

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА  
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

## АКТОРСЬКІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ НА СЦЕНІ ТА В КІНО: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

**Виконала:**

здобувачка вищої освіти  
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»  
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»  
Яна ДУБРОВІНА

**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства,  
завідувач кафедри режисури ХДАК  
Ольга ЛАЧКО

**Наукові рецензенти:**

1) кандидат мистецтвознавства,  
завідувач кафедри  
майстерності актора ХДАК  
Віталій МІЗЯК;

2) кандидат мистецтвознавства, доцент  
декан факультету аудіовізуального  
мистецтва та медіатехнологій ХДАДМ  
Анна КУРІННА

Допущено до захисту  
Зав. кафедри \_\_\_\_\_ / Ольга ЛАЧКО/  
11 грудня 2024 р.

Харків  
2024

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва  
Кафедра режисури  
Ступінь «Магістр»  
Галузь знань 02 Культура і мистецтво  
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»  
Зав. кафедри режисури  
\_\_\_\_\_ / Сергій ГОРДЕЄВ /  
18 жовтня 2023 року

**ЗАВДАННЯ**  
**на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти**  
**Яни ДУБРОВІНОЇ**

1. Тема: **«Акторські засоби виразності на сцені та в кіно: компаративний аналіз»**

науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, зав. кафедри режисури  
Ольга ЛАЧКО

затверджено рішенням кафедри режисури від 18 жовтня 2023 року.

2. Строк подання роботи – 11 грудня 2024 року.

3. Вихідні дані до роботи – розкрити специфіку акторської виразності в театральній та кіноіндустрії у фокусі аспектних компаративних аналізів.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, що потребують розробки):

1. ВСТУП
2. РОЗДІЛ 1.
3. РОЗДІЛ 2.
4. РОЗДІЛ 3.
5. ВИСНОВКИ
6. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
7. ДОДАТКИ

## 5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА	10.10.2023	
Розділ 1	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	20.04.2024	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, доцент Вікторія БУГАЙОВА	21.02.2024	
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства, зав. кафедри режисури Ольга ЛАЧКО	01.04.2024	
Висновки	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	01.09.2024	
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури Світлана ШУМАКОВА	11.09.2024	
Додатки	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	05.09.2024	

6. Дата видачі завдання – 18 жовтня 2023 року.

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітки
1.	Вступ	20.11.2024	
2.	Розділ 1	13.03.2024	
3.	Розділ 2	20.05.2024	
4.	Розділ 3	18.05.2024	
5.	Висновки	20.09.2024	
6.	Список використаних джерел	27.09.2024	
7.	Додатки	30.09.2024	.
8.	Редагування тексту	08.10.2024	
9.	Збір рецензій	28.10.2024	

Здобувачка вищої освіти:

\_\_\_\_\_ Яна ДУБРОВІНА

Науковий керівник роботи:

\_\_\_\_\_ Ольга ЛАЧКО

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХАРАКТЕРИСТИК ВИРАЗНОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В ТЕАТРІ ТА КІНО.....	10
1.1. Аналіз джерельної бази магістерської роботи.....	15
1.2. Визначення основних понять дослідження щодо сутності акторської виразності. Методи дослідження.....	21
1.3. Змістове наповнення акторської виразності .....	27
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ВИРАЗНОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В ТЕАТРІ.....	28
2.1. Рух, міміка та жести як засоби виразності актора, які доповнюють голос та мову на сцені.....	28
2.2. Особливості акторської виразності в театральних виставах: «Дякую» (авторка: Андра Каваліаускайте), «Близькість» (автор: Патрік Марбер), «VINO» (автор: Євген Корняг).....	31
Висновки до розділу 2.....	40
РОЗДІЛ 3. ВЛАСТИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ НА ЕКРАНІ.....	41
3.1. Кінематографічна специфіка акторської гри: взаємодія з камерою, крупний план, мова тіла, психологічний метод, емоційна гра.....	41
3.2. Аналіз акторської гри в кінофільмах: «Довбуш» (режиссер: Санин Олесь), «Одна родина» (режисер: Максим Мехеда), «Уроки толерантності» (режисер: Аркадій Непиталюк).....	46
3.3. Компаративний аналіз акторської виразності в кіно та театрі. Акторська адаптація гри для театральної та кіноаудиторії.....	55
Висновки до розділу 3.....	63
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	69
ДОДАТКИ.....	73

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Акторська майстерність, тобто діяльність, що передбачає вміння актора здійснювати глибоке перетворення, використовуючи різні засоби для створення художніх образів, є однією з найдавніших форм культури та мистецтва. Вірогідно, що в ході виконання різноманітних первісних обрядів, акторство поступово перетворилося на професійну діяльність, ставши колыскою людської культури, зокрема театру, а надалі екранного кіномистецтва.

Кіно та сценічне мистецтво завжди впливали на культуру і спосіб мислення людства. Розуміння виразу акторства, тобто акторська гра, сценічна мова, міміка, жест, пластика, може глибше відкрити те, як мистецтво впливає на суспільство. Завдяки виставам та фільмам передається важлива інформація про минуле, теперішнє та майбутнє, про відносини між людьми, кохання непорозуміння між поколіннями, і багато чого іншого, що суттєво впливає на соціум. Дослідження виразності актора в різних форматах залишається актуальним завданням для сучасного мистецтва. Навички акторської виразності корисні не лише в кіно та театрі, але й у комунікації, викладанні, лідерському мистецтві тощо.

Аналіз наукової літератури за обраною автором темою: «Акторські засоби виразності на сцені та в кіно: компаративний аналіз» виявляє її недостатню дослідженість в сучасній науковій думці, тому її поглиблене вивчення є **актуальним**.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури Харківської державної академії культури 2024-2025 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 28 вересня 2024 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

**Мета дослідження** – розкрити специфіку акторської виразності в театральній та кіноіндустрії у фокусі аспективних компаративних аналізів.

Поставлена мета, передбачає вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати джерельну базу магістерського дослідження;
- визначити основні поняття дослідження, сутність акторської виразності та методи дослідження;
- сформулювати змістове наповнення акторської виразності;
- розкрити сутність засобів акторської виразності (рух, міміка, жести, голос та мова);
- проаналізувати специфіку акторської виразності у театральних виставах: «Дякую», «Близькість», «VINO»;
- дослідити кінематографічну специфіку акторської гри (взаємодія з камерою, крупний план, мова тіла, психологічний метод, емоційна гра);
- проаналізувати специфіку акторської виразності у кінофільмах: «Довбуш», «Одна родина», «Уроки толерантності»;
- визначити спорідненість та відмінності акторської виразності в кіно і театрі.

*Об'єкт дослідження* – акторська виразність в театральній та кіноіндустрії: спорідненість і відмінність.

*Предмет дослідження* – складові акторської виразності в кіно та театрі (акторська гра, сценічна мова, міміка, жест, пластика) крізь призму компаративних дослідницьких розвідок.

### **Методи дослідження**

*Міждисциплінарний підхід* дозволяє розглядати тему, використовуючи різні науки, зокрема включаючи театрознавство, культурологію, історію, кінематографію, психологію, філософію.

*Мистецтвознавчий підхід* сприяє поглибленому розумінню природи акторської гри в театральному та кіномистецтві. Використано наступні методи:

*Аналіз твору* – вивчення і аналіз обраних творів театрального мистецтва та кіно, зокрема дослідження театральних постановок («Дякую», «Близькість», «VINO») та кінофільмів («Довбуш», «Одна родина», «Уроки толерантності»).  
*Аналіз творчості автора*: режисери театрів та кіно Андра Каваліаускайте, Патрік Марбер, Тамара Трунова, Євген Корняг, Олесь Санін, Максим Мехеда, Аркадій Непиталюк.

*Метод семіотичного аналізу* сприяє різнобічному вивченню акторського жесту, міміки, голосу, пластики, руху, емоцій.

*Ілюстративний метод* сприяє дослідженню виокремлених автором прикладів з відомих кінофільмів і театральних постановок з акцентом на акторську гру. Також висвітленню особливостей режисерських та акторських рішень в окремих сценах.

*Культурологічний підхід* дозволяє дослідити вплив культурної ситуації сьогодення на особливості акторської гри. Використано наступні методи:

*Аксіологічний метод* вивчає акторську виразність у ракурсі відображення культурних цінностей, що варіюються у залежності від історичного періоду та притаманній йому культурі.

*Структурно-функціональний метод* дозволяє аналізувати зміст структурованості елементів акторської виразності з визначенням впливів на досягнення конкретних культурних цілей.

*Загальнонаукові методи*:

*Метод порівняння* висвітлює особливості акторської гри в театральних постановках та кінороботах.

*Метод аналізу джерел* сприяє формуванню теоретичних основ дослідження, ретельному аналізу академічних робіт, де вивчається акторська виразність у кіно та театрі (методи гри актора). Також сприяє аналізам фільмів і театральних вистав, де аудіо-візуально спостерігається акторська виразність.

*Метод узагальнення* включає в себе об'єднання та систематизацію отриманих даних для формування авторських думок і висновків.

**Наукова новизна** полягає у різнобічному поглибленому вивченні специфіки акторської виразності в театральній та кіноіндустрії у фокусі аспектних компаративних аналізів.

*Удосконалено* визначення сутності складових акторської виразності в кіно та театрі (акторської гри, сценічної мови, міміки, жесту, пластики) в компаративному ракурсі.

*Набуло подальшого розвитку* осмислення специфікації акторської адаптації гри для театральної та кіноаудиторії.

**Практичне значення отриманих результатів.** Дане дослідження розкриває специфіку акторської виразності в контексті мистецтва кіно та театру (здібності передачі емоцій, виявлення глибини персонажів, комунікаційна риторика), що є важливим підґрунтям роботи актора та може бути використаним в сучасних акторських практиках. Також результати дослідження можна використовувати в різних навчальних курсах: «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Сценічний рух», «Вокал», «Хореографія». Можуть бути створені окремі курси з навчання особливостям акторської роботи з камерою. У цілому результати дослідження можуть стати основою розробки спецкурсу «Засоби виразності в кіно». Режисери та оператори можуть скористатися матеріалами дослідження у створенні більш виразної та емоційно-сильної кінопродукції. У свою чергу, положення дослідження можуть бути використаними в процесі набуття акторського досвіду і обміну ним в театральній і кінороботі. Пропоноване дослідження може відігравати суттєву роль в набутті акторської майстерності початківців, що знаходяться на старті свого творчого шляху в кіноіндустрії і мистецтві театру.

**Апробацію результатів дослідження** здійснено на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (ХДАК, Харків) та Міжнародній науково-практичній конференції «Perspectives of contemporary science: theory and practice» (SPC «Sci-conf.com.ua», Львів).

Результати магістерського дослідження обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури.

Положення дослідження висвітлено в **публікаціях**:

1.Дубровіна Я. Міміка: засіб виразності актора. Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених (18-19 квіт. 2024 р.). Харків : ХДАК, 2024. Ч 2. С. 20-21.

2.Дубровіна Я. Жести як засіб виразності актора. Perspectives of contemporary science: theory and practice: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (16-18 верес., 2024 р.) / SPC «Sci-conf.com.ua». Львів, 2024. С. 465-468.

**Структура магістерської роботи** обумовлюється логікою розкриття теми, метою і завданням дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (47 найменувань, 3 – іноземною мовою) та додатків. Обсяг основного тексту складає 68 сторінок, загальний обсяг роботи – 112 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХАРАКТЕРИСТИК ВИРАЗНОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В ТЕАТРІ ТА КІНО

### 1.1. Аналіз джерельної бази магістерської роботи

Аналіз досліджень та публікацій засвідчує наявність інтересу до засобів акторської виразності, які зазнавали змін у процесі розвитку театрального та появою кіномистецтва. Видатні фігури театрального напрямку такі, як: Г. Крег, А. Апіа, Ф. Дельсарт, М. Рейнхардт, Лі Страсберг, П. Брук цікавилися питанням щодо підвищення кваліфікаційних компетенцій актора, вдосконаленням його внутрішньої та зовнішньої техніки та знаходження продуктивного методу вдосконалення акторської майстерності, що безпосередньо стосується засобів виразності.

Історично сформувалися різні форми акторської виразності, які відрізняються зовнішніми (безпосередньо гра) та внутрішніми (емоційне переживання) процесами. Але варто наголосити на тому, що вони мають умовний поділ, оскільки тісно переплітаються. Окреслений процес у театральній взаємодії відбувається на очах у глядачів, що виділяє театральне мистецтво серед інших мистецьких напрямків [10, 86]. Цінність актора полягає у його майстерності, вправного застосування творчого потенціалу в контексті реалізації театрального дійства, кінематографу, радіовистави і т.п.

Актор знаходиться у тісній взаємодії зі своїми партнерами, проте водночас діє як незалежний митець перетворюючись на свого персонажа, але й не втрачаючи власної самобутності. Характер героя створюється з допомогою акторського перевтілення, що окреслює не тільки зовнішні моменти, але й демонструє духовний світ персонажа. У процесі перевтілення традиційно використовуються певні аксесуари (грим, костюми, маски і т.п.) й технічні засоби (кіноекранне мистецтво, театр тіней, ляльковий театр).

Окреслені засоби виразності зумовлюються жанром та видом мистецтва в якому релізується актор: у драматичному театрі – вербальні та невербальні засоби спілкування; у музичному (балет, опера – пластика й танець; певні особливості інших мистецьких напрямків (цирк, естрада).

Важливими особистісними якостями є увага, уявлення, емоційна та моторна пам'ять, здатність плавно включатися в образ та взаємодіяти з колегами, почуття гумору, відповідний темперамент та здатність до самоконтролю. Артист має неначе побувати у «шкурі» дійової особи, відобразити його типові, але й водночас зберегти власні індивідуальні характеристики, різнобічно продемонструвати характер персонажа. Впроваджувалася концепція актора-реаліста закликаючи дбайливо працювати над собою та створенням образу, тим часом відходячи від декламування класицизму, що передбачає бездумну гру «нутром».

Основним методом акторської взаємодії є повномірне плавне перевтілення актора в певний образ, що відбувається через глибокий психологічний аналіз персонажа та окреслення соціальної своєрідності образу. Спадкоємцями сценічних традицій реформи в Україні можна вважати К. Соленик, А. Млотковську, І. Дрейсіг — перше покоління українських професійних акторів. Надалі це можна спостерігати у творчій діяльності корифеїв української сцени на основі реалістичної української драматургії. Театр корифеїв познайомив нас з цілою плеядою видатних акторів: І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, М. Садовська-Барілотті, Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, Г. Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька та ін., імена яких «увійшли золотими літерами на скрижалі світового мистецтва» [1, 23].

Театр корифеїв складав ансамблеву систему та схилився до гіперболізації комізму, драматизму, що посилює характер героїв [1, 28]. Творчі починання М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського продовжили на українській сцені їхні вихованці — Д. Гайдамака, М. Дикова, І. Замичковський, Є. Зарницька, О. Зініна, П. Коваленко, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Сабінін,

Г. Маринич, М. Петлішенко, Г. Рафальський, Б. Романицький, І. Садовський, О. Суходольський, С. Тобілевич, Є. Хуторна, Ю. Шостаківська.

У Києві з'явився молодий театр на чолі з Лесем Курбасом, який став основоположником студійного руху та вихователем молодих акторів, у числі яких: С. Бондарчук, В. Васильок, Ф. Лопатинський, М. Терещенко, Г. Юра.

Було розкрито новаторські пошуки мистецької взаємодії — від експресіоністичного, символічного до психологічного, народно-майданового, античного і театру бароко, що зумовило й пошуки виражальних засобів акторської майстерності на основі модернізму та конструктивізму.

К. Марджанішвілі намагався створити святковий театр, виховуючи різноформатного актора, який здатний грати в драмі, опері, оперетті пантомімі. Театри, що утворилися прагнули розвивати та вдосконалювати, виходячи з естетичних програм, самобутні школи акторської майстерності. Лесь Курбас був керівником двох театрів, у яких активно впроваджував нові засоби акторського мистецтва на основі раціональності та технічних аспектів, які поєднуються з образним мисленням.

Склалася доволі цікава естетична концепція театрального мистецтва, яку назвали мистецьким перетворенням життя, що включає засоби метафоричного авторського мистецтва. Репертуар сприяв формуванню цих рис, що складався з переробок класичної та новітньої драматургії. Поява таких самобутніх акторів, як: М. Ірчана, О. Корнійчука, І. Кочерги, М. Куліша, І. Микитенка, крім того, постановки п'єс вітчизняної та світової класики сприяли зростанню акторського мистецтва .

На сьогодні театр має поглиблене інтелектуальне та філософське начало, що тісно пов'язано з процесами які відбуваються у акторському мистецтві та драматургії, що наближені до реального життя. Акторській майстерності притаманна психологізація образів, що мотивує їх вчинки та способи життя в динаміці [37, 84]. Акторська діяльність стала основоположним аспектом розширення жанрового різноманіття творів та їх стилістики. Варто зауважити, що у сучасному театрі поєднуються різноманітні стилістичні напрямки, які

вимагають професійної гнучкості в манері акторського виконання, виходячи з основного принципу психологічно-реалістичного театру, що виправдовує сценічний образ актора.

Варто зазначити, що акторська майстерність кіно екранного напрямку бере початок з театрального дійства. Проте, у кіноіндустрії екранний образ втілюється один раз і назавжди, а ось театральна діяльність дозволяє актору завдяки безперервному та тривалому спілкуванню з глядацькою аудиторією вдосконалювати свою роль [3, 143]. Це зумовлено специфікою роботи актора кіно. Актор може працювати в ансамблі та наодинці з камерою використовуючи традиційні кінематографічні засоби виразності (ритм, діалогічне мовлення, розміщення в кадрі, пластичність, вербальні та невербальні засоби спілкування з глядачем та з партнерами по кадру).

Робота кіноактора ускладнюється тим, що знімальний процес відбувається покадрово без чіткої послідовності, без можливості планомірно розкрити образ. Актор має володіти гарною уявою, високою майстерністю, природністю для того, щоб зберегти цілісність та структурність образу.

Необхідність цих важливих якостей зумовлюється й тим, що екран максимально наближає актора до глядача, який помічає і реагує на найтонші психологічні нюанси гри [15, 270]. Актуалізувалась проблема майстерності актора кіно у кінці ХХ століття, що зумовлювалось процесом народження кіномистецтва. Варто зауважити, що історично кінокультура сягла стрімкого розвитку й на кожному етапі змінювались її специфіка, змістовна наповненість, характер [42, 93]. Наприклад, в період німого кіно фотографічна точність зображення, активна міміка, пантоміма та виразна жестикуляція стали основними способами передачі інформації та емоційного настрою, що обмежувало акторські можливості та змушувало акторів шукати особливі форми відображення образу.

Тоді досить сильно цінувалась виразна зовнішність, яка могла б акцентувати образ та утримати увагу глядача, вміння носити вишукані туалети та безпосередньо пластичність актора, що дозволяє приймати красиві пози.

Виробились певні штампи, які постійно переносились з одного фільму в інший. Кращими акторами німого кіно стали: І. Мозжухін, Ч. Чаплін, А. Нільсен, які мали гнучкість образу, майстерність у техніці артикуляції, рухів, жестів та міміки, що дозволяло виразно та точно передати внутрішній стан персонажа.

З часом в кінематографічній діяльності стався еволюційний прорив, який було зумовлено взаємозбагаченням і взаємопроникненням різних стилів і напрямів акторської гри. [42, 28]. Переосмислення загальноприйнятих об'єктивних законів акторської діяльності викликало потребу звернутися до вивчення і пристосуватися до минулої системи психологічно-реалістичного театру. Найкраще аспекти якої розкрито у теоретичній праці «Мистецтво екрана». Початок 1930-х ознаменував виникнення звукового кіно, що відкрило широкі перспективи для розвитку кінодраматургії, кінорежисури і вдосконалення акторського мистецтва у напрямі внутрішнього розвитку образу [25, 34]. Розвиток кіномистецтва зумовив поглиблення та розширення сценаріїв, зростання вимог до персони актора, усвідомлення можливостей діяльності акторів на екрані. Звісно, основою кінематографу стало запозичення основ та досвіду гри акторів театру, використання методики роботи над образом, використання традицій реалізму.

Першочергово розвиток українського кіномистецтва відбувався за участі видатних акторів театру таких, як: А. Бучма, М. Заньковецька, П. Масоха, І. Замичковський, М. Садовський та ін., які збагатили кіномистецтво здатністю створювати психологічні, реалістичні образи, професійністю виконання, мистецтвом перевтілення, знанням загальних принципів акторської майстерності. Становлення та подальший розвиток кіноакторського мистецтва відбувався під впливом театральних традицій, проте поступово набував власних засобів виразності, намагаючись позбутися традиційних театральних умовностей гри актора [33]. Сучасна акторська гра в кіно характеризується прагненням до пошуку нових форм і методів створення образу, а також творчим переосмисленням і вдосконаленням традицій минулих поколінь.

## 1.2. Визначення основних понять дослідження щодо сутності акторської виразності. Методи дослідження

Корені професій «акторська майстерність» і «театральне мистецтво» сягають ще епохи первісного суспільства, хоча поняття «мистецтво» тоді ще не існувало. Справжнього визнання акторська діяльність набула лише наприкінці XIX — початку XX століття з появою режисерського театру, який стимулював розробку нових методів підготовки та тренувань для акторів. Сьогодні це одна з найунікальніших професій, адже головним інструментом актора є він сам: і майстер, і матеріал для творчості, який потрапляє в руки режисера.

