

DOI: 10.31866/2617-2674.4.1.2021.235062  
УДК 791.635-051**АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ:  
ВІД УЯВИ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ**Михайло Барнич<sup>1а</sup>, Наталія Горбачук<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри тележурналістики та майстерності актора; e-mail: mngmt@ua.fm; ORCID: 0000-0003-2482-5202

<sup>2</sup> магістрант кафедри тележурналістики та майстерності актора;  
e-mail: natasha.gorbachuk123@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7767-1967

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Ключові слова:**

уява;  
перевтілення;  
актор;  
роль;  
акторська майстерність

**Анотація**

**Мета дослідження** – проаналізувати працю актора над собою перед виходом на знімальний майданчик та розкрити ключові способи підготовки актора до сценічної та кіноролі в уяві. Робота над роллю в уяві – це один з найважливіших етапів у підготовці до гри на сцені чи на знімальному майданчику. **Методологія дослідження** базується на теоретико-аналітичному способі визначення основних творчих методів підготовки актора до гри та їх застосування під час роботи для вживання в роль. **Наукова новизна** полягає у цілісному дослідженні роботи актора театру та кіно в уяві та на підготовчому репетиційному етапі творення ролі. **Висновки.** На основі аналізу творчості актора театру і кіно визначено особливості праці над роллю в уяві, на репетиціях та застосування цього творчого доробку під час вистави та на зйомках кінофільму. Виявлено, що одним із важливих способів підготовки актора до гри є імпровізація в ролі. З'ясовано, що творча атмосфера на знімальному майданчику позитивно впливає на результат акторської гри. Необхідним етапом праці актора над собою є вивчення та розвиток природних інструментів, зокрема володіння голосом, мімікою, жестикуляцією, диханням. Важливою частиною є вивчення механізму збудження акторського переживання в ролі. При його розумінні актор зможе використовувати та застосовувати набуті практичні знання у публічних умовах під час вистави чи кінозйомок. Сучасному актору необхідно бути всебічно розвиненим, прагнути вивчати свою природу та завжди вдосконалювати свою майстерність.

**Як цитувати:**

Барнич, М. та Горбачук, Н. (2021). Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(1), с.18-27.

**Постановка проблеми**

Головним завданням акторської майстерності є перевтілення актора в ролі. Праця над роллю в уяві – це один з найважливіших етапів у підготовці до гри на сцені чи на знімальному майданчику. Для творення образу необхідними є навички імпровізації, що можуть допомогти у вивільненні власної природи актора. Утім, на сьогодні ще немає цілісного аналізу етапів творення ролі в уяві та безпосередньо перед грою. Тому постає завдання у здійсненні такого аналізу та визначенні ключових способів підготовки актора до кінозйомок або вистави.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**

Під час дослідження використано праці К. Станіславського, зокрема «Робота актора над собою», в якій висвітлено основи опанування акторською технікою. Дослідженню даної теми присвячені роботи Лі Страсберг, Стелли Адлер і Сенфорда Мейснера, які інтерпретували «систему Станіславського». Зокрема «реалістичний» підхід у викликанні емоцій зазначає Лі Стасберг, імпровізаційний спосіб розкриває Сенфорд Майснер, важливість творчої роботи та уяви викладено в методі гри Стелли Адлер. У працях співавтора цієї статті Михайла Барнича йде мова про новий підхід до перевтілення актора в ролі, який сприяє переходу від життєвого до творчого існування актора. У теоретичних працях Ути Хаген висвітлено значення акторської унікальності та індивідуальності. Аналіз змісту сценічного почуття визначено у дослідженні Н. Рождественської «Психологія художньої творчості».

**Мета дослідження**

Мета дослідження – висвітлити працю актора над собою перед виходом на сцену, або знімальний майданчик та розкрити ключові способи підготовки актора до сценічної ролі та кіноролі в уяві.

