

МАЙСТЕРСТВО АКТОРА

МІМОГРАМОТА

Степан Бондарчук

Степан Бондарчук

МІМОГРАМОТА МАЙСТЕРСТВО АКТОРА



Навчальний посібник

Серія «Сценознавство»

Степан БОНДАРЧУК
МІМОГРАМОТА





М ^{Степан БОНДАРЧУК}
Майстерство актора

МІМОГРАМОТА

Навчальний посібник



Житомир ПП «Євро-Волинь», 2023

УДК 792.01/.03(477)(082)

Видання здійснено за фінансової підтримки Благодійного фонду
«Центр розвитку мистецької освіти» (Президент Безгін О.І.)
при Київському національному університеті
театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

Висловлюємо подяку Центральному державному архіву
вищих органів влади та управління України, Центральному державному
архіву-музею літератури і мистецтва України, Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України та особисто Ларисі Левченко,
Олегу Бабенку, Олені Чижовій, Людмилі Швайковській, Анні Прокоп'євій,
Ірині Дробот, Тетяні Руденко, Ірині Степенко.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ ВИДАННЯ:

Безгін О.І. (голова колегії), Клековкін О.Ю. (заступник голови),
Шкарабан М.М., Вінниченко О.А., Щегельська Т.К.

*Затверджено Президією Національної академії мистецтв України
(Постанова №7/43-09 від 27.10.22 р.).*

Схвалено до друку Вченою радою КНУТКиТ (Протокол №3 від 28.03.2023 р.)

Бондарчук, Степан

Б 81

Майстерство актора. Мімограмота. / Степан Бондарчук ; Благодій-
ний фонд «Центр розвитку мистецької освіти» ; упоряд. Микола Шка-
рабан. – К. : ПП «Євро-Волинь», 2023. – 216 ст. : іл.

ISBN 978-617-7992-49-2

Книжка «Майстерство актора. Мімограмота» авторства Степана Бондар-
чука (1886-1970), учня та соратника Леся Курбаса, – це перша ластівка з видань
проєкту «Сценознавство», який має на меті републікацію невідомих, малові-
домих або призабутих праць, присвячених методології роботи над виставою
та роллю. «Мімограмота», окрім театрознавчого аналізу, містить і практичні
поради та приклади стосовно поведінки акторів на сцені, а саме: першопочат-
кові основи руху, жести, як пише автор, в їх «психологічній ув'язці». Тож ви-
дання буде корисним навчальним посібником теоретикам і практикам в галузі
сценічного мистецтва, режисерам, викладачам та студентам.

УДК 792.01/.03(477)(082)

ISBN 978-617-7992-49-2

© Бондарчук С. К., текст, 2023

© Благодійний фонд «Центр розвитку мистецької
освіти», 2023

© Клековкін О. Ю., текст, 2023

© Шкарабан М. М., текст, упорядкування, 2023

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Цією працею ми розпочинаємо серію видань, присвячених методології театру, або, послугуючись терміном Леся Курбаса, сценознавству.

Ідея цього видання належить **О. І. Безгіну**, академіку-секретареві театрального відділення НАМ України, професору, за-служеному діячу мистецтв України, доктору філософії, завідувачеві кафедри організації театральної справи ім. І. Д. Безгіна Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Ідею було підхоплено, вдосконалено і наповнено конкретними матеріалами спочатку стихійною ініціативною групою, а згодом і Редакційною радою, яку очолив О. І. Безгін і до складу якої увійшли: **О. Ю. Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМ України, завідувач відділу естетики Інституту проблем сучасного мистецтва України НАМ України (заступник голови Редакційної ради); **Б. М. Бенюк** – народний артист України, професор, завідувач кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; **Н. В. Владимірова**, член-кореспондент НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; **М. В. Захаревич** – народний артист України, доцент (професор кафедри), кандидат мистецтвознав-

ства, генеральний директор-художній керівник Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка; **Б. М. Козак** – народний артист України, професор, дійсний член НАМ України, завідувач кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка; **В. В. Корнієнко** – доктор культурології, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, генеральний директор державного підприємства «Національний цирк України»; **М. М. Шкарабан** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри театрознавства Київського національного університету театру кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого.