Незважаючи на широкі можливості театру та багатство художніх засобів, актор завжди залишається один на сцені, вступаючи у взаємодію з глядачами. Від його майстерності залежить успіх вистави, незалежно від рівня професіоналізму режисера, художника чи композитора. Актор є носієм ідей постановочної групи, і саме його робота вирішує, чи будуть вони втілені.

Ключовими якостями для актора є не лише зовнішність і голос, а й харизма, почуття стилю, ритму, смаку, безпосередність і впевненість. Ці риси допомагають актору перевтілюватися, розкривати характер героя і зачаровувати глядачів. Висока майстерність актора здатна значно підсилити задум вистави, тоді як низький рівень професіоналізму може звести нанівець навіть найгеніальніший режисерський план.

Цінність театрального мистецтва полягає в передачі творчого задуму, який дає глядачеві змогу відчувати свою причетність до подій на сцені та стимулює його до активного емоційного чи інтелектуального відгуку. Це досягається за допомогою унікальних художніх засобів і прийомів, характерних для різних театральних жанрів, які формують систему виразних інструментів для втілення задуму у виставі. Система виражальних засобів актора – це мова спілкування актора з глядацькою аудиторією, його професійний інструментарій [18, 328].

Важливими аспектами вираження є вербальні засоби спілкування, які у контексті сценічної образності трактується як сценічне мовлення. Воно засновується на чіткій артикуляції, що, на думку дослідників, має відповідати виразності голосу, специфічним умовам тексту та сценічної естетики [11, 135], оскільки сценічне мовлення є одним з основоположних засобів виразності актора [4]. Це багатоаспектний і глибокий засіб реалізації драматургічного твору, завдяки якому актор може продемонструвати внутрішній світ персонажа, його індивідуальні особливості, національний колорит, соціально-побутові та психологічні характеристики перетворення в певний драматургічний образ [7, 315]. Важливо усвідомлювати, що виразність будь-якого мовлення відбувається з використанням вербальних та невербальних засобів виразності [8, 161].

Сценічне мовлення охоплює декілька інформаційних потоків: переривчастий вербальний потік (слова) та безперервний образотворчий потік (складається з візуальних елементів, таких як міміка, усмішка, жести, хода, пози та рухи тіла). Тобто ототожнювати ці поняття не зовсім доцільно. Проте, саме вербальні засоби виконують основоположну функцію для передачі сутності інформації, змісту та значення тексту. Внутрішній сенс і підтексти до глядача доносять саме невербальні засоби виразності.

Це зумовлюється психологічними особливостями сприйняття людиною під час акту комунікації, дослідниками ж наголошено, що близько 70% інформації сприймається візуально [6, 28]. Близько 35%-45% інформації сприймається вербально, невербальному аспекту відводять 55%-65% [10, 536]. Виразність у контекстуальному аспекті сценічного мовлення є унікальним процесом перетворення написаного у звукове оформлення, що привертає увагу глядача та дозволяє актору впливати на його емоції та почуття [5, 22].

Засоби художньої образності (інтонація, логічний наголос, звукове оформлення тексту, тропи та фігури поетичного мовлення) постають стилістичними лексико-граматичними звуковими одиницями [1, 552], що відносяться до засобів акторської виразності, наголошуючи на самостійності

та оригінальності мислення, «інтересу до того, про що говорить мовець» [1, 553]. Це є обов'язковими умовами досягнення виразності мовлення, що «виявляється в умілому доборі мовних засобів, умінні користуватися ними, побудові таких висловлювань, які б привертали особливу увагу співрозмовників» [1, 553].

Можна стверджувати, що вербальна виразність є ключовою професійною рисою актора, яка забезпечує ефективну передачу задумів та намірів персонажа, а також сприяє глибокому розкриттю його образу [3, 208]. Вербальні засоби ми спостерігаємо як: лексико-семантичні, фонетичні, морфосинтаксичні, фонологічні. Продемонструвати вербальні засоби в театрі та на кіноекрані, що підкреслює акторську майстерність, можна за допомогою таких прийомів, як: емоційна лексика (лексико-семантичний рівень); акцент на конкретному звуці для створення ефекту напруги, посилення відчуття тривоги (фонетичний); емоційно-оцінний характер вербального впливу (морфосинтаксичний); використання певних звукоритмічних комбінацій, ритміка, наприклад вживання високого голосного звуку та ритму, щоб спровокувати певні емоції (фонологічний).

Втілення художнього тексту посідає особливе значення у системі вербалізованих способів передачі інформації та виступає необхідним структурним компонентом діяльності актора. Якщо говорити про інтонаційну теорію, то сам текст є інтерпретованим.

Форма та логіка розвитку образно-художнього сенсу є опорою для перетворення художнього тексту як зосередження на художньому образі твору та персонажа, його різних інтерпретаціях, що включає аналітичне розглядання та детальний аналіз тексту, а також дослідження його втілення через звучання. Актор емоційно впливає на глядача завдяки інтонаційній формі словесного виразу та таких її структурних елементів, як: ритму, тембру, темпу, нагосам, мелодиці. Головними засобами інтонаційного сенсу вважають тембр та мелодіку, оскільки вони презентують емоційно забарвлені відтінки мовлення.

Вербальна інтерпретація художнього лишається недостатньо вивченою в контексті інтонаційної теорії та потребує вивчення, відповідно до специфіки сприйняття та впливу акторського мистецтва. Драматург чи кінорежисер виступають творцями образу, який втілює актор за допомогою вербальних засобів через синтез почуттів та власне світобачення [12, 138]. Вербальні засоби є доволі мінливими та динамічними, серед них є сталі елементи, наприклад, високо висотні інтонації, метроритмічні характерні слова, що перетворюють звук на відповідний тон. Вербальні засоби акторської виразності є свідомою цілеспрямованою роботою. Звучання голосу актора не тільки здійснює естетичний вплив, але й повинен відповідати певним акустичним нормам – яскравість, чіткість, оптимальна гучність, приємний тембр, відповідний темп (особливо це стосується акторів театру, бо їх мають почути у театральному просторі). Володіння власним мовленням для актора є важливою професійною характеристикою, яка обумовлюється певною системою цінностей, що відображає загальноприйнятту суспільством ідеологію.

Експресія, темпоритмічність, тембродинаміка, інтенсивність звучання, забарвлення і т.п. – завжди розглядались з боку морально-духовних уявлень. Важливо пам'ятати про якість звукового оформлення, адже саме звукові структури мають найбільший вплив на емоційний фон глядачів [12, 293]. Щоб перетворитися в художній інструмент вербальна матерія має стати інтонованою. Саме вербальні конструкти є основоположною ланкою створення образу та мають художньо естетичну цінність якою вправно користується актор з метою окреслення та матеріалізації.

Сценічне слово має доволі сильне смислове навантаження, а набуваючи підтексту може набувати нових форм й трактувань. Ретельне опрацювання вербальних засобів виразності актора є ключем до створення гармонійного образу персонажа, формування сценічної атмосфери в конкретному кадрі чи мізансцені, реалізації режисерської концепції та втілення ідеї постановки, а також переосмислення особистісних проблем.

Важливим конструктором передачі образу є зовнішні атрибути – грим, костюми. Протягом ХХ ст. завдяки тісній взаємодії театрального та образотворчого мистецтва сталося переосмислення зв'язку між голосом та тілом актора, що послужило основою для розширення та поглиблення театральної мови.

Костюми, маски та грим в східному театрі є важливою складовою естетики вистави. Вони використовуються для створення та підсилення образу героя, передачі його стану та характеру. Варто підкреслити значення кольорової гами, яка проковує яскравий характер зображальності вистави та визначає асоціативність глядацького сприйняття. Наприклад, білий колір традиційно вважаємо символом чистоти та свіжості, червоний – ознака піднесеності, активності, вогненної стихії, зелений асоціюємо з молодістю та весною. У сучасному житті мистецтво гриму використовується в театрі, кіно та телебаченні. Мейкап-художники створюють образи для акторів та ведучих, використовуючи різні техніки та матеріали. Також мистецтво гриму є важливим елементом в гротеску, маскарадї та інших видів шоу-бізнесу.

Незвичні декорації та реквізит проковує особливий розвиток постановочного рішення [37, 115], а декорації можуть бути як рухомими, так і нерухомими. Важливу роль відіграють світло та звук, вони можуть виражати майже будь-яку задумку. Тут важливим є й інженерне вирішення у формуванні масового дійства, найбільше, коли потрібно виробити ефект присутності. «Мальовнича ділянка» художника у масовому видовищі – це досить велика територія, яку він трансформує в поетичне дійство за допомогою групування багатьох компонентів в одну цілісну структуру. Не менш вирішальною є сукупна стильова фактура видовища, а саме гармонія між мовами художника-постановника та режисера, гармонія з рисами задумки автора.

Щодо методів дослідження.

Міждисциплінарний підхід дозволяє розглядати тему, використовуючи різні науки, зокрема, включаючи театрознавство, культурологію, історію, кінематографію, психологію, філософію.

Мистецтвознавчий підхід сприяє поглибленому розумінню природи акторської гри в театральному та кіномистецтві.

Використано наступні методи:

Аналіз твору – вивчення і аналіз обраних творів театального мистецтва та кіно, зокрема дослідження театральних постановок («Дякую», «Близькість», «VINO») та кінофільмів («Довбуш», «Одна родина», «Уроки толерантності»). Аналіз творчості автора: режисери театрів та кіно Андра Каваліаускайте, Патрік Марбер, Тамара Трунова, Євген Корняг, Олесь Санин, Максим Мехеда, Аркадій Непиталюк.

Метод семіотичного аналізу сприяє різнобічному вивченню акторського жесту, міміки, голосу, пластики, руху, емоцій.

Ілюстративний метод сприяє дослідженню виокремлених автором прикладів з відомих кінофільмів і театральних постановок з акцентом на акторську гру. Також висвітленню особливостей режисерських та акторських рішень в окремих сценах.

Культурологічний підхід дозволяє дослідити вплив культурної ситуації сьогодення на особливості акторської гри.

Використано наступні методи:

Аксіологічний метод вивчає акторську виразність у ракурсі відображення культурних цінностей, що варіюються у залежності від історичного періоду та притаманній йому культурі.

Структурно-функціональний метод дозволяє аналізувати зміст структурованості елементів акторської виразності з визначенням впливів на досягнення конкретних культурних цілей.

Загальнонаукові методи:

Метод порівняння висвітлює особливості акторської гри в театральних постановках та кінороботах.

Метод аналізу джерел сприяє формуванню теоретичних основ дослідження, ретельному аналізу академічних робіт, де вивчається акторська

виразність у кіно та театрі (методи гри актора). Також сприяє аналізам фільмів і театральних вистав, де аудіо-візуально спостерігається акторська виразність.

Метод узагальнення включає в себе об'єднання та систематизацію отриманих даних для формування авторських думок і висновків.

### **1.3. Змістове наповнення акторської виразності**

В Україні широковідомі практики та системи таких вітчизняних фахівців, як: В. Абазопуло, А. Маслов-Лисичкін, О. Гончаров та ін. Щодо цікавих практик з акторської майстерності світового рівня за останні роки провідне місце можна відвести роботі актора над пластичною виразною культурою тіла, візуальною інсталяцією в роботі над образом.

Багато дослідників приділяли увагу аналізу низки прийомів роботи актора з метою зрозуміти та практично охопити можливість втілення образу та аспекти сценічної реальності, розробивши систему підходів та методів виразності актора для досягнення конкретних результатів у розвитку театального та кіномистецтва. Вони робили спроби вивчити зовнішню та внутрішню техніку роботи актора, розкрити особливості характеру та характерні особливості дійової особи (персонажу) через засоби акторської виразності.

Важливим аспектом для вирішення творчих завдань є опанування навичок пластичної виразності, психологічних конструктів, бо варто враховувати той факт, що навіть попередня технічна підготовка (ритміка, гнучкість, гарне тіло, пластичність) можуть не принести ніякого результату. Актору необхідно не тільки займатися фізичною підготовкою та відпрацьовувати техніку, а й розвиватися духовно [13, 114]. Наприклад, вважається, що візуальна інсталяція актора є ніби конструктом фізичних мізансцен тіла. Крім того, актор має фізично почувати себе комфортно в процесі роботи над роллю, адже саме через нього він відчуває пластику тіла, вік, професію, стан та статус героя, а без правильного фізичного відчуття роль різко втрачає важливі

елементи, стає біднішою, а сам актор звертається до штамтів, кліше та формалізму. Фізичне у взаємодії з емоційним є основою образу, фундаментом психофізичної картини ролі.

Пластична виразність актора може оцінюватися з погляду аналітичної динаміки руху, виразної моторики тіла, що містять у собі експресію, композиційно-просторове чуття, міру, смак і ще багато іншого [13, 139].

На відміну від вищезазначеної позиції виокремлюється метод «переживання» (як протилежність методу відчуття «нутром»). Можна вважати ці методи деструктивними, руйнівними для психофізичних аспектів акторського самопочуття, адже для їх втілення потрібний постійний «допінг». Тоді були спроби протиставлення цим методам гри «біомеханічного методу». Існували думки, що театр стрімко змінюється та визнає тільки сучасність, тому театральний актор повинен грати вдумливо, актуально, демонструючи власне вміння емоційно заражати глядача.

Школи Голлівуду досі дотримуються традиційного підходу, що вимагає від актора не просто перебувати в образі, а й повністю перевтілюватися в нього. Уява стає важливим інструментом, який дозволяє швидко зануритись у роль, природно передавати думки, розкривати характер і переживання персонажа [4].

Раніше від акторів не вимагали позбавлення від своєї індивідуальності, вони шукали в собі характеристики, схожі з рисами персонажа, та пристосовувалися до ситуації і засвоювали простір [31], надалі актори вчилися думати як персонаж, виконувати поставлене завдання так, як би це зробив він, використовуючи пози, міміку, ритм та звички героя. Панувала думка, що «у русі народжується образ та справжні почуття», саме тому велика увага приділялася зовнішнім характеристикам образу актора, та наголошувалось на провідній ролі артиста [18, 282]. Уява та фантазія, що втілені в образ, мають основні параметри, які дають оцінити драматичного актора як окремої творчої одиниці.

Австрійський вчений, філософ, реформатор, містик, окультист, засновник антропології – Рудольф Штайнер шукав мову тіла та винайшов новий підхід до артистичної мови. Він іменував його мистецтвом евритмії, де кожний аспект мови має певний архетип, рух, жест, граматичному функціоналу відповідають певні якості, а кожному музичному аспекту – тони, ритми, інтервали. Потім цей метод було розширено.

У свій час, у своїй евритмії Рудольф Штайнер використовував ритмопластику Поля Гогена і Вінсента ван Гога. Також значна увага приділялася пластиці та виразним засобам через тіло актора, зокрема практикували тибетську медитативну систему, яка базується на ритмах і використанні асоціацій з підсвідомості.

Польський режисер, теоретик та викладач театрального мистецтва – Є. Гротовський, вважав, що у тіла відсутня пам'ять, адже воно само є пам'яттю. «Тілесний» підхід по-своєму інтерпретує синтез та доволі агресивні виразні засоби чи театральні прийоми далекого Сходу, які панували в пекінській опері, індійському катхакалі та японському театрі Но, він поглибив дослідження праць Ф. Дельсарта щодо «естетичної гімнастики», яка стала фундаментом першої акторської школи в Америці. Є. Гротовський спираючись на методику Ф. Дельсарта зміг об'єднати фізичні вправи та поглибити в цьому контексті розуміння людської природи. Його метод охоплював інтелект, самоконтроль, соціальність та містицизм. Створивши концепцію «бідного театру», Є. Гротовський пропагував ідею ансамблевої гри та перетворення акторської майстерності на велике мистецтво. Його метод вимагав посиленої фізичної підготовки, ідеального володіння власним тілом, розвитку вокальних навичок [19,128].

Є. Гротовським було створено складну систему спеціальних тренінгів з розвитку тілесної пластичності та правильного дихання. Його актори займалися за програмою гімнастів та акробатів, й тим самим досягали гарних результатів в оволодінні власним тілом. Однак слід пам'ятати, що головною метою було досягнення глибокої сповідальності в акторському житті – на межі

людських можливостей. Мета даного методу – торкнутися підсвідомості. Є. Гротовський вважав, що за допомогою тренажів можливо обійти всі психофізичні перепони. Також він наполягав, що розвиток індивідуальності актора в першу чергу пов'язаний з відходом від старих звичок та штампів.

Багато видатних режисерів, викладачів і теоретиків театру в різні періоди приділяли значну увагу пошукам пластичної виразності актора у створенні сценічного образу. Серед них можна відзначити А. Арто, Е. Піскатора, М. Рейнгардта та багатьох інших. Особливу увагу також заслуговують драматурги епохи театру абсурду, зокрема Е. Йонеско та С. Бекет, чії п'єси часто включають акторські ремарки, що вказують на те, як саме слід виконувати той чи інший образ, підкреслюючи важливість зовнішніх аспектів перевтілення персонажа і його характерних рис.

Необхідно згадати також роботи І. Чаббак, зокрема її книгу «Майстерність актора: Техніка Чаббак» [4]. У книзі, написаній відомою викладачкою акторської майстерності, представлена унікальна техніка, яка допомогла багатьом акторам досягти успіху в Голлівуді [4]. Спираючись на принципи психологічно-реалістичного театру, І. Чаббак досліджує важливість особистих переживань як основи акторської гри.

Окремо зазначимо, що, з позиції І. Чаббак, будь-який персонаж має на меті, потребу (кохання, влада, визнання, слава), а сюжет – це його намагання отримати бажане. На її думку, саме це прагнення є основою конфлікту. Перемагаючи, персонажі визначають свою поведінку [4]. Яскраві та енергійні люди намагаються втілити свої бажання з такою ж яскравістю та енергійністю, вкладаючи багато сил і емоцій. Актори досягають цього свідомо, аналізуючи роль, щоб виглядати природно і показувати яскраву поведінку, що є ключем до успіху та виразності образу.

Слід також згадати загальновідому позицію цілого ряду як закордонних, так і вітчизняних фахівців, що торкалися питань розробки основ сценічного руху та пластики в мистецтві актора, особливо пластичної виразності як найбільш потужного засоба. І це стосується «правильної» пластичної

поведінка в процесі «занурення» в роль, що окрім фізичної підготовки потребує наявності окремих рухових навичок. Опанування ними залежить від наявності певних акторських психофізичних якостей. Таким чином, виникають вимоги до відтворення сутності сценічного руху, тобто рухів, що визначають фізичну поведінку актора в ролі.

Потреба вдосконалювати дієву підготовку акторів вимагає якомога більшого наближення до вимог професії, тому одним з основних завдань є перенесення навичок та вмінь, здобутих під час тренувань зі сценічного руху та пластики, на драматичне мистецтво. Опанування таких навичок, як: танець, фехтування, жонглювання, акробатика, вміння боротися, вправно падати, носити одне одного, безумовно, має значення цілісного комплексу акторських навичок втілення ролі, зокрема в пластичній характерності образу у процесі рольової взаємодії.

На нашу думку, важливим є не лише освоєння техніки пластичної виразності, але й розвитку дієвої культури, необхідної актору для створення сценічного образу, з урахуванням усіх його складових (відбору найбільш виразних фізичних дій, рухів, мізансцен і жестів, які найкраще розкривають сутність персонажа). Можна зробити висновок, що чим більше актор володіє навичками у галузі руху, ритму і форми, тим більше виразних засобів буде в його артистичному арсеналі. Уява, імпровізація, художній смак і всебічна техніка актора, поєднуючись, створюють неповторні знахідки у пластичній виразності сценічного образу.

Акцентуємось на тому, що художнє бачення талановитого актора, який не володіє виразним рухом, дією та ритмом, по-перше, здебільшого буває літературними, тобто недоступними сценічному втіленню. А по-друге, якщо воно й сценічне, то переважно залишається в уяві актора, бо у нього не вистачає техніки для реалізації згаданого художнього бачення [10, 84].

Актору недостатньо лише слів для повного розкриття ролі. Позбавляючи своє тіло виразності, він значно обмежує створюваний образ, обираючи статичні пози, які не передбачають рухів і дій, бо актор не володіє ними [10,

89]. Однак тут виникає складність: навіть якщо актор вибирає мізансцени, де можна не рухатися, його тіло вимагає більшої виразності, навіть якщо це суперечить умовам ролі. На відміну від того актора, який володіє тілом і може зробити свої рухи, дії та жести яскравими, він має значно більше можливостей для творчої фантазії, адже його свідомість формує образ, наділений індивідуальними пластичними рисами.

Таким чином, на наш погляд, важливим є підхід, за допомогою якого актор досягає своєї мети – яскравості та точності сценічного мовлення, що в поєднанні з зовнішньою та психологічною характеристикою персонажа забезпечує органічність і виразність сценічного образу.

## Висновки до розділу 1

1. Виокремлено митців, які зробили значний внесок в осмислення осов акторської майстерності: К. Соленик, А. Млотковська, І. Дрейсіг, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, М. Заньковецька, Д. Гайдамак, М. Диков, І. Замичковський, Є. Зарницька, О. Зініна, П. Коваленко, М. Ірчанов, О. Корнійчук, І. Кочерга, М. Куліш, І. Микитенко та ін. З точки зору нових проривів у кіноіндустрії: Ч. Чапліна, А. Нільсена, А. Бучму, П. Масоху та ін.

На основі аналізу джерельної бази дослідження, попри наявність численних опублікованих дослідницьких матеріалів, пов'язаних з нашою темою, з'ясовано, що вона залишається недостатньо дослідженою на сьогодні.

