

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
ІНСТИТУТ ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА КІНО- І ТЕЛЕМИСТЕЦТВА**

***ГРИГОРІЙ ДЕСЯТНИК
ЛЮДМИЛА ЛИМАР***

**ОСНОВИ
АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
В ЕКРАННІЙ ТВОРЧОСТІ**



КИЇВ-2020

УДК 791.635-051:005.336.5](075.8)

Рецензенти:

Безручко О.В., професор, доктор мистецтвознавства, проректор Київського інституту культури;

Олійник М.Д., народний артист України, актор театру і кіно.

Рекомендовано до друку кафедрою кіно- і телемистецтва Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка

Д 37 Десятник Г.О., Лимар Л.Д. **Основи акторської майстерності в екранній творчості:** тексти лекцій [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.В.]. – Київ, Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2020. – 108 с.

Тексти лекцій розкривають практичні та історико-теоретичні аспекти акторської майстерності, її значення як чинника фахової підготовки студентів різних спеціалізацій в галузі аудіовізуальної (екранної) творчості. Посібник стане в нагоді всім, хто вчиться за напрямком «аудіовізуальне мистецтво та виробництво», а також педагогам та дослідникам цієї галузі культури і мистецтва.

© Десятник Г.О., Лимар Л.Д., 2020

© Інститут журналістики КНУ, 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
<i>АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ В ГАЛУЗІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ (ЕКРАННОЇ) ТВОРЧОСТІ</i>	
РОЗДІЛ ПЕРШИЙ.....	9
<i>АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК ФОРМА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ</i>	
РОЗДІЛ ДРУГИЙ.....	28
<i>АКТОР В КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННІ – ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЇ</i>	
РОЗДІЛ ТРЕТІЙ.....	73
<i>СИСТЕМИ АКТОРСЬКОЇ ГРИ</i>	
БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК.....	106

ВСТУП

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК ЧИННИК ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ В ГАЛУЗІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ (ЕКРАННОЇ) ТВОРЧОСТІ

Однією з актуальних проблем сучасної екранної педагогіки є опанування навичками акторської майстерності студентами, які вчать за спеціалізаціями, здавалося б, не пов'язаними безпосередньо з виконавською діяльністю.

Маються на увазі такі спеціальності як режисери кіно і телебачення, ведучі документальних телевізійних програм, кінотелеоператори, звукорежисери та сценаристи.

Однак значення акторської майстерності виходить далеко за безпосередню сферу її використання – виконавську.

Досвід екранної педагогіки показує, зокрема, що майстерність актора є одним з найважливіших елементів у вихованні режисерського підходу до реалізації екранних видовищ.

По-перше, режисура (так само як і сценарна майстерність) є **практичною психологією**. Режисура безпосередньо пов'язана з постійним вирішенням різноманітних психологічних питань. Це проблеми розробки реалістичних екранних характерів в ігровому кіно, психологічна взаємодія з героями документальних зйомок. Величезне значення мають психологічні проблеми в творчому колективі знімальної групи, які постійно виникають під час різноманітних зіткнень поглядів на творчий процес.

І, нарешті, діяльність режисера це постійні психологічні контакти з великим колом людей, задіяних в організації виробництва екранного твору, в тому числі багатьох керівників та сторонніх осіб, від яких можуть

залежати певні організаційні моменти створення фільмів і телепрограм.

Переважає більшість цих психологічних контактів відбуваються в ситуаціях, коли режисер не нав'язує свою волю, а змушений зрозуміти, відчуті логіку мислення і дій інших людей, підібрати до них своєрідні індивідуальні «ключі», зробити своїми однодумцями.

По-друге, режисер – повноправний керівник, а отже, і вихователь творчо-виробничого колективу. Він повинен чітко розподілити обов'язки різних його членів, на кожному з творчо-виробничих етапів роботи пояснити кожному фахівцю особливості свого творчого бачення, уміти повноцінно використати його творчі особливості, знання, професійну майстерність. Це, по суті, своєрідний педагог, який виховує значну кількість людей на основі власних уявлень про світ, власних етичних норм, власної системи ставлення до творчості та її організації.

По-третє, режисери, які постійно, або періодично працюють з професійними чи непрофесійними виконавцями, не просто дають акторам вказівки. Вони повинні віртуально ототожнювати себе з екранними персонажами, передаючи це творче відчуття виконавцям. Інший підхід – глибоке розуміння внутрішньої логіки поведінки персонажів та роз'яснення її виконавцям. Але і в цьому випадку режисер повинен глибоко розуміти і психологію екранних образів, і психофізіологічні можливості кожного виконавця, оскільки ставити акторам завдання можна лише враховуючи їхню творчу індивідуальність і фізичні можливості, адже актори, за визначенням драматурга О.М. Островського, перш за все є «пластичними художниками».

Здавалося б, усі ці постулати необхідні лише режисерам і тим більше – тільки ігрових екранних видовищ. Але, знову ж таки, безпосередні творці екранного зображення – **оператори** повинні постійно відчувати дію виконавців, передбачаючи їх динамічну поведінку в кадрі, а

звукорежисери повинні постійно контролювати голосові параметри виконавців, виходячи не тільки з технічних характеристик, але й з органічності звучання голосу, відповідності мовлення емоційній атмосфері сцени. В цьому вони, власне, нічим не відрізняються від звукорежисерів музичних записів з поправкою на те, що остаточне рішення приймає режисер екранного твору.

Крім того, конвергентні процеси розвитку телевізійних жанрових форм об'єктивно все більше поєднують документальні та ігрові методи екранного розкриття дійсності. Передусім маються на увазі численні приклади виконавського відтворення фактів, які дедалі органічніше стають частиною документальних та пізнавальних програм телебачення. На жаль, за відсутності у багатьох телевізійних режисерів-документалістів елементарної акторської підготовки, акторські сцени у психологічних та історичних екранних творах своєю якістю дискредитують сам принцип поєднання документального та ігрового, незважаючи на окремі позитивні приклади у цій сфері екранної творчості.

Безсумнівне значення має засвоєння засад акторської майстерності для розвитку творчої фантазії, вміння працювати в середовищі цілісної колективної творчості і т. ін.

При цьому, загальних теоретичних знань, теоретичного вивчення провідних теорій акторської правдивості, таких як системи Костянтина Станіславського та Михайла Чехова, абсолютно недостатньо. Як вже було вказано, режисер повинен психологічно перевтілитися в екранного персонажа для того, щоб показати виконавцям їх пластичні та психологічні дії, або стимулювати їх для власного перевтілення.

Тобто, завдань, які треба вирішити, знань, які треба отримати, навичок, які треба засвоїти на заняттях з акторської майстерності, надзвичайно багато.

Природно і те, що опанування азів акторської майстерності конче необхідно майбутнім **ведучим телевізійних програм**. І якщо ведучі інформаційно-аналітичних програм телебачення перш за все отримують від цього розуміння стилю поведінки, відчуття партнерства, вміння керувати пластикою тіла та мімікою обличчя, то для ведучих розважальних програм телебачення акторська майстерність, уміння перевтілюватися так само необхідні, як і професійним артистам.

До того ж, нинішні студенти, зазвичай, вступають на екранні спеціальності у достатньо ранньому для цієї діяльності віці, не маючи чітких уявлень про майбутню працю та її видові напрямки, а сама загальна назва спеціальності сформульована нині у найзагальнішому вигляді – аудіовізуальне мистецтво і виробництво. Внаслідок цього, навіть при схильності до документалізму випускникам екранних спеціальностей доводиться працювати у тій сфері, в якій їм пощастить працевлаштуватись.

Безумовно, саме тому в Стандарті вищої школи України чітко вказані цілі екранної освіти – «набуття знань та навичок створювати аудіовізуальні твори **різних родів, видів, жанрів** тощо...»

Власне, саме так підходять до вирішення цієї проблеми в провідних екранних школах Заходу. Тільки в одній з них – Нідерланській школі кіно і телебачення, є чіткий розподіл на підготовку студентів в галузі документальної та ігрової екранної творчості. В більшості шкіл на офіційній основі студенти акторського факультету зобов'язані брати участь в екранних роботах студентів режисерського, операторського та ін. екранних профілів, не кажучи вже про те, що всі студенти в обов'язковому порядку виконують як документальні, так і ігрові екранні роботи.

Це допомагає їм краще пізнати характер власної обдарованості та обрати подальший життєвий шлях. Крім

того, в сучасному телебаченні, як ми вже вказували, межа між різними видовими формами мовлення хитка, а організаційно дуже часто взагалі відсутня.

Отже, орієнтація на засвоєння передового сучасного світового досвіду екранної освіти об'єктивно вимагає поглибленого опанування студентами всіх спеціальностей акторської майстерності в обсязі, достатньому для їх підготовки до майбутньої фахової діяльності.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ.

АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ЯК ФОРМА ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Акторське мистецтво, тобто ігрове перетворення людини в якійсь інший людській, тваринний чи навіть предметний образ – одна з найдавніших форм культури і мистецтва.

Народившись, вірогідно, в ході виконання різноманітних первісних обрядів, акторство поступово професіоналізувалося, ставши основою самостійної гілки людської культури – театру, а надалі і постановочних форм екранної творчості, в першу чергу – ігрового кіно.

Виконавська творчість – це мистецтво створення сценічних та екранних образів. Її специфіка полягає в тому, що актор ототожнює себе з певним персонажем драматургічної дії.

При цьому актор повинен не тільки втілити образ цього персонажа на основі авторського та режисерського задумів, але й збагатити його власним трактуванням, яке буде спиратися на особливості власної акторської індивідуальності, життєво достовірні елементи власних акторських спостережень життя, його роздумів, громадянської позиції.

І до того ж – актор повинен органічно включити свій образ у систему загальної драматургічної дії твору, в акторський ансамбль, що сформувався внаслідок багатьох, іноді й випадкових обставин.

Важливим чинником специфіки виконавської творчості є те, що акторський процес утворення образу драматургічного персонажа відбувається на очах у глядача в неповторну мить сценічної, або екранної самореалізації і кожен наступний спектакль, або знімальний дубль усе одно

буде мати особливі, неповторні риси, адже мистецтво актора має за матеріал його власну фізичну природу, емоційні стани, психологічну діяльність, а вони не просто надзвичайно мінливі, але й знаходяться в постійному русі, в стані постійних змін у часі та просторі.

Людина, яка присвятила себе акторській професії, або хоче опанувати її основи, повинна мати відповідні природні якості, зокрема: творчу фантазію, життєву спостережливість, гарну пам'ять (щоправда, окремі визначні актори не могли грати без підказок суфлера), виразний голос, активний темперамент тощо. Однак усе це не позбавляє його необхідності володіти *технікою акторської гри*.

1.1. Основні елементи техніки акторської гри

Оскільки актор повинен грати в численних творах, не просто виконуючи різноманітні ролі, а роблячи це в певний час, який визначають невідвладні акторові обставини, він повинен бездоганно володіти технікою, яка надасть йому змогу перевтілюватись у різні образи саме тоді, коли це потрібно для певного спектаклю, або для зйомки конкретної сцени чи епізоду при створенні кінофільму або телепрограми.

Робота над **зовнішньою технікою** актора має на меті зробити фізичний апарат актора (його тіло) підвладним внутрішньому імпульсу, внутрішньому розумінню й відчуттю ролі.

Внутрішня техніка полягає в створенні внутрішніх (психічних) умов для органічного зародження дії.

Саме акторська техніка дає виконавцю змогу в будь-яку потрібну мить увійти в необхідний творчий стан, який складається з кількох взаємопов'язаних елементів: - активної зосередженості (сценічна увага);

- вільного від напруги тіла (сценічна свобода);

- правильної оцінки пропонованих обставин (сценічна віра);
- бажання діяти, що виникає на цій основі (сценічна дія).

Розглянемо ці окремі елементи.

Сценічна увага – основа внутрішньої техніки актора. К.С. Станіславський вважав що увага – провідник відчуття. Увага може бути довільною і мимовільною.

Довільна увага пов'язана з процесами, що відбуваються у свідомості людини, і носить активний характер. При довільній увазі предмет стає об'єктом зосередженості не тому, що він цікавий сам по собі, а саме у зв'язку з процесами, що відбуваються у свідомості суб'єкта.

Мимовільна увага є пасивною. Причина її виникнення – в особливих властивостях об'єкта (новизна, яскравість). Мимовільна увага здійснюється незалежно від свідомих намірів людини.

Залежно від характеру об'єкта розрізняється *увага зовнішня* (поза самою людиною) і *внутрішня* (думки, відчуття). Зрозуміло, що форми уваги відповідають фізіологічним можливостям людини: зовнішня може бути зоровою, слуховою, смаковою, дотиковою, нюховою, а внутрішня реалізуватися через думки й почуття, фантазії, внутрішні фізичні відчуття, наприклад відчуття голоду чи болі як реакція на певні зовнішні прояви об'єкту спостереження.

Природно, що зовнішня та внутрішня уваги постійно переходять з однієї форми в іншу, або органічно поєднуються.

Завдання актора – активна зосередженість на певному об'єкті в межах сценічного середовища. «Бачу, що є, ставлюся, як задано» – формула сценічної уваги за К.С. Станіславським. Це означає, що на відміну від життєвої уваги до об'єктивної реальності сценічна увага значною

мірою базується на акторській фантазії. Тобто це – не об'єктивний розгляд предмета, а його перетворення.

Сценічна свобода має два боки: зовнішній (фізичний) і внутрішній (психічний).

Зовнішня свобода (м'язова) – це стан організму, при якому на кожен рух тіла в просторі витрачається стільки м'язової енергії, скільки цей рух вимагає.

Знання дає впевненість, упевненість породжує свободу, а вона, у свою чергу, знаходить вираження у фізичній поведінці людини. *Зовнішня свобода – результат свободи внутрішньої.*

Акторська творчість пов'язана з дуже незначними витратами м'язової енергії; значно більше витрачається душевних сил.

Сценічна віра народжується через переконливе пояснення і мотивування того, що відбувається, тобто через виправдання (за К.С. Станіславським). Виправдати – значить пояснити, мотивувати. Виправдання відбувається за допомогою уяви. Глядач повинен вірити тому, у що вірить актор.

Сценічна дія – це матеріал акторського мистецтва. Ознакою, що відрізняє одне мистецтво від іншого і визначає специфіку кожного мистецтва є матеріал, яким користується митець (у широкому розумінні цього слова) для створення художніх образів. У літературі – це слово, у живопису – колір і лінія, у музиці – звук, в акторському мистецтві – дія.

Класичне **визначення дії – вольовий акт людської поведінки направлений до певної мети.**

Дії поділяються на два види:

- *фізичні* – спрямовані на зміну матеріального середовища, або на зміну предмета (з витратою м'язової

енергії);

- *психічні* – спрямовані на зміну відчуттів людини. Психічні дії, у свою чергу, поділяються на мимічні й словесні.

Мета дії: змінити предмет, на який вона спрямована. Фізична дія може служити засобом (пристосуванням) для виконання психічної дії. Можливе паралельне виконання фізичної і психічної дій.

Залежно від об'єкта дії психічні дії бувають:

- *зовнішні* – спрямовані на свідомість зовнішнього об'єкта (тобто на партнера) з метою його зміни;

- *внутрішні* – такі, що мають за мету змінити власну свідомість (наприклад зважувати, обдумувати і так далі).

У дії найнаочніше виявляється людина як єдність фізичного і психічного. Актор створює образ за допомогою своєї поведінки і дій. Їх відтворення і становить сутність гри.

При цьому слід розуміти, що життєві переживання первинні, а сценічні – вторинні. Вторинні тому, що вони – не саме відчуття, а його відтворення. Саме це дозволяє акторові залишатися зрештою решт самим собою і не переходити в житті хитку межу між власною особистістю та акторським образом.

1.2. Опанування техніками акторської гри

Базовою акторською технікою, яка поєднує в собі реальний життєвий досвід та фантазію, є **дія з уявними предметами та в уявних обставинах**.

Така дія розвиває значний комплекс конче необхідних виконавцю якостей: спостережливість, зосередженість, вміння запам'ятовувати все, що може знадобитися для подальшого творчого відтворення. При цьому мається на увазі не тільки зовнішній бік речей, людської поведінки, ситуацій, але й відчуття внутрішнього стану об'єктів попереднього спостереження та власних психоемоційних вражень від цих об'єктів.

Дії з уявними предметами та в уявних обставинах також сприяють формуванню відчуття логічності фізичних дій, їх видовищності, а отже – посилюють зацікавленість глядача.

Немає значення які саме вправи виконувати. Головне – починати з елементарних побутових дій, поступово переходячи до складніших форм роботи з уявною дійсністю. І бажано робити це не тільки на нечисленних заняттях, а будь-якої вільної хвилини. Майбутня телеведуча, тільки-но прокинувшись, може «включити» мікрофон, «увійти в кадр»; майбутній оператор – «під'їхати камерою» до плити, «наїхати трансфокатором» на джезву з кавою та «відзняти» її крупним планом. Це налаштовує на подальшу творчу продуктивність, підіймає власну самооцінку, мобілізує творчу фантазію.

Важливою метою таких вправ є формування органічності ігрового стану на очах публіки, так званої «публічної самотності». Особливо важливо це для екранної виконавської діяльності, зазвичай позбавленої навіть глядачів у публічному розумінні цього слова, а натомість вщерть переповненої багатьма технічними факторами, що відволікають виконавців. Саме в екранній виконавській практиці повністю стає зрозумілим важливість абсолютного зосередження виконавця на процесі акторської гри.

Робота з уявними предметами та в уявних обставинах дуже важлива для формування навичок однієї з першооснов акторської та режисерської майстерності – **уваги**. Адже зрозуміло, що працювати з уявним об'єктом чи в уявних обставинах неможливо без того, щоб попередньо не вивчити ці об'єкти та обставини в дійсності. Постійна цікавість до будь-яких проявів дійсності, тим більше тих, які можуть стати безпосередньою основою наступної творчої трансформації – неодмінна, необхідна риса акторської та режисерської майстерності.

Однак йдеться не просто про цікавість чи

допитливість, а про особливе, специфічне для творчих професій *зосередження* на об'єктах уваги. До того ж слід розуміти, що *зосередження*, як вищий прояв уваги, необхідно на всіх стадіях творчого процесу – і під час вивчення об'єктів майбутньої творчості, і під час реалізації творчого процесу, тобто в ході формування сценічного чи екранного *образу*. І чим глибшим буде це *зосередження*, тим повнішим буде процес проникнення в сутність образу, а отже – його максимально повна зовнішня реалізація. А це важливо не тільки для виконавця, але й для драматурга та режисера, які неначе перевтілюються в екранні образи, а також для оператора, який повинен не просто розуміти, але й відчувати логіку виконавської поведінки в кадрі.

Саме тому оволодіння технікою уваги дуже важливе і значною мірою визначальне для подальшого опанування основ аудіовізуальної творчості.

А головним у процесі *зосередження* уваги є розуміння того, хто саме *зосереджується*. Це означає, що мистецький ефект від *зосередження* буде досягнуто лише тоді, коли воно буде відбуватися «від образу», тобто не від виконавця, а від того, кого він грає. Цей принцип має універсальне значення для екранної творчості, оскільки будь-який її компонент може бути сповна реалізований тільки в процесі своєрідного перевтілення: автора сценарію – в персонажів, автора дикторського тексту – в образ віртуального закадрового осмислювача екранної дії (і ним не обов'язково повинна бути людина!), художника – в образ атмосфери дії, яку формують характери персонажів тощо. Останній приклад свого часу був геніально проілюстрований химерним декоративним світом, який глядачі бачили неначе очима психічно хворого героя фільму «Кабінет доктора Калігарі» (1920).

Будь-який предмет чи ситуація можуть стати матеріалом різноманітних творчих трансформацій, якщо *зосередитись* на них очима різних персонажів, або через

призму нафантазованих психофізичних станів. Адже по-різному дивляться на речі голодна чи сита людина, закоханий чи розчарований в коханні, дресирувальник чи захисник тварин...

Найскладніше в цьому процесі – не прикидатися, що бачиш, чуєш, обмацуєш, а насправді уявити, що це робить твій внутрішній художній образ, яким, до речі, можуть бути не тільки люди, але й тварини, рослини чи навіть неодухотворені суб'єкти акторського перевтілення.

Все це не настільки складно, як здається на перший погляд.

Можна почати «відновлювати» події, про які «розповідають» звуки за вікнами приміщення, або за спиною, придумувати біографії людей за зовнішнім виглядом, «спілкуватися» з персонажами картин чи фотознімків, різним чином обігрувати ставлення до певного предмету тощо. Потім перейти до невеликих колективних сценок, граючи послідовно всіх персонажів – природно, що змінюючи ставлення один до одного. Поступове накопичення навичок, поглиблення образів, ускладнення ситуацій неодмінно дадуть необхідні навички перевтілення, якщо будуть базуватися на неослабній творчій увазі, на зосередженні на визначальних рисах об'єктів та ситуацій.

Різноманітні вправи, імпровізаційні чи попередньо продумані етюди дозволяють накопичити різноманітні навички зосередження творчої уваги та поступово перейти до **спілкування** виконавців між собою.

Проблема спілкування перш за все полягає в тому, що будь-які драматургічні дії є виразом тої чи іншої форми боротьби персонажів за реалізацію власних прагнень, за досягнення власної мети. І йдеться не тільки про ідеологічне, політичне чи ще якимось непримириме зіткнення головних персонажів, але про будь-яке спілкування. Скажімо, персонаж хоче зірвати квітку. Варіантів «боротьби» може бути безліч: квітку не можна зривати; квітку важко зірвати;

хтось іще хоче зірвати квітку; хтось чи щось заважає зірвати квітку; хочеться зірвати, але краса квітки зачаровує і заважає цьому... І так далі – залежно від змісту драматургічного твору та фантазії автора.

Реалізувати назовні зміст та атмосферу цієї боротьби актори можуть лише глибоко розуміючи психологію партнерів-персонажів та сутність об'єктів з оточуючого середовища. А це можливо тільки тоді, коли спілкуванню передує увага, заглиблення в зміст об'єктів взаємодії.

Отже, **без уваги немає спілкування**. Саме тому, опановуючи акторське мистецтво, слід починати роботу над спілкуванням з етюдів, обставини яких добре відомі і зрозумілі початківцям – клас, кафе, магазин, вулиця тощо.

