

Барнич М. М.,
кандидат мистецтвознавства,
професор Київського національного університету культури і мистецтв

АКТОРСЬКЕ ВИРАЖЕННЯ РОЛІ В ТЕАТРІ ТА КІНО

У статті мова йде про різницю вираження ролі в театрі та кіно. Розглядаються засоби та способи виразності прикметних рис персонажа в театрі та кіно. Аналізується акторська техніка переживання в театральній та кіноролі.

Ключові слова: театральна роль, кінороль, вираження ролі, виразність, акторський ансамбль, публічна творчість, характер персонажа.

В статье речь идет о разнице выражения роли в театре и кино. Рассматриваются средства и способы выразительности отличительных черт персонажа в театре и кино. Анализируется актерская техника переживания в театральной и кинороли.

Ключевые слова: театральная роль, кинороль, выражение роли, выразительность, актерский ансамбль, публичное творчество, характер персонажа.

The article refers to the difference in expression as a theater and cinema. Consider ways and means of expression distinguishing traits of character in theater and film. Analyzed equipment acting experience in theater and film roles.

Key words: theater role, film credits, expressing role, expression, ensemble cast, public art, the nature of the character.

Питання «Чим відрізняється виконання актором ролі в кіно та театрі» залишається до сьогодні актуальним, оскільки чіткої обґрунтованої відповіді на нього ще не знайшлося у науковій літературі про акторське мистецтво. Зокрема, і К.С. Станіславський, і М. Чехов у своїх відомих працях про акторську психотехніку оминули дану проблему. Не розглядався цей аспект творчості актора і сучасними відомими дослідниками акторського мистецтва Л. Грачовою та Н. Рождественською. Утім різниця між тим та іншим виконанням ролі очевидна. Вона полягає насамперед у засобах художньої виразності ролі – у театрі ці засоби укрупнені, а отже перебільшені, в кіно – наближені до реального життя. Роль у виставі грається цілком, від початку до кінця, у кіно знімається шматками. Ці та інші розбіжності вимагають вочевидь різного підходу до акторської техніки викликання переживання в ролі [1]. Проте, як правило, актори-початківці не надають цьому особливого значення. З цих причин трапляється так, що актори, які звикли працювати в кіно, стикаються з проблемою виконання ролі в театрі або навпаки.

Для того щоб зрозуміти як користуватися технікою акторського переживання в кіно та на сцені, розглянемо деякі аспекти переживання ролі в уяві. Бо, як відомо, механізми збудження переживання в уяві та публічних умовах приблизно однакові [2]. Різниця полягає тільки у різних обставинах переживання – в уяві цей процес невидимий

(рухи виконуються як психорефлекси), в публічних умовах відкритий, що власне, в другому випадку спонукає до спеціальної техніки викликання переживання. Прикметною ознакою перенесення переживання з уяви в публічний акт є те, що в публічних умовах творчості необхідно враховувати третю особу – глядача. Адже в уяві ця третя особа не присутня. Тобто, її присутність тільки передбачається апріорі, як само собою зрозуміло. А отже, руховий акт виразності дій персонажа не враховується актором під час гри в уяві. Або, по-іншому – в уяві рух та, відповідно, дія не носять виражальне навантаження. У той час для техніки переживання в ролі вираження ролі та її виразність посідає одне з провідних місць, особливо в театрі. Пояснюється це тим, що публіка є третім, окрім сценічних персонажів, необхідним елементом для зосередження актора в ролі. Адже зосередження в ролі відбувається шляхом виконання актором рухів, що означають дії та поведінку персонажа, які він (актор) видає за власні. Цей акт здійснюється для публіки і по-іншому ми називаємо його обманом публіки. Внаслідок майстерності або техніки такого обману і запускається механізм самообману актора, тобто, його зосередження та переживання в ролі. Дія, спрямована на виконання виразних рухів під активним зосередженням глядача, зміщується у свідомості актора на дію та поведінку його як персонажа [3]. У кіно завдяки технічним можливостям кіновиробництва зовнішня виразність ролі межує із реальним життям. Зосередження актора в кіноролі, відбувається набагато легше ніж у театрі. Функцію вираження кіноролі більшою мірою виконують звукове та відеооснащення і монтаж кадрів. Тому те, що можна виразити в кіно, неможливо виразити в театрі. Кіноактор не прикладає стільки фізичних зусиль для вираження ролі як в театрі. Рухи в театрі мусять бути виразними, а акт мовлення гучним. У зв'язку з цим функціонування організму актора у обох випадках відрізняється. Це позначається на диханні та міміці, а від цього і на перебігу реакцій процесу переживання. Дихання і міміка у кіноактора, на відміну від театрального актора, є одним із ключових засобів виразності. Тобто крупність кадру зумовлює кіноактора користуватися для вираження ролі невловимими для театру результатами аналізу реакцій, які відображаються на диханні та міміці персонажа. Так, збуджене дихання, яке походить від реакції хвилювання чи глибокого переживання, у кіно є засобом виразності, внаслідок якого ця реакція утворюється. У театрі така виразність не підходить, оскільки вона на відстані не прочитується глядачем. Спроба театрального актора виразно відтворити в ролі дихальні та мімічні зміни персонажа, які походять, наприклад, від його тривожного стану, призведе до неприродного перебільшення.

