

УДК 792.2:791.3

Совгира Тетяна Ігорівна,
<https://orcid.org/0000-0002-7023-5361>
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
STIsovgyra@gmail.com

Татаренко Марина Геннадіївна,
<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>
кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв
Київ, Україна
marina-lada-2012@ukr.net

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА ТЕАТРУ І КІНО: ПРИРОДА ІСНУВАННЯ ТА ЗАСОБИ УМОВНОСТІ

Мета дослідження – з'ясувати основні відмінності природи існування актора драматичного театру та актора кіно, засобів умовності й головні принципи акторської майстерності під час знімального процесу. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного методу – для аналізу мистецтвознавчої, філософської, культурологічної літератури з теми дослідження; порівняльно-типологічного – для виявлення рис подібності і відмінності сценічного та екранного мистецтв, зокрема театру й кіно; концептуального – для характеристики понятійно-термінологічної системи дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що в ній ґрунтовно проаналізовано проблеми співпраці актора з театро- та кінорежисером у процесі створення вистави чи кінофільму. **Висновки.** Доведено, що робота актора кіно має суттєві відмінності порівняно з роботою актора драматичного театру, природою існування та засобами умовності: їй властиві наявність так званих дублів (можливості перезняти невдалі сцени), концентрація та зосередженість уваги актора, деталізація елементів внутрішньої техніки, що неминуче розглядається в кадрі. Специфіка майстерності актора драматичного театру залежить від сюжетної дії, котра розвивається поступово, від наявності глядацької аудиторії. Для роботи актора на сцені характерна імпровізація; кінематограф не передбачає «акторського посилу» у глядацьку залу, відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз.

Ключові слова: актор; кінематограф; театр; режисер; кадр; умовність.

Совгира Татьяна Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Татаренко Марина Геннадиевна, кандидат педагогических наук, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Специфика работы актера театра и кино: природа существования и средства условности

Цель исследования – выяснить основные отличия природы существования актера драматического театра и актера кино, средств условности и главных принципов актерского мастерства во время съемочного процесса. **Методология исследования** заключается в применении аналитического метода – для анализа философской, искусствоведческой, культурологической литературы по теме исследования; сравнительно-типологического – для выявления черт сходства и различия сценического и экранного искусства, в частности театра и кино; концептуального – для характеристики понятийно-терминологической системы исследования. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые проанализированы вопросы сотрудничества актера с театральным режиссером и съемочной-постановочной группой в процессе создания фильма. **Выводы.** Доказано, что работа актера кино отличается от работы актера драматического театра природой существования средствами условности: для нее характерны наличие так называемых дублей (возможности переснять неудачные сцены), концентрация и сосредоточенность внимания актера, детализация элементов внутренней техники, которая неизбежно рассматривается в кадре. Специфика мастерства актера драматического театра зависит от сюжетного действия, развивающегося постепенно (актер переживает эмоции по принципу возрастания), от наличия зрительской аудитории. Для работы актера на сцене характерна импровизация; кинематограф не предусматривает «актерского посыла» в зрительный зал, ответную реакцию и наличие любых (театральных) пауз.

Ключевые слова: актер; кинематограф; театр; режиссер; кадр; условность.

Sovgyra Tetyana, Ph.D. in History of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

Tatarenko Maryna, Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The specifics of the actor in the theatre and cinema: the means of conventionality and the nature of existence

The purpose of the article. The article is devoted to the study of the main differences of the nature of the actor of the drama theater and the actor of the cinema and the elucidation of the basic principles of acting skills during the filming process. The **Methodology** of the research is to apply the analytical method, in the analysis of philosophical, art criticism, cultural literature on the research's subject; comparatively typological is to identify the similarities and differences between stage and screen art, in particular theater and cinema; conceptualis in the analysis and description of the conceptual-terminological research system. **Significance** of the work consists in the fact that for the first time the questions of cooperation of the actor with the theatrical director and the film-making group in the process of creation of the film have been analyzed. **Conclusions.** It has been proved that the work of the actor of a cinema differs from the work of the actor of the drama theater by the means of conventionality and the nature of existence: it has been characterized by the presence of so-called doubles (the ability to relocate unsuccessful scenes), concentration and concentration of attention of the actor, detailing elements of internal technology, which is inevitably considered in the frame. The specificity of the actor's skill in the drama theater depends on the plot action, it develops gradually (the actor experiences emotions as he grows up), from the presence of the audience at the time of his work. The work of the actor on stage has been characterized by improvisation. The cinema does not include "actor's message" in the auditorium, there action and the presence of any (theatrical) pauses.

