

УДК. 792

**АФФЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ ПО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ
И УПРАЖНЕНИЯ Н. В. ДЕМИДОВА**

Л. В. Грачева¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Исследование механизма воздействия упражнений актерского тренинга остается наиважнейшей задачей сценической педагогики. Некоторые, даже традиционные и проверенные упражнения имеют визуально выраженный психофизиологический эффект. Например, упражнения К. С. Станиславского, а позже Ли Страсберга, связанные с аффективной памятью, а также упражнения Н. В. Демидова. Применяя их, практики должны точно знать, что происходит с учеником, должны понимать психофизиологическое сопровождение при выполнении упражнения. В статье представлены результаты сравнительного анализа механизма воздействия упражнений К. С. Станиславского и Н. В. Демидова. Выявлены их сходства и различия, доказано, что психофизиологический механизм упражнений Станиславского и Демидова един. Различия заключаются в апелляции к сознанию или к бессознательному. Такое понятие Станиславского, как «аффективная память» и понятие «демидовские этюды» до сей поры отрицали друг друга, хотя целью своей имели одно и то же — «жизнь на сцене».

Ключевые слова: аффективная память, демидовские этюды, актерское искусство, психология, театральное образование.

**AFFECTIVE MEMORY IN STANISLAVSKY'S
AND DEMIDOV'S EXERCISES**

Larisa V. Gracheva¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, Mohovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The study of the mechanism of the impact of exercises of actor training remains the most important task of stage pedagogy. Some, even traditional and proven exercises have a visually pronounced psycho-physiological effect. For example, exercises K. S. Stanislavsky, and later Lee Strasberg, associated with affective memory, as well as exercises N. V. Demidov. Applying them, practitioners should know exactly what is happening with the student, they should understand the psycho-physiological support when performing the exercise. The article presents the results of a comparative

analysis of the mechanism of action of the exercises by K. S. Stanislavsky and N. V. Demidov. Their similarities and differences are revealed, it is proved that the psycho-physiological mechanism of the exercises of Stanislavsky and Demidov is one. The differences are appeals to the conscious or unconscious. The concept of Stanislavsky, as “affective memory” and the concept of “Demidov etudes” have so far denied each other, although their goals were one and the same — “life on stage”.

Keywords: affective memory, Demidov’s sketches, acting, psychology, theatre education.

Новое и новое возвращение к наследию К. С. Станиславского необходимо сценической педагогике и педагогам, продолжающим поиск способов возбуждения бессознательного сознательным путем, начатый Станиславским.

Понятие «аффективная память» подарил театральной действительности именно К. С. Станиславский. Термин взят из трудов современных ему психологов. В частности, известно его увлечение трудами Т. Рибо [1]. Рибо полагал, что любое психическое явление напрямую связано с деятельностью мозга и нервной системы. Следовательно, основа психологии — естественные науки, в первую очередь биология [2]. Рибо занимался исследованием эмоционально-аффективной сферы психики человека. Именно эта область была важна Станиславскому. Константина Сергеевича необыкновенно привлекала биология, не только психология. Поэтому интерес к Рибо возник, вероятно, благодаря его «биологической психологии». Станиславский не поленился прочесть объемный труд И. П. Павлова и предложил ему сотрудничество в исследовании психофизиологической природы актерского искусства.

Известно, что мощной провокацией, давшей начало методу Ли Страсберга, стало именно понятие «аффективная память» Станиславского, «подаренное» ему Ричардом Болеславским. В 1923 году он основал в Нью-Йорке *American Laboratory Theatre* (ALT). Лабораторный театр состоял из действующего театра и школы, где готовились актеры, следуя учению Станиславского. Одним из первых учеников стал Ли Страсберг. Главное открытие Станиславского, увезенное его учеником из России, — развитие чувств, воображения и памяти актера с опорой на аффективную память.

