

Левицький Олександр,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1865-8298>
аспірант кафедри хореографії та пластичного
виховання. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Levytskyi Oleksandr,
Postgraduate student of the Choreography and Plastic
Education Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

ПСИХОФІЗИЧНА КООРДИНАЦІЯ АКТОРА ЯК ЧИННИК ЕФЕКТИВНОСТІ СЦЕНІЧНОГО БОЮ

Анотація. *Метою статті* є обґрунтування значення психофізичної координації акторів як базової умови безпечної та художньо переконливої постановки сценічних боїв у сучасному українському театрі та кіно. **Методологія дослідження** ґрунтується на історичному, компаративному та мистецтвознавчому підходах. Методи дослідження: *аналіз і синтез* особистого студентського, акторського та викладацького досвіду, *спостереження* за роботою інших акторів і постановників у театрі та на знімальному майданчику, а також постановки сценічних боїв зі студентами (*метод експерименту*). **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше психофізична координація актора в сценічному бою розглядається не лише як сукупність фізичних і технічних навичок, а й як процес, тісно пов'язаний з емоційним наповненням сценічної дії. Такий підхід дає змогу поєднати технічну точність із пластичною виразністю, забезпечуючи при цьому свідомий контроль над ситуацією та безпеку всіх учасників сценічного дійства. В статті сценічний бій розглядається як творчий процес, в якому поєднуються фізична, психологічна та емоційна складові. **Висновки.** У КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого особливо зручно досліджувати вплив психофізичної координації на ефективність сценічних боїв, оскільки цей заклад вищої освіти дає можливість поєднати практичні творчі експерименти та теоретичний аналіз. Підготовка актора до батальних епізодів є багатоступеневим процесом, що поєднує технічну, психофізичну та партнерську складові. Тренування психофізичної координації під час сценічного бою є важливим елементом підготовки сучасного актора. Саме тому сценічний бій є не лише технічним елементом видовища, а й повноцінним виражальним засобом акторського мистецтва, що вимагає високого рівня професійної підготовки, дисципліни і психофізичної координації.

Ключові слова: театр, театральне мистецтво, актор, акторська майстерність, сценічний бій, психофізична координація, сценічне фехтування, робота з партнером, батальні сцени.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасне українське театральне та кіномистецтво переживає період активного розвитку, в якому художні твори стають не лише засобом культурного спілкування, а й важливим інструментом суспільного та політичного впливу. Вистави й повнометражні фільми дедалі частіше апелюють до історичних тем, що яскраво демонструють такі стрічки, як «Довбуш» чи «Будинок “Слово”». Цей напрям у мистецтві продовжує зміцнюватися й надалі, адже саме через художні образи суспільство осмислює власну історію, формує колективну ідентичність і комунікує зі світом. За такої тенденції закономірним є зростання потреби у професійно підготовлених акторах, здатних органічно та переконливо втілювати батальні сцени на театральних підмостках чи на знімальному майданчику, адже наявність таких сцен у сюжеті, по-перше – дає змогу виразніше розкрити характер героїв на тлі екстремальних подій, а по-друге – вражає глядачів. Постановка сценічного бою вимагає від виконавців не лише технічних умінь, а й високого рівня психофізичної координації, яка забезпечує безпеку, точність і виразність дійства. Отже, важливо зосередити увагу на методичній професійній підготовці молодих акторів до сценічних боїв та батальних постановок, що стають дедалі актуальнішими у сучасних українських виставах і кінофільмах. Підвищення рівня психофізичної координації як основи професійної майстерності в контексті сценічного бою є важливою складовою навчального процесу та практики, адже від цього залежить якість майбутніх творчих проєктів, їхній вплив на глядача і позиціонування української культури на міжнародній арені.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сценічний бій – доволі специфічна дисципліна в програмі навчання акторів театру і кіно, оскільки поєднує в собі безпосередньо акторську майстерність та бойову техніку, куди входять базові прийоми нападу і захисту як у рукопашному бою, так і зі зброєю. Відповідно, щоб бути фахівцем у цій сфері, потрібно розбиратися і в елементах акторської майстерності (бути актором), і в питаннях, пов'язаних з бойовим мистецтвом. Слід зазначити, що бойове мистецтво саме по собі є достатньо розлогим і включає в себе різні стилі, види та категорії. Тільки так звані східні єдиноборства налічують десятки різних напрямів: карате, дзюдо, самбо, айкідо, ушу, кунг-фу, джиу-джитсу, тхеквондо тощо. Якщо ж ідеться про

