

Цьона Антон-Григорій,
аспірант кафедри режисури телебачення.
Київський національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Anton-Hryhorii Tsona,
Postgraduate student of the TV Directing Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

РЕЖИСЕРСЬКІ СПОСОБИ ХАРАКТЕРИЗАЦІЇ АКТОРСЬКОГО АНСАМБЛЮ У ФІЛЬМАХ ПОЛА ТОМАСА АНДЕРСОНА

Анотація. У статті розглянуто особливості режисерського розкриття характерів у фільмах Пола Томаса Андерсона. Також проаналізовано авторські способи роботи з акторським ансамблем. **Предметом дослідження** є методи режисерської характеристики героїв та принципи розбудови системи персонажів через відповідний підбір акторів до фільмів. Виокремлено основні типи інструментів, якими режисер доносить характер персонажа, насамперед, за допомогою рішення погляду камери, деталей зовнішності та існування героя, стилістики гри актора. **Методологія дослідження.** У процесі дослідження були використані такі наукові методи: метод системного аналізу (для вивчення та аналізу фільмів, теоретичних робіт і кінознавчих статей), метод порівняння (щоб вивести стилістичні особливості кожного фільму режисера), метод класифікації (для систематизації отриманих результатів), генералізації (для написання висновків). **Результати та висновки.** В результаті аналізу фільмів Пола Томаса Андерсона виявлено, що його режисерський стиль має характерні особливості створення характерів і роботи з акторським ансамблем. В основі ансамблю П. Т. Андерсон завжди ставить дует або групу рівнозначних героїв. Розповідь у його фільмах концентрується саме на характерах та їх взаємодії, а не на подіях. Режисерські методи П. Т. Андерсона типологізовано за трьома групами. Першою групою є методи візуальної характеристики, до якої входять рішення погляду камери. Друга група – це деталізація характеристик персонажів, що виражається в деталях існування героїв. Третьою групою є акторсько-стилістична характеристика, тобто особливості поєднання стилістики гри акторів. Таким чином, доведено, що режисерський стиль Пола Томаса Андерсона еволюціонував від перших багатофігурних фільмів до більш камерних, зосереджених на дуєті акторів-персонажів, детальному дослідженні їх характерів та взаємодії, що висвітлює природу людей.

Ключові слова: режисура П. Т. Андерсона, акторський ансамбль, режисерські інструменти, стилістика акторської гри, робота режисера з актором, характеристика персонажа, розкриття характеру.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кожен художній фільм складається з набору персонажів, що закладені у сценарії. Герої є провідниками певного змісту, який режисер через них транслює. Наступним етапом роботи над створенням персонажів у кіно є кастинг, тобто підбір складу виконавців на ролі, які формують майбутній акторський ансамбль у фільмі. Акторський ансамбль передбачає злагоджену гру акторів задля

цілісності твору (Савченко, Ліпницька, 2021, с. 8). «Часто кажуть, що кастинг – це 70-80 відсотків режисури. Більшість режисерів погоджуються, що без вдалого кастингу і добре збалансованого ансамблю акторів, навіть найкращий сценарій стане катастрофою» (Travis, 2002, с. 147). Розуміння режисером, який бажаний результат він хоче отримати, визначає його підхід до підбору акторів на ролі. Стандартна модель передбачає наявність одного протагоніста,

якого грає провідний актор, та певну кількість допоміжних персонажів, які підтримують його рух по дії фільму та зазвичай мають свою функцію (Сегер, 2011, с. 267). Відповідно сформувались певні установлені шаблони роботи зі складанням акторського ансамблю. І досі є актуальною система зірок, де кінозірку оточують інші персонажі лише для того, щоб дати можливість об'ємно показати саме центральний характер (McKee, 1997, с. 381). Однак такий стандартизований підхід обмежує різноманітність стилістичних рішень і можливості висловлення змісту режисером. На прикладі творчості визнаного майстра кіно Пола Томаса Андерсона, відомого якісною роботою з актором, пропонується розглянути порушення стандартних рішень характерів і моделей у формуванні акторського ансамблю.

Мета статті – проаналізувати специфіку режисерської роботи з акторським ансамблем у фільмах Пола Томаса Андерсона.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Творчість Пола Томаса Андерсона активно досліджують науковці й кінокритики Америки та Європи. Велику оглядову монографію на фільми режисера зробив кінокритик Адам Найман, який простежує його творчий шлях від перших до останніх кіноробіт (Adam Nauman, 2020). Вільям Філіпсон досліджує інтертекстуальність та алюзії у фільмах П. Т. Андерсона й виводить думку, що він спирається на постмодерністську естетику (Philipson, 2017). Браян Майкл Госс аналізує ідеологічний аспект перших трьох фільмів режисера та зауважує, що він зачіпає ідеї патріархальної сім'ї та маркетингових стосунків (Goss, 2002). Джейсон Сперб розглядає також постмодерністську естетику фільмів та історичний контекст їх створення, щоб довести, що П. Т. Андерсон створює висловлення про нову американську ідентичність у світі, насиченому медіа (Sperb, 2013). Однак вони не торкаються режисерського інструментарію створення характерів і роботи з акторським ансамблем. Вітчизняні ж науковці практично не розглядали творчість цього майстра кіно. Таким чином, дослідження цих аспектів набуває актуальності.

