

М. Ю. Резникович, В. Р. Слободян

Актор

АКТОР (лат. actor - виконавець) - виконавець ролей у театральних виставах, кіно-, телефільмах. Інша назва - артист (франц. artiste, від лат. artis - мистецтво). Артистами називають також музикантів, співаків, танцюристів, виконавців ролей в оперних та балет. партіях, учасників цирк. дійства, тобто всіх тих, хто публічно виконує мист. твори.

Актор театру. Масові дійства первин. суспільства синкретично об'єднали в собі витoki всіх видів мистецтва, зокрема й акторства. Ще на зорі людства у групових іграх та танках з'явилися перші виконавці та перші глядачі. Виконання тоді мало переважно характер ритуалу, а його завданням було справити емоц. враження на глядача, викликати у нього почуття реліг. страху, екстазу, благоговіння. У країнах Сходу, де театр надовго лишається пов'язаним з реліг. культом, актор. мистецтво застигає в традиц. формах, культивує суто умовні засоби виразності. На території праматері всієї зх. цивілізації - у Давній Греції - драма поступово вивільняється, в ній розвиваються сусп. та соц. мотиви, з'являється люд. особистість. У цю епоху (5 ст. до н. е.) актор. мистецтво формується як вид худож. творчості. Героїчні дифірамби на честь бога Діоніса стали джерелом трагедії, а веселі нар. свята породили комедію. Тоді ж складаються й перші стилі актор. виконання. А. трагедії за допомогою котурна, великого хітона й плаща, маски з онкосом (виступ над лобом), урочисто, речитативом, який у найбільш патет. місцях замінювався співом, декламував віршов. тексти у супроводі хору з його ритміч. рухами танку-плачу. Комедійний А. носив маску з розтягнутим по вуха ротом, підв'язував собі великий живіт або горб, підкреслюючи карикатурність свого образу зайвою динамікою мови з різкими змінами інтонацій, криком, гоготанням та вереском. У подальшому розвитку, в елініст. період (4-3 ст. до н. е.) у т. зв. новоаттичній комедії (Менандр та його школа) різкий розподіл на трагічні та комічні стилі виконання згладжується, й актор. мистецтво втрачає свій синкретич. характер.

Актор. мистецтво Рим. республіки об'єднало в собі вплив нар. комедії (ателлани) та грец. драми. Свого розквіту досягло у творчості трагіка Езопа (1 ст. до н. е) та коміка Росція (130–62 рр. до н. е.). В епоху Рим. імперії актор. мистецтво занепадає, оскільки театр. видовище потіснили цирк та пантоміма. Поодинокі трупи нар. А. (мімів) ще продовжували виступати з імпровіз. сценками-пародіями, співами та танцями. Але їхнє мистецтво з початком доби середньовіччя (4 ст. н. е.) зазнало утисків з боку новонародженої християн. церкви, що поступово зміцнювала свій духов. диктат. Тому у ранньому середньовіччі актор. мистецтво виявляло себе у культових обряд. іграх варвар. племен. А у 9–11 ст., із виникненням та розвитком міст, народився новий тип нар. видовища – мистецтво гістріонів, які, об'єднавшись у союзи (братства), грали на вулицях й площах перед зібраннями глядачів на різних муз. інструментах, дресирували звірів, показували маріонеткові вистави та імпровізували у монологах і сценках-пародіях на теми міського життя. Подібними до мистецтва гістріонів у добу Київ. Русі були ігри нар. мандрівних А. – скоморохів. Одноосібно чи ватагами скоморохи просто неба розігрували невеликі з традиц. сюжетами комед. сценки, співали, жонглювали, танцювали, використовуючи маски людей та тварин. Основа їхнього мистецтва – імпровізація, характерна ознака – синкретизм. Посилюючи свій вплив на населення міст і намагаючись для цього зробити реліг. обряди більш зрозумілими та вражаючими, християнська церква поступово вносить у них театр. елементи, створюючи в цей період новий театр. жанр – літургічну драму, яку грали у соборах духовні особи та аматори з прочан. Спочатку літургічна драма вирізнялася чітким дотриманням канону, але згодом у ній з'явилися побутові й навіть комед. риси, за що церк. влада вигнала її виконавців на паперть, згодом на міську площу, де утворився ще один тип театр. видовища – містерія, у виконанні якої об'єдналися реліг. та світські манери, патетика та сатира. Найвищого розвитку актор. мистецтво середньовіччя отримало в жанрі фарсу, що синтезував імпровізацію й синкретичність мистецтва гістріонів, побутовість однієї частини містеріальних сцен і комічну стихію «диявольських ігрищ» іншої. Заг. сатирична спрямованість жанру визначала й манеру його виконання, а саме – підкреслені інтонації, експресію жестів та міміки, карикатурність гриму та костюма. Осн. виконавцями фарсів були чл. корпорацій ремісників (сієнські ремісники в Італії, судові клерки-базоші – у Франції). З цих гуртків у 16 ст. вийшли фарсові трупи, зокрема трупа А. Беолько в Італії (1502–42), окремі виконавці (у Франції – Понтале, в Італії – Дж. Аліоне). Згодом в європ. театр. мистецтві саме фарс став основою професіоналізації акторства, що завершилося зі створенням комедії дель арте в Італії в епоху Відродження.

Гол. ознакою майстерності у комедії масок вважається імпровізація. А. самі переробляли літ. сюжети для сцени, де переважно висміювали можновладців та багатіїв, натомість їм протистояли веселі, дотепні та кмітливі слуги. При цьому А. створював різні варіанти того ж самого образу-маски, відображаючи в ньому типові риси конкрет. соц. характеру, розробляючи його зовн. бік, надаючи своїй грі рис перебільшення, загостреності. Так нагромаджувався профес. досвід і закладалися основи сценіч. амплуа. У комедії поруч із сатир. персонажами існували й ліричні герої, зображення яких вимагало від виконавців поетич. виразності. Метод імпровізації вів до постій. оновлення драматург. матеріалу, пошуку нових сюжетів, розвитку поетич. обдарованості його творців, вимагаючи колективні праці, наявності ансамблю, бо актор-імпровізатор існував на кону в нерозривній єдності з партнером. Актор. мистецтво комедії дель арте синтезувало в собі слово, танець, музику. Актори-професіонали комедії дель арте (І. Андреїні, Н. Барб'єрі, Дж. Б'янконеллі, Т. Мартіеллі) отримали широку європ. знаність, гастролюючи країнами Зх. Європи, і вплинули на формування профес. актор. мистецтва цих країн. Але комедія дель арте не піднімала в своїх імпровізац. творах великих тем і не мала тих значущих характерів, що відтворювала літ. драма, тому розвиток актор. мистецтва був тут обмеженим.

