

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

4. Лисса З. Эстетика киномузыки пер. с нем. / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495с.
5. Маньковський В. С. Основы звукооператорской работы : учеб. пособие / В. С. Маньковський. – Москва : Искусство, 1984. – 240 с.
6. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів в кіномузиці / Л. Рязанцев // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». – Київ, 2015. – Вип. 33. – С.124– 130.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В 5 т. Т. 2. Монтаж / Эйзенштейн С. М. – Москва : Искусство, 1964. – 549с.

**References**

1. Bezklubenko, S. (2008). *Art: terms and concepts*. In Vol. 2. vol. 2. Kyiv: Maister-Prynt.
2. Horpenko, V. (2000). *Architectonics of the film: directorial means and methods of forming the structure of an on-screen spectacle*. In Vol. 5.vol. 3. Kyiv: Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University.
3. Rozlogov, K. ed. (2005). *Introduction to Screen Culture: New Audiovisual Technologies*. Moscow: Iskusstvo.
4. Lissa, Z. (1970). *Aesthetics of Chinese music*. Moscow: Muzyka.
5. Mankovskiy, V. (1984). *Fundamentals of Sound Director's Work*. Moscow: Iskusstvo.
6. Riazantsev, L. (2015). *The technique of leitmotifs in cinematic music*. *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo» [Bulletin of KNUKiM. «Art Criticism» series]*, issue 33, pp.124–130.
7. Eizenshtein, C. (1964). *Selected Works*. In Vol. 5. vol. 2. *Assembling*. Moscow: Iskusstvo.

© Рязанцев Л. В., 2017

**УДК 792.028:130.2**

*Хлисту́н Олена Сергіївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
Київський національний університет  
культури і мистецтва,  
м. Київ, Україна,  
with\_joy@ukr.net*

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ  
ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ СТИВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ:  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ АКТОРСЬКОГО  
ПЕРЕВТІЛЕННЯ**

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу на основі мистецтвознавчого аналізу методів акторського перевтілення;

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

виявити спільні та відмінні підходи до процесу перевтілення засобами зовнішньої техніки актора та виявити доцільність їх застосування в контексті сучасної мистецької освіти студентів вищих навчальних закладів. **Методами дослідження** є органічна сукупність базових принципів наукового аналізу: об'єктивність, історизм, багатофакторність, системність, комплексність, розвиток та плюралізм, а для досягнення мети дослідження використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Проведено детальний і всебічний мистецтвознавчий аналіз систем та методів створення сценічного образу в контексті процесу акторського перевтілення засобами зовнішньої техніки; висвітлено головні аспекти роботи над пластичними та мовними елементами на прикладі провідних акторських тренінгів. **Висновки.** Проведений мистецтвознавчий аналіз найвідоміших систем, шкіл, методик театральної педагогіки та акторських тренінгів дозволив виявити спільні й відмінні підходи до процесу створення сценічного образу засобами зовнішньої техніки актора. Пластичні та мовні засоби при створенні сценічного образу, беззаперечно, є превалюючими в процесі акторського перевтілення і посідають провідне місце в системах та методиках К. Станіславського, В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, М. Чехова та ін. видатних режисерів. Проте, особливості та відмінності в методах і засобах їх втілення, а також взаємозв'язок та взаємозалежність засобів зовнішньої техніки актора з внутрішньою технікою, великою мірою обумовлені загальною концепцією кожної системи. Саме несвідомий органічний симбіоз пластики, мови та емоцій актора визначає рівень його майстерності. З огляду на те, що засоби та підходи до перевтілення у кожного актора власні і залежать, насамперед, від початкової орієнтації – на зовнішній вигляд персонажу чи на його внутрішній образ, вважаємо за доцільне залучити на сучасному етапі до навчального процесу не лише теоретичне, а й практичне ознайомлення студентів із відомими системами створення художнього образу та тренінгами, що сприятимуть формуванню та розвитку зовнішніх засобів акторського перевтілення.

**Ключові слова:** пластичні елементи, мистецтво слова, зовнішня техніка актора, перевтілення, характерність, рухи, жести, акторський тренінг.

*Хлисту́н Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев, Украина*

**Особенности применения пластических и речевых средств в процессе создания сценического образа: искусствоведческий анализ методов актерского перевоплощения**

**Цель исследования.** Исследовать и проанализировать особенности применения пластических и речевых средств в процессе создания сценического образа на основе искусствоведческого анализа методов актерского перевоплощения; выявить общие и отличительные подходы к процессу перевоплощения средствами внешней техники актера и целесообразность их

применения в контексте современного художественного образования студентов высших учебных заведений. **Методы исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Проведен детальный и всесторонний искусствоведческий анализ систем и методов создания сценического образа в контексте процесса актерского перевоплощения средствами внешней техники; освещены основные аспекты работы над пластическими и речевыми элементами на примере ведущих актерских тренингов. **Выводы.** Проведенный искусствоведческий анализ самых известных систем, школ, методик театральной педагогики и актерских тренингов позволил выявить общие и отличительные подходы к процессу создания сценического образа средствами внешней техники актера. Пластические и языковые средства при создании сценического образа несомненно является превалирующими в процессе актерского перевоплощения и занимают ведущее место в системах и методиках К. Станиславского, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, О. Таирова, М. Чехова и др. выдающихся режиссеров. Однако, особенности и различия в методах и средствах их воплощения, а также взаимосвязь и взаимозависимость средств внешней техники актера с внутренней техникой, во многом обусловлены общей концепции каждой системы. Именно бессознательный органичный симбиоз пластики, языка и эмоций актера определяет уровень его мастерства. Учитывая то, что средства и подходы к перевоплощению у каждого актера собственные и зависят все же от начальной ориентации – на внешний вид персонажа или на его внутренний образ, считаем целесообразным привлечь на современном этапе в учебный процесс не только теоретическое, но и практическое ознакомление студентов с известными системами создания художественного образа и тренингами, которые способствуют формированию и развитию внешних средств актерского перевоплощения.

