

**Цитування:**

Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 213-218.

Tatarenko M. (2022). Artistic and creative effectiveness of acting manners in the process of playing a role. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 213-218 [in Ukrainian].

**Татаренко Марина Геннадіївна,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри режисури  
та майстерності актора  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>  
[marina-lada-2012@ukr.net](mailto:marina-lada-2012@ukr.net)

## **ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЄВІСТЬ МАНЕР АКТОРСЬКОЇ ГРИ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ РОЛІ**

**Мета роботи.** Розгляд манер акторської гри як засобів художньо-творчого процесу у роботі артиста над створенням сценічного образу дійової особи ролі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методу моделювання – для аналізу створення моделі манери акторської гри певного історичного періоду у розвитку сценічного мистецтва для виявлення її найбільш характерних суттєвих рис; мистецтвознавчого методу – для розгляду художньо-ігрової дієвості манери акторської гри, ефективності її індивідуальних ознак у створенні образу дійової особи ролі у процесі виникнення і наступної генези театрального мистецтва; функціонального методу – для обґрунтування принципів творчого процесу манери акторської гри як феноменального явища, що безпосередньо пов'язане з визначенням пізнавальних смислів, прагматичних характеристик інтерпретації персонажу ролі у виставі певної театральної епохи лицедійства; культурно-історичного методу – для аналізу манери акторської гри конкретного історичного розвитку театру не тільки як своєрідного ключа до інтерпретації дійової особи ролі, але й самого прaxeологічного процесу акторського виконавства; компаративного методу – для проведення і визначення порівняльного аналізу моделей манери акторської партитури гри як способів роботи над образами сценічних творів. **Новизна дослідження.** Вперше надана ґрунтовна характеристика кожної манери акторської гри, її специфіки у роботі над художнім образом ролі виконавця сценічної форми – лицедія драматичного театру. **Висновки.** Вирішення існуючих проблем театру як виду мистецтва полягає, насамперед, у професійній компетентності актора, яка дає йому можливість за допомогою власних здібностей вірно обирати манеру сценічної гри, відповідно до жанрового плану вистави та її режисерської трактовки, для вільного ефективного володіння майстерністю створення яскравого, цілісного та неповторного образу дійової особи художнього твору, враховуючи досвід та надбання плеяди видатних майстрів сцени в різні історичні періоди існування театру.

**Ключові слова:** театр, актор, акторська майстерність, сценічний образ, роль, лицедійство, актор-типаж, перевтілення, очуження, маска.

*Tatarenko Maryna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Artistic and creative effectiveness of acting manners in the process of playing a role**

**Purpose of the article.** Consideration of the manner of acting as a means of the artistic and creative process in the artist's work on creating a stage image of the character of the role. **The research methodology** consists in the application of the modeling method - to analyze the creation of a model of the acting style of a certain historical period in the development of performing arts to identify its most characteristic essential features; art criticism method - to consider the artistic and playful effectiveness of the manner of acting, the effectiveness of its individual characteristics in creating the image of the actor of the role in the process of the emergence and subsequent genesis of theatrical art; functional method - to substantiate the principles of the creative process of the manner of acting as a phenomenal phenomenon directly related to the definition of cognitive meanings, pragmatic characteristics of the interpretation of the character of the role in the play of a certain theatrical era of acting; the cultural-historical method - for analyzing the manner of acting in the concrete historical development of the theater, not only as a kind of key to the interpretation of the character of the role, but also the praxeological process of acting; the comparative method - to conduct and determine a comparative analysis of the models of the manner of the acting score of the game as ways of working on the images of stage works. **Research novelty.** For the first time, a detailed description of each manner of acting is provided, its specifics in the work on the artistic image of the role of the performer of the stage form - the actor of the

drama theater. **Conclusions.** The solution to the existing problems of theater as an art form lies primarily in the professional competence of the actor, which provides him with the opportunity, using his own abilities, to correctly choose the style of stage play, in accordance with the genre plan of the play and its directorial interpretation, for free effective mastery of the skill of creating a bright, holistic and a unique image of the protagonist of a work of art, taking into account the experience and achievements of a galaxy of outstanding stage masters in different historical periods of the theater's existence.

