УДК 792.028

Хлистун Олена Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв
with_joy@ukr.net
ORCID: 0000-0002-1764-6559

СУТНІСНІ ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Метою статті *є визначення основних рис і особливостей трансформації актора на сцені творчого акту.* ***Методологія дослідження*** *складається з порівняльно-аналітичних підходів, заснованих на творах мистецтвознавства, нових та вже відомих психотехніках для активної трансформації, що дає змогу визначити її загальні риси та характеристики.* ***Наукова новизна.*** *Досліджено та виявлено основні риси й ознаки трансформації актора на сцені творчого акту. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження різних аспектів акторського та сценічного мистецтва. Основні визначальні аспекти та напрями трансформації можуть бути застосовані учасниками безпосередньо в творчій роботі та вчителями в процесі підготовки акторів. Фактичні риси та ознаки трансформації дають серйозний поштовх для переосмислення творчої активності актора в його художній дії.* ***Висновки.*** *Аналіз особливостей трансформації актора в сценічному творчому процесі дає підстави стверджувати, що в акті трансформації чітко висвітлено дві ознаки. Актор, перш за все, переживає і відчуває те, що він грає у ролі. Водночас цей акт також містить імітацію або імітацію зовнішніх ознак персонажів та його дій. Актор чітко усвідомлює та контролює, що відбувається з його внутрішнім станом у ролі. Проте, донині один спосіб реінкарнації залишається суперечливим: від зовнішньої імітації до внутрішнього стану, або навпаки.*

Ключові слова*: акторська трансформація, імітація, актор, творчий акт, сценічні емоції.*

Хлистун Елена Сергеевна*, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Сущностные особенности актерского перевоплощения

Целью статьи *является определение основных черт и особенностей трансформации актера на сцене творческого акта.* ***Методология исследования*** *состоит из сравнительно-аналитических подходов, основанных на произведениях искусствоведения, новых и уже известных психотехниках для активной трансформации, что позволяет определить ее общие черты и характеристики.* ***Научная новизна.*** *Исследованы и выявлены основные черты и признаки трансформации актера на сцене творческого акта. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего научного исследования различных аспектов актерского и сценического искусства. Основные определяющие аспекты и направления трансформации могут быть применены участниками непосредственно в творческой работе и учителями в процессе подготовки актеров. Фактические черты и признаки трансформации дают серьезный толчок для переосмысления творческой активности актера в его художественном действии.* ***Выводы.*** *Анализ особенностей трансформации актера в сценическом творческом процессе дает основания утверждать, что в акте трансформации четко отражены два признака. Актер, прежде всего, переживает и чувствует то, что он играет в главной роли. В то же время этот акт также содержит имитацию или имитацию внешних признаков персонажей и его действий. Актер четко осознает и контролирует, что происходит с его внутренним состоянием в*

© Хлистун О. С., 2018

главной роли. Однако, до сегодня способ реинкарнации остается противоречивым от внешней имитации к внутреннему состоянию, или наоборот.

***Ключевые слова**: актерская трансформация, имитация, актер, творческий акт, сценические эмоции.*

***Khlystun Olena**, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Show Business of Kyiv National University of Culture and Arts*

Essential features of actor's transformation

***The purpose** of the article is to determine the main features and peculiarities of the transformation of an actor on the stage of a creative act. **The research methodology** consists of comparative analytical approaches based on works of art history, new and already well-known psychotechnics for active transformation, which allows determining its common features and characteristics. **Scientific Novelty**. The main features and signs of the transformation of an actor on the stage of a creative act are investigated and identified. The research results can be used for further scientific research of various aspects of acting and stage art. The main defining aspects and directions of transformation can be applied by participants directly in creative work and by teachers in the process of preparing actors. Actual features and signs of transformation give a serious impetus to rethink the creative activity of the actor in his artistic action. **Conclusions.** Analysis of the features of the transformation of an actor in the stage creative process gives grounds to assert that two signs are clearly reflected in the act of transformation. The actor, first of all, experiences and feels that he plays the leading role. At the same time, this act also contains imitation or imitation of the external signs of the characters and his actions. The actor is clearly aware of and controlling what happens to his inner state in the main role. However, until today the way of reincarnation remains controversial from external imitation to internal state, or vice versa.*