Початковий етап опанування технікою спілкування вимагає особливої ретельності, намагання зрозуміти кожен рух, кожен інтонаційний партнер; не нав'язувати йому власне бачення ситуації, але спробувати побудувати взаємне спілкування на засадах консенсусу, тобто взаєморозуміння, спільного корегування шляхів досягнення психологічної, дієвої мети.

Етюди на спілкування – важливий елемент виховання драматургійної, сюжетної фантазії студентів. Це елементна база будь-якого розвитку переважної більшості сюжетів екранних творів, не кажучи вже про твори сценічні. Це можуть бути різноманітні прохання з наступним виконанням певних дій, повторення рухів один одного або відтворення їх навпаки, відгадування смислу тих чи інших рухів, будь-які інші варіанти сюжетного спілкування – пластичного та пластично-діалогічного.

Ще одна необхідна сфера вироблення навичок спілкування – оволодіння майстерністю організації **темпоритму дії**.

Поняття темпоритму введене К.С. Станіславським. Воно поєднує такі важливі характеристики екранної та сценічної дії, як *темп* – зовнішня швидкість дії, і *ритм* –

кількісне співвідношення тривалостей, рухів та зупинок. Ритм заснований на закономірній повторюваності в просторі або в часі аналогічних елементів і зв'язків через інтервали, які можуть бути співвимірними.

Ритмами неначе об'єднуються окремі епізоди. Він є важливим засобом цілісності монтажної драматургії. Відповідність внутрішньокадрового та монтажного ритму характеру загальної дії та ритміці поведінки персонажів є однією із заповук цілісного образного сприйняття екранного твору, засобом адекватної передачі глядачу емоційного ставлення до екранної дії, адже ритм мистецького або публіцистичного твору немов би «заряджає» глядача драматургічними станами.

Точний ритм повинен допомогти глядачу пройти той же творчий шлях, який пройшли автори та виконавець, створюючи образ. Ритм допомагає психологічно прожити динамічний процес виникнення і становлення образу. Головне розуміти, що ритм є зримим виразом внутрішнього емоційного стану, ступеню психологічного напруження персонажу. Навіть повна статика є однією з ритмічних форм виразу величезного напруження, в якому перебуває персонаж, обираючи шлях наступних дій. Що вже казати про різні форми рухів, швидкість чи уповільненість реакцій тощо. Важливо розуміти, що художній ритм повинен не тільки емоційно підказати глядачу духовний стан персонажів, але й змусити його і самому адекватно неначе увійти в ритміку екранної чи сценічної дії. Тільки таким шляхом можна домогтися персоналізації, ототожнення глядача з персонажами драматургічного твору – екранного чи сценічного.

Ритм у всіх просторово-часових видовищах – це узгоджений рух, зміни, співрозмірність усіх елементів дії. Одним з важливих методів організації ритму є побудова ефективних мізансцен. Тобто, опановуючи темпоритм дії, студенти водночас будуть опановувати основи побудови

мізансцен – взаємного розташування учасників дії, яке допомагає розкрити їх внутрішні взаємозв'язки, емоційно-психологічні стани.

Для навчального процесу підготовки майбутніх сценаристів та режисерів особливо важливо те, що темпоритм дії не може існувати поза сюжетом. І не обов'язково це повинні бути оригінальні сюжети. Краще за все відпрацьовувати здатність діяти в певних ритмах, розкриваючи внутрішній стан персонажів, відтворюючи власні спостереження, випадки, побачені ситуації. Це допомагає опанувати майстерність створення реалістичних людських образів.

Ще одна творча якість, яку необхідно тренувати в ході опанування акторської майстерності – **уява**. Розглядаючи це питання, слід конкретизувати кілька понять.

По-перше, що таке, власне, уява. Під уявою ми розуміємо реалізацію таких психічних дій, які полягають у створенні на основі власного життєвого досвіду *нових* образів і ситуацій. Різновидом уяви є *фантазія*, тобто утворення образів і ситуацій, які в повному обсязі в реальному житті не існують, або ще не існують. Уява взагалі і фантазія зокрема відіграють величезну роль у творчому процесі, моделюючи більшість визначальних компонентів майбутнього твору, серед них властиву йому систему *художніх образів*.

По-друге, що є *художнім образом*? Це суб'єктивна модель буття, яка відображає реальні об'єкти, елементи дійсності, але сповнює їх новим інтелектуально-почуттєвим змістом, який виходить за межі самої моделі, дозволяє зрозуміти певне коло явищ, змодельованих у художньому образі таким чином, який відображає світобачення самого творця образу – автора, виконавця. Це дає змогу суб'єктам, що сприймають цей образ, психологічно співпереживати з образом, переживаючи при цьому різноманітні емоційні

стани, відчуваючи те, до чого спрямовує їх автор. Образ – така форма відображення дійсності і виразу думок і почуттів митця, у якому смисл і почуття, емоційне та інтелектуальне ставлення митця до світу перебувають в нероз’ємній єдності. Образ народжується в уяві митця, втілюється в художньому творі та відновлюється в уяві глядача-читача-слухача.

Художній образ, який є певною моделлю дійсності, що відображає її бачення митцем, повинен бути *багатомірним*, багатогранним, аби дозволити суб’єкту, який сприймає, якомога повніше знайти в ньому близькі йому інформаційні, естетичні, емоційні елементи – до персоніфікації включно. Саме неодномірність, неоднозначність є показником глибини художнього образу.

Причому для створення багатомірності персонажа недостатньо розробити для нього просто цікавий характер. Персонаж найцікавіший тоді, коли створений з різноманітних рис поведінки та світогляду, нехай навіть парадоксальних чи протиречивих. Це поглиблює образний зміст, ступінь типізації характеру персонажа. Чим більше протиріч, тим більша вірогідність того, що персонаж зможе зацікавити аудиторію і спонукати її з цікавістю аналізувати та співпереживати його діям.

Тобто, якщо персонаж повинен бути сильним – треба підкреслити і його слабкість у певних обставинах життя; волоцюга повинен бути аристократом, вбивця – люблячим батьком тощо. Тільки за таким принципом створюються дійсно великі акторські образи. Найбільшу прихильність глядачів мають герої, які проявляють героїзм мимоволі, навіть не здогадуючись про те, що це героїзм. Але водночас, багатогранний персонаж повинен мати глибоко індивідуальний характер, який вирізняє його проміж інших персонажів. Знайти виразні риси такого характеру – головний напрямок акторського пошуку.

А найвдаліші образи – ті, які дають глядачу можливість для домислення, які залишають простір для

подальшого розвитку долі героїв.

І зовсім необов'язково художньому образу розкривати складні філософські проблеми життя. Будь-який зрозумілий глядачу акторський вираз якогось типового чи унікального явища – вже художній образ.

Однак образ – не копія життя. Це результат відбору об'єктивних і суб'єктивних елементів дійсності, який відповідає її розумінню митцем. Кінцевий образ може мати риси реального, а може бути фантазійним об'єктом, який відображає дійсність своїм внутрішнім наповненням, логікою поведінки. І студентські акторські етюди – далеко не найгірша форма напрацювання здатності до мислення художніми образами.

Отже, тренуємо уяву та індивідуальне й колективне творче **бачення**.

Наприклад, працюємо з уявними предметами, розігруючи невеликі сценки.

Протилежністю цьому слугують етюди з реальними предметами, які грають вирішальну роль у нафантазованому сюжеті. Наприклад, кілька предметів використовуються як основа для вигадування сюжету, який змінюється від того, в якому зв'язку знаходяться ці предмети.

Можна, також, колективно вигадувати оповідання, кожного разу підхоплюючи і розвиваючи обставини дії, нафантазованої попереднім оповідачем.

Ефективним засобом розвитку фантазії, творчого бачення, імпровізаційного мислення є створення біографій людей по портретах, розвиток дії, вихідна ситуація якої зафіксована в сюжеті якоїсь жанрової картини тощо. Найкраще, коли ця робота ведеться колективно, послідовно переходячи від одного студента до іншого.

Ще одна необхідна в ході первинного акторського тренінгу вправа – **внутрішній монолог**. Важливість цієї вправи полягає в тому, що студенти вчаться *мислити*.

При цьому слід розуміти що саме є монологом і які

його форми.

Монолог – розгорнута до цілісного висловлювання репліка персонажа; мова персонажа, який не розраховує на чиюсь відповідь. Монолог є мовною формою достатньо великою за змістом, здебільшого сповненою філософського змісту, або такого, що цілісно виявляє позицію персонажа з концептуальних питань.

За драматургічними функціями монологи поділяються на:

- розповіді про події;
- ліричні монологи, тобто своєрідне «розкриття душі»;
- роздуми, тобто вибір варіантів прийняття рішення.

За літературною формою монологи поділяються на такі типи:

- апорте, тобто розмова із самим собою (при цьому слід розуміти, що виконавець розмовляє не з собою, а як персонаж, котрий знаходиться в стані розвитку, із тим самим персонажем, який символізує себе ж, але до початку мислення, до психологічних змін, які з ним сталися);

- внутрішній монолог – вияв внутрішнього «потoku свідомості», у якому думки можуть не мати чітких логічних зв'язків;

- зонг – звертання до глядача у пісенній формі;
- діалог наодинці, тобто розмова з уявним співрозмовником.

Тобто, монолог – це своєрідна форма діалогу, яка вимагає від виконавця максимум фантазії та здатності до індивідуального мислення, вміння не тільки поставити себе у пропоновані сюжетом обставини, але й вірити в їх, нехай уявну, але реальність.

Безумовно, що всі розглянуті форми опанування акторською технікою мають і спільну мету – формування внутрішньої – емоційно-психологічної, і зовнішньої –

пластичної та діалогічної **свободи**. Ці дві форми мистецької свободи невід’ємні, оскільки є ступенями єдиного сходження – від правдивої передачі рухів до правдивого розкриття духовного світу людини. Ця невід’ємність надає величезної ваги вправам різного ступеню складності – індивідуальним і колективним, які є підґрунтям правдивої акторської поведінки.

Абсолютно необхідними є вправи на зорову і слухову пам’ять, на координацію в просторі, на підтримання індивідуального ритму існування на фоні загального ритму існування виконавської групи, на розвиток внутрішньої уваги, на швидке перемикавання активної зосередженості з одного об’єкту на інший, вправи для виправдання певних рухів, вправи на звільнення певної групи м’язів тощо.

Більшість із цих вправ може бути включеною до складу *етюдів* – маленьких сценок, у яких неவிбагливий сюжет об’єднує різні елементи акторського тренінгу.

Етюди можна розділити на групи відповідно до поставленої тренінгової мети. Наведемо деякі з них:

1. Етюди та вправи на дієве завдання та дію в умовах вигадки:

– переставити стілець – для чого? (подобатись педагогу, вигідно показати себе, нерозуміння завдання тощо);

– сидіти – для чого? (щоб сховатись, щоб слухати що робиться в сусідній кімнаті, чекаючи черги на прийом у зубного лікаря тощо);

– увійти в двері – для чого? (побачити близьких і друзів, представитись незнайомим, налякати тощо).

2. Вправи на розвиток артистичної сміливості і безпосередності:

– «ліліпути і велетні»;

– «хто ви?» : студенти виходять по одному і починають діяти; група вгадує хто перед ними і що він робить.

3. Вправи на зовнішню характерність:
- кульгавий (одна нога коротша за іншу);
 - горбатий;
 - нетверезий;
 - задумливий;
 - тугоухий;
 - «скляний чайник»;
 - робот тощо.

4. Етюди на публічну самотність і на фізичне самопочуття:

– за допомогою творчого уявлення згадати і спробувати відчуте фізичне самопочуття і що ви робили тоді, коли вам було: дуже жарко, дуже холодно, ви втомились, ви хворі, тільки що пообідали, хочете спати, вийшли на свіже повітря із задушливої кімнати тощо;

5. Етюди на «зону мовчання»:

- «не можу розв'язати завдання»;
- «лист від друга»;
- «сказати чи не сказати».

6. Етюди на народження слова, або фрази: «Не хочу!», «Прости», «Остогидло!» тощо.

7. Етюди на картини та музичні твори:

– взяти сюжет класичного художнього твору і розіграти в навчальній аудиторії;

– прослухати музичний твір, уявити собі картину, навіяну цим твором, розіграти відповідну сцену.

В ході виконання численних вправ та етюдів напрацьовується здатність підтримувати необхідний темпоритм дії, колективна співучасть; розвиваються уява та фантазія, які дозволяють наповнити абстрактні пластичні дії

певним смыслом відповідно до власних інтересів і світобачення студентів.

І, в свою чергу, розкутість пластики дає змогу виконавцям зосередитись на реалізації всіх інших завдань акторської підготовки та перейти до вироблення, аналізу та реалізації основного компоненту драматургічної дії – надзавдання.

1.3. Основні компоненти драматургічної дії

Надзавдання – термін, який запропонував і поняття про яке розробив К.С. Станіславський. Надзавдання – це мистецьке узагальнення окремого сценічного, або екранного образу до рівня загальнолюдської філософської ідеї, розкриття головної думки, ідеї твору, розвиток драматургії твору, акторської гри так, щоб на основі життєвої правди характерів і подій розкрити художню правду авторської ідеї твору.

Надзавдання формується автором на підсвідомому рівні на підставі життєвого досвіду і творчої уяви, а далі – на основі ретельної розробки твору. У режисера й акторів – навпаки – на основі свідомого аналізу твору, ролі, події. Цей аналіз надалі повинен стати частиною підсвідомої творчості, переживання, тобто формування адекватного подіям їх образу, а в актора – перевтіленню.

Отже, надзавданням є мета творчого задуму – індивідуальне трактування головної ідеї твору, те завдання, заради якого твір реалізується.

Із поняттям надзавдання поєднане поняття **наскрізної дії**.

Наскрізна дія – це спосіб реалізації надзавдання, головна дія, яка повинна привести до розв'язання конфліктних ситуацій, або доведення їх до такої точки напруження, яка викличе в глядача так званий катарсис – психологічний стан глибокого емоціонального

співпереживання, своєрідного самоочищення від негативних емоцій.

Головним засобом організації драматургічного твору, стрижнем драматургічної композиції, основним фактором залучення уваги глядача є драматургічний *конфлікт*.

«Конфлікт» з латини перекладається як «зіткнення сторін, думок, сил». Конфлікт – спосіб розкриття суперечностей, що динамічно розвиваються, процес боротьби. За допомогою конфлікту відбувається розстановка сил, він рухає сюжет і сприяє виявленню характерів героїв.

Конфлікт зароджується, розвивається і розв'язується примиренням конфлікуючих сторін, перемогою одних учасників конфлікту над іншими, або загальною катастрофою.

У будь-якому творі нас захоплює драматизм – напруженість дії, коли ми стежимо за долею героя і з нетерпінням чекаємо, чим закінчиться зіткнення, суперечка, подолання перешкод, сутичка героя з противником або з обставинами.

Сутичка – це не обов'язково бійка в прямому розумінні цього слова, це цілеспрямовані дії, вчинки, репліки персонажів твору, що протистоять один одному або обставинам життя.

Причиною конфлікту є точка зору героїв твору на дійсність, описану в творі, на життя, один на одного, на обставини. Це оцінка героєм навколишнього світу і себе самого.

Конфлікт – це зіткнення різних точок зору. У творі їх може бути декілька. Завдання виконавців – зрозуміти точку зору якого героя вважати головною, чий конфлікт буде домінувати, позиції яких героїв важливіше із соціальної, драматургічної точки зору. Різноманітність конфліктів визначається властивостями характерів персонажів, часом і місцем дії, різними об'єктивними і суб'єктивними причинами.

Конфлікти бувають внутрішньоособові, міжособові, групові, соціальні, культурні, політичні і т.п.

Вони також поділяються на такі види психологічного протистояння:

- «я – я» (внутрішні конфлікти);
- «я – ти» (взаємини з іншими);
- «я – ми» (конфлікт між особою і соціальним середовищем);
- «я – ми всі» (конфлікт між людиною і людством, історією);
- «я – все» (конфлікт між особою і природою).

Основний конфлікт твору, як звичайно, має бути таким, що охоплює найбільшу кількість героїв.

Конфлікти завжди повинні бути персоніфікованими, тобто погляди і інтереси груп, народів, соціальних прошарків обов'язково мають виражатися в образах конкретних персонажів.

Конфлікт здатний розвиватися лише завдяки активним діям героїв. Герої беруть участь у подіях, здійснюють вчинки, з яких формується наше уявлення про їх характери і причини розвитку конфлікту. Це взаємопов'язано: характери визначаються поведінкою героїв у конфлікті, а конфлікт – позицією героїв у пропонованих автором обставинах.

Герой не може існувати в безповітряному просторі, без середовища й оточення. Саме середовище, у яке він занурений, і створить конфліктну, драматургічну ситуацію.

Отже, створюючи акторські етюди, слід якомога чіткіше визначити середовище, в якому розгортаються дії. Сама лише пластична форма етюду або його мовний складник, як би ретельно не були розроблені, все одно будуть виглядати умовно, нереалістично, якщо будуть розвиватися в умовному середовищі, відірвано від природних обставин прояву характерів.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ. АКТОР В КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННІ – ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЇ

Акторська майстерність в кіно і телебаченні за відносно короткий для виконавського мистецтва час пройшла великі та різноманітні шляхи розвитку.

Кіно, яке з'явилося під кінець XIX століття, тривалий час сприймалося як своєрідний атракціон, який не має нічого спільного з високим мистецтвом театру. Така думка переважної частини і глядачів, і кінематографістів сформувала відповідне ставлення до нового видовища з боку театральних акторів. Для цього були серйозні підстави, адже в умовах відсутності звуку актори лише визначали пластично певні реакції, стосунки, дії, причому робили це під безперервні команди режисерів, більшість з яких взагалі не мали жодного уявлення про природу акторської гри.

Але поступово кінематографісти опановували нову кіномову, навчалися будувати повноцінну драматургічну основу кінострічок. Поглиблення змісту, звертання до класичних творів літератури, поява повнометражних фільмів викликали необхідність приходу в кіно професійних режисерів та формування нової виконавської формації – *кіноакторів*.

Першим, хто почав формувати професійні кіноакторські кадри, був визначний американський кінорежисер Девід Уорк Гріффіт. Величезну увагу він приділяв роботі з актором, домагаючись ритмічного малюнку та психологічної глибини екранного образу. Використовуючи власну методику, Д. Гріффіт першим увів до практики підготовки кіноакторів вправи на рівновагу, ігри з предметами, використання предметів в якості художньої деталі для передачі внутрішніх станів людини. Велике значення він надавав мізансценуванню загальних планів,

репетиційній розробці образів і драматургії. Сценарії багатьох фільмів режисер писав одночасно із репетиціями ключових сцен.

Справжніми першими «кінозірками» були відкриті Д. Гріффітом актриси Мері Пікфорд і Ліліан Гіш. Коли вражені успіхом у глядачів фільмів за участю Мері Пікфорд власники кінотеатрів змушені були прийняти фінансові вимоги продюсера Адольфа Цукора, останній зрозумів, що ставка на акторів – головна запорука успішного кінобізнесу. Фантастичний для початку 10-х років ХХ століття гонорар М. Пікфорд – 2000 доларів на тиждень, вимагав не тільки відповідної реклами, але й адекватного покращення загальної якості фільмів.

Кількість американських фільмів, у тому числі повнометражних, стрімко зростала, а разом з тим зростала конкуренція фільмовиробників. Реклама ставала справжнім рушієм кінематографії. І для цього система «кінозірок» виявилася найефективнішою. Портрети класичної «Попелюшки» Мері Пікфорд і її чоловіка – «безстрашного Робіна Гуда», «мушкетера», «багдадського злодія» Дугласа Фербенкса друкували на будь-якій косметичній і кондитерській продукції, не кажучи вже про нескінченні «зоряні» публікації в пресі, включаючи скандальні.

Ненабагато відставали від них зіркові статуси екранного ковбоя Вільяма Харта, кіноаристократки з Росії Алли Назімової, героїні пригодницьких фільмів Пірл Уайт, коміків Бастера Кітона і Гарольда Ллойда. Найбільші гонорари перший красунь Голлівуду Рудольф Валентино отримував не за ролі, а за рекламні тури на підтримку популярного нічного крему для обличчя, що був названий на його честь. Майже кожен відомий голлівудський режисер намагався виховати «зірок», які б асоціювались у свідомості глядачів з їхньою творчістю. У Томаса Інса був ковбой Вільям Харт і благородний юнак Чарльз Рей, Фільми Сесіля де Мілля привертали увагу не тільки грандіозними

ефектними декораціями, але й роковими жінками у виконанні Глорії Свенсон і Теди Бари.

Безперечний «зірковий культ» постійно оточував улюбленця публіки Чарлі (в Європі його називали Шарло) – геніального Чарльза Чапліна

«Зіркова» система напрочуд добре вкладалась у структуру того *оповідного* кінематографа, створення якого вивело американське кіно на перше місце у світі за популярністю серед масового глядача й основою якого був розвиток цікавого сюжету, пов'язаного з долями головних героїв.

Це явище було розвинене і перетворене на важливий чинник кіноіндустрії у 20-ті роки. Особливу роль у процесі формування системи «кінозірок» відіграли визначні діячі кіноіндустрії – Уільям Фокс (компанія «XX століття Фокс»), Джесс Ласкі та Адольф Цукор («Парамаунт»).

Студії штучно створювали навколо виконавців провідних ролей атмосферу загального поклоніння. Контракти з акторами, обраними на роль «зірки», передбачали певний стиль життя, поведінки, спрямовувались на утворення стійкого індивідуального іміджу актора. Важливим елементом іміджу «зірок» ставали й шалені гонорари, сума яких сама по собі вже була дієвою рекламою фільмів. Постійно балануючі на межі моральності, найуспішніша американська кінозірка тридцятих років актриса та сценарист Мей Уест мала другий за розміром річний прибуток у США.

Систему «зірок» намагалися переймати і в Європі, де були гідні для цього постаті – німці Гаррі Піль, Конрад Фейдт, Еміль Яннінгс; італійка Франческа Бертіні, французенка Мюзідора (Жанна Рок).

Студія «Метро-Голдвін-Майер», яку називали «фабрикою зірок», монополюючи володіла однією з кращих кіноактрис світового кіно шведкою Гретою Гарбо. Вона та інші «культові зірки» зазвичай були прикуті до певних

кіностудій багаторічними контрактами.

