

УДК 792.02(075.8)

**Цитування:**

Барнич М. М., Сливка І. В. Особливості творчої діяльності актора театру та кіно. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 165–170.

Barnych M., Slyvka I. (2022). Features of creative activity of the theater and cinema actor. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 41, 165–170 [in Ukrainian].

**Барнич Михайло Михайлович**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри тележурналістики та  
майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-2482-5202>,  
[mngm@ua.fm](mailto:mngm@ua.fm)

**Сливка Ігор Віталійович**,  
аспірант Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-3303-1108>  
[sluvka055@gmail.com](mailto:sluvka055@gmail.com)

## ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО

**Мета** роботи – з'ясувати механізм поєднання в особі актора різновекторних сторін його діяльності в ролі та виявити творчі іпостасі в ході цієї творчості. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного та логічного підходу до осмислення діяльності актора, що дає змогу з'ясувати механізм його подвійної участі у творчому процесі переживання. **Наукова новизна**. Здійснено аналіз особливостей творчої діяльності актора під час гри. Досліджено та розкрито виражальну участь актора у творчому процесі переживання. **Висновки**. Методом аналізу діяльності виявлено «виражальну іпостась» актора в ролі. Встановлено різницю між особою актора та його діями в ролі. З'ясовано, що в ході гри за допомогою певних прийомів актор частково відсторонюється від власних дій у ролі. Доведено, що завдяки такому відстороненню актор сприймає власні дії як дії певного персонажа. Відстежено, що в такому стані у зв'язку з частковою зміною свідомості актор управляє перебігом переживань у ролі.

**Ключові слова:** актор, творча діяльність актора, акторське переживання, вираження, свідомість, зосередження, сприйняття.

*Barnych Mykhailo, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Television Journalism and Actor's Skills Kyiv National University of Culture and Arts; Slyvka Ihor, Postgraduate Kyiv National University of Culture and Arts* Features of creative activity of the theater and cinema actor

**The purpose of this article** is to find out the mechanism of combining in the person of the actor different aspects of his activities in the role and to identify creative incarnations in the course of this activity. **Research methodology**. The research methodology is to apply an analytical and logical approach to understanding the activities of the actor, which allows us to determine the mechanism of his double participation in the creative process of experience. **Scientific novelty**. The analysis of features of the creative activity of the actor during game is carried out. The expressive participation of the actor in the creative process of experience is researched and revealed. **Conclusions**. The method of activity analysis revealed the "expressive incarnation" of the actor in the role. The difference between the actor's personality and his actions in the role is established. It has been found that in the course of the game, the actor partially deviates from his own actions in the role with the help of certain techniques. It is proved that due to such removal the actor perceives his own actions as the actions of a certain character. It has been observed that in this state, due to a partial change of consciousness, the actor controls the flow of experiences in the role.

**Keywords:** actor, creative activity of an actor, acting experience, expression, consciousness, concentration, perception.

Актуальність теми дослідження. Більшість праць відомих акторів присвячено аналізу творчої праці над роллю, з огляду на історію персонажа, його дій, вчинків, поведінки,

характерних ознак тощо. Проте мало хто з дослідників акторської творчості звертає увагу на механізм поєднання в особі актора різновекторних аспектів його діяльності в ролі.

Хоч майже всі визнають, що актор дійсно роздвоєний у ролі, у зв'язку з його діяльністю. На це вказували К. Станіславський, М. Чехов, П. Якобсон, Л. Виготський та ін. Та все ж, попри саме констатування фактору роздвоєння, взаємозв'язок і вплив діяльності актора на процес його переживання в ролі ще малодосліджений. Відтак постає завдання більш детального заглиблення в окреслену проблему. Тим більше, що підстав для цього достатньо. Адже досі ще не з'ясовані глибинні процеси феномену життя актора в ролі.

