

THE GENESIS OF ACTOR'S DEVELOPMENT IN AUDIOVISUAL ART

Nataliia Lychkovska *

Received: 2022-06-12

Accepted: 2022-07-14

DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.7743908>

Annotation. This article analyzes the main stages of the formation of acting in audiovisual art in the context of the genesis of a new art form in Ukraine. An analytical interpretation of these stages has been carried out, the research focus is on the period from the beginning of the 20th century to the 1920s inclusive. In particular, the characterization of the artistic features of the development of the acting art period at the end of the 19th century in Kharkov, as well as at the beginning of the 20th century in Odessa and other cities is presented. Considerable attention is paid to the peculiarities of the development of acting in audiovisual art during the Ukrainian national liberation revolution of 1917-1920, when acting in Ukrainian cinema was carried out in extreme geopolitical conditions, in particular, within the framework of the functioning of the film production company Ukrainfilm. Cardinal artistic changes during the period of the seizure of Ukrainian territories by the Bolshevik authorities were due to the ideologization of cinematography in the context of Bolshevik ideological trends. In conclusion, the features of the stylistic formations of the period under study are stated. It was established that the crisis phenomena (wars, revolutions and social conflicts) characteristic of the beginning of the 20th century contributed to the creation of a depressed state of society in the territories of Western and Eastern Europe and determined the conditions for the creation of a new direction of artistic development - modernism. In the interwar period, Ukrainian theater and cinema at the beginning of the 20th century acquired new features and aspects of interaction: a new subjective approach of the actor to the creative process was formed, during the acting game based on established traditions, innovative trends arose in the methods of combining various components of time and space within a single screen reality.

Keywords: acting, audiovisual art, cinematography, performing arts.

* graduate student, Ukraine

ВСТУП

Розвиток мистецьких традицій акторської майстерності в українському аудіовізуальному мистецтві актуалізований врахуванням етапів історичного поступу, що актуалізує аналіз генези цього мистецького феномену. Дослідження історичних періодів розвитку акторської майстерності у аудіовізуальному мистецтві багатьма науковцями засвідчило, що естафета типології характеру, прийнята між культурними періодами з 1910-х до 1930-х (включно з періодом українізації), набула глибинну інтерпретацію, дозволивши акторам прокреслювати тимчасовий ланцюжок типологічних характерів, що повністю збігаються з глобальними естетичними уявленнями соціуму, з групами стійких стереотипів, що склалися у суспільстві (з урахуванням тоталітарної надбудови українізованих мистецьких тенденцій). У своїй конкретиці подібні стереотипи спираються на дуже багату кінематографічну, театральну, літературну та, що ще важливіше, передлітературну традицію. У подальшому повоєнному періоді (1950-ті – 1980-ті роки) мова тут може йти про самі стійкі, «вічні» сюжетні схеми (поетична виконавча майстерність), образи, смислові елементи (фольклористика), які, переходячи з епохи в епоху, з культури в культуру, пов'язують сучасне мистецтво із глибинними верствами фольклорно-міфологічної спадщини. Найбільш чітко такі зв'язки можуть проглядатися лише на рівні сюжетних мотивів, що виокремлювались у методиках підготовки акторів. Сучасний етап розвитку мистецтвознавства демонструє звернення до витоків формування аутентичних напрямів українських шкіл акторської майстерності. Серед таких дослідників слід відзначити науковий доробок таких авторів, як Е.М. Алієв, М.М. Барнич, В.В. Демещенко, Н.П. Донченко, В.М.

Купрійчук, Г.І. Лізавенко, В.Н. Миславський, Г.П. Погребняк, Т.І. Совгира тощо. Зазначені вчені охарактеризували історію розвитку акторської майстерності у сфері аудіовізуального мистецтва, проте малодослідженими залишаються аспекти саме етапу становлення даного мистецтвознавчого феномену, зокрема звертає на себе увагу недостатність дослідженості концептуальних основ виконавчої творчості, що сформувалася у 1920-ті роки і у подальшому значною мірою стала фундаментом розвитку акторської майстерності в українській кінематографії. Метою даної статті є історична реконструкція етапу становлення акторської майстерності в аудіовізуальному мистецтві у контексті генези даного феномену мистецтвознавства. Завданням даної статті є концептуальні характеристики виконавчої творчості, що сформувалася у 1910-ті – 1920-ті роки в Україні.