Природно, що продюсери, які у 20-ті роки остаточно стали провідною фігурою кіновиробничого процесу, намагались формувати сценарні портфелі так, щоб «зіркові» ролі вкладались у комерційно прибуткові стереотипи екранного типуажу їх виконавців. Такий стан речей робив багатьох виконавців заручниками перших вдалих екранних образів, за межі яких вони не могли вийти протягом багатьох років, а то й протягом усього акторського життя.

«Зіркова» система дозволяла не тільки сформувати суспільний «культ» окремих визначних акторів, але й призвичаїти глядача до акторів-ремісників, які, на думку продюсерів, мали необхідні для «просування» кінематографічної продукції певні риси.

Загалом, система «зірок» мала і негативні, і позитивні риси. Дозволяючи підміняти талант красою, обмежуючи творчий діапазон визначних майстрів, вона водночас привертала до світу кіно величезну кількість молодих людей, серед яких досвідчені фахівці могли обрати дійсно талановитих акторів, які надалі формували «золотий фонд» американської акторської школи. Символом цих вищих «зіркових» досягнень безперечно були надзвичайно талановиті актори Хамфрі Богарт, Грета Гарбо, Кері Грант, Бетт Дейвіс, Марлен Дітріх, Джеймс Кегні, Гері Купер, Вівьен Лі, Кетрін Хепбьорн, Джеймс Стюарт та інші.

1910 року на данській студії «Нордск» з'явилась мало кому відома театральна акторка *Аста Нільсен* (1881 – 1972). Оператор, який знімав її перші кінопроби, категорично заперечив проти участі дівчини у зйомках, оскільки обличчя Асти було стандартним, без натяку на щось особливе, харизматичне. І вже зовсім неприйнятним на погляд досвідченого тогочасного кінематографіста була її манера акторської гри – абсолютно позбавлена звичних для глядачів афектації та пластичного перебільшення.

На щастя, журналіст, племінник видатного французького художника Поля Гогена, а 1911 року – сценарист та режисер-початківець Урбан Гад (надалі плідний кінематографіст, автор однієї з перших праць з теорії кіно, виданої 1919 року, «Фільм, його мета й засоби») домогся участі Асти Нільсен у зйомках трагедійної мелодрами «Безодня» за власним сценарієм. 1910 року «Безодня» вийшла на екрани багатьох країн і одразу ця драма сліпого кохання вчительки музики до розбещеного атлета-циркача стала фаворитом міжнародного прокату. Успіх фільму був наслідком шаленого враження від блискучої гри Асти Нільсен.

Зовні то була звичайна красива жінка, стримана, розумна, дисциплінована в роботі, яка нічим не виділялась у натовпі. Але в кадрі вона повністю перевтілювалась у свій екранний образ, чим кардинально відрізнялася від американських «зірок», змушених постійно грати одні ж ті самі характери. Шалені емоції та змійна грація у «танці пристрасті» з «Безодні», кокетство в комедії У. Гада «Янголятко» (1914), глибокий психологізм у фільмі режисера Хольгера-Мадсена «До світла» (1919), аристократичне благородство та романтизм у ролі Гамлета з фільму режисерів С. Гейда, Х. Шелла «Коли Гамлет – жінка» (1921), найтонші мімічні деталі і життєва правда характеру, яка доходить до натуралізму – в ролі розкішної куртизанки в «Безрадівному провулку» (1925) режисера Г. Пабста – все це – Аста Нільсен.

Її екранні жінки глибоко й пристрасно переживали любовне почуття, яке майже завжди ставало для них трагічним конфліктом з реальним життям.

А. Нільсен була однаково органічна в зіграних ролях, під час рекламних кампаній, у звичайному людському спілкуванні; не створювала навколо себе штучних сенсацій; ніколи не афішувала власне приватне життя. Вона ретельно працювала над кожною роллю, об'єднуючи власне її

розуміння з екранним баченням режисера.

Увесь цей комплекс якостей дає підстави вважати Асту Нільсен не просто однією з перших за часом дійсно професійних кіноактрис світу, але й справжнім взірцем професійного підходу до акторської професії.

Слава Асти Нільсен, яка дуже швидко разом з Урбаном Гадам, котрий став її чоловіком, переїхала до Німеччини, була заслужено фантастичною. На її честь назвали розкішний кінотеатр у Берліні, величезний дирижабль і, звичайно, називали новонароджених дівчаток.

На відміну від переважної більшості «зірок», Аста Нільсен і цю солодку ношу несла з гідністю і професійним розумінням. Однак вона одразу ж зрозуміла, що праця в звуковому кіно – зовсім інше акторське мистецтво, яке вимагає серйозної перебудови творчих методів. Знявшись лише в одній звуковій стрічці, Аста Нільсен пішла з кіно. Навіть свої мемуари вона назвала «Муза, що мовчить». Щоправда, однією з причин, що перервали її працю в німецькому кінематографі, було несприйняття актрисою нової фашистської влади.

1933 року вона повернулася у Данію; писала спомини, створювала та іноді виставляла на огляд великі картини-аплікації, зняла фільм про власне життя і творчість.

Серед сучасних кіноактрис, чий професіональний імідж неначе продовжує традиції Асти Нільсен, безумовно вирізняється «зірка» британського та американського кіно **Кіра (Кейра) Найтлі** (нар. 1985 р.). Її манера гри така сама щира й зовні невибаглива, але сповнена глибокого внутрішнього напруження; створені актрисою екранні образи дуже різноманітні, як і фільми, в яких вона знімалася: «Пірати Карибського моря» та «Гордість і пересторога», «Тілоохоронець» і «Колетт», «Спокута» і «Анна Кареніна» та багато інших.

Кіра Найтлі така сама, як і її велика попередниця, скромна й професійна в роботі та в спілкуванні з

журналістами, така сама наполеглива в пошуках екранної виразності; вмiло поєднує розкуту емоційність та пластичну стриманість. Актриса і мати двох дітей веде велику благодійницьку діяльність у різних сферах охорони людського життя та довкілля, за що нагороджена Орденом Британії. У Найтлі немає систематизованої акторської освіти, але дочка акторів пройшла величезну школу самовдосконалення, знімаючись із 7 років і постійно шукаючи нові грані власного обдарування.

На жаль, маючи всесвітню славу і постійно номiнуючись на найвищі творчі нагороди, Кіра Найтлі майже не відмічена ними. Причина цього зрозуміла: надзвичайна зовнішня простота, відсутність якихось індивідуальних технічних прийомів гри. Актриса просто живе характером кожної нової героїні, уникаючи зовнішніх ефектних дій.

Залишається тільки чекати, коли комусь із її екранних персонажів дістанеться ще один «танок пристрасті», який підніс на вершину слави таку саму незрівняну «зірку» дозвучового кіно Асту Нільсен.

Так звана «комічна фільма», чи просто «комічна», яка народилася вже на першому кіносеансі братів Люм'єр 28 грудня 1895 року у вигляді фільму «Политий поливальник», відразу стала улюбленим жанром масового глядача і не втратила свого значення і донині.

Величезним поштовхом до її масового виробництва була розроблена кінорежисером і продюсером Маком Сеннетом система екранних комічних «масок». Мається на увазі усталена зовнішність головного героя «комічної», неначе застиглий у часі набір властивих йому елементів поведінки, взаємин з навколишнім світом, стандартних проявів характеру.

Мак Сеннет, справжнє ім'я якого Майкл Сіннотт (1880 – 1960), почав створювати улюблені невибагливими

глядачами ексцентричні комедії – *слепстіки*, тобто комедії з ляпасами, на студії «Байограф», позбавивши цієї проблеми провідного режисера студії Д. Гріффіта, котрий не мав комедійного хисту. Пізніше Мак Сеннет створив власну студію «Кістоун». Він прозорливо відчув, що тогочасний масовий глядач, якому ще складно було сприймати нові елементи екранної мови, буде активно ходити на фільми з добре знайомими йому персонажами.

Для нього, як і для багатьох американських кіноділків, будь-який фільм обертався передусім навколо екранних трюків – так званих «гегів». Їх навіть придумували спеціальні фахівці. Уся інша драматургія повинна була вести увагу глядача від «гегу» до «гегу».

Екранні маски персонажів являли собою ідеальний для цього інструмент. І глядачі дійсно дуже швидко призвичаїлись до екранних масок, нетерпляче чекаючи нових кумедних трюків своїх улюбленців, а також постійних об'єктів висміювання, наприклад «кістоунських невдах-поліцейських».

Цей метод дуже швидко перейняли і в Європі.

З численних екранних людських типів найбільше враження на глядача справили образи, створені американцями Бастером Кітоном і Гарольдом Ллойдом, французом Максом Ліндером.

Ці молоді люди неначе уособлювали собою поширені і дуже виразні типи тогочасного суспільства.

Бастер (Джозеф Френсіс) Кітон (1895 – 1966) – людина без посмішки, являв собою тип вічного провінційного невдахи, який виходив зі скрутних ситуацій тільки завдяки своєму дивному везінню («Козел», «Невезіння» (1921), «Генерал» (1926) та ін.

Гарольд Ллойд (1893 – 1971) – типовий міський молодик у пошуках праці й долі у великому місті, який зрештою робить кар'єру і знаходить кохання завдяки своїм буржуазним чеснотам («Бабусин онук» (1922), «Нарешті у

безпеці» (1923).

Макс Ліндер (Габріель Льов'єль) (1883 – 1925) – завжди легковажний, винахідливий дон-жуан з навколоаристократичного чи буржуазного середовища, який ніколи не губиться у скрутних ситуаціях («Сім років нещастя» (1921), «На допомогу!» (1923)).

Всі вони протягом багатьох років грали одну й ту саму роль, включену до різних екранних сюжетів – неначе у величезному телевізійному ситкомі.

Учнем М. Ліндера вважав себе і **Чарлі (Чарльз Спенсер) Чаплін** (1889 – 1977) – спочатку англійський естрадний комік, а потому – американський артист і кінорежисер. Він починав свою кінематографічну кар'єру у Мака Сеннета, швидко пішов до іншої фірми, однак продовжував приміряти різні типи екранних масок.

Одна з них – волоцюга з вусиками, тростинкою, характерною зім'ятою шляпою й у величезних черевиках, прижилася і з 1914 року стала його постійним екранним образом.

Але на відміну від своїх попередників, Ч. Чаплін не задовольнився зовнішнім типажем, який служив основою сюжетних пригод. Він почав наповнювати екранний образ глибоким співчуттям до простих людей. Його Чарлі став символом не дуже щасливої, але щедрої душі людини, яка за сміхотворною зовнішністю і веселими трюками ховає почуття власної гідності, потребу справедливості, щире прагнення до загального добра і любові.

Показовим є пародійне використання екранної маски у завершальних епізодах одного з кращих чаплінських фільмів «Золота лихоманка» (1925). Чарлі нарешті пощастило – він знайшов золоту жилу і став мільйонером. Але коли на догоду фотографу новоспечений мільйонер перевдягається в старий одяг, фотограф починає ним маніпулювати, а коли мільйонер Чарлі потрапляє до трюму лайнера, його взагалі ледве не заарештували, адже в кожного

є тільки своє місце.

Успіх і багатство – тільки випадки в житті, але великою мірою прив'язані до твоєї життєвої маски, неначе хотів сказати геніальний актор і режисер. Головне у житті – бути не маскою, а самим собою.

Тільки щирість і безкорислива любов до ближнього принесе щастя – таким було філософське кредо митця, зокрема блискуче висловлене в одному з кращих його фільмів «Малюк» (1921). Історія бродяжки, який всиновив та виростив немовля, і досі викликає щире емоційне співчуття у глядачів. Величезне мистецьке значення мають і виражальні засоби акторської гри, застосовані Ч. Чапліним у цьому фільмі. Завдяки послідовному використанню надзвичайно розвиненої тонкої міміки, Ч. Чаплін зумів не тільки реалізувати драматургічні зміни соціальної поведінки, але й переконливо показати на екрані *розвиток* характеру свого героя. Це було саме те, чого не вистачало переважній більшості екранних творів дочапліновського періоду становлення кіномистецтва.

Важливим внеском у розвиток екранної мови стало й геніальне чапліновське вміння обігрувати матеріальні предмети, яким надавалось інше образне значення. В якості прикладу можна навести блискучу сцену з перетворенням на торт капелюха з фільму «Пілігрим» (1923), або танок булочок із «Золотої лихоманки».

Ці якості чаплінського Чарлі, проявлені в численних фільмах, поступово доповнювались антимілітаристським пафосом («На плече», 1918), темою самопожертви і чистого кохання на тлі соціального егоїзму та морального занепаду панівних класів («Вогні великого міста», 1931) сатирою на капіталістичну експлуатацію («Нові часи», 1936), гнівним антифашистським сарказмом («Великий диктатор», 1940).

Саме такі особливості екранної творчості Ч. Чапліна в поєднанні з комедійністю його фільмів, яка допомагала їх сприйняттю глядачем, зробили Ч. Чапліна найпопулярнішою

фігурою світового кінематографа.

Традиції екранних «масок» виявилися надзвичайно плідними. Це був дієвий екранний інструмент спілкування з глядачем, який можна наповнити будь-яким актуальним змістом. Найвиразніші приклади подальшого розвитку образності «масок», створення яскравих характерів і соціальних типів – творчість таких визначних майстрів як Жак Таті, Жюль де Фюнес, П'єр Рішар, виконавців у фільмах режисера Леоніда Гайдая.

В образі пана Юло з фільмів «Канікули пана Юло» (1953), «Мій дядечко» (1958), «Час розваг» (1967) французький актор і режисер **Жак Таті** (Яків Татіщев) (1907 – 1982) зіткнув на екрані світ фальшивої буржуазної моралі та природну вдачу, щирість, ексцентричну безпосередність дивакуватого інтелігента, який може порозумітись тільки з такими ж як він, ширими створіннями – в першу чергу з дітьми. Парадоксальний світ Юло – світ, у якому все повторюється так само, як повторюються світанки й закати, зима й літо, щоденні ранкові вітання і дитячі ігри. В цьому сенсі дивакуватість Юло стає духовною протилежністю начебто динамічному світу неприродного прагматичного життя «ділових» та «сучасних» людей.

Ще один персонаж «не від світу цього» – екранний образ Франсуа Перрена, створений французьким актором **П'єром Рішаром** (П'єр Рішар Моріс Шарль Леопольд Дефе) (нар. 1934 р.). На противагу Юло, Перрен постійно намагається бути частиною зручного, комфортного буржуазного світу. От тільки безпосередність реакцій, запаковане в камуфляж душевне благородство не дозволяють йому жити омріяним впорядкованим життям, постійно ставлять його в ситуації, в яких комедія у будь-яку мить може перетворитись на трагедію – «Високий блондин у чорному черевіку» (1972), «Невезучі» (1981), «Батечкі» (1983) та ін.

І вже зовсім класична екранна «маска» – комісар Жюв

у виконанні ще одного великого французького коміка *Луї де Фюнеса* (Луї Жермен Давид де Фюнес де Галарса) (1914 – 1983). Невимовно смішний, трохи дурнувятий, але постійно прагне боротися зі злом і це робить його своєрідним Дон-Кіхотом, який веде війну не стільки з реальним ворогом, скільки з власними фантазіями (трилогія фільмів про Фантомаса, створена у 60-ті режисером А. Юнебелем).

Нарівні з великими «масками» американського та французького кіно стоять герої фільмів визначного радянського комедіографа Леоніда Гайдая. Боягуз, Балбес, Бувалий з фільмів «Пес Барбос та незвичайний крос», «Самогонники» (1961), «Операція «И» та інші пригоди Шурика» (1964), «Кавказька полонянка» (1966) у виконанні *Георгія Віцина, Юрія Нікуліна, Євгена Моргунова* увібрали й розвинули всі кращі традиції «масок», збагативши і притаманний їм світ стандартизованих ситуацій, і соціальний спектр характерів. Вони розкрили в своїх образах не тільки негативні й кумедні риси, але й їхню приреченість у зіткненні з новими суспільними відносинами радянського світу.

Вищим досягненням світу «масок» Л. Гайдая став Шурик у виконанні *Олександра Дем'яненка*. Соціальний тип чесного і трохи наївного, але рішучого в моменти випробувань інтелігента, режисер і актор зуміли показати в динаміці суспільного розвитку, розкрили в комедійній «масці» величезний потенціал людини нових гуманістичних прагнень. На диво органічно цей образ увійшов і до фантастичної соціальної комедії «Іван Васильович змінює професію» (1979) за п'єсою геніального Миколи Булгакова.

Саме глибина нового соціального змісту екранних героїв дозволила Л. Гайдаю по-чапліновськи органічно перевести Юрія Нікуліна з негативного в позитивний персонаж однієї з кращих радянських кінокомедій «Діамантова рука» (1968).

Історія екранних «масок» найвиразніше дає змогу

зрозуміти, що будь-які елементи екранної мови не зникають з плином часу. Просто кожен новий історичний етап посилює значення певних елементів кіномови, відкладаючи щось до слушного моменту, коли «архівні» творчі інструменти знову будуть здатні відповідати актуальним завданням нових часів.

Німецький актор *Еміль Яннінгс* (Теодор Фридрих Еміль Яненц) (1884 – 1950) пройшов великий творчий шлях у різних театрах, поки не досяг визначного успіху на кіноекрані: 1919 року він зіграв роль Людвіга XV у фільмі режисера Ернста Любича «Мадам Дюбаррі». Попереду чекало багато ролей у німецькому й американському кіно, зокрема та, за яку він отримав премію «Оскар» – виразно трагічна роль російського генерала в картині режисера Дж. Штернберга «Останній наказ» (1928); однак тільки дві ролі визначили особливе світове значення актора.

1924 року режисер Фрідріх Вільгельм Мурнау за сценарієм видатного німецького драматурга Карла Майера зняв фільм «Остання людина». Це історія порт'є розкішного готелю, якого через старість переводять на роботу в туалет – подавати рушники мешканцям готелю.

Еміль Яннінгс створив приголомшливий образ гордовитого порт'є, для якого ця робота і ставлення до нього мешканців бідного берлінського двору становлять сенс життя. *Без жодного напису* (а це входило в первинний авторський задум стрічки) фільм демонструє безліч бездоганно зіграних емоційних і психологічних внутрішніх станів, які переживає герой у різні моменти роботи й відпочинку. Його постава, погляди, рухи, реакція на шанобливе ставлення навколишніх – усе створює незабутнє враження живого, цілісного характеру – життєво правдивого і водночас абсолютно мистецького.

І як змінюється все, якою трагічною стає постать героя в другій половині стрічки! В умовах відсутності звуку Е. Яннінгс знаходить пластичні прийоми, котрі дозволяють

йому виразно показати найтонші рухи душі свого героя, його реакцію на навколишній світ.

Фільм залишає неповторне мистецьке враження і справедливо включений до відомого переліку 12 кращих фільмів усіх часів і народів (1958).

Соціальний аспект фільму був настільки переконливим, що керівництво кіностудії УФА змусило режисера дозняти дивний фінал, який і дав назву картині: мільонер вмирає на руках старого порт'є, залишаючи йому – останній людині, яка його бачила, увесь свій статок. Е. Яннінгу довелося зіграти у цьому фіналі ще й третій екранний образ – людини, яка торжествує, перебуваючи на межі психічної хвороби. І цей різкий перехід актор зумів виконати дивовижно органічно і правдиво. Граючи реальний стан героя, він одночасно грає його утаємничену мрію – посісти місце своїх колишніх клієнтів – мешканців гранд-отелю.

Доля подарувала акторові ще один подібний образ. Взимку 1929 – 1930 років Е. Яннінг знімається в ролі професора гімназії Рата у фільмі режисера Дж. Штернберга «Голубий янгол» за романом Генріха Манна «Вчитель Гнус, або кінець одного тирана». Партнеркою актора у фільмі була майбутня зірка світового кіно Марлен Дітріх.

Фільм Дж. Штернберга – звуковий, але як і багато ранніх звукових фільмів, він являє собою певний гібрид «німого» і звукового фільму. Незважаючи на цікаву звукову партитуру стрічки, діалоги акторів настільки короткі, що їх з легкістю можна було б замінити титрами, а загострений пластичний малюнок акторської гри повністю відповідає естетиці «німого» кіно.

Це вже пізніше – у середині 30-х екранна драматургія почала орієнтуватись на *психологічну взаємодію* персонажів, виразом якої було слово, а в початковий період звукового кіно більшість стрічок були просто більш чи менш творчо озвученими фільмами, у яких персонажі орієнтувались на

вираз властивої «німому» кіно *емоційної дії, самовияву різних емоційно-психологічних станів.*

Тим, хто бачив «Останню людину», майже неможливо пізнати в професорі Раті колишнього героя Е. Яннінга – швейцара з гранд-отелю – настільки вдало актор грає людину із зовсім іншого соціального середовища. Е. Яннінг створює свого персонажа так, неначе вирізьблює з каменю: фіксовані пози, відпрацьовані жести, патетичні емоції – усе те, що становить класичний тип німецького гімназичного вчителя. І яким дивовижним пластиліном стає цей образ потім – коли непримиренний борець за чистоту моралі закохується у співачку другорозрядного вар'єте! Актор проживає в образі ціле життя, на очах глядача перетворюючись на зовсім іншу людину: від засліпленого коханням інтелігентного вічного холостяка до принизливої ролі балаганного блазня. Фантастичним є рівень його акторської гри у сцені з кукуріканням на межі безумства!

Певною мірою Е. Яннінг у своїй творчості відбиває найхарактерніші риси, які повинні були бути властивими актору «німого» кіно: пластичну довершеність рухів, уміння за допомогою зовнішньої пластики передавати найтонші нюанси емоційних станів, створення образів, які без додаткових пояснень розкривали б ідейний, соціальний, естетичний зміст кінематографічного твору.

Безперечно, що основою для цього були класичні складники його акторської манери – величезний життєвий досвід, різнобічний талант, повне заглиблення у психологічні мотиви пластичної дії, блискуче вміння взаємодіяти з навколишнім предметним світом. Чого лише варті його численні обігрування: сцени з мертвою пташкою, носовою хустиною, білизною героїні тощо. На властивому Е. Яннінгу вмінні творити мистецькі образи під час контактування з предметами була, власне, побудована і фабула фільму «Остання людина», недаремно названого в радянському прокаті «Людина і ліврея».