**Виклад основного матеріалу**

У повсякденному житті кожній людині доводиться побувати певним чином актором. Звичайні люди не замислюючись, мимоволі приймають своєрідну маску: касири супермаркету повинні посміхатись кожному покупцеві, маркетологи, які пропонують свою «найкращу у світі продукцію» повинні бути переконливими, політики – діловими, воїни – підтягнутими тощо. Та коли актор – це професія, то тут щоразу необхідно бути в різних масках. На актора покладено нелегке завдання – потрібно не лише зацікавити глядачів характером та поведінкою, а й одночасно відчувати атмосферу вистави, чути темпоритми та інтонації всіх партнерів, та ще й прислухатися до свого внутрішнього стану. І це лише частина того, що актор робить одночасно на сцені та в кіно. Без цих професійних елементів увага глядача автоматично переходить на віртуознішого актора, того, хто краще володіє майстерністю.

Михайло Чехов (2003, с.554) зазначав: «Свобода та оригінальність в ролі не що інше, як свідомо володіти своєю майстерністю». У більшості студентів-початківців дещо поверхневе уявлення про творчість актора. Це виявляється в тому, що отримавши роль в драматичному творі, майже всім хочеться одразу перевтілитися в уяв-

лений образ та набути відповідного стану переживання. Спрощене уявлення про акторське мистецтво походить від того, що у цьому мистецтві нібито не потрібно ні особливого голосу, ні відповідних пластичних даних, а натомість користуючись тим, що дано природою кожній людині – здатність до почуття, просто відчутти / пережити те, що переживає персонаж. Але ж власне стан переживання в ролі це і є акторська майстерність, яка досягається тренуваннями психіки, подібно до тренувань голосу співаком, пластики танцюристом та вправності музикантом. Щоб акторові досягти майстерності переживання необхідно докладати чимало зусиль.

На перший погляд здається, що для того, щоб бути професіоналом високого ґатунку необхідно досконало оволодіти акторською технікою. Але тут важливо обрати правильну техніку. Як і в кожній галузі науки все відбувається поступово, так і у науці про акторську майстерність. К. Станіславський (1953, с.670), який першим заснував основи акторської професійної техніки сам визнавав, що вона є недосконалою: «Будемо сподіватися, що наука допоможе нам знайти практично можливий підхід до чужої душі, будемо вчитися розбиратися в логіці, в послідовності її почуттів, у психології, в характерології. Можливо це допоможе нам виробити засоби пошуку підсвідомого творчого матеріалу не тільки в зовнішньому навколишньому житті, але й у внутрішньому житті людей».

Тому на сьогодні маємо розмаїття новаторських напрямів у царині акторської майстерності. У Америці, наприклад, «система Станіславського» отримала підтримку і вдосконалення. Три майстри – Лі Страсберг, Стелла

Адлер і Сенфорд Мейснер представили три різні напрями її інтерпретації. Перший за головне взяв реалістичність емоцій, друга – творчу роботу та уяву, а третій – імпровізацію. Лі Страсберг вважав, що емоційна пам'ять – це ключ до розуміння креативності: «Коли актор захоплений у творчий процес, він підсвідомо використовує думки, почуття і емоції зі своїх спогадів. Всі люди мають емоційну пам'ять, проте не всі уміють її використовувати. Викликати емоції можна різними способами. Один з них – музика. Програючи у голові різні музичні твори можна викликати ту чи іншу емоцію. Таких способів насправді безліч, важливо підібрати той, який підходить актору» (Бартоу, 2013, с.406). Таким чином, бачимо, що ударні місця Лі Страсберга радив асоціювати з певним музичним твором, картиною, що викликають необхідні емоції тощо.

За теорією Ути Хаген актор повинен шукати в самому собі те, що допоможе йому грати. Важливо довіряти своїм інстинктам та відчуттям. Необхідно зрозуміти в чому унікальність та індивідуальність актора та привносити це у свої ролі. А також розуміти, що зовнішній образ актора може зовсім не відповідати внутрішньому. Ута Хаген вважала, що фізичні відчуття легше запам'ятати ніж емоції, тому і емоції легше викликати через фізику.

