

Хоролец Лариса Іванівна
Народна артистка України,
член Національної спілки письменників України,
професор, завідувач кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 000-0002-0328-0058

ПРО ВПЛИВ СПОСОБУ ДІЇ НА ІНТОНАЦІЙНИЙ ХІД СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ АКТОРА

Мета роботи. Стаття присвячена проблемам словесної дії актора на сцені та аналізу способу подолання декламації та фальші на основі власного багаторічного сценічного досвіду авторки, спираючись на систему поглядів П.М.Єршова. **Методологія** роботи полягає у застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, функціонального, системного методів дослідження способів словесної дії у процесі сценічного мовлення актора. **Наукова новизна** дослідження полягає у використанні для досягнення означеної мети особистого досвіду діяльності автора на багатьох вітчизняних театральних сценах, що дозволило зробити обґрунтовані висновки щодо ефективності різноманітних засобів і прийомів акторського сценічного мовлення. **Висновки.** Спосіб дії завжди впливає на інтонацію, оскільки слова, фрази вимовляються вголос і з певною метою. Його вплив тим більший, чим активніше той, хто говорить, домагається своєї мети. Він може залишатися непоміченим тільки у випадках млявого, невизначеного дію слова. Прикладом може служити незацікавлене читання вголос чужого тексту; тут можуть бути відсутніми бачення, а отже, інтонації визначатимуться майже виключно логічним ліпленням фрази; втім і вона навряд чи буде в цьому випадку рельєфною. Отже, вироблення «інтонаційної майстерності» полягає, по-перше, в тренуванні уяви – уміння бачити яскраво, образно те, про що говориш; по-друге, у виробленні дикції слова і фрази, і по-третє, в майстерності користуватися способами словесної дії. Це три ланки єдиного ланцюга, три поверхи єдиної будівлі або три взаємодіючі частини єдиної працюючої конструкції. Дефект будь-якої з них є дефектом цілого, є недоліком у майстерності словесної дії, що неминуче збіднює інтонаційні барви мови актора на сцені.

Ключові слова: сценічна дія; способи словесної дії; «оцінка»; «прилаштування»; опорні словесні дії; бачення; «виплінення» фрази; спосіб впливу; технологія дій.

Хоролец Лариса Ивановна, Народная артистка Украины, член Национального союза писателей Украины, профессор, заведующий кафедрой сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

О влиянии способов воздействия на интонационный ход сценической речи актёра

Цель работы. Статья посвящена проблемам словесного действия актера на сцене и анализа способа преодоления декламации и фальши на основе собственного многолетнего сценического опыта автора, опираясь на систему взглядов П.М.Ершова. **Методология** работы заключается в применении аналитического, искусствоведческого, функционального, системного методов исследования способов словесного действия в процессе сценической речи актера. **Научная новизна** исследования заключается в использовании для достижения указанной цели личного опыта деятельности автора на многих отечественных театральных сценах, позволило сделать обоснованные выводы об эффективности различных средств и приемов актерской сценической речи. **Выводы.** Способ действия всегда влияет на интонацию, поскольку слова, фразы произносятся вслух и с определенной целью. Его влияние тем больше, чем активнее тот, кто говорит, добивается своей цели. Он может оставаться незамеченным только в случаях вялого, неопределенного действия слова. Примером может служить незаинтересованное чтение вслух чужого текста; здесь могут отсутствовать видение, а следовательно, интонации определяться почти исключительно логическим лепкой фразы; впрочем и она вряд ли будет в этом случае рельефной. Итак, выработка «интонационной мастерства» заключается, во-первых, в тренировке воображения - умение видеть ярко, образно то, о чем говоришь; во-вторых, в выработке дикции слова и фразы, и в-третьих, в мастерстве пользоваться способами словесного действия. Это три звена единой цепи, три этажа единой здания или три взаимодействующие части единой работающей конструкции. Дефект любой из них является дефектом целого, является недостатком в мастерстве словесного действия, неизбежно обедняет интонационные краски языка актера на сцене.