Key words: an actor; cinematographer; theater; director; frame; conventionality.

Постановка проблеми. Перші кінематографічні картини з'явилися завдяки майстрам класичної театральної справи; із появою кінематографа виникла потреба у наявності в кадрі актора, об'єкта споглядання, навіть крізь призму об'єктива. Однак, незважаючи на зацікавленість обох видів мистецтва акторською майстерністю, а також багаторічні дискусії театрознавців і кінокритиків, досі немає жодного наукового дослідження, у якому були б розглянуті основні відмінності специфіки існування актора на сценічному та знімальному майданчиках. Нині важливою проблемою, пов'язаною із науковими і практичними завданнями, є необхідність з'ясувати природу діяльності та засоби умовності у грі актора театру й кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомі майстри театральної справи К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, М. Чехов, М. Резнікович, В. Зайцев свого часу наголошували на безпосередній участі глядача у театральному дійстві, на живому творчому процесі переживання актора на очах глядача, що неминуче об'єднує обох у творчому продуктивному

процесі. Г. Погребняк указує, що саме «від театру кіно запозичує майстерність режисури і акторську гру» (2017, с. 117). Відомі кінорежисери Е. Рязанов та А. Кончаловський, навпаки, стверджують, що саме екранність дає змогу виразніше розкрити персонаж, його характерність і простежити сюжетну лінію. У сучасному українському мистецтвознавчому просторі продовжується багаторічна суперечка театрознавців і кінокритиків стосовно питань відмінності принципів акторської майстерності в кіно- і театральному мистецтвах.

Мета статті – з огляду на практичну діяльність актора театру й кіно, свідчення акторів та окремі думки мистецтвознавців розкрити специфіку майстерності акторської гри на театральних підмостках та на знімальному майданчику і в такий спосіб виявити відмінні ознаки співпраці актора з театральним та кінорежисерами.

Виклад основного матеріалу дослідження. У перших роботах кінорежисерів знімалися лише театральні актори. Навіть «німе кіно» з початку свого існування засноване на майстерності артистів драматичних театрів того часу, та й самі фільми нагадували відзняті в декораціях вистави.

Так, Чарлі Чаплін, зробивши свої перші творчі кроки на сценічних підмостках, перейшов назавжди у світ екранної виразності.

На початковому етапі розвитку кінематографа (за радянських часів) кінофільми характеризувалися «глибоким психологізмом», акцентуванням на сюжетній лінії, на внутрішньому світі актора (персонажа) – «радянське» кіно знімалося не поспішаючи, із репетиціями сцен, нагадуючи при цьому театральний підготовчий процес.

Влучним у цьому контексті є приклад театральної режисури Лукіно Вісконті, наведений мистецтвознавцем Г. Погребняк, який, поєднуючи роботу в кінематографі та в театрі, мав за мету виховати універсальних акторів, котрі, «опанувавши дивовижною пластичністю, мали б легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт, тим самим прагнучи надати виставі максимальної правдоподібності» (2017, с. 117).

Іншим прикладом є режисерські роботи українського кінорежисера Д. Сахненка, який запрошував до своїх постановок видатних театральних діячів, зокрема М. Садовського. Саме у співдружності з ним режисер створив кінострічки «Наймичку» та «Наталку-Полтавку», де, крім М. Садовського, головні ролі виконували визнані театральні актори І. Мар'яненко, Г. Борисоглібська, М. Заньковецька, Ф. Левицький, Л. Лінницька (Безклубенко, 2001, с. 33). Однак, незважаючи на незаперечну подібність акторської гри «на екрані» та поза ним, відмінні особливості умов перебування актора

відчувалися і тоді: вони виявлялися і у виробничому процесі створення фільму або вистави, і у специфіці акторської гри.

Роль у кіно створювалася двічі (двома послідовними етапами): спершу – відеоряд, згодом – озвучування. У театрі, природно, цього не було, як і не було «дублів». Саме «дублі» – одна з найголовніших технологічних відмінностей можливостей театру і кіно. У кінематографі актор має право на помилку, у нього є необмежена (умовно) кількість спроб; у театрі цього привілею немає, і спроба є тільки одна, до того ж – перед глядацькою аудиторією.