Тільки наприкінці 16 – поч. 17 ст. театр іспан. Відродження подолав розрив між літературою та сценою. Зберігаючи життєвість тематики і зв'язок з нар. творчістю, його автори (Лопе де Вега, Сервантес) надали драмі психол. глибини, яскравого поетич. забарвлення й мотивів гуманізму. Іспан. вистава, жанрово багатопланова, з драм., муз. та танц. частинами вимагала більшої різноплановості й від її А. Мистецтво кращих виконавців (Д.-А. Пенньяф'єля, Г. Рані, В. Домінго, Г. Вакі, М. дель Кордова) відзначалося поетичністю, різноманітністю манер декламування, індивідуалізацією образу залежно від його характеру та соц. статусу, здатністю до щирого переживання. Тоді ж відбуваються значні зрушення в актор. мистецтві англ. сцени. Спочатку патетичні трагедії Т. Кіда та К. Марло з їх масштаб. сценічними образами вивели на кін А. великої внутр. енергії, стрімких рухів, пристрасної декламації. Але з появою п'єс В. Шекспіра актор. мистецтво англ. театру вступило в свій новий та вищий етап. Актори «Глобуса» (Р. Бербедж, Р. Армін) під впливом ідей великого драматурга, який у відомому зверненні Гамлета до А. наголошував: «Погоджуйте дію з мовою, мову з дією, при цьому особливо наглядуйте, щоби не переступити простоти природи: бо все, що так перебільшене, противно призначенню лицедійства, чия мета, як раніше, так і тепер, була й є – тримати нібито дзеркало перед природою; показувати чесноті її ж риси, пихатості її ж обличчя, а кожному віку й стану – його подібність і відбиток», – ставали майстрами перевтілення. Їх драматизм у трагедіях та гумор у комедіях були витонченими, підхід до передачі шекспірів. характерів відзначався

індивідуалізацією. У 17–18 ст. в Україні та Росії розвиваються власні форми театру. З'являються напівпрофес. театр. трупи, у яких грають ремісники та інший «дрібний люд». Розігруючи сюжети т. зв. нар. драми (типу «Царя Максиміліана»), вони поєднували в них героїчне та фарсове, змішуючи декламацію з комедійно-сатир. веселістю скоморохів. Іншим дуже популярним видом нар. театру лишається вертеп – своєрідне поєднання ляльк. театру та стилістики «живого» виконання. Синкретизмом відзначалося й мистецтво шкіл. драми, де ставилися твори істор. тематики («трагедокомедії» Ф. Прокоповича в Києво-Могилян. академії), але водночас розігрувались інтермедії із сучас. життя. Отже, А. шкіл. театру володіли прийомами риторики та декламації і знали прийоми алегор. гри, вміли створити буфонний тип-маску.

Свій новий етап актор. мистецтво розпочало в театрі класицизму. Саме тут вперше А. став виразником ідейного та психол. змісту драми. Естетика класицизму підкоряла сильні пристрасті розумному ідеалу, передача почуттів А. контролювалася розумом та смаком, сценічна вимова мала співвідноситися із законами музики, рух – із законами пластики. А. мав у будь-якій сцені виглядати благородним та піднесено величним. Його творчість обмежувалась рац. вибором засобів виразності, які закріплювались, з часом стаючи каноном. Театр класицизму виробив серію ритмів та умовних жестів, зміна яких означала різні люд. пристрасті. Як правило, А. носили на сцені стилізований давньорим. одяг, читали монологи безпосередньо публіці, а взаємодія з партнером досягала у погодженні ритмів та тональності вимови й рухів. Найбільш показово класицистич. канон виявився в грі франц. А. 17 ст. Бельроза та Монфлері. Розвиваючи в своїх творах громадян. та соц. мотиви й більш широко трактуючи класицистич. канон, найвизначніші драматурги цього періоду П. Корнель та Ж. Расін у виставах за власними п'єсами надавали виконавцям можливість бути емоційно насиченими, конкретнішими у психол. мотиваціях вчинків героїв, сполучати монументальність з природністю у грі. Ствердження цього нового стилю виявило себе в творчості Мандорі та Флорідора. Паралельно з придворним класицистич. театром у Франції продовжувало розвиватися й мистецтво сценіч. комедії – мистецтво т. зв. театрив бульварів, напр., «Бургонського отелю» з його славетним тріо Готьє-Гаргіль – Гро-Гильом – Тюрлюпен. Справжнім поворотом в актор. мистецтві комедії і у всьому сценічному мистецтві стала драматургія й практика театру Ж.-Б. Мольєра. Саме він створив жанр високої комедії, яка поєднувала в собі гуманіст. ідеї та відображення реал. життя. Наслідуючи мистецтво фарсової гри італ. та франц. А., Мольєр у своїй естетиці проповідував індивідуалізацію образу та психол. змістовність виконання, допускаючи перебільшеність фарсової манери, стверджував при цьому необхідність внутр. актор. дисципліни та худож. міри. Нова драматургія (Вольтер, Д. Дідро, Л. Мерсьє та ін.), яка з'явилася в Європі у

18 ст. (доба Просвітництва), стала вагомим стимулом для подальшого розвитку актор. мистецтва. Просвітителі були й серйозними теоретиками мистецтва театру взагалі й актор. мистецтва зокрема. Вольтер, Д. Дідро написали декілька трактатів про мистецтво сцени. Вольтер вважав А. проповідником, який своїм мистецтвом має просвіщати та надихати глядача. Д. Дідро вимагав від нього розумного перетворення, ясного втілення ідей. задуму п'єси, глибокого розкриття характеру в залежності від його віку, соц. стану та національності, виявлення великих пристрастей, але й природності сценіч. поведінки. У франц. театрі найгучніше просвітител. ідеї щодо мистецтва сцени знайшли своє відображення в актор. мистецтві М. Дюменіль, І. Клерон та А. Л. Лекена, пізніше – Ж. Тальма.

В англ. театрі просвітител. реалізм виявився, насамперед, у творчості Д. Гарріка. Граючи переважно шекспірів. героїв, він послідовно намагався створити на сцені достовірний, живий характер. Шекспірів. монологи у його виконанні звучали як внутр. роздуми людини. У діалозі Д. Гаррік базувався на зв'язку з партнером. У виставах з його участю дія перестала носити тільки словес. характер, бо актор. паузи теж були психологічно насиченими. Просвітител. програма лежала й в основі сценіч. реформи К. Гольдоні, який в серед. 18 ст. своїми п'єсами та театр. практикою перевів А. комедії дель арте від маски-образу до створення індивідуаліз. комед. характерів. У Німеччині творчість К. Екгофа, Ф. Шрьодера, А. Іффланда та акторів мангеймської школи стала переходом мистецтва театру від традицій класицизму до просвітител. реалізму. Цьому сприяла і драматургія Г. Лессінґа та його теор. судження («Гамбурська драматургія»), основані на вимогах до А. стримувати емоції у сценах почуттів і бути схвильованими та піднесеними при виголошенні морал. сентенцій. Нім. драматурги Й. Гете та Ф. Шіллер вважали головним в актор. мистецтві його ідейне навантаження, стверджуючи, що актор. мистецтво має сполучати «правдиве та прекрасне», тобто поєднувати життєвість (але не «побутовість») і поетику. Гете вважав, що А. може відтворити в сценіч. образах пластичну виразність антич. статуй, а в живих інтонаціях передати музику та ритм поетич. мови.

