

*Барнич М. М.,  
кандидат мистецтвознавства, професор  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## ОСОБЛИВОСТІ ГРИ АКТОРА В КОМЕДІЙНІЙ РОЛІ

*Гра актора в комедійній ролі особлива тим, що його переживання із внутрішнього процесу вивільняється в зовнішній акт відображення. У статті розглядається техніка акторської комедійної гри, яка полягає в правдоподібному зовнішньому вираженні удаваних переживань персонажа.*

*Ключові слова: акторська комедійна гра, імітація, підміна, комедійний жанр, удаване переживання.*

*Игра актера в комедийной роли особенна тем, что его переживание с внутреннего процесса высвобождается во внешней акт отображения. В статье рассматривается техника актерской комедийной игры, которая заключается в правдоподобном внешнем выражении переживания персонажа.*

*Ключевые слова: актерская комедийная игра, имитация, подмена, комедийный жанр, мнимое переживание.*

*Playing the role of an actor in a comedy special that his experiences with the internal process is released in the external act of reflection. In the article the technique of acting comedy game that is believable outward expression of feelings fictitious character.*

*Key words: actor's comedic play, imitation, substitution, comedy genre experience.*

В акторському мистецтві комедійні ролі зазвичай кваліфікують як характерні ролі. Утім ті ж характерні ролі бувають і драматичними. Та про особливості виконання комедійної ролі або про різницю між комедійними та драматичними переживаннями ніхто з відомих театральних діячів та акторів не наголошує. Мова йде тільки про роботу над зовнішнім образом персонажа, тобто над його зовнішніми характерними особливостями. Цьому аспекту у К. С. Станіславського присвячений розділ “Характерність” у праці “Робота актора над собою” [1]. М. Чехов у своїх працях також не приділяв уваги цим розбіжностям. Між тим комедійні та драматичні акторські переживання відрізняються.

Комедійний персонаж із характерними (прикметними) особливостями – це, насамперед, людина із таким своєрідним світосприйняттям, яке відрізняється від звичайного. Ця своєрідність полягає в тому, що на звичайні речі він реагує неадекватно, перебільшено або навпаки. Власне, тому ці створювані акторами люди викликають подив та сміх у глядача. Як правило, кожна комедійна роль якраз будується за такими ознаками. Зрештою, ця неадекватність проявляється не тільки у реакціях героїв та вчинках, а й відображається на їхній фізіономії. Тому на відповідні ролі підбирають акторів з цікавою зовнішністю. Пригадаймо тільки типажі Ю. Яковченка, Т. Яценко, Б. та П. Бенюків, Л. Ахіджакової, Ф. Раневської, С. Крамарова, Г. Віцина, Ю. Нікуліна і Є. Моргунова.

Утім комедійні, характерні ролі грають не тільки актори з прикметною типажністю. Так, наприклад, О. Мягков, О. Табаков, Ю. Яковлев, А. Міронов, О. Булдаков, С. Струганов, С. Гусинський та інші актори не володіють якоюсь особливою зовнішністю, однак ролі у їхньому виконанні вирізняються витонченим гумором та високою майстерністю гри. Це свідчення того, що виконання комедійної ролі залежить більшою мірою від майстерності актора, ніж від його типажу.

Виконання комедійної ролі найбільш небезпечно для так званого акторського «награвання». У створених ситуаціях, де персонаж зазвичай перебільшено реагує, актори часто втрачають почуття міри, що відразу відчуває глядач. Здебільшого, це відбувається з тієї причини, що процес переживання (мислення та емоційний перебіг) у комедійних персонажів відрізняється від драматичних персонажів. Ця різниця очевидна по зовнішньому проявленню переживання. Якщо актор, відтворюючи роль зовні, не має внутрішнього критерію цього зовнішнього, що називається – не знає чи правильно він існує, то і роль виходить неприродною та несмішною.

Та поміркуймо, що це за тип – комедійний персонаж і чи трапляється він у звичайному житті? Безумовно, що люди з не таким як у всіх, своєрідним зовнішнім реагуванням на звичайні речі не є рідкістю. Утім, спілкуючись із ними, ми ведемо себе як із собі подібними, не звертаючи увагу на їхні зовнішні реакції. Але зрештою, кожного з нас можна спародіювати і це буде виглядати смішно. Та й кожен може пригадати свої алогічні вчинки та поведінку, з яких пізніше стає смішно. Отже, робимо висновок, що це штучно створені драматургом, можна сказати, пародії чи карикатури на різні типажі та ситуації із життя. Тобто, таких людей та випадків не буває, подібно до казкових персонажів та подій. Є тільки прецеденти, які драматурги та кіносценаристи домислюють. Ба, навіть якщо і трапляється подібне, то жанр комедія створений як жарт, кепкування над людським життям.