мистецтво бою зі зброєю, то тут ситуація аналогічна, тому що існують десятки видів різних озброєнь, які відрізняються довжиною, вагою, призначенням. Відповідно, відрізняється й техніка володіння цією зброєю. Таким чином, для того щоб бути фахівцем зі сценічного бою, потрібно володіти всіма бойовими техніками і на додачу бути актором. Насправді ж, достатньо знати базові принципи бойових мистецтв і розбиратися в основах. В разі виникнення ситуації, коли для певного сюжету потрібно буде використати якийсь особливий стиль бою (наприклад, бій на гуцульських барках у фільмі «Довбуш»), його можна буде освоїти окремо, базуючись на основних принципах бойових мистецтв. Таким чином, теоретична обізнаність, а також практичні навички і вміння є невід'ємними компонентами для спеціаліста, який займається сценічним боєм.

Сценічний бій як пластична дисципліна базується на загальних принципах, витoki яких у сучасному європейському просторі можна знайти у вченні Франсуа Дельсарта та його знаменитих курсах у Франції, які він заснував у 1839 році. Його дослідження зосереджувалися на виразності тіла, зокрема жестів, на сцені. Згодом теоретичні та практичні надбання Франсуа Дельсарта стали основою для «системи Дельсарта», яка, в свою чергу, дала поштовх подальшим дослідженням взаємозв'язку тіла з емоціями. Значний вклад у формулювання основоположних принципів пластичних дисциплін зробив Еміль Жак-Далькроз – швейцарський педагог і композитор. Під час своїх практичних занять він активно поєднував музику і пластику у своїх вправах, які з часом набули популярності й отримали назву «кроки Далькроза», що стали фундаментом для ритміки. Педагог наголошував, що «...усвідомлення ритму відбувається шляхом повторюваних рухів *усього тіла*» (Jaques-Dalcroze, 1921, с. 80). Жак-Далькроз також дослідив, що пісня в поєднанні з рухом провокує дітей на позитивні емоції, і зазначив взаємозв'язок між пластичною та емоційною виразністю (у сценічному бою послідовність рухів аналогічним способом спонукає акторів до появи емоцій). У плеяді відомих дослідників-практиків фізичного театру був і Жак Лекок – театральний актор і викладач з акторської майстерності, засновник École internationale de théâtre Jacques Lecoq (Міжнародна театральна школа Жака Лекока) у Парижі. Жак Лекок розглядав рух як своєрідне дзен-мистецтво створення простих, прямих,

мінімальних рухів, які при цьому мали значну комунікативну та емоційну глибину (сучасний український актор Микола Набока згадував, що під час навчання у Міжнародній театральній школі Жака Лекока цілі уроки присвячувалися дослідженню звичайної ходьби, особливостям контакту стоп з підлогою тощо). Всі ці дослідники привнесли своє теоретичне обґрунтування і практичний досвід у фізичний театр, у якому пластичне виховання актора посідає чільне місце.

Дослідження Франсуа Дельсарта, Еміля Жака-Далькроза, Жака Лекока проклали місток до українського авангардного театру. Серед представників цього театру особливе місце посідає Степан Бондарчук – учень Леся Курбаса, який першим методично описав і обґрунтував пластичну підготовку актора у своїй праці «Мімограмота». Автор наголошував на значимість руху і для акторської майстерності, і для видовищного дійства загалом: «Прийміть актора або спиніть його діяльну чинність – примусьте не рухатися – і ви матимете просто картину, матимете зовсім другий вид мистецтва. Актор в видовищному дійстві є основою руху, і лише через нього дійство набирає своєї істотності. Образ, створений актором, мусить рухатися – жити» (Бондарчук, 2023, с. 84).