РЕЗУЛЬТАТИ

Становлення акторської майстерності у сфері аудіовізуального мистецтва стало інноваційним етапом розвитку мистецтва загалом з огляду на технологічний стрибок, спричинений появою і розвитком кінематографії на початку ХХ століття. У цьому розумінні кінематографія стала альтернативою театральному мистецтву і спричинила акторсько-мистецьку дифузію, що також позначилося і на підготовці відповідних кадрів.

Даний процес пов'язаний з тим, що мистецтво початку ХХ століття відзначилося появою модернізму – світосприйняття, що передбачає нетрадиційну форму й неоднозначну, глибинну сутність явища. Розмаїття модерністських напрямків відкрило можливість творчого пошуку для обдарованих естетичним почуттям особистостей і таких, які позбавлені його. Акторські образні перетворення, властиві справжнім мистецьким творам, було демонстровано у Західній та

Східній Європі на початку ХХ століття, та в нашому дослідженні більше уваги ми приділили Україні та вітчизняній культурі. В той час, коли західноєвропейські діячі, митці і літератори творили в стилі модерну на межі століть, українська культура того часу не мала визначеної доби модернізму (Shyrman & Myroshnuchenko, 2019, 189).

Потрібно зазначити, що 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» (Pohrebniak, 2017, 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. 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 (Sovhyra, 2019, 65).

Українське акторське мистецтво в кіно бере свій початок з кінця ХІХ століття. У 1893 році головний механік Одеського Новоросійського університету Йосип Тимченко винайшов і сконструював прототип сучасного кінознімального апарату і апарату для кіно проекції. Тоді ж він здійснив перші кінозйомки – за фільмував вершників і металників копій. Водночас на думку деяких мистецтвознавців часом народження власне українського кіно прийнято вважати вересень 1896, коли в місті Харкові фотограф Альфред Федецький зняв кілька короткометражних документальних сюжетів. У грудні того ж року в Харківському оперному театрі А. Федецький організував перший в Російській імперії публічний кіносеанс (Aliiev, 2016, 165).

Зокрема, 21 серпня 1897 року А.К. Федецький приступає до чергової кінозйомки. Цього разу він вирішив зафіксувати невелику ігрову сценку – виступ на сцені відкритого театру комерційного клубу фокусника Альбані: «Місцевий фотограф-художник А.К. Федецький, що з великим успіхом демонстрував минулого року кінематограф в оперному театрі, нині робить знімки для кінематографа. Учора нам вдалося бути присутніми при зйомці наступної оригінальної сценки. Містер Альбані, що працює на сцені

відкритого театру комерційного клубу, із зав'язаними хусткою очима малює на папері портрет Бісмарка. Закінчивши цей портрет, м. Альбані приступає до іншого. Зробивши декілька штрихів, він швидко зриває з підрамника аркуш паперу, і перед очима здивованих глядачів з'являється фізіономія артиста нашого театру А. П. Смирнова». Ця перша на території Російської імперії кінозйомка, для якої спеціально позував актор, стала передвісником ігрових фільмів. На відміну від родієвих зйомок в цьому фільмі А.К. Федецьким була використана інша композиція кадру, де враховується театральна мізансцена. Подібна зйомка не була для Федецького новинкою – він вже мав достатній досвід фотографічних зйомок у театральних декораціях. Цікаво зазначити, що у цей же час у Франції подібні експерименти ставив Жорж Мельєс. У середині 1897 року він налагодив випуск фільмів, що зафіксували його, коли він показував фокуси у костюмі Мефістофеля (Myslavskiy, 2018, 35).

Одним з перших осередків, де розвивалася кінематографічна акторська майстерність в Україні слід визнати Одесу, де на самому початку ХХ століття функціонували кіностудії та реалізовувалися режисерські проекти, зокрема інноваційного на той час характеру. Приміром, у своєму фільмі «Помста кінематографічного оператора», в якому також діяли комахи, В. Старевич робить пародію в стилі популярного тоді жанру кінофарс. У перших картинах О. Ханжонкова почав зніматися актор Московського Народного театру, пізніше – відомий режисер української радянської кінематографії П. Чардинін. Ним були виконані головні ролі в картинах «Пісня про купця Калашникова», «Єрмак Тимофійович», «Влада темряви» та ін. Слід відзначити, що пізніше у О. Ханжонкова працювали майже усі відомі актори до революційної кінематографії:

І. Можухін, В. Полонський, Н. Радін, О. Рунич, О. Фреліх, А. Бек-Назаров, І. Перестіані, В.Холодна, В. Папазян, В. Стрижевський, Л. Корнеєва, З. Баранцевич та ін. Загалом кінофабрика О. Ханжонкова (логотипом якої був міфологічний кінь Пегас) випускала за рік близько 70 фільмів. Відкривалися його фабрики в різних містах, зокрема в Одесі, Катеринославі, Варшаві, Ризі (Lizavenko, 2016, 159).

