

УДК 792.2:791.3

## ПРИНЦИПИ РОБОТИ АКТОРА НА ЗНІМАЛЬНОМУ МАЙДАНЧКУ

Совгира Т.І., Татаренко М.Г.

Київський національний університет культури і мистецтв

У статті розглянуті питання специфіки роботи актора театру та кіно. Досліджені риси відмінності перебування актора в сценічному та знімальному просторі. З'ясовано основні принципи акторської майстерності під час знімального процесу. Вперше проаналізовані питання співпраці актора з театральним режисером та одночасно знімально-постановочною групою у процесі створення екранного продукту. Розглянуто діяльність провідних акторів та режисерів, які працюють в екранному та сценічному просторі.

**Ключові слова:** актор, кінематограф, театр, режисер, кадр, умовність.

**Постановка проблеми.** З появою екранних мистецтв (кінематографу та телебачення) виникла потреба у наявності актора в кадрі, об'єкта споглядання, навіть через призму об'єктива.

«Німе кіно» з початку свого існування завдячує своїм існування майстерності артистів драматичних театрів того часу. Славнозвісний Чарлі Чаплін, починаючи перші свої творчі кроки на сценічних підмостках, перейшов назавжди у світ екранної виразності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Кінокритики та театрознавці більше половини століття сперечаються над питанням відмінності принципів акторської майстерності в кіно та театральному мистецтвах. Відомі майстри театральної справи К. Станіславський [1], В. Зайцев [2], М. Резнікович [3] у своїх роботах наголошують на живому творчому процесі переживання актора на очах глядача, що неминує об'єднує обох у творчому продуктивному процесі. Відомі кінорежисери О. Безручко [4] та Е. Рязанов [5], навпаки, стверджують, що саме екранність дає змогу виразніше розкрити персонаж, його характерність та прослідкувати сюжетну лінію.

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** Зважаючи на різнобічність поглядів та суперечливих міркувань у дзеркалі мистецької критики, вважаємо за потрібне дослідити специфіку майстерності акторської гри на театральних підмостках та на знімальному майданчику.

**Мета статті** – характеристика та порівняльний аналіз особливостей роботи актора на театральних підмостках та знімальному майданчику.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На початковому етапі розвитку кінематографу (за радянських часів) кінофільми характеризувалися «глибоким психологізмом», акцентуванням на сюжетній лінії, на внутрішньому світі актора (персонажа) – театральна «школа» як не можна краще підходила для того, «радянського» кіно, яке знімалося не поспішаючи, з репетиціями сцен, нагадуючи при цьому театральний підготовчий процес.

Роль в кіно створювалася двічі (у два послідовних етапи): спершу – відеоряд, потім – озвучування. У театрі, природно, цього не було, як і не було «дублів». «Дублі» – це одне з найголовніших технологічних відмінностей можливостей театру та кіно. У кінематографі актор має право на помилку, у нього є необмежена (умовно) кількість спроб; у театрі цього привілею немає, – і спроба є тільки одна, до того ж – перед глядацькою аудиторією.

Нині сучасні тенденції, швидкоплинність буття, комерціалізація кіно, внесли значні поправки у весь знімальний процес створення фільму. Часом у кінорежисера немає часу на роботу з актором поза кадром. Театральний процес створення вистави теж дещо змінився, але – незначно, в порівнянні з кінематографом.

Якщо в театрі репетиційний процес розтягується на місяці, і режисер повільно крок за кроком разом з актором створює (або хоча б допомагає створювати) образ, – то в сучасному кіно більшість режисерів віддають акторові на самостійний відкуп його роль. Сучасний режисер кінематографу здебільшого зайнятий не актором в кадрі, а самим кадром. Тому рівень майстерності актора на знімальному майданчику повинен бути максимально високим.

На кіно- та телеекрані постійно з'являються обличчя театральних майстрів. Маловідомим та показовим фактом є досвід роботи в кіно одного з найвідоміших театральних акторів початку ХХ століття, режисера і театального педагога Михайла Чехова. Художній керівник МХАТу (1924-1927) завдяки С.Рахманінову потрапив у Голлівуд, отримав роль російського доктора-психіатра Алекса в стрічці А. Хічкока «Зачарований».