Виклад основного матеріалу. Пол Томас Андерсон (нар. 27.06.1970 р., Лос Анджелес, Каліфорнія, США) почав свою кар'єру на телебаченні, спершу був асистентом, а згодом режисером телепередач, кліпів. Від самого початку він не йшов за класичною схемою навчання, а став одним

з «режисерів-дилетантів», які самі прокладали шлях у кіно та вчилися знімати через самостійні перегляди якісних фільмів. П. Т. Андерсон не вчився в кіношколі, а одразу пішов у практичну режисуру. Його творчість належить до категорії незалежного кіно (independent cinema), яке існує поза межами великого студійного голлівудського кіновиробництва. Будучи поза мейнстрімом, він та такі режисери, як Квентін Тарантіно, Девід Фінчер, Том Тиквер, Джим Джармуш, брати Коени та інші, розвивають і порушують конвенційні рішення стандартизованої системи створення фільмів. П. Т. Андерсон, за влучним висловом американських дослідників Д. Бордвела, К. Томпсон, продовжує традицію Роберта Олтмана й є «акторським режисером» (Thompson, Bordwell, 2003, с. 699), тобто таким, який створює сильні акторські перформанси у своїх фільмах і для якого первинним у кіно є акторська гра. Тому його творчість є слушним предметом розбору в контексті режисерського інструментарію роботи з актором та кастом загалом. Першою кінематографічною роботою був короткий метр «Кава та цигарки» (Cigarettes & Coffee, 1993), в якому поєднувались кілька ліній, пов'язаних із чеком на 20 доларів. Згодом режисер розширив короткометражку в перший повнометражний фільм «Важка вісімка» (Hard Eight, 1996), який потрапив на Каннський кінофестиваль і здобув визнання критиків.

«Ночі в стилі бугі» (Boogie nights) (1997) є другою повнометражною стрічкою Пола Томаса Андерсона. Фільм розповідає про молодого мийника посуду з нічного клубу, який завдяки великому статевому органу стає популярною зіркою порнографічних фільмів. Оповідь простежує його підйом у «золоту добу» порно 1970-х і його падіння у 1980-х. Фільм був створений на основі короткометражного фільму «Історія Дірка Діглера», який П. Т. Андерсон зняв за 9 років до випуску повного метра. Фільм побудований на основі драматургії багатофігурної композиції, що передбачає кілька рівноцінних сюжетних ліній (Aronson, 2010, с. 172). Така сценарна основа передбачає ансамблевий каст, що відрізняється від більш поширеної схеми протагоніста та другорядних персонажів. Формально зберігаючи протагоніста, яким є Едді Адамс, режисер розкриває низку персонажів-диваків з порноіндустрії. «Непристосовані та маргіналізовані, вони піклуються одне про одного, створюючи власну форму сім'ї» (Rainer, 1997).

Ім'я персонажа та актора-виконавця	Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору	Методи режисерської характеристики персонажа
Едді Адамс (псевдонім Дірк Діглер) Марк Уолберг (був відомий на той час як молодий реп-виконавець)	Мийник посуду з великим статевим органом, що стає порнозіркою. Тікає з дому після конфлікту з батьками.	Характеризація через сприйняття Едді оточенням. Як люди сприймають його фізіологічні особливості. Крупні плани, що фокусуються на реакціях і станах персонажа, а не на фізичній дії. Показують його наївний погляд, що акцентує інфантильність характеру. Мовленнєві ознаки людини, якій важко висловлюватись, свідчать про її неосвіченість.
Джек Хорнер Берт Рейнолдс (зірка та секс-символ 1970-х)	Режисер порно, що хоче бути митцем і створювати справжні драматичні порнографічні фільми.	Зовнішність героя свідчить про його вік та старомодність смаків: автотасмага, фарбована сивина, велика кількість зморшок. Характерна його звичка – постійне паління сигар. Манера мови в нього притишена та виважена.
Меггі Джуліана Мур	Досвідчена порноакторка, яка сидить на наркотиках. Мати хлопчика, над яким втратила опіку.	Крупні плани, що виражають її стан. Дуже активна міміка, породжена впливом наркотиків. Акцент на взаємодії з персонажами – вона підкреслено тепла, ніжна і тактильна.
Бренді (Ролергьорл) Гезер Грехем	Старшокласниця, яка кинула школу. Порноакторка, яка завжди їздить на роликах.	Зовнішність: непропорційно великі очі, гострий погляд. Зйомка: переважно крупні плани, що виражають її погляд та розуміння.
Бак Своп Дон Чідл	Афро-американський порноактор, продавець аудіосистем, який хоче відкрити власний магазин.	Зовнішність: він постійно вдягнутий у ковбойські костюми, що свідчить про його специфічний смак.
Малий Біл Вільям Х. Мейсі	Другий режисер на майданчику зйомок порно. Чоловік, якому дружина постійно зраджує.	Зовнішність: маленькі кумедні вуса, неохайна зачіска та одяг, що не гармоніює між собою. Міміка експресивна та емоційна. Камера ловить його мовчання та реакції, що відображають його самотність.
Скотті Філіп Сеймур Хофман	Звукорежисер, сором'язливий гей, який закоханий у Едді.	Дивний малий одяг, що робить персонаж схожим на велику дитину. Це свідчить про його «дивакуватість». Затиснута пластика виражає його сором'язливість. Активна експресивна міміка.