Сьогодні новітні тенденції, швидкоплинність буття, комерціалізація кіно внесли значні поправки у весь знімальний процес створення фільму. Подеколи в кінорежисера немає часу на роботу з актором поза кадром. Театральний процес створення вистави теж змінився, але незначною мірою, порівняно з кінематографом. Якщо в театрі репетиційний процес розтягується на місяці і режисер повільно, крок за кроком, разом з актором створює (або хоча б допомагає створювати) образ, то в сучасному кіно більшість режисерів віддають акторові його роль на самостійне осмислення. Сучасний режисер кінематографа здебільшого зайнятий не актором у кадрі, а самим кадром, тому акторові здебільшого необхідно самостійно опанувати матеріал (текст) та продумувати свій акторський образ.

Чимало театральних акторів відмовляються від ролей у кіно, так як фізично і психологічно не можуть увійти в динамічний ритм сучасного знімального процесу. Причиною цього є небажання чи неспроможність експериментувати та відійти від принципів усталеної класичної театральної школи: такі актори звикли працювати над роллю поступово, деталізовано, шукаючи «зерно» в ролі; вони не уявляють, як можна грати роль, часом навіть не вивчивши текст, щоб перед камерою асистенти тримали плакати з ним або «бігав рядок телесуфлера» (відповідно до нових технологій звуко- і відеозапису звук у сучасних серіалах та кінофільмах повністю синхронізований).

Та все ж в Україні відомо багато акторів, які активно працювали і працюють і в театрі, і в кінематографі. Показовим є досвід акторської роботи в театрі і на екрані Богдана Ступки, який зіграв понад сто ролей на театральній сцені («Украдене щастя» І. Франка в ролі Задорожного, «Кам'яний господар» Л. Українки в ролі Дон Жуана, «Енеїда» І. Котляревського в ролі Автора, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова в ролі Майстра й ін.) та стільки ж ролей у кінематографі, серед яких «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), «Смерть Івана Грозного» в ролі Бориса Годунова (1991).

Актор того ж театру Анатолій Хостікоєв 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 кінороботами «Ати-бати, йшли солдати» в ролі Кринкіна (1976), «Жив-був Шишлов» в ролі Пасинкова (1987), «Мисливці за діамантами» в ролі капітана міліції (2011). Українська акторка О. Сумська здобула визнання не тільки творчими здобутками у театральній справі, а й завдяки екранним роботам «Роксолана», де зіграла головну роль (1997), «Право на любов» в ролі Оксани (2005), «Тіні незабутих предків» у ролі матері Вані (2013) й ін.

Маловідомим та показовим фактом є досвід роботи в кіно одного з найвідоміших театральних акторів початку ХХ ст., режисера й театального педагога М. Чехова. Художній керівник МХАТу (1924–1927) завдяки С. Рахманінову потрапив у Голлівуд, отримав роль російського доктора-психіатра Алекса у стрічці А. Хічкока «Зачарований».

Видатний кінокритик та актор Том Харді (зіграв у кінокартинах «Темний князь», «Воїн», «Початок») (American theatre, 2000, с. 75) наголошує на тому, що принципової відмінності у грі актора на сцені та перед камерою не існує: «в обох випадках актор повинен зображувати правду в ілюзії. В театрі все цікавіше, більш витончено в тому плані, що ти робиш це перед очима сотень людей без мікрофону, винятково тими способами, якими володієш сам, а не з допомогою спецефектів, над якими працював хтось інший». Однак такі твердження є поодинокими; більшість фахівців театру і кіно схиляються до думки, що відмінність гри актора на сцені та на знімальному майданчику є вкрай різкою.

Робота актора кіно відрізняється від роботи актора драматичного театру засобами умовності та природою існування. Перша й основна відмінність акторської майстерності полягає у наявності глядацької аудиторії в момент його роботи. У театрі актор працює, скажімо, «на останній ряд»: в актора є простір залу, який він повинен заповнити своєю «енергією». У театрі актор чітко розуміє, кому призначається його гра – глядачам у залі, і це усвідомлення дає йому додаткове натхнення. Актори ж, які працюють у фільмі, позбавлені цього адресата і можливості отримати живий емоційний відгук.

Гра навіть у невеликому залі на 50 осіб і гра на камеру – дві абсолютно різні речі, навіть у психологічному плані. Театр з огляду на всі його сучасні зміни не зможе досягти природності та інтимності обстановки, яку може зафіксувати камера. Тому і вважається, що театральна гра умовна, надмірно експресивна, а гра в кіно відбувається в камерних умовах, а відтак – природніша, наближена до реального життя.

