

УДК: 159.952, 159.954, 159.942.3, 159.99
doi: 10.11621/vsp.2022.04.08

Научная статья

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПСИХОЛОГИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В.Л. Машков¹, А.Г. Долгих*², С.В. Голик³, М.В. Самусева⁴

¹ Московская театральная школа Олега Табакова, Москва, Россия
collegetabakova@culture.mos.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5005-2595>

^{2,3,4} Психологический институт Российской академии образования, Москва, Россия

² ag.dolgikh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8845-1575>

³ golik-sofia@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7741-1620>

⁴ sam.mar.vic@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1821-2215>

* Автор, ответственный за переписку: ag.dolgikh@mail.ru

Актуальность. В статье раскрывается актерская игра как деятельность, дается определение метода «психофизических действий» в контексте освоения актерской роли как процесса развития высших психических функций личности артиста.

Цель. В данной статье осуществляется попытка психологической интерпретации технологий актерского мастерства, представленных в работах К.С. Станиславского, а также его учеников и коллег: В.О. Топоркова, М.А. Чехова, Е.Б. Вахтангова, В.Э. Мейерхольда, М.О. Кнебель и др. с точки зрения культурно-исторического подхода Л.С. Выготского, теории деятельности А.Н. Леонтьева, психологических теорий общения и личности.

Методы. Используя метод критического анализа, авторы статьи рассматривают сценическое общение и развитие личности в ходе освоения роли с точки зрения основ социальной психологии и психологии личности, а также раскрывают психологические механизмы актерской профессии как осознанной непрерывной деятельности, направленной на достижение правдоподобия существования актера на сцене.

Результаты проведенного теоретического исследования позволяют выявить психологические закономерности театральной деятельности и предложить технологии анализа предлагаемых обстоятельств роли в профессии артиста.

Выводы. В качестве заключения приводится аргументированная позиция о необходимости научного изучения актерской деятельности с использованием методологии психологической науки с целью разработки наиболее эффективного метода развития актерской профессии как процесса

формирования высших психических функций у артиста и выбора адекватных психофизических действий в предлагаемых обстоятельствах роли.

Ключевые слова: культурно-исторический подход, развитие высших психических функций, метод психофизических действий, психология актерской профессии.

Для цитирования: Машков В.Л., Долгих А.Г., Голик С.В., Самусева М.В. Методологические основы психологии театральной деятельности // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. 2022. № 4. С. 179–199. doi: 10.11621/vsp.2022.04.08

doi: 10.11621/vsp.2022.04.08

Scientific Article

METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF THE PSYCHOLOGY OF THEATRICAL ACTIVITY

Vladimir L. Mashkov¹, Alexandra G. Dolgikh^{*2}, Sofia V. Golik³,
Marina V. Samuseva⁴

¹ Moscow Oleg Tabakov Theatre School, Moscow, Russia

collegetabakova@culture.mos.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5005-2595>

^{2,3,4} Psychological Institute of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia

² ag.dolgikh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8845-1575>

³ golik-sofia@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7741-1620>

⁴ sam.mar.vic@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1821-2215>

* Corresponding author: ag.dolgikh@mail.ru

Background The article reveals acting as an activity, the definition of the method of “psychophysical actions” in the context of mastering the acting role as a process of development of higher mental functions of actors.

Objective. This article attempts to offer a psychological interpretation of the technologies of acting presented in the works of K.S. Stanislavsky, as well as his followers V.O. Toporkov, M.A. Chekhov, E.B. Vakhtangov, V.E. Meyerhold, M.O. Knebel, etc. from the point of view of L.S. Vygotsky’s cultural-historical approach, A.N. Leontiev’s theory of activity, psychological theories of communication and personality.

Methods. The authors of the article analyze stage communication and personality development during the development of the role from the point of view of the basics of social psychology and personality psychology, and also reveal scientifically based psychological interpretations of the acting profession

as a conscious continuous activity aimed at achieving the credibility and organic existence of an actor on stage.

Results. The results of the theoretical analysis allow us to identify the mediation of theatrical activity by psychological patterns and technologies of analysis of the proposed circumstances of the role in the profession of the artist.

Conclusion. As a conclusion, a reasoned position is given on the need for scientific study of acting using the methodology of psychological science in order to develop the most effective method for the development of the acting profession as a process of formation of higher mental functions and the choice of adequate psychophysical actions in the proposed circumstances of the role.

Keywords: cultural-historical approach, development of higher mental functions, method of psychophysical actions, psychology of the acting profession.

For citation: Mashkov, V.L., Dolgikh, A.G., Golik, S.V., Samuseva, M.V. (2022). Methodological Foundations of the Psychology of Theatrical Activity. Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 14. Psikhologiya [Moscow University Psychology Bulletin], 4, 179–199. doi: 10.11621/vsp.2022.04.08

Введение

Овладение психологическими основами своей деятельности позволяет актерам и режиссерам достичь правдоподобия воплощения образа (Станиславский, 1989; Топорков, 1954), более точного и тонкого применения профессионального инструментария. Однако проблемой является недостаточность научной концептуализации средств актерской работы. Терминология, с помощью которой известные театральные педагоги описывают технику актера, носит метафорический характер и требует «перевода» на язык психологических понятий. Кроме того, обучение актерскому мастерству преимущественно направлено на результат, отчего из фокуса внимания ускользает процесс достижения необходимых умений. Раскрытие психологических основ техники актера позволяет: 1) обучать актерскому мастерству системно, направляя упражнения на развитие высших психических функций (памяти, внимания, мышления, речи и т.д.); 2) создавать технологии для формирования действий и операций актера с учетом поставленных целей, задач, мотива (сверхзадачи); 3) с опорой на психологическую структуру деятельности выявлять ошибки в работе, а также способы поиска актером правильных действий, отражающих его роль.

Таким образом, **цель** нашей работы — провести глубинный теоретический анализ театральной деятельности, методов и приемов

актерского мастерства с позиции психологической науки, а именно, деятельностного подхода А.Н Леонтьева, культурно-исторического подхода Л.С. Выготского, психологических теорий общения и личности.

В качестве основного **метода** работы, в соответствии с поставленной целью, мы использовали системный анализ психологических закономерностей и основ театральной деятельности.