Амвросій Бучма, видатний український актор і режисер Київського театру ім. І. Франка (1936-1957 рр.) також зіграв кілька ролей у великому кінематографі («Арсенал» (1928), «Остання ніч» (1935), «Вітер зі Сходу» (1941), «У далекому плаванні» (1945), «Нескорені» (1945), «Подвиг розвідника» (1947). 1954 року отримав перший режисерський досвід у кіно («Земля», 1954).

Показовим є досвід акторської роботи на екрані та в театрі великого Богдана Сільвестровича Ступки, художнього керівника Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, який зіграв понад ста ролей на театральних підмостках («Украдене щастя» І. Франка в ролі Задорожного, «Кам'яний господар» Л. Українки в ролі Дон Жуана, «Енеїда» за Котляревським в ролі Автора, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова в ролі Майстра тощо) тастільки ж ролей у кінематографі («Білий птах з чорною ознакою» у ролі Ореста Дзвонаря, 1971 р., «Украдене щастя» у ролі Миколи Задорожного, 1985 р., «З життя Остапа Вишні» у ролі Остапа Вишні, 1991 р., «Смерть Івана Грозного» у ролі Бориса Годунова, 1991 р.).

Актор того ж театру Анатолій Хостікоєв, відомий акторськими ролями та режисерськими роботами («Задубаєць за порогом» за мотивами опери С. Гулака-Артемівського 2008 р., «Незрівнянна»

П. Квілтера 2016 р.) в театрі, відзнявся в багатьох кінокартинах, серед яких «Вавилон ХХ» (в ролі поета, 1979 р.), «Камінна душа» (в ролі Дмитра Маруська, 1988 р.), славнозвісний телесеріал «Роксолана» (в ролі Султана Сулеймана I, 1997-2001) тощо; за участі володаря понад 50 театральних ролей Богдана Бенюка вийшли на екран кінороботи «Ати-бати, йшли солдати» (в ролі Кринкіна, 1976 р.), «Жив-був Шишлов» (в ролі Пасинкова, 1987 р.), «Мисливці за діамантами» (в ролі капітана міліції, 2011 р.). Українська театральна та кіноактриса Ольга Сумська відома не тільки творчим здобуткам у театральній справі, а й завдяки екранним роботам «Роксолана» (зіграла головну роль, 1997 р.), «Право на любов» (в ролі Оксани, 2005 р.), «Тіні забутих предків» (в ролі мати Вані, 2013 р.) тощо.

Видатний актор, кінокритик Том Харді (актор кінокартин «Темний князь», «Воїн», «Початок») наголошує на тому, що принципової відмінності в грі актора на сцені та перед камерою не існує – «в обох випадках актор повинен зображувати правду в ілюзії. В театрі все цікавіше, більш витончено в тому плані, що ти робиш це перед очима сотень людей без мікрофону, виключно тими способами, якими володієш сам, а не за допомогою спецефектів, над якими працював хтось інший» [6, с. 75].

Однак, такі твердження є поодинокими, більшість фахівців обох мистецьких сторін схиляються до думки, що відмінність гри актора на сцені та на знімальному майданчику є вкрай різкою.

Прикладів діяльності акторів у сценічному та екранному мистецтвах надзвичайно багато. Особливої уваги заслуговують акторські роботи Ірми Вітовської, актриси Молодого театру м. Києва (кіноробота «Казка старого мельника»), український актор театру і кіно Олексія Богдановича (кінороботи «Останній бункер», «Гріх»), Руслани Писанки «Москаль-чарівник», «Вогнем і мечем», «Чорна Рада»), українського актора Сергія Романюка «Гетьманські клейноди», «Страчені світанки», «Нескорений», «Загублене місто»), українського театрального актора Остапа Ступки («Молитва за гетьмана Мазепу», «Богдан-Зиновій Хмельницький», «Тарас Бульба», «Ми з майбутнього-2»), актора Сумського музично-драматичного театру ім. М. Щепкіна Панасенка Федора Лукича (кінострічки «Дума про Ковпака», «Дударики», «Захар Беркут», «Комісари», «Любаша», «Наталка Полтавка», «Повість про жінку», «Тихі береги», «Три-вожний місяць вересень», «Як гартувалась сталь», «Право на любов», «Візит у Ковалівку», «Соколово»).