***Key words**: actor's transformation, imitation, actor, creative act, stage emotions.*

Актуальність теми дослідження**.** Основним статутом та збірником правил для перевтілення актора в ролі на сьогоднішній день вважається і залишається система К. Станіславського, зокрема його праця «Робота актора над собою». Спадщина К. Станіславського безумовно є фундаментом і опорою майбутніх відкриттів і послідовників, і його опонентів. Однак, пізніше К. Станіславський і сам визнав недооцінку зовнішньої техніки, фізичних процесів у створенні творчого самопочуття актора. Тому постає закономірна потреба у з'ясуванні та узагальненні позицій інших дослідників і театральних діячів щодо проблеми акторського перевтілення. Тим більше, що початок XX століття став віхою, яка визначила різноманіття напрямків театрального мистецтва в світовому театрі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичну основу дослідження складають праці видатних режисерів, акторів та теоретиків театрального мистецтва К. Станіславського та М. Чехова. До останніх проаналізованих досліджень на тему перевтілення в акторському мистецтві належать праці П. Єршова, Б. Захави, О. Сторожука, В. Кісіна.

Тема дослідження зумовила потребу звернутися до наукових праць сучасних, відомих дослідників в галузі акторського мистецтва Л. Грачової, Е. Бутенка, Н. Рождественської, Лі Страсбергта, Стелли Адлер, Ути Хаген та ін.

Мета статті полягає у виявленні сутнісних особливостей та ознак акторського перевтілення у сценічному творчому акті.

Виклад основного матеріалу. Акторське перевтілення в ролі є однією із вагомих, художніх складових театральної творчості. Необхідно визнати, що відправною точкою пошуків сучасників стали відкриття К. Станіславського,

пов'язані з об'єктивними закономірностями творчості актора. Ідея про обов'язкові для кожного актора умови і закономірності творчого процесу при всіх індивідуальних відмінностях прийомів творчості стала наріжним каменем, парадигмою всіх подальших пошуків в театральному мистецтві та сценічній педагогіці. К. Станіславський належав до тих митців, які сміливо долали протиріччя в своїх поглядах, не боялися відступати назад і відмовлятися від знайденого, якщо наступний крок на шляху пошуку приводив в глухий кут. Як відомо, ранній період становлення системи проходив над внутрішнім творчим процесом актора: емоційною пам'яттю, творчою уявою, сценічною увагою. Однак, пізніше К. Станіславський зауважує: «Озираючись назад, я зрозумів, що багато які з колишніх моїх прийомів гри помилкові» [8, 368]. Не важко припустити, що безперервний пошук способів набуття творчого самопочуття продовжився б і надалі.

Немає нічого більш далекого вченню К. Станіславського, ніж канонізація або формальне трактування системи, що все-таки сталося з системою надалі.

Російський режисер та педагог Е. Бутенко зазначає: «Дослідження психології актора проводилися в різний час, що, на жаль, не привело до створення більш-менш зрозумілої теорії акторської творчості і зокрема до вирішення головної проблеми – проблеми акторського перевтілення. У нових дослідженнях триває обговорення старої проблеми – парадокс про акторську емоцію, розгляд акторської професії як питання специфічної психотехніки в ряду досліджень питань художньої творчості і загальної обдарованості» [2, 7].