**Key words:** theater, actor, acting, stage image, role, acting, actor-type, reincarnation, alienation, mask.

Актуальність теми дослідження. Проблемним питанням, як і в усі часи існування мистецтва театру, є удосконалення акторської майстерності у процесі створення оригінального й неповторного сценічного образу дійової особи ролі.

Ультрасучасні технічні засоби нагально намагаються посунути на останнє місце ідейно-емоційну виразність акторської гри, її значимість і знаковість у сценічному мистецтві. Лаконічно сконцентруватися на потрібних зовнішніх виразних засобах створення образу ролі, вірно підібрати відповідне внутрішньо виправдане зображальне акцентування і своєчасно його зафіксувати є головною метою манери акторської майстерності сучасного артиста театрального мистецтва, його моделі сценічної дії.

Аналіз досліджень і публікацій. Характерні особливості та професійні ознаки манери акторської гри, її роль у розвитку мистецтва театру досліджувало та аналізувало з точки зору її ефективності у роботі над створенням дійової особи відповідної ролі не одне покоління вчених театральної справи, майстрів сценічного мистецтва, режисерів і акторів – досвідчених метрів сцени, викладачів спеціальних закладів вищої освіти як всієї світової, так і вітчизняної сценічної творчості, а саме: у другій половині XIX і протягом XX століття до цієї проблематики зверталися видатні постаті української сцени – П. Саксаганський, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, А. Бучма, І. Мар'яненко, С. Василько, Л. Курбас, Г. Юра; науковці сучасності, театрознавці, педагогі-практики – П. Кравчук, Д. Чайковський, Н. Донченко, М. Гринишина, О. Клековкін, О. Роготченко, Г. Веселовська та ін. Дослідження професійно-мистецької манери виконавства, самовдосконалення творчої уяви, що спрямована на формування особистості персонажа, є актуальними й донині для науковців, театрознавців, майстрів сцени – всієї світової театральної спільноти.

Метою роботи є розгляд манер акторської гри як засобів художньо-творчого процесу у роботі артиста над створенням сценічного образу дійової особи ролі.

Виклад основного матеріалу. Актор – головна естетична категорія сценічного лицедійства і базисом його творчості є манера акторської гри як основний інструментарій роботи над художнім образом ролі. Історія сценічного мистецтва у своїй майстерні виконавства містить різні манери акторської гри: актор-типаж – відмова і заміна дійової особи художньої форми на особу виправдану особистою трактовкою образу персонажа; перевтілення – домінанта творчої уяви актора на концептуальне виконання всіх ознак персоніфікації образу, акцентуючи творчий процес на зовнішньому вигляді; очуження – домінанта асоціативної уяви на виконання ілюзорності емоційних ознак певної дійової особи; маска – зовнішня предметна гіперболізація характерних рис створення рольового матеріалу. Отже, створення виконавцем художнього образу за допомогою манер акторської гри – типізації, очуження, маскування, перевтілення являє собою театр як синтетичний вид мистецтва.

Розвиток сценічного мистецтва протягом всієї своєї вікової історії складається з різних типів, стилів і напрямків театрів, які передбачають певні принципи манери акторської гри. Манера акторської гри з перебігом часу видозмінюється завдяки винаходу нових методів роботи над роллю, появі нової драматургії, експериментальної режисури, і це вимагає різнопланових підходів до творчості лицедійства. «Сучасний світ стає диференційовано складним, його реальність обіймає багаточисельні, різнобарвні людські ідеології. І тому перед митцями сценічного мистецтва третього тисячоліття постає питання винаходу таких засобів ідейно-тематичної виразності, через призму яких можна було б донести до глядача бажану істинну реальність життєвих перипетій і прагнень, а не загубитися у емпіричній різноманітності її фактів. Вирішення цих проблем безпосередньо міститься у вирішенні питання досконалості процесу режисерської інтерпретації сценічного твору та у інноваціях акторського ансамблю, індивідуальної гри майстрів сцени» [3, 61].