Видання є спільним проектом Національної академії мистецтв України (відділення теорії та історії мистецтв, відділення театрального мистецтва Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України) та Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

Проект спрямовано на републікацію невідомих, маловідомих або призабутих праць, присвячених методології роботи над виставою, роботи над роллю, принципам театрознавчого аналізу, а також досліджень з історії методології і, в цілому, театральної школи в Україні.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР: *Rediscovering!*

Колишня актриса казенної сцени, підстаркувата героїня мелодрам (у часи, про які йдеться, старість, особливо для актриси, наставала рано), образившись на сина — шукача нових форм у мистецтві, обізвала його міщанином (хоча у первісному значенні слова міщанин нічого образливого не було — мешканець міста або, у соціологічних категоріях, дрібний буржуа, від *бург* — місто). А проте син і сам, визнаючи себе міщанином, соромився цього, бо досі не став зіркою і не столичний, а лише міщанин, до того ж міщанин провінційний, київський. Так сприймали Київ колишня актриса (іграчка, як казали в давнину) казенної сцени та її син Костя — герої чеховської «Чайки», а можливо, й сам автор: *провінція*.

Так само, як і провінційний Костя, сприймав, вочевидь, Київ і його тринадцятирічний тезко, столичний юнак, якого 1876-го року, разом з няньками, гувернером, гувернантками, покоївкою і навіть з набором дитячих каструль, батьки привезли у міністерському вагоні на прощу до Києва. Невдовзі хлопчика звозили ще й до Харкова, який чомусь видався йому дуже схожим на Київ. Це було перше знайомство хлопчика з Україною.

Ставши відомим режисером і взявши сценічний псевдонім Станіславський, хлопчик, однак, не відразу наважився на гастролі до провінційного міста — можливо, з ревнощів, адже саме київському театрові Соловцова Чехов довіряв постановку своїх п'єс раніше, ніж йому, і у Києві вистави Соловцова мали неабиякий

успіх, знівельований медійною підтримкою галасливої московської критики, адже ні такої фінансової подушки, як Станіславський, ні такого кола знайомств з чиновниками високого рангу і бізнесменами, ні навіть можливості замовити хоч би завалюючий міністерський вагончик київський театр не мав.

Коли Станіславський нарешті наважився на гастролі до Києва, місто зустріло його привітно: українська преса заздалегідь анонсувала його приїзд, а під час самих гастролів відзначала *успішний бізнес-проект* і закликала українських митців брати приклад. Коли ж українські митці оголосили про намір створювати *художній* театр, усі заговорили чомусь, що вони наслідують МХТ, хоча насправді це була спроба реалізувати ідею, що дістала поширення у багатьох країнах Європи — Франції, Німеччині та ін. Російська преса у Києві, на відміну від преси української, про бізнес сором'язливо мовчала, однак поділяла тугу російського інтелігента за кращим життям і не приховувала замилювання сценічними чаюваннями, під час яких дуже інтелігентно й елегантно, а тепер вже й хрестоматійно, руйнувалися людські долі. Так само і російськомовна харківська преса — перейнявшись занепадницькими настроями, якими московський художній театр намагався інфікувати українського і російського глядача в Україні, вона приділила йому не одну статтю. Останнє уточнення — стосовно російського й українського глядача — вкрай важливе, адже, судячи з відгуків преси, саме так, залежно від національної ідентифікації, сприймав глядач України театр Станіславського: український глядач — як гідний наслідування бізнес-проект, російський — як емоційно привабливе дзеркало власного, м'яко кажучи, не дуже раціонально влаштованого життя. Однак і українських, і російських глядачів об'єднував спільний мотив — і ті й інші погодилися із тим, що їх сприймають як глядачів провінційних (хоча столиця і провінція — це не адміністративні поняття, але ментальні; Іротовський, Мільтініс і Барба, всупереч адміністративному поділу, перетворили маленькі міста на театральні столиці).

Під час війни ситуація змінилася: емпатію глядача, навіть російського, до туги за кращим життям було витіснено «недоумением и разочарованием», адже дедалі гостріше усвідомлювалося найголовніше — наслідувати не стиль, але організаційні засади: «Коли подивимось у театральні спогади М.К. Садовського, ми побачимо, що глядач на першій Укр. сцені бачив: великий, гарний хор (*гроші*), гарних виконавців (*наполовину гроші*) й відповідну додержану обстановку (*гроші й великі гроші!*) <...>. Ми повинні зупинитись тут і з'ясувати собі що: *зараз вся справа в грошах!* <...> потрібен антрепреньор котрий згодився б вкласти в цю справу *гроші, гроші*, які, можливо (або й — напевне), не повернуться»¹. Здебільшого саме великими грошима пояснювався й фінансовий успіх Станіславського.