Сутнісною ознакою та способом для перевтілення в образ персонажа у К. Станіславського вважається «… в умовах життя ролі і в повній аналогії з нею правильно, логічно, послідовно, по-людському мислити, хотіти, прагнути, діяти, стоячи на підмостках сцени… Як тільки артист доможеться цього, він наблизиться до ролі і почне однаково з нею почувати» [9, 28]. Але питання про те, чи перевтілення в ролі є дійсно таким процесом, на який вказує К. Станіславський і чи дійсно так треба існувати, щоб домогтися цього стану, залишається спірним. Бо ж недаремно цьому питанню присвячені наступні, після К. Станіславського, дослідження Л. Грачової, Е. Бутенка, Лі Страсбергта, Стелли Адлер, Ути Хаген, Є. Гротовського, Е. Барби, Н. Рождественської – сучасних дослідників акторського мистецтва та М. Чехова, учня К. Станіславського. Наприклад, той же ж Е. Бутенко, автор монографії «Сценічне перевтілення. Теорія і практика» зауважував: «Парадоксально те, що непогодження автора «імітаційної теорії» з теоретичними роздумами та обґрунтуваннями М. Чеховим та К. Станіславським їх власного досвіду, з одного боку, не беззаперечністю їх досвіду та практичних досягнень на шляху втілення своїх методів, з другого, якраз і привела нас найперше до необхідності теоретичного осмислення педагогічних набутків цих двох геніїв театрального мистецтва, а потім і до створення «імітаційної теорії» [2, 236]. Бачимо, що Е. Бутенко піддає сумніву і не впевнений у прийомах психотехніки актора за «системою Станіславського» та методом М. Чехова, бо вказує на імітацію в акті перевтілення актора. Цікавим видається, що і М. Чехов заснував інший, відмінний від К. Станіславського метод виховання актора. Утім і сам

К. Станіславський не претендував на остаточну крапку в своїх теоріях: «Поки що наша психотехніка лишається невдосконаленою, найбільше бійтеся силувати свою творчу органічну природу та її натуральні непорушні закони» [9, 398]. А в іншому місці знаходимо наступне «Будемо сподіватися, що наука допоможе нам знайти практично можливий підхід до чужої душі, будемо вчитися розбиратися в логіці, в послідовності її почуттів, у психології, в характерології. Можливо, це допоможе нам виробити прийоми шукати підсвідомий творчий матеріал не тільки в зовнішньому навколишньому житті, але й у внутрішньому житті людей» [9, 140].

Феномен перевтілення актора в іншу людину бере витоки ще з прадавніх часів. Адже театр належить до одного з найдавніших мистецтв, його історія сягає прадавніх коренів людства. Ось як про це сказано у словнику «Естетика»: «У своїх витоках воно сягає до мисливських, сільськогосподарських та релігійних обрядів первіснообщинного ладу, містеріальних та карнавальних дійств. /…/ Міфопоетична свідомість окремих епох визначила як трагедійний, так і гострокомедійний характер народних ігрищ, з яких в тісному зв'язку з фольклорною та епічною традиціями почалося виокремлення первісних форм театральної творчості як такої» [3, 346]. На витоках свого існування європейський театр утверджується як засіб розповіді про важливі події в житті людей. «Епічний театр, чи в крайньому випадку театр з епічними рисами, існував уже в середні віки (містерії). Хор, притаманний грецькій трагедії і з часом витіснений, свідчить про те, що з самого початку театр розповідав про дії, замість того щоб втілювати та зображувати їх, як тільки на сцені виник діалог щонайменше між двома персонажами» [7, 433]. Так само створюється і драматургія, якій театр, у свою чергу, дав поштовх до розвитку. Драматургії як жанру, котрим послуговується тільки театр, надається велике значення. До акторських засобів вираження належить, швидше, голос актора, костюм і т. ін., почуття ж не враховується як фактор творчого акту. У Аристотеля читаємо: «Зазнавши багато змін, трагедія зупинилась, набравши тієї форми, якою вона зараз є. Що стосується кількості акторів, то Есхіл перший ввів двох замість одного, /…/… а Софокл увів трьох акторів і декорації» [1, 28].

У театрі превалювала зображальна, зовнішня форма. Закономірність такої ситуації зумовлювалась естетичною тенденцією певної епохи, яка, як правило, полягала у відмежуванні мистецтва від життя, у нереалістичній правдоподібності. Взаємодіючи з іншими мистецтвами, театр реагує на загальний стан культури, відіграє активну роль в розвитку таких художніх течій, як класицизм, романтизм, реалізм, розкриваючи важливі етапи становлення естетичної свідомості. Згідно із змінами від епохи до епохи розуміння і осягнення художньої правди міняються і способи її вираження в театральному мистецтві.