У перші роки Української національної революції збільшився попит на суто національну кінопродукцію. В липні 1918 р. урядом була заснована перша в Україні кіно виробнича фірма «Українфільм». Тоді ж почали утворюватися різні національні літературні та мистецькі об'єднання, зокрема, «Вільне мистецтво», Комітет українського національного театру та ін., в яких брали участь кращі художні митці – «актори І. Мар'яненко, Л. Курбас; літератори Л. Старицька-Черняхівська, В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь; публіцисти І. Стешенко, С. Єфремов; художники Ф. Кричевський, Ф. Балавенський; композитор О. Кошиць та ін.» (Kurpiichuk, 2020, с. 40).

У період національно-визвольних змагань в Україні до захоплення території України більшовиками про діяльність ще однієї кінофабрики, яка почала існувати після приходу до Одеси німецьких та австро-угорських військ, першим повідомив журнал «Мельпомена» 22 червня 1918 року: «Торговий дом «К.П. Борисов и К». Одесса, Дерибасовская ул. д. № 21. Товарищество кинематографических картин. Киностудия. Прокатная контора» (Malinovskij, 2000, 60). Перші два фільми в кінематографічних студіях К. Борисова поставив влітку 1918 року за власним сценарієм і зіграв відомий в дореволюційному кіно комедійний актор Аркадій Бойтлер.

Разом з ним знімався його колега по «Гротеску» Є. Монко та ведучі актори театру «Фарс», М. Чернов і Л. Зелінська.

У кінці 1918 року в кіностудії К. Борисова з'явився новий лідер – 34 річний актор Московського Камерного театру С. Ценін. Він займався творчими справами фабрики, а К. Борисов був тільки підприємцем. На теренах Одеси працювали талановиті режисери, актори, монтажники, кіновиробники. Саме перші кінотеатри в місті дали можливість одеситам насолоджуватись переглядом кінострічок.

Завдяки тому ж М. Гросману, О. Ханжонкову, Д.Харитонову, К. Борисову та багатьом іншим деякі жителі могли не лише дивитися кіно, а й брати участь у зйомках фільмів як починаючі актори. З приходом радянської влади усі кінофабрики та підприємства були націоналізовані та об'єднані в одну Одеську кіностудію. Розпочався новий період виробництва кіно в Одесі. Таким чином, створення кінематографа в Одесі дало початок розповсюдженню цього процесу на всій території України. Саме з Одеси артисти від'їжджали до інших міст і там використовували навики, які здобули на Одеській кіностудії. Саме перший етап цього процесу показує нам наскільки важливим був осередок кіномитців, які працювали на теренах цього міста. Власники кіностудій, актори, режисери, сценаристи приїжджали в Одесу для того, щоб тут створити щось особливе, щоб дати початок новому виду мистецтва, який стрімко набрав обертів (Lizavenko, 2016, 161).

У 1930-1950-ті роки кінематограф був «естетичним донором» масового телебачення, яке широко використовувало художньо-виразні засоби кіномови. Але вже у 1960-1970 роках телебачення самовизначилося як мистецтво зі своєю чітко вираженою мовою та естетичною специфікою. Більше того, воно стало активно впливати на еволюцію кіномови й акторської майстерності. Не без впливу телевізійного мистецтва з його безпосередністю, імпровізаційністю,

діалогізмом, репортажним методом зйомок рухомою камерою «життя зненацька», пріоритетом великих планів та інших найважливіших специфічних рис з'явився кінорух «Нова хвиля». Телебачення, як і раніше, є «естетичним донором» кіно, щоправда, з роками його все більше тіснить інтернет, що цілком закономірно.