Стелла Адлер повторювала своїм учням: «Або ви допомагаєте глядачеві вирости над собою, стати кращим, або не грайте зовсім! Завжди вкладайте у свою гру свій авторський погляд, сенс, зміст, думку, ідею. Це лише додасть вашій грі насиченості і зацікавить глядача. Таким чином ви вже не просто розповідаєте, що відбувається, а наголошуєте на тому, про що йде

мова. Головне не намудрувати занадто і враховувати, що людський мозок і психіка мають межі сприйняття. Занадто багато всього не треба» (Бартоу, 2013, с.86).

Відмінним від інших є погляд на акторську майстерність співавтора даної статті М. Барнича (2018, с.200): «Що таке перехід із звичного способу існування до творчого? Це зумисне вилучення або вимкнення аналітичного мислення з участі в аналізі творчих рухів-дій, тих, якими актор творить зовнішні ознаки персонажа. Такий перехід і навмисне блокування аналізу є цілком прихованим від стороннього ока. Ніхто не може розпізнати таких маніпуляцій актора з власним мозком. Тому це і є психотехнікою».

Ключовим моментом у творенні персонажа є робота актора в уяві. Без цієї складової творчого процесу акт перетворення неможливий. Це важлива частина на підготовчому етапі. Працюючи в уяві, актор опирається на попередній життєвий та творчий досвід, формуючи характерні риси, манеру поведінки та особливості героя. Проте акторові-початківцеві потрібно бути обережним працюючи в уяві, адже грань між творчим та життєвим станом тонка. Не маючи достатньо творчого досвіду він ризикує потрапити у життєвий стан, адже для актора він доступніший, оскільки є дотичним до таких переживань, які охоплюють його у звичайному житті. Для актора такі переживання небезпечні. Перебуваючи в такому стані його організм немов паралізує всі необхідні природні інструменти для творення ролі. Таким чином дихання, голос та міміка знаходяться в полоні даного стану, який активується при конфлікті, паралізуючи м'язи ще більше.

Проте актор-початківець може відразу не помітити, що він не у творчому стані, адже для цього потрібно мати достатньо досвіду. Також варто зауважити, що цей стан спокушає і відчувши його одного разу, актор намагається досягнути його знову. Для того, щоб вивільнити свою природу потрібний час. При цьому необхідно володіти певними вмивами та тонко відчувати свій організм.

Основним методом для набуття творчого стану є імпрровізація. Вона є невід'ємним елементом для кіноакторської гри і однією з найкорисніших вправ для актора. Завдяки цьому елементу можна вивчати власну природу, реакції організму на ті чи інші ситуації та події. Коли актор виходить на сцену, то ще не знає як буде йти вистава, і як саме він гратиме. Хоч роль проаналізована, однак залишається невідомим те, як гратиме партнер, та як налаштована сьогодні публіка. Адже саме оцінка публіки є критерієм доброї чи поганої гри актора.

Важливе є також вміння слухати себе та атмосферу в залі під час гри. Адже незацікавленість глядачів дійством ускладнює виконання ролі. Актор, у якого «зазубрені» всі слова сценарію від крапки до крапки, який не вміє діяти «тут і тепер» та відштовхуватись від обставин, немов робот з вбудованою програмою. Саме тому для нього важливо розвивати свою уяву, фантазію, адже це допомагає виховувати імпрровізаційні навички, які є одними з найважливіших, найнеобхідніших граней акторської майстерності.

Спонтанне, імпрровізоване творення ролі дає можливість зрозуміти як відбувається захоплення роллю. Вчинити так, щоб імпрровізований рух був природним – основне завдання для актора в процесі

імпровізації. Адже завдяки цьому збуджується процес з'яви із пам'яті та усвідомлення того, з чим пов'язаний цей рух та його втілення. Досвід, здобутий попередніми тренувальними вправами вкаже на стан, де відбувається переживання і як далі поводитися. Найперше слід чітко розрізнити для себе два різні стани: написаний автором емоційний стан персонажа – це один; а стан актора до того, як він вийшов на сценічний майданчик – інший.