Аналіз досліджень і публікацій. У вказаному контексті серед методів наукового дослідження психології людини цікавим є метод, що полягає в аналізі діяльності людини. Підхід до акторського мистецтва через аналіз діяльності актора не є новим. В. Б. Кісін, український кінорежисер та педагог, за його твердженням, вперше відкрив можливості такого аналізу. Ще раніше ідея аналізу діяльності як наукового методу була заснована роботами Л. Виготського. Питання співвідношення емоційних станів та фізичних змін, які виникають в організмі людини, а власне в мозку, висвітлено в працях Т. Рібо – видатного французького невропатолога та психіатра. Тема дослідження зумовила потребу звернутися до наукових праць сучасних, відомих дослідників у галузі акторського мистецтва Є. Гротовського та Е. Барби.

Мета статті полягає в з'ясуванні механізму поєднання в особі актора різновекторних аспектів його творчої діяльності в ролі та виявити творчі іпостасі в ході цієї діяльності.

Виклад основного матеріалу. Безумовно, критерії стану самопочуття в ролі всім акторам відомі – це жити в ролі, тобто діяти та переживати в цій дії чи діях. Але що означає переживати в ролі?

Більшість акторів вважають, що переживати – означає відчувати емоцію. Так, це емоційне переживання. Однак до поняття переживання належать не тільки почуття, а насамперед мислення. Тобто переживати означає бути думкою в тому, про що йдеться в ролі. Це називають інтелектуальним переживанням. Тобто слово «переживати» треба розуміти, як «мислити» й «емоційно реагувати» згідно з виконуваною дією від персонажа. Акторові-початківцю здається, що його думки фіксують те, що він бачить колегу в ролі, а не персонажа, бутафорську річ, а не те, що вона означає, що крізь думку проходить

те, що на нього дивиться глядач, а також те, що йому потрібно далі робити в ролі, що думками пригадується текст і т. ін. Зрештою, так і є, коли він «бігає» думками туди-сюди. Все це через незнання феномену й особливості свого мислення. Бо не все, що актор робить, бачить і чує довкола себе під час гри, проходить крізь його мислення (думку). Адже «потік мислення не може складатися із суцільних актуальних моментів. Так, коли ми перебуваємо, наприклад, у якійсь кімнаті в оточенні наявних там предметів, наша думка не зв'язана з ними, і тоді вони всі будуть слугувати «фоновим ореолом свідомості». Ми можемо зупинити погляд і на іншому предметі чи задуматися і взагалі не звертати уваги на те, що нас оточує (наприклад, прогулюючись чи просто йдучи вулицею), тоді наше мислення зосереджене на уявленому. Нашу увагу миттєво може щось повернути, тоді наша думка вже з тим щось» [1, 45]. Але якщо емоційне переживання явно відчувається в особі актора, то інтелектуальне невідчутне. У житті це інтелектуальне переживання, тобто мислення згідно з виконуваною дією, відбувається само по собі. У ролі ж думка відповідно до дії самостійно не народжується. Адже актора під час гри штурмують найрізноманітніші думки, тому серед них насамперед треба вміти визначати та відбирати ті, що стосуються дії.

Але яке воно, це мислення в ролі, бо ж з нього розвивається та утворюється глибоке осмислення – почуття і стан активної дії? Як визначити ту відправну точку, з якої також починаються органіка чи природність актора, почуття правди, тобто яким є той орієнтир внутрішнього самопочуття, за котрим актор вивіряє, чи правильний у нього стан? Бо ж цей стан відрізняється від звичайного життєвого через те, що його платформою є гра. Тож він своєрідний, не такий, як у житті. Не знаючи витоків та ознак цього стану, актор змушений опановувати та вивчати його наосліп. Але де гарантія, що він таки знайде, обчислить і достеменно зрозуміє стан правильного самопочуття в ролі, під час якого відбувається мислення. Тому пізнання та засвоєння специфічності перебігу внутрішнього стану, що утворюється в особі актора під час мислення і почуття в ролі та вміння виокремити цей стан від життєвих переживань є відправною точкою, першоосновою акторської майстерності. Коли актор-початківець не розуміє цієї різниці та не знає ознак перебігу цього стану у власній особі, то його намагання створити відповідний стан у