Драматургія комедійного жанру вибудована таким чином, що герої потрапляють у таку ситуацію, в якій ведуть себе безглуздо. Безумовно, що глядач, переглядаючи акторську гру цього жанру, не вимагає глибоких переживань та осмислень, для цього існують інші жанри. Глядач готовий до такої поведінки, де актори насміхаються над своїми персонажами. Мислення та переживання комедійного персонажа, як і його вчинки та поведінка, кумедні, неправдоподібні, тобто ірреальні. Достатньо пригадати яким товстелезним шприцом дають укол персонажу Є. Моргунова із кінофільму “Кавказька полонянка”, і як він спокійно реагує. Або поведінку Проні Прокопівної, коли вона вирішує як прийняти Голохвастого [2]. Таких прикладів можна привести чимало. Тобто, зовнішні реагування комедійних персонажів не відповідають тому переживанню, тій емоції, мисленню, яке повинно виникати у звичайної людини в тій чи іншій ситуації. Або, іншими словами, на зовнішні подразнення внутрішньо вони реагують неадекватно.

Найбільшою помилкою акторів під час роботи над роллю є намагання виправдати логіку вчинків та поведінки персонажа, прирівнюючи їх до життя. Але таке порівняння загалом неправильне. Тим більш, неправильно шукати та виправдовувати адекватні відчуття та переживання, які виникають у таких випадках, у звичайному житті. Тут слід шукати неадекватності.

Спостерігаючи за життям, можна відмітити випадки, коли звичайні люди зумисне перетворюються в комедійних персонажів з неадекватними реакціями. Уявімо собі

сцену, коли один персонаж із життя каже іншому про те, що щойно повернувся з космосу. Той, не розгубившись, запитує як там було чи які там жінки, яка погода тощо. І так між ними зав'язується серйозний діалог про космос, хоч обидва знають, що говорять неправду, жартують. Коли збоку послухати про що вони говорять, з якою вірою, серйозністю та захопленням, то можна подумати, що вони обидва божевільні. Подібні жарти трапляються у житті кожного. У цей час ми перевтілюємося, власне, у комедійних акторів. Прикметною ознакою такого «побутового» перевтілення є те, що акти мислення у нас присутні, бо ж ми мусимо вигадувати та підтримувати діалог. Мислення функціонує тільки у напрямку вигадки. Однак осмислення предмету розмови несерйозне, або свідомо штучне. Ми не беремо до серця, ба, навіть до розуму те, про що ми говоримо, та для того, щоб показати, удати активну, серйозну участь та переживання у діалозі, замінюємо їх зовнішнім, правдоподібним вираженням – мімікою, жестами, зітханнями, вигуками, тоном тощо. Особливістю такого зовнішнього удавання є той факт, що воно, це удавання – органічне, тобто правдоподібне. Але якщо провести аналіз, завдяки чому досягається така органіка, то стає зрозумілим, що визначальну роль тут посідає мета таких та інших подібних жартівливих розмов. У даних випадках люди насміхаються із ситуації, один з одного, самих себе чи із когось, для того, щоб потішити або забавити себе. Таким чином, насміхання або висміювання як мета дії жартівника призводить до утворення у його особі стану правдоподібного обману.