Імпровізація та інтерпретація ролі полягає в тому, що актор не готується створити щось конкретне задумане, тобто певний стан, бо відправною точкою емоційного та психологічного стану створеного ним персонажа є стан самого актора в цей момент. Він може бути спокійний чи чимось стурбований, але це його власний стан, а не підготовлений у його особі стан персонажа. Тобто імпровізація полягає в тому, що всі наступні кроки (рухи), тон мовлення та інтонації не є заплановані, а творяться з тіла та голосу. Про таке існування в ролі зазначено наступне: «Я пропоную персонажеві свої обставини, даний емоційний стан, свій характер та свої характерні звички і прикмети» (Барнич, 2009b, с.6). Оскільки роль грається актором немов «навмання» і зовсім не заплановано, то у будь-якій підготовці ролі в уяві немає потреби, щоби більше, цього не потрібно робити. Наприклад, якщо згідно з роллю персонаж має знаходитись в збудженому стані під час дії, ми навмисно не намагаємося створити чи відчутти цей стан. Навіть навпаки, вільно та легко інтонаційно «запускаємо» слова персонажа – інтерпретуємо роль та імпровізуємо у ній.

У статті «Про акторські тренінги: особливості природи сприйняття та реа-

гування» (Барнич, 2009a, с.7) вказано, що дійовий зміст у будь-якому випадку переживеться актором, але не такою глибокою емоційною мірою як би хотілося. Але ж інтерпретація дає нам право на це. Створений персонаж буде з таким характером, таким ставленням до того, кому сказаний текст і матиме таку поведінку, яку актор запропонує глядачеві. Адже кожен вислів може мати найрізноманітніші відтінки переживання. Так, «Я люблю тебе» може бути сказано радісно, з теплою, з сумом, зі злістю, в розпачі та ін.

Особливість імпровізації в ролі на матеріалі драматичних творів в тому, що автор заздалегідь подбав про цілісність, змістовність та конфліктність конкретного діалогу персонажів на ту чи іншу тему так, що глядачі самостійно виправдають ті чи інші стосунки. Тим більше, що глядачами під час виконання вправ часто будуть самі ж колеги. Та про це потрібно заздалегідь подбати і акторові – підібрати відповідний уривок з п'єси, де спостерігається яскравий конфлікт між персонажами.

Така робота над уривками з драматичних творів дає можливість акторові на практиці пізнати та зрозуміти принцип організації особистого двоїстого існування в ролі. П. Якобсон (1936) зазначав: «Сутність свідомості ролі полягає в тому, що актор, перебуваючи на сцені, діє не від себе, а від імені ролі, тобто актор набуває під час вистави фіктивну свідомість, яка дозволяє йому легко діяти в сценічній ситуації та при сценічних випадковостях реагувати від імені зображуваної особи».

Завдання актора під час імпровізації полягає також у вмінні розрізнити та роздвоювати під час гри дві половини своєї свідомості. «Одна частина

(половина) – це знання, накопичені про роль у процесі її виучування, аналізу та уяви. Окрім знань про характер, прикметні ознаки персонажа, емоційний стан сюди входить також вивчений текст та мізансцени (переміщення в просторі). Друга половина – це та вільна частина свідомості, яка повинна осмислювати та переживати дану інформацію» (Барнич, 2009b, с.4-8).

Драматичні уривки є саме тим матеріалом, на основі якого накопичуються навички, які допоможуть актору працювати в майбутньому. Але драматичний матеріал тільки на етапі підготовки є тренувальним засобом, із яким можна поводитися вільно.

Також у творчому процесі важливе місце займають дихання, голос, міміка та тон мовлення. Вони взаємопов'язані між собою. Без них творення персонажа неможливе, адже вони показують внутрішній стан героя. Наприклад, важкий настрій відображається опущеним голосом, тяжким диханням, опущеною мімікою, а радісний настрій, навпаки, супроводжується легким диханням, піднесеним тоном голосу. У звичайному житті такі реакції виникають самостійно, адже вони є наслідком внутрішнього стану. Людина потрапляє під вплив емоційного переживання, яке диктує їй поведінку. Ці реакції спостерегти за собою в життєвих умовах надто складно, тому процес відтворення вивчається актором при публіці, яка є обов'язковою умовою при перевтіленні.