Описание хода исследования

I. Актерская игра как деятельность

Важным для достижения подлинного воплощения образа в актерской работе является понимание психологического строения системы деятельности (создания актером образа в контексте общего взаимодействия пьесы) и роли осознанности в ней. Согласно А.Н. Леонтьеву деятельности соответствует мотив, действию — сознательная цель, операции — условия осуществления задачи. Данная структура характерна для внешней (проявляющейся вовне) и для внутренней (разворачивающейся в плане сознания) форм деятельности (Леонтьев, 1977).

Основой актерской игры является сценическое *действие*, подразумевающее единство внешней и внутренней активности (Станиславский, 1989). Психологическая сторона действия состоит в его активной направленности на поставленную цель (Леонтьев, 1977), таким образом, сознательное и осмысленное с точки зрения своего конечного результата действие и является «психофизическим» (Топорков, 1954). Осуществление операций, включенных в действие, происходит со значительным снижением уровня сознательного контроля и до определенной степени автоматизировано (Леонтьев, 1977), к операциям следует отнести простые физические действия, требующие учета условий выполнения, но не обязательно осознанности; а также ремесленные приемы — штампы, которые актуализируются в знакомых обстоятельствах (Топорков, 1954).

По К.С. Станиславскому, все актерские действия, сопровождаемые переживаниями, должны логически исходить из *сверхзадачи* — сути пьесы, ее «всеобъемлющей цели» («ради чего?») (Станиславский, 1989, с. 413). С психологической точки зрения сверхзадача («хотение») представляет собой ведущий смыслообразующий мотив, который должен стать не только понимаемым, но и реально действующим, порождая *сквозное действие* — «стремление, сплошное, непрерывное, проходящее через всю пьесу и роль», направленное к сверхзадаче

(Станиславский, 1989. С. 413). Сверхзадача может быть изначально неосознаваемой, но впоследствии она должна быть найдена и определена режиссером и актерами как общий для всех участников спектакля смысл, соотносимый с авторским замыслом, и направление работы на сцене (Кнебель, 2021; Товстоногов, 1984). Таким образом, подобно мотиву, сверхзадача выполняет смыслообразующую (Леонтьев, 2016), побуждающую и направляющую функции, а также систематизирует деятельность актера.

В.О. Топорков отмечает, что помимо сверхзадачи, актеру необходимо выявить соотносимый с ней мотив, определяющий его роль — *линию борьбы* своего персонажа («Что он отстаивает и в конфликте с кем? Какие группы при этом борются?») (Топорков, 1954, с. 20). Выделение линии борьбы определяет иерархию мотивов персонажа, сближая генезис роли с развитием реальной личности. Определение мотивов — сверхзадачи и предмета борьбы — позволяет актеру осуществлять целеполагание и выстраивать логику действий, необходимых для события с точки зрения личностного смысла персонажа. При этом действия должны вытекать друг из друга: одно порождает другое (Станиславский, 1989).

В описанной нами структуре деятельности актера важное значение имеет осознанность: для органичной игры актеру необходимо осознавать цели и не утрачивать контроля сценических действий. Неверное направление внимания приводит к изменению единиц деятельности: если актер концентрируется на операциях, сценическое действие начинает распадаться; и напротив, действие, в том числе словесное, может быть сведено до операции, когда оно теряет сознательную цель, и его выполнение начинает происходить неосознанно, «автоматизированно» (например, может мешать заучивание текста роли до создания мотивационной основы образа (Топорков, 1964); повторяемое из спектакля в спектакль действие имеет опасность быть сведенным до «штампа»). Кроме того, потеря ведущего мотива (сверхзадачи, линии борьбы) приводит к формированию иной деятельности (в том числе возможен сдвиг мотива на цель) (Леонтьев, 1977).

Понимание значения осознанности в выстраивании деятельности раскрывает, почему актер должен концентрировать внимание на том, *что он делает*, и не на том, *что он чувствует*: если актер ставит целью выразительно показать эмоцию — «страдать ради самого страдания» (Станиславский, 1989, с. 92), то происходит подмена должной цели, и демонстрация эмоции становится действием. При этом логика действий персонажа, необходимая для реализации со-

бытия на сцене, разрывается, а демонстрируемая эмоция теряет свои психологические функции (в частности, отражательно-оценочную и побудительную) и реалистичность, сводясь к наигранной экспрессии, лишенной переживания. Согласно К.С. Станиславскому эмоции не следует сознательно «выжимать из себя»: они должны «зажигаться» сами в процессе вхождения в предлагаемые обстоятельства, определения мотивов (сверхзадачи, линии борьбы), осуществления психофизических действий (там же).

II. «Метод психофизических действий» как формирование высших психических функций

Основой направления русского психологического театра является метод работы над ролью, предложенный К.С. Станиславским в начале XX века (Станиславский, 1989). Однако к концу своей жизни К.С. Станиславский основное внимание уделял новому методу «физических действий», который был основан на том, что любое физическое действие идет неразрывно с психологическим (Станиславский, 1957); его последователь В.О. Топорков уточняет название и расшифровывает суть данной актерской техники, также говоря о единстве психофизического действия (Топорков, 1954). Метод психофизических действий (включает в себя систему, элементы которой описаны в данной статье) представляет собой способ исследования, постижения пьесы и вхождения в игру (Benedetti, 2008). Он направлен на формирование роли как системы, в которой физическая и психическая активность в процессе создания образа не могут быть оторваны друг от друга, подобно тому, как это происходит в реальной жизни. Именно психофизическое действие (вербальное или невербальное, подвижное или статичное — актер действует на сцене *всегда* (Топорков, 1954)) в системе метода является центральным: оно и формирует у артиста *высшие психические функции* (восприятие, внимание, память, мышление) в процессе сценического взаимодействия и регулируется ими во внутреннем плане сознания.