Основними інструментами режисерської характеристики персонажів у фільмі є їх виразна зовнішність, одяг, мовленнєва характеристика, міміка, мікродії, погляд камери, що фіксує їх реакції та стани. Для розкриття характерів режисер часто використовує довгі плани, в яких розкривається взаємодія персонажів. Наприклад, сцена сварки Джека Хорнера з Дірком Діглером вирішена кількома довгими планами ручної камери, яка стає

безпосереднім свідком подій. Таке рішення дає змогу побачити зміну акторського існування всередині кадру, побачити зародження та розвиток конфлікту між персонажами, що відбувається на очах глядача. У цій сцені важливим інструментом також є бекграунд кадру, його заповнюють люди, вони активно реагують і переживають через ескалацію конфлікту між героями. Таке рішення зумовлює підсилення емоційного сприйняття сцени.

Зовнішність акторів, які реалізують персонажів, також відіграє важливу роль в означенні характерів: вони не належать до акторів конвенційної, стандартизованої голлівудської зовнішності. Це створює контраст з очікуваннями глядача щодо фільму про сферу порнографії, яка дуже фокусується на зовнішньо-привабливому вигляді. Ці персонажі становлять портрет колективного протагоніста, який шукає любові та відчуття сімейності.

Наступний фільм Пола Томаса Андерсона – «Магнолія» (Magnolia, 1999). Стрічка має складну мозаїчну драматургію, що переплітає декілька сюжетних ліній упродовж одного дощового дня в Лос-Анджелесі. Розповідь зосереджується на життях декількох персонажів: вмираючого батька і його віддаленого сина, телеведучого дитячої

вікторини, його дочки наркоманки, колишньої дитячої зірки, поліцейського, який прагне знайти справжнє кохання, і доглядача, який піклується про вмираючого чоловіка. Усі ці історії об'єднані темами випадковості, пошуку любові, пробачення та взаємозв'язку людських долі. Фільм також побудований за принципом багатофігурної композиції, однак у ньому немає одного протагоніста, який веде фабулу фільму. Замість цього тут велика кількість рівнозначних персонажів, за якими стежить розповідь. Пропонується розглянути кілька найбільш яскравих героїв, а саме Френка Маккі (Том Круз), Клавдії (Мелора Волтерс) і Джима Корінга (Джон С. Райлі), Донні (Вільям Х. Мейсі), Джиммі Гатора (Філіп Бейкер Хол).

Ім'я персонажа та актора-виконавця	Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору	Методи режисерської характеристики персонажа
Френк Маккі Том Круз	Секс-коуч, який вчить спокушати жінок. У дитинстві був покинутий батьком разом із вмираючою від раку матір'ю, за якою самостійно доглядав. Втратив віру в любов.	Експресивна, гіперболізована гра актора, що акцентує сексуальність, для висвітлення маски персонажа. Перехід на достовірну стилістику гри. Для зміни сприйняття образу персонажа та розкриття його бекграунду.
Джиммі Гатор Філіп Бейкер Хол	Відомий телеведучий дитячих телеігор, хворий на саркому. Зраджував дружині, домагався своєї неповнолітньої доньки.	Дуже достовірне акторське існування. Чітка мовленнєва характеристика – він говорить дуже тихо, постійно заговорюється, повторює слова або забуває їх. Часті крупні плани, що показують розгубленість персонажа через характер погляду його очей.
Донні (Квізбой) Вільям Х. Мейсі	Продавець електроніки, з дитинства розумний, брав участь у телеіграх. Після удару блискавкою втратив частину знань. Закоханий у бармена. Хочє поставити собі брекети на зуби.	Нестандартна зовнішність, що спричиняє дистанціювання глядача та посилює внутрішній конфлікт персонажа. Артикульована експресивність гри. Монолог як спосіб вираження почуттів.
Джим Каррінг Джон С. Райлі	Самотній добродішній поліцейський, віруючий християнин, який хоче сім'ю.	Реалістична стримана манера гри. Зйомка загальними планами при взаємодії з іншими персонажами. Та укрупнення, коли він перебуває на самоті. Це наголошує його самотність.
Клавдія Гатор Мелора Волтерс	Кокаїнова наркоманка, дочка ведучого Джиммі Гатора, жертва сексуальних домагань з боку батька у дитинстві.	Наявність штучної умовності гри через наркозалежність. Нездатність контролювати емоції. Пряма форма спілкування без підтексту.