2. В якості джерельної бази дослідження виокремо роботи фахівців театральної сфери, практиків і теоретиків: Р. Штайнер, Є. Гротовський, Ф.Дельсарт, А. Арто, Е. Піскатор, М. Рейнгардт та ін. Крім того, роботи І. Чаббак, які висвітлюють проблематику акторської виразності в театрі та кіно, що стали нашим теоретичним підґрунтям дослідження.

3. Визначено основні поняття дослідження щодо сутності акторської виразності. Акторська майстерність, виразність актора, сценічне мовлення, зовнішня характерність перебувають в певному взаємозв'язку одне з одним: акторська виразність знаходить своє вираження в емоції, міміці, жестах і голосі як складові проявлення внутрішніх переживань героя. Костюм, грим, декорації підсилюють вияв та остаточно «змальовують» цілісний образ героя.

4. Визначено наукові підходи і методи дослідження. А саме: міждисциплінарний підхід, мистецтвознавчий підхід (аналіз твору, аналіз творчості автора, метод семіотичного аналізу, ілюстративний метод), культурологічний підхід (аксіологічний метод, структурно-функціональний метод), загальнонаукові методи (метод порівняння, метод аналізу джерел, метод узагальнення).

## РОЗДІЛ 2

### ХАРАКТЕРИСТИКА ВИРАЗНОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В ТЕАТРИ

#### 2.1. Рух, міміка та жести як засоби виразності актора, які доповнюють голос та мову на сцені

Звуковимова часто супроводжується тілесним доповненням: рухи, міміка, жести. Яскравим прикладом такого органічного поєднання є емоційна відповідь на текстове повідомлення та відповідна тілесна реакція. Інтенсивність тілесної мови залежить від глибини почуттів, які переживає та демонструє актор, адже не зовсім органічним буде якщо мовець демонструє щемну історію, а сам залишається нерухомим.

Мова тіла завжди привертала увагу, а якщо у процесі театральної вистави мова відсутня взагалі, чи мінімізована, то увага глядачів розсіюється. Актори можуть робити дивні, неприродні рухи, які одразу впадають у вічі та привертають увагу, що мимоволі змушує їх слідкувати за жестами. Наприклад, під час свого короткого монологу на сцену вийшла жінка, яка постійно заламує руки. Вірогідніше, що всі будуть звертати увагу на її рухи, міміку, жести.

Жестикуляція часто доповнює усне мовлення, а вміння володіти собою, демонструвати потрібні емоції мовою тіла є важливим вмінням актора [7, 137], теж стосується і ораторів. Наприклад, знижування плечима, постукування кінчиками пальців по поверхні, дригання ногою, часті торкання волосся та обличчя, кивання, знизування плечима чи складені руки у замок і т.і. можуть багато чого сказати.

Деякі жести можуть трактувати приховані мотиви мовця, наприклад, маніпуляції з носом можуть відображати неприємне враження про присутніх, тож актори вправно користуються окресленими знаннями. Основна задача актора на сцені привернути увагу глядача, органічно поєднати тілесні прояви та мовні конструкти відтворивши образ персонажа та передавши потрібні емоції.

Міміка обличчя, особливо навколо рота та очей, може бути більш промовистою, ніж слова. Актори на сцені зазвичай користуються гіперболізованою мімікою, проте деякі люди, наприклад, лікарі, психологи можуть навіть з малопомітних рухів виокремити певні сенси.

При розмові певні частини нашого тіла перебувають у рухомому стані. Міміка супроводжує розмову так само, як і жести – посмішка, примружені очі, підняті брови, зміна напрямку погляду теж яскраво демонструють загальні настрої. Наприклад, одна й та сама усмішка відповідно до контексту може мати різні сенси. Раніше для вираження настрою героя користувалися масками, які демонстрували радість, сум, злість, чи здивування.

Близько 67% інформації сприймається невербально, що є важливою частиною будь-якого виступу [10, 78]. Наше тіло виражає все: емоції, страхи, комплекси, певні бар'єри. Тож, для актора найважливішим є здатність контролювати власні емоції, адже один невірний рух, чи неправильний вираз обличчя можуть зіпсувати виставу.

Іноді ми отримуємо закодовані невербальні повідомлення, що залишають відкритий фінал, чи демонструють приховані сенси за допомогою наступних засобів виразності актора:

- експресивної поведінки (міміки, жестів, поз і т. ін.);
- звуковимови (висота, сила голосу, швидкість, ритмічність);
- організації мікросередовища, простору на який можна впливати;
- матеріальної атрибутики, яка має символічне значення.

Виділяють кілька функцій, які невербальні повідомлення виконують під час взаємодії з вербальними: доповнення (включаючи дублювання й посилення) вербальних повідомлень, спростування вербальних повідомлень, заміщення вербальних повідомлень, регулювання розмови.

Умовно засоби невербальної комунікації можна поділити на наступні групи: тілесний контакт, орієнтація, дистанція між мовцями, поза тіла, зовнішній вигляд, міміка, жести, погляд, паравербальні та екстра вербальні сигнали.

При інтерпретації невербальних посилянь варто звертати увагу на: невербальні засоби мовлення, відповідність чи невідповідність текстових повідомлень відповідно до мови тілесних сигналів.

Міміка – рух м'язів обличчя, є відображенням емоційного стану, що може дати правдиву інформацію про людські переживання [47].

Жестикуляція – це мова рук та дій. Жест – це зовнішній прояв внутрішнього емоційно-психологічного стану людини. Важливо розвивати вміння розпізнавати удавані, оманливі жести. Особливість таких жестів полягає в тому, що вони перебільшують слабкі переживання (наприклад, збільшення рухів руками та тілом), водночас стримують сильні емоції (через обмеження рухів). Зазвичай ці оманливі рухи починаються з кінцівок і закінчуються на обличчі.

Варто враховувати радіус взаємодії, що оточує людину, який умовно можна розбити на інтимну, особистісну, соціальну та публічну зони. Проаналізувавши відстань між мовцями ми можемо зробити висновок про ступінь близькості, що теж є в деякому сенсі аспектом, який допомагає акторові підкреслити інші засоби виразності у процесі гри.

Важливим аспектом спілкування є погляд, адже саме через очі людина отримує близько 80% інформації [10, 83]. Також саме погляд передає почуття та емоції, а візуальний контакт створює довірливі стосунки з іншою людиною. Важливо стежити за поглядом співрозмовника, куди саме він дивиться у процесі спілкування – яка частина обличчя чи тіла, можливо відводить погляд, чи фіксує його на окремих предметах.

Погляд може бути діловим (фіксація на чолі співрозмовника), світський (нижче рівня очей, майже до рівня губ), інтимний (погляд на рівні грудей). На думку фахівців, такі погляди говорять про зацікавленість співрозмовником та спілкуванням. А ось косий погляд свідчить про неприязнь, критичне відношення, підозріле ставлення.

Поза – це не тільки положення тіла у просторі, важливо відслідковувати й те, як саме вона змінюється, наскільки вона фіксована (переміщення центра

тяжіння, погойдування, або розкачування вперед-назад, з носка на п'ятку). Є відкрита та закрита позиції, при вираженні дружнього чи негативного відношення. Наприклад, якщо руки схрещені на грудях, а голова опущена і трохи повернута у бік від співрозмовника, ця людина не хоче спілкування, або поринула у власні думки чи має докори сумління. Якщо співрозмовник впирає руки в боки з виставленою ногою вперед, то від розмови краще відмовитись задля уникнення конфлікту.

Коли ми спостерігаємо емоції іншої людини, наш мозок, завдяки дзеркальним нейронам, підсвідомо підказує нам відчутти ті ж самі емоції. Отже, спостерігаючи за емоційними переживаннями героїв театральної вистави, глядач переживає ті ж емоції, наче сам є частиною подій [47]. Подібно до невербальної комунікації: ваша міміка повинна бути під вашим контролем, інакше ви будете підкорятися їй, отже, впливу оточуючих.

Базовими мімічними проявами на обличчі є: щастя, радість, здивування, страх, гнів, огида, сум, зневага. Тому перед виступом акторам початківцям варто робити м'язову розминку обличчя: це допомагає налаштувати міміку, артикуляційний апарат перед виступом, а також звільнитися від власних емоційних переживань та підвищити чутливість до сприйняття своєї аудиторії.

Міміка не може бути нейтральною, вона обов'язково щось виражає, а отже актор має вправно володіти та контролювати те, що виражає власне обличчя, які емоції він передає своїм глядачам. Для оратора вміння використовувати свою міміку є важливим інструментом для впливу на настрої аудиторії, незалежно від того, скільки слухачів перед ним – один, десять чи тисяча.

Посмішка теж є елементом передачі емоційної інформації, саме вона є еволюційним механізмом демонстрації власної безпечності. Частіше за все, щирою посмішка є тоді, коли рот відкритий, і з'являються «гусячі лапки», а все інше це лише імітація, або прояв якогось забутого інфантильного страху.

Жести демонструють силу промовця, його стан здоров'я, енергійність [20], саме вони є індикаторами привертання уваги глядачів. Обмежена

жестикуляція не є переконливою, хоча потрібно враховувати контекст. Жести – це ілюстрація до слів, саме тому руки не мають «жити своїм життям», а повинні бути органічним доповненням до всього сказаного, малювати в уяві глядачів образи, описані вербально. Кожен жест повинен мати чіткий початок і кінець, залишаючи враження, що він закріплений у просторі. Симетричні та синхронні рухи виглядають ефективно, а впевнена жестикуляція – це широкі, чіткі рухи від підборіддя до поясу (вище – ознака агресії, нижче – слабкості), що трохи виходять за лінію плечей, при цьому лікті не повинні бути притиснуті до тіла (це може свідчити про страх чи невпевненість), а долоні періодично відкриваються в бік слухачів (але якщо це робити надмірно, це може сприйматися як слабкість).

Найпоширенішими жестами є:

- «шпиль» (пучки пальців лівої та правої руки торкаються одні одних);
- відкриті долоні – характеризують довіру;
- рука за зап'ястя тримає іншу за спиною – самовпевненість, зверхність;
- демонстрація вказівного пальця – наказ, заклик;
- руки, схрещені на грудях, чи інші жести закритості – потреба в роздумах, недовіра;
- знімання пилинок, поправлення одягу, потирання шиї – нервування;
- поправлення волосся – бажання сподобатись;
- руки біля обличчя – потреба самозаглибитись;
- розслаблене зап'ястя – потреба у захисті.

Як ми бачимо актор має вправно володіти власним тілом. Тіло, трохи нахилене у напрямку співрозмовника, демонструє інтерес до аудиторії. Нахил назад – це пасивність. Симетричність є показником «присутності» людини та її здатності впливати на ситуацію довкола.

Необхідно пам'ятати, що при реагуванні на психологічні «перешкоди» (образи, звинувачення, неприємні запитання або рефлексії на важку тему) першою реакцією оратора є його невербальна комунікація. Тіло швидше

реагує на відчуття «приємно-неприємно» та «чесно-нечесно» [37, 164]. Тіло ніколи не обманює. Тому важливо постійно працювати над мовою свого тіла, адже це є ключем до ефективного впливу.

## **2.2. Особливості акторської виразності в театральних виставах: «Дякую» (авторка: Андра Каваліаускайте), «Близькість» (автор: Патрік Марбер), «VINO» (автор: Євген Корняг)**

У контексті виокремлених нами сцен виставав: «Дякую», «Близькість», «VINO» проаналізуємо засоби театральної виразності актора, проте з метою неперевантаження матеріалу наших аналізів перенесемо їхні подробиці в додатки, залишаючи в основному тексті дослідження авторські позиції про здійснений аналіз.

**Вистава «Дякую» (додаток Г)** Київського академічного театру «Золоті ворота» – це ода кохання, яка занурює глядача у міжособистісні стосунки головних героїв. Проблематика п'єси поступово розкривається через окремі історії людських долі. Ця вистава змушує прислухатись до себе через споглядання проявів кохання до партнера, дітей, батьків та Батьківщини [22].

У поданому дійстві відсутнє підґрунтя для ворожості, негативу, фальшу, зради, проте боляче герої роблять одне одному ненавмисне, через нестачу досвіду, або певні непорозуміння. Їх почуття справжні, теплі та щирі. Герої відображають здорові, осмислені стосунки з прийняттям тінювих сторін та недоліків одне одного. Монологи, які адаптувала режисерка стали основою сценарію, а сама п'єса розкривається через діалоги та моноакти, за допомогою яких персонажі демонструють власні почуття, відношення до загальнолюдських цінностей та міру відповідальності перед рідними та близькими людьми.

Цінність власного щастя через буденні дрібниці та спогади є головною рисою, яка об'єднує усіх героїв. Наприклад, зламані касети, смак жуйки асоціюються з татом.

Друга дія розпочинається із загальних пісень про почуття – вдячність, радість, підтримку. Актори грають на музичних інструментах. Діалог героїв перетворюється на етюди в яких персонажі почувають себе тваринами – веселяться, як звірі, почуваючись щасливими у своїй безпосередності, дикості та відвертості. Їх мова – це суржик англійської та української, що є аналогією тваринного спілкування.

Важливими засобами вираження актора є пластика, короткі мізансцени, де присутні танцювальні рухи у стилі контемпорарі. Душевну оголеність персонажів підкреслює майже повна відсутність декорацій. Активна взаємодія з глядачами є своєрідним способом передачі почуттів, та переживань персонажів, адже завдяки відкритому діалогу з глядачем та тактильній взаємодії у вигляді доторків та обіймів глядач неначе зливається з персонажем, починає його розуміти.

Проведений аналіз обраних сцен, надає змогу зробити певний висновок, що саме глибину емоцій, у цих сценах підкреслюють міміка та жести. За допомогою цих засобів виразності уточнено змальовуються образи всіх персонажів.

**Вистава «Близькість»** (додаток Г) – це «дорослі ігри» за п'єсою Патріка Марбера – відомого автора англійської нової драми. Його текст – іронічний, жорсткий, непростий і за природою конфлікту, і за оголеністю зіткнень, і за самою драматичною структурою. Досвід прочитання режисером цієї відвертої історії про сучасні стосунки, безперечно, заслуговує на увагу, хоча й не є безперечним. А висота поставленої професійної планки, осмислена і не позбавлена художніх успіхів спроба «намацати» в сучасному театрі нові, не «заяложені» традицією стежки, поза сумнівом, викликає пошану і не залишається непоміченою – вистава викликає інтерес у глядачів і має своїх щирих шанувальників [21]. Крім того варто звернути увагу і на тілесні засоби виразності акторів. Рухи, жести, міміка,

іронічний текст, сповнений емоцій, – все це є активними засобами виразності акторів поданої театральної вистави.

На основі дослідження сцен вистави, ми робимо висновок, що виразна міміка персонажів створює цілісність емоційних планів, які перетинаються між собою та формують емоційну картину в якості підґрунтя для обраних дій.

Найбільш дієвим засобом виразності є рух, але він не існує сам по собі і до нього додаються міміка, емоції, голос та мова, які підсилюють відображення мотивуючи до певних дій персонажа його інтелектуально-емоційні пориви.

### **Вистава «VINO»**

Актори Київського академічного театру драми та комедії на лівому березі Дніпра взяли участь у створенні вистави «VINO» (додаток Г), чудовою колаборацією стала взаємодія постановників режисера Євгена Коряги, художниці Тетяни Нерсисян та композитора Микити Золотаря. Дана вистава стала витокom зовсім нових форм та відкрила нові обличчя театральної творчості. Пошук нового завжди супроводжується ризиком та невпинною жагою досягнути бажаного, але в цій роботі ризики було зведено до мінімуму. Серед одинадцяти акторів театральної трупи можна віднайти як молодих та амбітних, так і тих, хто потрапив до трупи внаслідок переформування та зміни керівництва. Відсутність солістів та кардибалету підкреслює важливість кожної деталі театральної постанови.

Євген Корягін став молододю зіркою режисури, що гарантувало цікавий результат, який навіть перевершив очікування. На сцені він створює неповторний світ, який діє за власними правилами, а невтомна праця спонукає його до змін та пошуку нових образів. Його фізичне втілення театральної взаємодії певне повернення до тілесності та намагання йти за Піною Бауш, на думку якої для актора важливим є не те, як він рухається, а те, що саме ним рухає. Тож у поданій театральній виставі основоположним засобом акторської виразності виступає рух через довіру до тіла та палітри відчуттів.

«VINO» – це вистава про перехід між самотністю та коханням, а саме понад двадцять історій-етюдів, натяків та ілюзій, деякі з них еротичні фантазії, інші алкогольні галюцинації, чи рекламні кадри, що імітують ейфоричний стан. Це неначе випробування на міцність, де актуальним залишається ризик трагічного фіналу, це підйом та падіння водночас де немає права на помилку. В цій виставі каскад тіл, по яким стікає вино, є метафоричним образом життєвої енергії [21].

Мовою тіла актори розкривають власний потенціал, що розширює діапазон підсвідомих почуттів глядача, адже жанрова композиція визначається як «вистава майже без слів». Сама локація нагадує причепурену промзону, яких купа у європейських містах. Актори одягнуті так, ніби опинилися у 1960 роках, що створює відкат у минуле. Простір та час доволі банальні та універсальні, а саме дійство ніби відображає сучасність якій плюс-мінус п'ятдесят років. Тотально принижується вербальне начало як гіперболізований конструкт, який був надто важливим для європейців кілька тисяч років поспіль. Виразними є крики, зойки, голосне тупотіння, звуки битого посуду та пляшок, окремі фрази та скромний вокал, що є типовим акцентом для вистав фізичного театру.

Загалом можна сказати, що у «VINO» відсутній повномірний сюжет, але глядач спостерігає різні ситуації життя у пластично виразному форматі, який яскраво демонструє втрату загальнолюдських якостей, як: здатність щиро кохати, вміння довіряти та слухати. Щоб донести до глядача аспект дизморалізму точною відліку вважається вибір у бік алкоголю. На перший погляд це – звичайний бенкет, але видозміна образів відбувається надто швидко і глядач не помічає, що розбиті на пари хлопці та дівчата стають все більш агресивнішими й відвертішими у демонстрації власної безнадії та спустошення. Вино запалює, п'янить, пробуджує в людині тваринні інстинкти та приховані бажання. Розпад особистості ми бачимо через помірну розкоординацію рухів, яскраву пластичність (тіло стає ватяним, ноги неначе підкошуються та заплітаються). Цей аспект не спотворює виставу, а навпаки

демонструє яскраву паралель з реальним життям. Цитата з балету Моріса Бежара у момент, коли з'являється дівчина топлес у білій спідниці, пов'язує театр з хореографічною традицією. Виразними елементами вистави, завдяки яким продукується реальність, є обігрування рухів, предметів побуту за допомогою прийомів візуалізації, як: світло, тіні, кольорові плями, постановочні позування та фактури.

Режисер постановник переконаний, що в основі сучасного театру лежить рух, а не мізансцена, не освітлення, а предметне символічне наповнення. Наприклад, прикута до батареї дівчина уособлює суїцидальний нахил покоління, а наповнені різнокольоровою рідиною келехи, що затискаються пальцями рук та ніг, є узагальненим образом розіп'ятого людства отруєного рідиною. Проте ми бачимо нівеляцію депресивних нахилів цього спектаклю красою та вишуканістю.

Візуальна краса є способом передачі емоційного ритму, вона домінує над образом смерті, яка поступово викрадає життя у всіх учасників цього банкету. Заключна сцена відтворює скульптурний барельєф, адже тіла учасників каскадом спадають з білого ложа, яке раніше іменувалось столом, що уособлює споглядання вічності. Як ми бачимо, у цій виставі основними засобами виразності виступають тілесні аспекти – пластичність рухів, позування, міміка, жести, у які закладаються основні сенси дійства, що розгорнулося на очах у глядачів.

Варто зауважити на вибір драматичного театру як майданчика для режисерських експериментів в ракурсі фізичного театру. Творці вистави довели, що і ця сфера їм під силу. Вистава VIÑO – це композиція, що дає поле для власної інтерпретації глядача, якого приваблює постійний рух, а пластичні композиції плавно перетікають одна в одну. Музичне оформлення (композитор М. Золотар) та візуальний ряд створюють власні мікросюжети, певні образи, які зачіпають підсвідоме та мовою тіла дозволяють передати те, що не можна вимовити словами. У виставі відсутній лінійний сюжет, а дія, яка розгортається на сцені, спонукає глядача звернутися до підсвідомого,

прислухатися до власних відчуттів, – занурюючи глядача у потік нав'язаних психофізичних станів, які пов'язані не лише з алкогольним сп'янінням, але й з несправдженими очікуваннями та муками смутку й самотності. Майже єдина фраза «Обійми мене» – зіштовхує глядача з порожнечею, просто застрягнувши у повітрі, так і не знайшовши свого адресата. Актори неначе є відстороненими спостерігачами, адже їм завдяки правильно поставленій режисерській задачі вдається передавати основні посилені неначе відсторонено. Майстерно продемонстрована краса людського тіла з тонким присмаком еротизму, чи вульгарного роздягання.

Жіночі та чоловічі тіла постають справніми витворами мистецтва, що є частиною художнього задуму. Людське тіло є центром художньої взаємодії, щоправда дещо інструментальне трактування образу жінки викликає певні застереження.

Предметний світ вистави, з одного боку, акцентований на фізичній та матеріальній складовій речей, які представлено на сцені: чавунні батарея, бутлі наповнені вином – різними способами представлена рідина (розпилена, розлита, налита), природа, яка гарно корелює з фактурою тіла та одягу акторів. З іншого боку, відсутні зайві деталі, а звичні речі набувають нового, символічного сенсу. У процесі дійства глядач може зловити себе на думці, що чогось не вистачає, бракує якоїсь дрібної, але важливої деталі, – нюхових відчуттів. Запах вина викликав би у глядачів значну хвилю асоціацій та відчуттів, що підсилило б атмосферу спокуси, яка відтворюється пластичними засобами. Глядач захоплюється тим, як творці вистави вправно тримають баланс між реальністю та станом напівсп'яніння, як світ набирає ознак химерності, а тіло неначе перебуває у межовому стані.