Влучним є вислів оскароносного голівудського актора Іена Маккелена, який зіграв у кінокартинах «Хоббіт», «Володар кілець», «Люди Ікс» (American theatre, 2000, с. 78) : «Різниця полягає в тому, що в театрі актор знає, для кого він грає, а в кіно поняття «аудиторії», адресата є не чітко вираженим... наприкінці вистави я вийду на поклін і дізнаюся, чи сподобалась моя робота, а в кіно – цього не буде, емоційний зв'язок відсутній». Кінематограф не передбачає «акторського посилення» у глядацьку залу, відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз.

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

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

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

Показовим прикладом можуть слугувати роботи шведського режисера театру та кіно, сценариста, письменника Інгмара Бергмана, який, крім знімання кінокартин, активно займався театральними постановками, приділяючи особливу увагу саме великому («крупному») плану акторів: для митця важливим було все – аж до виразу очей. У 60-х роках ХХ ст. І. Бергман, художній керівник Драматена (Королівського Драматичного Театру Стокгольму) та режисер значної кількості театральних постановок, паралельно знімав кінокартини «Скрізь тьмяне скло», «Персона», «Сором». Досвід роботи у сценічному та екранному мистецтвах допоміг режисерові з'ясувати принципові відмінності акторської гри на сцені та знімальному майданчику. Вражаючими є зізнання митця (Шеберг, 2015, с. 180) про роботу на сцені

і в кіно: «Коли я на сцені, дрібні відволікаючі фактори мене практично не бентежать і не заважають грі, але під час зйомок найдрібніші перешкоди можуть привести до нового дублю. Варто кому-небудь під час моєї сцени раптово зрушити з місця або пройти біля камери, я тут же прошу все перезнімати: а раптом я на частинку секунди відволікся, мигцем подивився на цю людину і вираз очей змінився? На великому плані будуть помітні всі найдрібніші деталі». У кіно всю енергію потрібно потужно акумулювати в собі, це завжди велика внутрішня робота. Акторові треба навчитися шукати способи, як обмежити себе і свої дії, тобто не рухати ні руками, ні головою, щоб усвідомити цінність тіла, жесту – треба грати зіницями, як, наприклад, Деніел Крейг у ролі агента 007: у нього в цій ролі практично відсутня міміка, немає і натяку на сильні емоції, але він абсолютно енергійний.

Інший приклад описаний кінорежисером Ельдаром Рязановим, який, згадуючи першу зустріч з актором Московського драматичного театру ім. К. С. Станіславського Г. Бурковим, відзначив, що в актора ідеальне обличчя п'яного російського інтелігента. Ця основна деталь (зовнішня ознака) посприяла подальшому акторському самовираженню Г. Буркова у великому кінематографі – комедії «Зигзаг удачі» (Рязанов, 2007, с. 120).

Розглянемо дві режисерські варіації постановки «Дяді Вані» А. Чехова: сценічну та екранну. За свідченнями актриси театру і кіно Ірини Мірошниченко, яка грала в однойменному художньому фільмі Андрія Кончаловського та у виставі Олега Єфремова Олену Андріївну, її образ мав два протилежних характери. І. Мірошниченко згадує, що режисер театральної постановки О. Єфремов у третьому акті вимагав надзвичайно швидкого темпоритму, відчуття напруженості, спалаху емоцій. Актори повинні були впродовж двох попередніх актів емоційно підготувати глядача до цього емоційного сплеску акторської енергії. У кіно ж, навпаки, цього сплеску емоцій завдання режисера не передбачали. На кіноекрані персонаж І. Мірошниченко – м'яка за характером, спокійна, стримана жінка. Сцена плачу витримана в помірному темпоритмі, інтимна і тиха (2011, с. 280).

Має рацію Патрік Стюарт («Люди Ікс», «Зірковий шлях»: «У театрі ви контролюєте свій світ, свого героя за допомогою рухів, голосу, гри, створюєте потрібну «температуру» видовища. Це подібно їзді на красивому, сильному коні: він рухається в тому напрямку, який ви самі вкажете. Це неймовірно натхненно. У кінематографі та на телебаченні ви працюєте поступово, фрагмент за фрагментом, і скласти повне уявлення про те, що відбувається у фільмі з вашим героєм, практично неможливо до настання фінальної стадії виробництва, де від вас нічого не залежить»)(American theatre, 2000, с. 30). Саме тому режисери театрів вимагають від акторів «напруження»,

«надриву» і деяких гіпертрофованих емоцій, підвищених нот: робиться ставка на живу глядацьку реакцію, без якої актори не можуть грати; глядачі ж у залі, ніби камертон: вони допомагаю акторам відчутти потрібний темпоритм вистави.