Для яскравої характеристики персонажів та розкриття їх характерів П. Т. Андерсон використовує поєднання гіперболізованої та умовної гри з достовірною натуралістичною стилістикою гри в акторському ансамблі. За цим принципом відбувається диференціація персонажів і розподіл їх на тих, що створювали певні життєві причини для інших в минулому, вирішені в реалістичній манері (Джимі Гатор, Ерл Патрідж), та тих, що відчують на собі наслідки цих певних вчинків персонажів нині, вирішені в умовному існуванні (Френк Маккі, Клавдія). Так режисер означає причинно-наслідковий ефект дій і наслідків. Він також скидає гротескні маски з персонажів, щоб відкрити бекграунд героя та показати його з іншого боку. Скажімо, як у сцені інтерв'ю Френка (Том Круз) з журналісткою, де відкривається правда про його дитинство. Чи в сцені побачення Джима Карінга та Клавдії, де вона прямим текстом висловлює свої бажання та наявність проблеми в минулому. Такий прийом зламу образу впливає на сприйняття глядачем персонажа, відтіняючи образ негативної маски та пояснюючи витoki її появи. Ще одним інструментом режисерсько-акторської репрезентації характеру в фільмі є використання монологів. Вони висвітлюють істинні почуття персонажів, передаючи думки прямо та емоційно. Наприклад, монолог Донні (Вільям Х. Мейсі), в яко-

му він зізнається у коханні до бармена та розповідає про своє дитинство. Така форма подачі тяжіє до театральності, однак це виправдано алкогольним сп'янінням персонажа. Мовленнєвий малюнок також є вагомим інструментом, що характеризує персонажів у цьому фільмі. Слід також зазначити, що герої у фільмі існують в фізичному світі – їм болить, їм потрібно їсти, спати, вони пітніють. Тобто режисер не відриває персонажів від реальності в спрямуванні дії на вирішення однієї проблеми, а зберігає життєподібність.

Після цього Пол Томас Андерсон знімає «Кохання, що збиває з ніг» (Punch-Drunk Love, 2002). Фільм розповідає про дивакуватого та соціально непристосованого хлопця Барі Ігана, який працює в невеликій компанії і торгує різними аксесуарами для сантехніки. Основною сюжетною лінією є розвиток романтичних стосунків Барі з Ліною Леонард, подругою сестри Барі. Після великих багатофігурних картин режисер знімає невелике камерне кіно. На головні ролі він запрошує Адама Сендлера, що на той час був відомий як актор жанрових мейнстрімних комедій, та Емілі Вотсон, англійську акторку, яка починала свою кар'єру в театрах Великобританії та мала в доробку декілька драматичних і комічних ролей у кіно.

Ім'я персонажа та актора-виконавця	Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору	Методи режисерської характеристики персонажа
Барі Іган Адам Сендлер (відомий своїми гіперболізовано комічними ролями)	Самотній продавець вантузів для унітазу. Єдиний син у сім'ї, має сім сестер. Соціально непристосований.	Зовнішність: дивний синій костюм, який завеликий на нього й який він постійно носить. Хриплий високий голос. Він нерозбірливо говорить, часто так, ніби бубонить собі під ніс. Камера ловить відблиски сонця, що засвічують зображення. Тобто ловить світлове викривлення, що свідчить про викривлення сприйняття світу героєм. Поєднання кадрів відбувається в жорсткий стик від крупних до загальних. Стримана, майже беземоційна гра. Його пластика незграбна, кумедна. Вона створює відчуття, що він не вписується в світ.
Лена Леонард Емілі Вотсон (англійська театральна та кіно-акторка)	Подружка сестри Барі, предмет його любовного інтересу. Весела, відкрита та енергійна.	Зовнішність: у неї неохайна зачіска, старомодний одяг і постійно підфарбовані очі. Вона переважно носить рожевий або червоний одяг. Вона говорить чітко, емоційно і прямо. У неї чиста вимова з британським акцентом і приємний високий голос. Стилістика її існування близька до театральної.