Ще однією відмінністю між театральним та кінопереживанням актора є естетичний бік форматів кіно та театру. У кіно, на відміну від театру, використовуються натуралізм: стогони, конвульсії, патологічний страх, істеричний плач. Дихання, голос та міміка у цьому випадку є основними виразниками стану персонажа. У театрі, як правило, таких станів уникають, оскільки вони не приймаються «живою» публікою, позаяк виходять за межі театральної гри та сприйняття. З цих причин театральний актор вимушений шукати виразні замітники дихання та міміки, як засобів вираження певного емоційного стану. Той же стан тривожності передається поведінкою в межах тіла та переміщенням у просторі. Відтак дихання та міміка персонажа не беруться до уваги актором як ключові виражальні засоби, окрім тих випадків, коли вони є наслідком важкого фізичного руху

персонажа, наприклад, бігу. Тобто, обман театрального глядача та зосередження його на образі персонажа, на відміну від кіно-ролі, потребує яскравого вираження рухів, що означають дії персонажа. В протилежному разі – в разі неясного та недохідливого вираження актором цих рухів для всієї публічної аудиторії залишається незаповнена зосередженням актора та глядача порожнина. Ця порожнина з обох сторін одразу заповнюється зосередженням на щось інше, тобто, не на роль.

Зосередження на сценічній ролі не відбувається з тієї причини, що актор, вивільняючи роль з уяви в публічний акт, помилково охоплює тільки так зване мале коло уваги – партнерів по сцені. Внаслідок такої помилки акт вираження ролі не досягає своєї мети. Участь публіки у грі таким чином нівелюється та зміщується на другорядне місце як мовчазного спостерігача. З цієї причини не запускається механізм зосередження та переживання в ролі. Така акторська помилка – зосередження на малому колі уваги, походить від неправильного розуміння значення та сутності зовнішньої виразності ролі в публічних умовах творчості. Відтак виражальний акт зводиться тільки до підсилення актором за допомогою голосу та руху сприйняття сюжету глядачем. У той час як сутність зовнішньої виразності ролі полягає у посиленні уваги глядача на удаваних рухах як дія та поведінці персонажа. Різниця між першим та другим випадком та, що у першому випадку відбувається зосередження на малому колі уваги, а у другому залучається до співучасті глядач як необхідна ланка акторського перевтілення в ролі.

Таким чином, бачимо, що акт публічного втілення ролі хоч і походить від її попереднього переживання в уяві, однак здійснюється за іншими правилами. Власне виразність зовнішнього жесту (руху чи мовлення) і є тим творчим прийомом, через який налагоджується зв'язок з публікою, і який не застосовується під час праці над роллю в думках та уяві. Як уже було сказано, виразність зовнішнього жесту та мовлення служить не тільки підсилювачем для дохідливого сприйняття сюжету глядачем, а більшою мірою способом для переживання в ролі. Однак зв'язок із публікою через виражальні зовнішні засоби відбувається опосередковано. Тобто, передвиражальна творчість актора полягає у пошуку характерних зовнішніх ознак персонажа, які б послужили засобом для виразності ролі. До таких характерних зовнішніх ознак ролі найбільшою мірою належать особливості характеру персонажа. Адже в той чи інший момент (відрізок) дії проявляються певні риси характеру персонажа. Характер значною мірою відображається на його поведінці, тобто на характері рухів та мовлення. Вираження цих ознак і є «приманкою» для активного зосередження уваги глядача на образі персонажа, що рівнозначно зосередженню актора на ролі.