ролі подібні до намагань створити те, чого він не знає, не відчував і не випробовував. Безумовно, він прагнучим до того почуття, яке йому відоме із життєвого досвіду, а це ще гірше, бо це не той шлях і не той досвід. Внутрішнє акторське життя в ролі – відчуття процесу мислення та переживання – не таке, як звичайне: «Одним зі способів ступити на творчий шлях полягає у відкритті в собі прадавньої тілесності, з якою ми пов'язані потужними родовими узами. Не перебуваємо тоді ані не в образі (в образотворенні), ані поза образом (в не-образотворенні). Відштовхуючись від часткового, можемо відкрити в собі когось іншого: дідуся, матір. Світлина, спогад про зморшку, далеке відлуння тембру голосу допомагають відтворити тілесність. Спочатку тілесність когось знайомого, а потім, рухаючись щоразу далі, тілесність когось незнайомого, прабатька, предка. Але чи достоту це ідентична тілесність? Може, не цілком та сама, але однак така, що напевно могла колись існувати. Ти можеш так далеко зайти в минуле, неначе в тобі збудилася прапам'ять. Це явище ремінісценсії, ми начебто пригадували вкарбованого в нас Перформера» [4, 138].

Помилкою актора є прив'язування мислення до свого «я», думати, що мислення цілком залежить від особи актора. Мислення має свої закономірності так само, як система кровообігу людини, нервова система, дихальна й ін. І так само, як й інші закономірні процеси організму та мозку, закономірність мислення не можна й не треба порушувати. Так само, як і в медицині, особливо кардіології, не можна зупинити серце під час операції, інакше система дасть збій. Подібно до кардіолога, акторові треба вміти не збивати мислення, не «лізти» думкою, куди не треба, а «підкинути» мисленню для обробки те, що необхідно, не порушуючи його звичного ходу. Та передусім необхідно вивчити й засвоїти ці закономірності, які вже відомі на сьогодні. І тільки після цього мисленням можна управляти. І лише тоді актор зможе призупинити процес мимовільних, довільних чи ще якихось думок, які від браку знань виникають то там, то сям і «сунуться» то туди, то сюди не до ладу та перешкоджають творити. На базі цих знань і починаються майстерність та техніка актора.

Відправною точкою мислення в ролі є зосередження. Як і в житті, так і в ролі, на нас, наш мозок самостійно впливають багато об'єктів уваги. Але в житті зосередження відбувається на тому предметі уваги, який нас

найбільше цікавить на цю мить. Це зацікавлення само виникає. Думати про своє нам не заважають ані звуки, ані рухи довкола, хоча ми їх фіксуємо й тримаємо в полі уваги. Але ми переживаємо не з приводу них, а щодо того, про що думаємо. Треба розуміти, що ми в житті не змушуємо себе переживати з приводу того чи іншого предмета. Це відбувається самостійно та залежить від багатьох чинників. Актор повинен заволодіти своє зосередження, аби відбулося переживання з приводу того, що він робить у ролі від імені персонажа. Що значить «заволодіти власне зосередження»? Це безпрецедентний випадок, якого в житті не буває, такого аналогу не існує – примусити себе зосереджуватися, думати й жити так, як мені необхідно. Тоді, вибачте, ми були б, якщо не богами, то святими. Ми б не реагували на проблеми, на те, що нас дратує, і т. ін. Проблем би просто не було з таким довершеним самоуправлінням людини. Тому орієнтуватися на збудження або включення в роль життєвого, звичного зосередження будь-яким способом, будь-якими вправами – неправильно. Таке управління неможливе.