У Рос. імперії у 18 ст. відкривається перший публіч. театр Ф. Волкова (1756). Розвивається також специф. вид сценіч. мистецтва – кріпац. театр. Осн. системою актор. мистецтва в ньому, як і загалом у худож. культурі того часу, стає класицизм. Його яскравими представниками в рос. театрі були Ф. Волков, І. Дмитревський, С. Сандунов, Т. Троєпольська. Наприкінці 18 – поч. 19 ст. значний вплив на розвиток рос. та укр. актор. мистецтва мала драматургія та естетика сентименталізму. Сентиментальна драма переносить конфлікт зі сфери абстракт. понять у сферу духов. життя персонажа. Це давало А. можливість

показати різні стани душі героя, пережити їх, бути на сцені щирим, природним. 19 ст. принесло в театр. мистецтво нові жанри – героїчну драму, мелодраму, водевіль, пантоміму. Вони знаменували собою розвиток нової течії – романтизму. Актор. мистецтво переборює класицистич. канон, пориваючи з раціоналізмом. Гра А. характеризується прискореним ритмом, швидкими переходами від одного стану до іншого, контрастністю. У вимові декламацію замінила вільна розмовна інтонація, підкріплена емоц. жестом. Критерієм актор. майстерності стає здатність до природ. переживання, перевтілення у героя. Таким було мистецтво Г. Модени, А. Рісторі, Е. Россі, Т. Сальвіні в Італії, Е. Кіна в Англії, Фредеріка-Леметра, П. Бокажа у Франції, К. Зейдельмана, С. Шрьодер у Німеччині, П. Мочалова та В. Каратигіна в Росії.

На поч. 19 ст. в Україні з'являються перші профес. театри (у Харкові, Києві, Одесі, Полтаві). Поява на кону полтав. театру вистав за п'єсами І.

Котляревського «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник» звістує новий етап укр. драми та актор. мистецтва – етап реаліст. психол. театру. Перші паростки нового типу актор. гри – у творчості М. Щепкіна. Великий А. чи не вперше почав ставитися до професії свідомо, базуючи зображення персонажа на широких життєвих спостереженнях, з одного боку, та волі автора п'єси, з іншого. Він шукав для кожного героя власну узагальнену форму вияву і намагався «зрозуміти його душу». М. Щепкін продовжував розвивати ці профес. принципи, працюючи в Малому театрі в Москві. Його послідовниками стали К. Соленик, Л. Млотковська, І. Дрейсіґ. 2-а пол. 19 ст. у рос. театрі характеризується появою на кону насамперед Малого театру, драматургії О. Островського й формування актор. школи П. Садовського. А. цієї школи (П. Садовський, Л. Нікуліна-Косицька, О. Садовська та ін.) досягли великої майстерності у передачі нац. колориту, мистецтві словес. малювання характеру. До кінця 19 ст. актор. мистецтво укр. театру існувало в аматор. гуртках, що стали джерелом майбут. профес. театру (гурток М. Лисенка та М. Старицького у Києві, Єлисаветград. гурток [М. Кропивницького](#) та [І. Карпенка-Карого](#)).

Професіоналізація укр. сцени та актор. мистецтва почалася від 1882 – із заснуванням у Єлисаветграді театру М. Кропивницького. На його сцені працювали М. Садовський, [М. Заньковецька](#), П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, М. Садовська, [Г. Затиркевич-Карпинська](#). На зх.-укр. землях у 1864 теж утворився сталий укр. театр при львів. товаристві «Руська бесіда». У ньому працювали І. Гриневецький, [І. Біберович](#), К. Осиповичева, В. Юрчак, К. Рубчакова, Й. Стадник. 1912 профес. кар'єру в цьому театрі розпочав [Лесь Курбас](#). Ці театри ставили переважно укр. п'єси, спеціально написані М. Кропивницьким, І. Карпенко-Карим, М. Старицьким. Актор. мистецтво театру корифеїв відзначалося соц. та нац. мотивацією, психологізмом, слідуванням правді життя.

Наприкінці 19 ст. у актор. мистецтві більше уваги приділялося розробці профес. техніки, пошукам нових яскравих засобів виразності. При цьому кращі зх.-європ. виконавці намагаються бути життєво достовірними, створювати індивідуалізовані, соціально типові, морально насичені образи. Ці тенденції наявні у творчості німця Е. Поссарта, англійця Г. Ірвінга, француза Коклена-старшого. При наявності заг. моментів саме в кінці 19 ст. в актор. мистецтві починають складатися індивід. виконав. стилі найвидатніших А. Кін. 19 – поч. 20 ст. у актор. мистецтві характеризується великою кількістю акторів-солістів з яскраво особистим стилем гри (Ж. Муне-Сюллі, Г. Режан, Сара Бернар, Е. Дузе, Й. Кайнц, Л. Барнай). У рос. театрі з'явилися свої «зірки»: О. Ленський, Г. Федотова, П. Стрепетова, М. Савіна, К. Варламов, М. Єрмолова, О. Южин. Поява драматургії Б. Шоу, Г. Ібсена, Г. Гауптмана та ін. дала поштовх для розвитку в актор. мистецтві нового напрямку – реалістичного. Наприкінці 19 ст. із появою режисури в мистецтві сцени відчутними стають тенденції боротьби за більш змістовний та сучас. репертуар, ансамблевисть набуває першочергового значення в оцінці худож. якості вистави. Від А. вимагається бути соціально, психологічно та побутово правдивим, створювати глибоко індивідуаліз. характери. Ці тенденції актор. мистецтва лягли в основу діяльності Вільних театрів О. Брама в Німеччині та А. Антуана у Франції, були відчутними в практиці театру «Ліцеум» Г. Ірвінга у Британії. В рос. театрі наприкінці 19 ст. складається школа Моск. Худож. театру (МХТ) К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. Актор. мистецтво МХТ визначало глибоке відчуття ансамблю, послідовність у розкритті режисер. задуму, тонкий психологізм, здатність передати складність люд. натури та почуттів через їх правдиве переживання. Пошуки в сфері актор. мистецтва К. Станіславський формує у систему, осн. положення якої розробляє також у Студії, засн. 1913.

Початок 20 ст. у театр. мистецтві характеризується паралел. існуванням реаліст. та модерніст. течій. Найбільш системно серед усього розмаїття декларованих митцями різних європ. країн авангард. напрямків у драматургії та сценіч. мистецтві виявили себе символізм та експресіонізм. Театр символізму, найпоказовіше представлений у роботах Г. Креґа, ставив мистецтво виконавця у пряму залежність від режисер. бачення п'єси та вистави, відводив йому місце яскравої фарби в загальній палітрі постановника. Саме тому Г. Креґ називав А. «надмаріонеткою», яка має розвинене тіло, здатне бути гранично виразним у передачі різних, послідовно створених та закріплених режисером образів-символів. У рос. театрі естетика символізму найяскравіше відбилася в сценічній творчості В. Комісаржевської – актриси найтоншого психологізму. В укр. мистецтві символізм вплинув на поезію та драматургічну творчість Лесі Українки («Блакитна троянда», «У пущі»). Театр експресіонізму виникає після 1-ї світової війни. Це мистецтво протесту, жаху, катастрофи. Людина в п'єсах Е. Толлера, К.