Жодному з акторів звукового кіно (та й мало кому потім), окрім творців кінокомедій, не вдалося створити такі ж пластично виразні і психологічно насичені образи, які б стали своєрідними символами своєї епохи, відповідного соціального прошарку. Саме в цьому особливе значення великого актора кіно Емілія Яннінгса.

Еміль Яннінгс був одним з небагатьох акторів «німого» кіно, який міг дозволити собі повністю перевтілюватися в нових ролях. Всі інші, навіть дуже талановиті актори, змушені були слугувати незмінним на зовнішність ідолом кіноглядачів, своєрідною гарантією глядацького інтересу.

Але був ще один дуже відомий свого часу кіноактор, який за різноманітність екранних образів отримав прізвисько «український Яннінгс». Йдеться про *Івана Едуардовича Замичковського* (1867 – 1931). У дореволюційний період він грав в українських оперетах, потім працював у різних драматичних театрах, а у 20-ті роки інтенсивно знімався в кіно. Продавець у «Ягідці кохання» О. Довженка, актор М. Щепкін у фільмі П. Чардиніна «Тарас Шевченко», німецький робітник Ельснер у фільмі режисера В. Баллюзека «Гамбург», колоритний помічник поліцейського пристава з «Бені Крика» режисера Володимира Вільнера – він завжди добре сприймався глядачем. Його виразна емоційна гра прикрашала й усі інші більш-менш значні українські фільми «німого» періоду – «Борислав сміється», «Джиммі Хігінс», «Сорочинський ярмарок» та інші. Недарма І. Замичковський був першим кіноактором, який 1926 року отримав звання заслуженого артиста УРСР. В кожній з ролей він перевтілювався майже до невпізнанності, використовуючи і грим, і технічні прийоми гри, і внутрішні психологічні зміни.

Екранним шедевром Івана Едуардовича стала роль старого швейцара Антона з фільму режисера Георгія (Юрія) Стабового «Два дні» за сценарієм Соломона Лазуріна, знята

1927 року на Ялтинській кіностудії, котру у другій половині 20-х років орендувало Всеукраїнське кінофотоуправління (ВУФКУ).

Відданий слуга, Антон перед приходом Червоної армії ховає гімназиста – сина хазяїв маєтку. Однак повертаються «білі» і гімназист видає контррозвідці сина Антона – більшовика Андрія.

Над тілом убитого сина старий нарешті побачив класову прірву між собою і хазяями. Він підпалює маєток і береться за рушницю...

Вражаючою, по-справжньому «шекспірівською», була для того часу гра актора в сцені оплакування загиблого сина. Стримані пластично, але надзвичайно емоційні у своїй статичній виразності рухи та міміка актора були на рівні кращих акторських образів тогочасного кінематографа.

Саме завдяки життєвій та мистецькій правді акторської гри виконавця головної ролі фільм отримав високе визнання в тогочасного європейського й американського глядача.

Ще один шедевр – екранний образ візника Гордія Ярошука з фільму режисера Георгія Тасіна «Нічний візник» (1928, Одеська кіностудія). Свою чи не найкращу в українському «німому» кіно роль, зіграв тоді вже визнаний майстер української сцени і кіно, провідний актор курбасівського «Березіля» *Амвросій Максиміліанович Бучма* (1891 – 1957).

Коротенька роль А. Бучми в кіно – гротескний образ німецького вояка, отруєного газами, з фільму О. Довженка «Арсенал», запам'яталась кожному, хто бачив цей страхітливий символ світової війни. А. Бучма зіграв безліч історичних і сучасних ролей – більш ніж хто інший в українському «німому» кіно – у «Тарасі Трясило», «Миколі Джері», «Джиммі Хіггінсі», «Бориславі сміється» тощо.

У двосерійному фільмі режисера П. Чардиніна «Тарас

Шевченко» А. Бучма талановито виконав роль Кобзаря. Але Гордій Ярошук – вершина його дозвучової творчості, одна з кращих ролей світового «німого» кіно.

Сценарій Георгія Тасіна та Мойсея Заца так само, як і «Два дні», написаний під впливом сюжету роману М. Горького і фільму сценариста Н. Зархі й режисера В. Пудовкіна «Мати». Старий одеський візник Гордій Ярошук виказує білогвардійській контррозвідці схованку підпільників, яку обладнала його дочка, про що він і не підозрював.

Оскільки Ярошук – чи не єдиний нічний візник у місті, його змушують везти арештовану доньку до моргу, де її і вбивають. Наступного дня він знову везе контррозвідників із заарештованим підпільником. Гордій жене коняку; під час шаленої їзди арештований втікає. Візник повертає повозку на ушлявлені у фільмі «Панцерник «Потьомкін» одеські Приморські сходи, де офіцери та вірний коняка гинуть. Зранений Ярошук трагічно вдивляється у глядацьку залу.

Величезний драматичний талант актора виявився в цій ролі повною мірою. А. Бучма сповнює страждання свого героя глибинними «шекспірівськими» пристрастями. Його рухи, очі, постава промовляють з екрану не менше, ніж трагедійні сценічні монологи. А. Бучма навіть у найдраматичніших сценах веде себе надзвичайно стримано, виявляючи власні почуття в трагічному погляді, завмерлому обличчі, акторській паузі. Саме ця стриманість пластичного малюнку в поєднанні з правдивим напруженим внутрішнім станом стала його індивідуальним стилем на довгі прийдешні роки акторської праці в кіно і театрі.

Гідними партнерами А. Бучми стали у фільмі визначний український актор Юрій Шумський в ролі начальника контррозвідки та Марія Дюсімтєр – виконавиця ролі доньки Каті.

Роль Гордія Ярошука неначе завершила екранні

пошуки акторської виразності в «німому» кіно, побудованому майже тільки на проявах емоційних станів героїв. Наступний етап розвитку акторської майстерності вже був пов'язаний із звуковим кіно, якому властива емоційно-психологічна взаємодія екранних персонажів на основі діалогічного спілкування.

У «Нічному візнику» А. Бучма настільки повно й глибоко оволодів виражальною мовою екранного мистецтва, що всі його подальші кінороботи є своєрідним розвитком Гордія Ярошука – мовчазної людини, повністю зосередженої на своєму родинному житті, яка дуже важко осмислює життєві процеси, але у відповідальний момент здатна на рішучий емоційний порив, у якому розкривається глибина і щира народність натури.

Зокрема, такими були його звукові екранні ролі – Олекса Басманий з фільму режисера С. Ейзенштейна «Іван Грозний», Тарас Яценко з «Нескорених» режисера М. Донського, Микола Задорожний в «Украденому щасті» режисерів Г. Юри та І. Шмарука, підпільник Лещук з «Подвигу розвідника» режисера Б. Барнета, боцман Дзюба з картини режисера В. Брауна «В далекому плаванні».

Найвищими акторськими досягненнями періоду «німого» кіно були і фільми російського режисера Якова Протазанова «Пікова дама» за твором О.С. Пушкіна (1916) та «Отець Сергій» (1917) за повістю Л.М. Толстого – обидві за участю провідного російського актора **Івана Мозжухіна** (1889 – 1939). Одним з перших серед акторів І. Мозжухін почав ретельно враховувати специфічні вимоги кіноекрану, зокрема – особливості стриманого виразу емоційно-психологічних станів при грі на крупному плані.

Поруч з ним, безумовно, можна поставити і видатного театрального актора **Івана Москвіна** (1874 – 1946), який глибоким психологізмом, людяністю, життєвістю характеру наповнив роль селянина Полікушки з одноіменного фільму

режисера О. Саніна та оператора Ю. Желябужського за оповіданням Л.М. Толстого (1919).

Значний внесок у формування засад кіноакторської майстерності зробив режисер Євген Бауер. У фільмах Є. Бауера грали кращі російські актори. Його стрічки «Після смерті» (1915), «Життя за життя» (1916), «Революціонер» (1917) та інші користувалися значним успіхом у глядачів, які емоційно відгукувались на реалістичність образів екранних персонажів. Є. Бауер свідомо започаткував і використання в кіно натурників – неакторів, які не просто мали необхідну для ролі зовнішню подібність до певного персонажу, але й володіли необхідною фізичною підготовкою.

Цю ідею надалі розвинув і обґрунтував теоретично й практично кінорежисер Лев Кулешов. Він виходив з тези про те, що кіно – мистецтво зовнішньої дії, яке базується на зображальній культурі й монтажі. Зі своїх експериментів Л. Кулешов дійшов висновку про те, що змістом кожного кадру є певна фізична дія, а зміст екранної фабули народжується зі складання окремих кадрів, неначе будівля з цеглин. Кадри єднаються в монтажні фрази, фрази – в епізоди, епізоди – у фільм.

Із цієї монтажною теорії, яка визначала кадр як первинний, майже нейтральний змістовно елемент, що ставав частиною дії тільки за допомогою ретельно побудованого монтажу, у 1918 – 1919 роках об'єктивно сформувалися погляди Л. Кулешова на творчість кіноактора як роботу *натурника*, котрий бездоганно виконує елементарні фізичні завдання режисера.

У свою чергу, поєднання таких поглядів на кадр, монтаж і акторську гру сформувало розуміння композиційної побудови кадру так, щоб у кожному окремому кадрі глядач одразу ж сприймав його однозначний зміст.

Незважаючи на надмірну категоричність таких висновків, для свого часу вони були справжнім

революційним проривом не тільки у розумінні зображально-монтажних засад молодого кіномистецтва, але й основою навчального процесу підготовки майбутніх професійних кіноакторів. Недарма саме кіношкола Л. Кулешова стала основою першого в світі вищого навчального закладу в галузі кінематографії – ВДІКу.

Значним внеском у формування специфічних кіноакторських навичок стала діяльність так званих ФЕКСів – Фабрики кіноексцентриків, створеної на початку 20-х років ХХ століття визначними в майбутньому кінорежисерами Г. Козинцевим та Л. Траубергом. Точність рухів, абсолютне володіння тілом, підкреслена зовнішня виразність, яких молоді кінематографісти вчили своїх таких самих молодих учнів, стала однією з основ блискучої акторської школи радянського кіно 30-х років.

Своєрідним переламним етапом у формуванні професійної кіноакторської школи стала творчість двох видатних режисерів – Всеволода Пудовкіна («Мати», 1926; «Кінець Санкт-Петербургу», 1927) та Олександра Довженка («Арсенал», 1927; «Земля», 1929) вони органічно поєднали творчість натурників у другорядних ролях та професійних виконавців головних ролей. Реалістичність природної поведінки перших і майстерність перевтілення в художній образ других дозволили поєднати досконалу монтажну мову з глибоким розкриттям психології, емоційності персонажів. Правдивість непрофесійних виконавців активно впливала на формування життєвої правди у грі Миколи Баталова, Віри Барановської, Семена Свашенка, Степана Шкурата та інших.

Надалі непрофесіонали продовжували з'являтися на екрані у змістовних ролях, але то вже були поодинокі випадки. Одним з останніх цікавих випадків використання натурщиків у радянському звуковому кіно був один з кращих радянських фільмів «Ми з Кронштадту». Режисер

Юхим Дзиган, перед яким стояло складне завдання створити узагальнений образ захисників революції, потребував виконавців, чия зовнішність безумовно відповідала б образам учасників революційних боїв. Однак, він відбирав натурників із характерними рисами серед... акторів, яких ніколи не знімали в кіно.

Звукове кіно значно поглибило вимоги до рівня професійної майстерності кіноакторів і надалі випадки залучення до виконання відповідальних ролей непрофесіоналів стало рідкістю, не кажучи вже про виконання головних ролей. Кіноакторство у звуковому кіно остаточно стало самостійною – і достатньо складною, професією, яка вимагала не тільки технічних вмій, але й здатності до духовного самовиявлення, таланту живого міжлюдського спілкування.

В українському кіно можна виділити тільки один успішний приклад підбору виконавця головної ролі за типажем – виконавиця головної ролі вчительки у фільмі «Весна на Зарічній вулиці» (Одеська кіностудія, 1956) Ніна Іванова, теж була вчителькою в житті.

На першому етапі розвитку звукового кіно основними факторами, які стримували поглиблення екранної виразності кіноакторів, були технічна недосконалість звукозапису та відсутність досвіду створення звукової драматургії.

Складності звукозапису перших 5-6 років розвитку звукового кіно призводили до необхідності дуже ретельного вимовляння акторами реплік. Це викликало не тільки певну скованість, загальмованість висловів і поведінки, але й особливо пафосну манеру виконання, яка в свою чергу визначала певні складності та обмеженість сценарної побудови екранних образів. Через це переважна більшість фільмів початку 30-х років була своєрідним поєднанням творчих принципів «німого» та звукового кіно.

Мистецтво звукового фільму виявилось набагато

складнішим, ніж це вважалося його технічним і творчим піонерам. Кіноділки Голлівуда бачили в ньому просто озвучений, «співучий» варіант кіно, митці – можливість наповнення фільмів звуками реального життя, організації сюжету без допомоги титрів. Усе інше здавалося несуттєвим, таким, що аж ніяк не впливає на можливість застосування старого досвіду «німого» кіно з його напрочуд розвиненою зображально-монтажною системою.

Однак з'ясувалося, що звуковий кінематограф – принципово нове екранне мистецтво, побудоване не на емоційному самовияві екранних героїв, а на активній емоційно-психологічній *взаємодії* персонажів. А це вимагало побудови не тільки зовсім нової екранної драматургії, абсолютно нового змісту, але й нової форми акторської гри.

Драматургія звукового кіно об'єктивно ставала драматургією *розмовною*, а вирішальне місце ракурсу та монтажу як засобів виразу авторської позиції, все більше почала посідати побудова виразної акторської *мізансцени*.

Більш того, щодаді, тим чіткіше ставало розуміння того, що поява слова, діалогу виводить на перший план кінодраматургії не просто психологічну взаємодію персонажів, а прояви людських характерів, як визначальних чинників розвитку дії. А мізансцена власне і є проявом характерів у дії.

Саме тому звукове кіно, зокрема, дозволило кіномитцям рішуче перейти від образних монтажних узагальнень, від типових соціальних образів до реалістичних драм та психологічно наповнених, створених професіональними акторськими методами живих людських характерів.

Подолання технічних і драматургічних проблем дозволило підняти кіноакторську творчість на принципово новий рівень реалістичної виразності.

Остаточно напрацювати нову екранну мову та засвоїти нові принципи акторської гри світовий

кінематограф зміг у середині 30-х років, коли з'явилися такі дійсно звукові, а не просто озвучені, кіношедеври, як «Чапаєв» режисерів Георгія та Сергія Васильєвих, «Це трапилося якось уночі» режисера Френка Капри, «Юність Максима» режисерів Григорія Козинцева та Леоніда Трауберга, «Останній мільярдер» режисера Рене Клера, а також такі повністю «розмовні» фільми як «Велика ілюзія» сценариста Шарля Спаака та режисера Жана Ренуара, «Семеро сміливих» сценариста Юрія Германа та сценариста і режисера Сергія Герасимова і багато інших

Успіх кожного з цих фільмів був обумовлений насамперед новим типом екранної драматургії, у якій глибоко розкривалися характери героїв, а екранні художні образи органічно поєднували в собі зображення, звук і виразне авторське ставлення до драматургічного матеріалу.

У довоєнному звуковому кіно було багато чудових актрис. Однак є троє справжніх «зірок», які нині неначе уособлюють тогочасний рівень усього світового кінематографа.

Кожна з них мала власну неповторну індивідуальність, не кажучи про те, що і зовні вони були аніскільки не схожі, проте всі вони створили характери стійких, самодостатніх жінок зі складною долею, які виборюють своє щастя, використовуючи все, що дала їм доля.

Німецько-американська акторка *Марлен Дітріх* (1901 – 1992) у фільмі режисера Джозефа Штернберга «Голубий янгол» (1930) створює образ харизматичної естрадної співачки, яка вміє відстояти себе у принизливому закуліссі дешевого вар'єте. Вона зачаровує глядача своїм пронизливим поглядом, вражає егоїстичною мораллю своєї героїні Лоли Лоли, але навіть у цьому цинічному образі знаходить глибоко людяні риси звичайної жінки, яка намагається вхопити хоча б крихти уявного щастя. Справжнім явищем звукового кіно стало і поєднання у

М. Дітріх талантів актриси і співачки.

Персонаж М. Дітріх виявився дуже актуальним для глядачів багатьох країн світу, охоплених того часу економічною депресією. І цю особливість часу актриса, яка відзначилася надалі стійкою громадянською антифашистською позицією, безумовно відчула і зуміла органічно реалізувати на екрані.

Шведська акторка *Грета Гарбо* (Грета Луїза Густафссон) (1905 – 1990), так само як і Марлен Дітріх, була однією з небагатьох «зірок» німого кіно, які зуміли органічно вписатись у принципово новий мистецький кінопроцес. Її низький, ледь надтріснутий голос дивно гармонував з гордовитою поставою і був дуже добре прийнятий глядачами. Кращими фільмами актриси в 30-ті роки були стрічки режисера Д. Фіцморіса «Мата Харі» (1931), режисера Е. Гулдінга «Гранд-отель» (1932), режисера К. Брауна «Анна Кареніна» (1935), режисера Дж. Кьюкора «Дама с камеліями» (1936). Найвиразнішою і найтиповішою для творчості Г. Гарбо була роль королеви у фільмі режисера Рубена Мамуляна «Королева Христина» (1933).

«Королева Христина» – псевдоісторична «костюмована історія» – жанр, найвиразніше започаткований англійським режисером О. Кордом у фільмі «Приватне життя короля Генріха VIII» (1933).

Ні сюжет – кохання шведської королеви до іспанського посла та відречення від трону заради кохання, ні високопрофесійна постановка режисера Рубена Мамуляна – учня великого російського театрального режисера Є. Вахтангова, ні виразна операторська робота Уільяма Деніелса не зуміли б залишити серйозного творчого сліду, якби не участь у фільмі незрівнянної Грети Гарбо.

Її гра не тільки сповнена дивовижної сили проникнення в образ люблячої жінки, ладної на самозречення заради глибокого почуття. Одночасно вона зуміла створити образ величної сили духу королеви, яка відчуває свій

обов'язок перед народом. Сцена, у якій вона розмовляє з натовпом, що вимагає вислання іспанського посла – безперечно одна з кращих акторських робіт світового кіно.

У ролі жінки, яка зрікається трону заради кохання, Г. Гарбо створила образ надзвичайно цілісної людини, здатної залишатися собою за будь-яких обставин. Розігруючи екранну лінію кохання до іспанського посла, актриса зуміла обійтись без зайвої екзальтації, традиційних для тогочасного кіно різких змін емоційного стану. Її королева – завжди чарівна жінка, її чарівність – завжди залишається королівською – і в сцені, коли вона заспокоює збуджений натовп, і в сценах кохання, і в трагедійному фіналі стрічки, коли вона неначе стає одним цілим з кораблем, що мчить до омріяної країни нехай і загиблого, але коханого чоловіка.

Першим визначним екранним досягненням американської кінозірки *Бетт Дейвіс* (1908 – 1989) стала картина 1934 року «Тягар людських пристрастей» режисера Джона Кромуелла за романом Сомерсета Моема. Далі пішли одна за одною ролі сильних, владних жінок, котрі за будь-яку ціну домагаються власної мети.

Правдивість і драматизм були ознакою кожної з цих ролей. Б. Дейвіс глибоко засвоїла систему перевтілення за Станіславським і постійно працювала над побудовою драматургічного малюнку кожної ролі, ретельно розробляла не тільки зовнішню вірогідність персонажів, але внутрішній зміст їх вчинків, глибокий підтекст. Якою б поверховою не була сценарна розробка образів її героїнь, актриса наполегливо шукала для них такий життєвий зміст і пластичний малюнок, які зробили б екранних жінок справжніми героїнями екрану.

Саме такими у її виконанні стали норавлива, але здатна на самопожертву красуня Джулія з картини режисера У. Уайлера «Іезавель» (1938), англійська королева з псевдоісторичного фільму режисера М. Кьортіса «Приватне

життя Лизавети та Ессекса» (1939) та інші ролі.

1940 року, вже маючи два «Оскара» за кращі жіночі образи, Бетт Дейвіс зіграла головну роль у фільмі Уільяма Уайлера «Лисички» (або «Маленькі лисички»). Образ Реджини Гідденс – одна з кращих екранних ролей в історії Голлівуда – своєрідний символ нестримної жадоби до життєвого успіху, заради якого людина здатна на все.

Майже всю роль актриса зіграла магічною силою своїх очей, які передавали найтонші нюанси її психології, думок, почуттів. З технічної точки зору ця особливість парадоксально поєднує її акторський стиль з акторською манерою Амвросія Бучми. Близькою до цього була і чудова гра Б. Дейвіс у наступному фільмі У. Уайлера «Лист» (1941).

Так само, як М. Дітріх і Г. Гарбо, Бетт Дейвіс уникала різких психологічних змін, передаючи їх радше завдяки стриманому пластичному розкриттю внутрішніх переживань, органічно переходячи від одного до іншого станів через найтонше нюансування погляду, усмішки, загальної постави.

Значно розкутішою, але ще глибшою із психологічного боку актриса була у фільмі режисера Дж. Манкевича «Все про Єву» (1950), в якому зіграла одну з кращих жіночих ролей в історії світового кіно. Граючи «зірку», яку витісняє зі сцени молода суперниця, Б. Дейвіс безупинно переходила від одного емоційно-психологічного стану до іншого, зберігаючи цілісність образу, його безперервний динамічний ритм.

Загалом усі три актриси, маючи власні індивідуальності, немов би репрезентують собою кращі риси акторської майстерності періоду становлення мистецтва звукового фільму: стриманий зовнішній прояв динамічних психологічних станів, яскрава передача емоційних рухів через виразні деталі пластичної і мовної поведінки, уміння зосередити найвищі злети акторської гри саме в ключових сценах, які є виразом ідейно-художнього змісту ролі, органічне поєднання мови і пластики, високу міру

професійної дисциплінованості і відповідальності. Саме ці риси у поєднанні з харизматичною зовнішністю зробили актрис справжніми «зірками» екрана.