Актор вчиться природно творити зовнішні реакції, оскільки в нього немає потреби в тих діях, що він робить під час виконання ролі. Актор зумисне пришвидшує дихання, якщо у персонажа воно збуджене, «видобуває» необхідний тембр голосу та тонування, що відповідає переживанню героя. Також

варто зазначити, що внаслідок так званого видобування, яке супроводжується певними переживаннями, в організмі актора відбуваються зміни. Відповідний тон мовлення, рухи та переживання збуджують нервову систему. Попри це збудження, дихання та голос й надалі підпорядковуються актору та слугують відтворенню зовнішніх ознак персонажа.

Втім зауважимо, що часто актори-початківці припускаються грубої помилки. Викликаючи драматичні почуття, вони забувають, що дихання, голос, тон та міміка – це відтворювальні зовнішні одиниці, які подібні до фізичних дій та поведінки. Їх вираження є, імовірно, інтуїтивними. Та якщо не досягнути управління ними, то й не вийде досягнути переживання в ролі. З огляду на це зумисне відтворення мімічних, дихальних та голосових реакцій персонажа є обов'язковою умовою для досягнення акту переживання в ролі.

Також варто зазначити, що на знімальному майданчику присутні багато людей, настрій яких залежать від різних чинників. До прикладу, в кожного є свої переживання (за якість роботи, яку виконує; втома та спровоковане нею роздратування; негаразди вдома; банальне хвилювання), які не зникають під час роботи.

Зазначимо, що творча атмосфера на знімальному майданчику допомагає актору творити в ролі. Відомо багато прикладів, коли актори під час зйомок починали грати зовсім не по заданому режисером малюнку, а так, як спрямувала сформована у творчому ключі атмосфера – результат виявився несподівано вдалим.

Та все ж обставини можуть скластись таким чином, що день проходило в стресах. При зазначених обстави-

нах для актора дуже важливе вміння абстрагуватися від усього. Проте варто наголосити, що це неможливо тоді, коли актор зосереджений не на собі, а на якихось інших переживаннях чи проблемах. Тому перед виходом на сцену актору потрібно слухати себе, свій настрій і вже виходячи з цього стану – грати.

Для успішної гри необхідно заздалегідь витіснити всі відомі знання про роль зі свідомості на рівень пам'яті. Адже в акторській пам'яті поміщено цілу структуру стосунків між персонажами. І якщо актор згадує поставлені завдання (дію, емоційний стан персонажа, текст ролі, інтонації та ін.) та збуджений бажанням втілити задумане, то свідомість переймається цими згадуваннями, а не переживаннями в ролі. Н.Рожественська, аналізуючи зміст сценічного почуття, пише: «Суб'єкт сценічного переживання роздвоєний: "я" існує в процесі гри в складному діалектичному єднанні. Особисті переживання актора відходять на другий план, увага зосереджується на переживаннях персонажа. І все-таки актор відчуває почуття творчої радості, коли роль вдалася. Це відчуття успіху своєю чергою підштовхує уяву. Актор володіє сценічним переживанням, керує ним – видно, це приносить особливе задоволення» (Рожественская, 1995).

Отримавши драматичну роль, майже всім молодим акторам відразу хочеться перевтілитися в образ, який вони уявили та набути відповідного стану переживання. Про акторську майстерність існує спрощене уявлення. Воно походить від того, що нібито у цьому мистецтві не потрібно нічого особливого: голосу, відповідних пластичних даних, а можна користуватись лише

тим, що дано природою кожній людині – здатність до почуттів, просто відчувати та переживати те, що переживає персонаж. Але ж акторська майстерність – це і є стан переживання в ролі, а досягнути такої майстерності можна на тренуваннях психіки, подібно до тренувань, якими співак тренує голос, танцюрист пластику, а музикант свою вправність. Для того, щоб акторові досягнути майстерності переживання необхідно докладати чимало зусиль, так само як і відомим митцям. Це потрібно зрозуміти і не варто на самому початку свого навчання думати про здобуття таких складних емоційних переживань персонажа, які задані драматургом та уявлені на основі драматичних творів. Адже оперні співаки, балерини та музиканти-віртуози не починали навчання зі складних творів, а спершу вивчали базові елементи. Тому для початку потрібно за допомогою вправ відшліфувати відповідні дані.