Знання основоположних принципів пластичних дисциплін та бойових мистецтв є невід’ємним компонентом для фахівця, який займається сценічним боєм. Акторська техніка є не менш важливим компонентом. Оскільки йдеться саме про «сценічний бій», то дуже важливо, щоб цей фахівець усвідомлював основну мету бойової сцени і всіх її учасників, міг розуміти поставлені перед ним режисером завдання і знав, як пояснити акторам специфіку їхнього існування під час бою. Отже, наявність спеціалістів зі сценічного бою – доволі складна проблема, оскільки можуть бути хороші актори, але без навичок бойових мистецтв чи, навпаки, – можуть бути висококласними спортсменами, але без акторського досвіду. Або ж можливий третій варіант: є актор, який володіє основами бойового мистецтва, але не має викладацького хисту. Попри широку популярність сценічного бою в театрі та кіно (як серед глядачів, так і серед акторів) та велику кількість практичних напрацювань, теоретичних досліджень у цій галузі недостатньо. Так само можна говорити і про обмежену кількість сучасних українських фахівців зі сценічного бою теоретико-практичного спряму-

вання. Серед таких можна виділити Н. Майбороду, А. Маслова-Лисичкіна, М. Юдова, Ю. Старостіна та інших.

Автори статті «Особливості сценічного бою в театрі та кіно» зазначають: «Профільною підготовкою спеціалістів (акторів і режисерів-постановників) займаються в нашій країні лише три заклади вищої освіти: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет культури і мистецтв та Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого» (Юдов, Альмувайл, Білецька, Мандзій, 2021, с. 164). Слід додати, що в Україні є й інші заклади вищої освіти, які займаються професійною підготовкою акторів, однак один із провідних – КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Багаторічний досвід і методика викладання пластичних дисциплін для акторів спрямовані як на теоретичний, так і на практичний аспект, тому доцільно зупинитись на процесі підготовки фахівців зі сценічного бою саме в цьому закладі вищої освіти.

В Університеті вже понад сорок років викладає основи сценічного бою Юрій Старостін – один з відомих і досвідчених спеціалістів у сфері сценічного бою. Маючи професійну акторську освіту і чималий досвід у бойових мистецтвах, він продовжує передавати свої знання й мистецтво бою студентам і професійним акторам. Його науковий доробок присвячений таким питанням, як «сценічний рух» та «акторський тренінг».

Юрій Старостін не раз наголошував, що основи сценічного руху (як і ритміку, і основи сценічного бою) мають викладати актори, а не спортсмени, тому що спортсмени не розуміють до кінця специфіку акторської натури. Наприклад, його вчитель зі сценічного фехтування – Григорій Елькіс – був майстром спорту з фехтування. Він написав книгу «Сценічне фехтування», що неймовірно цінна й актуальна навіть після 50 років з моменту написання. В ній автор ґрунтовно описує всі основні прийоми атаки і захисту, стойки і положення зі зброєю, доповнюючи це ілюстраціями і рисунками. Окрема увага приділена особливостям бою на шаблях та списах, а також надано практичні рекомендації щодо «запису» бою. Однак емоційним і психологічним аспектам бою автор приділяє мало уваги. І тому книга може відповісти на запитання «Як поставити бій?», однак відповіді на запитання «Як зіграти бій?» немає.

Ще одним фахівцем зі сценічного бою є вже згадуваний вище Назар Майборода. Він має великий професійний досвід як актор театру і кіно, каскадер, а також багато разів був постановником бойових сцен і трюків. Працюючи десятки років у сфері кіновиробництва, Назар Майборода спеціалізується на особливостях сценічного бою, адаптованого для кіно, а також активно займається підготовкою каскадерів, чому, власне, і присвячені його наукові праці (монографія «Каскадерське мистецтво», стаття «Специфіка каскадерського мистецтва в фільмах жанру гораор»). Однак між особливостями роботи каскадера і актора в кадрі є різниця, на яку слід звернути окрему увагу.

Відтак аналіз ступеня теоретичної розробки проблеми сценічного бою та специфіки його практичної реалізації дав змогу виявити, що психофізична координація актора в контексті сценічного бою залишається мало досліджуваним питанням. Саме це і обумовило *мету статті* – з'ясувати вплив емоційної складової на ефективність та якість бойових сцен у театрі та кіно.