Ключевые слова: сценическое действие; способы словесного действия; «оценка»; «приспособления»; опорные словесные действия; видение; «вылепливание» фразы; способ воздействия; технология действий.

Khorolets Larysa, People's Artist of Ukraine Member of the National Union of Writers of Ukraine Head of the department of stage and audiovisual art, Professor at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Regarding the influence of the method of the action on the intonations of the actor's scenic speech

Purpose of Research. The purposes of the article are to analyse the problems of the verbal action of the actor on the stage and to research the way to overcome the recitation and falsehoods, using the author's stage experience, based on the system of P. M. Yershov views. **Methodology.** The methodology of the papers consists in the application of analytical, art history, functional, systemic methods to study the ways of verbal action in the process of the actor's stage motions. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is to use the author's personal experience of the playing at the various Ukrainian theatrical scenes to determine the efficiency of the various techniques and methods of acting stage speech. **Conclusions.** The way of the action always affects the intonation, because words, phrases are pronounced aloud and for a certain purpose. Its influence is greater and more active if the one who speaks, seeks to achieve his/her goals. It can remain unnoticed only in cases of sluggish, indefinite pronunciation. For example, an uninterested reading aloud to someone else's text means the lack of the vision of the text. Therefore the intonations will be determined by the logical modeling of the phrase. However, it is unlikely to be relief in this case. Consequently, the development of «intonation skills» includes the training of the imagination – the ability to see figuratively what you are talking about; the development of the diction words and phrases, and the skills to use the methods of the verbal action. They are three levels or three interacting parts of the entire working structure. Their defect leads to the defect of the verbal action skills, which inevitably spoil the intonation colors of the actor's speech on the stage.

Key words: scenic action; methods of verbal action; «estimation»; «adaptation»; fundamental verbal actions; vision; «constructing» phrases; way of influence; technique of actions.

Актуальність теми дослідження. У своїй понад чвертьстолітній акторській практиці в київському

Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка та багаторічній праці на каналах "Культура" та Державному українському радіо я зіграла сотні спектаклів і здійснила багато десятків записів літературних творів. Часто-густо доводилося спостерігати, як на практиці здійснюється невідчутна багатьма, і професіоналами, зокрема, підміна: замість того, щоб зробити вчинок, актор на сцені починає лише органічно розмовляти або "розмальовувати" текст. Але органічно розмовляти зовсім не означає органічно діяти, хоча з боку здається, що це майже одне й те саме. Органічна, але бездіяльна розмова не заражає, і часто зі сцени віє нудьгою. При органічній дії приводиться в рух весь психофізичний апарат артиста. Якщо артист лише органічно розмовляє – цього не відбувається. Органічне діяння передбачає активну роботу мозкових і м'язових центрів. Для того, щоб органічно розмовляти, ні темпераменту, ні нерву, ні пристрасті не вимагається. Організм при цьому залишається аморфним і млявим. Слово повинне стати необхідним не для того, щоб поговорити на сцені, а для того, щоб з його допомогою зробити ту або іншу дію, здійснення якої без слова неможливе. Тим часом багато артистів, навчившись органічно розмовляти, на цьому заспокоюються і вважають, що професія вже освоєна. Головним бажанням, прагненням у моїй повсякденній роботі був пошук способів і методів, які виявили б для театрального мистецтва скарб, пов'язаний з розробкою і освоєнням виразного і образотворчого матеріалу мовлення в акторському мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. У своїх пошуках ми спиралася на практику митців, які продовжували справу, почату К.С.Станіславським. Зокрема, Г.А.Товстоногова, А.В.Ефроса, П.М.Єршова та інших.

Мета роботи. Стаття присвячена проблемам словесної дії актора на сцені та аналізу способу подолання декламації та фальші на основі власного багаторічного сценічного досвіду авторки, спираючись на систему поглядів П.М.Єршова.