Отже, вистава кардинально відрізняється від інших, і її найбільш дієвим засобом виразності є пластика та дія акторів. Звичайно тут використовуються й інші засоби виразності, але вони не так підкреслюють надавані сенси, як рухи.

Сильне враження залишається після смаком ще тривалий час після виходу із театру, про побачене хочеться думати, акцентувати увагу на певних

епізодах. Той, хто знайомий з творчістю Євгена Корягіна, може віднайти відгомін його попередніх робіт. VIÑO є незалежною, самодостатньою роботою, яка виросла із наявного творчого потенціалу театральної трупі Київського драматичного театру.

Підсумовуючи, означимо, що нами виокремлено певні сцени в обраних по-своєму унікальних, на наш погляд, роботах, які було розглянуто крізь призму їхньої системи засобів виразності. У них, крім основних, найбільшу роль грали визначені нами засоби. У виставі «Дякую» яскраво виділена глибина емоцій, через міміку та жести; у «Близькості» – голос та рухи; у незвичайній виставі «VINO» – пластика як головний та абсолютно самодостатній елемент виразності.

## Висновки до розділу 2

1. Визначено, що голос та мова не можуть існувати без міміки, жестів і рухів, бо впливають один на одного. Жестикулюючи, актор доносить певні думки через жест, рух корпусу, рук, ніг, ін. частин тіла). Міміка обличчя, відображає емоційний стан, що передає переживання.

2. Виокремлено певні сцени в обраних по-своєму унікальних, на наш погляд, роботах, які було розглянуто крізь призму їхньої системи засобів виразності. У них, крім основних, найбільшу роль грали визначені нами засоби. У виставі «Дякую» яскраво виділена глибина емоцій, через міміку та жести; у «Близькості» — голос та рухи; у незвичайній виставі «VINO» — пластика як головний та абсолютно самодостатній елемент виразності.

3. Досліджено особливості акторської виразності в театральних виставах: «Дякую» (авторка: Андра Каваліаускайте), «Близькість» ( автор: Патрік Марбер), «VINO» ( автор: Євген Корняг). Ми обрали ці вистави бо вони дуже цікаві і «несуть» спільну тему про відношення між людьми. Але значення цих відносин у кожній виставі різні, тому ми розглянули певні сцени, щоб їх продемонструвати. «Дякую» показуються теплі щирі відносини, через призму добра. Відношення між коханими, які через усі складнощі проходять разом, відношення друзів, які у всьому підтримують один одного, відносини доньки та батька, які заради один одного готові на все. «Близькість» вистава в якій пара проходить через сварки, зради, примирення і при цьому відносяться один до одного з повагою. Вистава «VINO» виділяється з-поміж усіх, тому що побудована на пластиці, майже без слів. Через це особливо цікаво спостерігати за відношенням персонажів один до одного, за друзями, за закоханими, та ін., які через свою пластичність відкривають для глядачів нові лінії сюжету. Хоч і усі ці вистави різні між собою, об'єднує їх відношення між людьми.

## РОЗДІЛ 3

### ВЛАСТИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ НА ЕКРАНІ

#### 3.1. Кінематографічна специфіка акторської гри: взаємодія з камерою, крупний план, мова тіла, психологічний метод, емоційна гра

Акторська діяльність – це сукупність певних особистісних навичок, вмінь та характеристик [13, 23]. Тож, професійний актор рішучий, сміливий, готовий йти на ризик та вміє тримати власні емоції під контролем. Є ряд характеристик якими має володіти особа, щоб освоїти акторську майстерність, серед них можна виділити:

- Зовнішність. Не обов'язково актор повинен мати модельну зовнішність, виразне прямо пропорційне обличчя з м'якими рисами. У світовій практиці є безліч акторів, які в аспектах зовнішності далекі від ідеалу, їх складно назвати красивими, проте сам образ запам'ятався глядачу, адже вони мають акцентні та цікаві риси зовнішності.
- Харизма. Доволі розпливчате поняття, але саме таких людей глядач хоче бачити на екрані, адже саме вони притягують увагу. Харизма – це не природний конструкт, її можна цілеспрямовано розвивати.
- Вольовий характер. Не кожен актор досягає успіху та захмарної слави. Акторство – це тернистий шлях, який не кожен може витримати. Тисячі спроб, тисячі помилок, залізна сила волі та безмежна віра в себе, постійна робота над собою – ось, що важливо. Звісно бувають випадки, коли слава та успіх звалились на голову несподівано, чи випадково, але якщо говорити про театр чи кіно як професійний вибір, то потрібно бути готовим до подолання труднощів.

- Комунікабельність. Вміння легко долати бар'єри та швидко знаходити спільну мову та різні цікаві знайомства, стане корисним навиком під час проходження кастингів.

Процес сучасного фільмовиробництва передбачає врахування поєднанням їх у цілісну екранну картину, стало основоположною технологією кінорежисури. У свою чергу, це посилює значення відмінності гри кіноактора від інших форм виконавської діяльності, адже реалізація актора кіно обмежується дією кожного кадру. Кадрування, тобто сама дія поділу сценарію драматургічної дії та окремі фрагменти з подальших картин образу, утворюється завдяки багаразового входження в роль та її проживання, під час якого актор має кожного разу будувати рольову модель відтворюючи її зміст та форму на основі розуміння цілісного образу [11, 257]. Оскільки специфіка монтажу засновується на територіально-часовій перспективі незалежності зйомок кожного окремого кадру, з яких надалі формується цілісне кінополотно. Варто пам'ятати, що підтримувати один психологічний стан протягом тривалого періоду зйомок просто неможливо. Крім того відкритість знімального процесу, пікантні сцени, несприятливі умови для творчого самовираження, чи особисті проблеми від яких неможливо дистанціюватися тощо, може викликати відчуття сорому та боязні камери.

Сучасний актор кіно може підтримувати загальний настрій за допомогою певних аспектів [12, 136], головними з яких є: здатність знову і знову відтворювати загальний настрій персонажа, атмосферу екранної взаємодії, а головне мислення та відношення до подій драматургічного ракурсу. Якщо скласти ці елементи пазлу кіноакторської гри, то образ вийде цілісним. Це дозволяє вправно відтворити в кожному окремому кадрі жести, міміку, рухи, фоноритмічні характеристики персонажа, які реалізуються завдяки індивідуальним особливостям актора.

Основоположним кроком є налаштування актора на певні емоції, відчутти атмосферу та стан, в якому перебуває персонаж, якого потрібно відіграти. Вони провокують необхідний комплекс психологічних тригерів, які

стимулюють акторське натхнення. Для цього необхідно пробудити натхнення, зокрема:

- виокремити предмет уваги та неначе намагатися психологічно злитися з ним. Це можуть бути не тільки фізичні предмети, спогади, звуки, кольори (певні тригери);
- пригадати якусь мізансцену та програти її у власній підсвідомості до повного злиття з обраним персонажем (практично до досягнення та відчуття реальності дії). Цей процес варто повторювати щоденно, до моменту поки не буде отримано необхідний результат;
- зафіксувати якусь сцену до такого стану, коли буде достатньо маленького жесту, чи погляду, щоб відновити атмосферу події стосовно окресленого образу;
- програвати якусь сцену у різному емоційному форматі;
- створити власний фіксуєчий жест психологічного змісту, який допоможе відтворити первинне відчуття.

Цей жест може супроводжуватися якоюсь фразою, яка буде повертати актора в необхідну атмосферу. Для цього перед репетицією варто проаналізувати психологічні жести з класичного літературного твору. Актор має спиратися на створені письменником моделі людської поведінки й постійно підсвідомо аналізувати створюваний образ за допомогою навідних питань. Лише за таких умов відбудеться злиття з образом, а сценічна атмосфера зафіксується у підсвідомості. Тільки після цього можна переходити до реальної репетиції.

Цілком нормально, що подібна фікція допоможе автоматично відновлювати будь-який епізод у процесі зйомок дублів, а також окремих кадрів, з яких пізніше за допомогою монтажу утворяться сцени та епізоди [12, 189].

За цим інструментом становлення актора кіно варто виділити: Мерлін Монро, Юл Бінера, Кліна Іствуда та багато інших голлівудських зірок.

Окреслення та передача емоційних станів, або повне відтворення атмосфери подій не можуть самостійно поглибити розвиток конфлікту, який є головним компонентом драматургії та відсутність якого перешкоджає розвитку екранної взаємодії, характерів персонажів, становища, тощо. На екрані глядач може побачити реалістичний, цікавий образ, але забезпечення його активної взаємодії з іншими персонажами та середовищем, проникнутись екранним образом та ототожнити себе з ним, все це є безумовною запорукою глядацького успіху [33].

Саме мета та розвиток думок героїв, їх світогляд, які реалізуються у вчинках героїв – все це є стрижнем, який може органічно поєднати емоційні стани, пластичні дії, загальну атмосферу існування героїв. Для того, щоб працювати на камеру актор має розуміти життєву позицію персонажа, зміст його вчинків, не може органічно реалізуватися через вияв комплексу акторської майстерності.

Особливості екранного мислення найкраще розкривають неповторність самого актора, а не тільки якісь певні риси персонажів. Глибина інтелектуального світу актора, розкриває його професійний рівень та природні обдарування щодо акторської діяльності.

Акторське мислення – це не абстрактний процес, саме воно допомагає застосувати психологічні прийоми, які допоможуть глядачам усвідомити те, що відбувається на екрані та краще зчитати емоції персонажів кіноекранної дії [37, 21]. Наголошується на органічному поєднанні інтелектуальних пошуків та особистісних уявлень актора, що значно полегшує роботу над роллю та виводить образ поза межі знімального процесу. У актора має сформуватись художній образ який буде відображено у кадрі за допомогою пластики, рухів, жестів, міміки, погляду та емоційної палітри почуттів, які актор буде транслювати підсвідомо. Сам актор має зануритись у світ реалістичних та мистецьких образів, прожити ці почуття, повірити у реальність подій, які розгортаються у кадрі.

Варто пам'ятати і про мистецтво кінорежесерської діяльності, адже для об'єднання кадрів у кінострічку недостатньо лише застосування монтажу, треба, щоб і самі кадри містили елементи загальної драматургії, відображали ставлення акторів до змісту кадру та підсилювались майстерністю акторської гри [3, 234]. Саме для цього напрацьовується система виражальних засобів. Вагомим елементом композиції кадру є план, або ж масштаб зображення.

Традиційно виділяють:

- дуже крупний план – частина обличчя;
- крупний – по груди (в американській системі виділяють три крупних плани по груди, по плечі, по шию);
- перший середній – «поясний»;
- другий середній – по коліна;
- загальний, охоплює весь зріст людини;
- дальній загальний – людина як об'єкт зйомки зображується на фоні пейзажу, кадром охоплено зовнішнє середовище;
- глибинний, поєднує дію першого плану та розвиток подій на загальному.

Акторам найскладніше працювати в межах зйомки крупного плану, адже за таких умов необхідно усвідомлювати як ти виглядаєш збоку, позбутися будь-яких затисків, вміло контролювати власну міміку.

Кіномистецтву властива орієнтація на точку зору глядача, ракурс в цьому розрізі є просто активною експресивною формою емоційного забарвлення. Адже темп, ритм, ракурс, побудова мізансцени та подію на плани – ці компоненти невіддільно по'язані з рухом. Рух є надзвичайно важливим аспектом та проявляється у різних формах – фізичній, драматичній, психологічній, інформаційній [42, 201] та становить основу кіно драматичної дії. У кадрі він існує у 3-х формах – переміщення дійових осіб та інших об'єктів, переміщення камери. Саме тому актору необхідно навчитися усвідомлювати всі нюанси, враховувати ракурси (наприклад, погляд має виражати якусь емоцію та бути направленим на певний об'єкт дії, або камеру, тобто спрямовуватись на самого глядача). Ракурс, план, мізансцена,

темпоритм, безпосередньо стосується панорами, яка виражає акторський погляд, цікавість, позицію, засоби зображувального залучення глядача до взаємоучасті у драматичній дії.

Варто пам'ятати, що внутрішній стан людини відображається на периферійній нервовій системі [19, 87]. Наприклад, при емоційному збудженні у звичайної людини змінюється колір шкірних покривів, може видозмінитися голос через спазм голосових м'язів. Якщо у актора є м'язовий затиск, то він просто не може повною мірою відчувати власне тіло, що є перешкодою для подальшої професійної роботи. Тобто, фізична природа актора є контрольованим творчим інструментом, якими він має вправно володіти.

### **3.2. Аналіз акторської гри в кінофільмах: «Довбуш» (режиссер: Санин Олесь), «Одна родина» (режисер: Максим Мехеда), «Уроки толерантності» (режисер: Аркадій Непиталюк)**

У контексті конкретних, обраних нами сцен кінофільмів: «Довбуш», «Одна родина», «Уроки толерантності» проаналізуємо засоби кінематографічної виразності актора, проте з метою неперевантаження матеріалу наших аналізів перенесемо їхні подробиці в додатки, залишаючи в основному тексті дослідження авторські позиції про здійснений аналіз.

**Фільм “Довбуш”** (додаток Д), режисером якої став Олесь Санин є історичною драмою, яка занурює глядача у буремні події початку XVIII століття. Географічно дія розгортається у Карпатах та описує супротив легендарного опришка Олекси Довбуша гніту польської шляхти. Фільм став здобутком українського кінематографу, який занурює глядачів у період розкішних костюмів та масштабних битв, а захоплюючі декорації допомагають відчувати фльор минулого.

Цей фільм не лише розповідає історію боротьби за свободу, а й дозволяє глибше зрозуміти складні історичні взаємини у регіоні, наголошуючи на особистій долі своїх героїв.

Сюжет фільму починається з обіцянки головного героя розповісти правдиву історію свого життя, а завершується на амбівалентній ноті, залишаючи глядача з роздумами про ціну свободи та справедливості, а також складність людських відносин на тлі історичних потрясінь.

Режисер фільму, Олесь Санін славиться вмінням масштабувати свою діяльність та створювати по справжньому вражаючі проекти. Мальовничі Карпати, краса природи по особливому перекликаються та контрастують з жорстокістю польської шляхти. Глибина кадрів, природне освітлення та похмура атмосфера створена темними тонами є особливим засобом режисерської виразності у сценах боротьби та спротиву.

Олесь Довбуш виступає сильною та харизматичною фігурою, яка надихає. Емоційне напруження викликає його протистояння з рідним братом, що розкриває специфіку спільного та особистісного конфлікту. Чуттєва та глибока Дар'я Плахтій у ролі Марічки додає ніжності та демонструє боротьбу між «хочу» та «треба».

Основний фокус – це особиста драма головних героїв, тому деякі кінокритики вважають, що варто було б більше уваги приділити історичним подіям минувшини, щоб поглибити конфлікт Олекси та Івана. Проте самі драматичні події додають динаміки та багатогранності сюжетній лінії.

Атмосферу минулого чудово відображає музичний супровід, що посилює емоційний фон сцен та додає епічності напруженим моментам.

Мова символів та відображення багатства народної традиції сприяють зміцненню національної самосвідомості та культурної приналежності. Для іноземних глядачів кінокартина демонструє історію України, її самобутність, багату спадщину та активну соціальну позицію народу, прагнення до свободи, дух боротьби та віра у власні сили.

Фільм «Довбуш» несе в собі глибокий культурно-емоційний заряд, викликає роздуми про минуле та проводить яскраву паралель з подіями сьогодення, пропонуючи глядачеві відчутти переживання персонажів. Цьому сприяють емоції, які надходять від героїв картини, їх міміка, поза та навіть ледь помітний рух, який передає настрій та переживання персонажів. Історичний контекст, антураж, акторська майстерність, яка демонструється за допомогою засобів виразності у процесі дійства робить «Довбуш» не лише кінематографічним досягненням, а й важливим культурним внеском у сучасне мистецтво.

Фільм викликає широкий спектр емоцій – від захоплення красою сцен до тривоги та напруження в моменти конфліктів та битв. Особливої уваги заслуговують моменти, коли герої стикаються з моральними дилемами і повинні робити вибір між особистим щастям і спільним благом. Саме вони надають фільму глибини і змушують глядача задуматися над питанням честі та обов'язку. У цілому фільм спонукає глядача задуматись про вічні питання жертовності, честі та справедливості.

Фільм є важливим культурним посланням, підкреслюючи значення національної ідентичності та історичної пам'яті. Він дозволяє глядачам не лише дізнатися про значущі події з минулого України, а й замислитися над цінностями, які формують сучасне суспільство. Цей фільм, безумовно, заслуговує на увагу не лише як кінематографічний шедевр, а й як важливий елемент культурного діалогу, що відображає складні та багатогранні аспекти української історії та національного характеру.

Кінополотно є глибоким та багатограним враження смислів, залучаючи глядачів своїм епічним масштабом, багатою історичною атмосферою та потужною роботою акторів.

Мова тіла, міміка, жести, особливий тембр голосу кожного актора та додаткові атрибути у вигляді візуальних акцентів є засобами виразності акторів кінокартини.

В аналізованих нами сценах картини ми особливо звернули увагу на цілий створюваний Всесвіт головного героя – Олекса Довбуша, і можна зробити висновок, що він однаково потужно проявляється і як кохана людина, і як незламний захисник народу.

«Одна родина» (додаток Д) – це українська драматична кіноновела, яка відображає події сьогодення та тісно переплітається з Шекспірівською трагедією, чи мотивами Кайдашевої родини. Кінострічка піднімає вічні проблеми: заборонене кохання; боротьба за землі як найбільше багатство українців; тема родинних цінностей, братських відносин та найстрашніше і найважливіше – війни, які були, є і будуть в нашому житті, а також показує нелегку долю українців, як в минулому, так і в наш час через призму відносин поколінь одної родини.

Події мінісеріалу розгортаються у маленькому українському селищі під назвою Митне, де живуть родини Куців і Романюків. Між їх родинами існує давня ворожнеча, яка розпочалася після того як 1930 року через донос Куця, родину Романюків було репресовано. Сучасна віха історії ворогуючих сімей розпочинається влітку 2021 року, з моменту повернення з-за кордону головної героїні Оксани – молодшої доньки Романюків. Між нею та Максимом – молодшим із Куців – одразу виникає шалене кохання, але голубкам доводиться приховувати власні почуття один до одного через ворожнечу батьків. У лютому 2022 року мелодрама перетворюється на драму, адже через російське вторгнення Оксана опиняється в окупації, а Максим добровольцем йде на фронт. Дівчину з окупації вивозить старший брат Максима Андрій, який таємно у неї закоханий. Надалі розгортається крутий сюжетний кульбіт, адже глядачі спостерігають любовний трикутник, шантаж, аб'юз, залежність, факт державної зради, боротьбу за спадщину та скелети в шафі, які змусять під іншим кутом поглянути на родинні зв'язки та міжособистісні взаємовідносини героїв.

Комусь може здатися, що сценарій фільму – найслабша ланка, адже бентежить сама ідея побудувати історію на коханні дітей зятяних ворогів, бо це здається майже моветонном. Окрім того, російсько-українська війна, яка в першій серії докорінно змінила життя героїв, вже у другій серії кудись поділася, розвіялась як густий туман. Селяни мають купу проблем через бойові дії, які лишились у минулому, але які залишили по собі важкі наслідки – заміновані поля, загублений урожай тощо. Але в інших аспектах їхнє життя залишилось незмінним, цілком мирним, а про фронт, військові дії, окупацію, тривоги вони не дуже згадують. Наостанок головний злодій «Однієї родини» отримує заслужену кару від матінки-природи, а не від прокурора, судового провадження чи Служби безпеки. Герой помирає досить буденно – від серцевого нападу, змушуючи глядачів повірити, що на цьому світі не варто чекати покарання. У цілому весь сценарій насичений елементами «бразильського кіно», що веде до стереотипів. Наприклад, якщо дівчині стає погано та вона втрачає свідомість, то це точно означає її вагітність. Якщо людині погано з серцем, то вона точно помре від серцевого нападу. Або якщо головний герой гине на фронті в першій серії, то він обов'язково знайдеться в полоні та повернеться. Але ми розуміємо, що це дуже хороший серіал, який можна подивитися на одному подиху і отримати позитивні враження, як від того ж самого сценарію, так і від гри акторів, задуму режисера тощо.

Не дивлячись на всі недоліки, глядачі в захваті від поданої кінокартини. Доволі сильний акторський склад перетворив навіть дещо банальний сценарій на захопливу кінострічку, яка дійсно варта уваги та вартує глядацьких симпатій. На знімальному майданчику проєкту зібралися «почесні Кайдаші» Віктор Жданов та Ірина Мак, зірки «Перших ластівок» Максим Самчик і Таїсія Щурук, універсальний «боєць» Андрій Ісаєнко та інші. Навіть епізодичні ролі дісталися акторам, у послужному списку яких присутні головні ролі, а будь-які експромти сценаристів ця команда сприймає з цікавістю, адже може зіграти переконливо практично будь-який епізод.

Істричний фундамент та акцент на події сучасності збільшили глядацький попит. За допомогою флешбеків глядач переноситься в 30-ті роки минулого століття і змушений поглянути на сучасні події в житті героїв через призму історії їх роду. Українці, які після 2022 року відчували на собі або дізналися, що таке колонізація та русифікація, нині активно шукають своє коріння, витоки свого роду та відновлюють родове дерево. Бо, як виявляється, – більшість з нас знає свій рід до третього (максимум четвертого) коліна, практично не залишилось родинних реліквій і це вважається нормою, ніби так і має бути.