Особливою відмінністю, що вирізняє акторське мистецтво переживання серед інших мистецтв є те, що від самопочуття актора під час виконання ролі в публічних умовах залежить його переживання. З цього випливає, що публіка є тією третьою необхідною стороною не тільки заради якої відбувається дійство, а й постає одним із найвпливовіших чинників акторської гри та переживання в ролі. Танцівник чи співак (бувши представниками виконавських мистецтв) не вимушені під час дійства надавати скільки уваги для свого самопочуття при публічній творчості, що не скажеш про акторів. Чинник публіки змушує актора мобілізувати не тільки всі його мистецько-творчі потенціали (техніку та творчі задатки), а й душевні сили та ресурси (Барнич, 2009а, с.4-8).

Саме тому для вивчення механізму утворення переживання в ролі важливим пунктом є спостереження функціонування цього механізму в навчальних публічних умовах. Власне з цих причин усі початкові вправи з майстерності актора проводяться у таких умовах (Барнич, 2009а, с.4-8).

### Висновки

Акт перевтілення в ролі неможливий без праці актора в уяві та аналізу ролі, адже даний етап займає фундаментальну роль в формуванні образу. На основі аналізу творчості актора театру і кіно визначено особливості праці над роллю в уяві, на репетиціях та застосування цього творчого доробку під час вистави та на зйомках кінофільму. Виявлено, що одним із важ-

ливих способів підготовки актора до гри є імпровізація в ролі. З'ясовано, що творча атмосфера на знімальному майданчику позитивно впливає на результат акторської гри. Отже, необхідним етапом праці актора над собою є вивчення та розвиток природних інструментів, зокрема володіння голосом, мімікою, жестикуляцією, диханням, які допомагають впливати на глядача та на атмосферу в залі.

Важливою частиною є вивчення механізму збудження акторського переживання в ролі. При його розумінні актор зможе використовувати та застосовувати набуті практичні знання у публічних умовах під час вистави чи кінозйомок. Сучасному актору необхідно бути всебічно розвиненим, прагнути вивчати свою природу та завжди вдосконалювати свою майстерність.

### СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Барнич, М.М., 2009а. Акторський тренінг: перетворення обману на гру. *Вісник КНУКіМ. Серія. Мистецтвознавство*, 21, с.4-8.
- Барнич, М.М., 2009б. Про акторські тренінги: особливості природи сприйняття та реагування. *Вісник КНУКіМ. Серія. Мистецтвознавство*, 20, с.4-8.
- Барнич, М.М., 2018. *Психотехніка актора. Майстер-клас*. Київ: Пінзель.
- Бартоу, А., 2013. *Актёрское мастерство: Американская школа*. Москва: Альпина нон-фикшн.
- Рождественская, Н.В., 1995. *Психология художественного творчества*. Санкт-Петербург: Языковой центр СПбГУ.
- Станіславський, К.С., 1953. *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво.
- Чехов, М., 2003. *Путь актера*. Москва: АСТ.
- Якобсон, П.М., 1936. *Психология сценических чувств актера*. Москва: Художественная литература.

### REFERENCES

- Barnych, M.M., 2009a. Aktorskyi treninh: peretvorennia obmanu na hru [Acting training: turning deception into a game]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 21, pp.4-8.
- Barnych, M.M., 2009b. Pro aktorski treninhy: osoblyvosti pryrody spryiniattia ta reahuvannia [About acting trainings: features of the nature of perception and reaction]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 20, pp.4-8.