Формування характеру є творчою прерогативою актора і залежить від його творчого обдарування, вміння створювати яскравий, виразний, зовнішній пластичний малюнок ролі. Адже вираження рис характеру героя, що втілюються через поведінку, є суто фізичний акт, який не потребує передування відповідного внутрішнього стану, як то буває в житті. Власне обман глядача актором полягає в тому, що у нього немає внутрішньої (справжньої) потреби фізично виконувати певні рухи подібно до життя. Та на основі ігрового досвіду він виконує ці рухи так правдоподібно, що не викликає сумніву у глядача в їх достовірності. Тому зовнішнє пластичне мовлення та фізичне вираження характерних рис персонажа є творчим актом. (Акт переживання є наслідком

творчого акту). Проте через такий творчий акт актор переслідує не тільки мету урізноманітнити та збагатити образ, що не маловажно, а насамперед активуваги через глядача власну увагу на деталях ролі. Активування уваги на деталях ролі необхідне в першу чергу для тих місць, де розкривається внутрішній, драматичний світ персонажа. Глибокі та різкі емоційні перепади переживання персонажа даються важко акторові. Для відтворення цих місць необхідне максимальне зосередження. Більше того, такі сцени викликають страх за можливу невдачу. Завдяки зумисному активуванні уваги на характерних деталях ролі, такому прихованому від глядача мотиву творення, зовнішня лінія постає прикриттям, ширмою, за якою приховується інший глибокий та вразливий світ переживань персонажа. Таким чином, відтягуючи власну увагу від страхів за виникнення емоцій, актор, навпаки, активує її в необхідне русло. Тож яскраве вираження зовнішніх рис персонажа є насправді «приманкою» для збудження глибшого співчуття до нього у тих драматичних місцях, де розкривається його інша сутність. Ще можна сказати, що вираження певних рис характеру застосовується в тих місцях ролі, де необхідно відтінити зовнішню та внутрішню сторони персонажа. Прикладом такого відтінювання може послужити сцена Попелюшки із п'єси Я. Гловацького «Замазурка».

Попелюшка. Так от: їй шіснадцять років. Волосся у неї світле, як льон.

Принц. Краще – як золото.

Попелюшка. Як золото. І очі блакитні, як небо. Вона бідна, обірвана, у неї тільки один старий светр, одні штани на шпильці і стоптани черевики. Батько – п'яниця, мати – повія, а дві старші сестри покиають нею.

Принц. Лярви! Козячі морди!

Попелюшка. Кругом їздять машини ... сестри роблять собі завивку і йдуть з женихами на танці. І от якось увечері стоїть вона біля дискотеки ...

Принц. Біля готелю.

Попелюшка. Біля готелю. Там затримується низка таксі і висаджуються шикарні типи зі своїми кралями. Вона стоїть собі осторонь, всі її штовхають. А ще бачить, як із таксі вилазять її сестри з женихами. Тикають на неї одна одній пальцями і зухвало сміються. Вона стоїть собі скромно, і сльози ллються з її блакитних очей. Але тут скрегочуть гальма і недалеко зупиняється сріблястий Мерседес.

Принц. З іноземним номером?

Попелюшка. З іноземним номером. І вилазить брюнет, стрункий, як тополя, волосся у нього в'ється ...

Принц. (прохально) Краще гладке.

Попелюшка. ... Гладке. А очі палають, як два факели. Він йде крізь наговп, і всі, очманівши, розступаються. На ньому білий костюм, червоний метелик і чорна сорочка.

Принц. Яку не треба прасувати.

Попелюшка. Яку не треба прасувати. Черевики на підборах виблискують.

Принц. Начищені.

Попелюшка. І раптом він застигає, як укопаний.

Мачуха. О Боже!

Принц. І всі шльондри баньки на нього витріщили ...

Попелюшка. Всі.

Принц. А він ні на одну оком не кинув.

Попелюшка. Ні на одну. І він підходить до неї і говорить ласкавим голосом на іноземній мові, і всі відчують, що це кохання. Потім він бере її за руку, а на кожному пальці у нього золотий перстень з діамантом, і йде з нею до дверей. Їй соромно, адже вона бідно одягнена, але все-таки йде. Швейцари їх пропускають, вишибали кланяються до землі, він замовляє їжу на дві персони ...

Мачуха. О Боже! За скільки золотих?

Попелюшка. За двісті.

Мачуха. (Захоплено) О, Боже! За двісті!

Попелюшка. Вони виходять на танцювальний майданчик, оркестр кланяється, барменша посміхається, а він подає знак, і починають грати. В стороні стоять позеленілі від заздрості сестри, а вони танцюють, і всі вже бачать, що це кохання і що вона, хоч і бідно одягнена, але прекрасна, і всі фрайера лікті собі кусають – чому раніше її не помітили.

Принц. У альфонсів в очах сльози, а курви тільки роти роззявляють.

Попелюшка. Усюди гасне світло, залишається тільки один кольоровий прожектор, і вони в середині танцюють, обнявшись.

Принц починає танцювати. До співу приєднуються інші дівчата, в тому числі і Попелюшка. Кілька дівчат встають і, обнявшись, танцюють.

Попелюшка. А потім, прямо звідти на світанку він везе її снідати, потім вони одружуються і їдуть до Кувейту, де у нього нафтові свердловини і палац.

Принц. Із золота ...

Попелюшка. Із золота.

Мачуха. О Боже!