Наблюдается заметное сходство представлений К.С. Станиславского и его учеников о генезисе роли с представлениями Л.С. Выготского о развитии высших психических функций личности в рамках культурно-исторического подхода. Во-первых, К.С. Станиславский говорит о соотношении в творческом процессе подсознательного творчества («природы») и сознательной психотехники, подчеркивая, что овладение сознательными приемами сценической работы позволяет верно направлять «подсознание», в котором сконцентрирован

значительный творческий потенциал актера (Станиславский, 1989; Connolly, Ralley, 2007). Л.С. Выготский указывает, что над «инстинктивными» натуральными функциями в процессе активной социализации личности настраиваются произвольные высшие психические функции (ВПФ), которые осуществляют регуляцию протекания первых и позволяют организовывать целенаправленные действия и выстраивать отношения с окружающей средой, прежде всего социальной (Выготский, 2016).

Во-вторых, подчеркивается ключевая роль активности личности во внешнем и внутреннем действии: актер не может находиться вне действия, и даже внешне статичная сцена не должна быть лишена психической активности, целесообразности, подобно тому, как это происходит в жизни (Топорков, 1954). ВПФ являются связующим звеном внешнего поведения и внутренней активности, в которое включены нативные элементы и социальные присвоения (Выготский, 2016).

В-третьих, К.С. Станиславский отмечает, что иной социальный контекст, усложненный по сравнению с привычной жизненной средой (мир сцены со всеми ее «если бы», а также присутствие зрителей), провоцирует у актеров перестройку мышления, памяти и прежде всего внимания (то есть *сформированных ранее ВПФ*): необходимо усиливать их осознанность и произвольность во избежание актерского «вывиха», то есть сведения процесса воспроизведения человеческого поведения к внешнему изображению, лишённому психического наполнения. Наличие зрительного зала задает конкурирующий вектор направления внимания (внимание зрителей устремлено на самих действующих лиц), который актеру важно «обойти» (борьба с «вредным вниманием»), оставаясь в системе сценического взаимодействия и предлагаемых обстоятельств (Станиславский, 1989). Кроме того, сами сценические условия требуют расширения сконструированным в воображении физическим и социальным контекстом для воссоздания правдоподобного восприятия и социальной перцепции. Поэтому перед актером возникает необходимость выработать средства внутреннего управления вниманием, восприятием, памятью, на основе которых также будет формироваться мышление, действия и переживания персонажа. Фактически актер воссоздает процесс формирования ВПФ для своего персонажа, которые *социальны* по происхождению (возникают в процессе сценического взаимодействия с партнерами, с собой, с художественным образом в предлагаемых обстоятельствах), *опосредствованы* по структуре (средства, позволяющие актерам управлять собственным вниманием, восприятием,

памятью, мышлением, задаются с помощью специальных техник и упражнений, таких как, например, «круги внимания» (Станиславский, 1989)); *произвольны* по характеру регуляции (позволяют осуществлять целенаправленную активность); *осознаны* (определяются системой значений); *системны* (формируются и функционируют взаимосвязано на основе общих средств и структуры значений) (Выготский, 2016). Потеря любого из свойств произвольности, осознанности, системности ведет к утрате регулятивной функции по отношению к поведению и снижению правдоподобия создаваемого образа.

Процесс формирования ВПФ в ходе создания роли начинается с помещения Я в *предлагаемые обстоятельства*, чем задается *социальная ситуация развития* (ССР) персонажа. Предлагаемые обстоятельства включают элементы физической обстановки (костюмы, освещение, декорации, которые несут определенные функции), систему общения на сцене, а также конструируемые аспекты социального контекста, которые привносятся драматургом, режиссером, достраиваются актером с помощью воображения (особенности образа жизни исторической эпохи; событийная и временная перспектива, определяющая структуру взаимодействия людей и групп, с которыми персонаж себя идентифицирует или противопоставляет; а также предполагаемое прошлое и возможное будущее персонажа и т.д.) (Станиславский, 1989; Benedetti, 2008; Кнебель, 2021). Представление о «предлагаемых обстоятельствах» можно соотнести с понятием социальной ситуации развития (ССР) Л.С. Выготского — специфической системы социальных отношений с внешним миром, которая является источником развития внутреннего плана сознания, личности и ее отношения к среде (Выготский, 2005; Карабанова, 2007). ССР можно рассматривать как систему социальных контекстов, складывающихся во времени (Карабанова, 2014). У. Бронфенбреннер вводит категории социальных групп, описывая экосистему социализации: к микросистеме относятся наиболее близкие группы межличностного общения, к мезосистеме — пересечение групп принадлежности, к экзосистеме — уровень социальных организаций, к макросистеме — уровень общества в целом (государство, культура) (Bronfenbrenner, 1989). Схожим образом Г.А. Товстоногов уточняет социальный аспект предлагаемых обстоятельств, обозначая три круга групп принадлежности роли: большой круг представляет собой макросоциальный контекст (страна, культура, этническая группа, политическое течение, социально-историческое поколение и т.д.), средний круг включает межличностные отношения и малые группы

принадлежности (профессиональное сообщество, ближайшее окружение), малый круг отражает непосредственные взаимодействия с участниками событий здесь и сейчас (Товстоногов, 1984).

По К.С. Станиславскому, именно предлагаемые обстоятельства (условия) заключают в себе смысл и эмоциональную окраску пьесы (является ли пьеса драмой, трагедией или комедией): физическая сторона действия одинакова для разных контекстов, но значение этого действия и переживание, которое оно вызывает, задается предлагаемыми обстоятельствами (Станиславский, 1989). Следуя мысли Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьев, Д.Б. Эльконин и Л.И. Божович отмечают, что ССР определяет субъективные *переживания* личности через столкновение ее внутренних потребностей и мотивов с ограничениями, требованиями среды при активном действии в ней и отражении своей социальной позиции (Божович, 1995; Карабанова, 2007). Таким образом, формирование психологической стороны роли — мотивации, мышления, переживаний не предшествует погружению актера в предлагаемые обстоятельства, а активно развивается в них: непрерывно совершая сознательные психофизические действия, актер исследует социальный контекст пьесы, находит свое место в структуре социальных отношений через линию борьбы (мотивацию), выстраивает логику целесообразных действий, которые сопровождаются переживаниями художественного образа (Топорков, 1954; Товстоногов, 1984). Пьеса отражает критический период развития персонажа: в ней заложено динамическое противостояние (конфликт, борьба) между персонажем и социальным контекстом пьесы, сконструированным в том числе в предлагаемых обстоятельствах, (то есть «социальной ситуацией развития» персонажа), в котором и порождаются личностные новообразования (Выготский, 2005; Топорков, 1954).