Сегодня психологи оперируют понятием «эмоциональная память». *Эмоциональная память* — есть сумма процессов, отвечающих за хранение и воспроизведение определенного опыта, связанного

с событиями, имевшими эмоциональную окраску. Эмоциональная память приобретает вместе с жизненным опытом, в котором имеют место позитивные и негативные события. Эмоциональная память возбуждает новые переживания и является провокатором поведения в новых эмоционально значимых ситуациях. Это могут быть осознанные и/или смутные воспоминания, иногда «забытые», спрятанные механизмами психологической защиты в глубинах сознания. Есть еще и неосознанное восприятие — ребенок, рождаясь на свет, воспринимает окружающее, его органы чувств работают в полной мере, он уже получает эмоциональный опыт, хоть и не осознает его. Впрочем, это — вступительная информация, необходимая для постановки вопроса. Вопрос заключается в сравнительном анализе воздействия упражнений актерского тренинга, связанных с аффективной памятью «по Станиславскому» и «демидовских этюдов».

Наследие Н. В. Демидова — единомышленника, соратника и «оппонента» Станиславского — стало востребованным только в XXI веке. Только в начале XXI века впервые опубликованы четыре тома его трудов. В 1965 году была издана первая и единственная за весь XX век книга «Искусство жить на сцене» [3], которая быстро стала библиографической редкостью. Но для практической педагогики, предложенные в ней упражнения — «демидовские этюды» — оказались трудно достижимым идеалом правды. Мало информации. Не будем анализировать причины «забвения» наследия Демидова. Напомним, что Станиславский категорически отверг новую технику Демидова [4, с. 220–222]. Сам Демидов полагал, что продолжает дело Константина Сергеевича, ищет иные подходы возбуждения подсознания сознательным путем и практически осуществляет задачи, намеченные в последних главах «Работы актера над собой» Станиславского, главной из которых становится «творческое самочувствие».

Основатель школы дифференциальной психологии, действительный член Академии педагогических наук РСФСР Б. М. Теплов назвал упражнения Демидова учением о первой реакции.

Мы не будем здесь описывать технику Н. В. Демидова. Сейчас изучить наследие Демидова не представляет трудности [5]. Приведем только порядок его коренного упражнения, который и необходим нам для сравнительного анализа. Участники получают несколько реплик из неизвестного текста, который им предстоит выучить и забыть, и «ноль» информации о том, «что» и «где» должно произойти. Упражнения Демидова ставят ученика «на краю утеса», перед тем как взлететь или рухнуть в бездну. Если отдаться первому импульсу, первой

реакции, то картина множественной информации о происходящем вспыхивает в мозгу и «взлет» неизбежен, если же умный компьютер в голове участника начнет быстрый сбор информации, чтобы не «рухнуть», падение обусловлено.

Вот здесь-то и перекрещиваются параллельные прямые, кончается «оппонирование» Станиславского и Демидова. Ибо вспышка, так или иначе, связана с эмоциональным опытом участника или его «аффективной памятью» (по Станиславскому). В психологии существует термин «мнемическая фотовспышка». *Мнемическая фотовспышка* (англ. *flashbulb memory*) — метафорическое название для ярких воспоминаний о событиях, которые вызвали эмоциональное потрясение, и одновременно о событиях, которые только «сопутствовали» эмоциональным событиям. Термин переводился по-разному: «озарение», «вспышка памяти», «яркие воспоминания». Термин впервые введен в статье американских психологов Роджера Брауна и Джеймса Кулика (Brown, Kulik) в 1977 году [6]. Возбуждение эмоциональной сферы оставляет след в памяти о событиях, которые являются причиной возбужденного состояния. Эмоциональные события фиксируются в мозге, словно вспышкой камеры.

Браун и Кулик обнаружили, что у людей были четкие воспоминания о том, где они были, что они делали, и что произошло в событиях, в которые они были эмоционально вовлечены.