Ключову роль у популяризації серіалу зіграв саундтрек «Гаї шумлять» на вірш Павла Тичини, виконаний українським співаком Мар'яном Пирогом, який став вірусним у соцмережах. Користувачі, які навіть не планували дивитися серіал, вирішили це зробити, що призвело до мільйонних переглядів.

«Одна родина» – це захопливий та емоційний український міні-серіал, який змусить глядача сміятися, плакати й тужити, переживаючи всі емоції та життєві перепетії разом з героями. Він порушує важливі теми, які залишаються актуальними для українського суспільства навіть крізь століття, та робить це так просто, щиро й без пафосу. Це серіал, який варто подивитися всім, хто цінує українське кіно, щирі історії та емоційно насичену гру акторів.

### **Фільм «Уроки толерантності» (додаток Д)**

Комедійна стрічка режисера Аркадія Непиталюка демонструє яскравий та водночас несподіваний сюжет. До звичайного рутинного життя провінційної родини Найдюків потрапляє незвичний гість на ім'я Василь, після чого їх життя докорінно змінюється, адже ніхто не знає відповіді на питання: як з ним поводитись? що робити далі? Для всіх оточуючих він неначе марсіанин і тільки пані Надія, зразкова невтомна вчителька, радісно приймає гостя у свої материнські обійми. Саме вона запропонувала родині взяти участь у програмі євроінтеграції «Уроки толерантності», щоб впоратися з фінансовими проблемами. Жінка пересварилася з усіма домочадцями, але

вмовила їх взяти участь у програмі та прийняти до родинного осередку на певний період ЛГБТ – активіста. Родина була змушена приховувати власну гомофонну натуру, неприйняття інакшості та попрацювати над власними взаємовідносинами.

«Уроки толерантності» – це повнометражний фільм режисера Аркадія Непиталюка на основі п'єси Ігоря Білиця «Гей-парад». Режисер сприймає цю картину як правдиву сімейну історію, в якій лише один персонаж підштовхує людей на зміни, на оновлення почуттів одне до одного. Кінострічка розкриває історію укріплення сімейних відносин, хоча насправді настрої, що вирували над фільмом були зовсім інші.

Весь знімальний процес проходив у невеличкій квартирі біля столичного метро «Дарниця». Підготовка і репетиції тривали півтора місяця через методику зйомки, як одна сцена – один кадр. Зйомки планували вмістити в десять днів, але встигли за дев'ять через масовий ракетний обстріл столиці (10 жовтня 2022 року).

Сім персонажів фільму, долі і ролі яких неймовірно правдиво, колоритно і відверто відобразили актори: трохи вайлуватий та лінькуватий, пристрасний романтик – «голова сімейства» Зіновій – Олександр Ярема; змучена життєвими викликами, але активістка-оптимістка – мама Надія – Олена Узлюк; витончена та вразлива «артистка погорілого театру» – донька Діана – Кароліна Мруга; справжній «пацан» – син Денис – Олександр Піскунов; кум-гомофоб – Борис Георгієвський; гостроока сусідка – Ніна Набока та головний герой – сантехнік із ЖЕКу, фотограф-любитель, мужній та інтелігентний ЛГБТ – активіст, в якому гомосексуальні настрої неможливо розгледіти – Акмал Гурезов.

Діана була сильно захоплена Василем, майже закохалася в нього, і в цьому немає нічого дивного. Як зазначає актриса, саме поява гея в родині Найдюків дозволила всім персонажам повністю розкритися – вони почали слухати один одного, співчувати, розуміти й проявляти свою любов.

«Найважливішою темою фільму на думку Кароліни Мруги, що людині потрібно бути почутою, особливо в родинному колі, адже це найбільша цінність».

Основними засобами виразності, якими користувався актор, який відігравав головного героя став чоловічий стрижень, демонстрація якого відбувалася через вербальні та невербальні засоби виразності. Вміння тримати себе, впевнений погляд, постава, зовнішній вигляд, енергетика, вишуканий та водночас інтелігентний образ. За словами актора, головною порадою режисера стало те, що персонажа треба відчути, створити з нуля, не спираючись на характерність чи стереотипність персонажа. Його треба шукати у власних думках та вчинках. Його персонаж відображає глибокий психологічний мотив, адже це людина, яка вміє слухати, а це є одним із найважливіших аспектів у житті кожної людини. Актор поділився, що під час репетицій команда збиралася в офісі продюсера, де вони експериментували, шукали та вчилися слухати один одного. «Все було дуже тепло, справжня родина в одній маленькій квартирі, і в цей же час за вікном гуділи сирени, летіли ракети...»

На нашу думку, більш за все впродовж фільму змінився Денис. Бо спочатку він був не задоволений цією програмою, йому не подобався Вася, можна сказати, що він навіть ненавидів його. Але згодом він змінював свою думку, прислухався до своєї сім'ї і, врешті решт, спокійно, наодинці поспілкувався з Васею та зробив для себе певні висновки. У кінці він з гордістю називав Васю своїм другом, переосмисливши своє життя і бажаючи його змінювати в найкращу сторону. І в наступних сценах ми можемо прослідкувати, як він змінювався.

За словами сценариста головний посыл фільму про вивільнення агресії, яка сидить всередині нас, а не стосується конкретно ЛГБТ-спільноти. Хоча загалом тема ЛГБТ досить цікава та актуальна для сучасного суспільства. Члени родини Найдюків не мають конкретних прототипів; це образи, створені на основі роздумів про людей, яких драматург зустрічав протягом свого життя, намагаючись передати їх у комічному світлі.

Фільм, відповідно до своєї назви, поділений на 10 «уроків», кожен з яких має власну назву, що відображає основну ідею цієї частини. Один з таких уроків, наприклад, називається «Засунь в ср\*ку свою агресію!». З пісні слів не викинеш, як і не викинеш матюків з побутових сварок українців. Тому варто відмітити засоби мовлення як вагомі засоби виразності, які використовувались акторами та передавали особливий настрій, певний колорит родинної взаємодії. Хтось скаже, що у стрічці режисера забагато нецензурної лексики, але саме вона неначе «оживляє» мову героїв.

«Насправді іспит на засвоєння всіх «уроків» толерантності у героїв стрічки ще тільки попереду, фінал фільму відкритий, і глядач може лише здогадуватися, як складеться доля кожного з них після такого сміливого експерименту. Але «Уроки толерантності» мають амбіцію і потужний потенціал достукатися до складного внутрішнього світу глядача, розтопити кригу неконтактності, розколоти камінь упередженості у тих, хто досі тримає його за пазухою, та навчити слухати і чути, розуміти і любити. Ми живемо в складні часи і за будь-яких умов маємо залишатися людьми – у спільному взаєморозумінні наша велика сила».

У висновку слід зазначити, що майстерність акторів передається через дію, погляд, рух, почуття, які відтворюють емоції, ніби видиме «доторкання» до них, їхнє всеціле усвідомлення. Акторська гра робить сюжетну оповідь емоційно наповненою, а дію, що розгортається на екрані, живою та близькою.

Проаналізувавши виокремлені сцени, можемо дійти позиції, що у кожній картині є домінуючий засіб виразності. Але він не існує один, а підсилюється й іншими, які більш широко дозволяють відобразити той чи інший стан персонажа.

В обраних сценах ми бачимо, що внутрішній стан персонажів, так званий, психологічний метод, виявляється крізь призму зовнішніх аспектів (крізь міміку, емоції та жести, завдяки цим засобам виразності, можна бачити, що в цей час відчуває персонаж всередині себе).

### 3.3. Компаративний аналіз акторської виразності в кіно та театрі. Акторська адаптація гри для театральної та кіноаудиторії

Історично склалося так, що саме театр став колыскою кіномистецтва, а театральні першіми акторами кіно. Перші кінофільми нагадували театральні вистави, були беззвучними (німе кіно) [11, 258] та засновувались на майстерній роботі акторів драматичного театру. Таким чином, Чарлі Чаплін зробивши певні спроби на сценічних підмостках, перейшов до кінематографічної діяльності. На перших етапах розвитку кінематографа фільми мали великий психологічний контекст, основний акцент відводився сюжетній лінії, внутрішньому світі персонажа. Варто зауважити, що перед зйомками відбувалася конкретна підготовка, довготривалі репетиції сцен, що нагадує театральний процес.

Гарним прикладом театральної режисури є діяльність Лукіно Вісконті, який наводить мистецтвознавець Г. Погребняк, який поєднував роботу в театрі та кінорежисурі та хотів виховати універсальних акторів, які могли б «опанувати неймовірну пластичність, могли б невимушено комунікувати з глядачем, встановлювати емоційний контакт, прагнучи надавати максимальну правдоподібність театральній виставі» [16, 271]

Також гарним прикладом є діяльність українського кінорежисера Д. Сахненка, який активно співпрацював з видатними театральними діячами.

Тож було створено такі видатні кінострічки, як: «Наталка Полтавка», «Наймичка», де у головних ролях були видатні театральні Г. Борисоглібська, М. Заньковецька, І. Мар'яненко, Ф. Левицький, Л. Лінницька [12, 218].

Не дивлячись на подібності акторської майстерності у театрі та на екрані, вже тоді спостерігалися значні відмінності: вони охоплювали і виробничий процес створення фільму і вистави, крім того, саму специфічність акторської майстерності у процесі гри. Роль у кіно передбачає два послідовні етапи: відеоряд та озвучування. Звісно в театрі такого не було, як і кількості «дублів», що проявляється чи не у найбільшій відмінності між театральними

пенатами та кінематографом. Основним моментом є те, що у кінематографі актор має право на помилку, в театрі такі привілеї відсутні, адже спроба є тільки одна, і вона відбувається безпосередньо за участі глядацької аудиторії [12, 348].

Новітні тенденції кіноіндустрії спричиняють глобальні зміни. Наприклад, у кінорежисера вже відсутній час на позакадрову роботу з акторами. У порівнянні з кінематографом незначних змін зазнали і театральні постанови. Репетиційний процес у театрі може розтягуватись на місяці, а режисер створює образ кожного персонажа, а в кіно режисер подає актору роль на самостійне осмислення, дозволяє її відчувати та вжитися в неї. Режисери сьогодні займаються здебільшого постановкою кадру, тому актор самостійно опрацьовує необхідні матеріали, продумує акторський образ. Велика кількість театралів відмовляються від ролей у кіно через труднощі фізичних та психологічних аспектів, що не дозволяє увійти у динамічний ритм знімального процесу.

Це можна обґрунтувати небажанням відійти від сталої театральної системи та нездатністю експериментувати. Підпорядкування театральним звичкам, а саме працювати над роллю поступово, розмірено, звертаючи увагу на деталі та шукаючи істини, тому у них відсутнє уявлення як можна грати роль не знаючи тексту [28, 62] (часом помічники тримають плакати з текстом, або використовується телесуфлер).

В Україні є доволі багато відомих акторів як театру, так і кіно. Яскравим прикладом є досвід акторської взаємодії в театрі та на екрані Богдана Ступки, який нараховує близько сотні ролей на театральній сцені («Украдене щастя» І. Франка в ролі Задорожного, «Кам'яний господар» Л. Українки в ролі Дон Жуана, «Енеїда» І. Котляревського та ін.) та стільки ж у кінематографі («Білий птах з чорною ознакою» в ролі Ореста Дзвонаря (1971), «Украдене щастя» в ролі Миколи Задорожного (1985), «З життя Остапа Вишні» в ролі Остапа Вишні (1991) [9, 194].

Анатолій Хостікоєв актор того ж театру відзнявся в багатьох кінокартинах: «Вавилон ХХ» в ролі поета (1979), «Камінна душа» в ролі Дмитра Марусяка (1988), у телесеріалі «Роксолана» в ролі Султана Сулеймана I (1997–2001) та ін.

Б. Бенюк – виконавець понад 50 театральних ролей – відомий кінострічками «Жив-був Шишлов» в ролі Пасинкова (1987), «Мисливці за діамантами» в ролі капітана поліції (2011).

Видатна українська акторка О. Сумська не тільки відзначилась театральною діяльністю, але й здобула визнання завдяки таким екранним роботам, як: «Роксолана», де зіграла головну роль (1997), «Право на любов» в ролі Оксани (2005), «Тіні незабутих предків» у ролі матері Вані (2013) й ін.

Том Харді кінокритик та видатний актор (кінострічки «Темний князь», «Воїн», «Початок») вважає, що глобальних відмінностей гри на сцені та у кадрі не існує, адже актор має зображувати ілюзорну реальність, в яку глядач має поринути [4].

Театр є більш філігранною віхою акторського перевтілення [28, 47], адже без додаткових девайсів (мікрофону, камери, спецефектів), перед сотнями людей спираючись тільки на власну майстерність, художній замисл, креатив, перевтілюється у свого персонажа й за допомогою психологічних прийомів та акцентуації на сфері почуттів демонструє зовсім іншу реальність.

Але більшість фахівців стверджують про вкрай різку відмінність гри акторів на сцені театру та у процесі кінозйомки. Відмінність роботи актора театру полягає у присутності глядачів у момент роботи актора, у якого є простір залу, який він має охопити своєю енергетикою. Театральний актор розуміє, що його гра призначена для глядача, що мотивує його на покращення власної майстерності й дарує додаткове натхнення. Кіноіндустрія позбавляє актора можливості взаємодії з аудиторією та здатності отримати емоційний відгук, обмінятися живою енергією [12, 148]. Навіть гра розрахована на обмежене коло глядачів та гра на камеру суттєво різняться, особливо це стосується психологічних аспектів.

Навіть з сучасними можливостями театр не може досягти такої природності та потаємності, яку може зафіксувати камера. Театральну гру вважають більш експресивним, емоційно гіперболізованим постановочним дійством, а кінозйомка має камерну атмосферу, що створює відчуття природності та наближеності до реальності.

Оскароносний голлівудський актор Іен Маккелен, який зіграв у кінокартинах «Хоббіт», «Володар кілець», «Люди Ікс» [4], вважає, що різниця гри актора театру полягає у наявності емоційного зв'язку з глядачем, коли актор наприкінці вистави виходить на поклін і отримує аплодисменти, або критику, у кінематографі така «привілеія відсутня», а поняття аудиторії доволі широке та навіть дещо спотворене. Тож кінострічка не може у повній мірі передати акторський посил та отримати швидкий фідбек. Актор кіно бере до уваги безліч деталей та зосереджується на процесі [33] (деталізація елементів, різноманітні техніки).

Спорідненість кіно та театру полягає у енергетиці, якою актор має «заразити» глядача. Для актора кіно весь «останній ряд» знаходиться в об'єктиві, що акцентує увагу на подальших особливостях та майстерності актора різного плану. Зважаючи на наявність глядача чи камери, засоби виразності у процесі роботи будуть змінюватись. Таким чином, техніка актора театру стає більш виразнішою та навіть гіперболізованою. Найпотужнішим засобом виразності є акторська пластика та володіння голосом. Пластичність тіла, манера звуковимови (вимова реплік) завжди надмірні, оскільки актор має повністю заповнити сценічний простір та прикути до себе увагу глядача.

У кіно жестикуляція, пластичність рухів, міміка більш плавні та природні, що дозволяє актору передати загальний настрій та емоційний фон [33]. Тому для зйомок важлива кіногенічна зовнішність та здатність грати мовчки. У контексті окресленого питання варто звернути увагу на роботи шведського режисера, сценариста Інгмара Бергмана, який окрім кіно активно займався театральними постановками акцентуючи увагу на крупному плані акторів, для нього була важливою кожна деталь.

І. Бергман, художній керівник Королівського Стокгольмського Драматичного Театру, у 60-х роках ХХ ст. та режисер багатьох театральних постановок, паралельно знімав такі картини, як: «Сором», «Скрізь тьмяне скло», «Персона». Досвід роботи у театральному та кіномистецтвах допоміг виокремити відмінні риси цих напрямків в аспектах акторської гри на сцені та знімальному майданчику.

У кіно вся енергія має акумулюватися всередині, для актора це велика внутрішня робота, адже йому треба навчитися віднайти способи самообмеження та усвідомлення цінності власних фізичних можливостей [27]. Актор має повністю контролювати власні дії, обмежувати мимовільні рухи, грати одиними очима, як це робить, наприклад, Деніел Крейг у ролі агента – 007. У героя повністю відсутня міміка, емоції поверхневі та тьмяно виражені, але наявна сильна енергетика та читається внутрішній посыл.

Деяким акторам притаманні певні ознаки, які сприяють подальшому акторському самовираженню, наприклад, типовий п'яничка, чи інтелігент. Буває таке, що у одній виставі впродовж кількох актів докорінно змінюється темпоритм дії, емоційний портрет однієї і тієї ж людини, а сам образ може набувати протилежних характеристик. У кіно навпаки, емоції більш стримані, відсутній сплеск емоцій.

Патрік Стюарт («Люди Ікс», «Зірковий шлях») говорив про те, що у театрі присутній контроль персонажа за допомогою жестів, голосу, перебігу емоційного наповнення гри, що створює потрібну «температуру» видовища. Аналогію можна провести з верховою їздою, коли красивий, сильний кінь рухається у напрямку, який завдає вершник. Це неймовірно надихає.

На телебаченні та у кінематографі робота йде поступово, фрагментарно, а скласти повне уявлення про сюжет та алгоритм того, що відбувається на екрані з певним персонажем майже неможливо до досягнення фінальної стадії кіновиробництва, де від самого актора нічого не залежить [4]. Режисери театрів від акторів вимагають емоційної напруги, надриву, дещо гіпертрофованих емоцій, підвищених нот – основна ставка робиться на

невіддільну, живу глядацьку реакцію, яка для акторів є живильною силою; глядачі у залі виконують роль камертону: саме вони допомагають акторам відчутти потрібний темп та ритм вистави. Важливо зазначити, що сприйняття вистави залежить від того, наскільки близько глядач знаходиться до сцени. Ту ж аналогію можна провести й до кіномистецтва: спостерігаючи фільм на великому екрані в кінотеатрі та вдома на телевізорі, глядачі переживають різні емоції та мають різний досвід перегляду.

Важливою є відмінність стосовно цілісності образу персонажа в театрі та у кіно. Під час театральної вистави – актор залишається на самоті з історією свого персонажа, яку він проживає на сцені [13, 93], у кіно – все дійство повністю залежить від режисерського задуму, адже кінематограф – це лише ілюзія реальності, а цілісний образ збирається воедино за допомогою монтажу. Цієї ж думки дотримується і американський актор Майкл Кейн, який стверджує, що: «У кіно на відміну від театру послідовність сцен над якими працює актор порушується: після зйомок першої сцени одразу можуть перейти до останньої, акторові ж у свою чергу потрібно швидко переключитися, увійти в образ» [42, 134]. Отже, послідовність сюжетного полотна розривається, а характеристика героя – зерно образу розпадається на окремі частини. Актор має чітко усвідомлювати, що відбувається з його персонажем, які емоцій він відчуває та яким способом вони транслюються глядачу. Наприклад, спочатку актор може зіграти чоловіка, який дізнається про зраду дружини, а потім правдоподібно зобразити того самого героя, який ще не знає про це. У театрі сюжет розвивається поступово, і актор має можливість глибше пізнати свого персонажа, втілити його емоції. Театральний актор має лише один шанс для виконання ролі, тоді як у кіно режисер не дотримується послідовності сцени під час зйомки і може навіть знімати кульмінаційні чи фінальні моменти на самому початку знімального процесу [33].

Актор театру, який грає роль у популярній п'єсі (наприклад, «Гамлет» В. Шекспіра, «Наталка Полтавка» І. Котляревського), яка вже неодноразово ставилась, знає, що неминуче буде порівнюватись із попередніми її

виконавцями, тому актор повинен обов'язково врахувати досвід попередніх колег і запропонувати своє власне трактування образу. У цьому контексті актор кіно має більшу свободу, за винятком випадків з ремейками.

Також відмінною рисою є умовність дії. Багаторазове програвання однієї і тієї ж ролі для актора є ризиком втратити природність та безпосередність, машинально промовляючи ті самі репліки не тільки під час самих вистав, а й на репетиціях. Він має зберігати «ілюзію першого виходу» кожного разу, коли повторно виходить на сцену. Ситуація ускладнюється тим, що актор не має права на помилку, адже робота актора відбувається в режимі реального часу, тоді як в кіно є можливість перезняти невдалу сцену.

Американський актор та режисер-постановник у багатьох жанрах кіномистецтва, володар славнозвісної премії «Оскар» (знявся у фільмах «Талановитий містер Ріплі», «Запах жінки»), – Філіп Сеймур Хоффман, в одному з інтерв'ю зізнався: «Найскладніше в театральній грі щоразу повертаючись на сцену відігравати повторно, так ніби це відбувається вперше. Кінозйомка схожа на певні короткі спалахи: коли камера вмикається – ти маєш бути наготові, камера вимикається – можна вийти з ролі. Тому головна увага актора прикута до образу героя, його емоцій, характеру та історії протягом усього знімального періоду, але ж є дні, коли ти не граєш. Буває таке, що актор одразу не може вийти з образу, швидко перемкнутися, тому лишається ефект незакінченої дії та відчуття невдоволення. У випадку, коли сцену необхідно повторити, переграти є можливість увійти до неї поступово, але це не завжди можливо, адже дуже витратно» [33].

Актор театру не зможе грати без чіткої дикції, кінематограф же не ставить перед ним таких завдань [13, 204]. Актор може зробити кілька спроб, або для озвучки можна запросити іншого актора. Наприклад, відомо, що голоси деяких голлівудських акторів, наприклад, Мерилін Монро, Клінта Іствуда або Арнольда Шварцнеггера, абсолютно невиразні.