В предлагаемых обстоятельствах как ССР актер отделяет себя от зрительного зала и использует средства достижения осознанности и произвольности психических функций, выработанные с помощью упражнений. Для направления произвольного *восприятия* используется ряд вопросов для анализа, например, «кто, что, когда, где, почему, для чего происходит то, *что наблюдаете?*» (Станиславский, 1989). При формировании произвольного *внимания* необходимо тренировать снижение ориентировочного рефлекса на фоновые раздражители (зал), а также задать цели внимания и средства управления им — например, «средний и дальний объект-точка», «круги внимания», по К.С. Станиславскому (Станиславский, 1989), «четыре действия», по

М.А. Чехову (Чехов, 2018). От актера требуется овладение умениями удержания и переключения внимания. Понимание Станиславским «чувственного внимания» (Станиславский, 1989), с одной стороны, можно связать с необходимостью развития первой сигнальной системы (Павлов, 1951) путем обогащения всех модальностей восприятия и получения эмоциональных впечатлений в повседневном опыте; с другой стороны, с понятием личностного смысла по А.Н. Леонтьеву: цель вовлеченного активного наблюдения, должна относиться к мотиву — «сверхзадаче» (для чего изучается объект восприятия или социальной перцепции?). Таким образом, внимание становится не объективным, а субъективным. При этом эмоции отражают смысл, который имеют для субъекта события, объекты и люди, находящиеся в фокусе внимания (Леонтьев, 1977).

«Чувственное внимание», осуществляемое на основе личностного смысла, и развитие умения наблюдения (как объектов, так и состояний человека) помогают добиться большей детализации образов и представлений *в памяти*, которые впоследствии актуализируют воспроизведение человеческого поведения через психофизические действия, то есть ВПФ формируются взаимосвязано и системно. В актерской работе активно задействованы процедурная (Squire, et al., 1993) и эпизодическая память (Tulving, 1972), произвольное управление которой позволяет актуализировать эмоции с помощью воображения. Данные процессы связывают с работой первой сигнальной системы: рефлекторная реакция разворачивается на условный раздражитель — образ, представленный в сознании. Однако образ объекта, произвольно используемый актером, может быть рассмотрен и как способ невербальной фиксации смысла (Орбели, 1964; Омеляненко, 2011); так, о необходимости умения произвольного удержания образа и оперирования им в памяти, — пишет М.А. Чехов (Чехов, 2018). Кроме того, условно-рефлекторная реакция может быть связана и с вербальным стимулом, и в этом случае уместно говорить о взаимодействии первой и второй сигнальных систем.

Развитие средств внимания, восприятия, памяти влияет на мышление: логика психофизических действий выстраивается на основе памяти и мотивационной основы роли — «представление, суждение и воле-чувство» (Станиславский, 1989, с. 376) выступают как побудители активности. Установочное действие оказывают элементы воображения — введение приема «если бы» в предлагаемых обстоятельствах, а также «чувство правды и вера» (Натадзе, 1972).

По В.О. Топоркову и К.С. Станиславскому, эмоции актера («подсознательное творчество») порождаются в меньшей степени подготовкой эмоционального состояния к событию на сцене (Топорков, 1964) и в большей степени непрерывными сознательными психофизическими действиями в предлагаемых обстоятельствах, соотнесенных с активным мотивом-сверхзадачей и мотивом борьбы (Станиславский, 1989), таким образом являются отражательно-оценочной реакцией на актуализацию потребностного состояния (Симонов, 1981), сопровождают мотивационное возбуждение и являются результатом обратной афферентации (Анохин, 1975). Правдоподобное переживание порождается единством сознательного и бессознательного: оно имеет предмет, по отношению к которому разворачивается осознание, и не может быть замкнутым во внутреннем мире (Рубинштейн, 2008). При этом, как указывает Станиславский, совпадение «самочувствия» артиста с ролью «по сходству и смежности» необходимо направить через технику на «человеко-роль» (Станиславский, 1989), то есть «опредметить» беспредметную тревогу, тоску и т.д. Близких позиций придерживаются Е.Б. Вахтангов и М.А. Чехов, указывая, что чувство вызывается действием. Однако Чехов отмечает необходимость подготовки своего эмоционального состояния к актерской работе путем включения в общую «атмосферу» спектакля и эмоционального заражения (Чехов, 2018; Evangelatou, 2021). Е.Б. Вахтангов, изначально продвигая направление психологического реализма, видел необходимость в приведении актеров к внутренне сосредоточенным эмоциональным состояниям, лишенным ясности внешнего выражения, а затем, придя к фантастическому реализму, вернул идею яркости внешней формы выражения и органики актерского действия (Whyman, 2018). Фактически и М.А. Чехов, и К.С. Станиславский в своем понимании направления «подсознательного творчества («природы»)» через сознательные техники приближаются к представлению М. Чиксентмихайи об опыте потока — состоянии упорядоченного сознания, в котором вся психическая энергия сосредоточена на достижении поставленной цели (Polanco, Bonfiglio, 2016). В качестве произвольных способов управления эмоциями выступают «темпоритм», повторяющиеся эмоции, по К.С. Станиславскому; обратная связь от «психологического жеста», работа с качествами, визуализация, по М.А. Чехову (Evangelatou, 2021).

Эмоциональная вовлеченность актера является не самоцелью, а скорее способом активизации чувств зрителей путем механизма эмпатии, физиологическую основу которой обеспечивают зеркаль-

ные нейроны (Bernhardt, Singer, 2012; Evangelatou, 2021). При этом исследование Х. Такахашии и коллег выявило согласующийся с психологией метода К.С. Станиславского нейрофизиологический эффект: зеркальные нейроны возбуждаются сильнее, дольше и в более специфических областях при физическом действии (Takahashi et al., 2008; Arp-Dunham 2017). Л.С. Выготский указывает на совместную распределенность эмоциональных переживаний «актер — зритель», связанную с процессом перехода интрапсихических функций в интрапсихические: интериоризация осуществляется зрителем на посткоммуникативном этапе восприятия спектакля (Собкин, 2015).