Першою хронологічно манерою акторської гри є обрядовий принцип актора-типажа, що виник ще до театральної епохи. Цей найдавніший принцип не зник протягом тисячоліть і застосовується у сучасній акторській майстерні над процесом створення образу ролі. Манера виконання ролі актора-типажа як подібний принцип подачі образу дійової особи виникає в періоди тимчасових криз в історії розвитку держав, коли від театру вимагають доміняти ритуальних сценічних дійств, коли ідейне акцентування театральної форми відбувається за допомогою фактажно-типового лицедійства. Також така манера акторської гри часто-густо застосовується над портретною роллю відомих історичних постатей, великих діячів всіх сфер людської діяльності. «У п'єсі чимало епізодичних образів. Складність їх виконання в тому, що є серед них історичні імена. Ці ролі виконувати часом важче за великі. Таким, наприклад, є образ Бадені – прем'єр-міністра Австро-Угорщини. Роль має всього кілька речень, і сценічне життя її – буквально не більше хвилини. Зрозуміло, що важко втілити на сцені цього правителя, який уславився методами цукру і нагая. Але образ Бадені у виконанні С. Грінченка вражає. Незграбна постать на тонких нервових ногах, дисонанс постаті і голосу надовго залишються у пам'яті глядача» [10, 89].

Манеру сценічної гри актора-типажа застосовував режисер Лесь Курбас у процесі постановки вистави «Різдва́ний вертеп» (1918 р.). «Актори мають зіграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатися, як ляльки. <...> Треба знати основу руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, якісні, прості, чіткі» [7, 211].

У манері виконавства актор-типаж інколи застосовується принцип імітації, примітивного уподобання, коли між артистом і персонажем велика вікова різниця, а також при показі відмінних національних рис та фізичної статури. Це, більш за все, стосується питань роботи актора над рольовим матеріалом сценічних творів комедійного жанру.

Театр як вид мистецтва розпочав свою історію з прадавньої Греції, видовище якого складалося зі структуризації ряду подій та розподілу їх на виконавців сюжетної лінії і глядачів-спостерігачів. Засоби просторово-часової організації дійства й визначили принципи роботи актора над образом ролі. Так виникла маска як головний атрибут манери

сценічної гри виконавця. Маскування майстрів сцени висунуло на перший план створення образу ролі манеру зовнішнього зображення персонажа за допомогою широких мазків гіперболізації рухів, жестів, голосового супроводу. «У виконавській практиці маска увиразнює зміст грецького слова «persöna», і стосується, по-перше, маски, яку використовує актор, по-друге – особистості самого актора, і по-третє – створюваного сценічного характеру. Тобто, говорячи про сценічну гру в масці, можна говорити про маску, актора й персонаж як результат творчої триєдності. <...> Адже багатифункціональність й універсальність маски повсякчас проявляється у театрі як практичний інструмент при створенні сценічних образів. У першу чергу, маска – це професійне знаряддя виконавця, яке дозволяє йому відшліфувати навички, розвивати природні здібності. <...> З плином століть гра актора в масці не обмежувалася статичними позами та застиглою гримасою обличчя, бо він почав вивільнюватися з обладунків маски, ставав пластичним і рухливим. Відтак грати в масці вже не означало бути з прикритим обличчям, бо маскою стало все тіло актора» [1, 175].

Маска не зникла з підмосток театральної сцени протягом тисячоліть. Манеру гри у масці завжди використовували бродячі артисти, балаганні лицедії, актори театру dell'arte і загалом весь традиційний східний театр до сьогодні застосовує грим-личину як відмінну особливість у створенні образу дійової особи ролі. «Маска, як елемент форми сценічного мистецтва сценічної виразності, завдяки своїй архетиповості та фіксованості вічного, водночас підсилює ефект присутності і дієвості естетичного знаку на глядача. Зрештою звернення до маски – це своєрідне відкриття нових форм її застосування. Маска від самого зародження має ознаку власне театральності не тільки в розумінні певного архетипу культурних традицій, а й, що не менш важливо, – символу своєрідної роздвоєності, притаманної ігровому процесу в театрі» [8, 107].