Завдання дослідження:

- виокремити основні етапи підготовки актора до батальних сцен;
- проаналізувати специфіку поведінки актора та особливості його взаємодії з партнером під час рукопашного бою та бою з використанням холодної зброї;
- порівняти особливості акторського існування під час батального епізоду на сцені та на знімальному майданчику;
- запропонувати практичні кроки задля покращення акторської майстерності під час сценічного бою.

Виклад основного матеріалу. Сценічний бій – це художнє втілення будь-якого бою (з використанням зброї чи без неї) в умовах і законах сценічного дійства. Насамперед, сценічний бій відрізняється від реального своєю метою. Еволюційно склалося так, що людина використовувала свою фізичну силу для того щоб *вижити* (або захиститися від небезпеки, чи вполювати собі їжу). З часом змінювалися та вдосконалювалися засоби та інструменти, за допомогою яких людина досягала своєї основоположної мети, з'явилася холодна зброя. Звичайне полювання чи самозахист перетворювалися на масові війни. Проте навіть якщо ми розглянемо збройний поєдинок багатотисячного війська з противником, то побачимо,

що в кожному окремому двобою мета залишається незмінною – *вижити*.

Сценічний бій має іншу мету. З одного боку – це потужні запропоновані обставини, які впливають на дійових осіб і допомагають розкрити їхній характер на тлі екстремальних подій (залежно від того, який вчинок зробив персонаж під час бою – захистив, зрадив, утік, вбив чи помилював, – можна зробити певні висновки про його натуру). З іншого ж, сценічний бій – це яскраве захоплене видовище, яке може і повинне *вразити* глядача.

Отже, якщо сформулювати одним словом, то мета реального бою – вижити, мета сценічного бою – вразити. Відповідно до цього вчинки, за допомогою яких досягатиметься мета, теж відрізнятимуться. В першому варіанті – поранити, обманути, заплутати, підловити, випередити тощо; у ситуації зі сценічним боєм – синхронізуватися, скоординуватись, зіграти, обманути (але не партнера, а глядача). Для того щоб досягти цієї мети – вразити глядача, – актори повинні володіти технікою сценічного бою, знати її основні правила, а також регулярно відточувати свої навички, доки вони не стануть автоматичними.

Григорій Елькіс казав: «Весь процес роботи по сценічному фехтуванню є дуже корисним комплексом, що вдосконалює психомоторні можливості актора, виховує такі важливі елементи драматичного мистецтва, як увагу і контроль за своїми діями та діями партнера. Сценічний бій активно виховує вміння спілкуватися» (Елькіс, 1971, с. 24). Варто розглянути поняття «психомоторні (психофізичні) можливості актора» більш детально, оскільки воно вміщає в собі елементи і зовнішньої, і внутрішньої акторської техніки.

Передусім, це фізична витривалість і пластична виразність, тому що часто процес тренування займає більше години і включає в себе активну рухову роботу, постійне чергування розслаблення-напруження м'язів, а також специфічну пластику, не притаманну повсякденному життю (наприклад, базовий фехтувальний або «плаваючий» крок можуть після першого заняття викликати крепотуру саме через те, що м'язи працюють у незвичному для них режимі). До елементів зовнішньої акторської техніки, які вдосконалюються під час занять зі сценічного бою, слід також додати дихання, оскільки під час відпрацювання ударів та блоків (особливо під час рукопашного бою) активно працює діафрагма. Різкий видих під час атаки чи захисту допомагає

напружити м'язи в потрібний момент і сконцентрувати енергію в одній точці.

Розглянемо, які елементи внутрішньої акторської техніки вдосконалюються під час занять зі сценічного бою. Як вже зазначав Г. Елькіс, це увага і контроль за своїми діями та діями партнера. Якщо партнер зробив не той рух або забув наступний елемент бойової зв'язки, важливо вчасно зреагувати на це і зупинитися або ж прилаштуватися таким чином, щоб не травмуватися. Також у роботі з партнером покращується відчуття дистанції та зміцнюється довіра. Під час рукопашного бою партнери працюють на короткій дистанції, щоб мати можливість рукою чи ногою майже дістати до тіла партнера. Це «майже» – критично важливий нюанс, оскільки сценічний бій відбувається без контакту з партнером, і точне відчуття потрібної дистанції є ключовим фактором для безпечного дійства (є випадки, коли можливий контакт з партнером, але це винятки). Зазвичай на перших заняттях початківці скорочують дистанцію чи, навпаки, – можуть стояти задалеко один від одного. Це психологічний момент, який виникає через невпевненість у своїх діях і діях партнера, а також через бажання убезпечити себе. Для того щоб освоїти відчуття потрібної дистанції з партнером, є лише один спосіб – практичний. Регулярні заняття дають змогу відчути необхідну безпечну відстань, і з часом виконавець зможе навчитися «на око» орієнтуватися в просторі по відношенню до партнера.