**Ключевые слова:** пластические элементы, искусство слова, внешняя техника актера, перевоплощения, характерность, движения, жесты, актерский тренинг.

*Khlystun Olena, PhD in Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

**Features of application of plastic and linguistic means in the process of creating a stage image: art criticism analysis of the actors' impersonation methods**

**The purpose of the article.** To investigate and analyze the features of the use of plastic and speech tools in the process of creating a stage image based on the art history analysis of the methods of acting; to reveal common and distinctive

approaches to the process of reincarnation by means of the foreign technique of the actor and the expediency of their application in the context of contemporary art education of students of higher educational institutions. **The methods of research** constitute the organic totality of the basic principles of research: objectivity, historicism, multifactority, systemic, complex, development and pluralism, and to achieve the research objective, methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete-historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** A detailed and comprehensive art history analysis of the systems and methods for creating a stage image in the context of the process of acting as an actor with means of foreign technology was conducted; The main aspects of work on plastic and speech elements on the example of leading actor's trainings are covered. **Conclusions.** The conducted art criticism analysis of the most famous systems, schools, methods of theatrical pedagogy and actor's trainings made it possible to identify common and distinctive approaches to the process of creating a stage image using the means of the actor's external technique. Plastic and linguistic means when creating a stage image are undoubtedly prevailing in the process of acting as an actor and occupy a leading place in the systems and techniques of K. Stanislavsky, V. Meyerhold, E. Vakhtangov, O. Tairov, M. Chekhov and other outstanding directors. However, the peculiarities and differences in the methods and means for their implementation, as well as the interconnection and interdependence of the means of the actor's external technique with internal technology, are largely due to the overall concept of each system. It is the unconscious organic symbiosis of the plastics, language and emotions of the actor that determines the level of his skill. Given that the means and approaches to reincarnation for each actor are their own and depend on the initial orientation - on the appearance of the character or on its internal image, we consider it expedient to involve in the educational process not only theoretical but also practical familiarization of students with known systems of creating an artistic image and training, which contribute to the formation and development of external means of acting.

**Key words:** plastic elements, art of oratory, actor's external technique, impersonation, character, movements, gestures, training course.

**Вступ.** Мистецтво перевтілення в процесі роботи над створенням сценічного образу – складний і багатогранний процес, який вимагає від актора залучення внутрішньої та зовнішньої техніки – однієї з найсильніших виражальних засобів, що не лише створює зовнішній образ персонажу та виявляє його внутрішній світ, але й сприяє створенню діалектично цілісного образу, а відтак створює емоційні відтінки сприйняття глядачем. Без використання зовнішньої техніки (виразне тіло, пластика, володіння голосом, зовнішня характерність, тобто вміння змінювати власні зовнішні прояви, такі як жести, особливості вимови, ходу), процес перевтілення неможливий. Звісно, своєрідність кожної окремої сценічної постановки, в залежності від ідейно-

художніх особливостей драматургічного матеріалу, вимагає застосування відповідних засобів виразності.

На сучасному етапі, за умов реформування багатьох підходів й методів створення сценічного образу, постає необхідність детального теоретичного аналізу та вивчення проблеми перевтілення в культурологічному аспекті, з метою систематизації матеріалу та задіяння одержаних результатів як в театральній педагогіці, так і в практичній діяльності.

Аналіз джерел. Аналіз та пошуки нового осмислення вже відомих систем та методик театральної педагогіки займають провідне місце в колі наукових інтересів багатьох сучасних театрознавців, мистецтвознавців та культурологів, які висвітлюють засади акторської та режисерської майстерності в різних наукових контекстах. Так, наприклад, дослідження М. Найденко («Система К. С. Станіславського: соціокультурні основи та культурологічні підстави», (2005) присвячено вивченню культурологічних засад художньої системи К. Станіславського; О. Олійник, («Театральна педагогіка і система К. С. Станіславського у педагогічній діяльності», 2015), розглядає її в контексті формування педагогічної майстерності; В. Галацька («Система К. Станіславського: манера її естетично-образної інтерпретації в журнальній театральній критиці незалежної України», 2011) – з точки зору декодування сценічних прийомів у словесні, які інтерпретують театральну дійсність в інформаційно-аналітичних жанрах журналістики; В. Гребельна досліджує системи та методики театральної педагогіки в контексті діяльності режисера при постановці естрадного вокального номера («Робота режисера над пластичною виразністю актора при постановці естрадного вокального номера», 2011); І. Сілантьєва («Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве», 2008) доводить перевагу впливу внутрішньої природи на процес перевтілення в вокально-сценічному мистецтві; в навчальному посібнику Н. Звереві та Д. Лівнева («Создание актерского образа: Теоретические основы», 2008) відображено головні процеси, що призводять до створення актором образу на матеріалі драматургічного тексту; М. Жабровець («Тренінг як засіб реалізації художньо-педагогічних завдань у процесі підготовки режисера (на матеріалах вузів мистецтв та культури)», 1997) – творче опанування ідей та методів театральної педагогіки в процесі професійної підготовки режисера.

Проведений історіографічний аналіз свідчить про відсутність сучасних культурологічних розробок, присвячених актуальним проблемам театральної педагогіки в контексті особливостей застосування засобів зовнішньої виразності актора в процесі створення сценічного образу, що й зумовлює актуальність статті.