“Клеїти дурня” один перед одним хоч і дотичне до комедійної гри в сенсі насміхання над персонажем, однак воно побудовано на жартах заради жартів, де відсутня внутрішня канва – життєво необхідна дія та її мета, яка властива усім художнім, комедійним персонажам. Спробуймо віднайти у звичайному житті, у яких випадках такий стан трапляється і в чому його особливості. За нашими спостереженнями, означений стан можна побачити у тієї людини, котра намагається нас обманути. Власне, у такої людини є конкретна мета обману. Хоч вся наша теорія майстерності актора побудована на психології обманщика, проте самі обманщики не переживають так глибоко як актор в драматичній ролі [3]. Обманщик будь-яким способом зовні хоче нас переконати у своїй правоті. Тобто, зовнішньо він своєю поведінкою та всіма засобами виразності передає правдоподібність його неправди – мов, подивіться на вираз моєї міміки, яка вона серйозна. Усі зусилля такого обманщика йдуть на те, щоб по його зовнішності переконалися у правдивості обману. Як правило, недолугі обманщики із зовнішніми засобами перебирають. Вони навіть своє хвилювання намагаються поєднати з предметом обману: підробляють диханням емоції, зітхають, коментують при цьому свій стан тощо. Це так звані “актори-побрехунчики по життю”. Всі про них знають і тільки вони, маючи фальшиві поняття про майстерність актора, про самовідчуття правди, володіючи майстерністю справжнього зовнішнього удавання, таким чином видають неправду за правду. Не факт, що багато хто з нас піддаються такому обману. Частіше такою майстерністю актора користуються циганки-ворожки. Та найсмішніше те, що вони і не підозрюють про свою бездарну гру. Єдиним захистом, який дає їм впевненості так себе вести, є неперевірена ймовірність правдивості обману. Таким чином, ці люди абсолютно не переживають те, про що говорять, а навпаки, захоплюються своєю вигадкою. Тобто, у такому стані обману вони, як і жартівники, правдоподібно зовнішнім удаванням виражають свої почуття.

Через обманщиків та вищезгаданих жартівників можна зрозуміти, яким чином актор органічно існує в комедійній ролі. З наведених прикладів переконаємося в тому, що вигадані неправдоподібні історії жартівників та такі ж правдоподібні історії обманщиків мають однакове психоемоційне підґрунтя – ці історії під час розповіді не збуджують в особі оповідача адекватний стан переживання, як то відбувається у звичайній життєвій ситуації. Відтак, природна функція (переживання) психоемоційної системи – сприймати та реагувати – у обох типів зумисне заблокована. Під «природною функцією психоемоційної системи» розуміється її здатність самостійно збуджуватися та реагувати на відомі подразники. Так, наприклад, коли ми щось бачимо або чуємо, то у нашій пам'яті постають відповідні поняття чи, по-іншому – сліди минулих переживань, які відповідно самостійно збуджуються. У даному випадку ці сліди або відсутні (щодо космосу), або зумисне, вольово тамуються (в обманщика щодо неправди). Натомість, психоемоційний стан, – стан обману, в який потрапляють жартівники та обманщики, у зв'язку з такими блоками можна назвати станом «поверхневого реагування». Це специфічний емоційний стан, у якому відбувається органічне, властиве тільки цьому стану, зовнішнє забарвлення створених та удаваних почуттів.

Тож, згідно наведених прикладів, розуміємо, що спосіб існування актора в комедійній ролі подібний до способу існування жартівника та обманщика. Тобто, вони і є прототипами комедійних акторів. У життєвих ситуаціях жарту та обману історія чи предмет розмови наділені ознаками неадекватності до початку взаємодії і, в зв'язку з цим, у особі жартівника та обманщика утворюється відповідний стан. Так, жартівник у вищенаведеному прикладі вже налаштований на розмову про космос (неадекватність), а обманщик – на неіснуючі факти. Для актора такі історії створюються драматургом. У зв'язку із завданням актора, яке полягає в тому, щоб висміяти персонажа, тобто наділити його неправдоподібними переживаннями, відбувається блокування природної функції психоемоційної системи актора – сприймати та реагувати як зазвичай. Внаслідок цього актор потрапляє у стан обману, в якому відбувається органічна зовнішня заміна та підміна внутрішніх реакцій персонажа. Іншими словами, у той час, коли завдання драматичного актора полягає в тому, щоб викликати переживання чи емоції, то комедійний актор, навпаки, уникає цього завдання. Драматичний актор не може штучно виражати почуття подібно комедійному акторові, бо вони повинні відповідати його внутрішньому стану, який відомий акторові із життя. Тому таке вираження неприродне (неорганічне) і називається «награванням». Комедійний актор не орієнтується на життєві емоційні стани. У зв'язку з цим його зовнішнє емоційне вираження є природним. До емоційних забарвлень, які штучно, зовнішньо відтворює актор, належать серйозність, стурбованість, вразливість, переляк, збудливість, роздратування, розгубленість, ніяковість тощо, тобто те, що у драматичній грі називається емоційним станом. Додатковими обов'язковими зовнішніми атрибутами комедійної ролі є характер персонажа, поведінка, характерні ознаки, костюм, грим, реквізит та ін. Отже, психоемоційний стан, у який потрапляє актор в комедійній ролі, є станом обману. У цьому стані відбувається блокування природної функції психоемоційної системи актора – сприймати та реагувати адекватно. Таке блокування здійснюється внаслідок завдання – висміяти персонажа. Стан актора в комедійній ролі особливий та такий, що відрізняється від стану звичайного переживання в ролі. Коли «обман» публіки в