В результате теоретического исследования метода психофизических действий актера как процесса формирования высших психических функций выявлено, что известные театральные школы связывают осознанность с непрерывностью существования актера на сцене, органичностью, правдоподобием образа, определяющего наиболее эмпатичное восприятие зрителем спектакля. Однако анализ предлагаемых обстоятельств и выбор наиболее адекватных психофизических действий в ходе спектакля не могут обеспечить органичного существования актера на сцене без взаимодействия и коммуникации с партнером, а также получения обратной связи как от зрителя, так и от образа в его предлагаемых обстоятельствах.

III. Сценическое общение

Подход К.С. Станиславского акцентирует социальную природу роли: ее развитие происходит в условиях включенности актера в систему общения на сцене (Топорков, 1954; Станиславский, 1989), таким образом создается «модель» реального процесса социализации, который определяется сложной системой факторов, учитывающей внутреннюю активность и внешний контекст. Согласно Л.С. Выготскому, Д.Б. Эльконину, Э. Эриксону общение имеет детерминирующую силу по отношению к высшим психическим функциям, личности (Выготский, 2005; Карабанова, 2014); этот же принцип интуитивно проводит в своем методе К.С. Станиславский. Он отмечает два ключевых аспекта сценического общения — непрерывность и концентрированность (Станиславский, 1989).

Непрерывность сценического общения связана с динамическим состоянием переходов внимания от одного субъекта (я, другой человек, живое существо) или объекта (предметы искусства, обыденные вещи или явления) к другому: «Уловите-ка хоть один момент, когда вы останетесь без объекта общения!» (Станиславский, 1989, с. 319).

При этом отсутствие осознания включенности в процесс общения не свидетельствует о наличии пустот в коммуникации, взаимодействии и перцепции. Сходным образом М.М. Бахтин говорит о непрерывном диалоге «голосов» как о сущности человеческого сознания (Бахтин, 1994), В.Н. Мясищев характеризует личность как «диалогическое» образование, продукт опыта общения и взаимоотношений с другими людьми (Бодалев, 1983), А.У. Хараш рассматривает общение как коммуникативное состояние личности (Соловьева, 2014). Таким образом воплощение актером личности его героя возможно при интериоризации системы его общения. Базис актерской работы также составляет *общение с партнерами*, которое создает ткань пьесы и формирует характеры; *общение с художественным образом*, включающее установочное действие воображения; и *непрямое общение со зрительным залом* (Станиславский, 1989; Топорков, 1954).

По Станиславскому, сценическое общение, в отличие от повседневного, является *концентрированным*, так как охватывает наиболее эмоционально-окрашенные события, а также требует произвольного внимания к субъекту социальной перцепции, называемого Станиславским «хваткой» (Станиславский, 1989). Кроме того, в сценическом общении более выраженными становятся все его «органические» этапы, которые можно соотнести с этапами речевой деятельности, выделяемыми С.Л. Рубинштейном. Так, С.Л. Рубинштейн выделяет этапы: 1) ориентировки и планирования; 2) исполнения и реализации; 3) контроля (Леонтьев, 1997); с опорой на представления К.С. Станиславского (Станиславский, 1989), мы можем говорить, что в актерском общении 1) усиливается этап ориентировки с учетом мотивов *сверхзадачи* и *борьбы*; 2) на этапе исполнения последовательно осуществляется *привлечение внимания*, *«зондирование души» объекта* и передачей своих мыслей, чувств, образов объекту с помощью *«лучейиспускания»*; 3) этап контроля связан с наблюдением *«момента отклика объекта»* и обменом обратной связью. При этом в сценическом общении в большей степени, чем в повседневном, акцентируются невербальный аспект коммуникации, интеракция и социальная перцепция. Так, метафора «лучейиспускания-лучевосприятия» в актерском общении связана с феноменом межличностной обратной связи, повышающей субъектность (Соловьева, 2021), развитой эмпатией (Bernhardt, Singer, 2012), согласованностью вербального и невербального аспекта коммуникации (Жуков, Хренов, 1999; Фрай, 2005). Интерактивная сторона общения раскрывается в структуре кооперации-конкуренции: с

одной стороны, партнеры по сцене направлены на сотрудничество, поддерживая саму деятельность общения непрерывной; с другой стороны, взаимодействие образов мотивировано борьбой, конфликтом (Топорков, 1954).

IV. Формирование роли как личности

Работа актера над ролью связана с формированием личности персонажа: в большинстве подходов к театральной работе задается система социализации, учитывающая средовую детерминацию и активность, тем самым осуществляется попытка провести линию развития роли. Так, описание развития роли К.С. Станиславским, В.О. Топорковым, М.О. Кнебель ложится в методологическую рамку культурно-исторического подхода Л.С. Выготского: с точки зрения авторов данной статьи, предлагаемые обстоятельства и система общения могут быть рассмотрены как социальный контекст роли и сопоставлены с понятием социальной ситуации развития (ССР); психофизические действия могут пониматься как активность субъекта; «борьба» может быть трактована как критический период развития, в котором личность сталкивается с ССР и формирует новообразования в деятельности (по Л.С. Выготскому, Л.И. Божович, Д.Б. Эльконину). К.С. Станиславский учитывает активность (действие как основа роли) и общение в качестве движущей силы и источника развития личности персонажа, что позволяет провести некоторые аналогии с психологическими теориями развития личности А. Бандуры, У. Бронфенбреннера, Дж.Г. Мида, Л.С. Выготского, Ж. Пиаже, Э. Эриксона и Д.Б. Эльконина. В работе актера над ролью присутствует идея о движущих силах развития как конфронтации со средой (равновесно-интеграционная теория З. Фрейда), а также как сотрудничестве внутри группы (эпигенетическая теория Э. Эриксона). В.Э. Мейерхольд также рассматривает конституциональные особенности актера как предпосылки формирования роли (Мейерхольд, Бебутов, Аксенов, 1922).