**Мета дослідження.** Дослідити та проаналізувати особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу на основі культурологічного аналізу методів акторського перевтілення; виявити спільні та відмінні підходи до процесу перевтілення засобами

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

зовнішньої техніки актора та виявити доцільність їх застосування в контексті сучасної мистецької освіти студентів вищих навчальних закладів.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні існує багато методик та рекомендацій щодо вдосконалення психічних та фізичних властивостей актора, які сприяють формуванню та тренуванню внутрішньої й зовнішньої техніки, а відтак роблять його більш піддатливим творчому імпульсу, сприяють роботі над створенням художнього образу та гармонійному й майстерному процесу перевтілення.

З метою проведення культурологічного аналізу методів акторського перевтілення вважаємо за доцільне звернутися до детального дослідження особливостей застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу за системами та техніками К. Станіславського, Є. Вахтангова, А. Дрозніна, В. Кісіна, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, Т. Сузукі, М. Чехова.

Аналізуючи етимологію терміна «перевтілення» (створення образу в «школі переживання»), що наближена до слова «втілення», Д. Лівнів висловлює думку, що зміст найсуттєвіших понять у науці про мистецтво актора – втілення, перевтілення – варто вбачати у створенні внутрішнього духовного життя нової особистості, зазначаючи, що найбільш глибоке тлумачення процесу «втілення», яке призводить до слів К. Станіславського про «створення людського духу» як мети мистецтва актора, подає В. Даль – «спочатку – «дарувати тіло, тілесний образ; постачати тіло...», а потім – «вкласти духовне, нематеріальне в тіло...» [3, 4].

Відповідно до системи К. Станіславського, дев'ять десятих роботи актора при створенні образу залежить від того, щоб відчути роль духовно, а лише одна десята – від свідомої роботи над втіленням. Водночас режисер зазначав, що задля втілення створених «хотінь, завдань і прагнень» актору необхідно передавати словами або рухами власні думки і почуття, тобто діяти, говорити [11, 161, 183], адже фізичний апарат актора підкорений його творчою волею, а відтак задля художнього та цікавого втілення необхідний тренований апарат.

Варто зазначити, що Є. Вахтангов сформував власну інтерпретацію системи К. Станіславського в процесі її практичного освоєння. Як зазначає Б. Захава, аналізуючи роль, актори театру Вахтангова користуються вченням Станіславського про дієву сценічну задачу, але в контексті трьох елементів інтерпретації Вахтангова – дія, мета і прагнення та образ виконання або «пристосування», через який безпосередньо передає стиль, жанр твору, виражає режисерське бачення та форму образу, саме образ виконання і є процесом знаходження матеріальної, фізичної оболонки образу, його пластики, що виявляє назовні сформовані на попередніх етапах перевтілення що роблю і заради чого.

Відповідно до системи К. Станіславського, який вперше здійснив логічний поділ та аналіз методів акторської гри, яка може реалізуватися через ремесло (зовнішній прояв внутрішніх почуттів), мистецтво подання

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

(відтворення готових почуттів набутих і запам'ятованих під час самостійних занять і репетицій, відтворених під час виступу за рахунок створеної на їх основі форми прояву) та мистецтво переживання (на основі переживання справжніх почуттів «у моменті і зараз» актор знаходить внутрішню мотивацію і аргументацію дій свого персонажа), професійний актор має володіти майстерністю використання та поєднання елементів переживання та подання, адже вищезазначені методи невід'ємні один від одного в момент творчості, як психологія людини від її фізіології, а в чистому вигляді існують лише в теорії, тоді як у дійсності, яка не рахується ні з якими класифікаціями, «акторська умовність переплітається з істинним, живим почуттям, правда з брехнею, мистецтво – з ремеслом...» [12, с. 47].

Багато прибічників поєднання елементів переживання та подання нарікають на превалюючу роль пошуку засобів зовнішньої виразності, через що виникає враження, що мистецтво актора в ньому сильніше, ніж у школі переживання.

У мистецтві подання, створивши раз і назавжди найкращу форму втілення, актор вчиться природно втілювати її механічно, не задіюючи почуття в момент виступу, що досягається за допомогою привчання м'язів обличчя й тіла, голосу, інтонацій тощо за допомогою постійних повторів. Тобто, необхідність синтезу елементів переживання та подання обумовлена підвищенням ролі професійного володіння апаратом і формами вираження. У методиці Художнього театру спостерігається величезна залежність зовнішнього втілення образу від внутрішнього переживання, що виникає кожного разу під час вистави, а відтак зовнішня форма не є сталою, а, мабуть, імпровізаційною, проте на чітко зафіксовану тему, що й надає мистецтву акторського перевтілення свіжості та безпосередності під час виконання.

Д. Лівнєв зазначає, що пережити роль можна лише один чи кілька разів, щоб помітити зовнішню форму природного виявлення почуття і навчитися повторювати її механічно, за допомогою м'язів. Він зазначає, що в мистецтві переживання найголовнішим є не момент творчості, а один із підготовчих етапів артистичної роботи, що складається з пошуків зовнішніх художніх форм сценічного створення, які наочно пояснюють його внутрішній зміст. Аналізуючи аспекти акторського перевтілення за К. Станіславським, він зазначає, що голос і тіло мають з величезною чуттєвістю, миттєво і точно передавати найтонші, майже неловимі внутрішні почуття, оскільки саме зовнішній тілесний апарат здатний правильно передати результати творчої роботи почуття, тобто внутрішню форму втілення [7, с. 36–37].

Відповідно до системи К. Станіславського, центральною проблемою постає вчення про сценічну дію (головний виразний засіб актора та матеріал для його мистецтва, який здійснюється засобами симбіозу розуму, волі, почуттів та психофізичних даних) елементами творчості є увага до об'єкта, органи сприйняття, пам'ять на відчуття і створення образних видінь, уява, здатність до взаємодії зі сценічними об'єктами, логічність і послідовність дій та

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

почуттів, творче виправдання, віра та наївність, відчуття перспективи дій та думок, відчуття ритму, сценічна свобода, пластичність, володіння голосом, вимова, відчуття фрази, вміння діяти словом, відчуття характерності.

