у драматичні постановки, в межах творчих експериментів театральних режисерів.

О. Бережна наголошує, що кризу та пошук нових способів створення образності, зокрема, новаторських концепцій пов'язаних із пластичною виразністю, на межі XIX–XX ст. спровокувало розчарування у традиційних формах та методах мистецтва [2, 4].

Дж. Кепнер наголошує, що структура тіла – це «те, як людина формує власне тіло та формує свій життєвий досвід [10, 48]. У структурі тіла актора живуть, проживають та зрештою, знаходять вираження фізичні

властивості дії. Людина з гнучкою структурою тіла володіє необхідною вокальною та фізичною вправністю, щоб перетворити будь-яку думку або почуття, незалежно від його сили або інтенсивності, на значну виразальну дію. Гнучка структура тіла таким чином позиціонується як передумова для комплексної виразної дії.

XIX ст. перетворило тіло на семіотичний артефакт гри. В кодифікованих системах акторської гри, особливо у пантомімі, яку представив Дельсарт, тіло вважалось сховищем знаків. Р. Маслов наголошує, що це відповідає стародавньому осмисленню людського тіла як найзначнішого та найуніверсальнішого з усіх символів [4, 78]. Наприклад, відповідно до Давніх містерій та античної філософії, тіло людини виступає в якості одного з найдавніших, найзначніших та універсальних символів; є зброєю душі і водночас дзеркалом для відображення сутності Всесвіту; людина виступає як Мікрокосм стосовно Макрокосму – Всесвіту.

Натомість в XX ст. тіло стає унікальною «ідеологемою» – тілесність вистави, гібридні форми театрального танцю, нового цирку, постдраматичного театру продовжують підтверджувати перехід від технічного підходу до тілесного виконання, до ідеологічної концепції звільнення актора та навіть до ліквідування історико-культурних відкладень. За Є. Гротовським техніка вираження тіла на службі емансипованої постановки спрямована на виробництво *самості* (архетипу, що є глибинним центром та вираженням психологічної цілісності окремого індивіда), відповідно тіло актора – це інструмент, засобами якого виражається органічність, все буття.

У дискурсивних формаціях 1970-х рр. людське тіло стає не лише об'єктом дискурсу, а й представляє собою концепцію, що обґрунтовує легітимність ідеології тілесної виразності, виступає в якості підґрунтя та передумови для реляційних явищ. Поступово тіло стає об'єктом практик у різних галузях, що включають конструювання предмету – від навчання до самовираження.

Статус тіла актора як простору для виразності вимагає ґрунтового наукового аналізу. Наприклад, Д. Каун стверджує, що тіло, безсумнівно, є місцем, в якому вписані значні прояви людського досвіду. Якщо розглядати ознаки тіла як екстеріоризацію намірів суб'єкта, її виразність складно розглядати як річ. Отже, побудова семіотики тіла лишається ілюзорним проектом, оскільки

ознаки тіла походять зі сприйняття, що призводить до дії відносин. Відповідно, якщо семіотика тіла може бути використана у театральних постановках, вона має супроводжуватися герменевтикою. Тіло не можна розглядати як соціологічний факт, за Дюркгеймом. Виразність тіла не може бути визнана незалежно від суб'єкта сприйняття – ця виразність дійсна лише в тих стосунках, які вона будує з адресатом. Тіло вписано в культурну систему і є об'єктом чуттєвого і зрозумілого прийому в «горизонті очікувань», тобто побудовано на досвіді, який «люди впізнають за кодами та за рухомою межею, яку вони проводять між уявним і реальним» [8, 23].

Ф. Дельсарт одним із перших звернувшись до феномену тілесної виразності в контексті виявлення значущості експресії та невербальних жестів у сценічних постановках, здійснив спробу переосмислити тіло актора як «транслятора» людських емоцій в художньому процесі, а його практичні розробки стали основою ритмічної гімнастики Е. Ж. Далькроза [2, 12].

На початку ХХ ст. починається процес емансипації з парадоксально-синкретичними аспектами, що виявляє якість видовища. Присутність тіла, робота тіла та звернення до засобів тілесної виразності робить тілесність центральним аспектом у мистецтві. На думку А. Хелбо, ця «квазікоперніканська революція» значно змінила творчість та навчання, затвердивши новий прийом – активний, вільний та необмежений, тілесний, замість виключно інтелектуального – кінестетичний прийом, в якому тілесність актора знаходиться в центрі уваги режисерів [9, 89].

Провідними театральними режисерами ХХ ст. було розроблено техніки, що дозволили по-різному осмислювати феномен тілесності та посприяли зміні сприйняття актором власного тіла.