Надалі варто відмітити таку відмінність, як можливість імпровізації. Актор театру має знати свої репліки напам'ять, оскільки, як правило, їх не

можна змінювати: у відомих п'єсах будь-яке відхилення від оригінального тексту буде помітним. Актори кіно можуть дещо змінити свої слова, адже про це дізнається лише сценарист та уважні члени команди, що присутні на знімальному майданчику.

Таким чином, актор вибудовує власний світ реалістичних та мистецьких образів, посилюючи віру у реальність подій, які розгортаються в кадрі.

Основними елементами специфіки кінематографічної акторської гри є психологічний метод, емоційна гра, мова тіла, взаємодія з камерою, крупний план. Важливим постає урахування найбільш значимих планів зйомки (середній, крупний, деталь). Загальний і дальний плани зйомки слід вважати такими, що сприяють окресленню обрису створювальної оповіді.

### Висновки до розділу 3

1. Визначено, що специфікою кінематографічної акторської гри як її основоположним кроком є налаштування актора на посилення емоцій, відчуття атмосфери та стану, в якому перебуває персонаж. Разом з тим, певне «провокування» необхідного комплексу психологічних тригерів – стимуляції акторського натхнення (значення жестів, проаналізованих заздалегідь, супроводжуючих необхідні фрази, вводячих актора в бажану атмосферу).

Актор вибудовує власний світ реалістичних та мистецьких образів, посилюючи віру у реальність подій, які розгортаються в кадрі.

Основними елементами специфіки кінематографічної акторської гри є психологічний метод, емоційна гра, мова тіла, взаємодія з камерою, крупний план. Важливим постає урахування найбільш значемих планів зйомки (середній, крупний, деталь). Загальний і дальний плани зйомки слід вважати такими, що сприяють окресленню обрису створювальної оповіді.

2. Проаналізовано три фільми: «Довбуш» (режиссер: Санін Олесь), «Одна родина» (режисер: Максим Мехеда), «Уроки толерантності» (режисер: Аркадій Непиталюк) для визначення засобів виразності в кіно. Нами було вибрано саме ці кінострічки, бо кожна з них, показує різні відношення між людьми. У фільмі «Довбуш» висвітлено відданість своєму народові, що для них головний герой може зробити все що завгодно. Але крізь цю основну сюжетну лінію, ми можемо простежити за трьома особливими, а саме: відношення між коханими, рідними та ворогами. Це підкреслюється у різних сценах. Кохання демонструється між Олексою та Марічкою, коли їх показують разом, то ми бачимо, що ці люди залежні та не можуть існувати один без одного, тому ладні на все, щоб їх кохання ніхто не зруйнував. Беручи до уваги відносини між рідними, це можна побачити в сценах Олекси та Івана і зрозуміти, як через негативні риси може змінитися відношення від братерської любові до ненависті. І звичайно зрозуміле ставлення до ворога, що це зло і з ним потрібно боротися, щоб усім краще жилося. Досліджуючі серіал

«Одна родина» ми прослідковували лінію відносин Оксани та Максима, які пройшли довгий і складний шлях щоб бути разом. Перша проблема була у тому, що їх сім'ї ворогували багато років та були проти цього кохання. Другою причиною стала війна, через яку вони розлучилися на довгі роки. Коли Максим повернувся, третьою перепорою був його брат, який теж кохав Оксану та не хотів її відпускати. Ці закохані люди не могли існувати окремо і вирішивши всі проблеми, змогли знову зійтися та стати щасливою родиною. Переходячи до третього фільму «Уроки толерантності», можна сказати, що тут вже виражені зовсім інші відносини. Розглядається ставлення членів родини один до одного і нащо вони готові піти щоб змінитися. Бо друга сюжетна лінія це відношення цієї сім'ї до ЛГБТ-спільноти. Протягом всього фільму ми спостерігаємо, як за допомогою спеціальної програми у «божевільній» родині змінюється у найкращу сторону, ставлення до людей навкруги і звичайно один до одного. У кожному фільмі підкреслюються засоби виразності, які нам передає камера через крупні плани, де ми можемо побачити емоції, міміку та прослідкувати за думкою персонажа. Через середній план видно їх жести та рухи. Ну і звичайно загальний план, де прослідковується відношення та взаємодія між героями фільмів та загальна атмосфера у кадрі.

3. Досліджено різницю акторської гри в театрі та в кіно. У виставі актор грає роль перед глядачем, «зайшов» в образ один раз і зіграв до кінця, без права на помилку. У кіно – гра перед камерою, у актора може бути багато дублів і кожен раз йому доводиться заново «входити» в образ, при цьому і сцени у нього можуть починатися з осанької, потім та що на початку і т.п. І це тільки основна різниця між акторами театру та кіно.

## ВИСНОВКИ

1. Визначено на основі аналізу джерельної бази дослідження, що попри наявність численних опублікованих дослідницьких матеріалів, які в тій чи іншій мірі торкаються вивчення обраної нами теми, вона залишається дослідженою недостатньо.

2. Досліджено, що акторська майстерність – мистецтво гри актора, який створює художні образи в театрі, кіно, телепроектах. Він «приміряє» на себе образ, який демонструє глядачу. Виразність актора – це те, що актор передає глядачам завдяки засобам виразності. За допомогою них, актор передає свої ідеї, емоції та переживання, формуючи з глядецьким певний зв'язок. Інший компонент – сценічна мова – це те, що говорить актор під час свого виступу, один з основних професійних засобів виразності актора. Майстерне володіння сценічною мовою дозволяє актору передати глибину внутрішнього світу персонажа, а також його соціальні, психологічні, національні та побутові особливості. Звучання голосу актора повинне бути яскравим, чітким, з відповідною гучністю та тембром, тоді для глядача він буде естетично приємним.

Зовнішня характерність – це те, що ми бачимо на акторах та навкруги їх, а саме костюм, грим, реквізит, декорації та ін. Вони відіграють важливу роль, підкреслюючи образ персонажа. Для кожної ролі виділяється певний костюм та робиться грим. А реквізити та декорації відповідають виставі або фільму де актор бере участь.

З'ясовано, що актор є головним як на сцені так і в кіно, без нього нічого не буде. А він не буде існувати без виражальних засобів, голосу, костюму та гриму, які об'єднуються в акторську майстерність.

3. Виокремлено нами в якості теоретичних основ даного дослідження роботи дослідників-практиків театру: Р. Штайнера, Є. Гротовського, Ф. Дельсарта, А. Арто, Е. Піскатора, М. Рейнгардта та багато інших. Окремо було

досліджено роботи І. Чаббак та інших, які у своїх працях висвітлюють теми засобів виразності актора в театрі та кіно.

4. Проаналізовано рух, міміку, жести – засоби виразності актора, котрі взаємодіють з голосом та мовою на сцені. Розглянуто, як вони пов'язані та впливають на акторську майстерність. Актор має правильно рухатися по сцені, не вийти з її «рамки». Щоб у глядача не розсіювалася увага, треба робити правильні, чіткі рухи, з певним значенням та посилом. Завдяки жестам, актор передає інформацію навіть без слів, бо за кожним жестом «стоїть» певне значення. Кожен засіб виразності відіграє важливу роль для актора, тому слід правильно їх застосовувати, щоб глядач на 100% розумів, що хоче передати йому актор.

5. З точки зору найбільш виразних проявів зовсім різних відтінків у відношеннях людей один до одного обрано і проаналізовано сцени у виставах «Дякую» (авторка: Андра Каваліаускайте), «Близькість» (автор: Патрік Марбер), «VINO» (автор: Євген Корняг). У виставі «Дякую» спостерігаються відношення між закоханою парою, поколіннями (донькою та батьком), друзями. Кожні з цих відносин різні і передають особливості взаємодій персонажів, емоції, розмови, погляди та ін. У виставі «Близькість» проаналізовано вже інші відносини, а саме: двох дорослих людей у різних життєвих обставинах (при знайомстві, на початку відносин, після прожитих днів разом, після сварки та ін.) Порівняно різницю між ними на різних етапах життя. Щодо вистави «VINO», то вона відрізняється від попередніх відсутністю вербального прояву відтінків почуттів, бо цілком побудована на пластиці акторів. Кожен глядач має змогу самостійно трактувати, усвідомлювати і робити певні висновки про розвиток почуттів. Все це проявлено через відношення до вина, яке постає дуже потужною руйнівною силою, що нищить людські життя, – як головної ідеї вистави.

6. Досліджено кінематографічну специфіку акторської гри. Ми дійшли висновку, що акторам кіно так само важко, як і акторам театру, але в кіноіндустрії свої проблемні позиції. Щоб грати роль у кіно, потрібно до неї

як слід підготуватися, як теоретично так і практично. Для початку розуміти, що ти працюєш з камерою, вона знімає певну частину (наприклад, від одного дерева до іншого) і не можеш з неї виходити, бо тебе не буде видно у кадрі. Потрібно акцентувати плани кадрів, зокрема основні: крупний – близько видно певну частину тіла; середній – видно з голови по пояс (або від поясу до ніг), загальний – видно повністю людину та ін. Далі потрібно приступити до підготовки ролі, уточнень щодо персонажу, реплік, побудови кадрів, використання засобів виразності.

7. Проаналізовано акторську гру в кінофільмах: «Довбуш» (режиссер: Санин Олесь), «Одна родина» (режисер: Максим Мехеда), «Уроки толерантності» (режисер: Аркадій Непиталюк). Щоб можна було помітити різницю засобів виразності в театрі й у кіно, ми розглянули фільми теж про відношення людей між собою, але вони відрізняються як один проти одного, так і від вистав. «Довбуш» фільм про героя, який поважає свій народ і заради нього робить все можливе. Тут розглядаються відносини між коханими, які збереглися при розлуці на багато років. Відношення між братами при мирі та у сварці. І відношення між закляттями ворогами. «Одна родина» серіал в якому демонструється сварка сімей яка «йде» поколіннями. Ми можемо прослідкувати за трепетними відносинами молодої закоханої пари, які для того щоб бути разом долають довгий та складний шлях. А ось у кінострічці «Уроки толерантності» зовсім не про кохання, а про відносини у родині і загалом до усіх людей. На прикладі одного з персонажів, з'ясували, що за допомогою однієї людини, можна змінити багато людей, від злих, що ненавидять світ, до спокійних, добрих та комунікабельних, які сприймають світ таким який він є. Ці фільми дуже цікаві і відкривають важливі теми відносин до будь кого та чого.

8. Досліджено, що театр, незважаючи на всі його сучасні трансформації, не здатен створити ту природну та інтимну атмосферу, яку здатна відобразити камера. Саме тому театральну гру часто вважають умовною та надмірно

експресивною, тоді як акторська гра в кіно відзначається камерністю, природністю і близькістю до реального життя.

Основною відмінністю між роботою актора кіно та драматичного театру є різниця в засобах умовності та характері їхнього існування на сцені чи перед камерою. Найголовніша різниця полягає в присутності глядачів під час виконання ролі. У театрі актор грає «на останній ряд», заповнюючи весь простір залу своєю енергією. Його гра спрямована на конкретну аудиторію, що додає натхнення. У кіно ж актори працюють без прямого контакту з глядачем, позбавлені живого емоційного відгуку, що створює зовсім інший характер взаємодії.

9. Акцентовано, що в театрі актор, говорячи професійною мовою, один раз «заходить у роль», від першої до останньої сцени, тоді як у фільмі актор перевтілюється протягом перебігу сцен, особливо на крупних планах. Мова йде про специфіку кінематографічної зйомки, яка заключається в притаманній їй фрагментарності, тобто в кожному сцену актор має знову і знову «заходити в роль», що є зумовленим перед зйомкою дублів і метою досягнення найбільш виразного результату.

З'ясовано, що виразність актора в кіно та театрі суттєво відрізняється через різну природу існування та способи вираження. Кінематограф не вимагає «акторського посилу», театральних пауз чи негайної реакції аудиторії. Натомість, він характеризується глибокою концентрацією, деталізацією внутрішньої техніки, а також можливістю виправлення невдалих моментів завдяки «дублям». У театрі ж виразність актора напряму залежить від розвитку сюжету в реальному часі, присутності глядачів та їхньої реакції, що додає унікальності та дозволяє більше імпровізувати.

10. Удосконалено визначення сутності складових акторської виразності в кіно та театрі (акторської гри, сценічної мови, міміки, жесту, пластики) в компаративному ракурсі. Також набуло подальшого розвитку осмислення специфікації акторської адаптації гри для театральної та кіноаудиторії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акторська майстерність корифеїв : зб. статей / упоряд.: І. О. Волошин. Київ : Мистецтво, 1973. 184 с.
2. Арто А. Театр і його двійник / пер. з англ. Р. Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського. 2021. 280 с.
3. Барнич М. М. Майстерність актора. Техніка «обману» : навч. посібник, видання 2-ге, виправлене та доповнене. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
4. Бартоу А. Акторська майстерність: американська школа. 2017.
5. Безручко О. В. Аудіовізуальне мистецтво та педагогіка екранних мистецтв України у працях та документах ХХ–ХХІ ст. Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи: колект. монографія. Київ, 2016. Т.1. С.23–64.
6. Білан Т. О. Історія театру : навч. посіб. Дрогобич : редакційно-видавничий віділ ДЛПУ імені Івана Франка, 2017. 94 с.
7. Біль Р. І. Виховання акторської харизми : методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2018. 232 с.
8. Бовсунівська Т. В. Жанрологія. Теорія роману: навчальний посібник. Київський університет. 2017. 378 с.
9. Богдан Ступка: митець і людина / авт.-упоряд. М. Лабінський ; ред., пер. російськомовних текстів М. Шудря. Київ : Книга, 2008. 240 с.
10. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 136 с.
11. Брюховецька Л. І. Історія українського кіно. П'ять років із ста. Мистецтвознавство України. 2019. Вип.2. С.255–268.
12. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл./ Лариса Брюховецька. Київ: Логос, 2021. 391 с.
13. Василько В. С. Про перевтілення в мистецтві актора. Київ : Знання, 1976. 230 с.

14. Висоцький Ю., Москаленко-Висоцька О. Характерологічні особливості акторської творчості в мистецтві дубляжу ігрових фільмів. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2022. № 5(2). С.181-1929.
15. Ворожейкін Є. П. Екран як засіб формування візуально інформаційного досвіду. Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. 2017. № 125. С. 269-273.
16. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія / П. Е. Герчанівська. Київ: НАКККиМ, 2017. 378 с.
17. Гладишева А. О. Сценічна мова. Монологи. Композиції. П'єси. Навчальний посібник-хрестоматія. Біла Церква: ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика», 2013. 368 с.
18. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс. Київ : Фенікс, 2016. 344 с.
19. Грицан А. В. Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київ : Техніка, 2018. 128 с.
20. Дерман Л. М., Кобилинська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій // VI 86 Міжнародна науково-практична конференція «Наукові пошуки: актуальні дослідження, теорія та практика», 29 січня 2021 р., м. Київ.
21. Київський академічний театр драми і комедії. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/>
22. Київський академічний театр «Золоті ворота». URL: <https://zoloti-vorota.kyiv.ua/>
23. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрямки. Шляхи. Методи. Постаті. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого. Київ: АртЕк, 2017. 336 с.

24. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2017. 144 с.
25. Козачковський Д. Нотатки на сторінках ролей, п'єс і клаптиках паперу. Підручна книга для акторів та режисерів / упоряд. Козак Б. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім Івана Франка, 2017. 96 с.
26. Коржова А. Олександр Кисіль: складові театрознавчого методу. Мистецтвознавство України: зб. Наук. Пр., Київ: ІПСМ НАМ України, 2017. Вип. 17. 280 с.
27. Личковська, Н. Р. Теоретико-методологічні основи дослідження акторської творчості в аудіовізуальному мистецтві. Академічні візії, (15), 2023. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/240>
28. Лідер Д. Д. Театр для себе. Київ: Факт, 2017. 104 с.
29. Ліщинська О. Медіа–арт в українському візуальному мистецтві: філософсько–естетичні ідеї та вияви. Гілея: науковий вісник. Київ: Вид-во «Гілея», 2018. № 78. С. 256-259.
30. Марк Даун. Театр дає кожному унікальний тілесний та інтелектуальний досвід. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/223441>
31. Наумова М. Ю. Нові медіа та традиційні ЗМІ: моделі співіснування. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. 2020. № 13. С. 86-92.
32. Погребняк Г. П. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. Київ, 2017. Вип. 15. С. 15-18.
33. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості. Київ: НАКККіМ. 2022.
34. Поліщук Т. Цифровому театральному архіву – бути! URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/cyfromu-teatralnomu-arhivu-buty>
35. Прядко О. М. Спеціальні види зйомок. Книга 1. Київ : Освіта України, 2017. 380 с.

36. Радзіховська О. Як зрозуміти сучасний театр? Гайд від українських театральних режисерів. URL: <https://bit.ua/2019/11/theatre-2/>
37. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посіб. 3-тє вид. Київ : Либідь, 2017. 288 с.
38. Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно комунікативні трансформації : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 черв. 2022 р. / М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. 195 с.
39. Театральна лабораторія дані. URL: [https:// artarsenal. in.ua/uk/laboratoriya2/teatralnalaboratoriya/](https://artarsenal.in.ua/uk/laboratoriya2/teatralnalaboratoriya/).
40. Теорія та методика професійно-педагогічної підготовки освітянських кадрів: акмеологічні аспекти : монографія; керівн. авт. кол. Н. В. Гузій // Мін-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. 516 с.
41. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. Наук. журн. Художня культура. Актуальні проблеми. Київ, 2022. Вип. № 18 (2). С. 30–35. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774)
42. Чміль Г. П. Людина – екран: візуальна антропологія постсучасності: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 256 с.
43. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства. Харків, 2016. 329 с.
44. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні засобів і технологій у сценічному мистецтві. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво: зб. наук. пр. Київ, 2019. Вип. 2(1). С. 52-72.
45. Crosbie V. 88 Rebuilding Media. URL: [https:// digmediaman. files.wordpress.com/2021/09/what\\_is\\_new\\_media\\_by\\_vin\\_crosbie.pdf](https://digmediaman.files.wordpress.com/2021/09/what_is_new_media_by_vin_crosbie.pdf).
46. Hagen Uta. Respect for acting. [San Fran-cisco, CA]: Jossey-Bass, 2023, 324 p. URL: <https://readli.net/respect-for-acting/>
47. Manovich L. The Language of New Media. MIT Press, 2019. P. 49–63.

## ДОДАТКИ

*Додаток А*

### **СЛОВНИК ТЕРМІНІВ**

Використані джерела:

<https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10588>, <https://slovnyk.ua/index.php?swrd;>  
<https://naurok.com.ua/slovník-teatralnih-terminiv-z-disciplini-maysternist-aktora-123423.html>;  
<https://blog.depositphotos.com/ua/8-najpopulyarnishyh-planiv-u-zjomtsi.html>.  
<https://uk.m.wikipedia.org>;

**Акторська майстерність** — мистецтво театральної гри, створення художніх, сценічних образів у театрі, кіно, на телебаченні чи радіо.

**Голос** — звук, який відтворює людина, використовуючи голосові зв'язки.

**Емоції** — це внутрішнє переживання або рух настрою, наприклад радість, страх, гнів, смуток, які можуть бути викликані ситуацією чи подією. Емоції також можуть виникати спонтанно. Емоції є суб'єктивними переживаннями і пов'язані з фізичними реакціями, виразом обличчя та поведінкою.

**Жести** — рух (дія) для вираження емоції чи інформації замість розмови, або під час розмови. Дія або рух людського тіла або його частини, що має певне значення або сенс, тобто є знаком або символом.

**Жест** (для актора) – виражально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, що зумовлюється особливостями художнього персонажу (логікою, його поведінкою, індивідуальними рисами характеру тощо).

**Інтонація** – ритміко-мелодійний лад мови, послідовна зміна висоти тону, сили й часу звучання голосу, що відбиває інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення.

**Міміка** – (наслідувальний) – рух м'язів обличчя людини відповідно (внаслідок) до почуттів і настрою. Важливий елемент акторського мистецтва.

**Мова** — система звукових і графічних знаків, що виникла на певному рівні розвитку людства, розвивається і має соціальне призначення.

**Мова тіла** — невербальна (несловесна) комунікація, обмін інформацією завдяки жестам, позам, рухам, та виразам обличчя, просторовим зонам, паралінгвістичним особливостям тощо.

**План** — це певний ракурс камери й відстань, що визначають розмір об'єкта зйомки та його вигляд у кадрі.

**Рух** — це процес переміщення, зміна положення тіла відносно інших тіл у просторі.

**Сценічна мова** — один з основних професійних засобів виразності актора. Володіючи майстерністю сценічної мови, актор розкриває внутрішній світ, соціальні, психологічні, національні, побутові риси персонажа.

**Характерність** – зовнішня фізична характеристика образу (грим, костюм, зачіска, пластика), що підкреслюють і виявляють внутрішній світ образу.

**ДЕТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАНИХ СЦЕН У РАКУРСІ ТЕХНОЛОГІЇ  
ТЕАТРАЛЬНОЇ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ**

**ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ В ТЕАТРАЛЬНИХ  
ВИСТАВАХ: «ДЯКУЮ» (АВТОРКА: АНДРА КАВАЛІАУСКАЙТЕ),  
«БЛИЗЬКІСТЬ» (АВТОР: ПАТРІК МАРБЕР),  
«VINO» (АВТОР: ЄВГЕН КОРНЯГ)**

Для поглибленого детального аналізу засобів виразності акторів у театрі проаналізуємо певні сцени виокремлених нами вистав, в яких вони в ракурсі найбільшого прояву.