Модель епічного театру свого часу створив німецький режисер, драматург Бертольд Брехт, який, можна припустити, виходив за рамки загальноприйнятої аристотелівської драматургії. Головною ознакою такого типу театру є, насамперед, стрімка зміна ряду подій у просторово-часовому вимірі, а структуризація сценічної форми подається у вигляді епізодичної побудови.

Манера акторської гри – очуження – стало кредо для епічного та політичного театрів, де при створенні художнього образу виконавець використовує прийоми-ефекти: відсторонення, дистанціювання, емоційний шокінг для активізації глядацької аудиторії з метою підвищення напруги та порушення ілюзій. «Очуження – це таке відображення, яке хоча і дозволяє впізнати предмет, але, водночас, перетворює його на щось чуже. Античний і середньовічний театр очужували свої образи за допомогою масок людей і тварин, азійський театр використовує ще й сьогодні музичні та пантомімічні V-ефекти. Стародавні V-ефекти цілковито виключають можливість глядачів сприймати зображене як незмінне, нові V-ефекти не знають ніякої примхливості, лише ненауковому погляду чуже здається дивним» [12, 301].

Формування у сценічному мистецтві нового стереотипу дійової особи стало підґрунтям процесу перевтілення актора в образ, що, у свою чергу, і висунуло певні вимоги до манери акторського виконавства. Виникнення нового засобу у роботі актора відбулося завдяки радикально-реформаторським ідеям режисерів-новаторів кінця XIX – початку XX століття щодо розробки моделі професійних компетентностей майстрів театру. Необхідно зазначити, що об'єктивними передумовами інновацій в акторському мистецтві стали досягнення науки у психології, філософії та фізіології, критичний реалізм у мистецтві, практичний досвід відомих акторів театрального світу.

Універсальний характер законів органічної творчості актора, закладених у методиці митця став особливим критерієм у оцінці актора запропонованих обставин у відповідно виправданих діях образу ролі, у манері акторської гри – перевтілення. Манера акторської гри – перевтілення – має такий класифікаційний орієнтир: емоційну виразність, новизну техніки рухів, жестів, ходи, мовлення, пластики, характерність, використання реkvізиту, речей, костюму. «Завдання актора <...> так би мовити, родити таку людину, окремішню, неподільну (індивідуальну). У неї не може бути двійника. Це найважче, найбільш художнє й складне завдання. Актор повинен побачити в думці того, в кого він має перетворитись, побачити всю його постать, манери, повороти, рух кожного мускула на обличчі; почути його інтонації, відчути, як він мовчить, і знати, що він у той час думає. Одно слово, він повинен

так його бачити і відчувати, як бачиш і відчуваєш добре знайому людину в час її відсутності. Ця здатність <...> може бути розвинена тільки широкою участю в житті, постійним вивченням усіх сфер суспільства в усіх станах» [11, 428].

Театральне мистецтво XX століття красномовно засвідчило універсальність акторської майстерності, коли виконавець використовував декілька різних манер сценічної гри у процесі створення образу ролі дійової особи вистави. «Гра Бучми завжди вражала. Адже в жодному спектаклі, в жодній сцені він не повторювався. Серед глядачів, справжніх шанувальників таланту актора, були такі, що приходили не раз на один і той же спектакль. Не менше двадцяти разів дивився «Макара Діброву» з Бучмою і молодий тоді режисер Віктор Руданський, якого захоплювала в акторі унікальне мистецтво імпровізації» [5, 200].