Стилістики їх гри тут також досить сильно відрізняються. Адам Сендлер, який зазвичай експресивно виражено грає в конвенційних комедійних фільмах, тут існує в штучно стриманій, місцями майже апатичній манері. На противагу йому Емілі Вотсон існує в більш експресивній і театралізованій стилістиці гри. Це створює додаткове напруження в їх співіснуванні. Тобто основою ансамблю тут є дует закоханих людей, кожен з яких має свій незвичний характер. Пристосування один до одного виражається зокрема в пошуку спільного камертону акторської гри. Персонажів Барі Ігана та Ліни Леонард режисер вибудовує такими інструментами, як незвична зовнішність, костюми, колористичне рішення, поєднання кадрів ручної експресивної та статичної камери, різкий монтаж крупностей, голосовий малюнок і поєднання навмисно стриманої стилістики гри з гіперболізованою. Поєднанням контрастних рішень справляється враження про можливість кохання між кардинально різними та навіть дивакуватими людьми.

У 2007 р. Пол Томас Андерсон випустив фільм «Нафта» (There will be blood), який вважається одним з найвідоміших його творів і часто входить

в першу трійку в рейтингах найкращих фільмів XXI століття (Bradshaw, 2019; De Semlyen, 2024). Фільм розповідає про жадібного американського підприємця Деніела Плейнв'ю, який шукає нафтові родовища та здатний на будь-що заради збагачення й влади. Головну роль у фільмі виконує Деніел Дей-Люїс, британський актор, що славиться перевтіленнями та практично повним вживанням у роль. Його партнером по фільму та опонентом за сюжетом виступає Пол Дано, молодий американський актор, що один грає двох братів Пола та Елая Сандей. Центром історії є непростий характер протагоніста Деніела Плейнв'ю (Деніел Дей-Люїс). Він зображується як людина з міцною волею, ізольована, впевнена в собі, безжальна та готова вчинити будь-що для досягнення своєї мети. Однак в аспекті акторського ансамблю не менш значимим є персонаж молодого та амбітного священника Елая Сандея (Пол Дано). Він керується енергією та палкою вірою, яку він пропагує серед своїх прихожан, однак насправді є маніпулятивним і корисливим. Їх дует заряджає основний конфлікт і дію фільму.

Ім'я персонажа та актора-виконавця	Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору	Методи режисерської характеристики персонажа
Деніел Плейнв'ю Деніел Дей-Люїс	Жорстокий і корисливий бізнесмен, що шукає нафтові родовища, бажає збагачення та впливу. Також є опікуном хлопчика, чії батьки загинули через нещасний випадок.	Його зовнішність підкреслено чоловіча, маскулінна (щетина, вуса, набріюлінене волосся). Напружена щелепа, що видається вперед, постійно згорблена спина, шкутильгання в ході через пластичний малюнок засвідчують його затиск і грубість. Звуковим малюнком персонаж характеризується частим бурмотінням, мовою з притиском, він наче видавлює з себе слова. Зображення та камера: використовують анаморфну оптику на відкритій діафрагмі, що викривляє простір і створює відблиски через заломлення світла – це свідчить про деформоване сприйняття світу героєм. Його часто заштовхують у кут кадру, що передає закритість персонажа від людей. Також при яскравому світлі режисер знімає персонажа з темного боку, що виражає наявність прихованої тіньової особистості, його «темний» бік. Це наголошує двоїсту поведінку та показує, що в нього є маска. Гра актора яскрава та емоційна. Однак в моменти самотності, мовчання чи рефлексії маска злітає. В моменти відвертості його знімають зі спини, закритою вісіркою. Тому що лише так він не надіває маску.

<p>Елай Сандей Пол Дано</p>	<p>Місцевий молодий проповідник, що очолює церковну парафію. Його бажання також виходять за межі чесного служіння, він шукає влади, але в площині релігійного впливу.</p>	<p>Зовнішність: має дитяче молоде обличчя, через яке візуально важко визначити його вік. Одяг аскетичний і скромний. Зазвичай його мова дуже тиха, стримана, він говорить майже шепотом. П. Дано грає штучно стримано, навіть відсторонено в буденних ситуаціях. Однак під час проповідей існує дуже гіперболізовано й театралью, кричить, підсилено емоційно працює мімікою. Тобто в нього також є маска, яка з розвитком історії розмивається і відкриває егоїстичну натуру.</p>
---------------------------------	---	--