Эмоциональная память, или аффективная память, содержит осознанные или бессознательные воспоминания (восприятие), которые имели яркое эмоциональное сопровождение: радость, гнев, страх и др. Этот тип памяти возвращает события из прошлого в настоящее, оживляет их. События и чувства из эмоционально окрашенной памяти вспоминаются легче, чем нейтральные, а чувства помнятся лучше, чем события. Что такое неосознанное восприятие? Ребенок, рождаясь на свет, воспринимает окружающее, но не осознает его. Эмоциональная, или аффективная, память связывает настоящее с прошлым и будущим.

Отличие упражнений Станиславского, а вслед за ним и Страсберга, от «демидовских этюдов» заключается, в большей мере, в способе возбуждения эмоциональной памяти. В первом случае это — сознательное сравнение предлагаемых обстоятельств с жизненными и воспоминание о той ситуации, во втором случае, это «толчок» для эмоциональной памяти в отсутствии информации. При заучивании заданного текста (первый этап «демидовского» упражнения) уже включаются ассоциативные связи, хотя участник и не осознает этого. Забытый текст (а «забывание» — важный, следующий за «заучиванием» этап «демидовского»

упражнения) «вспыхивает» вслед за возбуждением ассоциативных связей, которые совсем не обязательно осознаются участником упражнения. Именно первый импульс — вспышка — будет исходить из бессознательного. Если ему не последовать, то за ним не последует следующий бессознательный импульс, а начнется разгадка ребуса — сознательное конструирование ситуации.

Теперь обратимся к доказательству этого небесспорного для последователей демидовской техники утверждения. Уже на рубеже XIX и XX веков были проведены эксперименты по воспроизведению ранее пережитых психических состояний. Например, Крафт-Эбинг провел эксперименты, основанные на внушении разных возрастов, доказывая, что при этом происходит оживление прежних личностей. В начале XX века, еще до создания А. А. Ухтомским учения о доминанте, эмпирическая психология выдвигала аксиому о возникновении мозговых следов при переживании острых эмоциональных состояний. Уже тогда полагали возможность их репродуцирования. Это и увлекло Станиславского, а вслед за ним Демидова, Страсберга и др.

Разница между подходами Станиславского и Демидова еще и в том, что первый обращался к сознанию, а второй и к бессознательному тоже. Бессознательное не «фильтрует» восприятие в связи с потребностями и доминантами индивида по А. А. Ухтомскому. В ней откладывается вся информация, полученная в жизненном опыте. Мы знаем гораздо больше, чем помним. Об этом подробно написано в статье о воздействии актерского упражнения «речевой наговор» [7]. Неосознанная информация может в любой момент преодолеть границу сознания и человек «вспомнит». Толчком для такого преодоления может стать весьма отдаленная ассоциативная связь.

Психологи начали искать «ключи для дверей» в бессознательное. Одним из таких ключей стали внушенные состояния предыдущих возрастов. При внушении действительно происходит репродукция энграмм — мозговых следов прошлого или прошлых динамических структур.

Н. В. Демидов, врач по образованию, не мог не знать о множественных экспериментах своих современников-психологов с внушением прошлого возраста. Предположительно, именно это знание навело его на мысль о необходимости «забывания», таким способом он пытался уйти от рационального, среднее-нормального, бытового сознания. Этап «забывания» самый непостижимый в «демидовских этюдах». Все педагоги, кто пытается делать его упражнения, снова и снова придумывают, как это сделать. Исследователь демидовской техники

и практический педагог А. А. Малаев-Бабель приводит интереснейшие подходы, почерпнутые в архивном наследии Демидова. Например, описывая демидовскую «технику высшего пилотажа», он перечисляет упражнения техники: «Речь идет об упражнениях на “допускание”, на “сон тела”, на “психическое дыхание”, “срастание с объектом”, на “центр”, “прозрачность глаза” и т.д. — все эти упражнения входят в демидовскую “разминку” (“успокоение” и “разогревание”) <...> Упражнения эти требуют от актера продолжительной углубленной медитации» [8, с. 65]. Все термины наводят на мысль о сходности демидовского процесса «разминки» — подготовки к выполнению базового упражнения с процессом погружения в особое состояние сознания, достигаемое в медитации, при внушении или в гипносомнамбулизме. Малаев-Бабель пишет: «Улегшись таким образом, актер под диктовку педагога начинает следовать особой медитации, подкрепляемой реальной, физической работой дыхания» [8, с. 66].