Проблематика пластичної виразності актора, як головний елемент візуального образу, отримала подальшу теоретизацію та практичне втілення в творчій діяльності В. Мейєрхольда, який прагнув у процесі просторово-пластичного вирішення вистави відсторонитися від життєподібності на сцені, відповідно до концепції «умовного театру». Наголошуючи, що головним матеріалом акторської майстерності є пози, жести та погляди, як головні показники істинних людських стосунків, режисер актуалізує пошук нових форм, звертаючись до естетики балагану доби Середньовіччя та Відродження. У

новаторській концепції сценічного видовища актор, наділений фізичною свободою, який володіє пластичними задачами і ритмом рухів, уособлював найзначущий елемент театральної постановки. Оскільки людина, потрапивши у «клітку» обставин соціуму розриває зв'язок з природою і стає «нецікавим, абсолютно антиіндивідуальним суб'єктом», актор повинен фізично і подумки звільнитися від думок та рухів, що не мають відношення до сценічної дії, оскільки актором нового театру В. Мейєрхольд бачив лише фізично вільного актора, наділеного могутньою енергетикою та глибиною почуттів, який здатен до пластичної імпровізації [7, 28]. Режисер, вважаючи, що актор повинен натренувати своє тіло настільки, щоб воно могло миттєво виконувати отримані ззовні завдання (знайшовши правильне вирішення власного фізичного стану, актор знаходить положення, в якому з'являється «збудження», що заряджає глядача, втягує його в акторську гру та складає сутність акторської гри) розробив «біомеханіку» – систему навчання для актора-новатора, акробата, який віртуозно володіє технікою сценічної майстерності.

Наголошуючи на важливості віднайдення на основі знаків особливості фізичної мови, А. Арто – творець концепції «театру жорстокості», прагнув до вираження актором певних метафізичних ідей. На думку В. Максимова, завданням його театру – унікальної системи, в якій театральне мистецтво не втрачає власне катартичне призначення, а поєднує міфологічну структуру побудови твору, космогонічне пізнання людини, ритуальні основи та прообраз надлюдини майбутнього, було перебороти занадто людський початок культури художніми засобами [3, 43]. Дослідник наголошує, що актора крюттичного театру А. Арто і біомеханіку В. Мейєрхольда поєднує прагнення до подолання акторського індивідуалізму за допомогою творчого вольового акту, оскільки управління на сцені власним тілом важливо і в *біомеханіці*, як реальному існуванню в стихії гри, і в *чуттєвому атлетизмі*, як виходу на рівень колективного несвідомого. Неабиякої артикуляції отримує метафора «тіло-безорганів» – відповідно до розуміння А. Арто, це «інтенсивна, неоформлена, не стратифікована матерія» [5, 26], що протиставляється «організму» – втіленому порядку.

Поняття «тіло» стало «ідеологемою», оскільки втілюючи техніку тілесного

вираження суб'єкт звільняється, презентуючи в якості об'єктивного сценічного «Я» прояв вираження. Наприклад, у техніці Є. Гротовського помітні елементи східної духовності: тіло актора – це інструмент, засобами якого виражається єство. Воно позбавлене атрибутів, що визначають його в культурі, а відтак стає підґрунтям міфу, інструментом ритуалу та свідком деісторизованого людського страждання. Тілесна виразність у Є. Гротовського стає чуттєвою завдяки диханню. Як і у випадку з А. Арто, який бачив актора як «чуттєвого атлета», дихання мобілізує тіло, пов'язує його з рухом розуму та надає грі глибинності.

За Ш. Дюлленом театральна постановка – це набір рухів, жестів та налаштувань, гармонія облич, голосів та мовчання, це сукупність сценічного видовища, що походить з однієї думки, що його представляє та гармонізує [11, р. 87].

Одним із провідних теоретиків сучасного сценічного мистецтва, італійським театральним педагогом і режисером Е. Барбою розроблено унікальний пластично-акторський тренінг, в основі якого розуміння гармонійного співвідношення психологізму та фізіології в умовах сценічного простору, а метою позиційовано досягнення актором тотальної мобілізації свідомості та тіла і перехід на особливий, динамічний, *пreekспресивний рівень* [1, с. 92].

Людина сприймає зовнішній світ через тіло – засобами тілесної виразності. Рухи, жести, міміка виражають почуття та передаються афекти (пристрасті та душевні хвилювання).

Ж. Каун стверджує, що тілесність в просторі культурних практик, проявляючись у сценічних постановках або в соціальних церемоніях, включає ряд умов:

- наявність суб'єкта, індивідуального або колективного, який має намір, спрямований на створення стосунків з адресатом події;
- межі розуміння, що передбачають загальні стандарти і кодекси;
- створення загальної чуттєвої причини, що встановлює колективну ідентичність, оскільки тіло розмежовує простір бачення та простір естетичного судження [8, 22].

На сучасному етапі розвитку соціокультурного простору поняття тілесності суттєво змінюється, а нові концепції спрямовані на її дослідження засвідчують, що передусім в художній практиці та естетичному сприйнятті тілесність позиціонується як інструмент вираження та пізнання.

О. Бережна акцентує, що в сучасному гуманітарному пізнанні тілесність розуміється як властивість суб'єкта, що відграє неабияку роль у процесі визначення себе та інших, будучи водночас гарантом реальності буття [2, 9]. Відповідно межі тілесності зумовлені презентованими нею ланками, що здійснюють ефекти присутності та вкорінюють індивіда в дійсності на противагу тенденціям віртуалізації сучасної культури.