Та в житті є ще інший приклад збудження та включення зосередження, думок, переживань. Це свідоме короточасне, тимчасове заволодіння себе, зокрема й свого зосередження, думок, переживань, тим, що називається несправжнім, – мистецтвом або грою. У цих випадках ми роздвоєні, бо знаємо, що все те, у що ми втягнуті, несправжнє, і водночас переживаємо щодо цього несправжнього. Це називають естетичним переживанням. Ось тут воно збігається з акторським у ролі. Уже за цим випадком актор може чітко орієнтуватися, що за життєвими переживаннями і зосередженнями йому не треба гнатися, що він мусить домагатися цього естетичного переживання в ролі. Також із цієї ситуації можна зрозуміти, що в такому роздвоєному стані він не заволодіється діями від ролі, як це відбувається в житті. Тобто можна провести межу між акторським «я» та його особою і дійти висновку, що актор відсторонюється від переживань власної особи в ролі. Ми можемо тепер чітко знати, що завдання актора полягає в тому, щоб відмежувати цю особу від свого я. Інакше кажучи, можемо відстежувати механізм зосередження, мислення і переживання актора.

Унікальність акторської гри як виду цієї естетичної діяльності полягає в тому, що актор зосереджується, думає і переживає стосовно того, що виконує його особа. Тому його зосередження особливе, і через це в ролі він

має використовувати не ту особливість мислення та сприйняття, коли вони функціонують як у звичайному житті, під час спілкування людей. Тут відбувається взаємодія між тими, які реагують на те, що знаходиться поза ними, на те, що кожен бачить і чує. Тобто на слова, дії, поведінку тощо іншої людини. Або – коли немає іншої людини, то на предмети, явища.

Актор має користуватися тією особливістю або тим феноменом, який вступає в силу, коли його сприйняття та зосередження зміщуються на його особу. Явище зосередження на власній особі проявляється також у тому випадку, коли одна людина переповідає іншій про третю, намагаючись виразити її дії, поведінку тощо. Це саме явище відбувається і проявляється якраз в акторському мистецтві. З тією різницею, що актор публічно й повторно відтворює ті дії, які він творив раніше, заздалегідь – в уяві та на репетиції. Цей процес відтворення є одночасно творчим, оскільки ті рухи мимічної і загальної поведінки, як й інтонація мовлення та ін., що творилися в уяві та на репетиціях, неможливо достеменно зафіксувати та пригадати, та й не потрібно. Але актор не може існувати тим способом, яким він існував в уяві, оскільки абстрагуватися від зовнішніх обставин, що діють за публічних умов творчості, неможливо. Не може існувати й у такий спосіб, «як би він діяв у запропонованих обставинах» (за К. Станіславським), бо під час такого існування сприйняття та мислення теж спричиняються зовнішніми обставинами. Якщо б це було можливо й правильно, то достатньо було б «системи Станіславського».

Отже, тут необхідний особливий спосіб існування в ролі, такий, аби були враховані зовнішні обставини, аби актор реагував не на них, а на фізичну діяльність власної особи. Цей особливий спосіб існування треба шукати не тільки у творчому аналізі життя виконуваного персонажа, а насамперед у аналізі творчої діяльності актора в ролі.

В. Кісін, український кінорежисер та педагог, за його твердженням, вперше відкрив можливість такого аналізу, використовуючи праці О. Леонтєва [5, 149]. Саме творча діяльність, крім іншого, полягає в тому, щоб одночасно бути в ролі, жити в ній і виражати це життя для глядача. Виразити – це, наприклад, у театрі голосніше говорити та яскравішими робити всі зовнішні реакції, тобто рухи.

Це стосується і кіно, тільки там це вираження не помітне. До акту вираження належать усі фізичні рухи, якими втілюється загальна та мимічна поведінка, а також інтонація, якою втілюється мовна поведінка персонажа під час його дії.