- Barnych, M.M., 2018. *Psyhhotekhnika aktora. Maister-klas* [Psychotechnics of the actor. Master class]. Kyiv: Pinzel.
- Bartov, A., 2013. *Akterskoe masterstvo: Amerikanskaia shkola* [Acting: The American School]. Moscow: Alpina non-fikshn.
- Rozhdestvenskaia, N.V., 1995. *Psikhologiiia khudozhestvennogo tvorchestva* [Psychology of artistic creativity]. St. Petersburg: lazykovoii tcentr SPbGU.
- Stanislavskiy, K.S., 1953. *Robota aktora nad soboiu* [The robot of the actor over himself]. Kyiv: Mystetstvo.
- Chekhov, M., 2003. *Put aktera* [The way of the actor]. Moscow: AST.
- Iakobson, P.M., 1936. *Psikhologiiia stsenicheskikh chuvstv aktera* [Psychology of the actor's stage feelings]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura.

## АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО: ОТ ВООБРАЖЕНИЯ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ

Михаил Барнич<sup>1а</sup>, Наталья Горбачук<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры тележурналистики и мастерства актера; e-mail: mngm@ua.fm; ORCID: 0000-0003-2482-5202

<sup>2</sup> магистрант кафедры тележурналистики и мастерства актера; e-mail: natasha.gorbachuk123@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7767-1967

<sup>а</sup> Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** – проанализировать работу актера над собой перед выходом на сцену или съемочную площадку и раскрыть основные способы подготовки актера к сценической роли или кинороли в воображении. Работа над ролью в воображении – это один из важнейших этапов в подготовке к игре на сцене или на съемочной площадке. **Методология исследования** базируется на теоретико-аналитическом способе определения основных творческих методов подготовки актера к игре и их применения во время игры для вживания в роль. **Научная новизна** заключается в целостном исследовании работы актера театра и кино в воображении и на подготовительном репетиционном этапе создания роли. **Выводы.** На основе анализа творчества актера театра и кино определены особенности работы над ролью в воображении, на репетициях и применения этого творческого метода во время спектакля или на съемках фильма. Выявлено, что одним из важных способов подготовки актера к игре является импровизация в роли. Выяснено, что творческая атмосфера на съемочной площадке благотворно влияет на результат актерской игры. Необходимым этапом работы актера над собой является изучение и развитие природных инструментов, в частности владение голосом, мимикой, жестикуляцией, дыханием. Важной частью является изучение механизма возбуждения актерского переживания в роли. При его понимании актер сможет использовать и применять полученные практические знания в публичных условиях во время спектакля или киносъемок. Современному актеру необходимо быть всесторонне развитым, стремиться изучать свою природу и всегда совершенствовать свое мастерство.

**Ключевые слова:** воображение; перевоплощение; актер; роль; актерское мастерство

**ACTING: FROM IMAGINATION TO TRANSFORMATION****Mykhailo Barnych<sup>1a</sup>, Nataliia Horbachuk<sup>2a</sup>**

<sup>1</sup> PhD in Art Studies, Associate Professor, Professor of the Television Journalism and Acting Department;  
e-mail: mngm@ua.fm; ORCID: 0000-0003-2482-5202

<sup>2</sup> Master's Student at the Television Journalism and Acting Department,  
e-mail: natasha.gorbachuk123@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7767-1967

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract**

**The purpose of the research** is to analyze the actor's work on himself before going on stage or set and reveal the main ways to prepare the actor for a stage role or movie role in the imagination. Working on a role in the imagination is one of the most important points in preparing for playing on stage or the set. **The research methodology** is based on the theoretical and analytical method of defining the main creative methods of preparing an actor for the playing and their application while playing to get used to the role. **The scientific novelty** consists in a holistic study of the work of a theatre and film actor in the imagination and at the preparatory rehearsal stage of creating a role. **Conclusions.** Based on the work analysis of the actor of theatre and cinema, the features of working on the role in the imagination, at rehearsals and the use of this creative method during the performance or on the set of the film have been determined. It has been revealed that one of the important ways to prepare an actor for the playing is role improvisation. It has been found that the creative atmosphere on the set has a beneficial effect on the result of the acting. A necessary point in the work of an actor on himself is the study and development of natural instruments, in particular, the mastery of voice, facial expressions, gestures, breathing. An important part is to study the mechanism of arousal of the actor's experience in the role.

**Keywords:** imagination; transformation; actor; role; acting