Характерні для початку ХХ століття кризові явища (війни, революції та соціальні конфлікти) сприяли створенню депресивного стану соціуму на теренах Західної та Східної Європи та визначили умови створення нового напряму мистецького розвитку – модернізму. У міжвоєнний період український театр і кінематограф на початку ХХ століття набули нових рис та аспектів взаємодії: сформувався новий суб'єктивний підхід актора до творчого процесу, під час акторської гри на базі сталих традицій виникли новаторські тенденції у методах поєднання різних компонентів часу і простору в межах єдиної екранної реальності. Модернізм надав видовищним жанрам акторського мистецтва додаткових можливостей: ефективно впливати на свідомість глядача через нові засоби художнього мислення, відтворюючи реальний навколишній світ і світогляд людини, заглиблюючись в її духовний стан і особисті переживання (Shyrman & Myroshnychenko, 2019, 195). З розвитком кіномистецтва змінювались й засади акторської творчості.

Стрімкий розвиток у ХХІ столітті кіно, тілі, відео, комп'ютерних, інтернет-технологій, їх взаємовплив та взаємозбагачення, їхня дешевизна, загальнодоступність зробили аудіовізуальні мистецтва та ЗМІ демократичними та затребуваними масовою публікою. Конвергенційні процеси в галузі кіно, відео, телебачення, комп'ютерних та інтернет технологій значно збагатили мову екранних мистецтв й спричинили трансформацію акторської творчості. Цей

синтез породив нові жанри та жарові утворення, значно розширив глядацьку базу, омолодивши її. Аудіовізуальною творчістю із задоволенням займається більшість молодих акторів та режисерів. З цим плідним процесом пов'язуємо розвиток авторського кінематографа, у тому числі в молодіжному, студентському середовищі. Коли кіно стає тотально авторським. Його вигадують та створюють тотальні автори – драматурги, режисери, оператори, монтажери – часто в одній особі. Прокатним майданчиком для таких фільмів та телепрограм дедалі активніше стає інтернет, фестивалі авторського, незалежного та студентського кіно, університетські кіно- та відеозали, вузівські телеканали.

Сучасні проблеми конвергенції естетик акторського виконання та екранних технологій можна розглядати як потужний виклик аудіовізуальним мистецтвам, естетичному та духовному вихованню поколінь й акторській майстерності. Сьогодні загальним естетичним інструментарієм для кіно, відео, телебачення є відеотехнології, останнім часом і комп'ютерні технології. Поза як відеотехніка має три етапи свого розвитку: аналоговий, цифровий, високої чіткості зображення (аналогова та цифрова технології). Відповідно можна говорити і про три етапи становлення відеоестетики, яка дуже впливає на еволюцію екранних мистецтв й трансформацію акторської майстерності. Спираючись на загальні культурологічні процеси, що відбуваються в галузі екранних мистецтв світу, зокрема, на найбагатший досвід сучасного кіно, власний творчий та педагогічний досліди, режисери пропонують шляхи можливого вирішення ідейно-художніх проблем, що виникли в проблематиці розвитку акторської майстерності у процесі конвергенції естетик та технологій у галузі кіно, відео, телебачення та інтернету.

У процесі генези акторської майстерності з розвитком тенденції аудіовізуальності, безперечно, простежується рельєфність сутності розважальності аудіовізуальних продуктів. Нерідко виток акторської творчості є нав'язані сучасною масовою культурою стереотипи поведінки. Це створює передумови для накопичення штампів, що особливо виявляються в сучасному аудіовізуальному мистецтві. Тому нині простежується необхідність усвідомлення нових вимог до акторського виконавського мистецтва, у тому числі й акторського спостереження як однієї з важливих сторін творчої діяльності. Глибинна установка на розуміння реальності у всій її багатогранності через спостереження є вимогою художнього осмислення життя. Така установка простежується в професійній діяльності одного з відомих режисерів сучасності В. Іванченка.

Так, нині йдеться про те, що спостереження не слід розуміти спрощено лише у вигляді уваги актора до так званого «зовнішнього». Йдеться про глибоке усвідомлення внутрішнього світу об'єкта спостереження, його особистісно-моральних якостей, особливостей поведінки у суспільстві тощо. Роль акторського спостереження не зводиться лише до відтворення реальності. Це складний психофізичний процес, де активно задіяні не лише увага та уява. При спостереженні виявляються індивідуальні здібності та установки актора. Важливу роль в цьому грають такі процеси, як чутливість до різних аналізаторів – зорових, слухових та інших., реактивність процесу сприйняття. Індивідуальні особливості спостереження безпосередньо пов'язані з властивостями пам'яті, мислення, а також з психофізичною чуйністю на ті чи інші подразники. У акторському спостереженні чітко задіяні як

понятійні, перцептивні й емпатійні якості психіки.