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

Ще одна важлива відмінність полягає у цілісності образу персонажа: у театрі, під час вистави, актор опиняється один на один з історією свого персонажа, яку він повинен пережити на сцені, а в кіно – ця історія залежить від режисера, адже кінематограф – це монтаж, ілюзія реальності. До аналогічного висновку доходить американський актор Майкл Кейн (який працює і в кіно, і в театрі): «У кіно, на відміну від театру, послідовність сцен, над якими працює актор, найчастіше порушується: після зйомок першої можуть відразу ж перейти до останньої, і акторові потрібно зуміти швидше переключитися з однієї емоції на іншу»(2010, р. 45). Через це сюжетна послідовність порушується, зерно образу, характеристика героя розпадається на окремі частини. Тому актор повинен перед роботою над кожною окремою сценою чітко усвідомити, що відбувається з його героєм у певний момент. Наприклад, спочатку зіграти чоловіка, який вражений новиною про невірність дружини, а потім правдоподібно зобразити цього ж героя, який ще не знає про зраду.

У театрі ж, де сюжетна дія не рветься на частини, і історія героя розвивається поступово, у актора є можливість «розгойдатися», відчутти характер свого персонажа, глибше передати його емоції. У театрального актора є тільки одна можливість, тільки одна спроба, коли, як у кіно, режисер не тільки не дотримується під час зйомки порядку сцен, а й навіть кульмінаційні або фінальні сцени може зніматися на початку знімального періоду.

Театральний актор, який грає роль у популярній п'єсі («Гамлет» В. Шекспіра, «Наталка Полтавка» І. Котляревського), котру до нього неодноразово ставили, неминуче буде порівнюватись із попередніми її виконавцями, тому він повинен обов'язково врахувати їхній досвід і запропонувати своє трактування образу. Актор кіно в цьому аспекті вільніший, за винятком ремейків (з англ. remake – сучасна версія раніше відзнятого кінофільму).

Наступна відмінність стосується питання умовності дії. Граючи одну й ту ж роль багаторазово, актор ризикує втратити безпосередність і природність, машинально промовляючи одні й ті ж репліки не тільки під час самих вистав, а й на репетиціях. Він повинен зберігати «ілюзію першого

виходу» щовечора, коли повторно виходить на сцену. Ця ситуація ускладнюється тим, що переграти нічого не вийде, оскільки робота актора відбувається в режимі реального часу, тоді як у кіно невдалу сцену можна за необхідністю перезняти.

Американський актор Філіп Сеймур Хоффман, якому вдалося попрацювати актором і режисером-постановником у багатьох різноманітних жанрах театрального та кінематографічного мистецтва, володар премії «Оскар» (знявся у фільмах «Талановитий містер Ріплі», «Запах жінки»), в одному з інтерв'ю зізнався: «Найскладніше для мене в театральній грі – щовечора повертатися на сцену і відтворювати образ свого героя так, як ніби ти граєш його в перший раз, укладаючи при цьому всю свою душу. Зйомка ж у кіно схожа на якісь короткі спалахи: камера вмикається – ти повинен бути готовий відіграти, камера вимикається – йдеш перепочити. Тому ти повинен концентрувати свою увагу на герої, його характері та історії протягом усього знімального періоду, але ж є дні, коли ти не граєш. Іноді цілу добу програєш свою роль у голові, тільки встав перед камерою – і ось робота вже закінчена, а ти не можеш відразу ж перемкнутися і виникає відчуття незадоволеності. Звичайно, якщо сцена виявляється невдалою та її повторюють, це дає змогу ввійти до неї поступово, але все-таки мало хто погодиться витратити на тебе багато часу. Тут постає питання про великі гроші за втрачені години зйомки» (Shelley, 2017, с. 12).