Газенклевера, Г. Кайзера постає беззахисною та безпорадною перед лицем всесвіт. апокаліпсису й поступу «залізного» віку. Актор. мистецтво експресіоністського театру поєднувало в собі зовн. лаконізм символізму та естетику психол. вияву. В 20-х рр. 20 ст. естетика експресіонізму знайде своєрідне втілення на кону укр. театру, зокрема у виставах Леся Курбаса («Рур», «Газ» за Г. Кайзером) та М. Терещенка. 1907 в Києві відкривається перший стаціонар. театр М. Садовського. Цей театр зміг розширити традиційний для попередніх укр. труп репертуар завдяки перекладам рос. та світ. драматургії. Тому актор. та режисер. мистецтво отримує серйоз. поштовх для розвитку та пошуку нових форм виразності. У кращих виставах театру М. Садовського нац. колорит поєднаний з правдивістю актор. існування та цілісністю реж. задуму. Основу трупи склали актори-корифеї: М. Заньковецька, [Л. Ліницька](#), [Г. Борисоглібська](#), М. Малиш-Федорець, Г. Затиркевич-Карпинська, С. Стаднікова, Й. Стадник, І. Мар'яненко, [Ф. Левицький](#). У сезоні 1916 тут працював Лесь Курбас, який 1917 заснував Студію молодих А., що невдовзі отримала статус Молодого театру. На його кону укр. актор. мистецтво розпочало новий етап свого розвитку. Лесь Курбас ставить перед трупом Молодого театру завдання оволодіти принципами та прийомами європ. театру через вистави авторів різних стилів та жанрів. Тоді ж він починає розробляти власну теорію актор. та режисерського мистецтва, гол. положенням якої визначає метод «перетворення», який, «будучи цілком... реалістичним, ... пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї... зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена... у такій інакшості, відмінності..., яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціацій». Свою новатор. роботу Лесь Курбас продовжував у створ. ним «Кийдрамте» (1920–21) та «Березолі» і його «майстернях» (1922–33), виховавши покоління провід. виконавців укр. сцени, серед яких [А. Бучма](#), [М. Крушельницький](#), Ю. Шумський, П. Нятко, Н. Ужвій, [Л. Гаккебуш](#), [Й. Гірняк](#). Безперечно, найбільшою мірою розвиток актор. мистецтва в 1-й пол. 20 ст. пов'язаний з театром психол. правди та впливом системи К. Станіславського і рос. драматургії, насамперед п'єс А. Чехова. Це також творчість С. Торндайка, Дж. Гілгуда, Л. Олів'є, Р. Річардсона в Британії, Ж. та Л. Пітоєвих у Франції, Л. Страсберґа, Г. Клермена у США, С. Ярача, Ю. Остерви у Польщі. Окремою сторінкою європ. театру стала творчість Б. Брехта, його п'єси, теор. роботи, практика керованого ним «Берлінер ансамблю». Б. Брехт стверджував пропагандистське, соціально загострене мистецтво сцени, де А. є виразником масштабних, «епічних» ідей та образів. Тому гол. засобом актор. гри він пропонував «відчуження» як спосіб показу персонажа «від нього самого». При цьому Б. Брехт наголошував, що на «сцені реалістичного театру мають виступати живі, повнокровні люди з усіма їхніми суперечностями, пристрастями, безпосередніми проявами та діями». Від

серед. 20 ст. розвиток актор. мистецтва в європ. театрі пов'язаний із другою хвилею модерніст. та постмодерніст. мистецтва. Драматургія Ж.-П. Сартра, Л. Піранделло, Е. Йонеско, С. Беккета та ін. породжує новий тип вистави і нові засоби актор. виразності. Модерніст. театр - це театр режисури, в якому А. має бути гранично виразним для вияву «підсвідомого», відтворення найдрібніших нюансів різних псих. станів людини. Розвиток актор. мистецтва в театрах СРСР, зокрема в Україні, стримувався й звужувався у своїх пошуках через декларований як єдино правильний метод соціаліст. реалізму, через ідеол. завантаженість сучас. драматургії. Але в роботах видат. режисерів та А. існує мистецтво справж. громадян. мети та психол. правди. (*Дивр драматичний*).

М. Ю. Рєзникович

Актор кіно. Актор. мистецтво в кіно бере початок від гри А. в театрі. Але, на відміну від театру, де завдяки безпосеред. і тривалому спілкуванню з глядачами А. має можливість удосконалювати свою роль, екран. образ втілюється один раз і назавжди. Це зумовлює особл. значення актор. роботи в кіно. Специфічним для гри в кіно є також те, що А. працює як в ансамблі, так і наодинці з кінокамерою, але в обох випадках відповідно із заг. кінематогр. засобами (ритм, діалог, пластичне розміщення в просторі, в кадрі та ін.). Ускладнює роботу А. в кіно те, що знімання відбувається покадрово, без якоїсь послідовності в часі, без тривалого розкриття образу. Для збереження цілісності образу від А. вимагається надзвичайно розвинена творча уява, висока майстерність, природність. Необхідність цих важл. якостей зумовлюється й тим, що екран максимально наближає А. до глядача, який помічає і реагує на найтонші психол. нюанси гри. Проблема майстерності кіноактора виникла з народженням кіно наприкінці 19 ст. На кожному новому етапі змінювалися характер, зміст, специфіка актор. виконання. У період «німого» кіно відсутність звуку як засобу передачі внутр. стану героя фільму, фотогр. точність зображення обмежували актор. можливості, вимагали від А. пошуків особл. форм створення образу. Гол. засобами актор. мистецтва у «німому» кіно були виразні жести, посилені міміка, пантоміма, які зображали емоції персонажів фільму. Понад усе цінувалася ефектна зовнішність, вміння носити вишукані туалети, приймати красиві пози. Виробилися певні штампи показу на екрані почуттів, які переносилися з фільму в фільм, що було спричинено також відсутністю змістов. сценаріїв. На поч. 20 ст. поширився стереотип кінозірки, що на практиці обмежувало майстерність виконавця, зводячи її до тиражування одного вдало знайденого образу.