Заради повноти картини слід згадати ще одну незрівнянну «зірку» американського кіно – Кетрін Хепбьорн (1907 – 2003). Маючи всі підстави стояти в одному ряду з героїнями цього розділу, К. Хепбьорн, на жаль, майже не знялась у визначних фільмах, окрім стрічки Стенлі Крамера «Вгадай, хто прийде на обід» (1967), де вона грала вже наприкінці кар'єри разом із своїм чоловіком – ушавленим американським актором Спенсером Трейсі.

Однак кожна роль цієї єдиної володарки чотирьох акторських «Оскарів» була сповнена високої майстерності і непідробних емоційних переживань. Її героїні з фільмів режисера Дж. Кьюкора «Маленькі жінки» (1933), «Філадельфійська історія» (1940) та інших другорядних фільмів підкорювали глядачів тонким гумором, елегантністю поведінки, розумом і душевністю щирого екранного погляду.

Багато спільного, але водночас й індивідуального, було й в акторській грі провідних у 30-ті роки голлівудських акторів-чоловіків Хемфрі Богарта, Кларка Гейбла, Кері Гранта, Генрі Фонда ті ін. Створені ними класичні екранні образи утвердили в кіномистецтві вирішальну роль сильного, глибоко національного характеру, здатного наповнити екранну драматургію глибокими роздумами, рішучими діями, активною привабливістю.

Вміння поєднати виняткову своєрідність із життєвою типовістю народних характерів, які розкриваються в динаміці драматургічного розвитку сюжету і ролей, було характерною рисою і радянської акторської школи раннього періоду розвитку звукового кіно. Його «зірки» органічно поєднували глибокий психологізм та відточену пластичну образність.

За незначним винятком, кращі професійні актори

радянського кіно не просто відтворювали малюнок ролі, не просто створювали на екрані символи певних соціальних типів, а розкривали живі, глибоко народні характери, індивідуальні риси яких формувалися на очах глядача й остаточно виявлялись у вирішальних ситуаціях, у переламні моменти народного життя. Ці особливості радянського кіно створили умови для досягнення в кращих його фільмах безумовної єдності між змістом і формою.

Саме глибоке органічне відчуття *народного характеру* позитивно відрізняє більшість кращих ролей довоєнного радянського кіно від багатьох акторських робіт повоєнних десятиліть. Серед таких ролей слід відзначити Бориса Щукіна в ролі Леніна з фільму режисера М. Ромма «Ленін у Жовтні» (1939), Бориса Чиркова в ролі Максима з «Трилогії про Максима» (1935–1938) режисерів Г. Козинцева та Л. Трауберга, Ігоря Ільїнського в ролі Бувалова з «Волги-Волги» (1937) режисера Г. Александрова, Миколу Черкасова в ролі професора Полежаєва з фільму режисерів А. Зархі та Й. Хейфіца «Депутат Балтики» (1936), Михайла Жарова, Миколу Крючкова, Бориса Андрєєва, Петра Алейнікова у численних фільмах, актрис Любов Орлову («Волга-Волга», «Цирк» (1936) режисера Г. Александрова, Віру Марецьку («Член уряду», 1939; режисер Ф. Ермлер), П. Пельтцера в ролі старого робітника Захаркіна з фільму режисера Ю. Райзмана «Остання ніч» (1936) та інших.

Безперечною вершиною цих ролей є образ Чапаєва з однойменного фільму режисерів Г. і С. Васильєвих у виконанні *Бориса Бабочкіна* (1904 – 1975). Актор створив не просто образ історичного персонажа, не просто живий тип народного полководця. Чапаєв у виконанні Б. Бабочкіна – справжній герой народного *епосу*. Він не просто проживає екранне життя, а безперервно змінюється, зростає у постійній взаємодії з різними представниками народу, які неначе живлять його, як у билинних думах.

На такому ж рівні створені у фільмі й інші ролі – головні чи епізодичні. У кожній з них поєднані типові й індивідуальне, життєво народне й символічне. І всі вони – неначе грані одного величного фольклорного образу народного героя – Чапаєва.

Принагідно слід вказати на глибоку народність не тільки героїчних образів. Зокрема, напрочуд змістовними були в радянському кіно і типові образи багатомільйонного «загону» обивателів. Їх справжнім екранним символом стала геніальна актриса **Файна Георгіївна Раневська** (Фельдман)(1896 – 1984). Кожна її роль ставала дивовижним поєднанням реальності та гротеску, комізму і трагізму. Ляля з «Підкидька» (1939) режисера Т. Лукашевич, Роза Скороход із «Мрії» (1941) режисера М. Ромма, Маргарита Львівна з «Весни», як і інші екранні шедеври Ф. Раневської, не тільки являють собою вищий щабель акторської майстерності в кіно, але й канонічно відобразили невмирущу обивательську психологію «маленької людини».

Акторська школа радянського кіно – безперечно одна з кращих у світі. Класичні засади школи перевтілення К.С. Станіславського, поєднані з гуманістично змістовною драматургією та пластично-монтажними здобутками радянського кіно, дозволили багатьом кіноакторам створити незабутні екранні образи, у яких яскраво відображені інтелектуальні та ідейні пошуки епохи.

Радянській акторській школі, переважно сформованій на базі випускників ВДІКу, властивий глибокий психологізм, зрима розгортання на екрані процесу мислення, чіткий поділ акторських образів на такі, у яких у кожній ролі виявляються щирі прояви глибоко народного характеру (М. Жаров, М. Крючков, В. Меркур'єв, Т. Макарова, Н. Мордюкова та інші), або соціальні типи, властиві певному суспільному прошарку. Зокрема, актори останнього типу відповідно до уявлень свого часу прагнули репрезентувати на екрані риси нового, так званого радянського характеру

(О. Баталов, Ж. Болотова, М. Гринько, Н. Гундарева, В. Тихонов, Є. Урбанський та інші).

Визначне місце в радянській кіноакторській школі посідали також виконавці комічних ролей, більшість з яких прагнули не обмежуватись зовнішньо-розважальною дією, а навпаки – глибоко виявляти широкий діапазон людських якостей екранних героїв, розуміючи прояви комічного в контексті правди життєвих обставин (Г. Віцин, І. Ільїнський, А. Миронов, Ю. Нікулін, Ф. Раневська С. Філіппов та ін.).

Одним з найвиразніших етапів становлення радянської акторської школи є кінематограф кінця 50-х і 60-х років, відзначений поглибленням інтелектуального складника екранних образів, органічним поєднанням психологічного й емоційного в загальній структурі ролей, покликаних виявити новий цивілізаційний і соціальний тип – радянську людину.

Зокрема, на формування такого екранного типу було спрямовано і роботу з екранізації численних творів класичної літератури, образи яких формують у читача, глядача орієнтацію на активний процес мислення, активний гуманістичний характер суспільних дій.

Саме такими – глибоко гуманістичними, інтелектуальними, психологічно дієвими були персонажі кращих радянських фільмів того періоду – Гамлет з одноіменного фільму режисера Г. Козинцева, а також герої фільмів «Летять журавлі» режисера М. Калатозова і «Дев'ять днів одного року» режисера М. Ромма.

Тетяна Самойлова (1934 – 2014) – актриса з неординарною зовнішністю. Дещо загадкова, постійно зосереджена на власному внутрішньому житті, схильна до вибухових емоційних проявів. Ці індивідуальні риси напрочуд добре вписались у її екранні образи, які передавали величезне напруження часу та екстраординарних екранних подій («Невідправлений лист» (1959, режисер М. Калатозов)

– геолог, «Альба Регія» (1961, режисер М. Семеш) – розвідниця, «Анна Кареніна» (1967, режисер А. Зархі) – головна роль). І кожна з цих визначних ролей бере свій початок з образу Вероніки з фільму «Летять журавлі» (1957).

Її героїня – віддана і зрадлива, сильна і слабка одночасно. Тетяна Самойлова – наповнила образ Вероніки глибинною багатозначністю, незчисленими нюансами переживань, високим рівнем емоційної напруги, яка передається глядачеві у кожній сцені, починаючи від трагедійного бігу навздогін нареченому, що йде на фронт, і до не менш трагедійного, але й переповненого щастям перемоги фіналу, у якому Вероніка радіє разом з натовпом, що зустрічає фронтовиків, але й одночасно переконується у загибелі коханого.

Роль її нареченого – Бориса, була невеликою, але дуже змістовною. Герой **Олексія Баталова** (1928 – 2017) – столичний інтелігент, який свідомо йде на захист Вітчизни. Через п'ять років акторові довелося зіграти той самий тип жертвовного інтелігента, який свідомо йде на смертельно небезпечний ризик заради прогресу людства. У ролі Гусєва – вченого-фізика з картини режисера М. Ромма «9 днів одного року», О. Баталов дуже стриманими пластичними засобами зумів передати на екрані безперервний процес внутрішнього мислення і самовдосконалення.

Герої «9 днів одного року» – принципово нові, і не тільки для радянського кіно, екранні герої. Вони реалізують драматургічну дію майже виключно через інтелектуальне спілкування, через конфлікт характерів, який розкриває різні боки єдиного суспільного процесу – гуманізації людства. Саме це було основою безпрецедентного успіху фільму та екранного виступу Олексія Баталова.

У Гусєві поєдналися високий інтелект і дитячі витівки, ще небачена на екрані зосередженість пошуку і жива, хоча й стиснута лещатами обов'язку, трепетна душа.

То був справжній екранний символ нового

цивілізаційного покоління людей, які поєднують у собі прагнення до щасливого особистого життя із величезною відповідальністю за долю всього людства.

Цей образ чудово відтіняли інші персонажі фільму – людяні, високоінтелектуальні, але водночас далекі від самопожертви нормальні люди – втомлена науковою самовідданістю чоловіка дружина Гусева Льоля – у дуже тонкому виконанні Тетяни Лаврової; гострий розумом егоцентричний інтелектуал Ілля Куликов. Його роль – шедевр тоді ще маловідомого **Інокентія Смоктуновського** (1925 – 1994). Актор створив своєрідну пластичну антитезу О. Баталову: постійно мінливий, емоційно неврівноважений математичний геній, який немовби уособлює вільний політ наукової думки, далекої від проблем сучасного світу. Але разом вони становлять органічне ціле, невід’ємне як вогонь і молот, світло і тінь. Психологічний малюнок гри обох акторів – неначе своєрідний калейдоскоп мінливих станів, які постійно утворюють нові екранні образи.

Таким самим психологічно глибоким був у виконанні Інокентія Смоктуновського і шекспірівський Гамлет з одноіменної кінотрагедії Г. Козинцева.

Історія кіно знала чимало Гамлетів – рішучий і дієвий у жіночому образі Асти Нільсен, трагічний герой – Лоуренс Олів’є, непримиренний месник Мейл Гібсон, але І. Смоктуновський – єдиний справді *шекспірівський* Гамлет – людина, яка намагається зрозуміти внутрішню логіку трагічних подій, зберегти хоча б частку людяності у страшні часи втрати совісті і прагматичного безвір’я.

Психологізм різноманітних форм поведінки, зміни емоційного напруження і розслабленості, розум і хитрість, жадоба відплати і розуміння безнадійності – безліч суперечливих проявів у виконанні І. Смоктуновського утворюють несподівано цілісний і цілком сучасний образ.

У дійсності, це цілком сучасна людина, якій болять усі страждання віку, не вистачає можливостей для їх

подолання, але залишаються сили для покарання винних і власної жертвності.

Гамлет І. Смоктуновського – найвищий рівень утворення філософського екранного образу у формі життєво правдивого художнього характеру. Його різноманітні складники можна побачити у багатьох кращих ролях радянського кіно, відзначених глибоким психологічним наповненням і гострим відчуттям актуальних проблем сучасності.

Одним з найвищих досягнень радянського кіномистецтва стала екранізація оповідання Михайла Шолохова «Доля людини». Режисерський дебют визначного кіноактора *Сергія Бондарчука* (1920 – 1994) органічно поєднав досягнення класичного довоєнного періоду розвитку радянського кіно із сучасними пошуками нової екранної виразності.

Динамічна пластика зображення, побудова одночасно на об'єктивному та суб'єктивному поглядах, психологічна глибина акторської гри, образна атмосфера екранної дії, масштабність і водночас глибока індивідуальність цікавого розгортання екранного сюжету, емоційність подій, чітка вивіреність композиційної побудови кожного кадру – весь арсенал прогресивної екранної мови було зцементовано характером головного героя – російського солдата Андрія Соколова.

Сергій Бондарчук у цій ролі розкрив величезний потенціал обох типів кращих екранних героїв радянського кіно – національного та радянського. Його персонаж одночасно герой і трудівник, рішучий і терплячий, стійкий і ніжний, невибагливий і гідний високого людського єства – справжній становий хребет свого героїчного і трагічного часу.

Говорячи про досягнення радянської кіноакторської школи, не можна не згадати і роль голови колгоспу Єгора Трубнікова з фільму режисера О. Салтикова «Голова» (1964). Один з провідних акторів радянського кіно *Михайло*

Ульянов (1927 – 2007) створив на екрані дивовижної сили постать людини, переконаної у силі народного духу, народної самопожертви заради майбутнього. Психологічні і пластичні екранні дії актора – зразок яскравої акторської переконливості, найглибшого перевтілення в образ. Так само, як і С. Бондарчук, М. Ульянов зумів органічно розкрити глибину щиро народного характеру.

Чи не найважливішим етапом у формуванні традицій української кіноакторської школи стала картина кінорежисера Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький», створена 1941 року на Київській кіностудії.

І. Савченко сам був гострохарактерним актором, знімався в кіно, чимало працював у театрах робітничої молоді, а тому напрочуд точно вмів і підібрати акторів, і створити їх правдивий пластичний образ, і допомогти глибоко зрозуміти свою роль.

«Богдан Хмельницький» вирізняється, зокрема, яскравою і переконливою достовірністю екранних персонажів, кожний з яких виразно репрезентує правдиві національні характери.

Стилістика акторської гри у фільмах І. Савченка завжди поєднувала психологічну глибину, побутову правду із загостреним пластичним малюнком ролі, з романтичною емоційною яскравістю.

Актори «Богдана Хмельницького» створили на екрані образи, сповнені високого емоційного та дієвого напруження, що повністю відповідає сюжету фільму, історичним реаліям часу. Характери героїв розкриваються в численних яскравих деталях поведінки, своєрідності зовнішності, яка поєднує особисті якості акторів і ретельно створений за допомогою гриму й костюмів зримий образ відповідного характеру.

Микола Мордвінов у ролі Богдана приваблює своєю рішучістю, рисами справжнього воєначальника; Довбня у

виконанні Бориса Андрєєва постає своєрідним символом стихійної народної сили – незламної й нескореної; дяк Гаврило у виконанні Михайла Жарова – ще одна іпостась народного характеру – сповнений щирим народним гумором хитрун, готовий у рішучу хвилину віддати життя за народну справу; Лизогуб у виконанні Володимира Поліцеймако – неначе уособлення підступності й лицемірства, але водночас – типовий представник хиткої козацької старшини. Блискучий, ефектний і правдивий образ створив Дмитро Мілютенко, протиставивши генію Богдана не менш твердий, але приречений на поразку тип польського військового аристократа гетьмана Потоцького.

Величезною мірою творчий успіх І. Савченка та оператора Ю. Скельчика, робота якого в цьому фільмі є справжнім шедевром операторської майстерності, поділяє і автор сценарію – український драматург О.Є. Корнійчук. Написані ним виразні, філософські, глибоко народні і поетичні діалоги, репліки не просто стали окрасою фільму, але й дали змогу акторам якнайліпше домогтися життєвої правди й образного наповнення ролей.

З численних ролей І. Савченко зумів створити гармонійний ансамбль, об'єднаний єдністю пластичної виразності й глибиною характеристичності. Персонажі різних сюжетних рівнів не затіняють у фільмі один одного, а ефектно доповнюють, розкриваючи різноманітні грані національних характерів.

Дмитро Мілютенко – майстер гострохарактерних образів, заслуговує на окрему розмову.

Дмитро Омелянович Мілютенко (1899 – 1966) народився у Слав'янську. Там він виріс, працював на заводі та грав у виставах самодіяльних театрів, поки 1923 року його не запросили взяти участь у масовці в гастрольній виставі пересувного Другого театру УРСР імені Франка.

Керівник театру – видатний український режисер

Олекса Ватуля був вражений обдаруванням робочого хлопця і запросив на професійну сцену.

Через три роки Дмитро Мілютенко перейшов до харківського театру «Березіль», де під керівництвом режисера Леся Курбаса остаточно сформувався як гострохарактерний актор. Після закриття «Березіля» – у 1936 році Мілютенко розпочав свою сценічну кар'єру на сцені київського Українського драматичного театру імені Івана Франка.

За тридцять років роботи в славетному театрі він створив багато визначних ролей. Блазень у шекспірівській трагедії «Король Лір», Герасим Калитка з драми Івана Карпенка-Карого «Сто тисяч», голова колгоспу Часник з комедії Олександра Корнійчука «В степах України», Шмага з п'єси Олексія Островського «Без вини винні», кілька сценічних образів Тараса Шевченка стали класикою українського театру.

А з 1934 року почалась і кінематографічна кар'єра артиста. Його гострохарактерна зовнішність на довгі роки визначила для нього лише епізодичні ролі. Але його невеликі екранні образи назавжди запам'ятовуються глядачам.

Перший з екранних шедеврів Дмитра Мілютенка – гетьман Микола Потоцький з фільму режисера Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» (1941).

Актор показав свого героя людиною, сповненою крайнощів емоційного характеру: розлючений і пихатий польський можновладець, трагіфарсовий полководець-невдаха, трагічний у відчаї батько, що не може повірити в загибель сина. Потоцький у виконанні Мілютенка поставав живим символом політичного авантюризму, історичної приреченості імперської Польщі, яка втрачала контроль за українським народом.

Актор зробив кожний жест, кожне слово, кожний елемент постаті настільки виразним, що кадри, у яких він грав, нагадували гравюру і назавжди фіксувались у пам'яті глядачів.

Таким найвиразнішим, лаконічним і переконливим у своїй типовості був і образ зрадника Бережного з першого радянського фільму про розвідників, створеного знову ж таки на Київській кіностудії – «Подвиг розвідника» режисера Бориса Барнета (1947).

Лаконічно й підкреслено розкрив Дмитро Омелянович складну психологічну ситуацію, у яку потрапив його герой з фільму режисера Ігоря Савченка «Тарас Шевченко» (1951). Майор Усков – старий служака, який розуміє несправедливість шевченкової долі і полегшено робить складний для себе вибір між службовим обов'язком і людяністю.

Приголомшливий екранний образ старого, що втратив розум через загибель родини, створив актор у фільмі Андрія Тарковського «Іванове дитинство». Його гострохарактерна гра стала одним з найяскравіших епізодів славетного фільму, ще одним мілютенківським символічним образом – на цей раз образом народної трагедії.

А через два роки до Народного артиста СРСР прийшла нарешті перша головна роль – голова колгоспу Макар Задорожний з фільму режисерів-початківців Кіри та Олександра Муратових «Наш чесний хліб» (1965).

Образ безкомпромісного борця за народне добро Дмитро Мілютенко сповнив непідробним народним характером, мудрістю і боєм за чесні, справедливі стосунки між людьми. Макар Задорожний – людяний з трударями, непоступливий з махінаторами, різкий з неробами, щирий у гніві й радощах – став одним з кращих екранних образів сучасного керівника в радянському, а тим більше – в українському кіно.

Ця ж загостреність екранної поведінки, уміння поєднати народну мудрість і лукавство, щирість до добра і непоступливість до зла стали визначальними рисами сільського філософа Левка Сердюка з фільму режисера Юрія Іллєнка за сценарієм поета Івана Драча «Криниця для

спраглих». Левко Сердюк у виконанні Дмитра Омеляновича – ще один високий і трагічний символ народної долі. Він виростив нехай не завжди вдячних, але коханих дітей, збудував хату, посадив дерева, чесною працею заслужив шану між людей, а наостанок вирішив залишити по собі криницю – символ народної долі і щастя.

Ця роль, у якій трагічний талант Дмитра Мілютенка розкрився з небаченою силою, стала трагічною і для самого актора. Серцевий напад застав його у Середній Азії – на зйомках випаленої сировіями землі.

Дмитро Мілютенко залишився в історії українського кіно великим майстром гострої виразності, абсолютної відточеності та надзвичайної здатності до передачі на екрані найскладніших емоційних переживань. Ці якості блискуче поєднувались у ньому з високим і вимогливим професіоналізмом, постійним пошуком і постійною готовністю до роботи в кадрі, яка була результатом ретельної, вдумливої підготовки до кожної ролі.

Творчість ще двох визначних українських акторів – носіїв блискучих традицій української кіноакторської школи, пов'язана з діяльністю так званої школи українського поетичного кіно. Йдеться про акторів Івана Миколайчука та Бронислава Брондукова.

Іван Васильович Миколайчук (1941 – 1987) народився в селі Чорторія Чернівецької області. Отримав музичну й акторську освіту. За рік до закінчення 1965 року кіноакторського факультету Київського державного театрального інституту актор знявся у ролі молодого Тараса Шевченка в картині режисера Володимира Денисенка «Сон» та Івана Палійчука в картині режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», одразу ставши провідним українським кіноактором молодшого покоління.

В його творчому доробку 36 акторських образів, 8

реалізованих сценаріїв, дві власні режисерські постановки; двічі І. Миколайчук був автором музики до кінофільмів («Вавілон-XX» і «Білий птах з чорною ознакою»). І усе це – за 21 рік творчого життя. Важка хвороба забрала його із життя 3 серпня 1987 року.

Іван Миколайчук з перших же ролей заявив про себе як глибоко національний митець, творчість якого має філософське й романтичне спрямування. Він надзвичайно органічно мислив на екрані, умів знайти самотутнє пластичне вирішення образу і головне – кожному ролі наповнював глибокою індивідуальністю, особливим стилем людини, яка постійно заглиблена в роздуми про сенс життя.

Ці якості були властиві йому і в реальності, і в мистецтві. Вони допомагали бути однаково переконливим і у позитивних, і в негативних ролях. Білогвардієць Брикін з «Гадюки» в постановці його вчителя Віктора Іларіоновича Івченка та червоноармієць і комунар Давид Мотузка з «Бур'яну» за романом Андрія Головка, Антон Крушельницькій з фільму «Повернення Батерфляй» про Соломію Крушельницьку і князь Володимир з «Легенди про княгиню Ольгу», чарівник Рей з казки «Лада з країни Берендеїв» і кріпосний лакей графині Евеліни Ганської з фільму «Помилка Оноре де Бальзака», козак Василь з фільму «Пропала грамота» і червоний комісар Громов з фільму «Комісари» – таким був діапазон цього надзвичайно обдарованого актора. Особливе місце в його творчості посідають твори поетичного спрямування.