Сьогодні сучасний театр надає перевагу режисерській творчості і його сценічне творіння в повній мірі залежить від режисерського бачення і трактування п'єси. Безперечно, колектив акторів є творчим матеріалом режисерського мистецтва і основні атрибути його існування це особлива форма активності актора. «Ні художник, ні письменник не повинні сліпо копіювати те, що бачать, бо в першого це буде звичайна фотографія, а в другого – стенографічний протокол. Артист не повинен мавпувати тип життя або сліпо наслідувати свого попередника, бо твір його вийде блідий, і йому тоді можна буде нагадати слова одного грека: «Ні, дякую. Я часто чув самого солов'я» – сказав він, коли йому пропонували піти і послухати якогось артиста, що добре вдавав спів соловейка» [9, 81].

Лаконізм – семіотична ознака сучасного мистецтва театру, який намагається бути більш чіткішим у виразності акторської майстерності, а саме у зовнішньому малюнку її виконавства. Сценічний час стає більш концентрованим і об'ємно-глибинним, і це безмірно підвищує ремісницькі вимоги до актора як майстра сцени. «Мистецтво актора є мистецтво дії, функція актора – діяння. Отже, актор повинен уміти тримати себе на сцені, мусить знати закони сценічної дії і володіти ними, мусить розуміти, в чому полягає відмінність сценічної поведінки від буденної, життєвої. Крім того від актора вимагається вміння правдивого вияву почуттів на сцені, він мусить володіти почуттям сценічної простоти, бути таким щирим і безпосереднім як і в житті.

Ці поради – найголовніше правило, яке відкриває шлях до мистецтва театру. Хто нехтує ним, той ніколи не зможе примусити глядача повірити в те, що він робить на сцені» [2, 68].

Пошук правильних відповідей на ефективність процесу створення досконалого образу ролі сформульовані митцями в різні часові виміри різними професійними мовами, але всі зводяться до засобів реальної дієвості актора як необхідності і головної ознаки мистецтва театру, що існує як живий організм завдяки конкретно-точному малюнку лицедійства. Відомий німецький режисер Гордон Крег зазначав, що надмаріонетка має безпосередній зв'язок з образами, які він втілював, що й породжує ефект високої майстерності. «Я розповім вам, як сучасний актор мусить остаточно перетворитись на щось інше, на те, що повинно з'явитись колись у нашому театральному королівстві. Однак, не забувайте, що найближче до того ідеального актора, інтелект якого скеровує інтуїція» [6, 55].

При виборі певної манери гри артист завжди повинен дотримуватися головного правила – не плутати манеру гри з манерністю, між якими тонка грань, яка і може порушитися і призвести до штампу, який ні в якому разі не припустимий у професійній майстерності виконавця будь-якого образу ролі. «Наукові здобутки майстрів сцени, практичний досвід акторів минулого і сучасного театального мистецтва потрібно вивчати, професійно аналізувати, а не помилково прагнути за будь-яку ціну бути оригінальним або використовувати манеру гри, копіювати майстрів сцени минулого, вражати глядачів будь-якими надзвичайними сценічними штампами-ефектами. Бо чим вищий рівень техніки актора, тим він вищий на щабель у своїй професійній діяльності» [4, 284]. Але, всупереч вищенаведеному, хороший штамп не так вже й погано використовувати, і це можливо лише завдяки високій художньо-творчій майстерності лицедія.

Наукова новизна. Вперше надана ґрунтовна характеристика кожної манери акторської гри, її специфіки у роботі над художнім образом ролі виконавця сценічної форми – лицедія драматичного театру.

Висновки. Вирішення існуючих проблем театру як виду мистецтва полягає, насамперед, у професійній компетентності актора, яка дає йому можливість за допомогою власних здібностей правильно обирати манеру сценічної гри, відповідно до жанрового плану

вистави та її режисерської трактовки, для вільного ефективного володіння майстерністю створення яскравого, цілісного та неповторного образу дійової особи художнього твору, враховуючи досвід та надбання плеяди видатних майстрів сцени в різні історичні періоди існування театру.