Якщо внутрішня техніка передбачає створення певних психічних умов, внутрішнього стану актора, що має сприяти органічному зародженню дії, то зовнішня техніка – створення умов за яких тіло стає чутливим та сприйнятливим для внутрішнього імпульсу, надає можливість вільно володіти всім спектром виражальних засобів, а відтак, найбільш повноцінно впливати на глядача, що зрештою за Станіславським є сценічною виразністю акторської гри.

До головних ознак зовнішньої виразності відповідно до системи К. Станіславського належить чіткість та чистота зовнішнього малюнку рухів і мови, проста та ясна форми вираження, інтонаційна та жестова відповідність тощо, які виробляються в процесі регулярної роботи над голосом, мовою (сценічна мова), рухами та розвитком виразності тіла (пластика, ритміка, танець).

Без використання зовнішньої техніки (виразне тіло, пластика, володіння голосом, зовнішня характерність, тобто вміння змінювати власні зовнішні прояви, такі як жести, особливості вимови, ходу) процес перевтілення неможливий. Звісно, своєрідність кожної окремої сценічної постановки, в залежності від ідейно-художніх особливостей драматургічного матеріалу, вимагає застосування відповідних засобів виразності.

Значення мови в процесі роботи над створенням художнього образу важко переоцінити. Інтонаційні побудови, тембральні особливості, залучення елементів мовних вад тощо наділяють персонажа яскравими особистісними якостями. Техніка мови актора, що передбачає чітку дикцію, артикуляцію, орфоепічну виразність та контрастність мови потребує постійного, регулярного тренінгу, який сприятиме вдосконаленню голосової техніки актора. Застерігаючи від застосування голосових штампів та інтонаційних вигадок, найкращим засобом для того, щоб оживити мову М. Чехов вважав акторську уяву, адже «слово, за яким стоїть образ, набуває сили, виразності та лишається живим, скільки б разів ви б його не повторювали» [15, с. 18]. Є. Вахтангов надавав мистецтву мови при створенні образу величезного значення і на відміну від інших не відокремлював його від пластичної образності, вважаючи, що актори мають грати виставу так, щоб навіть глухий зміг би «почути» текст завдяки міміці й жестам, а сліпий – «побачити» просторове рішення вистави та пластичну образність акторів завдяки інтонаційним нюансам.

Безумовно, зовнішня характерність – одна з найсильніших виражальних засобів актора, що не лише створює зовнішній образ персонажа та виявляє його внутрішній світ, але й сприяє створенню діалектично цільного образу, а відтак створює певною мірою емоційні відтінки його сприйняття глядачем. Як зазначає Д. Лівнев, саме її, на жаль, мало використовують сучасні актори в процесі перевтілення, хоча пошук і втілення в ролі зовнішньої характерності – правила загальні для усіх видів акторської виразності, адже без них театральне



*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

мистецтво втрачає силу впливу, звісно за умови, що вона відображає внутрішній стан втіленого образу [3, с. 43]. Стосовно цього К. Станіславський зазначав, що без використання характерності у процесі перевтілення, актори демонструють замість власної індивідуальності лише природні дані.

Вірно знайдена та втілена зовнішня характерність стає своєрідним фундаментом для внутрішнього змісту образу. Головними віхами перевтілення К. Станіславський вважав життєві обставини персонажа і віру в них, оволодіння новим надзавданням, а поруч з тим – роботу над розвитком невластивих собі звичок, засобів втілення, зміну манери, зовнішності, необхідних для втілення образу персонажу, акцентуючи на тому, що при перевтіленні актор не повинен втрачати власну індивідуальність і шарм, а навпаки, в кожній ролі повинен знайти і власний шарм і власну індивідуальність, проте в кожній ролі бути іншим [10, с. 124].

Пластичні елементи, на думку багатьох майстрів сцени, є одними з найбільш виражальних засобів актора, адже саме завдяки міміці та жестам передають емоційний стан персонажа, навіть без використання мовних засобів, до того ж глядачем, насамперед, сприймається те, що він бачить, а не чує, а відтак вони є превалюючими в процесі створення образу та перевтіленні.

Сукупність пластичних елементів, що допомагають розкриттю характеру персонажа, його індивідуальних рис і є тим самим пластичним образом, який визначають мізансцена, ракурс тіла актора, особливості авторської мови та ін. чинники.

На думку В. Немировича-Данченко, зовнішні характерні риси завжди корисні, якщо виправдані головним задумом образу, відтак він застерігав акторів бути обачними обираючи деталі [2, с. 371]. Надаючи величезного значення саме пластичній виразності тіла актора, В. Немирович-Данченко вважав необхідною умовою вдалого перевтілення участь тіла актора.

Варто зазначити, що при створенні виразного пластичного образу необхідно враховувати не лише внутрішній стан, почуття та думки персонажу, а й запропоновані автором п'єси чи режисером обставини місця й часу (історична епоха, національна приналежність, соціальне положення тощо).

Виразність жестів, яка виражає духовні переживання образу, пластичність рук, хода персонажа не повинні мати нічого спільного з пластичними та характерними особливостями самого актора, а відтак образна пластика стає фундаментом для процесу перевтілення засобами зовнішньої техніки актора. Щодо жестів, М. Чехов зазначав, що вони виражають бажання, тобто волю. Неможливо підкорити волю, але можливо зробити жест на який вона відреагує. Передусім, жести мають бути характерними для персонажа і відповідати його психічному стану, історичному періоду, стилю автора, постановки в цілому тощо [15, с. 18].

Варто зазначити, що рухи руками Є. Вахтангов та М. Чехов вважали дуже важливими в процесі створення образу, оскільки руки – це очі людського тіла,

найбільш рухома й вільна частина, що пов'язана з почуттями, а відтак саме руки здатні виразити тонкощі почуттів та настроїв персонажа.