Вміння в потрібний момент напружувати і розслабляти м'язи є ще одним важливим і корисним елементом внутрішньої акторської техніки, який покращується під час сценічного бою. Якщо актор не може свідомо керувати своїм тілом, то його тіло починає керувати ним, і тоді виникає акторський затиск. Особливо це помітно в екстремальних умовах, коли, наприклад, йде прем'єра, виконавець відчуває відповідальність за якість вистави, хвилюється через результат, а в цей момент на нього уважно дивляться десятки людей. Важливо зазначити, що глядачі справді мають сильний вплив на акторів, що відзначав Г. Елькіс: «На порушення динамічного стереотипу впливають різні раптові зміни, що виникають у спектаклі, <...> а також сильний подразник – глядач, що відвертає увагу актора» (Елькіс, 1971, с. 23). Зазвичай, затиснений актор викликає у глядачів неприємні враження, та й сам він відчуває себе некомфортно. Однак під час

сценічного бою м'язовий затиск може бути дуже небезпечним, що може призвести до травмування партнерів. Тому важливо під час занять і репетицій навчитися напружувати своє тіло тільки в необхідні моменти і свідомо контролювати силу, швидкість та амплітуду рухів.

Отже, для того щоб брати участь у батальній сцені, виконавцю в процесі регулярних занять з основ сценічного бою потрібно натренувати усі вищезазначені елементи акторської майстерності, а також опанувати техніку бою (пластику бойових пересувань, ударів, захистів та інших компонентів батальних сцен). Тепер зосередимо увагу на тому, яким же способом зіграти бій.

Батальна сцена – це поєднання пересувань, ударів, захистів, акробатичних елементів, трюків зі зброєю, падінь в одну безперервну вибудовану і відрепетирувану психофізичну дію двох або більше персонажів. Емоційне наповнення будь-якого сценічного поєдинку має бути так само точно відпрацьоване і побудоване, як і технічна складова. Насамперед, необхідно виставити точно всі удари і захисти, чітко запам'ятати послідовність рухів і довести їх до автоматизму. Далі потрібно під час репетицій з'ясувати, на яких атаках буде вигук, на якому захисті – переляк, після якої зв'язки звучатиме та чи інша репліка. І потім у процесі репетицій відточувати кожен фізичний і емоційний рух. Імпровізація під час сценічного бою недопустима, тому що може призвести до травм і, таким чином, зіпсувати враження від вистави. Не має значення, за якою системою чи методикою актор грає основну частину вистави: чи він повністю проживає всі події, чи технічно відіграє запропоновані обставини, – під час батальної сцени актор повинен працювати з «холодною головою» і хірургічною точністю. В цьому й полягає значимість психофізичної координації в контексті сценічного бою – у здатності взаємоузгодити специфічні фізичні рухи з емоційними проявами та реакціями.

Тепер розглянемо основні принципи відмінності між рукопашним боєм та поєдинком з використанням холодної зброї. Як вже було зазначено, всі удари руками, ногами та головою завдаються безконтактно. По-перше, це ознака професійної техніки виконавців (тому що контактним вдарили може кожний). По-друге, будь-який «випадковий» контакт одразу ламає відчуття довіри партнера, що негативно впливає і на сценічне дійство, і на людські взаємини. По-третє, коли відбувається

справжній удар, глядач завжди це помічає, тому що в актора спрацьовує природна реакція, яку неможливо моментально приховати. І тоді глядач перестає стежити за дією і починає співпереживати акторові, замість того щоб співпереживати персонажу. Подібний ефект відбувається, коли актор неправильно виконав сценічне падіння, які теж дуже часто є елементом батальних сцен. Технічно правильне падіння викликає у глядача захват і задоволення від професійності виконання, тоді як справжнє падіння, обов'язково супроводжене натуралістичним звуком удару тіла об підлогу, – лише неприємні відчуття.