Попелюшка. І через рік вона приїжджає з ним на новому мерседесі, позолоченому і прикрашеному діамантами. Вони під'їжджають до її будинку.

Принц. На Бжеський, близько базару.

Попелюшка. І вона вилазить в шубі з чорнобурок, на «шпильках». Їх оточує натовп, а в натовпі – батько, мати, обидва п'яні і сестри, теж напідпитку, обшарпані, тому що їх женихи сидять за розтрату. Всі дивляться, але не впізнають її, і тут вона каже матері: «Це я, твоя дочка». Мати з батьком падають на коліна – і в сльози, але наблизитися бояться, бо пам'ятають, як її били і принижували. Але вона підходить до них і прощає ...

У дівчат на очах сльози. Деякі голосно схлипають.

Зміна настрою персонажа Попелюшки, драматичний злам та найважче місце для акторської гри, як бачимо, у фіналі сцени. Але до цього місця відбувається сцена розважальної, вигаданої розповіді дівчини, яка сидить у тюрмі. Сама по собі розповідь, враховуючи тюремні обставини, є цікавою. Помилкою актриси буде якщо вона надіятиметься на сюжет та вестиме розповідь, відштовхуючись від останньої драматичної сцени. Тобто, з останньої сцени видно, що у Попелюшки раниме та зворушливе серце і це наптовхує на відповідний характер – справедлива, скромна, вразлива. Однак ці риси характеру, окрім останньої сцени, протягом розповіді не проявляються. Відповідно і через таке вираження характеру зосередити увагу глядача на образі персонажа не вдасться. Більше того сцена перетвориться в нудну та

одноманітну. Тож необхідно віднайти у персонажа інші риси характеру. Утім вибудувати заданий характер є завданням непростим та творчим. Адже існування у характері має бути природним та комфортним. Виправдання для втілення рис характеру необхідно шукати не в самій розповіді та її сюжеті, оскільки це призведе до зосередження уваги глядача на сюжеті. Характер персонажа формується, виходячи з аналізу історії та обставин його життя. Так, з історії Попелюшки відомо, що вона сидить за побиття вітчима, який образив її. У тюремній камері вона має неабиякий авторитет. Отже, правильно Попелюшку у першій частині наділити бурхливими, запальними та місцями вульгарними рисами характеру та поведінки, таким чином перетягуючи увагу не на розповідь, а на розповідача. Відтак і розповідь набуде яскравого звучання. Та насамперед мотивом актриси стане зосередження її уваги на деталях характеру, що стане активною приманкою для збудження слідів емоційної пам'яті в останній сцені. У даному випадку персонажа актриса мусить віднайти у своїх особистих звичках, мовленні та характері якості та риси, які відповідають заданим. Прив'язувати до ролі звички та характер, які не близькі акторові, призведе до неприродного існування.

Прикметною відмінністю між кіно та театральною акторською грою є відчуття ансамблю та публічної творчості. У той час як у кіно, з огляду на покадровий монтаж фільму, це відчуття немає особливого значення, то в театрі воно посідає ключове місце. Адже під час вистави режисер не може втручатися в творчий процес, як це відбувається в кіно. Часто трапляється, що вибудовані режисером акторські сцени втрачають під час вистави динаміку або темпо-ритм, тобто, «просідають». У цьому випадку важливе акторське відчуття ансамблю, яке полягає в тому, щоб виправити створену ситуацію активнішими засобами виразності.

Відчуття актором публічної творчості проявляється у його майстерності заволодіння уваги публіки на створюваному образі через власну персону. Тобто, наділяючи персонажа власними звичками та індивідуальними особливостями, актор домагається в ролі так званого ігрового стану або стану обману [4]. Цей стан особливий та такий, у якому відбувається поєднання його іпостасі як глядача з образом персонажа. У такому стані відбувається максимальне вивільнення артистичної природи актора, його органіки, що загострює та заволікає увагу глядача до створюваного таким чином образу.

Література:

1. Барнич М. М. Акторська техніка викликання переживання в ролі / М. М. Барнич // *Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. Випуск 13.* – К., 2012. – С. 213–217.
2. Барнич М. М. Особливості праці актора над роллю в думках / М. М. Барнич // *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць – Вип. 26 / Київський національний університет культури і мистецтв.* – К., 2012. – Серія «Мистецтвознавство». – С. 5–10.
3. Барнич М. М. Акторська рухова та мовленнєва механіка / М. М. Барнич // *Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. Випуск 12.* – К., 2011. – С. 208–211.
4. Барнич М. М. Акторський «ігровий» стан як основа відтворення переживання персонажа п'єси / М. М. Барнич // *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць – Вип. 18 / Київський національний університет культури і мистецтв.* – К., 2008. – Серія «Мистецтвознавство». – С. 4–7.