Виклад основного матеріалу. Важко не погодитися з тим, що справжній професіоналізм в акторському мистецтві виявляється в тому, що ніколи дві фрази авторського тексту артист не вимовляє однаково на тій же висоті голосу, з тим же ступенем крупності, з тим же підтекстом. Оснастити навіть актора-початківця професійними уміннями допомагає, на мій погляд, *технологія дій* П.М.Єршова, яка дозволяє набагато ефективніше визначити особливості спілкування персонажів у відповідності з розумінням виконавців цілей і завдань цих персонажів.

Діяти свідомо людина може тільки тоді, коли мета дії виникне в її свідомості. Так будь-яка свідома дія зароджується. Це *перший момент* (або «сходінка») всякої усвідомлюваної суб'єктом дії. Відбулося в навколишньому середовищі щось таке, що спонукало мене звернутися до нього, загостривши мою увагу на тому, що мені потрібне. Це перший момент або «перша сходінка» дії. Позначимо цей момент терміном *оцінка*.

ОЦІНКА. Зі стороони психічної це – момент встановлення у свідомості зв'язку між інтересами (загальною метою) і тим або іншим зовнішнім, об'єктивним явищем. У момент «оцінки» загальна суб'єктивна мета, конкретизуючись, перетворюється на особисту об'єктивну мету, тобто мету одночасно і суб'єктивну і об'єктивну.

Із зовнішнього, м'язового боку «оцінка» – це завжди більш менш тривала або більш менш повна нерухомість. Поки мета не конкретизувалася (поки вона ще тільки конкретизується) – м'язові рухи не можуть бути доцільно підпорядковані їй. А оскільки вони завжди доцільні, то у момент «оцінки» вони мають тенденцію припинитися. Якщо актор на сцені оцінив той або інший побачений або повідомлений йому факт легко і швидко – це означає, що даний факт або не зачіпає інтересів зображуваної ним особи, або не є для нього несподіванкою. І навпаки – якщо він довго і з зусиллям оцінює факт – це означає, що факт цей «зачепив його за живе» і був для нього несподіванкою.

Дія завжди триває в конкретному середовищі і є наслідком змін, що відбулися в цьому середовищі. Тому *другий момент* (або сходінка) будь-якої дії – пристосування діючого самого себе до якостей, властивостей об'єкта і до обставин, в яких йому потрібно переробити об'єкт згідно своєї мети. «Оцінка» відбулася. Тепер потрібно пристосувати себе для того, щоб діяти далі. Тут може знадобитися: перейти в сусідню кімнату, перейти через кімнату, обернутися до партнера лицем, нахилитися, привернути його увагу і сконцентрувати на ньому свою увагу і тому подібне. Це – *прилаштування*. Воно починається негайно після «оцінки» – в той самий момент, коли в свідомості виникла конкретна, предметна ціль. «Прилаштування» – це, по суті, подолання фізичних перешкод, перешкод на шляху суб'єкта до його мети, поки його увага поглинута не ними, а метою подальшого діяння. Для цього вони повинні бути звичними, такими, що не вимагають оцінки. Такими перешкодами є, по-перше, непристосованість до дії на даний об'єкт свого власного тіла і, по-друге, незручне для цієї дії розташування добре знайомих предметів, поводження з якими не вимагає до себе уваги. Одна й та сама людина до різних об'єктів прилаштовуватиметься по-різному; до одного й того ж об'єкта різні люди прилаштовуватимуться знову ж таки по-різному. Нерідко по «прилаштуванню» вже видно ставлення людини до того об'єкта (партнера) на котрий він збирається впливати.

«Прилаштування», звісно, можуть бути нескінченно різноманітними. Проте, вони піддаються деякій загальній *професійно-технічній* класифікації.