Під час бою з холодною зброєю звук також має свій вплив. Коли удари завдаються неточно, не фіксуються біля тіла партнера, то при контакті зі зброєю противника виникає неприємний звук, який підсвідомо діє на глядача негативно, тому що сповіщає про небезпеку. Це те саме, що слухати, як на вулиці насправді б'ють якусь людину – від самих лише звуків стає зле. Коли глядач приходить у театр, він розуміє, що для нього гратимуть актори, і відповідно, розраховує на «гру бою», а не на справжній бій. Це не означає, що удари мають бути несправжніми. Логіка кожного руху в батальній сцені має бути зрозуміла глядачеві, виправдана і мати природне походження. Наприклад, удар шаблею по голові за траєкторією має завдаватися, але з точною фіксацією *над* головою партнера, який, у свою чергу, точно візьме захист, скоткається з шаблею партнера, емоційно відреагує (скривиться від зусиль чи перелякається), і таким чином «зіграє» удар по голові. При цьому звук удару буде позитивно сприйматися глядачем, а обидва партнери будуть убезпечені. Отож під час бою з холодною зброєю потрібно чітко фіксувати удари і захисти, дбаючи про безпеку партнера, і при цьому не втрачати правдивої пластичної форми цих рухів.

Вміння свідомо і точно скоординувати фізичні та емоційні дії є ключем до вражаючого та професійного виконання бойових сцен як у театрі, так і в кіно. Напрацювання основних навичок є обов'язковим, незважаючи на жанр, локацію, драматургію, стиль тощо. Акторське існування на сцені завжди відрізнялося від акторського існування в кадрі, відповідно, це вплинуло також і на певні аспекти поведінки акторів під час батальних сцен. Наприклад, у театрі використання крові від поранення частіше викликає негативний ефект (як і звук від справжнього удару), тоді як у кіно

поранення без крові має абсолютно неорганічний вигляд. Тому зазвичай у виставах під час боїв поранення і «кров» відіграють психофізично. Також великий вплив на гру акторів у кіно має розкадрування: спершу можна зняти технічний бій (хореографію), потім окремими кадрами відзняти емоції та реакції персонажів. У театрі ж потрібно все зіграти «з першого дубля», зберегти правильну послідовність рухів, органічність усіх реакцій. Ще одним привілеєм бою в кадрі є можливість завдавати удари на перекриття, тобто так вибудувати кадр, щоб якась частина персонажа (плече, голова, корпус) перекривала від камери точку удару. Іншим словом, «захвати» від камери те місце, де має відбутися фізичний контакт, але при цьому зіграти амплітуду завдання й отримання удару. На сцені не завжди є така можливість, тому доводиться працювати максимально близько і точно відносно партнера, але при цьому дбаючи про безпеку і дистанцію. Однак професійно підготовлений актор здатний однаково переконливо зіграти сцену бою як у кіно, так і в театрі.

Покращення акторської техніки напряму залежить від заняття акторським тренінгом. Юрій Старостін зауважував, що «...основа акторського екзерсису – це і прості, і складні фізичні дії в запропонованих обставинах, це спеціальні вправи, котрі вчать конкретизувати дію з допомогою пластики тіла і голосу (мови), розкрити і акцентувати жанр, підключаючи фантазію і уяву» (Старостін, 2016, с. 204). Тобто для того щоб краще підготувати свій акторський інструмент до участі в батальних сценах, можна наповнювати технічні вправи різними психофізичними завданнями. Наприклад, два партнери за основу можуть взяти зв'язку з восьми ударів (чотири удари від першого актора, потім чотири удари від другого). Для початку слід напрацювати швидкість і легкість виконання цієї зв'язки, довести її до автоматизму. Потім можна додавати паузи між ударами. По-перше, це збиває ритм, робить бій цікавішим, а по-друге – закладає можливості для подальшого ускладнення. Наприклад, можна вставити якийсь вигук чи репліку на паузі й продовжити відпрацьовувати з партнером вже не фізичну, а психофізичну дію. Наступним етапом може бути відтворення даної зв'язки в різних жанрах, підключивши уяву і фантазію акторів. На цьому етапі дуже важливо контролювати точність завдання ударів, тому що з'являється небезпека «загратися», а це може бути небезпеч-

но. Акторський інструмент – унікальний витвір, який дуже важко відремонтувати. Тому його важливо берегти.