драматичній ролі є способом для «самообману» актора, внаслідок чого збуджується та викликається необхідне переживання, то обман в комедійній ролі є самоціллю та способом існування. «Самообман» у комедійній грі відсутній. Різниця у різних завданнях актора породжують або той, або інший стан. Тобто, коли комедійний персонаж запитує про те, куди прямує, наприклад, автобус, то на відміну від драматичного персонажа з таким же питанням, у першого, можна сказати, відсутня віра в те, що йому кудись необхідно їхати, тому він зовнішніми засобами виразності виражає стурбованість з приводу напряму автобуса, ніби він запитує не про автобус, а, наприклад, про підводний човен. Тут варто уточнити, що завдання драматичного актора – внутрішньо набути відповідний емоційний стан, а завдання комедійного – зовнішньо правдоподібно удати, продемонструвати, що він набув цей стан. З цих причин форма вираження запитання у обох акторів буде різною. У першого вона буде менш виразною, у другого – більш виразною та карикатурною. Власне, тому і не варто шукати аналогів та виправдання внутрішнього стану переживання за комедійною формою у звичайному житті. Такий стан можна прирівнювати тільки із обманщиками та жартівниками. Утім, не можна сказати, що комедійний актор в ролі не переживає взагалі – таке неможливо. Він тільки не прагне пережити, наприклад, гнів чи радість глибоко, а прагне штучно відтворити ці почуття, не зачіпаючи душі, оскільки походження цих переживань несерйозне. Прагнення штучно відтворити переживання спонукає віднайти точні його зовнішні замітники. Це – переживання, але поверхневе, специфічне, комедійне, де актор переживає удаване. Та не треба плутати комедійні ролі із драматичними ролями характерного плану, де за внутрішнім станом присутнє яскраве зовнішнє вираження.

Домогтися подібного способу існування в ролі непросто. В основному, з тих причин, що це незвичний для актора як звичайної людини стан зовнішнього реагування без звичного переживання. Звідси постає питання, як пристосовуються комедійні актори до такого специфічного внутрішнього світу персонажів та як оправдовують їхню поведінку і вчинки?

Насамперед, логіка дій, вчинків та поведінки будь-якого персонажа мусить бути вибудована актором заздалегідь. Кожен комедійний персонаж як, до речі, і казковий має певну мету своїх дій – хтось хоче викрасти п'ять золотих у Буратіно, а хтось намагається перевезти у загіпсованій руці діаманти за кордон. Однак ця мета, знову ж таки, сфальсифікована авторами п'єси чи кіносценарію, переживати її серйозно, як то буває в житті, акторові немає необхідності. Але придумати, вигадати спосіб підміни переживання є завданням актора.

Як вигадати, створити акторові хід «зовнішнього переживання» в комедійній ролі, покажемо на прикладі персонажа Полонія із трагедії В. Шекспіра «Гамлет» [4]. (Можливо, хтось і не погодиться з таким трактуванням Полонія, але ми залишаємо собі право творчості). Лейтмотив його дій, його ідея – забезпечити добробут своїм дітям та будь-яким чином утриматися при дворі короля. Для цього він мусить прислужитися та сподобатися королю. Однак, самі дії, вчинки та його поведінка для реалізації цієї ідеї збоку видаються смішними, про це подбав драматург. Сам Полоній цього не усвідомлює, тобто не переживає свою неадекватність та не сприймає переживань інших людей. Завдання актора – насамперед, визначити таку центральну ідею персонажа, те, чим він одержимий. Далі провести аналіз тих сцен, у яких він не

переживає так як мав би пережити зазвичай, тобто, місця, де заблокована природна функція сприйняття та реагування. Так, Полоній не сприймає кохання Офелії до Гамлета, він чує тільки те, що той збожеволів, бо це на руку королю. Його не цікавить внутрішній стан переживання Офелії. Він не реагує на дотепи Гамлета, оскільки сприймає його за божевільного, ба навіть не старається посягти в думках сумніви. І переживання з приводу божевілья Гамлета він удає. Страх перед королем він теж видає тільки зовнішньо тощо. Із подібного аналізу формується внутрішній світ персонажа. Як бачимо, частину аналізу переживань, які повинні бути у звичайної людини, відкидаються, а залишається тільки вузька смужка, відносно якої діє персонаж. Проте ця дія є рушійною силою персонажа. Таку силу, одержимість можна спостерегти на прикладі собаки, коли вона голодна і очікує від хазяїна тільки маленького натяку на те, що доступно для її собачого бажання та розуміння – на їжу. Інших натяків вона не сприймає.