Передовсім, усі «прилаштування» можуть бути розділені на дві групи:

1. «прилаштування» для дії на неживі предмети (рухи, що входять до складу «прилаштувань» цієї групи, абсолютно очевидно продиктовані реальними або передбачуваними об'єктивними властивостями предмета і обставинами, в яких здійснюється дія).

2. «прилаштування» для дії на партнера – живу людину (характер такого «прилаштування» визначається, перш за все, тим, якою буде згідно уявлення того, хто діє, реакція партнера на подальшу дію. Головну роль тут грає уявлення того, хто діє про співвідношення сил своїх і партнера).

«Прилаштування» для дії на живу людину можна розділити на групи. У характері «прилаштування» знаходять своє віддзеркалення внутрішній світ людини – його минулий життєвий досвід, і те, як він сприймає і оцінює наявні обставини, що оточують його:

- «прилаштування знизу» (пов'язане з м'язовою тенденцією «бути нижче» партнера).
- «прилаштування зверху» (характеризує тенденція бути вище за партнера. «Бути вище» – означає, перш за все, випрямити хребет, тобто відхилитися від партнера).
- «прилаштування на рівних» (характеризується відповідно м'язовою свободою, або навіть – розпущеністю, недбалістю).

Прилаштування «знизу» і «зверху» відрізняються одне від одного не тільки за своїм психічним змістом, але й із зовнішнього м'язового боку.

«Прилаштування» для дії на партнера – це своєрідна «мускульна мобілізація» (При розгляді дії у ще детальнішому об'ємі «мобілізація» (так само як і «вага тіла», про що мова піде згодом) стає самостійним безсловесним елементом дії. Терміном «мобілізованість» позначається ступінь готовності людини до діяльності до з'ясування мети. Після ж з'ясування невизначена готовність переходить в ту або іншу концентрацію уваги людини на цілі, тобто в мобілізацію. Ступінь мобілізації, безумовно позначається на ретельності прибудови і є однією з «цеглин» її побудови), що лише частково виражається в здійснених рухах, причому іноді найдрібніших і якнайтонших, проте завжди ясно видимих і зрозумілих. Тому прилаштування «зверху», як і прилаштування «знизу», жодною мірою не є позою для дії. У тій самій позі можна прилаштуватися і «зверху», і «знизу», і «на рівних». Поза залишається однією і тією ж, «мобілізація» ж (м'язова готовність) у кожному випадку буде інша і виразиться вона в безлічі найдрібніших рухів, з яких кожний окремо ледве вловимий, трохи помітний і не міняє пози в цілому.

Цю м'язову мобілізацію, готовність тіла до виконання конкретної дії, К.С. Станіславський називав «позивом до дії» і надавав їй велике значення.

Ділячи логіку дій, можна «прилаштування» перетворити на свідому цілісну дію; освоюючи його шляхом тренування, можна повернути в сферу дії мимовільних.

Багато особливостей «прилаштувань» (і взагалі поведінки людини) пов'язано з відчуттям (зрозуміло, підсвідомим) ваги власного тіла.

Виразне розуміння ролі «ваги тіла», по-перше, як чинника фізичного і, по-друге (особливо), як чинника психічного, важливе не тільки для пояснення характеру рухів, що входять до складу «прилаштувань».

Для актора знати, «в якій вазі» діє в кожному даному випадку особа, що зображується ним, – означає мати в своєму розпорядженні додаткові дані для побудови логіки дій цієї особи. Кожна людина, оскільки вона певного віку, певної фізичної комплекції і нервової конституції, певного суспільного становища і тому подібне, діє переважно «в своїй», характерній для неї вазі. Отже, і кожен сценічний образ повинен мати «свою вагу». Далі, якщо з нею щось значне відбувається, то і вага її в тій же мірі змінюється. Якщо «змін ваги» не відбувається, то це означає, що нічого не відбулося і в її свідомості.

Зміна «ваги тіла» входить в логіку дій, якій вона підпорядкована. Логіки дій без змін «ваги тіла», нею спричинених, просто не існує.