Проте кращим А. (І. Мозжухін, А. Нільсен, Ч. Чаплін) школа «німого» кіно дала точне відчуття пластичності образу, філігранну техніку артикуляції, руху, жести й міміки для лаконіч. відтворення душев. стану героя. З розвитком кіномистецтва, поглибленням змісту сценаріїв фільмів зросли вимоги й усвідомлення більш широких можливостей актор. мистецтва на екрані. Відчутним стало звернення до театру, запозичення досвіду актор. гри, використання реаліст. традицій, методики роботи над роллю. Від заснування укр. кінематографа в ньому брали участь визначні А. театру – А. Бучма, М. Заньковецька, [І. Замичковський](#), П. Масоха, М. Садовський, С. Свашенко, С. Шкурат та ін., які принесли в кіномистецтво вміння створювати психол., життєво правдиві образи, високу культуру виконання, мистецтво перевтілення, знання заг. законів актор. творчості. Становлення кіноактор. мистецтва йшло через засвоєння театр. традицій і разом з тим прагнуло розвинути свої специф. засоби виразності, намагалось позбутися традиц. театр. умовностей гри А. Після жовтневих подій 1917 в рад. ігровому кінематографі образ «нової людини» було втілено в [агітфільмі](#) (плакатні образи героїв часто створювали непрофес. виконавці – «типажі»: солдати, командири, робітники, селяни). На поч. 20-х рр. поширилася теорія «типажу», що виникла як реакція на гру А. дореволюц. кіно, позначену мелодраматизмом, театральністю, удаваністю. «Типажем» могли ставати люди з яскравою характер. зовнішністю, завдяки чому передавався зримий образ героя без гри. Зміст «типажу», за [С. Ейзенштейном](#), полягав у зображенні фактів і людей у «мінімально обробленому й переробленому вигляді». Нового А. кіно, відмінного від «типажу», прагнув виховати рос. режисер і теоретик кіно Л. Кулешов. Він вважав ідеал. виконавцем А., який досконало володіє технікою гри на екрані і якому притаманні природність дій та рухів, точність в емоціях, жестах, бездоганна фіз. підготовка. За такими А. закріпився термін «натурник». Проте теорія Л. Кулешова, в якій все було запрограмовано від початку і до кінця, дещо обмежувала А., позбавляла можливості імпровізації, живого почуття, відтворення розвитку люд. характерів. Видатні реж. В. Пудовкін, С. Ейзенштейн, [О. Довженко](#) вбачали перспективи розвитку актор. мистецтва в поєднанні природності поведінки А. в кадрі з виразними можливостями монтажу. Естет. норми актор. мистецтва у кінематографі зазнали докорін. еволюції, взаємозбагачення і взаємопроникнення різних стилів і напрямів актор. гри. Від «типажу» в кіно прийшла життєвість, вірогідність, зовн. виразність, яскрава характерність. Від «натурника» – точність у передачі емоцій, жестів, бездоганне володіння пластикою, розуміння природи кінематографа. Від театр. А. – точне і правдиве зображення на екрані люд. поведінки і переживань, вміння передавати «життя людського духу». Осмислення заг. об'єктивних законів актор. мистецтва викликало необхідність звернутися (один з перших –

В. Пудовкін) до вивчення і пристосування до потреб кіно системи К. Станіславського. В Україні перші кроки у цьому напрямі зробив кінознавець і кінодраматург [О. Вознесенський](#). Найповніше це було розвинуто в його теор. праці «Мистецтво екрана» (1924). Наприкінці 20 – поч. 30-х рр. сформувалася нова актор. школа, в основі якої – втілення нар. характерів сучас. героя у поєднанні з майстерністю виконання. Поч. 30-х рр. ознаменувався виникненням звук. кіно, що відкрило широкі перспективи для розвитку кінодраматургії, кінорежисури і вдосконалення актор. мистецтва у напрямі внутр. розвитку образу. Подальша еволюція виконав. майстерності спричинила в 30-х рр. і ще більше зближення кінематографа з життям, створення яскравих повнокров. характерів. Найяскравіше це виявилось у фільмах «Чапаєв» (Чапаєв – Б. Бабочкін; 1934, реж. Г. та С. Васильєви), «Щорс» (Щорс – Є. Самойлов, Боженко – І. Скуратов; 1939, реж. О. Довженко), «Член уряду» (Олександра Соколова – В. Марецька; 1940, реж. Й. Хейфіц), «Богдан Хмельницький» (Богдан Хмельницький – М. Мордвинов; 1941, реж. І. Савченко) та ін. Розвитку актор. мистецтва у 30-х рр. сприяла практика реж. [І. Кавалерідзе](#), О. Довженка, І. Савченка. Працюючи з А., вони спиралися на закони реаліст. мистецтва, прагнучи цілковитої відповідності зовн. малюнку ролі внутр. стану, натуральному звучанню слова. Кіноактор у цей період утвердився як інтерпретатор кінодраматургії і режисер. задуму, як самост. митець – повноправ. учасник твор. процесу. У роки 2-ї світової війни гол. завданням для всіх кіномитців стала мобілізація духов. сил народу на боротьбу проти фашист. загарбників. А. намагалися створити образи героїв, які б надихали на бойові подвиги. Характер. рисами актор. мистецтва цього періоду були відкрита публіцистичність, висока громадянськість, пристрасність. Етапними в укр. кіно стали самобутні нар. характери: Пелагея Часник («Партизани в степах України», 1942, реж. І. Савченко), Олена Костюк («Райдуга», 1943, реж. М. Донської, обидві ролі створила Н. Ужвій), Тарас Яценко (А. Бучма, «Нескорені», 1945, реж. М. Донської). Актор. мистецтво діалектичне за своєю природою і безперервно еволюціонує. Сучас. роботі А. кіно властиві пошуки нових форм і засобів відтворення образу, творче осмислення й розвиток традицій поперед. часів. Актор. мистецтву притаманні дальша психологізація образів героїв, мотивація їхніх вчинків та способу життя в динаміці. Актор. мистецтво чутливо відгукнулося на розширення жанр. різноманітності творів, їхньої стилістики, що було відображено у кращих фільмах 60–90-х рр., знятих на кіностудіях України. А. створили галерею образів, познач. дальшим зростанням актор. мистецтва, відтворенням самобут. характерів, що розкриваються у багатоплан. зв'язках із дійсністю, з епохою. Зокрема героїчні характери у 60–70-х рр. втілили К. Степанков (Кирпонос, «На Київському напрямку», 1968, реж. В. Денисенко; Ковпак, «Дума про Ковпака», 1973–76, реж. Т. Левчук), [Л. Биков](#) (капітан Титаренко, «В бій ідуть тільки