Зважаючи на нагальний інтерес театральних акторів до кінематографу і, навпаки, зацікавленість кінорежисерами творчістю багатьох театральних майстрів, вважаємо за потрібне розглянути питання відмінності специфіки роботи актора в рамках знімального процесу та поза ним.

У театрі актор працює, скажімо, «на останній ряд»: в актора є простір залу, який він повинен заповнити своєю «енергією». У театрі актор чітко розуміє, кому призначається його гра – глядачам у залі, і це усвідомлення дає йому додаткове навантаження. Актори ж, які працюють у фільмі, позбавлені цього адресата і можливості отримати живий емоційний відгук.

Гра навіть у невеликому залі на 50 осіб і гра на камеру – дві абсолютно різні речі, навіть у психологічному плані. Театр з огляду на всі

його сучасні зміни не зможе досягти природності та інтимності обстановки, яку може зафіксувати камера. Тому і вважається, що театральна гра умовна, надмірно експресивна, а гра в кіно відбувається в камерних умовах, а відтак – природніша, наближена до реального життя.

Влучним є вислів оscarоносного голівудського актора Іена Маккелена, який зіграв у кінокартинах «Хоббіт», «Володар кілець», «Люди Ікс» [6, с. 78]: «Різниця полягає в тому, що в театрі актор знає, для кого він грає, а в кіно поняття «аудиторії», адресата є не чітко вираженим... наприкінці вистави я вийду на поклін і дізнаюся, чи сподобалась моя робота, а в кіно – цього не буде, емоційний зв'язок відсутній».

Кінематограф не передбачає «акторського посилення» у глядацьку залу, відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз.

Стосовно актора кіно варто зазначити, що в цьому аспекті варто вести мову про концентрацію та зосередженість уваги актора (деталізуються елементи внутрішньої техніки). Актор у кіно так само, як і в театрі, має бути енергетично наповненим, проте він не має змоги безпосередньо «заразити» цією енергією глядача.

Для актора в кінематографі весь цей «останній ряд» перебуває за камерою, він – в об'єктиві. Ця обставина диктує подальші особливості майстерності актора «на екрані» та поза ним. Скажімо, залежно від наявності глядача або знімальної камери змінюються засоби виразності актора. Відповідно до цього елементи зовнішньої техніки актора театру стають виразнішими, більш видозміненими та навіть дещо перебільшеними.

Потужний та ефективний засіб виразності актора театру – акторська пластика. Для гри в театрі особливо важливі вміння пластично рухатися і володіння голосом. При цьому і рух, і манера вимовляти репліки завжди надмірні: акторові потрібно «заповнити» собою простір сцени. У кіно ж пластичні рухи, міміка, жести (елементи зовнішньої техніки актора) будуть менш перебільшеними та більш природними, і передавати емоції швидше буде не пластика тіла, а особа. Саме тому для зйомок важлива кіногенічна зовнішність і здатність грати сцену мовчки, однією особою, оскільки без великого плану не працює жоден режисер.

Показовим прикладом може слугувати роботи шведського режисера театру та кіно, сценариста, письменника Інгмара Бергмана, який, крім зйомок кінокартин, активно займався театральними постановками, приділяв особливу увагу саме великому (крупному) плану акторів. І тут важливо все – аж до виразу очей. У 60-ті рр. ХХ ст., будучи художнім керівником Драматена (Королівського Драматичного Театру Стокгольму) та режисером багатьох театральних постановок, І. Бергман паралельно знімав кінокартини «Скрізь тьмяне скло», «Персона», «Сором».