Режисер висвітлює два характери, що на перший погляд є антиподами (тобто протилежностями), але по ходу розвитку фільму відкривається їхня схожість і спорідненість. Кожен з них має свою маску, в якій існує реалістично, стримано та достовірно. Однак в деяких ситуаціях вони розкривають своє «нутро», що виражається через експресивну гіперболізовану та навіть театральну гру. Наприклад, у сцені де Елай хрестить Денієла, кожен з них існує надмірно умовно. Елай існує так, бо це зумовлено та виправдано його нетиповим емоційним стилем проповідей, в яких він реалізує свій бажаний образ. Денієл у цій сцені спершу існує стримано та затиснуто, проте з розвитком дії, коли священник згадує його стосунки з сином, він також виходить на рівень підсилено емоційної гри. Тобто режисер поєднує різну стилістику гри актора, щоб показати наявність у нього маски та кількох сторін персонажа: ким він хоче бути та ким він є насправді. П. Т. Андерсон також використовує тут довгі плани, щоб створити відчуття напруження та конфлікту між героями, що народжується перед глядачем тут і зараз. Він знімає персонажів через ракурси знизу або згори, щоб показати, хто з героїв домінує, а хто в слабшій позиції в даній ситуації. Це в поєднанні

з такими інструментами, як зовнішність персонажів, їх пластика, характер звучання та зміщений деформований погляд камери на них, розповідає про жадібне, честолюбне, егоїстичне нутро людей, що різними шляхами шукають збагачення та владу заради самоствердження.

Ще одним знаковим фільмом П. Т. Андерсона є «Майстер» (The Master, 2012). Сюжет фільму розгортається в післявоєнній Америці й фокусується на складних взаєминах між Фредді Квелом, у виконанні Хоакіна Фенікса, і Ланкестером Додом, якого грає Філіп Сеймур Хоффман. Фредді Квел – бездомний і безробітний ветеран Другої світової війни, який потрапляє під вплив харизматичного лідера релігійного культу – Ланкастера Дода. Дод – це загадкова та харизматична постать, яка очолює «Причину» («The Cause»), організацію, що пропагує нову філософію, відому як «Обробка» («Processing»). Фільм будується на складних стосунках між цими двома відмінними, але взаємопов'язаними героями. Хоакін Фенікс, так само, як і Денієл Дей Люїс, користується методом гри, який передбачає повне вживання в роль. Філіп Сеймур Хоффман використовує більш відсторонений метод акторської гри. Їх дует є фундаментом акторського ансамблю.

Ім'я персонажа та актора-виконавця	Особливості персонажа як складової образно-драматичної системи художнього твору	Методи режисерської характеристики персонажа
<p>Фредді Квел Хоакін Фенікс</p>	<p>Демобілізований моряк, ветеран Другої світової війни, який бореться з травмами від війни та психологічними проблемами. Має алкогольну залежність, еротоманію та схильність до агресії.</p>	<p>Має дуже виразну зовнішність: він дуже худий, його волосся завжди жирне. Весь одяг завеликий і висить на ньому або частково замалий. Половина його обличчя паралізована, через що голос Фредді має характерне звучання, він говорить із зусиллям та нерозбірливо. Пластичний малюнок: спина дуже згорблена, лопатки видаються вперед. Камера знімає Квела зазвичай на довгий фокус, розмиваючи середовище навколо нього, що свідчить про його ізолюваність від світу. Також режисер часто занурює його в глибину кадру, щоб речі або люди перекривали Фредді на</p>

		передньому плані, так ніби він ховається або приховує щось. Стиль гри актора дуже реалістичний, він радше «існує» в персонажі. Однак місцями стаються експресивні напади агресії. Коли нервує, він перестає контролювати свої м'язи, особливо кулаки.
Ланкастер Дод Філіп Сеймур Хофман	Лідер філософсько-релігійного культу. Вправний оратор і маніпулятор. Практикує зі своїми адептами сеанси гіпнозу. Допомагає головному герою Фредді переосмислити свої травми.	Дод має аристократичну зовнішність: великі вуса, практично завжди укладене волосся. Він охайно одягнений, доглянутий та вишуканий. В нього чітка, поставлена мова, звучний глибокий голос. Він говорить впевнено, вивірено. Його часто знімають з нижнього ракурсу, щоб возвеличити, показати його перевагу. Його стилістика гри експресивна та нарочита, він справді «грає». У конфліктні моменти його гра стає ще більш умовною й доходить до стану надлому гри. Коли нервує, починає затинатись.

Різниця у підході до роботи над роллю ніби заряджає потужну пружину в співіснуванні акторів у фільмі. Х. Фенікс та Ф. С. Хофман працюють в абсолютно різних стилях гри. Пол Андерсон каже, що «кастинг був вирішальним і фільм побудований на динаміці між Ф. С. Хофманом та Хоакіном Феніксом». Він також порівняв напругу, що виникає, з тенісним матчем між двома найкращими гравцями з дуже різними стилями (Хан Brooks, 2014). Наприклад, як у сцені коли вони обоє потрапили за ґрати. Якщо перший грає так, що цієї гри непомітно, він наче існує в шкурі цього майже сказаного персонажа Фредді, то стилістика другого нарочита, він немовби перебуває в режимі «гри», легко та свідомо перемикаючи її характер. Між ними зав'язується свого роду змагання у формі «хто кого перетягне на свій бік» чи «хто кого змінить», що і створює напругу. Кожен з них залишається собою, однак з часткою запозиченого від іншого.