### *Література*

1. Бойко Т. А. Маска в українському театральному мистецтві: національні естетико-художні параметри. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів*. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. С.174-178.

2. Бучма А. З глибин душі. Статті і спогади. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959. 179 с.

3. Донченко Н. П. Фундатори режисури та концептуальний орієнтир художньо-творчої діяльності режисера і актора. *Сценічне мистецтво: досвід, освіта, майстерність: монографія*. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. С. 50 – 70.

4. Донченко Н. П., Винар О. Б. Емоційна пам'ять як складова вдосконалення творчого процесу артиста театру в його професійній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2019. № 1. С. 281–286.

5. Косач Ю. А. Амвросій Бучма. Київ: видавництво «Молодь», 1978. 224 с.

6. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.

7. Курбас Л. С. Березіль. Із творчої спадщини. Київ: Видавництво «Дніпро», 1988. 518 с.

8. Медведєва А. О. Маска у сценічному мистецтві: основні функції у створенні образу. *Мистецтвознавчі записки ДАКККІМ*. Вип. 15. Київ : Видавництво «Міленіум», 2009. С. 104–114.

9. Саксаганський П. К. Робота над роллю. *Про мистецтво режисера*. Упоряд. В. Довбищенко. Київ : Мистецтво, 1948. С. 81 – 82.

10. Чабаненко І. Записки театального педагога: 36 статей. Київ : Мистецтво. 1980. 189 с.

11. Шумський Ю. В. Життєвий прототип і сценічний образ. *Про мистецтво театру*. Упоряд. В. Довбищенко. Київ: Мистецтво, 1954. С. 425-433.

12. Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt a. M. 1967, Band 15, S. 301

### *References*

1. Boyko T.A. (2021). Mask in the Ukrainian theatrical art: national aesthetic and artistic parameters. *Performing arts: dominating the problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical*

workers, doctoral students, graduate students and undergraduates. Kyiv: Ed. Center KNUKiM. pp.174-178. [in Ukrainian].

2. Buchma A. (1959). From the depths of the soul. Articles and memoirs. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Music Literature. p. 179. [in Ukrainian].

3. Donchenko N.P. (2021). Founders of directing and the conceptual landmark of artistic and creative activities of the director and actor. Performing arts: experience, education, skill: monograph. Kyiv: Kyiv. nat. University of Culture and Arts. pp. 50-70. [in Ukrainian].

4. Donchenko N.P., Vinar O.B. (2019). Emotional memory as a component of improving the creative process of the theater artist in his professional career. Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts: Science. magazine. № 1. pp. 281–286. [in Ukrainian].

5. Kosach Y.A. (1978). Ambrose Buchma. Kyiv: Molod Publishing House. p. 224. [in Ukrainian].

6. Craig E.G. (1974). On the art of theater. Kyiv: Art. p. 319. [in Ukrainian].

7. Kurbas L.S. (1988). Berezil. From the creative heritage. Kyiv: Dnipro Publishing House. p. 518. [in Ukrainian].

8. Medvedeva A.A. (2009). Mask in the performing arts: the main functions in creating an image. Art notes DAKKKIM. N15. Kyiv: Millennium Publishing House. pp. 104–114. [in Ukrainian].

9. Saksagansky P.K. (1948). Work on the role. About the art of directing. In order. V. Dovbishchenko. Kyiv: Art. pp. 81-82. [in Ukrainian].

10. Chabanenko I. (1980). Notes of a theater teacher: Coll. articles. Kyiv: Art. p. 189. [in Ukrainian].

11. Shumsky Y.V. (1954). Life prototype and stage image. About the art of theater. In order. V. Dovbishchenko. Kyiv: Art. pp. 425-433. [in Ukrainian].

12. Brecht, Bertolt. (1967). Combined works in 20 bands. Frankfurt a. M. Band 15, p. 301. [in German].

*Стаття надійшла до редакції 15.12.2021  
Отримано після доопрацювання 12.01.2022  
Прийнято до друку 19.01.2022*