Цей досвід роботи у сценічному та екранному мистецтвах розкрив перед режисером безмежні палітри виразально-зображальних засобів мистецтва. Однак його досвід в акторській справі є вражаюче великим: «Коли я на сцені, дрібні відволікаючі фактори мене практично не бентежать і не заважають грі, але під час зйомок найдрібніші перешкоди можуть привести до нового дублю. Варто кому-небудь під час моєї сцени раптово зрушити з місця або пройти біля камери, я тут

же прошу все перезнімати: а раптом я на частку секунди відволікся, мигцем подивився на цю людину і вираз очей змінилося? На великому плані будуть видні всі найдрібніші деталі» [5, с. 180].

У кіно ж всю енергію потрібно сильно акумулювати в собі, це завжди велика внутрішня робота. Акторові необхідно навчитися шукати способи як обмежити себе і свої дії, тобто не рухати ні руками, ні головою, щоб усвідомити цінність тіла, жести.

Інший приклад описаний кінорежисером Ельдаром Рязановим, який, згадуючи першу зустріч з актором Московського драматичного театру ім. К.С. Станіславського Г. Бурковим, відзначив, що в актора ідеальне обличчя п'яного російського інтелігента. Ця основна деталь (зовнішня ознака) посприяла подальшому акторському самовираженню Г. Буркова у великому кінематографі – комедії «Зигзаг удачі» [5, с. 120].

Розглянемо дві режисерські варіації постановки «Дяді Вані» Чехова: сценічну та екранну. За словами актриси театру і кіно І. Мірошніченко, яка грала в одноіменному художньому фільмі Андрія Кончаловського та у виставі Олега Єфремова персонаж Олени Андріївни, її образ мав два різних, навіть скажімо, протилежних характери. За її словами О. Єфремов, режисер театральної постановки у третьому акті вимагав надзвичайно швидкого темпоритму, відчуття напруженості, спалаху емоцій. Актори у свою чергу повинні були впродовж двох попередніх актів емоційно підготувати глядача до цього емоційного сплеску акторської енергії.

У кіно ж, навпаки, цього сплеску емоцій не передбачалось завданням режисера. На кіноекрані персонаж І. Мірошніченко – м'яка за характером, спокійна, стримана жінка. Сцена плачу витримана в помірному темпоритмі, інтимна та тиха [8, с. 280].

Має рацію Патрік Стюарт («Люди Ікс», «Зірковий шлях»: «У театрі ви контролюєте свій світ, свого героя за допомогою рухів, голосу, гри, створюєте потрібну «температуру» видовища. Це подібно їзді на красивому, сильному коні: він рухається в тому напрямку, який ви самі вкажете. Це неймовірно натхненно. У кінематографі та на телебаченні ви працюєте поступово, фрагмент за фрагментом, і скласти повне уявлення про те, що відбувається у фільмі з вашим героєм, практично неможливо до настання фінальної стадії виробництва, де від вас нічого не залежить» [6, с. 30].

Тому режисери театру вимагають від акторів «напруження», «надриву» і деяких гіпертрофованих емоцій, підвищений нот. Ставка на живу глядацьку реакцію, без якої актори не можуть грати. Глядачі в залі ніби камертон, підказують і ритм, і такт акторам.

Очевидним є той факт, що сприйняття вистави залежить від наближеності глядача до сцени. Аналогію можливо провести і в мистецтві кінематографу, якщо переглядати фільм в кінотеатрі на великому екрані і вдома по телевізору – отримувеш два відмінні результати.

Ще одна важлива відмінність полягає у цілісності образу персонажа: в театрі, під час вистави, актор опиняється один на один з історією, яку повинен пережити. А в кіноісторія – в руках режисера, адже кінематограф – це монтаж, ілюзія реальності.

До аналогічного висновку доходить американський актор Майкл Кейн (який працює як в кіно, так і в театрі): «У кіно, на відміну від театру, по-

слідовність сцен, над якими працює актор, найчастіше порушується: після зйомок першої можуть відразу ж перейти до останньої, і акторові потрібно зуміти швидко переключитися з однієї емоції на іншу» [9, с. 45].