Слід зазначити, що Пол Томас Андерсон сам пише сценарії до всіх своїх фільмів. «Все починається і закінчується написанням сценарію. Це перебільшення, але суть полягає в тому, що якщо написано добре, у вас є дуже хороші шанси зняти хороший фільм» (David Remnick, 2021). Процес формування касти для нього відбувається ще на первинному етапі написання сценарію. Більшість головних персонажів він пише одразу під конкретних акторів. Відповідно, він може уявити той ефект, який створить актор у тій чи іншій ролі, його можливості, природну схожість чи несхожість на персонажа та стилістику гри актора. Він наперед продумає вигляд акторського ансамблю,

поєднання акторів та їх стилістики гри. Це допомагає режисерові створювати живі об'ємні характери, закладати динаміку в співіснування акторів і вибудовувати фільми зі складною взаємодією персонажів.

Висновки. В результаті аналізу фільмів Пола Томаса Андерсона виявлено, що режисер реалізує авторський підхід до створення характерів і роботи з акторським ансамблем. В основі ансамблю режисер завжди ставить дует або групу рівнозначних героїв. Розповідь у його фільмах концентрується саме на характерах та їх взаємодії, а не на подіях. Найбільш поширеними методами створення характерів є: зміщена композиція кадру, світлові викривлення і відблиски – деформоване сприйняття світу (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); засвічення в кадрі – внутрішнє напруження (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті»); розмиття навколишнього тла – самотність та ізолюваність (Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); ракурс знизу – піднесення або домінантність (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); довгі крупні плани, що ловлять стан персонажа («Ночі в стилі бугі», «Магнолія», «Нафта», «Майстер»); персонаж в глибині кадру – бажання приховати щось (Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); міміка та пластика як відгук минулого (Барі Іган в «Кохання, що збиває з ніч», Деніел Плейнв'ю в «Нафті», Фредді Квел у «Майстрі»); мова як рівень освіченості

(Едді Адамс – «Ночі в стилі бугі», Джімі Гатор – «Магнолія», Фредді Квел у «Майстрі»). Режисерські методи П. Т. Андерсона можна умовно типологізувати за трьома групами. Першою групою є методи візуальної характеристики, до якої входять рішення погляду камери (зміщена композиція кадру, розмиття простору навколо персонажа, засвічення, світлові викривлення та відблиски, поєднання рухомої та статичної камер, довгі плани). Друга група – це деталізація характеристик персонажів, що виражається в деталях існування героїв (зовнішність, міміка, пластика, хода, голос, мова, повторювані дії). Третьою групою є акторсько-стилістична характеристика, тобто особливості поєднання стилістики гри акторів (перехід одного актора від достовірної до умовної гри; поєднання акторів, які грають у різних стилістиках; наявність гіперболізованої маски та достовірного образу персонажа). Таким чином, режисерський стиль Пола Томаса Андерсона еволюціонував від перших багатофігурних фільмів, що портретували різномірні соціальні прототиби, до більш камерних, зосереджених на дуєті акторів-персонажів, детальному дослідженні їх характерів та взаємодії, що висвітлює природу людей.

Перспективними є подальші поглиблені дослідження режисерських інструментів Пола Томаса Андерсона, зокрема специфіки роботи з музикою та звуком, особливостей його драматургії. Також потребує детального висвітлення його робота з оператором. Оскільки П. Т. Андерсон є діючим режисером, можлива подальша еволюція стилістики та методів роботи режисера. Загалом новаторсько-творчий підхід до режисури П. Т. Андерсона свідчить про те, що можливе переосмислення стандартних конвенційних підходів до створення характерів у жанровому кіно, а також – про потенціал розширення авторського кіно.

Джерела та література

- Савченко, І., Ліпницька, І. (Ред.). (2021). *Словник театрознавчих термінів і понять*. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 144 с.
- Сегер, Л. (2011). *Робимо гарний сценарій геніальним*. К. : Інсайтмедіа. 296 с.
- Aronson, L. (2010). *21st Century Screenplay: A comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Allen & Unwin.
- Bradshaw, P., Clarke, C., Pulver A., and Shoard, C. (2019). The 100 best films of the 21st century. *The Guardian*.