Значит, все-таки демидовские «забывание» и «пустота» требуют изменения состояния сознания? Этого не нужно бояться, но нужно, наконец, признать. Об этом вполне определенно писал еще Бердяев: «Когда сознание подавляет и вытесняет бессознательно-стихийное, то происходит раздвоение человеческой природы и ее затвердение и окостенение. Путь реализации человеческой личности лежит от бессознательного через сознание к сверхсознательному. Для личности одинаково неблагоприятна и власть низшего бессознательного, когда человек целиком определяется природой, и затверделость сознания, замкнутость сознания, закрывающего для человека целые миры, ограничивающего его кругозор. Сознание нужно понимать динамически, а не статически, оно может суживаться и расширяться, закрываться для целых миров и открываться для них. Нет абсолютной, непреходимой границы, отделяющей сознание от подсознательного и сверхсознательного. То, что представляется средне-нормальным сознанием, с которым связывается общеобязательность и закономерность, есть лишь известная ступень затверделости сознания, соответствующая известным формам социальной жизни и общности людей. Но *выход из этого средне-нормального сознания возможен и с ним связаны все высшие достижения человека, с ним связаны святость и гениальность, созерцательность и творчество* (курсив мой. — Л. Г.)» [9, с. 95]. Человек есть существо способное возвыситься над собой и это возвышение над собой, выход за замкнутые пределы самого себя есть творческий акт человека. Именно в творчестве человек преодолевает самого себя, творчество есть не самоутверждение, а самопреодоление.

Поэтому мы тоже не боимся признать, что вдохновение требует выхода за пределы средне-нормального сознания по Бердяеву [9, с. 95].

Французский исследователь Л. Шерток утверждает, что состояние гипнотического сомнамбулизма является эффективным и единственным средством лечения амнезии [10]. В этом состоянии «вспоминается» даже неосознанное восприятие.

Если принять положение о вводе участника демидовского упражнения в особое состояние сознания с помощью подготовительной медитации, то «забывание», конечно, происходит, еще происходит очищение сознания — искомая пустота, в которую устремляется ассоциативная картина, заданная текстом на этапе «заучивания». Амнезия заканчивается. Неосознанное восприятие, бывшее в прошлом опыте, воспринимается как озарение, перевоплощение и радостная свобода восприятия — реакции, вынырнувшие из глубин бессознательно-го.

Американский инструктор гипноза Дэйв Элман (Dave Elman), несмотря на свою относительно малую известность, считается легендой профессии. Он разработал метод быстрой индукции (наведения транса). Именно благодаря своей скорости и эффективности она была принята для применения врачами.

Станислав Гроф другим способом искал способы погружения в эмоциональную память. Он изобрел «холотропное дыхание» для самопогружения человека в особое состояние сознания. Это уже не внушение, в отличие от Шертока и Элмана, не внешнее воздействие, не гипноз, а самовоздействие. Хорошо, но много и сложно для сценической педагогики. Нам нужны более быстрые по времени и более простые по механизму воздействия способы возбуждения эмоциональной памяти.