**Вистава «Дякую»**

**Сцена 1**

**Покинутий**

У цій сцені, ми можемо прослідкувати за тим, як молодий чоловік відчуває образу на колишню дівчину, розуміє, що вона не йде з його голови, злиться на це, не може знайти нову дівчину, бо всі не схожі на колишню, впадає у відчай та через це п'є, щоб "потушити" горе в середні себе. Його емоції передають сум, злість, ображеність. При цьому він тримається за серце, потім підносить руку до обличчя, а далі відводить руку назад тикаючи туди пальцем. В цей час у нього трішки призакрыті очі і він говорить розсержено, з образою і скрізь сльози розповідає цитами Шекспіра, про свою колишню. Таким чином акторський жест та міміка стають найбільш дієвими засобами виразності.

**Сцена 2**

**Власне «Я»**

Ця сцена не дуже довга, але цей короткий час, ми вимагаємо детально проаналізувати засоби виразності.

Акторка спокійно говорячи, з посмішкою на обличчі, розповідає, що у неї є своє внутрішнє "я", руками показуючи на себе, думає, що воно є у всіх

і приводить приклад, що її "я" - це вона, але маленька дівчинка, вона цьому радіє. Але коли її внутрішнє "я" чомусь не хоче знаходився на сцені, актриса розводить руки в сторони, засмучується. В неї одразу обличчя стає серйозним і брови при цьому підняті вгору, вона киває головою, дякує, виділяючи слово "дякую" (сказала його більш протягуючи), їй доводиться йти зі сцени. Уходячі вона підіймає руки вгору і потім береться ними за голову. У цій сцені найбільш яскраво виражена інтонація, з якою актриса подає певні фрази, підкреслюючи їх особливе значення.

### **Сцена 3**

#### **Спільна сцена**

Візьмемо до уваги, ідею режисерки, зробити другим актом, сцену спільної пісні акторів, в якій вони комунікують з глядачем. Видно певну зміну атмосфери у залі та на сцені. Тому що вони співають спільну, веселу пісню, люди їм підспівують, оплачують і ми спостерігаємо як у всіх змінюється настрій, не тільки у акторів, а й у глядачів. Всі стають радісними та посміхаються до кінця вистави. У цій сцені всіх об'єднали позитивні емоції.

Проведений аналіз обраних сцен, надає змогу зробити певний висновок, що саме глибину емоцій, у цих сценах підкреслюють міміка та жести. За допомогою цих засобів виразності уточнено змальовуються образи всіх персонажів.

### **Вистава «Близькість»**

#### **Сцена 1**

##### **Знайомство Дана та Аліси**

Сцена в якій Дан познайомився з Алісою у незвичайній ситуації. Вона пошкодила ногу і не могла піднятися. Дан їй допоміг, вони дуже довго спілкувалися і згодом, через деякий час, почали зустрічатися. Під час цієї зустрічі Дан спочатку був розгублений від нерозуміння, що відбувається з незнайомою людиною. Далі зрозумів, що потрібно надати допомогу, а в кінці,

персонаж усвідомив, що йому сподобалася дівчина, спілкування з нею і в нього виникло бажання зустрітися знову.

Візьмемо до уваги рухи персонажа на сцені. Напочатку рухи Дана були скуті, бо він був здивований та розгублений, не розумів, що відбувається з Алісою. Після того, як вона поскаржилася на болі в нозі, він заметушився, підбіг до неї та допоміг піднятися, а саме взяв її на руки та посадив на лавочку. Далі Дан заспокоївся, вони просто сиділи та спілкувалися і він дякував долі за таку несподівану зустріч.

А ось якщо звернути увагу на голос та мову, то можна одразу помітити, що вони пов'язані з мімікою. Напочатку Дан говорив з нотками переляку і робив паузи між словами, бо було видно, що він спантеличений, на обличчі було здивування. А коли вони вже сіли спілкуватися, то обличчя було спокійним, як і його голос. При цьому Дан був люб'язний та посміхався дівчині, розмовляючи вже розслабленим і радісним голосом, іноді говорив через посмішку або смішок.

У даній сцені ми виділили рух і мову як засоби виразності — «змістовий гачок» змін, що відбуваються на очах глядача, передавання актором своїх почуттів крізь поступ від розгубленості до стану впевненого спокою.

## **Сцена 2**

День народження Дана

Аліса будучи дівчиною Дана, влаштувала вечірку на честь його дня народження, але у Дана щось сталося, тому на вечірку він прийшов без настрою, не знав як реагувати на танець-сюрприз, тому просто стояв не знаючи що робити. Просто з нерозумінням на обличчі, з насупленими бровами, дивився на танець-сюрприз. Далі він почав втікати, але Аліса його зупинила. Дан намагався повторювати рухи танцю, але у нього не виходило, через це він зажмурих очі наче зараз буде плакати. Він кликав Алісу, щоб разом піти, махав декілька разів рукою «пішли», але вона не погодилася. Провів рукою по обличчю та голові не знаючи, що робити. Далі Дан пробував ще танцювати, але все марно, в нього нічого не виходило і через це він починав ще сильніше

злитися. В кінці кінців Дан забрав Алісу та вони пішли, а коли уходили у нього було видно оскал від злості.

У цій сцені виразна міміка персонажа створює цілісність емоційних планів, що перетинаються між собою та формують емоційну картину, як підґрунтя для обраних дій.

Досліджуючі ці сцени, ми робимо висновок, що більш дієвим засобом виразності є рух, але він не існує сам по собі і до нього додаються міміка, емоції, голос та мова, які підсилюють відображення мотивуючи до певних дій персонажа його інтелектуально-емоційні пориви.

### **Вистава «Віно»**

Проаналізуємо окремі сцени, щоб прослідкувати як використовують засоби виразності актори у певних ситуаціях.

Актори: Владислав Писаренко, Антон Височанський, Анастасія Глушак, Анастасія Іванюк, Поліна Васирина, Катерина Качан, Максим Рягін, Олександр Соколов, Олександр Піскунов, Анастасія Король, Антон Вахліовський. (В усіх була роль гостя).

#### **Сцена 1**

##### **Вечірка**

Компанія друзів відпочиває на вечірці, п'є, танцює, кричить, радіє. Вони швидко ходять, бігають, іноді пританцювуючи, залазять то на стіл, то під стіл, в очікуванні «добавки», дуже активні. На обличчях у них, можна помітити посмішки та радість. Друзі активно розмахують бакалами, коли ставлять їх на стіл, а коли випивають, то просто стають в коло своєю компанією та перевертають бокали, все виливається, а вони наче випивають. Але в якийсь момент, один з друзів не встигає за цим ритмом вечірки та помирає. Після цього все міняється, рухи стають повільнішими, обличчя вже не радісні, а здивоване та шоковане, при цьому у персонажів широко розплющені очі, припідняті брови, у деяких відкритий рот. Вони не розуміють, що сталося і їх вечірка закінчується «на сумній ноті».

У даній сцені, крім активних рухів акторів, можна ще виділити зміну міміки, від радості до смутку.

## **Сцена 2**

Обійми мене

Дівчина відчуває себе дуже самотньою, мучається від цього і через це їй вважається, що її звать чоловіки обійнятися. Вона в це вірить підбігає до одних, руками наче намагається обійняти їх, але вони втікають, потім до інших, теж саме і продовжується це не один раз. Всі бігають, стрибають по сцені, активні. Далі героїня втомлюється від цих «догонялок» і починає стрибати наче обіймає себе та хоче полетіти від цих мук, але їй не вдається. Потім чоловіки повільно наближаються до дівчини, вона підстрибує, і вони її ловлять, дівчина розправляє руки в сторони, наче вона «вільна», а потім чоловіки просто кидають її у калюжу, вона падає, б'є кулаком об воду. Потім встає, ще раз стрибає, вони ловлять, далі кидають, потім ще раз, і ще раз і при цьому вона кричить. Все повторюється доки вона не залишається сама лежати у цій калюжі без сил, починає морщити обличчя від злості та втомленості.

Більшою мірою передане відношення дівчини до чоловіків та його до неї, яке кардинально відрізняється, тож відчувається сумна атмосфера.

## **Сцена 3**

Зміна життя.

Чоловіки, як залежність від алкоголю.

Завуальовано показано, як звичайній дівчині надоїло бути прибиральницею, вона вирішує почати випивати, спочатку трошки, а потім все більше і більше. В якийсь момент вона хоче це припинити, але алкоголь не дає це зробити і вона все одно «повертається» у бік «п'яного життя». Кожен раз випивки стає все більше, дівчина губить свій контроль, їй вже стає погано, вона ледь тримає себе на ногах, але продовжує пити, а згодом алкоголь «бере її у потолон» настільки, що вона навіть не може піднятися на ноги і кричить від свого безсилля.

Більш детально аналізуючи засоби виразності ми бачимо, що дівчина спочатку сцени рухається повільно та плавно, іноді пересувається за допомогою чоловіків, інколи навіть пританцьовує, вона щаслива та посміхається. Чоловіки їй приділяють увагу, по черзі цілують у щоку. Протягом всієї сцени вона рухається з бокалами, два у руках та два у ногах і це звичайно додає їй складності у пересуванні. Чоловіки в цей час швидко пересуваються, взаємодіючи з дівчиною, підіймають її, носять, крутять і завжди доливають у порожні бакали алкоголь, бо коли дівчина ходить, то розливає алкоголь – наче випає його. Якщо звернути увагу на міміку, то дівчина вже не радіє, вона просто зі спокійним обличчям, але в деяких моментах дивується і від шоку відкриває рот. В кінці сидячи на шпагаті, вона вже розчарована, майже плаче, активно намагається встати, але не виходить.

У цій сцені особлива увага приділяється завоальованим подіям, які кожен глядач по своєму розуміє і робить певні висновки.

#### **Сцена 4**

##### **Вино**

Алкоголь можна не пити, пити, вживати, смакувати, насолоджуватися, багато, мало, для здоров'я, для радості, від горя, для хоробрості, один, з коханням, з родиною, з друзями, з незнайомцями. Кожен робить свій вибір, і він є різним. Персонажі показують життя вина, через тіла людей, хтось вино сприймає на себе, хтось передає іншим, хтось ділиться з усіма, а хтось і є вино.

Всі спокійні, рухаються плавно, залазять та спускаються зі сходин та стола, міняють положення тіла, виділяючи різні частини тіла. Підіймають та опускають руки, ноги, вигинаються, горбляться. Хтось підносить бакали до людей, а потім ставить їх на підлогу. Є дівчина, яка постійно виливає вино по тілам. Допомагають один одному залазити та злазити на стіл та сходи. Все відбувається повільно, плавно, пластично та красиво. У кінці всі стають одним механізмом і показують, що вино – тече як життя.

Сцена, в якій більше за все демонструється пластика акторів, за допомогою якої вони направляють потоки вина.

**ДЕТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАНИХ СЦЕН У РАКУРСІ ТЕХНОЛОГІЇ  
КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ АКТОРСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ**

**АНАЛІЗ АКТОРСЬКОЇ ГРИ В КІНОФІЛЬМАХ:  
«ДОВБУШ» (РЕЖИСЕР: САНИН ОЛЕСЬ),  
«ОДНА РОДИНА» (РЕЖИСЕР: МАКСИМ МЕХЕДА),  
«УРОКИ ТОЛЕРАНТНОСТІ» (РЕЖИСЕР: АРКАДИЙ НЕПИТАЛЮК)**

**Аналіз обраних сцен з метою детального зрозуміння кінематографічної виразності.**

**Фільм «Довбуш»**

**Сцена 1.**

Зустріч Олекси з Марічкою

Олекса Довбуш, Марічка

Аналізуючи цю сцену, потрібно виокремити ставлення Олекси та Марічки один до одного, після довгої розлуки. Психологічний стан цих персонажів, ми можемо розглянути через призму певних засобів виразності. Починаючи з міміки їх обличь, які у цій сцені демонструють крупним планом, беручи до уваги жести та закінчуючи емоціями, які вони відчують у той час.

**Міміка:** Олекса дивиться прищуреними очима та насупленими бровами, в деяких моментах очі широко розплющені, від здивування. А ось у Марічки навпаки, очі широко розплющені, рот трішки привідкритий, в певному моменті, вона закриває очі, щоб насолодитися Олексою.

**Жести:** Олекса. Протягує руку до обличчя Марічки, але майже одразу забирає руки щоб піти. По проханню Марічки залишається, притягує до себе кохану та цілує. Марічка. Стоїть дивлячись на коханого, коли той хоче йти, протягує руку з люлькою до Олекси. У момент поцілунку бере його однією рукою за шию.

**Емоції:** Олекса був радісний, що побачив кохану, але в одначпм сумний, бо розумів, що скоро потрібно буде піти. Коли вони цілувалися, відчувалася

емоція закоханост. Марічка була сумна, коли прийшов Олекса, дуже зраділа, що аж почали текти сльози, коли його вмовляла залишитися, буда рішуча, під час поцілунку, відчувала тиж самі почуття, що й Олекса.

Психологічний метод: Після довгого розлучення більше ніж в 3 роки, закохані Олекс та Марічка зустрічаються. Олекс пригадує їх весілля яке обірвали, але продовження йому снилося у снах, як він її обіймав, цілував та був поруч. Нарешті Довбуш зміг висловити все кохання до Марічки і відчути себе живим поруч з нею. Марічка заради зустрічі з коханим тікає з дому і коли зустрічає Олекса, її перехоплюють почуття любові. Вона розповідає, що казали, що Олекс загинув, але все одно вірила, що він живий та чекала на нього. Просить щоб він не уходив та залишився з нею, бо вона не витримає цієї розлуки знову.

## **Сцена 2.**

Сварка братів

Олекса, Іван

У даній сцені слід виокремити особливу роль по-перше міміки, значення якої підсилюють жести, по-друге, розгортання емоцій, що створюють психологічний стан персонажів які взаємодіють на тлі психологічного протистояння. Його глибинний вплив на глядача ґрунтується на перетині низки складових акторської виразності, що доносить до глядацької аудиторії ступінь відповідальності героя відносно бажання відняти у супротивника його життя. Авторський аналіз сцени фокусується на нижче викладених позиціях.

Міміка. В Олексі у першому кадрі ми бачимо брови підняті в гору, очі широко розплющені, що змінюється на його обличчі в насуплені брови та привідкритий рот. У другому кадрі — зжаті зуби крізь які виривається рик злоби, далі говорить крізь майже замкнуті зуби з прищуреними очима, насупленими брови, нервово піджатими губами. У свою чергу, Іван посміхається закритою злобною посмішкою з широко розкритими очима та злетівшими догори бровами, що поступово переходить в широку посмішку

переваги, потім споглядаємо зневажливий примруж його очей та насуплений ніс, що переходить в стиснуті зуби в оскалі розлюченого звіра. Все це змальовує картинку внутрішньої шоковоносї, поступового розпечення в собі люті, ненависті та націленість на ведення боротьби на життя та смерть.

Жести: Олекса на першому кадрі протягує руку вперед, потім опускає, потім він круте головою вправо-вліво, щоб зрозуміти, кого підтримують його друзі. У кадрі коли на нього нападає брат, Олекса ударяє брата по обличчю і «наступає» на брата. Коли його ранять, хапається за ногу там де рана, побратими, хочуть Олексі допомогти в боротьбі, але той розставляє руки в сторони щоб зупинити їх, через біль знову хапається за рану. Іван у цей час, у першому кадрі відводить руку назад, показуючи туди вказівним пальцем ( на людей), далі переводить руку і показує пальцем на брата. Коли з суровим поглядом розмовляє з братом, показує йому кулак, потім знову показує пальцем назад. У наступному кадрі, відбився від хватки побратима, показує головою вбік ( на панів), розводить руки в сторони, чекаючи на відповідь соратників. Коли розлютився, що його ніхто не підтримує, показуєка пальцем вже на колишніх побратимів, а потім на брата. «Наступає» на Олексу, знову показує на колишніх побратимів. Через удар по обличчю від брата, відвертається, далі зі злості б'є Олексу барткою (топориком), кидає його на землю, дістає пістолет, направляючи на брата, хватає золото, відчиняє двері та уходить.

Емоції: Олекса спочатку був здивований, потім злий, розлючений, потім шокований від вчинка брата, в кінці засмучений. Іван. Радісний та впевнений, потім став злий, засмучений, далі був розлучений, через інше рішення близьких людей, в кінці шокований та наляканий від своїх же дій.

Психологічний метод: Брати хочуть різного, Олекса, справедливий, за свій народ, своїх людей, свої землі, він ладний піти за ради цього на все. Іван живе лише зари своєї вигоди, все робить тільки для себе. Після того як вони пограбували ворогів і в них було багато золота. Іван просто хотів забрати його собі та жити в розкоші, а Олекса хотів золото потратити на військо на зброю,

щоб звільнити свій народ від загарбників. І через це у братів виникає сварка, кожен хоче довести свою правоту, все це призводить до бійки в якій Іван поранив Олекса, хотів вбити, але не зміг і втік зі своєю часткою золота.

### Сцена 3

Битва з ворогом

Олесь, полковник Пшелуський

Сцена, в якій показано протистояння двох ворогів, що на все готові заради перемоги. Тут приділяється особлива увага жестам, бо продемонстрований бій у всіх деталях. Ми розглядаємо основні зміни жестів, які підкреслені потужними емоціями та мімікою, під час їх зовнішньої та внутрішньої суперечки.

Міміка: у Олекси перед початком бою серйозне обличчя, брови насуплені, коли бій починається він стискає зуби та прищюрює очі, під час самого бою був насуплений, інколи привідкривав рот. У зміні кадру брови вже опущені вниз, очі прищюрені, рот закритий, зуби стиснуті, у кінці брови опущені, очі широко відкриті, рот трішки привідкритий. Пшелуський. Йшов на бій з серйозним обличчям, брови насуплені, зуби стиснуті. На початку «схватки» очі розширені, зуби стиснуті, з привідкритим ротом. Коли його було поранено, чи коли падав – очі широко розплющені, рот привідкритий. Зрозумівши, що він програв, очі заплющені, рот привідкритий, сміється, перед своїм «кінцем» широко розплющені очі, відкритий рот, у кінці закриває очі та рот.

Жести: Під час бою персонажі вправно володіють своєю зброєю. Наносили удари та захищалися один від одного. ( Описані жести під час бою).Олекса. Доторкнувся до плеча, де його поранив противник, потім у відповідь поранив противна трохи порізавши йому живіт. Смикнувся від другого поранення. Під час бою застрибнув на сцену, повалив суперника на підлогу, з однієї сторони приклав ніж до шиї, а з іншої бартку. Потім зброєю підняв його на ноги, пройшовся з ним по колу, в кінці ножем перізав горло, поставив бартком на коліна та їм же і добив ворога. Пшелуський. Дістав

шпагу, завів ліву руку за спину і почав бій. Коли поранили, схопився за рану на животі, котру йому залишив Довбув та трішки відійшов назад. Коли сили закінчувалися, впав від поштовху, але піднявся і рішуче продовжив бій. Відходячи від суперника, заліз на сцену. Коли йому перерізали горло, схопився за нього, а коли його добили, просто впав.

Емоції: Олекса. Був злий та розлючений на противника, але при цьому рішучий. У кінці скрито радісний від перемоги над поганцем. Пшелуський. Злий та рішучий, під час бою розлючений, коли програвав став розгубленим, в кінці змирився з поразкою і для нього наступив кінець життя.

Психологічний метод: Нарешті Олекса зустрівся зі своїм найголовнішим ворогом, який спочатку обіцяв йому волю, але потім «кинув» та взагалі пішов проти нього та його народу, вбив його батьків, друзів, звичайних людей за для слави, багатства та власті. Олекса розумів, що це той самий момент помститися за всіх та допомогти своєму народові. Не дивлячись на те, що це міг бути його останній бій, він все одного в нього вступає. Набравшись сміливості, мужності, рішучості, Олекса вступає в цю не легку схватку, отримує не одне поранення, але все одно продовжує не даючи своєму ворогу розслабитися. В решті решт, теж неодноразово поранивши ворога, він його виснажує, відбирає зброю, перемагає його та вбиває, на радість собі та своєму народові, відчуваючи, що робить для людей тільки краще.

### **Сцена 1 (1 серія)**

На полі

Оксана, Максим

У даній сцені слід виокремити особливу роль емоцій, які підсилюються мімікою та жестами. Завдяки цим засобам, ми можемо побачити психологічний метод, який скритий у діях персонажів, а завдяки цьому зрозуміти їхнє справжнє ставлення один до одного.

Оксана. Була засмучена та малювала картину з серйозними обличчям, коли прийшов Максим, не щиро посміхнулася. Схрестила руки на груді, далі завела їх за спину, але потім повернула їх назад. Коли розлютилася на

Максима, в нею були прищурені очі, Оксана показала жестом «іди» витягнутою рукою в сторону. Коли Максим поліз цілувалися відштовхнула його від себе, бо була шокована, дала підщочину і опустила руки, в цей час в неї був привідкритий рот від здивування, далі лице стало спокійне і вона поправила волосся руками бо було соромно. В ці моменти Максим. Веселий підійшов до Оксани, руки були в карманах шорт, посміхався відкритою щирою посмішкою. Під час розмови пожимав плечима, кивав головою погоджуючись, брови були підняті вгору, коли дивувався, брови були зсуплені, посміхався. Цілувавши Оксану був рішучий, тримав її за талію, за це отримав підщочину, після удару був шокований з відкритим ротом та брови були підняті вгору. Слухаючи як Оксана обурюється, кивав головою погоджуючись з нею, посміхався, був радісний, потім повернув руки в кармани та пішов.