“старики”», 1973; Святкін, «Ати-бати, йшли солдати...», 1976; обидва – реж. Л. Биков), [І. Гаврилюк](#) (Іван, «Анничка», 1968, реж. Б. Івченко), виконавці у фільмах «Дитина» (1968, реж. М. Мащенко), «Совість» (1968, реж. В. Денисенко), «Гадюка» (1965, реж. В. Івченко). Дух внутр. свободи, напруга світоіснування притаманна виконавцям школи укр. поетичного кіно з їх бездоганним відчуттям стилю, пластичністю, здатністю до імпровізації. Маємо низку видатних актор. робіт – І. Миколайчука (Іван, «Тіні забутих предків», 1964, реж. С. Параджанов; Тарас Шевченко, «Сон», 1964, реж. В. Денисенко; Петро, «Білий птах з чорною ознакою», 1970, реж. Ю. Ілленко; Фабіан, «Вавилон-XX», 1979, реж. І. Миколайчук), [Л. Кадочникової](#) (Марічка, «Тіні забутих предків», 1964, реж. С. Параджанов; Пидорка, «Вечір на Івана Купала», 1968, реж. Ю. Ілленко; Дана, «Білий птах з чорною ознакою», 1970, реж. Ю. Ілленко), К. Степанкова (Федір, «Комісари», 1970, реж. М. Мащенко; Тугар Вовк, «Захар Беркут», 1971, реж. Л. Осика), [Б. Брондукова](#) (Злодій, «Камінний хрест», 1968; Бурунда, «Захар Беркут», 1971; обидва – реж. Л. Осика), В. Симчича (піп, «Білий птах з чорною ознакою», 1970, реж. Ю. Ілленко; Захар Беркут, «Захар Беркут», 1971, реж. Л. Осика), Д. Мілютенка (дід Левко, «Криниця для спраглих», реж. Ю. Ілленко). 1961 відкрито кіноф-т Київ. держ. інституту театр. мистецтва. Біля його джерел стояли д-р мистецтвознавства, проф. [І. Корнієнко](#), кінореж. [В. Денисенко](#), [В. Івченко](#), яких по праву називають першовідкривачами талантів, адже серед випускників їхньої майстерні – Б. Брондуков, І. Миколайчук, Р. Недашківська, які створили чимало яскравих робіт в укр. кіно. В. Івченко відкрив для екрана також Л. Бикова, [І. Бурдученко](#), [К. Литвиненко](#). Розкрити обдарування молодих артистів, побачити їх творчий потенціал вміє реж. М. Мащенко. У його картинах багато творчих дебютів: [К. Крупенникова](#) («Хочу вірити», 1965), [В. Конкін](#), В. Талашко («Як гартувалася сталь», 1974), А. Харитонов («Овід», 1980). Гармонійний актор. ансамбль з яскравими індивідуальностями вміло будує К. Муратова у фільмах «Наш чесний хліб» (разом з О. Муратовим, 1964), «Короткі зустрічі» (1967), «Довгі проводи» (1971). Яскраві комедійні образи створ. у таких фільмах: «За двома зайцями», 1961, реж. В. Іванов ([О. Борисов](#), [М. Криницина](#), М. Яковченко, [Н. Копержинська](#), Н. Наум, [Т. Литвиненко](#), [Л. Алфімова](#)), «Приходьте завтра», 1963, реж. Є. Ташков (К. Савинова, А. Папанов), «Пропала грамота», 1972, реж. Б. Івченко (І. Миколайчук, Ф. Стригун – героїко-комедійні). Наприкінці 60-х рр. відкрився Театр-студія кіноактора, де на сцені виступали, поєднуючи участь у виставах зі зйомками в кіно Л. Биков, Б. Брондуков, [М. Гринько](#), М. Криницина, І. Миколайчук, Н. Наум, Р. Недашківська, М. Олялін, Л. Чащина та ін. Ідейна, темат., жанр., стильова різноманітність сучас. кінематографа, інтенсив. розвиток тех., виражал., образ. засобів кіномистецтва, багатство режисер. індивідуальностей вимагають від сучас. А. кіно високої професійності, універс. здібностей, що забезпечують свободу його внутр. і зовн. перетворень,

підвищену чутливість. Яскраві образи створили на екрані актори І. Гаврилюк («Кармелюк», «Небилиці про Івана», «...Якого любили всі...», «Легенда про княгиню Ольгу», «Данило – князь Галицький»), [Я. Гаврилюк](#) («Вавилон-XX», «Грачі», «Годинникар і курка»), [О. Денисенко](#) («Легенда про княгиню Ольгу», «Високий перевал», «Українська вендетта»), [Т. Денисенко](#) («Звинувачується весілля», «Які ж були ми молоді...», «Кисневий голод», «Фучжоу»), [Л. Єфименко](#) («Лісова пісня», «Солом'яні дзвони», «Лебедине озеро. Зона», «Гетьманські клейноди»), [О. Биструшкін](#) («Ярослав Мудрий», «Тупик», «Страчені світанки»), [С. Іванов](#) («В бій ідуть тільки "старики"», «Дні Турбіних», «Дві Юлії»), О. Матешко («Сумирне кладовище», «Якщо можеш, прости...», «Звинувачується весілля», «Вавилон-XX»), М. Могилевська («Камінна душа», «Розпад», «Репортаж»), Р. Недашківська («Лісова пісня», «Гадюка», «Комісар», «Голос трави»), Т. Назарова («Шамара», «Загибель богів», «Роксолана»), Ю. Одинокий («Атентат. Осіннє вбивство у Мюнхені», «Святе сімейство»), С. Романюк («Гетьманські клейноди», «Записки кирпатого Мефістофеля», «Страчені світанки»), О. Савкін («Вінчання зі смертю», «Меланхолійний вальс», «Вирок»), А. Сергійко («Останній доказ королів», «Співачка Жозефіна та мишачий народ», «Блуд», «Острів любові»), Б. Ступка («Білий птах з чорною ознакою», «Украдене щастя», «Микола Вавилов», «Із життя Остапа Вишні», «Нині прославився, сине людський», «Вогнем і мечем»), Н. Сумська («Дударики», «Назар Стодоля», «Кармелюк»), Ф. Стригун («Пропала грамота», «Вавилон-XX», «Дударики»), В. Талашко («В бій ідуть тільки "старики"», «Капітан Немо», «Обережно! Червона ртуть!»), А. Хостикоев («Камінна душа», «Викуп», «Роксолана»). У 1980–90-х рр. на кіностудії України приходять працювати нова хвиля А. кіно, більшість із них – вихованці Київ. держ. інституту театр. мистецтва: [Б. Бенюк](#) («Таємниця святого Юра», «Москаль-чарівник», «Яма»), [О. Богданович](#) («Блакитна троянда», «Останній бункер», «Вічне колесо»), [Г. Гладій](#) («Мамо рідна, люба», «Украдене щастя», «Загублені в пісках»), [О. Горбунов](#) («Вантаж без маркування», «Філер», «Розпад»), В. Малекторович («Сьомий маршрут», «Царівна», «Панночка», «Всім привіт!»), Р. Писанка («Декілька любовних історій», «Москаль-чарівник», «Вогнем і мечем»), О. Сумська («Голос трави», «Декілька любовних історій», «Роксолана»), К. Шафоренко («Все перемагає любов», «Москаль-чарівник»), Л. Смородіна («Ярослав Мудрий», «Чорна пантера», «Останній доказ королів»). Багато кіноакторів з України, засвідчуючи професіоналізм і високу майстерність укр. школи А. кіно, знімалися у фільмах зарубіж. митців. Справжніми зірками кіноекрану стали – В. Гайдаров, чиє дитинство й юність минули у Полтаві. Він протягом 1916–20 рр., працюючи у Моск. худож. театрі, зіграв у 24 кінофільмах («Панна Мері», «Не треба крові» реж. Я. Протазанова, «Ураган» реж. Б. Сушкевича та ін.), у 1921 виїхав до Берліна на запрошення студії «УФА», де здобув популярність, зігравши у 22-х фільмах провід. нім. режисерів («Трагедія