Через це сюжетна послідовність порушується, зерно образу, характеристика героя розпадається на окремі частини. Тому актор повинен перед роботою над кожною окремою сценою чітко усвідомити, що відбувається з його героєм в даний момент. Наприклад, спочатку зіграти чоловіка, який вражений новиною про невірність дружини, а потім правдоподібно зобразити цього ж героя, але ще не знає про зраду.

У театрі ж, де сюжетна дія не рветься на частини, і історія героя розвивається поступово, у актора є можливість «розгойдатися», відчути характер свого персонажа, глибше передати його емоції.

У театральному актора є тільки одна можливість, один дубль, тільки одна спроба, – персонаж переживає емоції по наростаючій (в більшості своїй), коли як в кіно не тільки не дотримується при зйомці порядку сцен, а й навіть кульмінаційні або фінальні сцени може зніматися на початку знімального періоду. Безумовно, актор повинен довіряти режисеру і в театральному мистецтві, однак в кіно ця обставина є вкрай необхідною.

Театральний актор, який грає роль в популярній п'єсі (будь-то «Гамлет» Уільяма Шекспіра чи то «Наталка Полтавка» Івана Котляревського), яку до нього неодноразово ставили, неминуче буде порівнюватися з попередніми її виконавцями, тому він повинен обов'язково врахувати їх досвід і запропонувати своє трактування образу.

Актор кіно в цьому аспекті вільніший, за винятком ремейків (з англ. remake – сучасна версія раніше відзнятого кінофільму).

Наступна відмінність стосується питання умовності дії. Граючи одну і ту ж роль, багаторазово, щовечора, актор ризикує втратити безпосередність і природність, машинально промовляючи одні і ті ж репліки не тільки під час самих вистав, а й на репетиціях. Він повинен зберігати «ілюзію першого виходу» щовечора, коли повторно виходить на сцену. Ця ситуація ускладнюється тим, що переграти нічого не вийде, так як робота актора відбувається в режимі реального часу, в той час як в кіно не вдало сцену можливо при необхідності перезняти.

Американський актор Філіп Сеймур Хоффман, якому вдалося попрацювати актором і режисером постановником у багатьох різноманітних жанрах театрального та кінематографічного мистецтва, володар премії «Оскар» (знявся у фільмах «Талановитий містер Ріплі», «Запах жінки»), в одному з інтерв'ю зізнався: «Найскладніше для мене в театральній грі – щовечора повертатися на сцену і відтворювати образ свого героя так, як ніби ти граєш його в перший раз, укладаючи при цьому всю свою душу. Зйомка ж у кіно схожа на якісь короткі спалахи: камера вмикається – ти повинен бути готовий відіграти, камера вимикається – йдеш перепочити. Тому ти повинен концентрувати свою увагу на герої, його характері та історії протягом усього знімального періоду, але ж є дні, коли ти не граєш. Іноді цілу добу програєш свою роль у голові, тільки встав перед камерою – і ось робота вже закінчена, а ти не можеш відразу ж перемкнутися і виникає відчуття незадоволеності. Звичайно, якщо сцена виявляється



невдалою та її повторюють, це дає змогу ввійти до неї поступово, але все-таки мало хто погодиться витрачати на тебе багато часу. Тут постає питання про великі гроші за втрачені години зйомки» [10, с. 12].

Театральний актор не зможе грати без вміння чітко вимовляти кожне слово, кіно ж не ставить таких жорстких обмежень. Акторові завжди можна дозволити зробити кілька спроб озвучування, якщо якась була невдалою, або зовсім запросити озвучувати іншого актора. Невиразний голос, акцент, не дуже гарна дикція або проблеми з промовою для кіноактора не будуть такою великою проблемою. Наприклад, відомо, що голоси деяких голлівудських акторів, наприклад Мерилін Монро, Клінта Іствуда або Арнольда Шварцнегера, абсолютно невиразні.

Наступна відмінність полягає в питанні можливості імпровізації актора.

Актор театру повинен знати свої репліки напам'ять і, як правило, не має права їх змінити: якщо п'єса відома, – то будь-яке відхилення, помилку, заміну одного слова на інше, пропуск глядачі можуть помітити.