К. Станіславський вважав, що ключем до творчості актора повинні служити емоції і правда, а шлях до природності лежить через підсвідомість. У повсякденному, звичайному житті підсвідомість автоматично диригує тисячами миттєвих рішень і дій, проте в уявному світі сцени вона має справу з вигадкою, тому втрачає свою звичну функцію. На сцені підсвідомість перестає

спрацьовувати автоматично. К. Станіславський хотів знайти шлях від свідомості до підсвідомості і назад, відтворити віру в реальність уявного, наслідком якої стане правдоподібність поведінки актора. Він першим спробував розробити систему акторської підготовки. Цей підхід відповідав духу часу і тенденціям, намічався в інших видах мистецтва. Мистецтво не стає кращим з часом, воно просто змінюється в залежності від поглядів епохи. Так, в XIX столітті в літературі, драматургії, малярстві, скульптурі, музиці вкорінюється реалістичне мистецтво. Мистецтво цього періоду переходить на вираження життя у реалістичній формі. В епоху реалізму відбулося також переосмислення акторського мистецтва. Через активний поступ реалістичного мистецтва відповідно і у театральному сталося перебільшення у бік внутрішнього життя актора. З цих причин К. Станіславський намагався обґрунтувати основи даного мистецтва з точки зору внутрішнього життя персонажа: «Справа в тому, що театр збирає під своєю крівлею багатьох творців із галузі літератури, малярства, музики, пластичних мистецтв. Серед них наше – акторське – є найвідсталішим, тим, яке немає міцних, випрацюваних основ. Ось чому ми частіше виявляємося позаду, в хвості, в прислуговуванні нашим співтворцям вистави» [8, 449].

Проблема перевтілення в ролі, очевидно, є проблемою всіх виконавських мистецтв, себто тих, які тяжіють до реалістичного зображення світу. У Г. Гегеля читаємо: «Весь зміст концентрується на внутрішньому житті духу, на почутті, уявленні, на душі, яка тяжіє до єднання з правдою і досягає породження Божого в суб'єкті і не стільки бажає здійснити цілі і дії в світ і заради світу цього, скільки намагається робити істотною лише внутрішню боротьбу людини і її примирення з Богом» [4, 135]. Це стосується опери, балету, музичного виконання тощо. Можна сказати про те, що, наприклад, музичний виконавець в процесі виконання музичного твору теж перебуває в стані емоційного відчуття музики як глибинно-домінуючих тенденцій музично-виконавського мислення, що формують індивідуально-стильову неповторність мистецтва музиканта-виконавця.

К. Станіславський надавав значної уваги акторському стану самопочуття в ході перевтілення актора. Проте, звертаємо увагу на той факт, що особливістю застосування прийомів психотехніки є створення благодійних умов для органічного функціонування акторської природи в умовах сценічної (вигаданої) дійсності як природи звичайної людини в умовах її реальної дійсності. Оскільки самопочуття актора в ролі відповідає його самопочуттю, як людини в реальному житті, то з цих причин напрошується думка, що органічний процес функціонування елементів самопочуття актора, за принципом їх добору К. Станіславським є прототипом функціонування природи людини (як стану її самопочуття) в процесі її життя. Як бачимо, йдеться про здатність природи артиста, як людини, органічно функціонувати в творчому процесі перевтілення. Ось як висловлюється про це К. Станіславський: «Те, чого ми вчимося, заведено називати «системою Станіславського». Це неправильно. Вся сила цього методу в тому, що його ніхто не вигадував, ніхто не винаходив. Система належить самій нашій

органічній природі як духовній, так і фізичній. Закони мистецтва засновані на законах природи» [9, 639]. Однак, П. Якобсон, дослідник психології творчості актора, про «систему Станіславського» так висловлюється: «Науково-теоретичне обґрунтування цієї системи ще тільки прийде. Сказане стосується також питання про сценічні переживання. Ці переживання, осмислені як практичні додатки до виховання актора /…/ ... залишаються ще непроясненими як наукові. Проблема сценічних переживань /…/ ... залишається науково не розкритою» [11, 26]. Тобто, бачимо, що цей дослідник сумнівається у схожості акторського почуття із життєвим.