У сучасній психолого-філософській літературі поняття «тілесність» використовується для означення єдності душі і тіла (психіки та фізіології), певний тип цілісності, що характеризується полярною дзеркальністю [4, 81]. У контексті тілесної виразності актора «внутрішнє тіло» (за М. Бахтіним) – це організм, в якому містяться емоції, потреби та ставлення до сценічної дії. Тіло актора є виразником емоцій, набуваючи превалюючого значення в мистецтві виразності – за допомогою жестів, поз, рухів та пластики він наділяє свого персонажа індивідуальною зовнішністю, манерами, звичками, розкриваючи художній образ та ідею сценічного твору.

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавче дослідження тілесності в контексті специфіки театального мистецтва; розглянуто процес переходу розуміння тілесності актора від відстороненого до динамічного в контексті трансформаційних процесів театального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст.; виявлено і проаналізовано спільні та відмінні ціннісні установки, а також форми репрезентації акторської тілесності в теоретичних розробках та сценічній практиці провідних режисерів ХХ ст.

Висновки. Аналіз процесу формування на межі ХІХ–ХХ ст. та подальшого розвитку режисерського театру засвідчує унікальні трансформації соціокультурного простору на рівні тілесно-ментальних змін, що відображені в структурному, кінетичному та пластичному аспектах акторської майстерності. У процесі складного синтезу тілесність поступово перетворюється з засобу акторської виразності, за допомогою якої в умовах театального простору розповідається історія, на джерело міметичних значень та сенсів у процесі відтворення мистецтва дійсності. Театральні режисери тяжіють до сценічного втілення унікальних просторово-часових ситуацій, що сприяють перетворенню актора на інструмент самопізнання тілесних реакцій – позбуваючись рухових стереотипів, він набуває нових можливостей.

Література

References

1. Барба Е. Паперове каное. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
2. Бережная Е. А. Сущность и способы презентации телесности в современном театре : автореферат дис. канд. искусствоведения : 24.00.01 / Российский государственный педагогический университет им А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2017. 22 с.
3. Максимов В. И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто : автореферат дис. доктора искусствоведения : 17.00.01. Санкт-Петербург, 2001. 50 с.
4. Маслов Р. В. Философия телесности человека. Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. 2004. № 9. С. 78–81.
5. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992–1994 годов. Москва : Ad Marginem, 1995. 341 с.
6. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Москва : Лазурь, 1991. 96 с.
7. Фомичева О. Б. Предпосылки открытия биомеханики как системы для подготовки актеров театра будущего. Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 4. С. 9–35.
8. Caune J. Tout vient du corps. Dans Les Enjeux de l'information et de la communication. 2002. № 1. pp. 21–23.
9. Helbo A., Bouko C., Verlinden É. Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines. Dans Revue internationale de philosophie. 2011. № 1 (n° 255). pp. 85–101.
10. Kepner J. I. Body Process: A Gestalt Approach to Working with the Body in Psychotherapy. CRC Press, 2014. 262 p.
11. Paliès J.-L. «Organe théâtre» ou conversation sur l'art de mettre en scène. Dans Insistance. 2006. 1 (no 2). pp. 85–91.

1. Barba, E. (2001). Paper Canoeing. Lviv: Chronicle [in Ukrainian].
2. Berezhnaya, E. A. (2017). The essence and methods of presentation of physicality in a modern theater. Abstract of Ph.D. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen [in Russian].
3. Maksimov, V. I. (2001). Theatrical concepts of modernism and the Antonin Artaud system. Abstract of Ph.D. . St. Petersburg : St. Petersburg Academy of Theater Arts [in Russian].
4. Maslov, R. (2004). Philosophy of human corporeality. Bulletin of the Saratov State Social and Economic University, no. 9, pp. 78–81 [in Russian].
5. Podoroga, B. (1995). Phenomenology of the body. Introduction to philosophical anthropology. Materials of lecture courses of 1992–1994. Moscow : Ad Marginem [in Russian].
6. Florensky, P. A. (1991). Imaginations in geometry. Moscow : Lazur [in Russian].
7. Fomicheva, O. B. (2016). Prerequisites for the discovery of biomechanics as a system for the training of actors of the theater of the future. Theater. Painting. Movie. Music, no. 4, pp. 9–35 [in Russian].
8. Caune, J. (2002). Tout vient du corps. Dans Les Enjeux de l'information et de la communication, no. 1, pp. 21–23 [in French].
9. Helbo, A., Bouko, C., Verlinden, É. (2011). Théâtre et spectacle vivant. Mutations contemporaines. Dans Revue internationale de philosophie, no. 1, pp. 85–101 [in French].
10. Kepner, J. I. (2014). Body Process: A Gestalt Approach to Working with the Body in Psychotherapy. CRC Press [in French].
11. Paliès, J.-L. (2006). «Organe théâtre» ou conversation sur l'art de mettre en scène. Dans Insistance, no. 1, pp. 85–91 [in French].

*Стаття надійшла до редакції 23.07.2020
Прийнято до друку 24.08.2020*