Актори кіно в цьому плані вільніші: якщо вони дещо змінять свої слова, – мало хто, крім сценариста, дізнається про це.

Закордоном, зокрема у США професії актор кіно і актор театру практично не перетинаються. З самого початку, з підготовки – вони не перетинаються навіть географічно: усі кіношколи знаходяться в Лос-Анжелесі, на Західному узбережжі, театральні (більшість) зосереджені в Нью-Йорку, на Сході. Театральні актори прагнуть на Бродвей, кіноактори – в Голлівуд. Дві різні індустрії, два різні підходи до вивчення акторської майстерності.

**Висновки з даного дослідження.** Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що універсальний актор театру і кіно має вирізнятися професіоналізмом, здатністю швидко сприймати та виконувати поставлені завдання, концентрувати увагу, вміння моментально перевертлюватися. Специфіка роботи актора в кіно характеризується концентрацією і зосередженістю уваги, деталізацією елементів внутрішньої техніки актора, наявністю так званих «дублів».

## Список літератури:

1. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. / Константин Сергеевич Станиславский. – Москва: Искусство, 1989. – Т. 2 : Работа актера над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания : дневник ученика / [ред. авт. вступ. ст. А.М. Смелянский; ком. Г.В. Кристи, В.В. Дыбовского]. – 511 с.
2. Зайцев В.П. Режиссура естрады та масових видовищ : навч. пос. / В.П. Зайцев. – Київ: Дакор, 2003. – 304 с.
3. Резникович М.Ю. От репетиции к репетиции / Михаил Юрьевич Резникович. – Киев: АБРИС, 1996. – 344 с.
4. Безручко О. Шлях у кінематограф відомого українського актора, режисера і кіно педагога Є.С. Матвеева / О. Безручко // Мистецтвознавство України. – 2015. – Вип. 15. – С. 15-18.
5. Рязанов Э. Неподведенные итоги / Эльдар Рязанов. – Москва: Вагриус, 2007. – 640 с.
6. American theatre. New York: Theatre Communications Group, 2000. 135 p.
7. Шеберг Т. Ингман Бергман. Жизнь, любовь и измены [пер. Н. Федоровой] / Тумас Шеберг. – Москва: Corpus, 2015. – 480 с.
8. Мирошниченко И. Рассказу / Ирина Мирошниченко. – Москва: АСТ Олимп-Бизнес, 2011. – 352 с.
9. Caine M. The Elephant to Hollywood. London: Hodder & Stoughton Ltd, 2010. 300 p.
10. Shelley P. Philip Seymour Hoffman: The Life and Work / Peter Shelley. – North California: Jefferson, 2017. – 218 p.

**Совгира Т.И., Татаренко М.Г.**

Киевский национальный университет культуры и искусств

## ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ АКТЕРОВ НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ

### Аннотация

В статье рассмотрены вопросы специфики работы актера театра и кино. Исследованы особенности различия пребывания актера в сценическом и съемочном пространстве. Выявлены основные принципы актерского мастерства во время съемочного процесса. Впервые проанализированы вопросы сотрудничества актера с театральным режиссером и одновременно съемочно-постановочной группой в процессе создания экранного продукта. Рассмотрена деятельность ведущих актеров и режиссеров, работающих в экранном и сценическом пространстве.

**Ключевые слова:** актер, кинематограф, театр, режиссер, кадр, условность.

**Sovgyra T.I., Tatarenko M.G.**

Kyiv National University of Culture and Arts

## PRINCIPLES OF THE ACTOR'S WORK ON THE SET

### Summary

The article is devoted to the study of the specifics of the actor's theater and cinema. The features of the actor's stay in the stage and film space have been studied. The basic principles of actor's skill during the filming process are revealed. For the first time the questions of cooperation between the actor and the theatrical director and simultaneously the film-making group in the process of creation of the screen product are analyzed. The article deals with the activities of leading actors and directors working in the screen and stage space.

**Keywords:** actor, cinematographer, theater, director, frame, conventionality.