Відомий російський актор і режисер О. Єфремов звертав увагу на недостатнє застосування в акторському мистецтві новітніх наукових досягнень: «Сьогодні наука про людину сягнула далеко вперед. Останні дослідження в галузі психофізіології сприяли тому, що з'явилися нові, невідомі досі галузі знань, здатні спрямувати наші інтуїтивні пошуки в це русло відкритих наукових закономірностей. Але хто з нас, практиків театру – режисерів, акторів, педагогів – спробував серйозно познайомитися, осмислити та застосувати ці досягнення в своїй роботі? Хто із театральних діячів взагалі враховує в своїй творчості наукові відкриття?...» [5, 77].

Щодо процесу перевтілення П. Якобсон висловлювався так: «Творчість актора є діяльністю, яка полягає в оволодінні роллю, у «вживанні» в неї, в грі перед глядачами і т. д., та являє собою цікавий випадок складної «штучної» поведінки людини, яка сама себе ввела в штучну ситуацію фіктивних подій драми і відповідно до цієї ситуації організувала свою поведінку» [11, 39]. А далі П. Якобсон продовжує: «Актор іде на сцену з усвідомленням того, що він повинен представляти якогось уявного персонажа. Виконуючи роль, він повинен відображати в найдрібніших деталях – в ході, осанці, змінах голосу, особливостях поведінки, сміху, мови, звичках, дрібних деталях характеру – деяку особу, єдину у всіх своїх діях. /…/ Свідомість актора як реальної людини в цей час не тільки не пропадає, а ще більше укріплюється, так як в цьому і полягає його завдання як актора – представляти. /…/ Всі ці моменти, разом із свідомістю особливостей особи, яка переживає, разом із усвідомленням себе як майстра, який створює своїми зусиллями, своєю творчістю витвір мистецтва, визначають своєрідність психіки актора» [11, 40].

Відверто про імітацію у акті перевтілення почав говорити Е. Бутенко – російський режисер та педагог майстерності актора. Він же ж і перший це помітив у М. Чехова, пригадуючи, як той говорив про репетиції ролі Муромського: «Я споглядав образ Муромського в фантазії і на репетиції імітував його. Я не грав, як це зазвичай робимо ми, актори, а я імітував образ, який сам грав за мене в моїй уяві»). Що ж тепер радить Чехов нам? «... було б помилкою, якби ви захотіли втілити (зіграти) ваш образ відразу». Зауважте, ні слова про імітацію. І тільки пізніше, радячи втілювати образ по частинах, Чехов один тільки раз промовляє це слово «імітація»: «... ви вибираєте одну рису. Потім ви втілюєте тільки її одну, ніби імітуючи створене і пророблене вами у вашій фантазії». Цим «ніби» Чехов знімає тему імітації як головного, основного, фундаментального положення власного методу. На жаль, але це все,

що залишилося від власного «відкриття». Якщо в книзі «Шлях актора» (ранній Чехов) він однозначно стверджує, що «актор спочатку будує свій образ виключно в фантазії, потім намагається зімітувати його внутрішні і зовнішні якості», то тут, (пізній Чехов) в своїй головній книзі, весь принцип замінюється цим «ніби». Як це сталося і чому, ми і не намагаємося аналізувати. Це справа театрознавців, психологів, дослідників його творчого методу. А режисери та педагоги, прокламують роботу «по методу Чехова», зациклилися на «психологічному жесті», «забарвленні дії», а дитину (принцип імітації, наслідування) виплеснули разом з водою. Але і факт відмови Михайла Чехова від свого власного відкриття зіграв в цьому певну, фатальну, як нам здається, роль. Ми ж і надалі будемо дотримуватися поглядів того, раннього Чехова, який першим з російських акторів XX століття заговорив про «метод лицедійства» як про наслідування (імітацію)» [2, 12].