Подход К.С. Станиславского предполагает, что для развития персонажа актер «надстраивает» роль на свою структуру личности и индивидуальные предпосылки и выстраивая верную логику психофизических действий. Личность внутри роли задается работой актера над мотивационной направленностью: важно сформировать возможность произвольно управлять своим поведением, осуществлять выбор в соответствии с иерархией мотивов. Процесс воплощения роли через личную эмоционально-мотивационную сферу реали-

зается посредством эпизодической памяти и «эмоциональной памяти» (Станиславский, 1989). Е.Б. Вахтангов стремился к слиянию актера и образа: его целью было побудить актеров «жить по образу» персонажа, а не «быть персонажем» — то есть уметь его полностью выразить (Whyman, 2018). По М.А. Чехову, актер входит в роль, но не срывает ее со своей личностью: он предлагает работать на уровне эмоционального состояния спектакля (уловить общую «атмосферу», «импульс») и сознательно воспроизводить в себе психический процесс роли (Чехов, 2018; Evangelatou, 2021), рефлексирова «расстояние» между положительными и отрицательными образами, а также между собой и образом («Мы должны овладеть всем темным, что в нас есть, и всем светлым, что мы можем получить, — то и другое мы должны смешать внутри нас самих» (Чехов, 2018, с. 21)). В наибольшей степени разделяет личность и роль В.Э. Мейерхольд, который, будучи сторонником формалистического направления, предлагает при актерском воплощении оставаться на уровне социальной роли, «персоны» (Мейерхольд, 1968). В современных теоретических исследованиях проблематизируется слияние личности актера с ролью о опасность «эмоциональной памяти» в случаях, когда роль требует приближения к границам психической нормы (Hetzler, 2019).

Л.С. Выготский в качестве театрального критика затрагивал проблему разрыва отношений «я — роль» в актерском перевоплощении, связывая ее со стереотипами обыденного сознания и в первую очередь с мировоззренческим разрывом, непониманием образа жизни персонажа (Собкин, 2015). Говоря об этом, Выготский указывает на недостаточное овладение актером предлагаемыми обстоятельствами в аспекте культурной и исторической детерминации личности. Подходы к обучению актеров, следующие традиции К.С. Станиславского, отдельной задачей ставят такое конструирование личностной структуры персонажа, которое опиралось бы на представления о нарративной идентичности (Д. Макадамс) (Bruner, 1987; McAdams, 2011), жизненном пути (С.Л. Рубинштейн, Б.Г. Ананьев) (Рубинштейн, 2008), автобиографической памяти (Нуркова, 2005), задающие ощущение пространственно-временного постоянства Я и являющиеся формой осмысления образа в социокультурном контексте. В этом усматривается эвристичность метафор К.С. Станиславского, которые отражают процессуальность (событийность) личности персонажа и ее множественные связи с социальной действительностью.

Выводы

В данной статье мы рассмотрели психологическую составляющую театральной терминологии, представленной в работах К.С. Станиславского, В.О. Топоркова, М.А. Чехова, Е.Б. Вахтангова и др. Нами были проанализированы деятельностные аспекты актерской работы, предложена интерпретация понятия «предлагаемых обстоятельств» как социальной ситуации развития (Л.С. Выготский), а метода психофизических действий — как пути формирования высших психических функций. Были выявлены психологические аспекты общения в структуре актерской игры, проведена и аргументирована аналогия между формированием роли и развитием личности. Была предпринята попытка системного анализа актерской профессии, включающей в себя целевую направленность актерской деятельности, развитие личности в процессе анализа предлагаемых обстоятельств и выбора наиболее адекватных (типичных) психофизических действий, а также непрерывное общение актеров на сцене. Проведенный глубинный теоретический анализ роли психологической науки в формировании и развитии актерской профессии позволяет сделать вывод о необходимости разработки и применения методологических основ психологической науки как в процессе обучения актерской профессии, так и в процессе освоения актером роли в контексте интерпретации предлагаемых обстоятельств роли, а также выбора адекватных психофизических действий, направленных на органичное воспроизведение человеческого поведения и существования актера на сцене.

Литература

- Анохин П.К. Очерки по физиологии функциональных систем. М.: Медицина, 1975.
- Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.
- Бодалев А.А. Личность и общение: избранные труды. М.: Педагогика, 1983.
- Божович Л.И. Проблемы формирования личности. М.: Моск. псих. соц. ин-т, 1995.
- Выготский Л.С. История развития высших психических функций. М.: Юрайт, 2016.
- Выготский Л.С. Психология развития человека. М.: Смысл; Эксмо, 2005.
- Жуков Ю.М., Хренов Д.В. Методический анализ исследований неискренности // Мир психологии. 1999. № 3. С. 219–231.
- Карабанова О.А. Понятие «социальная ситуации развития» в современной психологии // Методология и история психологии. Направления и школы в психологии. 2007. № 2 (4). С. 40–56.

Карабанова О.А. Социальная ситуация развития как преодоление дихотомии «личность — среда» // Психологические исследования. 2014. Т. 7, № 36. С. 10–21. [Электронный ресурс]. — URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: 04.08.2022).

Кнебель М.О. О действенном анализе пьесы и роли. М.: Планета музыки, 2021.

Леонтьев А.А. Психология общения. М.: Смысл, 1997.

Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. 2-е изд. М.: Политиздат, 1977.

Леонтьев Д.А. Понятие Мотива у А.Н. Леонтьева и проблема качества мотивации // Вестник Московского Университета. Серия 14. Психология. 2016. № 2. С. 3–18.

Натадзе Р.Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси: Мецниереба, 1972.

Нуркова В.В. Роль автобиографической памяти в структуре идентичности личности // Ежегодник российского психологического общества. Специальный выпуск. 2005. Т. 1. С. 25–27.

Омельяненко М.В. Концепция искусства в докладах Л.А. Орбели о второй сигнальной системе // Вестник СПбГУКИ. 2011. № 2. С. 146–154.

Орбели Л.А. Вопросы высшей нервной деятельности и ее развития. М.; Л.: Изд-во «Наука», 1964.

Павлов И.П. Полное собрание сочинений. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1951.

Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2008.

Симонов П.В. Эмоциональный мозг. М.: Наука, 1981.

Собкин В.С. Комментарии к театральным рецензиям Льва Выготского. М.: Институт социологии образования РАО, 2015.