Яке має значення і навіщо проводити такий цілеспрямований аналіз? Такий аналіз є підготовчим етапом до формування процесу гри в ролі. Під час аналізу актор готує себе на що і як він має реагувати. Більше того, такий аналіз дає поштовх до другого етапу – аналізу комедійної поведінки персонажа. Не проводячи подібного аналізу, актори початківці одразу переходять до аналізу поведінки та в процесі втілення ролі наражаються на мимовільне переживання тих моментів, які персонаж підпорядковує своєму мисленню. Це призводить до того, що називається зайвим мисленням, не властивим персонажу. Власне, таке зайве мислення збиває спантелику актора. Так, наприклад, цей же Полоній одержав би від Гамлета чи короля відмову. Від такого вчинку у актора свідомість реагує як у звичайної людини, тобто відбувається таке чи інше емоційне реагування. Та коли актор готовий до того, що його персонаж не розуміє, не відчуває і не переживає такої образи чи жарту, то змушений буде зовнішньо відреагувати не як зазвичай. Неважливо як принаймні колега актор та глядачі не відчують і не побачать звичної реакції. А це вже шлях до неадекватної поведінки.

Наочним прикладом такого неадекватного існування актора в ролі може послужити діалог Гамлета та Полонія із уже названої вище трагедії В. Шекспіра “Гамлет.”

Полоній:

– Найясніший принце, королева бажає поговорити з вами, і негайно.

Гамлет:

– Бачите ви он ту хмарку, що так нагадує верблюда?

Полоній:

– Далєбі, чисто як верблюд.

Гамлет:

– По-моєму, схоже на ласицю.

Полоній:

– Справді, спина точнісінько як у ласиці.

Гамлет:

– Або як у кита?

Полоній:

– Достеменно як у кита.

Гамлет:

– То я зараз до матері прийду.

Узагальнюючи вищесказане, робимо висновок про те, що переживання актора в комедійній ролі із внутрішнього процесу вивільняється в зовнішній акт відображення. У такій ролі зусилля актора спрямовані не на внутрішнє збудження емоційного переживання чи осмислення події, вчинку та поведінки персонажа, як у драматичній ролі, а на зовнішню правдоподібну імітацію цих процесів. Пояснюється це тим, що події, вчинки та поведінка персонажів у комедійному жанрі є ірреальними та не підлягають і не піддаються звичайному драматичному переживанню. Техніка акторської комедійної гри полягає в правдоподібному зовнішньому удаванні переживання персонажа. Відчуття правдоподібності досягається завдяки утворенню у психоемоційній системі актора особливого стану – стану обману. Цей стан досягається штучною підміною почуття зовнішнім удаванням його вираженням. Принцип заміни внутрішнього зовнішнім розповсюджується і на ті ситуації, які можна відчувати та пережити внутрішньо.

Відбір зовнішніх виражальних характерних ознак та поведінки персонажа залежить від індивідуальності та зовнішності актора. Важливо знати свою органічну виражальну природу та не переступити межу. Відтак, до такого незвичного способу існування – так своєрідно зовні виражати внутрішнє – актор в день зйомки чи вистави мусить підготуватися, подібним способом існуючи в публічних умовах.

***Література:***

1. Станіславський К. С. *Робота актора над собою* / К. С. Станіславський – К. : Мистецтво, 1953. – 644 с. 2. Старицький М. П. *Твори у двох томах* / М. П. Старицький – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2. – 654 с. 3. Барнич М. М. *Акторський тренінг: Перетворення обману на гру* / М. М. Барнич // *Вісник КНУКіМ : Зб. наук. праць* – Вип. 21 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2009. – Серія «Мистецтвознавство». – С. 4–8. 4. Шекспір В. *Твори в шести томах* / В. Шекспір – К. : Дніпро, 1985. – Т. 5. – 689 с.