Тренінг, розроблений Є. Вахтанговим, складається з вправ на розвиток внутрішньої, зовнішньої техніки та розвитку уяви, сприяє мотивуванню та поясненню вчинків персонажа. Це своєрідна методика роботи над образом і здатністю природньо й достовірно проявляти себе на сцені. Тренінг розрахований на сприяння розвитку в студентів та молодих акторів здатності до імпровізаційної творчості високохудожнього рівня, яка в перспективі має перетворитися на потребу. Відповідно до даної методики, актор має звільнити м'язи від напруги, шляхом виконання певних вправ, і навчитися концентрувати увагу – лише тоді він буде здатний проявити сутність образу в достовірності й правдивості зображення та ясності думки, що виражає.

М. Чехов вважав сценічні рухи найголовнішими при створенні та розкритті образу. М. Кнебель, описуючи втілення ним образу Мальволю у виставі «Дванадцята ніч» У. Шекспіра у постановці К. Станіславського (перша студія Художнього театру, Москва, 1917 р.), зазначає, що актор підійшов до перевтілення та переживання ролі саме через пошук характерності. Зробивши акцент на поставі голови та рухах шиї «...голова була гордо закинута, а шия ніби застрягла між вузькими, піднятими догори плечима» [6, с. 17], актор віднайшов пластичні та мовні засоби (тембр голосу, манера, інтонації).

М. Чехов концентрував свої пошуки безпосередньо у сфері акторського втілення та «переживання», в основі його методики – певні загальні психофізичні закономірності між рухами тіла і пробудженням почуттів під впливом цих рухів; робота виключно з образами, в якій жести та психологічні жести (сформоване співвідношення частин тіла), ритм і стиль вже з самого початку задуму художнього образу належать не актору, а персонажу; внаслідок перенесення результатів внутрішньої душевної та розумової діяльності з підсвідомості у свідомість, актор входить в образ і перевтілюється на іншу людину – свого персонажа, а відтак живе на сцені його життям, а не проживає власне у запропонованих обставинах.

Варто зазначити, що К. Станіславський в монографії «Моє життя в мистецтві» наводив кілька випадків знаходження вірного творчого самопочуття від випадково знайдених елементів зовнішньої характерності образу (ходи, положення рук, пластики, манери вимови тощо), проте вважав їх, насамперед, виключенням із правил, збігом обставин.

С. Юрський, порівнюючи та аналізуючи системи К. Станіславського та М. Чехова, застерігає від «небезпеки» останньої як для акторів початківців, так і для професіоналів, наголошуючи, що керуючись при створенні художнього образу методами М. Чехова «неможливо довго приховувати відсутність таланту», тоді як «на довгому шляху від простої органіки до далекого образу можна іноді роками вводити в оману і себе й інших» [18, с. 130–135].

Відповідно до системи М. Чехова, вправи для тіла мають величезне значення в творчості актора, адже на його думку «будь-який актор тією чи

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

іншою мірою страждає від опору, яке чинить йому тіло» [15, с. 40], проте вони будуються на інших засадах – сприяють розвитку тіла під впливом душевних імпульсів (вібрації уяви, почуттів та волі впливають на тіло, роблячи його чуттєвим, гнучким та рухливим), на противагу звичним для театральних шкіл акробатиці, гімнастиці, пластиці, танців, фехтування, які «роблять тіло грубим і несприйнятливим для тонкощів внутрішніх переживань» [15, с. 40]. Вочевидь, М. Чехов має на увазі й систему підготовки актора, яку запропонував К. Станіславський, що окрім вивчення основ драматургії, теоретичних і практичних занять з мови, складалася й з гімнастичних та пластичних тренінгів, а також з акробатики, ритміки і фехтування, які є базою акторської майстерності [13, с. 78].

Обговорюючи втілення образу і характерність, М. Чехов зазначав, що під час того, як актор починає слідкувати за життям персонажу у власній уяві (помічаючи його рухи, особливості вимови та інтонації, осягаючи його духовне життя), тіло, не відокремлюючись від цього процесу, починає ледь помітно реагувати рухами, відчуттям голосового апарату, що свідчить про бажання втілити образ, створений творчою уявою. Він рекомендує скористатися методикою поступового перевтілення – обрати і уважно вивчити подумки лише одну рису (рух рук, ходу, поворот і нахил голови, слово, фразу, погляд, характерний жест, стан душі) і лише потім втілити її, повністю імітуючи побачене чи почуте в уяві. Репетиторська робота над рисою має тривати доки не стане близькою виконавцю настільки, що втілюватися буде легко і невимушено. Тільки після цього можна переходити до послідовного вивчення та втілення інших рис, «аж доки не з'явиться відчуття, ніби увесь образ живе у вас» [15, с. 47–48].

Стосовно поділу характерності на внутрішню та зовнішню, М. Чехов зазначав, що неможливо уявити і відтворити манери зовнішньої поведінки іншої особи, не зрозумівши його психологію і навпаки, а відтак «будь-яка характерність завжди є і зовнішньою, і внутрішньою» [15, с. 48].

Варто зазначити, що навіть у межах однієї методики акторської техніки засоби та підходи до перевтілення в кожного актора власні і залежать від початкової орієнтації – на зовнішній вигляд персонажу чи на його внутрішній образ. Л. Сverdлін, викладач біомеханіки в театрі ім. Вахтангова, вважав, що майстерність акторського перевтілення залежить, насамперед, не від застосованих методів, не наслідуванню системам, а від його індивідуальності. Він стверджував, що «можна розпочинати роботу над роллю з психологічних моментів, які підкажуть потрібне відповідне фізичне положення. Можна з фізичних... які допоможуть знайти вічне внутрішнє життя» [16, с. 459–460].