Театральний актор не зможе грати без уміння чітко вимовляти кожне слово, кінематограф же не ставить перед актором таких завдань. Акторові завжди можна дозволити зробити кілька спроб озвучування, якщо якась була невдалою, або запросити озвучувати іншого актора. Невражаючий голос, акцент, невиразна дикція або проблеми із промовою для кіноактора не будуть такою великою проблемою. Наприклад, відомо, що голоси деяких голлівудських акторів, наприклад Мерилін Монро, Клінта Іствуда або Арнольда Шварцнеггера, абсолютно невиразні.

Наступна відмінність полягає в питанні можливості імпровізації. Актор театру повинен знати свої репліки напам'ять і, як правило, не має права їх змінити: якщо п'єса відома, – то будь-яке відхилення, помилку, заміну одного слова на інше, пропуск глядачі можуть помітити. Актори кіно в цьому плані вільніші: якщо вони дещо змінять свої слова, мало хто, крім сценариста, дізнається про це.

Наукова новизна. У статті ґрунтовно розглянуто проблеми співпраці актора з кіно- і театральним режисерами у процесі створення вистави чи кінофільму з метою виявлення основних відмінностей засобів умовності та головних принципів акторської майстерності в театрі та на знімальному

майданчику. Одержаними результатами відкриваються перспективи подальшого дослідження специфіки діяльності актора театру і кіно.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що універсальний актор театру і кіно має вирізнятися професіоналізмом, здатністю швидко сприймати та виконувати поставлені завдання, концентрувати увагу, вміти моментально перевтілюватися. Робота актора кіно відрізняється від роботи актора театру природою існування та засобами умовності: кінематограф не передбачає «акторського посилу», відповідну реакцію та наявність будь-яких (театральних) пауз; для нього характерна концентрація і зосередженість уваги актора, деталізація елементів внутрішньої техніки актора, наявність так званих «дублів» (можливості перезняти невдалі сцени). Специфіка майстерності актора театру, навпаки, повністю залежить від сюжетної дії, що розвивається поступово, від наявності глядацької аудиторії у момент його роботи. Тому, з огляду на співпрацю актора театру із глядачем, робота в театрі є більш унікальною та імпровізаційною, що спонукає до проведення подальших досліджень, зокрема в аспекті порівняльно-типологічного аналізу з означеної теми.

Бібліографічні посилання

1. Безклубенко С. Д. *Українське кіно : начерк історії*. Київ : КНУКіМ, 2001. 169 с.
2. Безручко О. В. Шлях у кінематограф відомого українського актора, режисера і кіно педагога Є. С. Матвеева. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2015. Вип. 15. С. 15–18.
3. Мирошніченко И. *Расскажу*. Москва: АСТОлимп-Бизнес, 2011. 352 с.
4. Погребняк Г. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*. Київ, 2017. Вип. 15. С. 15–18.
5. Рязанов Э. *Неподведенные итоги*. Москва : Вагриус, 2007. 640 с.
6. Шеберг Т. *Ингман Бергман. Жизнь, любовь и измены*. Москва : Corpus, 2015. 480 с.
7. *American theatre*. New York : Theatre Communications Group, 2000. 35 p.
8. Caine M. *The Elephant to Hollywood*. London: Hodder&Stoughton Ltd, 2010. 300 p.
9. Shelley P. *Philip Seymour Hoffman: The Life and Work*. North California : Jefferson, 2017. 218 p.

References

1. Bezklubenko, S. D. (2001). *Ukrainian Cinema: An Outline of History*. Kyiv: KNUKiM.
2. Bezruchko, O. V. (2015). The way to the cinema of the famous Ukrainian actor, director and film teacher E. Matveyev. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy [Art of Ukraine]*. Kyiv, pp. 15–18.
3. Miroshnichenko, I. (2011). *I'll tell you*. Moscow: AST Olimp-Biznes.
4. Pogrebnyak, G. (2017) Author's mode in the screened scenic mystery. *Visnyk KNUTKiT [News of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University]*. Kyiv, pp. 115–122.
5. Rjazanov, Je. (2007). *Unsupplied results*. Moscow: Vagrius.
6. Sheberg, T. (2015). *Ingman Bergman. Life, love and treason*, Moscow: Corpus.
7. *American theatre*. (2000). New York: Theatre Communications Group.
8. Caine, M. (2010). *The Elephantto Hollywood*. London: Hodder&Stoughton Ltd.
9. Shelley, P. (2017). *Philip Seymour Hoffman: The Life and Work*. North California: Jefferson.

© Совгиря Т. І, Татаренко М. Г., 2018

Стаття надійшла до редакції 02.04.2018