Ю. М. Лотман рискнул сформулировать физиологический механизм вдохновения. Он пишет: «... при одновременной, то есть нормальной работе обоих полушарий мозга, имеет место определенное торможение активности каждого из них, между тем, как выключение одного из полушарий стимулирует активность другого, как бы выходящего из-под контроля, вероятно, ... это отражает некоторую закономерность сознания. Состояние, именуемое *вдохновение* (курсив мой. — Л. Г.), равно как и другие психологические эффекты, свойственные творческому мышлению и творческой деятельности, возможно, связаны с целенаправленной дестабилизацией полушарной активности» [11, с. 595].

Итак, очевидно, что творческое самочувствие вообще и актерское творческое самочувствие, в том числе, связаны с появлением особого

состояния сознания, каким бы образом оно не возбуждалось. Очевидно также, что «вспышка» или «озарение», или «инсайт» порождают некие причинно-следственные связи не рациональным обдумыванием, а мгновенным преодолением границы бессознательное — сознание. И вроде бы туда устремляется личный опыт ко времени осознанный.

Вспомним идею Юрия Лотмана о том, что искусство не отражает жизнь, а порождает ее. Мы видим и слышим мозгом, а не глазами и ушами. Глаза не воспринимают зрительную информацию, они только чувствуют изменения световой энергии, а воспринимает — то есть, видит — наш мозг. Он вписывает новую информацию в уже имеющийся ДОМ информации, а если она не вписывается, то отправляется в бессознательное. Имеющийся ДОМ растет, меняется, порождает сам себя, впитывая ту информацию из среды, которая ему необходима для строительства и пропуская то, что строительству не нужно. Но в определенных состояниях сознания, когда швейцар на границе сознания и бессознательного дремлет, ДОМ вдруг достраивается непостижимым незапланированным образом, устанавливаются новые связи. Он вдруг становится незнакомым, как будто порождается новая жизнь.

Очень интересно об этом рассуждает заслуженный деятель науки России Т. В. Черниговская: «Мозгу все равно, существует реальный мир или нет. Если мы снимем энцефалограмму человека, у которого, скажем, слуховые галлюцинации, и вы посмотрите на то, что происходит в части мозга, отвечающей за обработку звуковой информации, то полученная картинка будет такова, как если бы этот человек слышал настоящие звуки. Мы смотрим глазами, но видим мозгом. Точно так же — слушаем ушами, но слышим все тем же мозгом. Наши органы чувств — просто вход. И мы видим все сразу только потому, что *знаем* эти предметы.

Скажем, если я хочу видеть эти цветы, то я игнорирую все остальное, хотя вокруг — масса всего, что просится мне в глаза. Но я-то смотрю на цветы — значит, от остального абстрагируюсь. Чем абстрагируюсь? Мозгом. И ничем другим.

Если моя задача разглядывать цветок, то я как будто бы не вижу ни песка под ногами, ни реки, ни неба над рекою... Так устроена психика. Не только человека, а вообще всех живых существ. Мозг видит и слышит а) то, что хочет и б) то, что знает.

Ухтомский придумал такую вещь, которая называется хронотоп. Этот термин очень популярен в гуманитарных науках. Хронотоп — это некий результат многих предшествующих событий. Памятью занимается нейронная сеть. Память — это процессы. Это не библиотека, не

картотека и не коробочки, в которых все упорядоченно сложено, и они где-то лежат, а мы их только не можем найти. И каждое воспоминание одного и того же события не равно любому другому воспоминанию. Каждый раз — это переживание заново, попадание в другой контекст и, значит, это вообще другое» [12].

Другой контекст делает новым прошлое переживание в зависимости от того, что хочется увидеть: цветы или песок под ногами. Хронотоп — это путь к осознанности. Но, так или иначе, корни нового переживания в хронотопе. Автор учения о доминанте А. А. Ухтомский пишет: «Люди воображают, то есть восстанавливают ранее почерпнутые образы действительности, частью изучают по ним мелькнувшую перед ними в прошлом реальность (подчас лишь в оптических следах и уже при закрытых глазах открываем мы детали тех предметов, которые промелькнули перед глазами, но оценены были лишь в общих чертах!), частью дополняют и перестраивают эти образы прошлых соприкосновений с реальностью соответственно своим текущим тенденциям, пожеланиям, аппетитам. Вот с этими образами воображения человек идет навстречу новым соприкосновениям с действительностью» [13, с. 435].