Висновки. Сценічний бій – це яскраве видовище дійство, а також важлива складова акторської майстерності, адже він поєднує в собі усі ключові елементи зовнішньої та внутрішньої акторської техніки. У Київському національному університеті театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого особливо зручно досліджувати вплив психофізичної координації на ефективність сценічних боїв, оскільки цей заклад вищої освіти дає можливість поєднати практичні творчі експерименти та теоретичний аналіз. У результаті дослідження було з'ясовано, що бойові сцени в театрі та кіно посідають важливе місце у формуванні драматургічної напруги, розкритті характеру персонажів і створенні правдоподібного художнього світу. Підготовка актора до батальних епізодів є багатоступеневим процесом, що поєднує технічну, психофізичну та партнерську складові. Визначено, що успіх сценічного бою залежить не лише від володіння технікою рукопашного чи збройного поєдинку, а й від здатності актора органічно поєднувати фізичну дію з внутрішньою мотивацією та емоційною достовірністю. Психофізична координація дає акторам змогу безпечно і органічно зіграти смертельну рану, сильний удар, падіння чи будь-який інший елемент сценічного бою як на сцені, так і в кіно. Вона розвиває увагу, швидкість реакції та вміння працювати з партнером. Завдяки цьому бій виглядає правдоподібно, але не шкодить дійовим особам. Тому тренування психофізичної координації під час сценічного бою є важливим елементом підготовки сучасного актора. Отже, сценічний бій є не лише технічним елементом видовища, а повноцінним виражальним засобом акторського мистецтва, що вимагає високого рівня професійної підготовки, дисципліни й творчої свідомості.

Джерела та література

- Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music and Education*. G. P. Putnam's Sons New York and London. 334 p.
- Lecoq, J. (2020). *The Moving Body (Le Corps Poétique)*. Third Edition. 208 p.
- Бондарчук, С. (2023). *Майстерство актора. Мімограмота*. Житомир: ПП «Євро-Волинь». 218 с.
- Дідро, Д. (1966). *Парадокс про актора*. Київ: Мистецтво. 146 с.

- Елькіс, Г. (1971). *Сценічне фехтування*. Київ: Мистецтво. 166 с.
- Майборода Н. (2019). *Каскадерське мистецтво*. Монографія. Київ: Вид. центр КНУКіМ. 161 с.
- Майборода, Н. (2024) Специфіка каскадерського мистецтва в фільмах жанру горрор. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 34. С. 137-142.
- Майборода, Н. (2018). Професіоналізація каскадерського мистецтва в США (1900–1960 рр.): історична ретроспектива. *Вісник КНУКіМ : Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 39. С. 42-49.
- Маслов-Лисичкін, А. О. (2014). Витоки сучасного каскадерського мистецтва і творчість перших акторів-каскадерів німого кіно. *Вісник КНУКіМ : Серія «Мистецтвознавство»*, Вип. 30. С. 56-61.
- Росенко. О. (2007).. *Фехтмейстер-актор. Актор-фехтмейстер*. Київ. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Spkho_2007_3_13.pdf (дата звернення 06 жовтня 2025)
- Старостін, Ю. (2016). Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 19. С. 201-204.
- Старостін, Ю. (2019). Сценічний рух як складова професійної підготовки актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 24. С. 75-78.
- Юдов, М., Альмуваїл, Ф., Білецька, О., & Мандзій, І. (2021). Особливості сценічного бою в театрі та кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: «Сценічне мистецтво»*, № 4(2). С. 163-182.