Соловьева О.В. Обратная связь как механизм повышения субъектности личности в общении и совместной деятельности. Социальная психология личности и группы в трансформирующейся России: Мат. Всеросс. науч.-практ. онлайн-конф. (Курск, 16–17 декабря 2021 года) / Отв. ред. С.В. Сарычев. Курск: Университетская книга, 2021.

Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика. М.: Искусство, 1989.

Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 4. Работа актера над ролью. М.: Искусство, 1957.

Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. В 2 кн. Кн. 1. О профессии режиссера / Ред.-сост. Ю.С. Рыбаков. М.: Искусство, 1984.

Топорков В.О. О технике актера. М.: Искусство, 1954.

Топорков В.О. Метод творческой практики К.С. Станиславского. Доклад на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1964.

Фрай О. Детекция лжи и обмана. СПб.: Прайм-Еврознак, 2005.

Чехов М.А. О технике актера. М.: АСТ, 2018.

Чуприкова Н.И. Психика и психические процессы. Система понятий общей психологии. М.: Litres, 2022.

Arp-Dunham, J.R. (2017). The cognitive Stanislavski in the rehearsal hall. *Stanislavski Studies*, 5 (1), 67–74.

Benedetti, J. (2008). *Stanislavski and the Actor*. London: Methuen Drama.

Bernhardt, B.C., Singer, T. (2012). The Neural Basis of Empathy. *Annual Review of Neuroscience*, 35 (1), 1–23.

Bronfenbrenner, U. (1989). Ecological systems theory. *Annals of Child Development*, 6, 187–249.

Bruner, J. (1987). Life as narrative. *Social Research*, 54 (2), 11–32.

Connolly, R., Ralley, R. (2007). The Laws of Normal Organic Life or Stanislavski Explained: Towards a scientific account of the subconscious. *Stanislavski's System Studies in Theatre and Performance*, 3 (27), 237–259.

Evangelatou, A. (2020). Konstantin Stanislavski and Michael Chekhov: tracing the two practitioners' "lures" for emotional activation. *Stanislavski Studies*, 9 (1), 21–39. doi: 10.1080/20567790.2020.1772550

Hetzler, E. (2019). Emotion memory: "A dangerous reputation". *Stanislavski Studies*, 8 (1), 87–96. doi: 10.1080/09603123.2019.1708619

McAdams, D.P. (2011). Narrative identity. In Schwartz, S.J., Luyckx, K., Vignoles, V.L. (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (pp. 99–115). NY: Springer.

Polanco, F., Bonfiglio, D.B.V. (2016). Stanislavski's objectives, given circumstances and magic "if" through the lens of optimal experience. *Stanislavski Studies*, 4 (2), 205–216.

Squire, L.R., Knowlton, B., Muse, G. (1993). The structure and organization of memory. *Annual Review Psychology*, 44, 453–495.

Takahashi, H., Shibuya, T., Kato, M., Sassa, T., Koeda, M., Yahata, N., Suhara, T., Okubo, Y. (2008). Enhanced Activation in the Extrastriate Body Area by Goal-directed Actions. *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, 62, 214–219.

Tulving, E. (1972). Episodic and semantic memory. In E. Tulving, W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory* (pp. 381–402). New York: Academic Press.

Whyman, R. (2018). Stanislavski: Contexts and Influences. *The Great European Stage Directors*, 1, 1–29.

References

Anohin, P.K. (1975). *Essays on the Physiology of Functional Systems*. M.: Medicina. (In Russ.).

Arp-Dunham, J.R. (2017). The cognitive Stanislavski in the rehearsal hall. *Stanislavski Studies*, 5 (1), 67–74.

Bakhtin, M.M. (1994). *Problems of Dostoevsky's Work*. Kiev. (In Russ.).

Benedetti, J. (2008). *Stanislavski and the Actor*. London: Methuen Drama.

Bernhardt, B.C., Singer, T. (2012). The Neural Basis of Empathy. *Annual Review of Neuroscience*, 35 (1), 1–23.

Bodalev, A.A. (1983). *Personality and communication: Selected works*. M.: Pedagogika. (In Russ.).

- Bozhovich, L.I. (1995). Problems of personality formation. M.: Mosk. psikh. sots. institut. (In Russ.).
- Bronfenbrenner, U. (1989). Ecological systems theory. *Annals of Child Development*, 6, 187–249.
- Bruner, J. (1987). Life as narrative. *Social Research*, 54 (2), 11–32.
- Chekhov, M.A. (2018). On the actor's technique. M.: AST. (In Russ.).
- Chuprikova, N.I. (2022). Psyche and mental processes. System of concepts of general psychology. M.: Litres. (In Russ.).
- Connolly, R., Ralley, R. (2007). The Laws of Normal Organic Life or Stanislavski Explained: Towards a scientific account of the subconscious. *Stanislavski's system Studies in Theatre and Performance*, 3 (27), 237–259.
- Evangelatou, A. (2020). Konstantin Stanislavski and Michael Chekhov: tracing the two practitioners' "lures" for emotional activation. *Stanislavski Studies*, 9 (1), 21–39. doi: 10.1080/20567790.2020.1772550
- Fray, O. (2005). Detection of Lies and Deception. SPb.: Praim-Evroznak. (In Russ.).
- Hetzler, E. (2019). Emotion memory: "A dangerous reputation". *Stanislavski Studies*, 8 (1), 87–96. doi: 10.1080/09603123.2019.1708619
- Karabanova, O.A. (2007). The concept of "social situation of development" in modern psychology. *Metodologiya i istoriya psihologii. Napravleniya i shkoly v psihologii (Methodology and History of Psychology. Trends and Schools in Psychology)*, 2 (4), 40–56. (In Russ.).
- Karabanova, O.A. (2014). Social situation of development as overcoming the dichotomy "personality — environment". *Psichologicheskie issledovaniya (Psychological Research)*, 7 (36), 10–21. (Retrieved from <http://psystudy.ru>) (review date: 04.08.2022). (In Russ.).
- Knebel, M.O. (2021). On the effective analysis of the play and role. M.: Planeta muzyki. (In Russ.).
- Leont'ev, A.A. (1997). Psychology of communication. M.: Smysl. (In Russ.).
- Leont'ev, A.N. (1977). Activity. Consciousness. Personality (2nd ed.). M.: Politizdat. (In Russ.).
- Leont'ev, D.A. (2016). The concept of Motive in A.N. Leontiev and the problem of the quality of motivation. *Vestnik Moskovskogo Universsiteta. Seriya 14. Psihologiya (Moscow University Psychology Bulletin)*, 2, 3–18. (In Russ.).
- McAdams, D.P. (2011). Narrative identity. In Schwartz, S.J., Luyckx, K., Vignoles, V.L. (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (pp. 99–115). NY: Springer.
- Meyerhold, V.E. (1968). Articles, letters, speeches, conversations (1917–1939). (2nd ed.). M.: Iskusstvo. (In Russ.).
- Natadze, R.G. (1972). Imagination as a Factor of Behavior. Tbilisi: Metsniereba. (In Russ.).
- Nurkova, V.V. (2005). The Role of Autobiographical Memory in the Structure of Personality Identity. *Ezhegodnik rossijskogo psichologicheskogo obshchestva. Special'nyy vypusk (Yearbook of Russian Psychological Society. Special issue)*, 1, 25–27. (In Russ.).