Люди рождаются с практически одинаковым мозгом — чистым листом на нейронной сети, не считая генетики. Мы сами и обстоятельства нашей жизни пишем текст, включающий весь объем восприятия, от Моцарта до скандала. Он — текст прошлого и определяет настоящее и сколько-то программирует будущее. Внутренняя жизнь на сцене и в жизни связана с энграммами — оживлением прошлых следов, если речь идет о демидовском «искусстве жить на сцене».

В «демидовских этюдах», хотел этого Николай Васильевич или нет, наверно, хотел, оживлялись следы, энграммы, прошлый опыт, осознанный или нет. Откуда бы еще взяться импульсу? Но именно к этому стремились и К. С. Станиславский, и Ли Страсберг. Таким образом, новое чувствование всегда есть отклик из всей совокупности чувственного опыта субъекта. И это новое, а не повторное чувствование или переживание. Субъективность есть всеобщий и отличительный признак чувствования. Понимание о чувствовании другого всегда основывается на воспоминании о собственных чувствованиях и поэтому всегда субъективно.

Эмоциональная (аффективная) память и чувственный опыт человека формируют доминанты — устойчивые системы нервных связей, которые в свою очередь, регулируют восприятие и реактивность, то есть диктуют поведение и установки, мировоззрение и, наконец, лич-

ность. Для жизни на сцене мы можем пользоваться аффективной памятью, при этом нужно помнить, что мы обязательно возбуждаем под- сознание или бессознательное, но элементов Станиславского здесь нет, есть единое — океан, по Стругацким.

Обращение Страсберга к моделированию воспоминаний дорогой ощущений есть путь к повторному переживанию, что, по мнению Кристи, искал и Станиславский [14, с. 477]. Термин «повторное переживание» не точен, хотя и встречается у учеников Станиславского, например, Вахтангов называет аффективные чувства «вторичными» [15, с. 284]. Для Станиславского точнее «иллюзия реальной жизни» [16, с. 435], к которой он и устремлял свой поиск. Возбуждение «иллюзии реальной жизни» сознательно. Демидов же воззвал к единому, к «океану», к бессознательному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рибо Т. А. Психология чувств / пер. с фр. М. Гольдсмит. СПб.: Изд-во Ф. Павленкова, 1898. 480 с.
2. Лялина Я. И. Исследование эмоционально-аффективной сферы личности в трудах Теодюля Рибо // Современная психология: материалы II Междунар. науч. конф., Пермь, июль 2014 г. Пермь: Меркурий, 2014. С. 1–6.
3. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М.: Искусство, 1965. 384 с.
4. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 3 [4] т. / под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Нестор-История. Т. 3, кн. 4: Творческий художественный процесс на сцене. 2007. 475 с.
5. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 3 [4] т. / под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Гиперион. Т. 2, кн. 3: Искусство жить на сцене. 2004. 557 с.
6. Flashbulb Memory: Brown and Kulik (1977) [Электронный ресурс] URL: <http://ib-psych.blogspot.com/2014/02/flashbulb-memory-brown-and-kulik-1977.html> (дата обращения: 18.04.2019).
7. Грачева Л. В. Исследование речевого и пластического тренинга актера в процессе профессионального обучения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 165–178.
8. В театральной школе Николая Демидова / автор ст. и сост. А. А. Малаев-Бабель. М.: ГИТИС, 2018. 445 с.
9. Бердяев Н. А. Проблема человека // Ступени. Философский журнал. 1991. № 1. С. 79–105.