Іван Миколайчук був невід'ємною частиною тієї невеличкої групи українських кінематографістів, хто сповідував ідею дійсно національного поетичного кінематографа. Сценарист Іван Драч, режисери Борис Івченко, Юрій Ілленко, Леонід Осика,; актори Броніслав Брондуков, Лариса Кадочникова, Раїса Недашківська; оператори Юрій Гармаш, Віктор Зимовець, Вадим Ілленко, Вілен Калюта, Валерій Квас, та інші творці того поетичного екранного світу

так чи інакше, але відчували у своїй творчості винятковий вплив особистості І. Миколайчука, його пристрасної жадоби до пошуків нових засобів екранної виразності.

Наречений Аннички Роман Дерич у фільмі «Анничка», син головного героя Микола з «Камінного хреста», Петро Дзвонар з «Білого птаха з чорною ознакою», козак Василь з фільму «Пропала грамота» – у кожній з цих ролей відкривалися нові грані поетичних можливостей акторського осмислення національного українського характеру – філософського, комічного і трагічного водночас.

Особливе місце у творчості І. Миколайчука посідає картина, режисерський задум якої він виношував чимало років – «Вавілон-XX». Фільм цей, хоча й створений за мотивами повісті Василя Земляка «Лебедина зграя», – повністю авторський, адже І. Миколайчук не тільки перетворив повість на притчу, але й був у фільмі сценаристом, режисером, виконавцем головної ролі та ще й автором музики. Фільм – філософська притча про українське село, у долі якого відобразились переломні історичні процеси ХХ століття.

І. Миколайчук зіграв у фільмі роль філософа Фабіана, сільського мислителя, який прагне примирити обидві сторони конфлікту, зупинити його братовбивче розв'язання, але сам гине від кулі, яка летіла в іншого. Актор наповнив екранний образ виразною психологічною пластикою, яка своєю трагічною стриманістю неначе передвіщала такий самий трагічний перебіг подій. Не тільки загальна дія. Але й центральний персонаж, його рухи, погляд були неначе пластичним образом якоїсь музичної форми, побудованої на скорботних фольклорних мотивах. Усе це створює особливу атмосферу картини, яка мовби обплітає глядача роздумами про сенс життя, прояви народних характерів.

«Вавілон-XX» із його високим поетичним пафосом став вищою точкою і водночас останньою крапкою українського поетичного кінематографа.

Броніслав Миколайович Брондуков (1938 – 2004) – один з великої когорти улюблених глядачами кіноакторів, але актор особливий.

Учень В.І. Івченка та сокурсник Івана Миколайчука та Раїси Недашківської, він органічно ввійшов до поетичного напрямку українського кіно, створивши незабутні драматичні образи поліція Кругляка з «Аннички» та Злодія з «Камінного хреста», виконав колоритні ролі у «Вечорі на Івана Купала» Ю. Ілленка, «Комісарах» М. Мащенко та інших українських фільмах того періоду.

Найвиразніше цей етап його екранної творчості проявився у фільмі режисера Леоніда Осики за оповіданням Василя Стефаника «Камінний хрест» (1968). Чорно-білий фільм, талановито знятий кінооператором Валерієм Квасом, відзначився й виразним зображенням трагічної атмосфери західноукраїнської еміграції до Канади. Реалістичні характери, правдиві психологічні колізії, образний лад фільму надзвичайно тонко передавали складну й глибоко народну поезику творчості Василя Стефаника.

Образ Злодія став справжньою окрасою фільму. То була трагедія «маленької людини», яка загубилась у жорстокому світі. Нещасний, якого спіймали на крадіжці в хаті героя фільму Івана Дідуха, щиро кається у своїх вимушених гріхах і перед смертю нарешті знаходить мету власного життя – таємничу й омріяну поколіннями західників щедру на землю Канаду.

Цей образ Б. Брондуков неначе зберіг у собі на все наступне акторське життя. А пов'язане воно було переважно з комедійними ролями, яких серед його майже 130 екранних образів було не менше сотні. Алкоголік Федул з «Афоні» режисера Г. Данелія, інспектор Лейстред з «Пригод Шерлока Холмса» режисера І. Масленнікова, Наречений з «Гаража» режисера Е. Рязанова, блискучий народний образ сільського міліціонера Грищенка з одеського телефільму режисера О. Павловського «Зелений фургон» – у кожній ролі цього

коміка з напрохуд простонародним обличчям головним були очі – сповнені невиразної туги за чимсь світлим, кращим, недосяжним через нескінченні маленькі турботи буденного життя.

Серед його героїв було і чимало позитивно-комічних персонажів – чуйних, людяних, працьовитих, у яких за чудернацькою зовнішністю завжди проглядало щедre, відкрите на добро серце. Саме ці особливості творчого обдарування Б. Брондукова чимось зріднювали його ролі з образами, створеними великим Чарлі Чаплінім.

Постійне гостре відчуття недосконалості світу, яке постійно змушувало його відмовлятися від невибагливих, стереотипних головних ролей, безумовно вплинуло на вразливу акторську натуру митця і призвело до важкої хвороби серця, через яку останні десять років життя він був прикутий до ліжка.

Але й те, що створив народний артист України, перший лауреат Державної премії України імені О.П. Довженка Броніслав Брондуков назавжди ввійшло до скарбниці українського кіномистецтва.

У фільмі режисера Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» уперше на кіноекрані поруч із І. Миколайчуком у ролі середнього брата Ореста – вояка УПА, з'явився театральний актор Богдан Сільвестрович Ступка (1941 – 2012).

Його герой був одночасно щирий у своїй відданості рідній землі і трагічно нікчемний у своїй марній злобі і прагненні уникнути народної кари. Вражаюче, зокрема, були зіграні актором і відзняті оператором Віленом Калютою сцени втечі Ореста, який намагається врятувати своє життя.

Цей фільм став своєрідним камертоном для подальшого розкриття Богданом Ступкою свого надзвичайного обдарування.

Найкращі свої ролі Богдан Ступка зіграв на сцені

Національного драматичного театру імені Івана Франка. Король Лір з трагедії У. Шекспіра, Микола Задорожний з драми І. Франка «Украдене щастя», Тев'є з п'єси «Тев'є-Тевель» Григорія Горіна, написаної за творами Шолом-Алейхема, головні ролі у п'єсах «Дядя Ваня» А. Чехова, «Дикий янгол» О. Коломійця – у кожній з цих визначних ролей Богдан Сільвестрович Ступка зумів поєднати надзвичайний реалізм образів із загостреним пластичним малюнком, психологічну глибину конкретної людини з поетичним узагальненням сценічного образу.

Кожна роль Б. Ступки – своєрідний монолог самотньої душі, якій життя не дало змоги розкрити всю велич свого життєвого покликання, яка прагне здолати трагічну інерцію подій зверненням до людяності, щирості, любові. Герої Б. Ступки борються до останку за власні життєві ідеали і принципи, зберігаючи водночас щиру безпосередність глибоко народних характерів.

Такими були і його кращі екранні образи. Актор багато зіграв сильних і різнопланових історичних постатей – князя Ярослава, Богдана Хмельницького, Брюховецького, Мазепу, чимало сучасних образів.

Однак серед кращих ролей слід виділити старосту Блінова з картини Дмитра Месхієва «Свої», генерала Серова з фільму Павла Чухрая «Водій для Віри», Тараса Бульбу з однойменного фільму Володимира Бортко. У кожному з цих фільмів він створив складні, неоднозначні, багатопланові образи, об'єднанні передусім глибиною народного характеру, самотнім поглядом на світ, прагненням героїв не зрадити своїм життєвим принципам, незважаючи на трагічні обставини, тобто ще більше поглибив, розкрив на новому матеріалі своє сценічне амплуа.

На жаль, нині не видно нових українських акторів, які б могли підтримати той безперервний ланцюг геніальних трагічних акторів українського кіно, який послідовно складали Іван Замичковський, Амвросій Бучма, Іван

Миколайчук, Броніслав Брондуков у ролі Злодія з фільму Л. Осики «Кам'яний хрест» і Богдан Сільвестрович Ступка.

Історія кіно знає безліч чудових акторів. Кожен з них по-своєму відображає світ, людську психологію, емоційні переживання сучасників, людей минувшини, фантазійних персонажів. Головне – сповнити екранну гру живими відчуттями реальних емоцій, зрозуміти духовний та душевний зміст персонажів і змусити глядачів разом з виконавцями переживати драми та щасливі злети, трагедії та пошук сенсу життя. І, безумовно, дуже важливо зустрітися з екранними образами, близькими актору, такими, що дозволяють розкрити його стиль, психофізичні можливості.

Особливі вимоги щодо цього накладає на виконавців телевізійна творчість. Крупноплановість, ілюзія реального життя, властиві телебаченню, змушують шукати нові акторські підходи, які б поєднували образність та природний реалізм. До того ж, потокове телевізійне виробництво далеко не завжди дає виконавцю можливості для дійсно мистецької творчості. Однак шукати власний стиль, власне трактування екранних образів відповідне власному розумінню життя і мистецтва – основа справді художнього виконавського стилю.

На жаль, умови для цього бувають далеко не завжди; готуватися до зустрічі зі «своїм» персонажем іноді доводиться ціле життя. А це вимагає постійного вдосконалення, постійного підтримання творчої «форми». І найкраще, коли в цій важкій, щоденній праці актор знаходить найвідповіднішу його обдаруванню систему технічного та мистецького тренінгу.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ. *СИСТЕМИ АКТОРСЬКОЇ ГРИ*

Акторський талант, закладений в людині природою, безумовно, вирішальний фактор екранного успіху виконавців, а також надзвичайно корисний чинник інших екранних професій, в першу чергу – режисерської. Але для того, щоб здатність до перевтілення в інші людські, а інколи і в інші природні образи, перетворилася на професію, хоча б і допоміжну, як у роботі телевізійного ведучого, майбутньому актору слід пройти велику і складну школу, здебільшого побудовану на використанні надбань однієї з систем, які є своєрідною технологією акторської творчості в сучасному кіно і телебаченні.

Найпоширенішою з них є так звана «система Станіславського».

3.1. Визначальні принципи системи Станіславського

Костянтин Сергійович Станіславський (1863 – 1938) народився в Москві, в заможній купецькій родині. Станіславським, зокрема, належала краща в Росії золототкацька фабрика. Ставши її власником, Костянтин Сергійович, перетворив її на першокласне, високотехнологічне виробництво європейського рівня. Але з юності у ньому жило непереможне бажання грати на сцені.

1886 року разом зі співаком і педагогом Ф.П. Комісаржевським, актором і режисером О.Ф. Федотовим і художником Ф.Л. Сологубом К.С. Станіславський розробляє проект Московського товариства мистецтва і літератури та починає грати в його виставах, а пізніше стає режисером багатьох театральних постановок.

1897 року знаменита зустріч у ресторані «Слов'янський базар» із драматургом Володимиром Івановичем Немировичем-Данченком привела до створення глибоко реалістичного Московського Художнього театру (МХТ). Пошуки нової форми й змісту сценічного мистецтва змусили К.С. Станіславського почати розробку власної системи виховання актора, своєрідною теорією сценічного мистецтва. Вона виникла як узагальнення власного творчого і педагогічного досвіду митця, його театральних попередників і сучасників, видатних діячів світового сценічного мистецтва. Розвиток системи Станіславського невіддільний від діяльності МХТ і його студій, де вона пройшла тривалий шлях експериментальної розробки і перевірки практикою.

На противагу раніше існуючим театральним системам, система Станіславського будується не на вивченні кінцевих результатів творчості, а на з'ясуванні причин, що породжують той чи інший мистецький результат.

Система є теоретичним вираженням реалістичного напряму в мистецтві, яке К.С. Станіславський назвав мистецтвом переживання, що вимагає не імітації, а справжнього переживання. Актор, за Станіславським, повинен не представляти образ, а «стати образом», його переживання, відчуття, думки зробити власними. Для досягнення цієї мети актору й режисеру слід багато і наполегливо працювати, вивчати літературний матеріал, найтонші деталі ролі, особливості характеру і поведінки персонажа та життєвих типів, які є прототипами сценічних образів.

Розкривши самотійно, або за допомогою режисера, основний мотив твору, виконавець ставить перед собою ідейно-творчу мету, названу К.С. Станіславським *надзавданням*. Дієве прагнення до досягнення надзавдання він визначає як *наскрізну дію* актора і ролі. Вчення про надзавдання і наскрізну дію – основа системи

Станіславського.

Система складається з двох розділів. Перший розділ присвячений проблемі *роботи актора над собою*. Це щоденне тренування. Цілеспрямована, органічна дія актора в пропонованих автором обставинах – основа акторського мистецтва. Сценічна дія є центральною проблемою системи Станіславського. Вона є психофізичним процесом, у якому беруть участь розум, воля, відчуття актора, його зовнішні й внутрішні артистичні дані, названі К.С. Станіславським елементами творчості. До них належать уява, увага, здібність до спілкування, відчуття правди, емоційна пам'ять, відчуття ритму, техніка мовлення, пластика і так далі.

Другий розділ присвячений *роботі актора над роллю*, яка, згідно із системою, повинна завершитись органічним злиттям актора з роллю і перевтіленням в образ.

К.С. Станіславський визначає шляхи і засоби до створення правдивого, живого характеру.

Особливе місце в системі Станіславського посідає розділ про етику актора. Він наголошував на тому, що оволодіння майстерністю невід'ємне від проблем формування особистості.

Кожному, хто прагне оволодіти системою Станіславського, слід засвоїти її головні принципи.

1. Першим є *принцип життєвої правди*. Це основа основ усієї системи. Але ж не можна виводити на сцену будь-які, хай і правдиві, дії. Мистецтво потребує художнього відбору. Що ж є критерієм відбору? Звідси витікає другий принцип системи Станіславського.

2. Принцип *надзавдання*. Надзавдання – це те, чому митець прагне донестим свою ідею до свідомості людей, те, чого він прагне в кінцевому результаті творчої дії.

Надзавдання – мета твору. Правильно використовуючи надзавдання, митець не помилиться у виборі технічних прийомів і виразних засобів.

3. Принцип *активності дії*. Цей принцип визначає,

що актор повинен не змальовувати образи і пристрасті, а *діяти* в образах і пристрастях. К.С. Станіславський вважав, що той, хто не зрозумів цього принципу, не зрозумів систему і метод у цілому. Методологічні й технологічні вказівки К.С. Станіславського мають одну мету – активізувати людську природу актора для органічної творчості відповідно до надзавдання.

У творчості не може бути нічого штучного і механічного, усе повинно підкорятися вимогам органічності. Звідси витікає наступний принцип системи.

4. Принцип *органічності (природності)*. Кінцевий етап творчого процесу – створення сценічного образу через органічне творче перевтілення.

5. Принцип *перевтілення*. Система включає низку прийомів сценічної творчості. Один з них полягає в тому, що актор ставить себе в пропоновані обставини ролі і працює над роллю від себе.

Значне місце в системі Станіславського посідають питання акторської техніки. Він наголошував на тому, що техніка актора полягає в створенні внутрішніх (психічних) умов для органічного зародження дії, що дозволяє акторові не просто контролювати власну акторську поведінку, але й повсякчас бути готовим до ролевої самореалізації на сцені, або під час створення екранного образу.

У 30-ті рр. ХХ століття, спираючись на вчення про вищу нервову діяльність, К.С. Станіславський прийшов до визнання провідного значення фізичної природи дії в опануванні внутрішнього розуміння ролі. Метод роботи, що сформувався останніми роками життя Станіславського, отримав умовне найменування *методу фізичних дій*. Згідно з цим методом усе розмаїття життя людського духу, увесь комплекс складних психологічних переживань, величезної напруги думки виявляється можливим відтворити на сцені через комплекс фізичних дій, реалізувати в процесі елементарних фізичних проявів.

К.С. Станіславський дійшов висновку, що фізична реакція актора, низка його фізичних дій на сцені може викликати і думку, і потрібну емоцію, відчуття.

Тобто – вся система Станіславського має на меті розкрити власну природу, власні психофізичні можливості виконавця задля створення акторського образу.

Система Станіславського веде актора від свідомого до підсвідомого, будується за законами самого життя, де існує нерозривна єдність фізичного і психічного, де найскладніше духовне явище виражається через послідовний ланцюг конкретних фізичних дій.

К.С. Станіславський не вигадував законів сценічної творчості, він їх формулював, аналізуючи творчість кращих акторів свого часу, ставлячи перед власним театром завдання, які були відповіддю на духовні потреби сучасників.

3.2. Український «Театр корифеїв» і його провідні актори

К.С. Станіславський у 1911 році писав: «Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський — блискуча плеяда майстрів української сцени, увійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва...»

Ці слова геніального реформатора сцени продиктовані величезною силою життєвої правди, яка була фундаментом так званого українського «Театру корифеїв».

Царські укази, зокрема – так званий Емський указ 1876 року, а також безліч чиновницько-бюрократичних гальм на певний час наклали величезні обмеження на використання українського слова і національного театру. Однак хоч і сповільнювали розвиток української драматургії і театру, але знищити їх не могли. Наприкінці 70-х років XIX століття українська драматургія і пов'язане з нею

національне акторське мистецтво, сам театр стали яскравим явищем національного мистецтва, набрали виразних суспільно-громадських функцій, сприяли піднесенню самосвідомості народу.

Цей театр прийнято називати «театром корифеїв». У сучасному розумінні грецьке слово «корифей» означає людину, яка є найвизначнішим діячем у певній сфері мистецтва.

Підвалини нового українського театру заклав **Марко Кропивницький** (1840 – 1910), який 1880 року зібрав прекрасну трупку акторів й особливу увагу приділив режисурі. Якщо досі кожен актор грав відокремлено, незважаючи на загальний задум спектаклю, то М. Кропивницькому вдалося створити такий колектив, де творча індивідуальність одночасно зберігала себе як високоталановиту особистість і доповнювала своєю грою гру інших артистів, створюючи справжній акторський ансамбль.

М. Кропивницький сам шукав і вчив своїх акторів Марію Заньковецьку, Павла Саксаганського, Миколу Садовського, Ганну Затиркевич-Карпинську та інших. Він учив їх проникати у внутрішній світ героїв, перевтілюватись у них, тим самим дієво впливати на сприйняття вистави аудиторією.

1881 року український театр нарешті отримав можливість ставити спектаклі рідною мовою, а 1882 року М. Кропивницький разом із Михайлом Старицьким зуміли створити першу українську професійну театральну трупку, яка з величезним успіхом гастролювала і в Україні, і за її межами.

Оскільки український репертуар того часу був дуже обмеженим («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського; «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка; «Назар Стодоля» Т. Шевченка), провідним режисерам і акторам українських театральних труп – М. Кропивницькому, М. Старицькому, а

надалі І. Карпенку-Карому (Тобілевичу) – довелося самим стати авторами українських п'єс.

На довгі десятиліття в репертуарі українського театру залишилися п'єси М. Кропивницького «Дай серцю волю – заведе в неволю», «Глитай або ж Павук», «По ревізії», М. Старицького «За двома зайцями», «Ой не ходи Грицю...» та інші, не кажучи вже про класичну драматургію Івана Карпенка-Карого.

1885 року єдина театральна труппа розділилася: М. Кропивницький зі своїми акторами відокремився від М. Старицького і його прихильників. Надалі утворилося ще кілька труп на чолі з колишніми «зірками» першого українського професійного театру. В умовах тогочасної царської Росії творчим колективам М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського виживати було нелегко – часто пішки вони мандрували з місця одних гастролів на інше, недоїдали, хворіли, через мандрівний спосіб життя ставали подібними до циганських таборів.

Проте саме ці колективи з їх провідними акторами творили славу українського театру. На гастролі корифеїв гаряче відгукнувся І. Франко, назвавши вистави в Петербурзі тріумфом українського мистецтва.

Українські актори створили на сцені чимало глибоко реалістичних, життєво переконливих і надзвичайно типових образів представників різних соціальних верств тогочасного суспільства. І водночас, ці образи були дуже колоритні, гострохарактерні, відзначалися яскравою, підкресленою, посправжньому театральною видовищністю.

Кращим спектаклям театральних труп «корифеїв» була притаманна глибока правда людських характерів, підкреслена гострою зовнішньою пластикою ролей, використанням яскравих елементів народного побуту.

Українська пісня, народний танець були в «корифеїв» органічними складниками драматургічної дії, посилюючи

емоційний вплив вистав на глядача. Значне місце в репертуарі труп посідали і власне музичні вистави, зокрема, народні водевілі.

Діяльність «Театру корифеїв», яка в різних формах продовжувалась упродовж сорока років, стала вирішальною у формуванні подальших засад українського драматичного і музично-драматичного театру, значною мірою визначивши його репертуар, стилістику, особливості української акторської школи.

Головна причина успіху «корифеїв» – вміння реалізувати на сцені власний величезний життєвий досвід, глибоке знання народних характерів та різноманітних рис їх прояву, високі просвітницькі ідеали українських акторів, тобто саме те, що було мистецькою ідеологією системи К.С. Станіславського і певною мірою – її практичним варіантом на глибоко національній українській основі.

3.3. Творчі засади театральної школи Всеволода Мейєрхольда

Всеволод Емільович Мейєрхольд (Карл Казимир Теодор Мейєргольд) (1874 – 1940) – великий реформатор театру, один з творців сучасної сценічної мови.

Він народився в Пензі, в родині німецького підприємця.. Брав участь в аматорських спектаклях. Пішовши з юридичного факультету Московського університету, вступив на другий курс музично-драматичного училища Московської філармонічної спілки до класу В.І. Немировича-Данченка. 1898 року серед інших випускників був прийнятий до трупи Московського художнього театру, який очолювали К.С. Станіславський та В.І. Немирович-Данченко.

У 1902–1905 роках В. Мейєрхольд, заснувавши новий театр, зіграв понад 100 ролей, поставив близько 200

спектаклів за творами Метерлінка, Чехова, Горького, Ібсена, Гауптмана та ін. Перші спектаклі були створені за мізансценами МХТ, але поступово режисер знаходив нові прийоми, створюючи власну сценічну мову.