У зв'язку з необхідністю вираження ролі актор виокремлює фізичні рухи й інтонацію із дії, яка ними означена, й адресує їх глядачеві. Ці сентенції проявляються в таких висловлюваннях Г. Гадамера: «Той, хто щось наслідує, робить його таким, яким і як він його знає. Дитина починає гратися, наслідуючи, і тим вона на ділі підтверджує своє знання, тим запевнюється. Так само й любов дітей до перевдягів, на яку посилася Аристотель, спрямована не на те, щоб ховатися чи прикидатися, за чим іде відгадування та впізнавання, а, навпаки, до зображення саме того, що зображується. Дитина аж ніяк не хоче, щоб її впізнали в переодягнутому вигляді. Має бути розігране саме те, що дитина зображує, і коли щось і треба розгадати, то тільки це. Має бути впізнане, що ж воно таке» [3, 112].

Виокремлення виражального руху із поведінки та інтонації із дії слова для актора означає зумисне анулювання себе як учасника дії, відсторонення себе від дії та заміщення на її спостерігача, подібно глядачеві. За нашим самоспостереженням, таке відсторонення можливе і є вольовим актом та прийомом, що підсилюється коли актор не намагається викликати потребу та бажання, наприклад, у простій фізичній дії – вимкнути світло, а просто виражає рухами цю дію для глядача. Не викликає бажання попросити когось про щось у ролі та не вкладає сенс у прохання, а просто безвідносно вимовляє, тобто озвучує це прохання. Це і є те, що називають виокремленням із дії виражальних рухів та інтонацій. Таке майстерне виокремлення потребує самоперевірок і самоспостережень, які спираються, зокрема, і на знання психології сприйняття людини. Такими знаннями часто користуються ілюзіоністи, створюючи ілюзію дії. У ході такого вираження глядач реагує на виражальні рухи й інтонації як на власні дії та поведінку актора, котрого ідентифікує з персонажем. Чому? Тому що кожен рух й інтонація несуть смислове навантаження. У М. Мерло-Понті цей процес схарактеризовано так: «Так, на плоскому зображенні достатньо кількох плям світла та тіні, щоб створити ілюзію тривимірності; у загадці достатньо кількох гілок дерева, щоб викликати в думці образ kota, у хмарах – кількох розпливчастих

ліній, щоб нагадати коня» [6, 38]. Тобто глядач наділяє виражальні рухи та інтонації змістом. Інакше кажучи, фіксує дії, а не їх вираження. Його свідомість не може розпізнати та зорієнтуватися, є в актора бажання діяти чи немає. Це за умови, що актор майстерно інтонує текст та виконує всі фізичні рухи, пов'язані з поведінкою персонажа. Актор, наприклад, натурально щось виконав рухом, виразив – а свідомість глядача сприйняла це вираження і піддала аналізу (осмисленню) як дію. Актор чітко озвучив речення, а свідомість сприйняла не саме вираження, а зміст вираженого. Такою є властивість нашої свідомості. Зосередження, сприйняття і мислення відбуваються за найменшою лінією опору, блискавично: свідомість самостійно відбирає для сприйняття те, що найдоступніше. А таким із того, що виражає актор у ролі, є зміст вираженого.

Утім справа не у глядачеві. Адже він може бути зайнятий власними думками та не сприймати те, що виражає актор. Такий взаємозв'язок з глядачем, таке зумисне відсторонення себе від виконуваних дій у ролі призводить до того, що свідомість актора функціонує так, як і свідомість глядача. З тією різницею, що завдяки такій діяльності актор сприймає зміст вираженого не як його власні дії, а як дії іншої людини – персонажа. Але без глядача таке сприйняття створити неможливо.