В. Кісін, відомий український театральний педагог, вважав за доцільне переходити до зовнішнього рухового вілення образу лише після процесу спостереження і сприйняття внутрішнього життя персонажу, своєрідного аналізу та наслідування його «поведінкової, характерної логіки» [5, с. 16–17], сприймаючи перевтілення, насамперед, як процес відтворення (копіювання, імітація) сутності багатьох характерів, який починається зі спостережень за типовими об'єктами, але не обмежується ними, а сублимує багато аспектів,

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

зокрема й умовний (драматичний) матеріал, уявні обставини тощо і призводить до формування головної риси характеру персонажа.

Вважаючи перевтілення онтогенетичним наслідком копіювання, імітації, наслідування та відтворення характеру, В. Кісін зазначав, що вони «стихійно зосереджені на психологічному “привласненні” спостережуваної поведінки і внутрішнього життя» [5, с. 16–17].

Цікавою та корисною в процесі акторського перевтілення є й концепція В. Мейерхольда, втілена ним в акторському тренінгу, відомому за назвою «біомеханіка». Якщо у системі К. Станіславського превалюючим стає психотехніка (техніка емоцій), то В. Мейерхольд вважав, що внутрішнє перевтілення цілком залежить від перевтілення зовнішнього, тобто емоційна правда залежить від фізичного положення тіла, точно знайдених пластичних рухів та мовної інтонації; що почуття вторинне, оскільки сприйняття художнього образу глядачем та фінальний успіх вистави в цілому залежить від уміння віднайти та створити в найдрібніших деталях позу, жест, інтонацію. Основою його методики є техніка тіла, доцільність, природність та виразність рухів, що залежить від фізичних можливостей організму, які актор має правильно використовувати. Його методика спрямована на сприяння точно і природно керувати тілом (позбутися зайвих рухів, знайти баланс, досягти ритмічності, стійкості) та внутрішньою енергією актора, яку він має підпорядковувати собі, а не виплескувати назовні. Присутні в його системі експериментальні схеми тренувальних вправ – симбіоз гімнастики, акробатики та пластики, сприяли чіткому відпрацюванню рухів актора, розвитку окоміру, формуванню доцільних та координованих рухів відносно партнера на сценічному майданчику.

Надаючи величезного значення в перевтіленні саме виразності тіла, В. Мейерхольд наводив як приклад ляльку-рукавичку бібабо, яка при тій самій міміці, в різноманітних ракурсах зображує абсолютно різний ефект на глядача, адже саме рухи і пластика здатні виразити та передати ті самі відчуття, що й міміка обличчя. Паралелі знаходимо у виставі «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта (Берлінер Ансамбль, 1954 р.), де негативні персонажі виступали в образах кукли або маски, а актори за допомогою ходи, жестів, ритму, поворотам фігури «окреслюють малюнок образу, котрий по життєвості того, що він виражає, може посперечатися з живим образом» [17, с. 277].

На думку І. Ільїнського, методика В. Мейерхольда надзвичайно збагачує і технічно озброює актора, «особливо якщо її розуміти широко» [4, 1с. 54–158].

Величезну роль пластиці у мистецтві створення сценічного образу надавав О. Таїров. Вважаючи, що вистава не повинна в усьому наслідувати п'єсу, тобто драматичний матеріал, він відводив режисеру роль людини, яка розтлумачує літературний матеріал, співставляє драму з об'єктивною реальністю. Істинним творцем вистави він вважав актора, який має поєднувати в собі музичність мови, ритмічний малюнок жестів, скульптурність та гнучкість рухів, тобто актора «синтетичного». Спираючись на впевненість у тому, що

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

головне у виставі, а відтак й при втіленні актором сценічного образу не демонстрація засобами зовнішньої техніки характеру персонажа, а пристрасть очищена від банальних проявів, О. Таїров створив власну школу. Головними інструментами актора він вважав голос та руки – поєднання музикальності мови та пластичності жестів, адже «внутрішній світ й душевні сили» проявлялися саме звуком та пластиком. Варто зазначити, що учні школи Камерного театру в 1920-х рр. навчалися опановувати ритміку та закони музичного руху тіла в школі-студії лялькового театру, яка працювала в тому ж приміщенні й була своєдною дослідною лабораторією, де завдяки освоєнню рухів маріонеток, актори засвоювали схеми пантомімічних рухів [14].

А. Дроздін, відомий викладач сценічного руху, вважав пластику найвищою формою акторської майстерності, через яку можна передавати і стан душі, і суто біологічну характерність персонажу. Він зазначав, що театр як самостійний вид мистецтва потребує власної тренінгової системи, в межах якої створюється форма жесту, «певний дієвий каркас, у якому актор і може жити» [1, с. 23]. Синтезуючи певні елементи системи К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Гротовського, Є. Вахтангова та О. Таїрова, А. Дроздін створив власну методіку викладання пластичної культури, яка спрямована на відпрацювання акторських жестів і поз, створення природньої, життєвої дії, а безпосередньо тіло – на найважливіший інструмент створення художнього образу.

Т. Сузукі, відомий японський театральний режисер, зазначає певні особливості та відмінності між роботою над перевтілення і створенням сценічного образу в театрах на Сході та існуючих в Європі. Так, наприклад, поки не досягнуто певного енергетичного рівня, актори під час репетиційного процесу викрикують текст без жодних інтонаційних нюансів, а головним принципом при втіленні образу засобами зовнішньої техніки є мінімалізація рухів та максималізація енергії, яка концентрується в єдиний потужний лазерний промінь. Акторська майстерність, на думку Т. Сузукі, найбільшою мірою виражена, коли в статичному положенні виконавець передає глядачу почуття так, що вони відчувають і бачать стрімкість, рухи та енергію. У контексті акторського тренінгу він використовує спеціальні м'язові партитури для тіла, які сприяють осмисленому переключенню затиску з однієї м'язи на іншу. Поміж іншого він зазначає, що в Японії виконавиця однієї ролі не зайнята більше в жодній виставі, «не знімається в серіалах, і не грає в кіно» [9].