Трудність або легкість «оцінки» (важливість, несподіванка) виражається у відносній її тривалості; зміст «оцінки» (тобто відповідність або невідповідність сприйнятого інтересам того, хто оцінює) завжди виражається в зміні «ваги його тіла».

Нарешті, власне дія – пристосування об'єкта до суб'єктивної мети того, хто діє. Це – *третій момент* дії – дія у повному сенсі слова. Він не можливий без перших двох моментів, які пов'язані з ним так нерозривно, що всі три моменти, по суті, є ланками або сходинками єдиної, цілісної дії. Після того, як моє тіло пристосоване до того, щоб впливати на партнера («прилаштовано»), наступає сама дія.

Дія – це перероблення об'єкта, як таке. «Прилаштування» переходить в «дію» так само безпосередньо, як «оцінка» переходить в «прилаштування».

При всьому різноманітті всі «дії» так само, як і «прилаштування» можуть бути розділені на дві групи:

- дії на неживі об'єкти
- дії на людську свідомість.

В результаті третього моменту неминує змінюється співвідношення інтересів діючого з навколишнім середовищем. Ця зміна відбивається у свідомості того, хто діє, і знову спричиняє виникнення найближчої конкретної мети, яка чимось відрізняється від попередньої. Так знову виникає перша сходинка (нового змісту), за нею друга, за другою – третя і т. ін.

Така загальнообов'язкова елементарна логіка будь-якого процесу дії.

Жодна свідомо «дія» на об'єкт не може виникнути без попереднього «прилаштування» і жодне «прилаштування» не може виникнути без попередньої «оцінки».

Все те, з чого складається найскладніша людська дія, входить і до складу простої, опорної або «основної» словесної дії. Тому, навчаючись на опорних, простих словесних діях свідомо виконувати весь ланцюжок «елементів» дії – «оцінку», «прибудову», «дію» - актор у той самий час тренується і в оволодінні всіма «елементами» будь-якої дії, тобто привчає себе оперувати саме дією.

Для того, щоб виконати достовірно, по-справжньому, будь-яку просту словесну дію, конче необхідні, з одного боку, увага, уява, мислення, пам'ять, відчуття і воля; з іншого боку, так само необхідні – певна робота м'язів, виразна дикція слова, логічне ліплення фрази і володіння своїм голосом, тобто його інтонаційними барвами.

Спеціальна турбота про інтонації, як відомо, призводить зазвичай до декламації, фальші і награвання. Тим часом, актор, що не оволодів у достатній мірі інтонаційними барвами свого голосу, не може виконати скільки-небудь складний малюнок логіки словесної дії, взагалі не може діяти словом яскраво і виразно. Тому йому й доводиться дбати про інтонації, попри всі застереження щодо цього.

Для того, щоб ця турбота не завела в безвихідь формалізму, необхідно лише дотримуватись умови – в інтонаціях голосу вбачати *засіб дії*. Адже тренування навичок достовірно (по-людськи, а не по-акторськи) діяти не може завдати шкоди.

Розглядати інтонацію як засіб дії – означає розглядати її в єдності зі всіма іншими елементами дії і перш за все в єдності з метою дії; це означає - ніколи, ні за яких обставин, не розглядати її окремо від найближчої, конкретної мети мовлення даного слова або даної фрази; це означає фіксувати не саму по собі інтонацію, а мету, яка вимагає цієї інтонації.

Зазвичай те або інше звучання кожної даної фрази, що вимовляється задля реальної необхідності (а не за завданням, як це буває на сцені) викликане трьома чинниками, які, так би мовити накладаються один на одного. Цими чинниками є:

1. БАЧЕННЯ – що саме людина бачить, коли говорить фразу;
2. ВИЛІПЛЕННЯ ФРАЗИ – як вона розташовує у картині, що бачить, її елементи - як вона вибудовує її композицію;
3. СПОСІБ ВПЛИВУ ДІЇ – якому психічному процесу в свідомості партнера вона її адресує, на яку психічну здатність партнера вона розраховує, впливаючи на його свідомість в цілому.