кохання», «Залізна маска», «Альпійська трагедія», «Індійська гробниця» та ін.), після завершення контракту 1932 повернувся до СРСР, одержав Держ. премію СРСР за роль фельдмаршала Паулюса в картині «Сталінградська битва» (1948). Полтавчанин Г. Хмара, у 1910–20 – А. Моск. худож. театру, зіграв у дореволюц. кіно в фільмах «Цвіркун на печі», «Мара Крамська» (обидва – 1915), «Думка» (1916), «Родіон Раскольников» (1918), у 1923 емігрував до Німеччини, де знявся в картині «Раскольников» (1923, реж. Р. Віне), потім жив у Парижі, працював у театрах. Найяскравіша зірка дореволюц. кіно – «королева екрану» В. Холодна (дівооче прізвище Левченко), українка з походження, зіграла у фільмах «Пісня всеперемагаючого кохання» (1915), «Життя за життя» (1916), «Живий труп», «Мовчи, сум, мовчи», «Жінка, яка винайшла кохання», «Тернистий шлях слави» (усі – 1918) та ін. Українка [Н. Лисенко](#) у 1915 зіграла Катюшу Маслову в одному фільмі, Кручиніну в екранізації «Без вини винні» (1916), купчиху Маковкіну («Отець Сергій», 1918); від 1920 – в Парижі, знялась у фільмах «Дитя карнавалу», «На рейді», «Палаюче вогнище» (у рос. прокаті – «Гримаси Парижа»), які мали значний успіх. Великий резонанс у світі мало виконання ролі Антона І. Замичковським у картині «Два дні» (1927) та прониклива гра А. Бучми у фільмах «Тарас Шевченко» (1926), де він зіграв роль Великого Кобзаря, та «Нічний візник» (1929) – роль Гордія Ярощука. Коли ці фільми були продемонстровані на екранах світу, закордонна преса високо оцінила майстерність укр. А., прирівнюючи їх гру до найкращих зразків світ. кіно. У Голлівуді успішно знімалися митці укр. походження І. Годяк, М. Мазуркевич, М. Адамчук, В. Палагнюк, А. Стен та інші. Заг. визнання актрисі Н. Ужвій принесла роль солдатки Євдокії у рос. картині «Виборзька сторона» (1939), де вона створила глибокий і сильний характер. У класич. стрічці рос. реж. С. Ейзенштейна «Іван Грозний» А. Бучма виконав роль царського опричника Олексія Басманова (1945), за що отримав Держ. премію СРСР. Вихованка Київ. інституту театр. мистецтва [Е. Бистрицька](#), почавши зніматися в Україні («У мирні дні», 1951), зіграла низку провід. ролей у рос. кіно: Аксинья («Тихий Дон»), Льоля («Добровольці»), Ксенія («Все залишається людям»). Вихованець цього ж інституту С. Олексенко знявся у фільмах «Срібний тренер», «Падав іній», «Шлях до серця», «Софія Грушко» (усі – реж. В. Івченко), а також у фільмі Г. Козінцева «Гамлет», що мав міжнар. резонанс, зіграв роль Лаерта. С. Іванов уславився як виконавець ролі Кузнєчика в картині Л. Бикова «В бій ідуть тільки “старики”» і чудово зіграв Ларіосика у к/ф «Дні Турбіних» рос. реж. В. Басова. Багато міжнар. премій одержав фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1964), виконання ролей Марічки та Івана акторами Л. Кадочниковою та І. Миколайчуком зробили їхні імена легендарними; їх назвали гуцульськими Ромео та Джульєттою. М. Гринько знявся в ролі А. Чехова в картині «Насмішкувате моє щастя» реж. С. Юткевича (1970), а також став улюбленим виконавцем А. Тарковського,

зігравши у його фільмах «Іванове дитинство» (1962), «Андрій Рубльов» (1971), «Солярис» (1973), «Дзеркало» (1975), «Сталкер» (1980; усі – «Мосфільм»). Нар. арт. України А. Роговцева уславилася в кіно роллю Марії у фільмі Й. Хейфіца «Салют, Маріє!» (1971) і на 7-му Міжнар. кінофестивалі в Москві була нагородж. призом за краще виконання жін. ролі, зіграла також Наталю у «Приборканні вогню» (1972) та Анну в багатосерійному т/ф «Вічний поклик» (1976–83) – усі фільми знято в Росії. Нар. арт. України [В. Заклунна](#), лауреат Держ. премії України ім. Т. Шевченка за роль Стефи в картині «До останньої хвилини» (1974), багато знімалася в Росії, де зіграла роль Марії Одинцової у фільмі «Сибірячка» (1972), а за участь у фільмах «Любов земна» та «Доля» реж. Є. Матвєєва (1975–78) одержала Держ. премію СРСР (1978), також зіграла роль Маші Кирилової у стрічці Є. Матвєєва «Особливо важливе завдання» (1981). Нар. арт. України М. Олялін виконав роль капітана Цвєтаєва в кіноепопеї «Визволення» (1970–72), зіграв Платонова в картині «Океан» (1974), Краплініна у фільмі «Біг» (1971), знявся в картинах «Росія молода» (1982) – усі в Росії. Багато знімається на кіностудіях інших країн Б. Ступка. У Росії зіграв у фільмах «Найостанніший день» (1973), «Червоні дзвони» (1984), у Польщі в картині «Вогнем і мечем» реж. Є. Гоффмана (1999, роль Б. Хмельницького). Б. Брондуков зіграв у Росії у фільмах «Здрастуй та прощай» (1973), «Премія» (1975), «Табір іде в небо» (1976), «Афоня» (1975), «На вас чекає громадянка Никанорова» (1978). Кіноактор О. Колесник знявся на «Мосфільмі» в картинах «Холодне літо п'ятдесят третього» (1987), «Червоні дзвони» (1984), в багатосерій. фільмі «Єрмак» (1997). У Канаді та США знімається укр. кіноактор Г. Гладій, у Польщі – Л. Кадочникова та Р. Писанка, в Білорусії – О. Матешко, в Молдавії та Латвії – Р. Недашківська, в Югославії – Р. Щоголева. Нар. арт. України І. Гаврилюк, який в укр. кіно знімався у фільмах «Хліб і сіль», «Захар Беркут», «Вавилон-XX», «Ати-бати, йшли солдати...», зіграв роль Саші Івакіна в картині білорус. реж. М. Калініна «Ті, що йдуть за горизонт» і за її виконання одержав приз у Парижі «За найкраще втілення романтичного героя» (1973). На рос. кіностудіях виконував ролі у фільмах «Це сильніше за мене», «Потрібні чоловіки», у Молдавії – «Всі докази проти нього», у Таджикистані – «Мисливець з Мін-Архара», «Ніч Шехерезади», спільно з болг. митцями – «Шлях до Софії», у Чехословаччині – «Іди і не прощайся», в Німеччині – «Я хочу вас бачити». Заслужений артист України В. Талашко, який виконував ролі у фільмах укр. виробництва: «Як гартувалася сталь», «В бій ідуть тільки "старики"», «Капітан Немо», «Обережно! Червона ртуть!», – багато знімався на кіностудіях Росії у фільмах «Іван Федоров», «Русь споконвічна», «Чорний квадрат», на «Таджикфільмі» – «Кидок», на «Білорусьфільмі» – «Донька командира». Низку талановитих робіт створили в Україні митці з інших країн. У фільмі «Богдан Хмельницький» (реж. І. Савченко) гол. роль гетьмана виконав М. Мордвінов, дяка Гаврила – популярний М. Жаров.