Варто зазначити, що не дивлячись на те, що в основу сучасної української професійної театральної педагогіки покладена система К. Станіславського, наразі багато акторських труп і театральних колективів орієнтуються й на інші методіки. Так, наприклад, Є. Тищук, головний режисер Мукачівського драматичного театру, створив акторську трупу, яка займається біомеханікою за методикою В. Мейєрхольда.

У контексті навчального процесу у вищих театральних навчальних закладах України, відомий режисер М. Резнікович нарікає на відсутності в навчальних планах та методичних розробках сучасного акторського тренінгу,

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

заснованого на традиціях і системах українських, радянських та світових майстрів акторського та режисерського мистецтва: «усі ці методики (...) взяті на озброєння всіма престижними театральними школами Європи, однак реально перебувають у зародковому стані на наших профільюючих кафедрах» [8].

На думку Д. Лівнева, школа перевтілення на основі «переживання», що виникла і сформувалася в театральній практиці як система розуміння і здійснення в творчій діяльності процесу створення образу, нині з багатьох причин «зокрема морального і навіть політичного характеру» [7, с. 7] нівелюється, акцентуючи, що початок цьому було покладено ще наприкінці ХХ ст., а відтак «замість втілення, відтворення характеру актором, у кращому випадку цей характер ілюструється, а то й просто демонструється аж до награвання» [7, с. 7].

**Наукова новизна.** Проведено детальний і всебічний мистецтвознавчий аналіз систем та методів створення сценічного образу в контексті процесу акторського перевтілення засобами зовнішньої техніки; висвітлено головні аспекти роботи над пластичними та мовними елементами на прикладі провідних акторських тренінгів.

**Висновки.** Проведений мистецтвознавчий аналіз найвідоміших систем, шкіл, методик театральної педагогіки та акторських тренінгів дозволив виявити спільні й відмінні підходи до процесу створення сценічного образу засобами зовнішньої техніки актора. Пластичні та мовні засоби при створенні сценічного образу, беззаперечно, є превалюючими в процесі акторського перевтілення і посідають провідне місце в системах та методиках К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова, М. Чехова та ін. видатних режисерів. Проте, особливості та відмінності в методах і засобах їх втілення, а також взаємозв'язок та взаємозалежність засобів зовнішньої техніки актора з внутрішньою технікою, великою мірою обумовлені загальною концепцією кожної системи. Саме несвідомий органічний симбіоз пластики, мови та емоцій актора визначає рівень його майстерності. З огляду на те, що засоби та підходи до перевтілення у кожного актора власні і залежать, насамперед, від початкової орієнтації – на зовнішній вигляд персонажу чи на його внутрішній образ, вважаємо за доцільне залучити на сучасному етапі до навчального процесу не лише теоретичне, а й практичне ознайомлення студентів із відомими системами створення художнього образу та тренінгами, що сприятимуть формуванню та розвитку зовнішніх засобів акторського перевтілення.

#### **Список використаних джерел**

1. Вейгандт С. Пластический тренинг актера по методике Андрея Дрознина / С. Вейгандт // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – Москва : Рос. ун-т театрального искусства. – 2011. – № 1. – С. 22–45.
2. В. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года / ред. Е. Г. Иванова. – Москва : Искусство, 1965. – 556 с.

*ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПЛАСТИЧНИХ ТА МОВНИХ ЗАСОБІВ У ПРОЦЕСІ  
СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ МЕТОДІВ  
АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ*

---

3. Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. Создание актерского образа: Теоретические основы / сост. и отв. редакторы Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – Москва : Рос. ун-т театрального искусства, 2008. – 224 с.
4. Ильинский И. В. Сам о себе / И. В. Ильинский. – Москва : Всерос. театральное общество, 1961. – 370 с.
5. Кисин В. Б. перевоплощение и жизненный опыт актера : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В. Б. Кисин. – Москва : ГИТИС, 1980. – 22 с.
6. Кнебель М. О. О Михаиле Чехове, и его творческом наследии / М. О. Кнебель // Чехов М. А. Литературное наследие. В 2 т. Т. 1. Воспоминания. Письма. – 2-е изд. испр. и доп. – Москва : Искусство, 1995. – 542 с.
7. Ливнев Д. Г. Сценическое перевоплощение / Д. Г. Ливнев. – Москва : Рос. ун-т театрального искусства, 2012. – 264 с.
8. Резнікович М. Нічний театр / М. Резнікович // День. – 2005. – № 34.– Режим доступу : <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nichiy-teatr> – Назва з екрану. – Дата звернення 23.11.2017.
9. Селютина Л. Тадаси Сузуки: «Мой театральный центр можно назвать партией» / Л. Селютина. – 2003. – 29 июня. – Режим доступа : <http://soryu.lyubimov.info/taganka/index-2115.htm>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 29.11.2017.
10. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1954. – 514 с.
11. Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. Т. 4. Работа актера над ролью. Материалы к книге / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1957. – 552 с.
12. Станиславский К. С. Собр. Соч. В 8 т. Т. 6. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917–1938) / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1959. – 457 с.
13. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. Т. 7. Письма: 1874 – 1905 / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1995. – 735 с.
14. Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР), ф. 130, оп. 4, ед. хр. 69, лл. 48–48 об., 49–51.
15. Чехов М. О технике актера [ebook]. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2007. – С. 18. – Режим доступа : <http://igtnd.ru/wp-content/uploads/2015/02/O-tehnike-aktera.pdf>. – Загл. с экрана. – Дата обращения 20 нояб. 2017 г.
16. Элкана А. Советская театральная трагедия. В 3 кн. Кн. 1. Карл-Казимир-Теодор-Всеволод Мейерхольд : исследование жизни и творчества / Арье Элкана. – Москва : Крук, 2006. – 708 с.
17. Юзовский Ю. Бертольт Брехт и его искусство / Ю. Юзовский // О театре и драме. В 2 т. Т. 1. Статьи. Очерки. Фельетоны. – Москва : Искусство, 1982. – 478 с.
18. Юрский С. Ю. Попытка думать / С. Ю. Юрский. – Москва : Вагриус, 2003. – 240 с.