Актор за допомогою зв'язку з глядачем переймає його позицію. Актор бачить і чує колегу по ролі, предмети тощо, однак його активне зосередження сфокусоване все ж таки не на них, а на його особі. Колеги по ролі слугують тільки необхідними та невід'ємними учасниками цієї творчої діяльності. Саме через таку діяльність відбувається зміщення активного сприйняття із зовнішніх об'єктів на особу актора. Треба розуміти, що в житті зовнішня інформація є неочікуваною, тому на ній і знаходиться активне сприйняття. Зміщення сприйняття означає, що актор бачить і чує колегу по ролі чи певний предмет, але сприймає їх як фон. Актор не очікує реакції опонента, як у житті, він знає цю реакцію. Таке часткове блокування сприйняття зовнішніх об'єктів не є чимось неймовірним, а відбувається також тоді, коли ми йдемо вулицею і про щось своє розмірковуємо: бачимо все, що довкола відбувається, але не сприймаємо активно, а частково, бо думаємо та переживаємо своє, те, на чому зосереджені.

Отже, актор під прицілом публіки, використовуючи її, відбирає та експлуатує

таку, а не іншу властивість свідомості – здатність зосереджуватись на фізичній діяльності його особи. Цей відбір актора свідомість не може розпізнати, оскільки безсила проти природності цих виражальних фізичних рухів і мовлення. Тож актор обманює власну свідомість, змушує її підкорятися.

Свідомість, проте, самостійно так не функціонуватиме. Передусім актор повинен знати про таку властивість свідомості й переконатися в цьому, тобто пізнати її і вивчити на простих діях. Такі акторські знання, пізнання і переконання закладаються і формуються за допомогою спеціальних публічних проб-самопостережень над власною свідомістю. У результаті цих спостережень над собою, які фактично підтверджують таку властивість свідомості, актор набуває та освоює новий досвід життя – життя в ролі, де мислення і почуття особливі. У відомого українського філософа, культуролога та мистецтвознавця С. Безклубенка читаємо: «У кожному мистецтві є особливі виміри матеріалу – своєрідні його початкові одиниці, що задають масштаб і визначають техніку вироблення (виготовлення) матеріалу та технологію створення (побудови, зведення, компонування, монтажу й ін.) мистецького твору. У літературі – це слово, яке становить ніби «атом» цього художнього всесвіту, у живописі – барва, колір (фарба – її носій), у музиці – тон, тобто звук, який характеризується цілком певним числом коливань джерела звуку за одиницю часу, і т. д.» [2, 62].

Висновки. На основі аналізу особливостей творчої діяльності актора під час гри виявлено виражальну його іпостась у ролі. У ході гри за допомогою певних прийомів актор частково відсторонюється від власних дій у ролі. Завдяки такому відстороненню він сприймає власні дії як дії певного персонажа. У такому стані, у зв'язку із частковою зміною свідомості, актор управляє перебігом переживань у ролі.

#### *Література*

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навч. посіб. Вид. 2-е, випр. та допов. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.
2. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. У 2-х т. / пер. з нім. Київ : Юніверс, 2000. Т. 1. 464 с.
4. Гротовський С. Театр ритуал перформер / пер з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.

5. Кісін В. Б. Життя. Актор. Образ. Київ : КМ Akademia, 1999. 241 с.

6. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер з фр. О. Йосипенко. Київ : Український центр духовної культури, 2001. 552 с.

### *References*

1. Barnych, M. M. (2016). Actor's skill: the technique of "deception". Teaching Manual. 2nd edition, corrected and supplemented. Kyiv: Lira-K Publishing House [in Ukrainian].

2. Bezklubenko, S. D. (2004). Videology. Fundamentals of the theory of screen arts. Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].

3. Gadamer, G.-G. (2000). Truth and method. Works in 2 volumes: Per. with him. Kyiv: Universe [in Ukrainian].

4. Grotovsky, E. (1999). Theater ritual performer. Lane with floor. Lviv: Litopys [in Ukrainian].

5. Kisin, V. B. (1999). Life. Actor. Image. Kyiv: КМ Akademia [in Ukrainian].

6. Merlot-Ponty, M. (2001). Phenomenology of perception. Kyiv: Ukrainian Center for Spiritual Culture [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.03.2022  
Отримано після доопрацювання 29.04.2022  
Прийнято до друку 10.05.2022*