1906 року актриса Віра Комісаржевська запросила В. Мейєрхольда до Петербурга головним режисером свого театру. За один сезон Мейєрхольд випустив 13 спектаклів, які викликали жваві дискусії. У спектаклях режисер продемонстрував знайдені ним головні принципи символічного спектаклю: неглибока сцена, декорація у вигляді живописного панно, сповільнені рухи акторів, скульптурна виразність жестів і поз, холодна позаемоційна інтонація.

Мейєрхольда захоплювали і студійні досліди, в основу яких лягла стилістика вуличного театру. На заняттях Мейєрхольд багато уваги приділяв арлекінаді, російському балагану, цирку, пантомімі. Він розвивав ідею виховання актора, що впевнено володіє своїм тілом, голосом, здатного в потрібному темпі і ритмі виконати будь-яке завдання режисера. Цей напрям акторського тренінгу отримав назву *біомеханіки*.

Біомеханіка Мейєрхольда – це система вправ, яка готує актора до своєрідного кодування, однозначного розуміння змісту жестів у певних позиціях-позах, що утворюють ілюзію виразного руху. Основна мета біомеханіки – миттєве виконання актором завдань, отриманих від режисера. Мейєрхольд-режисер настільки чітко визначав зміст, емоційність, малюнок потрібної йому акторської гри, що не потребував акторської інтуїції, самотутньої трактовки актором сценічного образу.

Принцип режисера полягав у тому, що актор типу маріонетки, який визначався як «звичайний актор», не повинен самостійно зіграти роль. У нього може бути лише відповідний костюм, він може засвоїти необхідні позиції, повторити міміку, яку йому підказав постановник.

Можливості «звичайного актора» обмежуються його фізичними та пластичними можливостями. Це було щось на зразок системи екранного натурника, теорію якої для кінематографа пізніше розробив Лев Кулешов.

Театр Мейєрхольда був своєрідною «фабрикою акторів», чиє мистецтво потрібно було довести до автоматизму, до повного підкорення геніальному режисерському баченню вистави.

Створюючи біомеханіку, Мейєрхольд виходив з учення американського психолога Джемса. Основна думка цього вчення: «Я побіг і злякався». Зміст формули: «Я не тому побіг, що злякався; а тому злякався, що побіг». Це означає, що рефлекс (побіг) передує відчуттю, а не є його наслідком.

В актора при точності фізичних рухів і ракурсів тіла, при правильно вибраній зовнішній формі, вважав В. Мейєрхольд, з'явиться і правильний зміст, інтонації, емоції.

При всій зовнішній складності і винятковості такої системи виховання актора її мета була надзвичайно корисною для акторів, даючи змогу швидко й ефективно опанувати різноманітні ролі, оскільки В. Мейєрхольд прагнув зробити дії актора закономірним проявом внутрішніх емоційно-психологічних процесів.

Важливе місце в системі Мейєрхольда посідало акторське спілкування зі сценічними декораційними об'єктами та реквізитом, обігрування яких було неодмінною частиною акторської гри та загального постановочного вирішення кожного спектаклю.

Ідучи складним шляхом формування пластичних акторських образів, В.Е. Мейєрхольд у дійсності прагнув того самого, що й К.С. Станіславський, створюючи власну систему. Обидва вони намагалися створити видовище, яке б захопило глядача виразністю розкриття драматургії. Саме такими були кращі спектаклі театру Мейєрхольда, якими

захоплювались і глядачі, і театральна громадськість протягом 20-ти післяреволюційних літ: «Містерія-Буфф», «Клоп», «Баня» за п'єсами В. Маяковського, «Земля дибом» С. Третьякова, «Ліс» за О. Островським, «Горе розуму» за О. Грибоедовим, «Ревізор» М. Гоголя, «Останній вирішальний» В. Вишневського та інші.

Биомеханічна система, при всій її жорсткості, дозволила виховати таких блискучих акторів театру і кіно як Борис Щукін, Ігор Ільїнський, Ераст Гарін, Михайло Жаров, Марія Бабанова та багато інших.

3.4. Життєвий шлях і творчі засади режисерської школи Леся Курбаса

У схожому стилістично напрямку проходили творчі пошуки визначного українського режисера *Леся Курбаса* (Олександр-Зенон Степанович Курбас)(1887 – 1937).

Народився майбутній режисер в місті Самбір у родині акторів мандрівних галицьких театрів Степана та Ванди Курбасів (їх сценічним псевдонімом було прізвище Янович). Навчався у Тернопільській гімназії, у Віденському та Львівському університетах. Під час навчання надзвичайно зацікавився здобутками європейської театральної культури, образотворчого мистецтва й літератури. Але працювати мріяв тільки у Києві, де того часу вже існував високохудожній український театр Миколи Садовського, який сповідував глибоко народні і демократичні ідеали.

1916 року мрія молодого митця здійснилась, він вступає до цього театру. Перед ним розкривалась очікувана акторська кар'єра, однак увага й енергія Леся Курбаса були скеровані на організацію студії молодих акторів, з якої виріс згодом Молодий театр – театр пошуків нових форм втілення сучасної та класичної драматургії. Надалі з цього сценічного колективу взяли початок декілька українських театрів.

Намагаючись вивести український театр на рівень

європейської сценічної культури, Л. Курбас за один сезон ставить дуже різні за стилем вистави: реалістично-психологічні «Чорну пантера і білий ведмідь» та «Гріх» В. Винниченка, романтичні «Молодість» Гальбе та «Йо-ля» Ю. Жулавського, символічний «Вечір етюдів» за О. Олесем. У другому сезоні (1918–1919) Л. Курбас ставить 11 п'єс – від античного «Царя Едіпа» до «Кандіди» Бернарда Шоу.

1919–1921рр. Курбас поставив у Києві ще дві програмні вистави: «Макбет» Шекспіра і «Гайдамаки» Шевченка у власній інсценізації. «Гайдамаки» були підсумком трирічних шукань. Режисер мав звичку давати акторам перед початком роботи над кожною новою постановкою режисерську експлікацію. В експлікації до «Гайдамаків» він вказував: «Постановка має бути монументальною, себто з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою. Монументальність – це перш за все простота, ясність і загальна значимість форми і змісту, це мистецтво великих пристрастей, могутніх страждань, високих екстаз, цільних характерів, різких контрастів, швидкої дії і сильних суспільних ідей, конкретних оригінальних образів, простих ліній, яскравих фарб... Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі, не на деталі образу, а на його ідеї. Усе виразно, гостро, чітко. В любовних сценах лірика, а не солодке «проникнення», що натякає на любовні переживання. Великий рух, статуарність – монументальність».

Другим значним етапом у творчості Леся Курбаса була організація (січень 1922-го) мистецького об'єднання «Березіль» як своєрідного творчого, виховного, дослідно-експериментального і культурно-громадського центру культурного руху 20-х років.

Одним з найвиразніших зразків курбасівського сценічного методу стала вистава «Газ» за п'єсою німецького драматурга Георга Кайзера.

На сцену виходили актори, які поступово починали

виконувати рухи, які вказували на певні виробничі процеси. Поєднуючись, ці рухи створювали образ великого машинного виробництва. Рухи ставали все механічнішими і актори неначе перетворювалися на машини. Наступний крок – імітація продукту діяльності машин – газу. Поєднані дії акторів швидко розпадаються на хаотичні рухи та неначе вибухають, мов вибух газу. Одразу ж актори перевтілюються на робітників – жертв вибуху.

Тобто глядач бачив не просто виставу, а водночас – процес її створення, процес акторського перевтілення. При цьому актори активно співіснували з елементами декораційного оформлення. Подібний принцип акторської гри, який можна назвати *процесуальним*, більшою чи меншою мірою реалізовувався режисером і в багатьох наступних виставах.

За стилістикою цей театр був експресіоністським, тобто таким, в якому сценічні події розкриваються через глибоко особистісне внутрішнє переживання митця. Митець експресіоністичного напрямку спочатку формує власне бачення подій та образів, втілює його в емоційному вигляді, адекватному його розумінню подій та пропонує це індивідуалізоване бачення глядачу. Найвідомішим прикладом такого суб'єктивного експресіоністського світобачення був свого часу всесвітньовідомий фільм «Кабінет доктора Калігарі».

Від акторів цей метод вимагає вміння поєднувати в рухах різні форми сценічного існування, миттєві переходу від одного психофізичного стану до іншого. В найскладніших формах курбасівського театру глядачі повинні були слідкувати не просто за розвитком драматургічних подій, але й за процесом формування драматургічних образів.

Кульмінація творчих пошуків і здобутків Курбаса пов'язана з діяльністю визначного сценографа Вадима Меллера і драматурга Миколи Куліша. Перша п'єса Миколи

Гуровича Куліша «Комуна у степах» побачила світло рампи ще на київській сцені театру «Березіль». Його п'єси «Мина Мазайло», «Народний Малахій», «97» були глибоко співзвучні з творчим стилем «березильців». Реальність розкривалась у них у рельєфних, надзвичайно виразно концентрованих образах. Поетичне і гротескове органічно перепліталось у п'єсах М. Куліша, даючи величезний матеріал для новаторської сценографії та гострохарактерної гри акторів – А. Бучми, Й. Гіряка, О. Сердюка, В. Василька, Н. Ужвій та інших.

Самобутнім сценічним твором була і постановка п'єси М. Куліша «Маклена Граса», присвячена важкому становищу українського населення Західної України. У тій постановці розкрився увесь комплекс курбасівської режисури, невід'ємної і від стилістики М. Куліша – єдність щирої іронії та гротеску, натуралістичності акторської і філософської глибини, народності характерів та авангардності сценографії і мізансценування.

Однак складна сценічна мова курбасівських постановок, яка дуже відрізнялась від традиційної стилістики численних тодішніх українських театральних колективів, багатьом здавалася проявом формалізму і викликала постійні нарікання преси і театального керівництва, незважаючи на те, що всі розуміли винятковий мистецький рівень театру «Березіль». Від Курбаса вимагали спрощення, відмови від загальнолюдських філософських узагальнень на користь посилення пропагандистських складників його постановок.

Вочевидь геніальний режисер не зміг зрозуміти кардинальні зміни, які сталися в театральному світі – на вистави прийшов зовсім новий масовий глядач, якого цікавили не тонкощі сценічної гри, а правда людських образів, зрозумілі духовні, політичні, емоційні конфлікти та шляхи їх вирішення. Іноді це вимагало від театру спрощених сценічних форм, максимального побутового реалізму. І

перебороти ці тенденції міг тільки час, який потрібен був для формування нового, культурно розвиненого глядача. П'єси М. Куліша і без експресіоністських сценічних форм були переповнені натяками, двозначностями, гротескним загостренням і деформацією характерів заради створення образу зламу часів.

Геніям важко змінити сформований ними стиль, який майже завжди обганяє сучасний їм рівень масового сприйняття.

Сьогодні від курбасівського театру залишилися лише спогади, ескізи декораційного вирішення, невеличкі кінофрагменти. Однак сценічна творчість Леся Курбаса являє собою важливий етап становлення українського театру. І головне, що навколо Курбаса сформувався визначний акторський колектив, який надалі визначив високий рівень української театральної культури, гідно репрезентував українську акторську кіношколу.

1924 року Лесь Курбас із своєю театральною трупкою став одним із піонерів новітнього українського кіно. Створені тоді фільми, зокрема «Арсенальці», «Вендетта», «Макдональд», були недосконалими, але самобутніми спробами віднайти сучасну кінематографічну мову.

В кожному з цих фільмів було щось принципово нове для молодого українського кіно. У «Вендетті» – ексцентричній сатирі про сусідів-священослужителів, було вперше використано оригінальну об'ємну мультиплікацію, створену художником театру «Березіль» В. Меллером. «Макдональд» – ще одна сатира, тільки спрямована проти британських капіталістів, знімалася із застосуванням макетів Лондона, поєднаних зі зйомками масовки. В тій же картині вперше в українському кіно молодий оператор-початківець Д. Фельдман знімав із застосуванням панорам. В «Арсенальцях» було використано поліекранний монтаж: в одній половині кадру відбувалася атака білогвардійської кінноти, яку в другій половині кадру контратакували

робітничі загони. Зрештою обидві, зняті панорамою, половини кадру сходилися в єдину сцену бою.

Ексцентричні зображальні пошуки режисера йшли в одному річищі з манерою акторської гри – плакатною, побудованою на карнавальних елементах політичного агітаційного театру, властивих ряду курбасівських вистав.

3.5. Системи акторської гри класиків європейського театру

Якщо акторську систему Л. Курбаса побудовано на зримому процесі перевтілення в образ з наступним глибоким розкриттям його емоційних переживань, на переходах з одного психофізичного стану до іншого, систему німецького режисера і драматурга **Бертольда Брехта** (1898 – 1956) побудовано на принципі *відсторонення* актора від образу.

Актор брехтівського театру (в післявоєнній Східній Німеччині Б. Брехт був керівником театру «Берлінер ансамбль») грав не стільки образ, скільки власне до нього ставлення, неначе розповідав про життя свого персонажу, прагнучи зрозуміти мотиви його вчинків. Зокрема, для цього Б.Брехт використовував, у разі необхідності, сценічні маски, неначе позичені з театрів Сходу.

Все інше на сцені – окрім прагнення віднайти Істину в подіях і характерах, було умовністю: реалії часу й місця дії передавалися переважно за допомогою скупих деталей, декораційних та музичних натяків. Всі ці стильові особливості посилювали філософський зміст сценічної дії, її позачасовість, адже переважна більшість п'єс Б. Брехта – «Кар'єра Артуро Уї», «Життя Галілея», «Тригрошова опера», «Матінка Кураж» та ін., розповідали про про двобій Людини і Системи, про намагання зберігти залишки людяності в страшному світі політичних і військових злочинів. Саме тому театр Б. Брехта, а разом з ним – відповідна система театральної гри, отримали назву *«епічний*

театр».

Брехт прагнув створити, за його висловом, «чесний театр», який не вимагав би ілюзії достовірності, але залучав би глядачів до роздумів. Водночас, він спирався на постійну готовність глядачів прийняти будь-яку сценічну умовність, якщо в центр спектаклю поставлено яскравий, життєво достовірний *характер*. Це давало змогу, не витрачаючи творчі сили на послідовне розкриття сюжету, активно розвивати в серії епізодів авторську думку. На сцені начебто постійно протиборствуючи чи співчуючи існували мінімум два характери – автора, ідеальним творцем якого був, зокрема, визначний німецький актор і співак Ернст Буш, та створеного його фантазією персонажа.

Таким чином, умовність сценічної дії компенсувалася безумовною правдою людських роздумів і переживань.

Театр Брехта – театр виразної ідеологічної позиції, в якому актор – своєрідний трибун, активний борець за людські душі.

Мета іншого реформатора театру – поляка *Єжи Гротовського* (1933 – 1999) – розкриття внутрішнього світу людини, духовних процесів самопізнання. Інструментом для цього він образ таку систему фізичного тренінгу, внаслідок якої актор перестає відчувати власне тіло і робить власні рухи умовно кажучи «непомітними» для глядачів, залишаючи на сцені в якості виражального засобу вивільнену психічно-емоційну енергію.

За Гротовським актор повинен не перевтілитися в образ конкретного персонажа, а розкрити за допомогою персонажа власну сутність, власний характер, систему відчуттів та поглядів актора. На думку Гротовського, театр – це місце, де можна бути собою і де не потрібно надягати на себе маску персонажа. Стан повної відкритості актора як людини коли він «приносить в жертву» навіть свою особливу індивідуальність, Гротовський називав «трансом», вважаючи, що «актор і повинен грати в стані транс», тобто

повністю віддаючись творчій меті певного емоційного впливу на глядача.

Свої мистецькі ідеї Є. Гротовський спочатку реалізував у спектаклях «Театру 13 стільців», заснованому 1959 року в місті Ополі, пізніше – в театрі-лабораторії у Вроцлаві, а надалі – в експериментальному театрі італійського міста Понтадеро.

Розробляючи теорію «бідного театру», тобто театру, в якому сцена надається виключно актору з використанням обмеженої кількості декорацій та реквізиту, Є. Гротовський ретельно вивчав досвід всіх театральних шкіл світу, відбираючи такі сценічні форми, які дозволяють позбавити актора залежності від персонажу. Зокрема, у його виставах образи предметів та явищ створювалися здебільшого рухами акторів. Це перетворювало театр на своєрідний храм, місце хвилюючих магічних ритуалів, через які розкривалися обставини та філософський зміст постановок Гротовського – «Орфея» Ж. Кокто, «Каїна» Д. Байрона, «Містерії-буфф» В. Маяковського, «Сакунтали» Калідаси, «Дзяди» за В. Міцкевичем, «Трагічної історії доктора Фауста» К. Марло, «Apopalypsis cum figuris» (композиція з текстів Біблії, Ф. Достоевського, Ю. Словацького, Т. С. Еліота, С. Вейль та ін. Так само, як у виставах ще одного реформатора театральної сцени ХХ століття француза *Антонена Арто* (1896 – 1948), Є. Гротовський активно використовував будь-яку можливість не просто винести дію у глядацьку залу, але й залучити глядачів до певних елементів розгортання драматургії. Природно, що все це вимагало не тільки добору особливої драматургічної основи, але й робило вистави видовищем для обмеженого кола цінителів сценічних експериментів.

Незважаючи на це, практична основа «тренінгу», як називав свою систему підготовки акторів Гротовський, і досі залишається достатньо плідною формою опанування вільної сценічної пластики.

В якості прикладу наведемо приблизний комплекс щоденного тренінгу, який проводили актори «бідного театру».

Фізичні вправи

1) Ритмічна ходьба з круговими обертовими рухами рук і кистей;

2) Біг на носках. Тіло повинно відчувати політ, невагомість. Імпульс для бігу виходить з плечей;

3) Ходьба на зігнутих ногах, руки на стегнах;

4) Ходьба на зігнутих ногах, руки охоплюють щиколотки;

5) Ходьба на злегка зігнутих ногах, руки стосуються зовнішньої сторони ступні;

6) Ходьба на злегка зігнутих ногах, пальці рук притримують шкарпетки ступень;

7) Ходьба на витягнутих і жорстких ногах, як якщо б їх тягнули уявні струни, прив'язані до рук (руки витягнуті вперед);

8) Короткі стрибки вперед, завжди приземляючись у первісну позицію; руки позаду ступень ніг.

Примітка. Навіть під час розігріву актор повинен виправдовувати кожну деталь тренінгу точним чином, реальним або уявним. Вправу можна виконати правильно, тільки якщо тіло не чинить опір виявленню цього образу. Тіло повинно бути невагомим, сприйнятливим до імпульсів, міцним, як сталь.

Вправи на розминку м'язів і хребта:

1) Кішка. Ця вправа заснована на спостереженні над кішкою, коли вона прокидається і потягується. Людина лежить витягнувшись, головою донизу, повністю

розслаблена. Ноги – трохи в сторони, руки – під прямим кутом до тіла, долоні повернути вниз, до підлоги.

«Кішка» прокидається і тягне руки до грудей, тримаючи лікті піднятими таким чином, щоб долоні стали опорою. Стегна піднімаються до тих пір, поки ноги, ступаючи на носках, не підходять впритул до рук. Підніміть і витягніть ліву ногу в сторону, в той же час піднімаючи голову і витягаючи шию. Опустіть ліву ногу на підлогу, поставивши її на кінчики пальців. Повторіть ці рухи правою ногою, витягнувши голову вгору.

Витягніть хребет, перенісши центр ваги спочатку в середину спини, потім ближче до потилиці.

Переверніться і падайте на спину, розслабляючись;

2) Уявіть, що по лінії грудей ви опоясані металевим обручем. Розтягніть його, енергійно розширюючи рухом тулуба;

3) Стійка на голові, ноги разом (упор на стіну). Поступово ноги розсуваються якомога ширше;

4) Відпочинок. Сидячи навпочіпки, опустіть голову вниз, руки вільно висять між колін;

5) Вертикальне положення; ноги прямо і разом. Нагинатися до підлоги, щоб голова доторкнулася колін;

6) Енергійні обертання верхньої частини тулубу;

7) Ноги разом, стрибнути на стілець. Імпульс йде не від ніг, а від тулубу;

8) Шпагат або напівшпагат;

9) З положення стоячи нахиліться назад, в «місток», поки руки не торкнуться підлоги;

10) Лягайте, витягнувшись, на спину. Енергійно перекочуйтеся вправо і вліво;

11) Стоячи на колінах, нахиліться назад, в "місток", поки голова не торкнеться підлоги;

12) Стрибки, що імітують рухи кенгуру;

13) Сісти на підлогу. Спина і ноги прямі. Руки покласти на шию ззаду і, давлячи на неї, схилити голову

вперед і донизу, поки вона не торкнеться колін;

14) Ходьба на руках і ногах, грудьми і животом вгору.

Ці та подібні вправи дозволяють максимально мобілізувати психофізичні ресурси актора.

Повністю ознайомитися з цими вправами можна в книзі Єжи Гротовського «Акторський тренінг» (див. Бібліографічний список).

Серед визначних діячів театру ХХ століття не можна не згадати британського режисера *Пітера Брука* (нар. 1925), який зумів поєднати у системі акторської підготовки та сценічних постановок досвід усіх провідних реформаторів театру. «Школа Мейерхольда, – писав П. Брук, – робила акцент на виразності тіла. Гротовський по-своєму розвинув цей напрямок та викликав особливий інтерес до мови тіла й руху. З іншого боку, Брехт наполягав на тому, що актор повинен бути не наївним дурником, яким його вважали в дев'ятнадцятому, столітті, а мислячою, вдумливою людиною свого часу. Школа Станіславського та її послідовники приділяли величезну увагу проблемам емоційного заглиблення актора у роль. Всі три напрямки необхідні» [Брук П. Блуждающая точка: Статті. Выступления. Интервью. / Перев. с англ. М. Ф. Стронина. — СПб.; М: Малый драматический театр; Артист. Режиссёр. Театр, 1996. — С. 93. — 270 с.].

Пітер Брук навчав акторів йти від емоційного переживання до зовнішньої пластики, змушуючи глядачів повірити в реальність сценічного дійства, здебільшого позбавленого підказок у формі декораційного оформлення. Відомі випадки, коли режисер видаляв більшість декораційного оформлення та антуражу безпосередньо перед прем'єрою.