### References

1. Veigandt, S. (2001). 'Plastic training of the actor by the method of Andrei Droznin'. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music], no. 1, pp. 22–45.
2. Ivanova, E.G. (1965). *V. Nemirovich-Danchenko is rehearsing. «Three Sisters» by A. Chekhov staged by the Moscow Art Theater of 1940*. Moscow: Iskusstvo.
3. Zvereva, N., Livnev D. (2008). *Creating the actor's image: Theoretical foundations*. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva.
4. Ilyinsky, I. (1961). *About myself*. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo.
5. Kisin, V. (1980). *Perevoploshchenie i zhiznennyi opyt aktera* [Impersonation and life experience of the actor]. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva.
6. Knebel, M. (1995). 'On Mikhail Chekhov and his creative heritage: M. A. Chekhov'. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage], in vol. 2. vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
7. Livnev, D. (2012). *Stage impersonation*. Moscow: Rossiiskii universitet teatral'nogo iskusstva.
8. Rieznikovych, M. (2005). 'Night theater'. Den [Day], [online]. Available at : <<http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/nichiy-teatr>>. [Accessed 23 November 2017].
9. Selyutina, L. (2003). Tadashi Suzuki: «My theater center can be called a party» [online] Available at : <<http://copy.lyubimov.info/taganka/index-2115.htm>>. [Accessed 29 November 2017].
10. Stanislavsky, K. (1954). *Collected Works. In Vols. 8, vol. 1. Moya zhizn' v iskusstve* [My life in art]. Moscow: Iskusstvo.
11. Stanislavsky, K. (1957). *Collected Works. In Vols. 18, vol. 4. Rabota aktera nad rol'yu. Materialy k knige* [The work of the actor on the role. Materials for the book]. Moscow: Iskusstvo.
12. Stanislavsky, K. (1959). *Collected Works. Vols. 8, vol. 6. Stat'i. Rechi. Otkliki. Zametki. Vospominaniya (1917–1938)* [Articles. Speeches. Responses. Notes. Memoirs (1917–1938)]. Moscow: Iskusstvo.
13. Stanislavsky, K. (1995). *Collected Works. Vols. 9, vol. 7. Pis'ma: 1874–1905* [Letters: 1874–1905]. Moscow: Iskusstvo.
14. The Central State Archive of the October Revolution (TSGAR), f. 130, op. 4, hr. 69, p. 48–48, vol., 49–51.
15. Chekhov, M.O. (2007). *On the technique of the actor*. [ebook] Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. Available at: <<http://igtnd.ru/wp-content/uploads/2015/02/O-tehnike-aktera.pdf>>. [Accessed 20 Nov. 2017].
16. Elkana, A. (2006). *Soviet Theatrical Tragedy. Karl-Kazimir-Theodore-Vsevolod Meyerhold: a study of life and creativity*. Moscow: Kruk.



17. Yuzovsky, Yu. (1982). *Bertolt Brecht and his art. O teatre i drame. Stat'i. Ocherki. Fel'etony* [About Theater and Drama. Articles. Essays. The feuilleton]. Moscow: Iskusstvo.

18. Yursky, S. (2003). *An attempt to think*. Moscow: Vagrius.

© Хлустун О. С., 2017

УДК 7.08:097'06

*Цімох Наталія Іванівна,  
доцент кафедри тележурналістики  
дикторів та ведучих телепрограм  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
tsimoh.n@gmail.com*

## ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ ЕКРАННИХ ТВОРІВ

**Мета дослідження.** Стаття присвячена розгляду еволюції жанрів екранних творів та виявленню зовнішніх і внутрішніх зв'язків між ними. Аналізуються та визначаються причини, що сприяли створенню нових екранних форм, дифузії та гібридизації традиційних жанрів, становленню нових типів і форматів телевізійного мовлення.

**У методологія дослідження** застосовуються аналітичний, історичний, компаративний та порівняльний методи, що дозволяє проаналізувати сучасне телебачення, на якому в процесі еволюції телевізійних жанрів, типів і форматів телемовлення спостерігається стала тенденція інтегрованого відбору телевізійних програм, диференціація та гібридизація нових жанрів.

**Наукова новизна роботи** полягає в дослідженні дифузії, гібридизації жанрів екранних творів у процесі еволюції та виявленні зовнішніх і внутрішніх зв'язків між ними, визначенні причин виникнення нових жанрів.

**Висновки.** Доведено, що в процесі еволюції жанрів екранних творів виникають гібридні жанрові форми, з'являються нові жанрові утворення, змінюється контент передач. Система жанрів починає еволюціонувати – виникають нові жанри, зникають старі, також відбувається взаємопроникнення, злиття жанрів. Соціально-економічні та політичні зміни вплинули на дифузії всієї жанрової системи. На сучасному етапі цей процес відбувається за рахунок злиття, або заміщення одних жанрів іншими та появою нових жанрових утворень.

**Ключові слова:** еволюція, екранні твори, телевізійний жанр, дифузія, жанри.

*Цімох Наталія Іванівна, доцент кафедри тележурналістики  
и ведучих телепрограм, Киевский национальный университет культуры  
и искусств, г. Киев, Украина*