10. *Шертук Л.* Непознанное в психике человека. М.: Прогресс, 1982. 311 с.
11. *Лотман Ю. М.* Асимметрия и диалог. Текст и культура // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 591–603.
12. *Черниговская Т.* «Мы смотрим глазами, но видим мозгом» [Электронный ресурс] URL: <http://newtribuna.ru/news/2013/08/15/32467/> (дата обращения: 18.04.2019).
13. *Ухтомский А. А.* Доминанта. СПб.: ПИТЕР, 2002. 448 с.
14. *Кристи Г. В., Прокофьев В. Н.* Комментарии // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. Работа актера над ролью. 551 с.
15. *Вахтангов Е. Б.* Записки, письма, статьи. М. — Л.: Искусство, 1939. 403 с.
16. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 508 с.

REFERENCES

1. *Ribo T. A.* Psikhologiya chuvstv / per. s fr. M. Gol'dsmit. SPb.: Izd-vo F. Pavlenkova, 1898. 480 s.
2. *Lyalina Ya. I.* Issledovanie emotsional'no-affektivnoj sfery lichnosti v trudakh Teodyulya Ribo // Sovremennaya psikhologiya: materialy II Mezhdunar. nauch. konf., Perm', iyul' 2014 g. Perm': Merkuriy, 2014. S. 1–6.
3. *Demidov N. V.* Iskusstvo zhit' na stsene. M.: Iskusstvo, 1965. 384 s.
4. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: v 3 [4] t. / pod red. M. N. Laskinoj. SPb.: Nestor-Istoriya. T. 3, kn. 4: Tvorcheskij khudozhestvennyj protsess na stsene. 2007. 475 s.
5. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: v 3 [4] t. / pod red. M. N. Laskinoj. SPb.: Giperion. T. 2, kn. 3: Iskusstvo zhit' na stsene. 2004. 557 s.
6. Flashbulb Memory: Brown and Kulik (1977) [Elektronnyj resurs] URL: <http://ib-psych.blogspot.com/2014/02/flashbulb-memory-brown-and-kulik-1977.html> (data obrashcheniya: 18.04.2019).
7. *Gracheva L. V.* Issledovanie rechevogo i plasticheskogo treninga aktera v protsesse professional'nogo obucheniya // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2018. № 4. S. 165–178.
8. V teatral'noj shkole Nikolaya Demidova / avtor st. i sost. A. A. Ma-laev-Babel'. M.: GITIS, 2018. 445 s.
9. *Berdyaev N. A.* Problema cheloveka // Stupeni. Filosofskij zhurnal. 1991. № 1. S. 79–105.

10. *Shertok L.* Nepoznannoe v psikhike cheloveka. M.: Progress, 1982. 311 s.
11. *Lotman Yu. M.* Asimetriya i dialog. Tekst i kul'tura // Lotman Yu.M. Semiosfera. SPb.: Iskustvo-SPb, 2000. S. 591–603.
12. *Chernigovskaya T.* «Мы smotrim glazami, no vidim mozgom» [Elektronnyj resurs] URL: <http://newtribuna.ru/news/2013/08/15/32467/> (data obrashcheniya: 18.04.2019).
13. *Ukhtomskij A. A.* Dominanta. SPb.: PITER, 2002. 448 s.
14. *Kristi G. V., Prokofev V. N.* Kommentarii // Stanislavskij K. S. Sobranie sochinenij: v 8 t. M.: Iskustvo, 1957. T. 4. Rabota aktera nad rol'yu. 551 s.
15. *Vakhtangov E. B.* Zapiski, pis'ma, stat'i. M. — L.: Iskustvo, 1939. 403 s.
16. *Stanislavskij K. S.* Sobranie sochinenij: v 9 t. M.: Iskustvo, 1989. T. 2. 508 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. В. Грачева — д-р искусствоведения, проф.; grachlv@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Larisa V. Gracheva — Dr. Habil., Prof.; grachlv@mail.ru