Едуард Бутенко працює на стику акторської аналітики і психології мистецтва (зокрема і мистецтва безпосереднього творіння, мистецтва як процесу). Це одне з найбільш перспективних на сьогодні напрямків в науці про театр. «Імітаційна теорія» це не ще один «метод» або «система» і не ще одна теорія акторського перевтілення. Це перша спроба створити теорію сценічного перевтілення, що спирається на відомі положення про наслідувальної природи мистецтва (Аристотель), роздуми про наслідувальної природи акторського мистецтва (Дені Дідро), на відкриття та дослідження загальної психології дії, уяви, наслідування, гри тощо., на методи педагогічної роботи прославлених майстрів сцени, включаючи їх практичний досвід і теоретичні міркування (К. Станіславський, Е. Вахтангов, М. Чехов, В. Мейєрхольд, С. Міхоелс, Б. Брехт, Єжи Гротовський і ін). Е. Бутенко, наголошуючи важливість фактору відображення (відтворення) в акті перевтілення зауважує: «Зв'язок між Уявою та Рухом в творчості актора, в його поведінці на сцені, здійснюється через механізм Наслідування» [2, 164]. А далі у цього ж автора читаємо: «Сценічний образ, створений в уяві актора, прагне до втілення, і через механізм наслідування реалізується в процесі сценічної поведінки в переживаннях, наслідувальних рухах та діях, які відповідають образу уяви» [2, 165].

У цьому контексті доречно згадати Аристотелеве визначення того чи іншого виду мистецтва: «Твори епосу та трагедій, а також комедій та дифірамбів, більша частина атлетики та кифаристики – це, загалом, наслідування; відрізняються вони одне від одного в трьох відношеннях: або тим, в чому здійснюється наслідування, або тим, чому наслідують, або тим, як наслідують, – що не завжди однаково. /…/ Ось у яких трьох різницях полягає наслідування /…/…в засобі, предметі та способі» [1, 26].

Слід розуміти, що коли йдеться про імітацію, то не мається на увазі перебільшене, неприродне удавання актора, а про процес, який органічно поєднується з почуттям. У цьому аспекті цікавим видається спостереження Р. Натадзе: «Показником того, настільки тонко відчуває, тонко розрізняє глядач справжнє перевтілення від «імітації», може служити факт сприйняття глядачем так званої «подвійної» гри на сцені; коли актор виконує роль дволикої нещирої людини, яка нещира у виявленні своїх почуттів та старається показати себе

зовсім іншою людиною. Адже тут як справжнє перевтілення, тобто з переконливою для глядача органікою, проявляється те внутрішнє життя, переживання втілюваної актором людини, яка криється за брехнею імітованих цією людиною переживань» [6, 118].

Як бачимо, фактор перевтілення проявляється в одночасній тривалості непідробного внутрішнього стану актора, з одного боку, та акту здійснення контролю над цим процесом – з другого боку.

Наукова новизна. Досліджено та виявлено основні риси й ознаки трансформації актора на сцені творчого акту. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження різних аспектів акторського та сценічного мистецтва. Основні визначальні аспекти та напрями трансформації можуть бути застосовані учасниками безпосередньо в творчій роботі та вчителями в процесі підготовки акторів. Фактичні риси та ознаки трансформації дають серйозний поштовх для переосмислення творчої активності актора в його художній дії.

Висновки. Проведений аналіз особливостей акторського перевтілення у сценічному творчому процесі дає підстави стверджувати, що в акті перевтілення яскраво виділяються дві ознаки. Актор насамперед переживає і відчуває те, що виконує в ролі. Водночас у цьому акті також присутнє наслідування, або імітування зовнішніх ознак виконуваного персонажа і його дій. Актор чітко усвідомлює і контролює те, що відбувається з його внутрішнім станом в ролі. Однак, до сьогоднішнього дня спірним залишається сам спосіб перевтілення: від зовнішнього наслідування до внутрішнього стану, чи навпаки.