Зазвичай ці три чинники діють одночасно і тоді буває важко визначити, який саме інтонаційний хід викликаний образною уявою, який – логікою, який – конкретною дією спрямованістю. Самі причини ці виникають мимоволі. Людина діє словом, фразою: коли і оскільки у неї *для цього* є певні бачення – її уява малює належні картини; коли і оскільки їй *для цього* потрібно показувати свої бачення в певній якості, в певному зв'язку елементів – вона ліпить належним чином фразу; коли і оскільки їй *для цього* потрібно викликати певний психічний процес у свідомості партнера або партнерів – вона вдається до того або іншого способу словесної дії.

Але, залежно від конкретних обставин, один з цих чинників інтонації впливає на неї тією чи іншою мірою і не завжди всі три чинники або джерела інтонації, діють в рівній мірі. Так, чисте питання, задане одним словом, має яскраво виражену інтонацію способу дії, але в ній, очевидно, відсутнє логічне ліплення фрази і можуть бути відсутніми ясні, конкретні бачення. Якщо двоє науковців обговорюють питання, залишаючись абсолютно у сфері другої сигнальної системи, то вони можуть не бачити того, про що говорять. Наприклад, якщо вони говорять про такі абстракції як математичні категорії – тут діє логічне ліплення фрази і спосіб дії.

Наукова новизна дослідження полягає у використанні для досягнення означеної мети особистого досвіду діяльності автора на багатьох вітчизняних театральних сценах, що дозволило зробити обґрунтовані висновки щодо ефективності різноманітних засобів і прийомів акторського сценічного мовлення.

Висновки. Спосіб дії завжди впливає на інтонацію, оскільки слова, фрази вимовляються вголос і з певною метою. Його вплив тим більший, чим активніше той, хто говорить, домагається своєї мети. Він може залишатися непоміченим тільки у випадках млявого, невизначеного дією слова. Прикладом може служити незацікавлене читання вголос чужого тексту; тут можуть бути відсутніми бачення, а отже, інтонації визначатимуться майже виключно логічним ліпленням фрази; втім і вона навряд чи буде в цьому випадку рельєфною.

Отже, вироблення «інтонаційної майстерності» полягає, по-перше, в тренуванні уяви – уміння бачити яскраво, образно те, про що говориш; по-друге, у виробленні дикції слова і фрази, і по-третє, в майстерності користуватися способами словесної дії. Це три ланки єдиного ланцюга, три поверхи єдиної будівлі або три взаємодіючі частини єдиної працюючої конструкції. Дефект будь-якої з них є дефектом цілого, є недоліком у майстерності словесної дії, що неминуче збіднює інтонаційні барви мови актора на сцені.

Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. та гол. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь. ВТФ «Перун», 2005.

3. Великий зведений орфографічний словник сучасної української лексики / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь. ВТФ "Перун", 2005.
4. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. Москва, 1970.
5. Ершов П.М. Технология актерского мистецтва. Москва, 1959.
6. Козлянинова И. П., Чарели Э. М. Речевой голос и его воспитание: Учеб. пособие. Москва: ГИТИС, 1985.
7. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского. Москва: ВТО, 1959.
8. Курбас Л. Театральні закони і акценти / упор. Б. Козака. Львів : Логос, 1996.
9. Пентилюк М. І. Культура мови і стилістика. Київ, 1994.
10. Промптова И. Ю. Действие словом. Мастерство режисера / Под. общей ред. Н. А. Зверевой. Москва : ГИТИС, 2002.
11. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. Москва, 1954-1955. Т. 1, 2, 3.
12. Хоролець Л. І. Способи словесної дії: розвиток ідей К. С. Станіславського в практиці П. М. Ершова. Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 30. С. 209-216.