Однією з основних завдань спостереження стає процес його присвоєння, процес перенесення спостереження в площину свого Я. Акторське спостереження не можна розглядати як простий і психологічний механізм, оскільки воно передбачає співвіднесення щонайменше двох об'єктів (себе та іншого) у реальному фізичному втіленні.

Яскравий представник сучасної режисури В. Іванченко вважає, що акторське спостереження сприяє більш багатогранному відображенню дійсності. Він пише, що у роботі зі студентами акторських курсів саме зі спостереження все починається. Це інтерес до того, що довкола. В. Іванченко головним у процесі акторського спостереження називає сприйняття навколишньої дійсності. Сприйняття займає проміжне становище між відчуттям і мисленням, є більш високим, стосовно до відчуттів, рівнем чуттєвого пізнання. Сприйняття часто характеризується як самостійна діяльність. Особливо ясно ця самостійність сприйняття виступає у спостереженні. Працюючи зі спостереженням присутні розбіжності у виділенні тих чи інших характеристик. Це залежить від творчої індивідуальності та розвиненості певного виду уваги, властивостей уяви актора.

У роботі зі спостереженнями, у тому числі при створенні аудіовізуального образу виявляються індивідуальні

References

Shyrman, R., Myroshnychenko, D. (2019) *Ukrainskyi teatr i kinematohraf na pochatku KhKh stolittia: aspekty vzaiemodii ta novatorski tendentsii* [Ukrainian theater and cinema at the beginning of the 20th century: aspects of interaction and innovative trends]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu*

особливості особистості артиста. Невипадково в аудіовізуальному мистецтві, зазвичай, неможливо повторити номер. Кожен актор у спостереженні виокремлює проблему, яку він сам вважає актуальною. На процес спостереження впливають рівень розвитку та особливості мислення, вибірковість сприйняття (ступінь, «пори́г» чутливості до об'єктів навколишньої дійсності, функціонування аналізаторів), здатність до конкретизації та узагальнення, особистісні установки.

ВИСНОВКИ

У контексті генези акторської майстерності у аудіовізуальному мистецтві типажна концепція виконавчої творчості виявляється не лише життєздатною та плідною методою, суть технологією акторської діяльності в екранній творчості. Вона логічно закономірно продовжила та модернізувала відкриття, зроблені ще основоположниками вітчизняного кіномистецтва. Таким чином, типова концепція виконавчої творчості, що сформувалася у 1920-ті роки, повністю довела свою життєздатність та конструктивний естетичний характер, найбільш яскраво розгорнувшись у стрічках, що тяжіють до крайніх стилістичних формоутворень, у яких найповніше розкривається воістину нерозривний і діалектичний взаємозв'язок між образною структурою твору та функціями виконавця, який інтерпретує художній образ, що властиво вже всьому ходу кінематографічного процесу.

kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo. no. 2(2).

Pohrebniak H. (2017) *Avtorska rezhysura v ekrannomu ta stsenichnomu mystetstvi* [Author's direction in screen and stage art]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia. Kyiv. Vyp. 15.*

Sovhyra T.I. (2018) Spetsyfika roboty aktora teatru i kino: pryroda isnuvannia ta zasoby umovnosti [The specifics of the work of a theater and film actor: the nature of existence and means of convention]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia : Stsenichne mystetstvo. Vyp. 1.

Aliiev E. M. (2016) Fenomen ukrainskoho kino [The phenomenon of Ukrainian cinema]. Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Filosofiia. Vyp. 46(2).

Myslavskiy V. N. (2018) Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty [History of Ukrainian cinema

1896–1930: facts and documents]. T. 1. Kh.: vyd-vo «Dim Reklamy».

Lizavenko H. I. (2016) Zarodzhennia kinematohrafu v Odesi [The birth of cinema in Odessa]. Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Vyp. 46.

Kupriichuk V. (2020). Natsionalni priorytety derzhavnoi kulturnoi polityky u dobu Ukrainskoi revoliutsii 1917–1920 rr. [National priorities of state cultural policy during the Ukrainian Revolution of 1917–1920.] Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo. no. 3(1).

Malinovskij A. (2000) Kino v Odesse [Cinema in Odessa]. Odessa: Astroprint.