References

- Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Rhythm, Music and Education*. G. P. Putnam's Sons New York and London. 334 p.
- Lecoq, J. (2020). *The Moving Body (Le Corps Poétique)*. Third Edition. 208 p.
- Bondarchuk, S. (2023). *Maisterstvo aktora. Mimohramota [The Art of Acting. Mimogramota]*. Zhytomyr: PE «Yevro-Volyn». 218 p.
- Diderot, D. (1966). *Paradoks pro aktora [The Paradox of the Actor]*. Kyiv: Mystetstvo. 146 p.
- Elkis, G. (1971). *Stsenichne fekhturnannia [Stage fencing]*. Kyiv: Mystetstvo. 166 p.
- Maiboroda, N. (2019). *Kaskaderske mystetstvo*. Monohrafiia [Stunt Artistry. Monograph]. Kyiv: KNUKіM Publishing Center. 161 p.

- Maiboroda, N. (2024). Spetsyfika kaskaderskoho mystetstva v filmakh zhanru horror [The specifics of stunt art in horror films]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*. Vyp. 34. P. 137-142.
- Maiboroda, N. (2018). Profesionalizatsiia kaskaderskoho mystetstva v SSHA (1900–1960 rr.): istorychna retrospektyva [Professionalization of stunt art in the United States (1900–1960): a historical retrospective]. *Bulletin of KNUKIM. Series «Art Studies»*. Vyp. 39. P. 42-49.
- Maslov-Lysyckin, A. O. (2014). Vytoky suchasnoho kaskaderskoho mystetstva i tvorchist pershykh aktoriv-kaskaderiv nimoho kino [The origins of modern stunt art and the work of the first stunt actors in silent cinema]. *Bulletin of KNUKIM. Series «Art Studies»*. Vyp. 30. P. 56-61.
- Roienko, O. (2007). *Fekhtmeister-aktor. Aktor-fekhtmeister* [Fencing Master-Actor. Actor-Fencing Master]. Kyiv. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Spkho_2007_3_13.pdf (data zvernennia 10 zhovtnia 2025 r.)
- Starostin, Y. (2016). Aktorskyi treninh: yoho zmist ta osnova [Acting training: its content and basis]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*. Vyp. 19. P. 201-204.
- Starostin, Y. (2019). Stsenichniy rukh yak skladova profesiinoi pidhotovky aktora [Stage movement as a component of the actor's professional training]. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University*. Vyp. 24. P. 75-78.
- Yudov, M., Almuval, F., Biletska, O., & Mandzii, I. (2021). Osoblyvosti stsenichnoho boiu v teatri ta kino [Features of stage combat in theater and cinema]. *Bulletin of the Kyiv National Culture and Arts University. Series: «Performing Arts»*. Nr 4(2). P. 163-182.

Oleksandr Levytskyi

Psychophysical coordination of actors as a factor in the effectiveness of stage fighting

Abstract. *The purpose* of this article is to substantiate the importance of psychophysical coordination of actors as a basic condition for safe and artistically convincing staging of stage fights in contemporary Ukrainian theater and cinema. *The research methodology* is based on historical, comparative, and art history approaches. **Research methods:** analysis and synthesis of personal student, acting, and teaching experience; observation of the work of other actors and directors in the theater and on the film set; and staging of stage fights with students (experimental method). *The scientific novelty* of the study lies in the fact that, for the first time, the psychophysical coordination of an actor in a stage fight is considered not only as a set of physical and technical skills, but also as a process closely related to the emotional content of the stage action. This approach allows for the combination of technical precision with plastic expressiveness, while ensuring conscious control over the situation and the safety of all participants in the stage action. This study considers stage combat as a creative process that combines physical, psychological, and emotional components. **Conclusions.** At the Karpenko-Karyi National Theatre, Cinema and Television University it is particularly convenient to study the influence of psychophysical coordination on the effectiveness of stage fights, as this higher education institution provides an opportunity to combine practical creative experiments and theoretical analysis. Preparing an actor for battle scenes is a multi-stage process that combines technical, psychophysical, and partnership components. Training psychophysical coordination during stage combat is an important element in the preparation of a modern actor. That is why stage combat is not only a technical element of the performance, but a full-fledged expressive means of acting, requiring a high level of professional training, discipline, and psychophysical coordination.

Keywords: theater, theatrical art, actor, acting skills, stage combat, psychophysical coordination, stage fencing, working with a partner, battle scenes.

Подано до редакції 14.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025