References

1. Bakhtin M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow [in Russian].
2. Great Dictionary of Contemporary Ukrainian Language (2005). V. T. Busel (Ed.) Kyiv. Irpin': VTF "Perun" [in Ukrainian].
3. The Great Condensed Dictionary of Contemporary Ukrainian Vocabulary (2005). V. T. Busel (Com. and ed.). Kyiv. Irpin': VTF "Perun" [in Ukrainian].
4. Knebel M.O. (1970). The word in the actor's work. Moscow [in Russian].
5. Yershov P. M. (1959). Technology of acting art. Moscow [in Russian].
6. Kozlyaninova I. P., Chareli E. M. (1985). Speech voice and his upbringing. Moscow: GITIS [in Russian].
7. Kurakina K.V. (1959). The basics of speech technique in the works of K.S. Stanislavsky. Moscow: VTO [in Russian].
8. Kurbas L. (1996). Theater law and emphasis. B. Kozak (Comp.). Lviv: Logos [in Ukrainian].
9. Pentilyuk M. I. (1994). Culture of language and stylistics. Kyiv [in Ukrainian].
10. Promptova I. Yu. (2002). Action by word. Master's Degree. N. A. Zvereva (Ed.). Moscow: GITIS [in Russian].
11. Stanislavsky K. S. (1954-1955). Collected Works. Vol. 8-m. Moscow., Vol. 1, 2, 3 [in Russian].
12. Khorolets L. I. (2016). Techniques of verbal action: development of the ideas of K. S. Stanislavsky in the practice of P. M. Ershov. Mystetstvoznachy zapysky. Issue 30, pp. 209-216 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.

УДК 792

Донченко Наталія Петрівна

професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та майстерності
актора Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1484-6800
n_donchenko@i.ua

Винар Ольга Богданівна

асистент кафедри режисури та акторської
майстерності Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000 0002-3217-2806

ЕМОЦІЙНА ПАМ'ЯТЬ ЯК СКЛАДОВА ВДОСКОНАЛЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ АРТИСТА ТЕАТРУ В ЙОГО ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи. Висвітлення основних питань вдосконалення технології професійної майстерності артиста театру як царини художньо-творчої діяльності, визначення ролі емоційної пам'яті у процесі сценічної діяльності артиста для надання відповідної життєздатності персонажу, розкритті його характерних рис для особистісного трактування образу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, функціонального, системного методів дослідження технології професійної майстерності артиста театру та емоційної пам'яті як елементу внутрішньої техніки актора, інструменту вдосконалення творчого процесу артиста у його професійній діяльності. **Наукова новизна** дослідження полягає у ствердженні, що процес професійної художньої діяльності артиста театру виникає через свідому психотехніку митця до підсвідомої творчості його органічної природи, в якій не останнє місце посідає емоційна пам'ять. **Висновки.** У результаті здійсненого аналізу дослідження можна зробити висновок, що кожна артистична індивідуальність має свій ключ від скарбниці художньої творчості, яка виникає і спонукає майстра до сценічної діяльності завдяки натхненню, емоційному настрою, і насамперед, талановитості до створення неповторного витвору мистецтва театру. Великим бажанням кожного сучасного артиста театру є винайдення такого способу техніки гри, який би спонукав ефективну емоційну пам'ять з'являтися у певній театральній сцені в певний час і фіксував її для подальшої досконалої витонченості та певної результативності сценічної діяльності. Але, на жаль, сьогодні такого загального технічного інструменту, єдиних критеріїв та структури побудови майстерності артиста для всіх діячів сцени не існує.

Ключові слова: гра; емоційна пам'ять; артист; театр; техніка актора.

Донченко Наталия Петровна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств; Винар Ольга Богдановна, ассистент кафедры режиссуры и актерского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств

Емоціональна пам'ять як складова вдосконалення творчого процесу артиста театру в його професійній діяльності