Водночас, він міг задати загальний малюнок ролі на основі властивих конкретному драматургічному матеріалу особливостей пластики, перш за все – притаманних театрам

Сходу.

Важливим елементом багатьох, особливо ранніх, вистав П. Брука був злам так званої «четвертої стіни», тобто пряме звертання, пряме спілкування акторів і глядача, включення глядачів у сценічне дійство, що було, зокрема, базисом театральної моделі А. Арто. Зрозуміло, що це вимагало відповідного налаштування виконавців, вироблення в акторів вміння поєднувати мистецьку дію з природним спілкуванням, що наближує театр П. Брука і театр Б. Брехта.

Театр ХХ століття дав багато прикладів самобутніх систем виховання акторів, удосконалення акторської майстерності, серед яких можна виділити методи Лі Страсберга, Стелли Адлер, Сенфорда Мейснера, Ути Хаген, Євгена Вахтангова, Георгія Товстоногова, Юрія Любимова, Анатолія Ефроса та ін. Однак усі ці системи, які так чи інакше спираються на здобутки великих класиків театру, орієнтовані переважно на сценічну діяльність та розраховані на системну, ретельну, тривалу підготовку до створення акторських образів. Однак далеко не все в цих системах здатне слугувати безпосередній практиці створення образів *екранних*.

3.6. Системи сценічної акторської гри в контексті екранних мистецтв

Протягом багатьох десятиліть в радянському кіно на практиці, а частіше на словах, декларувалося використання в творчому процесі акторської гри так званої «системи Станіславського». Створена визначним реформатором театру, видатним режисером і театральним актором Костянтином Сергійовичем Станіславським, ця система, що являла собою сукупність теоретичних розробок, практичних порад і осмислення власного творчого досвіду, орієнтувала акторів виключено на глибоке вивчення умов життя,

характерів, зовнішніх ознак реальних людей, реальних подій, які б могли стати основою формування реалістичного акторського образу.

Система Станіславського дійсно була і є визначним внеском у скарбницю режисерської та акторської творчості. Тисячі підготовлених на її основі майстрів сцени стали улюбленцями мільйонів глядачів.

Певний час її принципи – вивчення реальних прототипів екранних героїв або відповідного соціального середовища, ретельного вивчення сценарної першооснови фільму, проведення драматургічного аналізу ролі, її глибоке опанування в ході репетицій, було досить широко розповсюджене в кінематографічній практиці, оскільки постановка майже кожного фільму була дуже витратним і достатньо тривалим творчо-виробничим процесом. До того ж «система Станіславського» в сталінські часи була канонічно затвердженою в СРСР, оскільки кіномистецтво орієнтувалося виключно на життєво достовірні форми мистецької організації екранних творів. Широко використовувалася система Станіславського і в практиці американського кіно, оскільки багато хто з відомих кіноакторів був учнем сценічних педагогів – емігрантів з Росії.

Ситуація дещо змінилась у наступний історичний період. Реабілітація визначних практиків і теоретиків театру Всеволода Мейсхольда та Леся Курбаса, поширення творчих ідей німецького драматурга та режисера Бертольда Брехта, викликала цікавість до їх творчих пошуків не тільки на театральній сцені, але й у кінематографічному середовищі. Методи акторського «відсторонення», підкресленого використання пластичних виражальних засобів акторської гри, елементи ексцентрики почали активно використовуватись у багатьох фільмах. Однак зайняти чільне місце в системі методів акторської гри вони не могли. На відміну від структурованої за смаками та

налаштованої на постійний пошук нових форм виразності театральної аудиторії, кіноглядачі в масі своїй тяжіють до реалістичної гри. До того ж, використання своєрідних, загострених засобів акторської виразності вимагає відповідності всього зображального малюнку екранного твору: одна умовність за законами творчості тягне за собою цілий комплекс умовностей – в операторській роботі, декораційній та костюмерній творчості. А це – в свою чергу, визначає особливий характер екранної драматургії.

Все це призводить, зазвичай, до певних проблем кіновиробництва – як організаційно-виробничих, так і фінансових.

Особливо гострою проблема раціонального, фінансового ефективного виробництва екранних творів постає при виробництві основного сучасного екранного продукту в сфері постановочного кіно і телебачення – багатосерійних фільмів. У них поєднався цілий комплекс вимог, який на телевізійному сленгу класифікується як «формат» – швидко, дешево, максимально наближено до реалій певних соціальних середовищ. Технологічно процес створення таких фільмів можна охарактеризувати як «потоківий»: сценарії створюються колективом авторів, або за участі фахівців, які доводять літературний сценарій до екранних кондицій; режисери дуже часто знімають або окремі серії, або чергуються за певним графіком тощо. Репетиційний період здебільшого відсутній. Через це розпадається основний принцип системи Станіславського – закріплення результатів творчого пошуку акторського образу в репетиційному періоді.

Дуже часто акторів відбирають навіть не режисери, а фахівці з кастингу – підбору виконавців. Надзвичайно прискорився знімальний процес, найважливішим критерієм якого стала кількість відзнятих за знімальну зміну хвилин майбутнього ефірного показу.

У цих умовах класичні принципи систем

Станіславського, Мейєрхольда, Курбаса, виражальні засоби надзвичайно умовного, побудованого на нескінченних проявах фантазії акторського світу польського режисера Єжі Гротовського стають непрაცездатними, оскільки вимагають ретельного, цілісного опанування ролі.

До того ж, сучасне фільмовиробництво особливо виразно підкреслює визначальне значення такого базового екранного фактору, як кадр. Саме кадрування, тобто поділ наперед визначеної в канонічному сценарії драматургічної дії на окремі творчо-виробничі фрагменти, з наступним їх поєднанням у цілісну екранну дію, стало головною технологією кінотелевізійної режисури. А це, в свою чергу, посилює значення головної специфічної відмінності кіноакторської гри від усіх інших форм виконавської діяльності: акторська творчість в кіно реалізується лише в межах кожного конкретного кадру, а цілісність акторських образів утворюється за допомогою багаторазового входження в роль, входження, під час якого актор змушений не просто відновлювати в собі малюнок ролі, а знову і знову будувати її зміст і форму на основі цілісного розуміння образу. Адже специфіка монтажного підходу до фільмовиробництва базується на часовій і територіальній незалежності зйомок кожного кадру, з яких потім буде утворено цілісний екранний образ.

Зрозуміло, що зробити це, постійно підтримуючи в собі протягом місяців психофізіологічне перевтілення в екранний образ, неможливо.

До цього додаються складні, а часом і несприятливі для творчості умови знімального майданчику, на якому за чийось влучним висловом, актор постає так, наче він миється в бані, в якій замість стіни – скло.

Практика показує, що актор сучасного кіно і телебачення здатен в кожному з кадрів підтримувати цілісний малюнок ролі лише за допомогою трьох факторів: відтворення емоційного стану персонажа, відтворення

атмосфери екранної дії, відтворення мислення персонажа, його ідеологічного ставлення до світу драматургічних подій. Це своєрідні пазли кіноакторської гри, поєднання яких дає змогу повноцінно існувати в образі. Їх сукупність дозволяє повно та органічно відтворити в кожному окремому кадрі пластичні рухи, міміку, фонетичні особливості екранного персонажа, які витікають з індивідуальних особливостей обдарування кожного окремого актора.

Технологія опанування першими двома факторами добре відома. Саме вона складає першооснову так званої системи акторської гри *Михайла Чехова* (1891 – 1955).

Племінник великого російського драматурга розробив її в еміграції та оприлюднив 1945 року в книзі «Про техніку акторської гри».

Головною ідеєю М. Чехова – одного з найкращих акторів і театральних педагогів ХХ століття, було те, що головним у техніці акторської гри є налаштування на певні емоції та загальну атмосферу подій, в яких існує акторський образ. За М. Чеховим, вони викликають необхідний комплекс психологічних жестів та пробуджують акторське натхнення. Для реалізації такої техніки М. Чехов напрацював комплекс нескладних вправ, у яких є одна визначальна мета – пробудження натхнення. Адже саме воно є головним підґрунтям будь-якого творчого пошуку.

Наприклад:

1. Визначити предмет уваги і неначе притягувати його, а потім намагатися психологічно «злитися» з ним, неначе стати цим предметом;

Такими «предметами уваги» можуть бути не тільки предмети, але й спомини, звуки тощо;

2. Згадати будь-яку сцену з п'єси або прозової літератури та програвати її у власній свідомості до повного самозлиття з обраним героєм сцени та ледве не реального відчуття атмосфери дії; для «злиття» слід повторювати цей процес кожного дня доти, доки не буде досягнуто потрібного

результату;

3. Зафіксувати в свідомості якусь сцену, ситуацію та запам'ятати її атмосферу до такого ступеня, коли достатньо буде помаху руки, аби відновити атмосферу події в повному обсязі;

4. Обіграти якусь ситуацію з різним емоційним наповненням – серйозно, жартома, з ненавистю, з любов'ю і т.п.;

5. Створити якийсь індивідуальний жест, який не тільки буде фіксувати психологічний зміст ситуації, прояву характеру тощо, але й буде відтворювати первинне відчуття кожного разу, коли цей жест будете повторювати.

Під такий жест слід підібрати підходящу фразу. Допоміжним інструментом цієї вправи є пошук психологічних жестів у сцені з класичного літературного твору. М. Чехов радив обирати для цього уривки з Ч. Діккенса, що наближує його метод до творчого методу роботи з акторами Д.У. Гріффіта, який постійно спирався на створені геніальним англійським письменником моделі людської поведінки.

І дуже важливо, що проводить репетиції Михайло Чехов радив перш за все у власній уяві, постійно задаючи самому собі питання, які роз'яснюють власне розуміння актором створюваного образу. І тільки тоді, коли відбувається «злиття» з образом і атмосфера сцени остаточно фіксується у підсвідомості, можна, за М. Чеховим, переходити до реальної репетиції з партнерами.

Природно, що така фіксація дає змогу майже автоматично відновлювати будь-яку сцену при зйомках кінодублів, а також окремих кадрів, з яких пізніше за допомогою монтажу будуть утворені сцени та епізоди.

Система М. Чехова є надзвичайно плідним інструментом виховання акторів кіно. Зокрема, серед його безпосередніх учнів були Мерлін Монро, Клін Іствуд, Юл Бріннер та інші голлівудські кінозірки.

Обґрунтування системи, виклад властивих їй технік зроблені Михайлом Чеховим у книгах «Про техніку актора» та «Шлях актора. Життя та зустрічі», ретельне ознайомлення з якими є необхідним для кожного, хто цікавиться питаннями акторської гри в кіно і телебаченні.

Однак ні найточніше розкриття необхідних емоційних станів, ні найтонше, найглибше відтворення атмосфери подій не здатні самостійно підтримати й поглибити розвиток головного компонента драматургічної дії – конфлікту, без якого немає і розвитку екранних характерів, дієвої взаємодії персонажа і соціального середовища тощо. Так, можна отримати на екрані реалістичний, цікавий людський образ, але забезпечити його активну взаємодію з іншими персонажами та середовищем, змусити глядача ототожнювати себе з екранним героєм, а це, власне, є безумовною запорукою глядацького успіху, можна тільки за допомогою драматургічного розвитку думки, ідеологічного протистояння чи ідеологічної взаємодії персонажів. В даному випадку під ідеологією слід розуміти суспільно важливу позицію персонажів, виявлену в конкретній дії, у виразних вчинках.

Ідеологія, світогляд, мета, розвиток думок, реалізованих у вчинках героїв – є стрижнем, здатним поєднати пластичні дії, емоційні стани, загальну атмосферу екранного існування персонажів. Без чіткого розуміння актором життєвої позиції свого персонажа, змістового наповнення його екранних вчинків, не може бути органічного вияву всього комплексу акторської майстерності – життєвих спостережень, натхнення, взаємопов'язаності емоцій та пластичних жестів чи мовних інтонацій – всього того, що робить акторську гру справжнім мистецтвом.

Саме цю – об'єднуючу, базову функцію ідеологічного наповнення персонажа, постійно підкреслював один з найвидатніших майстрів екранної педагогіки, професор, кінорежисер і кіноактор *Сергій Аполлінарійович Герасимов*

(1906 – 1985). Більш того, він постійно підкреслював, що актор не повинен бути «посудиною» для думок, ідей режисера. Педагогічна система С. Герасимова передбачала виховання в майбутньому акторі кіно активної здатності до власного мислення. Формулою акторською гри С. Герасимова була фраза «думка і є дія».

«Навчити актора правильно мислити і робити думку процесом дії – ось головні питання майстерності. Думка повинна зримо звучати у всій фізичній природі артиста, і тоді вона стає предметом спостереження глядача» (С. Герасимов. «Мысль и образ». – М. : «Искусство кино», 1963, № 2. – С. 81).

Слід підкреслити, що саме особливості екранного мислення найповніше розкривають не тільки риси персонажів, але й своєрідність, неповторність самого виконавця. І чим глибше інтелектуальний світ актора, тим яскравіше розкривається його справжнє обдарування, тим активніше думка поєднується в його екранних образах з почуттями, з найтоншими рухами душі, в якій думка резонує із загальним емоційним, духовним станом суспільства, виразником живих образів якого є талановитий актор.

Зрозуміло, що акторське громадянське мислення – не якийсь абстрактний процес. Воно пробуджує в ньому спомини, досвід, емоційні відчуття, аромат особливої атмосфери певних подій, фантазію, прагнення передати не тільки те, що є в дійсності, а виразити суспільні ідеали актора-громадянина – тобто поєднує в процесі роботи над роллю найкращі елементи різних систем і технік акторської творчості.

Зауважимо, що зосередження актора на ідеологічному осмисленні екранного образу зовсім не передбачає за С. Герасимовим суто логічного аналізу ролі. Адже думка, яка набуває форми мети, веде к формуванню в свідомості актора певного ідеалу, мрії, які допомагають створити на екрані не приземлений, а ідеологічно наповнений

реалістичний образ, який слугує певним зразком соціального типу, засобом активного виховання глядацької аудиторії. Цікавим є і своєрідна близькість поглядів С. Герасимова та М. Чехова. Зокрема, останній прямо вказував, що драматургічні образи не можуть з'являтися акторові в завершеному вигляді, що для того, аби сформувати їх, треба постійно задавати самому собі та віртуальним образам персонажів необхідні питання. Тобто, М. Чехов наголошував на органічному поєднанні інтелектуального пошуку та фантазії.

Такий підхід до роботи над роллю надзвичайно полегшує пошук пластики, фізичних дій і, зрештою, технологічно виводить роботу над роллю за межі безпосередньо знімального процесу. Адже пошук внутрішнього образу, його духовне засвоєння може відбуватися будь-коли, будь-де. Він набуває, за М. Чеховим, переважно форми зосередження на предметі акторської гри, а отже не потребує тривалого вивчення життя, ретельного репетиційного періоду.

Усе це вказує на те, що вибір оптимальної системи виконавства набуває значення вибору оптимальної технології включення актора у творчо-виробничий процес роботи над екранним твором.

Сенс цієї технології і в тому, що вона посилює ідеологічний, виховний вплив на глядача, який в наш бурхливий, складний час об'єктивно потребує високих зразків духовності, суспільного мислення.

Безумовно, що актуальність звернення кінематографістів до головних елементів систем М. Чехова та С. Герасимова аж ніяк не дискредитує кращі чинники системи Станіславського – незамінного інструменту постійної роботи актора над вдосконаленням сценічної та екранної техніки перевтілення, глибокого занурення в світ реалістичних і водночас мистецьких людських образів.

...Глибоке розуміння та володіння різноманітними акторськими техніками безумовно сприяє успішній мистецькій діяльності виконавців. Але головна роль у визначенні стилю і манери акторської гри в екранній творчості все ж таки належить режисеру. Саме тому на завершення розділу слід вказати на існуючі в практиці кінотелевиробництва методи взаємодії актора і режисера.

Взаємини режисера і виконавців носять індивідуальний характер, який здебільшого відповідає творчій манері режисера. Однак можна виділити п'ять основних методів роботи з актором на репетиціях і на зйомках:

– за системою Станіславського – глибокий аналіз ролі, ретельний пошук виражальних засобів, побудова мізансцен, у яких актор міг би відчувати себе «в образі», намагання зафіксувати моменти найглибшого перевтілення; цей метод чудовий, але довгий, складний і далеко не кожному під силу, особливо в умовах телебачення, технологія якого здебільшого диктує дуже жорсткі виробничі терміни;

– режисерський показ. Цей метод передбачає залучення до зйомок акторів-професіоналів з гнучкою пластикою, чутливих і спостережливих, здатних відчутти зміст показу, його пластику і реалізувати їх за допомогою власного психофізичного «матеріалу»;

– використання «типажу», тобто залучення до зйомок професіоналів та непрофесіоналів за головною ознакою – схожість з тим уявним образом ролі, яка склалась у свідомості й відчуттях режисера, або відповідає документально зафіксованому образу певного персонажа. Цей метод передбачає постановку перед виконавцем здебільшого суто фізичних завдань, які в монтажі будуть знаходити власний драматургічний вияв.

Якщо режисер – професіонал, нічого поганого в цьому немає, але, здебільшого, «типаж» використовується

для створення лише другорядних ролей;

– робота з професіоналом; досвідченому актору високого професійного рівня здебільшого достатньо попередньо переглянути сценарій, вивчити роль в об'ємі епізодів, або просто зрозуміти характер і логіку поведінки персонажа. Такий актор і сам буде «працювати» з режисером, уточнюючи необхідні йому деталі й особливості характеру героя. До того ж, поширеною в кіно Заходу є повна відмова від репетицій, орієнтована на високий професіоналізм виконавців. Наприклад, одному з кращих акторів світового кіно Марчелло Мاستроянні було достатнім отримати режисерську вказівку щодо емоційного стану та напрямку руху. – Що треба робити? – запитував він. – Плакати? І сльози текли в нього з тою інтенсивністю, яка була потрібна режисеру.

Існує й особливий метод режисерської праці з виконавцями, зокрема непрофесійними, – *метод провокацій*. Це не дуже поширений, почасти неетичний, конфліктний, але теж метод, властивий деяким значним за масштабом режисерам. Зокрема, так, на межі скандалів, бійок, образ іноді працювали такі епохальні фігури світового кіно, як Джон Форд, Іван Пир'єв, Марк Донський, Клод Отан-Лора. Вони просто доводили актора до того емоційного стану, у якому повинен був перебувати персонаж, і знімали так, якби вони знімали типажного натурника. Метод жорсткий, але іноді і таке потрібне.

Однак є і не такі жорстокі засоби. Скажімо, дублі. Саме так (на дванадцятому дублі) режисер Григорій Козинцев змусив актора Юрія Олексенка в ролі Лаерта з «Гамлета» дійти до потрібного ступеня розгніваності, ганяючи його сходами у важких латах.

Деякі визначні режисери, наприклад Вітторіо де Сіка, ніколи не показували акторам як грати. Навпаки, вони демонстрували як не треба грати, довіряючи виконавцям шукати інші варіанти екранного образу.

Унікальний прийом провокації талановито використав під час репетиції Микита Михалков, знімаючи фільм «Механічне піаніно» за А.П. Чеховим. Утомившись від нерозуміння акторів під час репетиції масової сцени, він запропонував їм зіграти без тексту, взявши на себе образи тих музичних інструментів, які психологічно нагадують їх героїв. Цей дивовижний спосіб дозволив акторам знайти пластичний і психологічний малюнок своїх ролей. Не випадково М. Михалкова називають «акторським режисером».

Різноманітних прикладів роботи з актором існує багато і майже в кожного режисера є власні методи, власне розуміння цієї справи. Але будь-які з цих методів не виключають необхідності попереднього формування акторської особистості, досконалу технічну підготовку, які є запорукою успішної співпраці акторів і режисерів у будь-якій ситуації сучасної екранної творчості.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК

1. Актерский тренинг: Мастерство актера в терминах Станиславского. – Москва, АСТ, 2010. – 512 с.
2. Актёрское мастерство. Американская школа. – Москва, Альпина Нон-Фикшн, 2013. – 406 с.
3. Архангельская Н.В. Богдан Ступка. – Москва, Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1986. – 28 с.
- 4 Архангельская Н.В. Константин Степанков. – Москва, Всесоюз. творч.-произв. об-ние "Киноцентр", 1991. – 48 с.
5. Брук П. Пустое пространство. – Москва, Прогресс, 1976. – 213 с.
6. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. – Київ, Логос, 2011.– 391 с.
7. Брюховецька Л.І. Іван Миколайчук. – Київ, Видавничий дім «КМ Академія», 2004.– 272 с.
8. Брюховецька Л.І. Своє/рідне кіно Леоніда Бикова. – Київ, В-во «Задруга», 2010. – 340 с.
9. Горевалов С.І., Десятник Г.О. Вступ до спеціальності «кіно-, телемистецтво»: навчальний посібник. – Київ, Вид-во КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 2014. – 132 с.
10. Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. – Москва, Артист. Режиссёр. Театр, 2013. – 400 с.
11. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие. – 5-е изд. – Москва, РАТИ–ГИТИС, 2008. – 432 с.
12. Комики мирового экрана. – Общая ред. Р. Юренева. – Москва, Искусство. – 1966. – 288 с.
13. Олексенко В.С. Степан Шкурат. – Київ, Мистецтво, 1983. – 69 с.
14. Пауэлл М. Актёрское мастерство для начинающих. – Москва, Эксмо, 2011. – 256 с.
15. Полищук В., Сарабьян Э. Библия актёрского мастерства. – Москва, АСТ, 2014. – 800 с.

16. Слободян В.Р. Кіноактор і сучасність. – Київ, Мистецтво, 1987. – 283 с.
17. Станиславский К.С. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. – Москва, Искусство, 2002. – 511 с.
18. Чехов М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера. – Москва, АСТ, 2009. – 560 с.
19. Чехов М. А. О технике актёра. – Москва, АСТ, 2016. – 288 с.

Навчальне видання

Десятник Григорій Овсійович

Лимар Людмила Дмитрівна

**Основи
акторської майстерності
в екранній творчості**

тексти лекцій

Науковий редактор
доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.В.

Формат 148x120

Папір офсетний. Гарнітура «Times New Roman Cur». Друк офсетний
Фіз.-друк. арк. 4,9. Обл.-вид. арк. 5,0.

Видруковано в Інституті журналістики КНУ імені Тараса Шевченка