- URL: <https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/100-best-films-movies-of-the-21st-century>
- Brooks, X. (3 Feb 2014) Philip Seymour Hoffman was the one great guarantee of modern American cinema. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/03/philip-seymour-hoffman-great-modern-american-cinema>
- De Semlyen, P., Rothkopf, J. (2024) The best movies of the 21st century so far. *TimeOut*. URL: <https://www.timeout.com/film/the-100-best-movies-of-the-21st-century-so-far>
- Goss, B. (2002). «Things Like This Don't Just Happen»: Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of Communication Inquiry*, 26(2), 171-192.
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York, ReganBooks. 466 p.
- Nayman, A., Safdie, J., & Safdie, B. (2020). *Paul Thomas Anderson: Masterworks*. New York : Abrams. 288 p.
- Philipson, W. (2017). Paul Thomas Anderson & Intertextuality. *Paul Thomas Anderson And His Use Of Intertextuality*.
- Rainer, P. (1997) One happy family. *Dallas Observer*. URL: <https://www.dallasobserver.com/film/one-happy-family-6402384>
- Remnick, D. (12 Dec 2021) Paul Thomas Anderson on What Makes a Movie Great. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/paul-thomas-anderson-on-what-makes-a-movie-great>
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. URL: <https://doi.org/10.7560/752894>
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film history : an introduction* (2nd ed international). McGraw-Hill.

References

- Aronson, L. (2010). *21st Century Screenplay: A comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Allen & Unwin. [in English]
- Bradshaw, P., Clarke, C., Pulver A. & Shoard, C. (2019). The 100 best films of the 21st century. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2019/sep/13/100-best-films-movies-of-the-21st-century> [in English]
- Brooks, X. (3 Feb 2014) Philip Seymour Hoffman was the one great guarantee of modern American cinema. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/03/philip-seymour-hoffman-great-modern-american-cinema> [in English]
- De Semlyen, P., Rothkopf, J. (2024) The best movies of the 21st century so far. *TimeOut*. URL: <https://www.timeout.com/film/the-100-best-movies-of-the-21st-century-so-far>

- timeout.com/film/the-100-best-movies-of-the-21st-century-so-far [in English]
- Goss, B. (2002). «Things Like This Don't Just Happen»: Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of Communication Inquiry*, 26(2), 171-192. [in English]
- McKee, R. (1997). *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York, ReganBooks. 466 p. [in English]
- Nayman, A., Safdie, J., & Safdie, B. (2020). *Paul Thomas Anderson: Masterworks*. New York : Abrams. 288 p.
- Philipson, W. (2017). Paul Thomas Anderson & Intertextuality. Paul Thomas Anderson And His Use Of Intertextuality.
- Rainer, P. (1997) One happy family. *Dallas Observer*. URL: <https://www.dallasobserver.com/film/one-happy-family-6402384>
- Remnick, D. (12 Dec 2021) Paul Thomas Anderson on What Makes a Movie Great. *The New Yorker*. URL: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/paul-thomas-anderson-on-what-makes-a-movie-great>
- Sperb, J. (2013). *Blossoms and Blood: Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*. University of Texas Press. URL: <https://doi.org/10.7560/752894>
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2003). *Film history : an introduction* (2nd ed international). McGraw-Hill.

Anton-Hryhorii Tsona

Director's ways of characterizing actor's ensemble in the Paul Thomas Anderson films

Abstract. The article explores the peculiarities of director's character disclosure in the films of Paul Thomas Anderson. It analyzes the author's ways of working with the acting ensemble. **The subject of the study** is the methods of director's characterization of the characters and the principles of building a character system through the appropriate selection of actors for films. The main types of tools used by the director to convey the character's character are identified, primarily through the stylistic solution of the camera's view, details of the character's appearance and behavior, and the actor's style of play. **The methodology.** The following scientific methods were used in the research process: the method of systematic analysis (for studying and analyzing films, theoretical works, and film studies articles), the method of comparison (to identify the stylistic features of each film by the director), the method of classification (to systematize the results), and generalization (to write conclusions). **Results and conclusions.** As a result of the analysis of Paul Thomas Anderson's films, it was found that his directorial style has characteristic features of creating characters and working with an acting ensemble. P. T. Anderson always puts a duet or a group of equivalent characters at the heart of the ensemble. The narrative in his films focuses on the characters and their interaction, not on events. P. T. Anderson's directorial methods are typologized into three groups. The first group is methods of visual characterization, which includes the use of the camera's gaze. The second group is the detailing of characterization, which is expressed in the details of the characters' behavior. The third group is acting and stylistic characterization, i.e., the peculiarities of combining the actors' playing styles. Thus, it is proved that Paul Thomas Anderson's directorial style has evolved from the first multi-figure films to more intimate ones, focused on a duo of actor-characters, a detailed study of their characters and interaction, which highlights the nature of people.

Keywords: P. T. Anderson directing, acting ensemble, directorial tools, acting style, director's work with the actor, characterization of the character, character disclosure.