Omel'yanenko, M.V. (2011). The concept of art in the reports of L.A. Orbeli on the second signal system. *Vestnik SPbGUKI (Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture)*, 2, 146–154. (In Russ.).

Orbeli, L.A. (1964). Problems of higher nervous activity and its development. M.; L.: Izd-vo "Nauk". (In Russ.).

Pavlov, I.P. (1951). Complete collected works (3rd ed.). M.; L.: Izd-vo AN SSSR. (In Russ.).

Polanco, F., Bonfiglio, D.B.V. (2016). Stanislavski's objectives, given circumstances and magic "if" through the lens of optimal experience. *Stanislavski Studies*, 4 (2), 205–216.

Rubinshtein, S.L. (2008). Fundamentals of general psychology. SPb.: Piter. (In Russ.).

Simonov, P.V. (1981). The Emotional Brain. M.: Nauka. (In Russ.).

Sobkin, V.S. (2015). Comments on Lev Vygotsky's Theatrical Reviews. M.: Institut sotsiologii obrazovaniya RAO. (In Russ.).

Solov'eva, O.V. (2021). Feedback as a mechanism of personality subjectivity increase in communication and joint activity. In S.V. Sarychev (Eds.), *Social psychology of personality and group in transforming Russia: Materials of All-Russian scientific and practical online conference (Kursk, December 16–17, 2021)*, (pp. 102–104). Kursk: Universitetskaya kniga. (In Russ.).

Solov'eva, O.V. (2014). In the space of communication A.U. Kharash. *Zhurnal prakticheskogo psikhologa (Journal of practical psychologist)*, 1, 65–67. (In Russ.).

Stanislavsky, K.S. (1989). Collected works (2nd ed.). The Work of the actor over himself. Part 1: The work on myself in the creative process of experience: The diary of a student. M.: Iskusstvo. (In Russ.).

Stanislavsky, K.S. (1957). Collected works (4th ed.). The Actor's work on the role. M.: Iskusstvo. (In Russ.).

Squire, L.R., Knowlton, B., Muse, G. (1993). The structure and organization of memory. *Annual Review Psychology*, 44, 453–495.

Takahashi, H., Shibuya, T., Kato, M., Sassa, T., Koeda, M., Yahata, N., Suhara, T., Okubo, Y. (2008). Enhanced Activation in the Extrastriate Body Area by Goal-directed Actions. *Psychiatry and Clinical Neurosciences*, 62, 214–219.

Toporkov, V.O. (1954). About actor's technique. M.: Iskusstvo. (In Russ.).

Toporkov, V.O. (1964). The method of creative practice of K.S. Stanislavsky. M. (In Russ.).

Tovstonogov, G.A. (1984). The Mirror of the stage. In Yu.S. Rybakov (Eds.), *About the director's profession* (1st ed.). M.: Iskusstvo. (In Russ.).

Tulving, E. (1972). Episodic and semantic memory. In E. Tulving, W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory* (pp. 381–402). New York: Academic Press.

Vygotsky, L.S. (2016). History of development of higher mental functions. M.: Yurait. (In Russ.).

Vygotsky, L.S. (2005). Psychology of human development. M.: Izd-vo Smysl; Eksmo. (In Russ.).

Whyman, R. (2018). Stanislavski: Contexts and Influences. *The Great European Stage Directors*, 1, 1–29.

Zhukov, Y.M., Khrenov, D.V. (1999). Methodological analysis of research on insincerity. *Mir psikhologii (World of psychology)*, 3, 219–231. (In Russ.).

Статья получена: 02.09.2022;
принята: 15.11.2022;
отредактирована: 10.12.2022.

Received: 02.09.2022;
accepted: 15.11.2022;
revised: 10.12.2022.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Машков Владимир Львович — художественный руководитель Московской театральной школы Олега Табакова, collegetabakova@culture.mos.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5005-2595>

Долгих Александра Георгиевна — кандидат психологических наук, заведующий лабораторией психологии театральной деятельности Психологического института Российской академии образования, ag.dolgikh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8845-1575>

Голик София Витальевна — научный сотрудник лаборатории психологии театральной деятельности Психологического института Российской академии образования, golik-sofia@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7741-1620>

Самусева Марина Викторовна — научный сотрудник лаборатории психологии театральной деятельности Психологического института Российской академии образования, sam.mar.vic@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1821-2215>

ABOUT AUTHORS

Vladimir L. Mashkov — Artistic Director, Oleg Tabakov Moscow Theatre School, collegetabakova@culture.mos.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5005-2595>

Alexandra G. Dolgikh — PhD in Psychology, Head of the Laboratory of Psychology of Theatre Activity, Psychological Institute of the Russian Academy of Education, ag.dolgikh@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8845-1575>

Sofia V. Golik — Researcher, the Laboratory of Psychology of Theatre Activity, Psychological Institute of the Russian Academy of Education, golik-sofia@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7741-1620>

Marina V. Samuseva — Researcher, the Laboratory of Psychology of Theatre Activity, Psychological Institute of the Russian Academy of Education, sam.mar.vic@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1821-2215>