У картині «Щорс» О. Довженка гол. ролі виконали рос. актори Є. Самойлов та І. Скуратов. У фільмі «Подвиг розвідника» гол. роль зіграв рос. актор П. Кадочников. Українець з походження [С. Бондарчук](#) виступив у фільмах «Тарас Шевченко», «Іван Франко», зіграв Монтанеллі в багатосерій. т/ф «Овід»; О. Петренко зіграв у картині «Грачі». Натхненний образ укр. поетеси Лесі Українки створила видатна рос. актриса А. Демидова у фільмі «Іду до тебе». У різні часи на укр. кіностудіях знімалися рос. актори – М. Кузнецов («Матрос Чижик», «Пропає без вісті», «Надзвичайна подія»), М. Булгакова, В. Санаєв («З нудьги»), Н. Мишкова («Гадюка», «Софія Грушко», «Шлях до серця»), К. Савинова («Приходьте завтра»), Б. Андреев («Трактористи», «Велике життя», «Олександр Пархоменко»), М. Крючков («Трактористи», «Адреса вашого дому»), В. Шукшин («Два Федора», «Ми, двоє мужчин»), М. Рибников («Весна на Зарічній вулиці»), В. Висоцький («Вертикаль», «Короткі зустрічі», «Місце зустрічі змінити не можна»), О. Табаков («Каштанка», «Польоти вві сні та наяву»), В. Золотухін («Бумбараш»), О. Янковський («Польоти вві сні та наяву», «Поцілунок», «Два гусари», «Філер»), Л. Філатов («Жінки жартують серйозно», «Грачі», «Ярослав Мудрий»), Є. Матвеев («Лють», «Циган», «Поштовий роман»), О. Сафонова («Повернення Баттерфляй», «Двоє під однією парасолькою», «Принцеса на бобах»), О. Меньшиков («Капітан Фракасс», «Польоти вві сні та наяву»), А. Ліванов («Чорна курка, або Підземні жителі», «Пароль знали двоє»), М. Бурляєв («Військово-польовий роман»). Актори з країн Балтії – Д. Рітенбергс («Мальва», «Гроза над полями»), Р. Адомайтіс («Смужка нескошених диких квітів», «Будемо жити!»), Л. Норе́йка («Білі хмари», «Повість про чекіста», «Двобій»), Ю. Будрайтіс («Грішник»), В. Артмане створила яскраві образи у фільмах «Ракети не повинні злетіти», «Туманність Андромеди». Білорус. актриса Л. Рум'янцева виконала головну роль в картині «Анничка», а С. Станюта (Білорусь) зіграла у фільмах «Вклонися до землі» та «Небилиці про Івана». Грузин. кінозірка Н. Вачнадзе знялася в Україні в картині «Квартали передмістя». Цікаві образи створили грузин. актори С. Багашвілі («Тіні забутих предків»), Г. Кобахідзе («Розвідники»), В. Янтбелідзе («Ати-бати, йшли солдати...», «В бій ідуть тільки "старики"»), Д. Георг'обіані («Етюд про Врубеля»). Молдав. актор Г. Григоріу зіграв у фільмі «Анничка». А. Джиґарханян (Вірменія) виступив у фільмах «Тронка», «Білий вибух», «Поїзд у далекий серпень», «Королі і капуста». Яскраві образи створили актори з Серед. Азії Л. Файзієв («Третій удар») та Р. Сагдуллаєв («В бій ідуть тільки "старики"»). Єврей. актори Я. Ліберт, І. Гуревич знялися в «Коліївщині»; В. Зускін – у картині «Нескорені»; Й. Поллак – у фільмі «Ізгой». Нім. актор Г. Клерінґ зіграв у «Райдузі» та «Нескорених». Польс. актриса Х. Дуновська виконала гол. роль в картині «Для домашнього вогнища» за І. Франком.

Численні факти успішних виступів укр. А. за кордоном є доказом перспективності й високого світ. рейтингу укр. школи актор. мистецтва.

Водночас проблемою є і невідповідність масштабів укр. кіновиробництва можливостям укр. актор. когорти, внаслідок чого багато талановитих акторів роками й десятиліттями не можуть дочекатися «своїх» ролі; не меншою проблемою є і ставка на імена, відкриті іншими, замість пошуку і підтримки нових талантів.

В. Р. Слободян

Рекомендована література

- 1. Антонович Д. Триста років українському театру. Прага, 1924;**
- 2. Вінок спогадів про М. Заньковецьку. К., 1950;**
- 3. Станиславский К. С. Сочинения: В 8 т. Москва, 1954-64;**
- 4. Саксаганський П. К. Думки про театр. К., 1955;**
- 5. Український драматичний театр: В 2 т. К., 1959-67;**
- 6. Василько В. Микола Садовський та його театр. К., 1962;**
- 7. Эйзенштейн С. Избранные сочинения: В 6 т. Москва, 1964-71;**
- 8. Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Львівський державний ордена Трудового Червоного Прапора український драматичний театр імені М. Заньковецької. К., 1965;**
- 9. Мистецтво франківців. К., 1970;**
- 10. Бобошко Ю. Київський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. Івана Франка. К., 1970;**
- 11. Пудовкин В. И. Сочинения: В 3 т. Москва, 1974-76.**
- 12. Вознесенский А. Руководство для киноактеров и режиссеров. К., 1924;**
- 13. Корнієнко І. С. Мистецтво кіно: Принципи і художні засоби. К., 1974;**
- 14. Актер в кино. Москва, 1976;**
- 15. Зюков Б. Б., Сенникова Р. Д. Киевский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический русский драматический театр им. Леси Украинки. К., 1977;**
- 16. Ромм М. И. Избранные произведения: В 3 т. Москва, 1980-82;**
- 17. Левчук Т. В., Ильяшенко В. В. Кинорежиссура. К., 1981;**
- 18. Довженко О. П. Твори: В 5 т. К., 1983-85;**
- 19. Герасимов С. А. Собрание сочинений: В 3 т. Москва, 1984;**
- 20. Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність. К., 1986;**
- 21. Історія українського радянського кіно. Т. 1, 2. К., 1987;**
- 22. Слободян В. Р. Кіноактор і сучасність. К., 1987;**
- 23. Лемешева Л. Г. Профессия: актер. К., 1987;**
- 24. Курбас Л. С. Березіль: Із творчої спадщини. К., 1988;**
- 25. Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно. К., 1989;**

26. Сергій Параджанов: Злет. Трагедія. Вічність. К., 1994;
27. Мусієнко Н., Мусієнко О., Слободян В. Світло далеких зірок. К., 1995;
28. «Будем жить!» Воспоминания о Леониде Быкове – режиссере, актере, друге... К., 1996;
29. Обличчя українського кіно. К., 1997;
30. Ілленко Ю. Парадигма кіно. К., 1999.

Бібліографічний опис:

Актор / М. Ю. Резникович, В. Р. Слободян // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. - К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. - Режим доступу:

<https://esu.com.ua/article-43543>

2001-2024 © Ця енциклопедична стаття захищена авторським правом згідно з чинним законодавством України

([докладніше](#)).