У подальших дослідженнях варто виокремити основні принципи акторського перевтілення та психологічні механізми перевтілення.

Література

1. Аристотель Поэтика. Риторика. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
2. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е изд. Москва: Всероссийский центр художественного творчества («Я вхожу в мир искусств»), 2007.
3. Беляев А. А. Эстетика. Словарь. Москва: Политиздат, 1989.
4. Гегель Г. Лекции по эстетике*:* пер. с нем. Москва: Соцэкгиз, 1958.
5. Ефремов О. По своим законам. *Teamp.* № 3. 1977
6. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси: Мецниереба, 1972.
7. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991.
8. Станиславский К. С. Собрание починений*:* в восьми томах. Т. 1. Москва: Искусство, 1954.
9. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953.
10. Чехов М. Литературное наследие: в 2-х томах. Москва: Искусство, 1986.
11. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. Москва: Худож. литер, 1936.

References

1. Aristotle, (2000). Poetics. Rhetoric. Sankt-Peterburg: Asbuca [in Russian].
2. Butenko, E. (2007). Stage reincarnation. Theory and practice. 3rd edition. Moscow: Vserossiyskiy tsentr hudozhestvennogo tvorchestva («Ya vhozhu v mir iskusstv») [in Russian].
3. Belyaev, A.A. (1989). Aesthetics. Vocabulary. Moscow: Politizdat [in Russian].
4. Hegel, G. (1958). Lectures on aesthetics. Moscow: Sotsekgiz [in Russian].

5. Efremov, O. (1977). According to its laws. Theater. Num. 3 [in Russian].
6. Natadze, R.G. (1972). Imagination as a factor of behavior. Tbilisi: Metsniereba [in Georgia].
7. Pavi, P. (1991). Dictionary of theater. Moscow: Progress [in Russian].
8. Stanislavsky, K.S. (1954). Collected Works in Eight Volumes. Vol.1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Stanislavsky, K.S. (1953). Actor's work on himself. Kiev: Iskusstvo [in Ukrainian].
10. Chekhov, M. (1986). Literary heritage in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Jacobson, P.M. (1936). Psychology of scenic actor's feelings. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [in Russian].

УДК 130.2: 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук та історії України
Державного вищого навчального закладу
«Приазовський державний технічний університет»
svetlanah01091970@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6746-135X

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ: «ПОЕЗОМАЛЯРСТВО» ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи. *Спираючись на аналіз історико-культурної традиції осмислення проблеми синтезу мистецтв, відтворити концепцію поезомалярства, обґрунтовану в теоретичних напрацюваннях Михайля Семенка – засновника української моделі футуризму.* ***Методологія*** *дослідження обумовлена специфікою теми статті і ґрунтується на історико-хронологічному методі, який дозволяє «вписати» поезомалярство в динаміку становлення проблеми синтезу мистецтв. Використані також біографічний та порівняльний методи.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в широкому представленні статті М. Семенка «Поезомалярство» (1922), яка була написана в той час, коли об'єктом обговорення та всебічного теоретичного аналізу виступали ідеї О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса та введення в широкий науковий ужиток досвіду українських митців – Л. Курбаса, П. Тичини та ін. – щодо феномену синтезу мистецтв.* ***Висновки.*** *1. показано значущість історико-культурної реконструкції ставлення і розвитку проблеми синтезу мистецтв; 2. представлено український досвід вивчення потенціалу синтезу; 3. доведено значення принципу персоналізації у відтворенні історико-культурних етапів розвитку гуманістики.*

Ключові слова: *синтез, творчо-пошуковий потенціал синтезу, поезомалярство, футуризм, кольорові подразники.*

Холодинская Светлана Николаевна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»*

Динамика развития осмысления проблемы синтеза искусств: «поэзоживопись» как объект исследования

Цель работы. *Опираясь на анализ историко-культурной традиции осмысления проблемы синтеза искусств, воссоздать концепцию поэзоживописи, обоснованную в*

© Холодинська С. М., 2018