Психологічний метод: Оксана розлючена малювала картину, коли прийшов Максим почала на нього кричати, бо до цього його батько погано вчинив з її сім'єю. Натомість Максиму подобалася Оксана і він хотів дізнатися, чому вона замість себе, відправила на побачення свою подругу. Оксана злилася казала йому пійти, але Максим не хотів від нею уходити, поцілував її, а вона за це його вдарила і в той момент зрозуміла, що теж до нього щось відчуває.

## **Сцена 2 (3 серія)**

Повернення Максима

Максим, Оксана, Андрій

У цій сцені головним засобом виразності виступає міміка, через яку демонструються емоції персонажів. Жести майже не використовуються, але ми все одно розуміємо стан кожного.

Міміка: Оксана. Коли побачила живого Максима, очі широко розплющені, рот привідкритий. Далі в сцені просте але шоковане обличчя. Максим посміхався відкритою щирою посмішкою. Коли дізнався, що кохане вже не його, на очах з'явилися сльози, були насуплені брови та привідкритий рот. Андрій. Посміхається, був у шоці коли брат пішов до Оксани, припідняті

брови, привідкритий рот. Підійшов до брата з широкою відкритою посмішкою, очі були прищурені, потім просто посміхався. Коли залишився з Оксаною наодинці став серйозним, з насупленими бровами.

Жести: Оксана. Стоя не рухалася, передала дитину Максиму, в кінці смикнула плечима, щоб Андрій її не обіймав. Максим. Обіймав та цілував мати. Коли підійшов до коханої, взяв дитину на руки, потягнувся рукою до Оксани і прибрав, бо прийшов брат. Потиснув руку та обійнявся з ним. В кінці пішов в будинок. Андрій. Віддав дитину, щоб привітатися з братом, потиснув руку та обійняв його хлопаючи по спині. Обійняв Оксану за плечі та поглажував по спині. В кінці прибирав від неї руку.

Емоції: Оксана. Здивована та шокована появі Максима, потім сумна та зла на Андрія. Максим. Радісний поверненню додому, потім шокований та засмучений зі сльозами на очах, знаючи що кохана не його. Андрій. Здивований та радісний поверненню брата, в кінці засмучений, через злість Оксани на нього.

Психологічний метод: Максим повернувся з полону додому, всі думали, що він загинув, були шоковані, але дуже раді поверненню. Максим зрадів побачивши свою сім'ю, доньку та кохану, але засмутився коли зрозумів, що за його відсутності все дуже змінилося. В той час Оксана не могла повірити, що він живий і не знала, що робити, бо кохала його, а одружена була на його братові. Андрій був радий, що брат живий, але засмутився його поверненню бо розумів, що може втратити кохану і загалом сім'ю що у них виникла.

### **Сцена 3 ( 4 серія)**

На полі

Оксана, Андрій

Аналізуючи дану сцену, можемо сказати, що засоби виразності пов'язані на рівні один з одним. Тому що, міміка, як і жест, показують емоції, які персонажі відчують у той момент.

Оксана була збентежена, штовхнула Андрія, стала перед ним на коліна, тримала його за руки, при цьому очі були широко розплющені, брови підняті

вгору, рот привідкритий. Розмовляючи з ним кивала головою «ні». В кінці брови підняті вгору, очі трішки прищюрені, відпускає руки Андрія. В цей час Андрій також був збентежений, при цьому рот був привідкритий, очі трішки прищюрені, брови насуплені, став перед Оксаною на коліна, поклав руки їй на плечі, потім підніс до обличчя. Засмутився від її слів, очі були майже закриті, тримав Оксану за руки. В кінці були припідняті брови і привідкритий рот, відпустив її, встав та пішов.

Психологічний метод: Оксана намагаючись зупинити сварку між братами, вибачається перед Андрієм, за те що не кохає його і просить щоб він відпустив їх з донькою. Андрій пробачає, каже, що все змінить і в них все буде гаразд, але потім розуміє, що Оксана з ним не буде, через силу та біль на серці відпускає її та йде.

Проаналізувавши дані сцени, можемо дійти висновку, що у кожній картині є домінуючий засіб виразності. Але він не існує один, а підсилюється й іншими, які більш широко дозволяють відобразити той чи інший стан персонажа.

## **Фільм «Уроки толерантності»**

### **Сцена 1**

Перше заняття

Денис

Аналізуючи цю сцену, слід виокремити міміку, через яку персонаж доносить своє внутрішнє ставлення до даної ситуації. При цьому підкріплюючи це жестами та емоціями.

Спочатку заняття Денис був роздратований, сидів із серйозним обличчям, піднятими вгору бровами, широко розплющеними очима, з привідкритим ротом. Коли йому дали кулю, був здивований, провів рукою по голові, не хотів нічого казати, але все ж таки схватив кулю та крутив її в руках, намагався комусь іншому віддати кулю, протягнув руку але ніхто її не брав. Коли все ж таки заговорив, сердито висловлював свою думку, смикав правою рукою та

розводив руками в сторони, при цьому у нього були прищурені очі та насуплені брови. Потім роздратований та злий з припіднятими вгору бровами, широко розплющеними очима, привідкритим ротом, показав непристойний жест («фак»), встав та пішов. Через те, що з нього сміялися та казали, що він «слабак», Денис повернувся такий же роздратований, але всеодно сів на місце.

Психологічний метод: Денис не задоволений змінами у житті, те що разом з ним та його родиною бути жити гей. З самого появи Васи, Денис ходить не задоволений, «бісється», не хоче контактувати з ним і приймати участь у міжнародному проєкті. Але він розуміє, що це треба зробити заради мами та боргів родини. І тому приймає цю ситуацію та долучається до всієї сім'ї. Під час першого заняття він не хоче виказувати свої думки з приводу очікувань спільної роботи, але все таки розповідає що думає, що все буде погано і Вася не впорається з поставленою задачею. Після цього Денис йде, але через те, що його називають слабким, він повертається щоб довести, що зможе дійти до кінця і його ніхто не зупинить.

## **Сцена 2**

Сварка Дениса та Васи

Денис, Вася

У даній сцені головним засобом виразності виступають жести, які підкреслюються мімікою та яскраво вираженими емоціями.

Міміка: Денис. На початку розмови в нього були підняті вгору брови, очі широко розплющені, говорив через легку посмішку. Коли починалася сварка, став серйозним, стиснув зуби. У «разгар» сварки в нього були опущені брови, широко відкриті очі, привідкритий рот, далі обличчя знову змінилося, брови підняті вгору, очі широко розплющені, рот привідкритий. В кінці сцени від шоку, насуплені брови, широко розплющені очі, відкритий рот. Вася під час цієї сцени, спочатку стояв зі спокійним обличчям. Коли вислуховував Дениса, брови підняті вгору, легка посмішка, яка «переросла» у широку відкритую посмішку. Під час погроз, був з серйозним обличчям, брови підняті вгору, широко розплющені очі, привідкритий рот, потім широко посміхнувся з

відкритим ротом. Розлютившись на Дениса, помінявся, було зле обличчя, прищурені очі та насуплені брови. У кінці брови підняті вгору, очі трішки прищурені, рот у відкритій посмішці.

Жести: Денис. Коли висловлював свою думку багато жестикулював. Зняв капюшон, показав кулак, потім руками показував наче забор, тикав пальцем на Васю, потім вгору і знову на Васю. Далі махнув рукою, потім двома вказівними пальцями показав на Васю, розвів руки у сторону, потім підніс їх до голови та опустив. Після слів Васі, показував на себе, потім знову на Васю, стискав руки у «замок», показував кулак, підіймав руки до голови, потім опускав і знову підносив до голови і знову різко опускав їх. Розлютившись на Васю, штовхнув його у груди, коли той схопив його, смикався від того, що його тримають. Після того, як Вася його відпустив, витерся рушником, кинув його та пішов. Вася у цей час. Кивав головою слухаючи Дениса. Смикав плечем коли той його торкався. «Наступаючи» на Дениса, тикав пальцем в нього, смикав головою в сторону (наче показував у бік), а потім вперед на Дениса. Сфотографував Дениса. Коли той став погрожувати фотоапаратом, Вася схватив його за руки, нахилив, підсунув під кран з холодною водою і тримав його там. У кінці відпустив та ще раз сфотографував.

Емоції: Денис. Був незадоволений, під час розмови став злим, далі здивувався висказуванням Васі, але вони його ще більш розлютили. Коли Вася «запихнув» його під кран, був сильно шокований, а в кінці залишився злим та засмученим від цієї розмови. Вася. Був спокійний, але деякі слова Дениса його дивували та смішили. На висказування він відповідав рішуче та справедливо. Від погроз став злим, але зробивши своє діло заспокоївся.

Психологічний метод: Денису не подобається Вася та всі ці заняття з ним, він все, що накопичив у собі висловив Васі. А саме те, що йому все це не подобається і він це робить тільки заради мами. Денис злиться, погрожує Васі, не наважується з ним битися, але каже що розіб'є фотоапарат, потім Вася починає наступати на Дениса, щоб його вгамувати, Денису стає не по собі і він починає обурюватися, Вася його пхає під кран з холодною водою, Денис

кричить, Вася його відпускає і той обурений йде. Вася все це не сприймав серйозно, спочатку він просто слухав Дениса, а коли той почав задиратися, заспокоював його, спочатку висловив свої думки у відповідь висловленням Дениса, а потім коли він зрозумів, що це не допомагає засунув його під кран з холодною водою, щоб той заспокоївся. Їхню сварку зупинив батько Дениса. Вася з цього посміявся та заспокоївся, бо розумів, що Денис все казав не серйозно.

### Сцена 3

Відверта розмова

Денис, Вася

Досліджуючі дану сцену, ми усвідомили, що тут емоції, передають психологічний метод персонажів під час нелегкої розмови. Підсилюючи її мімікою та жестами, які також є показником вираження Дениса та Васі.

Міміка: Денис. Сидів зі спокійним обличчям, коли прийшов Вася, були прищорені брови та очі. На початку розмови, брови були припідняті, відкрита посмішка, що «перейшло» у сумне обличчя, з припущеними бровами, трішки закритими очима. Від слів Васі брови стали підняті, очі широко розплющені, а рот привідкритий. В кінці сцени поглинувшись у свої думки, брови були насуплені, очі закриті. Вася прийшов зі спокійним обличчям. Коли Денис почав з ним спокійно розмовляти, у нього були припідняті брови, широко розплющені очі. Під час спілкування, припідняті брови, трішки прищорені очі, відкрита посмішка. Коли намагався підтримувати, були опущені брови, привідкритий рот і щира посмішка. В кінці знову був зі спокійним обличчям.

Жести: Денис. Розігнав дим від сигарети, постукав Васю по спині і рукою показав присісти, дав йому сидушку. Починаючи розмову, сидів та спирав голову на руку, а руку на ногу. Коли вони викрикувалт фрази, то хапав Васю за руку (передпліччя) і відпускав. Заспокоївшись сів на стілець та головою обперся на підвіконня, потім відхилився назад і спирався на стіну, далі знову спирався головою на руку, прибрав і просто нахилився вниз. Вася. Повісив рушник та сів, провів рукою по лобу. Коли курив закашлявся та різко

встав. Під час викрикування фраз, хапав Дениса за руки (лікоть, передпліччя), показував пальцем тихіше, смикнувся від того, що Денис гучно крикнув. Під час сміху підніс кулак до рота. Коли сіли, підніс руку до груді, потім до рота, стукнув Дениса по плечу ніби кликав, щоб поговорити з ним. Сміючись опустил голову вниз та підняв назад, показав пальцем на Дениса. Спирався рукою на нього, потім той смикнувся, від чого Вася теж смикнувся. Під час всієї розмови, вони курили по черзі одну сигарету.

Емоції: Денис. Був замислений, під час розмови з Васею, був то веселий, то роздратований, іноді серйозний та замислений. Вася. Коли прийшов був спокійний. Під час розмови у нього також змінювалися емоції, був веселий, серйозний та замислений.

Психологічний метод: Денису було важко від того, що він не розумів що з ним. З однією сторони йому не подобалися ці заняття, Вася, навіть бісили, але з іншої, займався він заради родини. На Васю йому було пофіг, саме на те що він гей, як саме він живе і таке інше, він його не ненавидів, а відносився як до звичайної людини. Денис сидів на балконі, думав про це, аж тут прийшов Вася, вони почали розмовляти і Денис вирішив розповісти те що відчуває, а Вася його підтримав. Сам Вася бачив як Денису тяжко, не розумів чому той на нього то «кидається», то розмовляє як з другом, тому вирішив з ним поговорити та допомогти.

Аналізуючи данні сцени, можна окремо виділити всі засоби виразності. У кожній сцені персонажі висвітлюють свій психологічний стан, через емоції, міміку та жести.

## ІЛЮСТРАЦІЙНИЙ МАТЕРІЮЛ ЩОДО ДОСЛІДЖУВАНИХ НАМИ ВИСТАВ

«Вистава «Дякую» (авторка: Андра Каваліаускайте)  
Київський театр «Золоті ворота»»

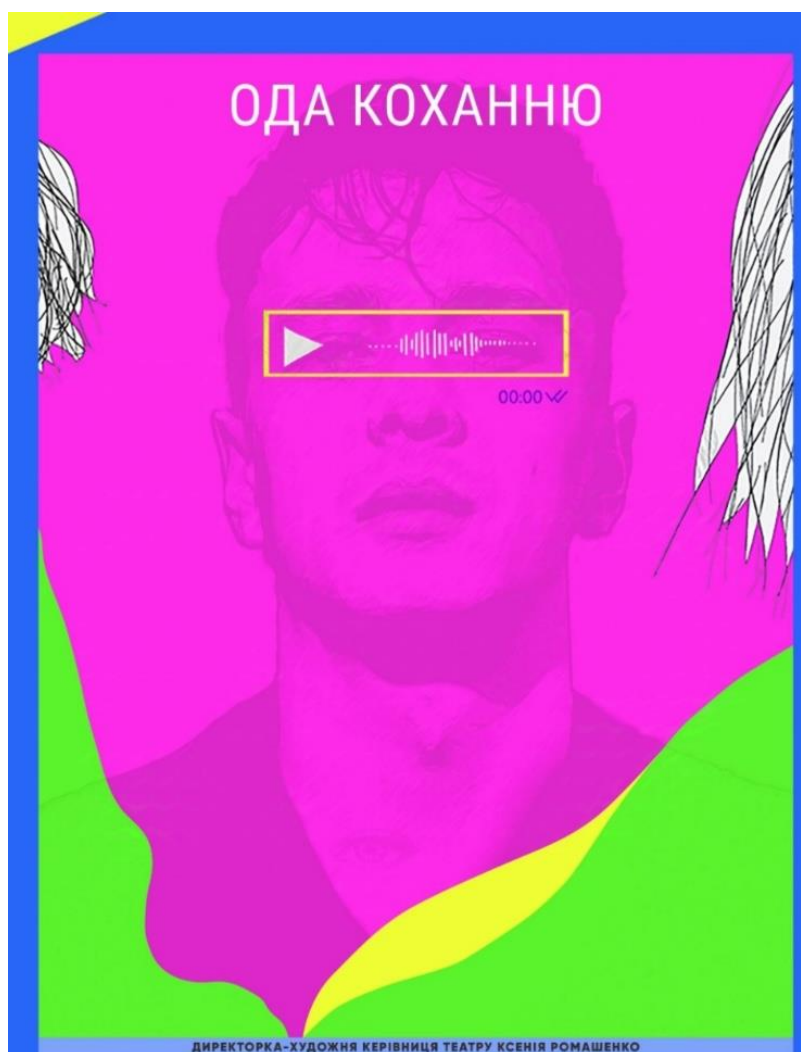


Рис. Г.1. Афіша вистави «Дякую»



*Рис. Г.2. Сцена двох друзів*



*Рис. Г.3. Розчарований хлопець*



*Рис. Г.4. Історія жінки*



*Рис. Г.5. Закохана пара*

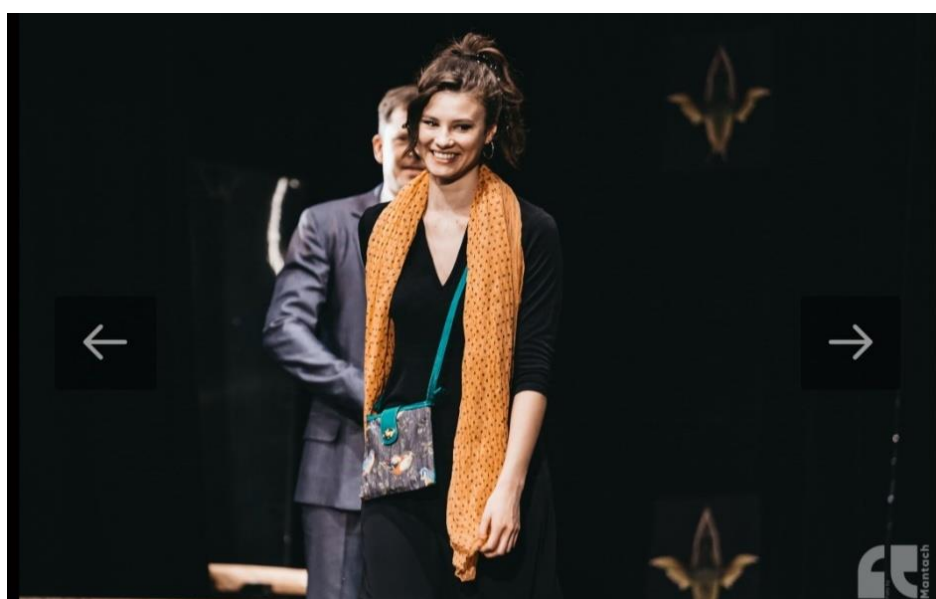


*Рис. Г.6. Спільна сцена*

**«Вистава «Близькість» (автор: Патрік Марбер)  
театру драми і комедії на лівому березі Дніпра»**



*Рис. Г.7. Афіша до вистави «Близькість»*



*Рис. Г.8. Дан і Аліса*



*Рис. Г.9,10. День рождения Дана*

**«Вистава «VINO» (автор: Євген Корняг)  
театру драми і комедії на лівому березі Дніпра»**



*Рис. Г.11. Афіша до вистави «VINO»*





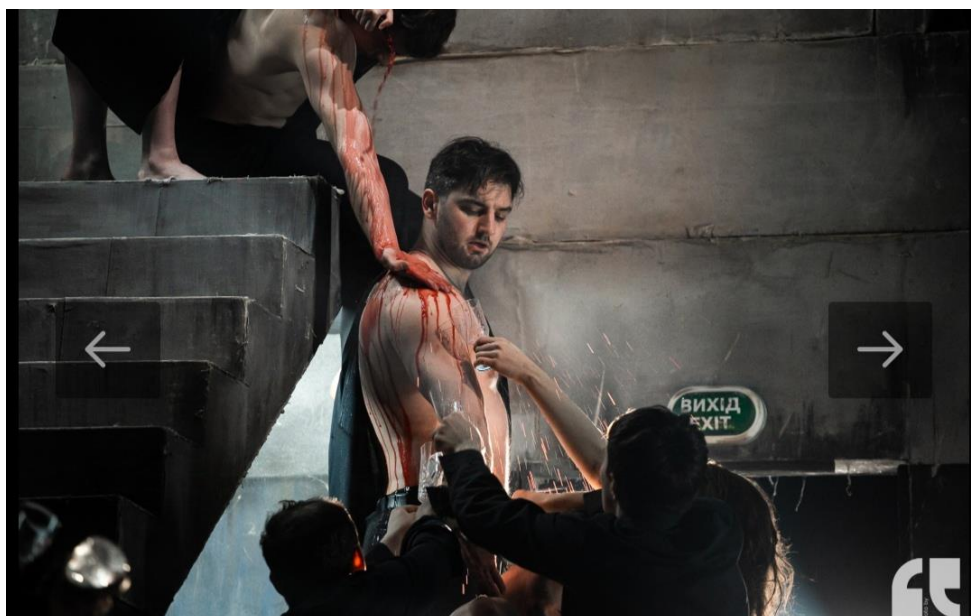
*Рис. Г.12,13. Кадри зі сцени «Вечірка»*



*Рис. Г1.4,15. Кадри зі сцени «Обійми мене»*



*Рис. Г.16,17. Кадри зі сцени «Зміна життя»*



*Рис. Г.18,19. Кадри зі сцени «Вино»*

Додаток Д

**КАДРИ З АНАЛІЗОВАНИХ НАМИ В ДОСЛІДЖЕННІ КІНОФІЛЬМІВ**

*Кадри з кінофільму «Довбуш» (режиссер: Санін Олесь)*



*Рис. Д.1. Афіша до кінофільму «Довбуш»*



*Рис. Д.2,3,4. Кадри зі сцени зустрічі Олекси та Марічки*



*Рис. Д.5,6,7. Кадри зі сцени сварки братів Олекси та Івана*



*Рис. Д.8,9,10 Кадри зі сцени бою Довбуша та полковника Пшелуського*

**Кадри з серіалу «Одна родина» (режисер: Максим Мехеда)**



*Рис. Д.11,12,13. Кадри зі сцени зустрічі Максима та Оксани*



*Рис. Д.14,15,16. Кадри зі сцени повернення Максима з полону*



*Рис. Д.17,18,19. Кадри зі сцени на полі*

**Кадри з фільму «Уроки толерантності» (режисер: Аркадій Непиталюк)**



*Рис. Д. 20,21. Кадри зі сцени першого заняття*



*Рис. Д.22,23,24. Кадри зі сцени сварки Дениса та Васи*



*Рис. Д.25,26,27. Кадри зі сцени розмови Дениса та Васи.*