Після революції і під час спроб відродити українську державність Станіславський відчув, що втрачає український ринок і, категорично відкинувши думку про гастролі в Україні, скаржився, що його розлучили з «братами по крові» (українцями), хоча й висловлював упевненість, що сім'ю буде відновлено. Незважаючи на те, що «сім'ю» більшовики відновили, старі стосунки з Україною Станіславському відновити вже не вдалося. Але винна в цьому була не так Україна, як сам Станіславський, який забув найголовніше правило публічної особи — зірка мусить блимати, мерехтіти й нагадувати про своє існування, бо інакше перетворюється на пил. Спочатку він надто довго мізкував про стиль поведінки з новою владою, потім надто довго мандрував за кордоном і вагався – чи повертатися на батьківщину, а тим часом гастролі московського художнього театру, навіть коли той отримав статус академічного, столичною (тимчасово — харківською) театралльною критикою сприймався, у кращому разі, як припала пилом нудна реліквія, а у гіршому випадку (особливо наприкінці двадцятих — на початку тридцятих) дійшло до звинувачення у буржуазності, ідеалізмі, фройдизмі й т. ін.

¹ Юрій Мова. С. Ще про наш театр. *Сяйво*, 1914. № 5–6. С. 178.

Здавалося би, парадокс, однак дисонансом упродовж двадцятих років лунав голос галицької преси, котра у поміркованих оглядах відзначала художні досягнення театру, хоча не дуже охоче бралася до аналізу тематичного. Коли ж бралася, від розважливого тону переходила до тону фейлетонного і переконувала, що для українського глядача вистави Станіславського (писав Євген Маланюк), як і п'єси Чехова (знущався Галактіон Чіпка), не просто гарно або погано зроблені, високохудожні або зовсім не високохудожні, вони чужі йому ментально. Це «театр збанкротованої еліти імперії, театр упадку й “кінця”»².

Коли в Україну стали доходити перші чутки про «систему» Станіславського та його чарівний метод, театральна спільнота не виявила до нього якогось особливого інтересу, адже в неї були свої надбання: від 1870-х років мала традиції львівської театральної школи, спрямованої на виховання синтетичного актора; від 1880-х років — хоч емпіричні, а все ж традиції театру корифеїв, які дістали розвиток у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, тощо. Щоправда, за відсутності розвиненої театральної мережі, не вистачало теоретичного і методологічного підґрунтя, отож на початку доводилося обходитися перекладами. То, раніше ніж у Росії, видрукували переклад фрагментів праці Густава Фрейтаґа «Техніка драмату» (1866), то випустили друкований переклад праці Карла Гаґеманна «Режисер» (1909), яка мала значний вплив на формування Станіславського-режисера. Однак від початку ХХ століття, особливо ж коли з українського театру було знято мовні обмеження, стали з'являтися і перші навчальні видання з практики сцени: приміром, «Лекції з теорії драматичного мистецтва» П. Богданова (1907), а 1920-го року у Києві було засновано серію «Театральний поради́ник», в якій друкувалися «Завдання режисера» В. Гаєвського, «Вступ до мімодрами» В. Сладкопєвцева, «Як я працюю над ролею» П. Саксаганського

² Е. М. Театр упадку. Вістник. Річник VI. Кн. 10. 1938. Жовтень. С. 710-711.

та ін. Українські підручники друкували й у Владивостоку («Підручник акторів» Юрія Мови, 1918).

Праці деяких із цих авторів сьогодні справляють дивне враження. Приміром, поважний вчитель українського акторства проф. В. Сладкопєвцев у праці «Вступ до мімодрами» пропонував надзвичайно цікавий, з точки зору історії театральної школи і манери виконання, «Словник почувань», в якому здійснив опис способів відтворення на сцені основних емоційних станів. Наприклад, «зненависть» Сладкопєвцев пропонував передавати таким чином: «Зненависть — це прихований гнів, гнів, що його людина притаїла в своєму серці <...>. Зненависть часом набуває нестеменно такого-ж вигляду, як і гнів; іноді-ж набирається таких прикмет, що сильне ріжнять її з прикметами гніву; тепер мова мовитиметься як раз про ці одмітні прикмети ненависті, властиві тільки їй. Брови спущені й стягуються до перенісся; через те повстають глибокі брижі або зморшки, що йдуть сторч, згори до низу. (Мефістофелеві риси). Повіки часом тільки на половину спущено, часом — зовсім, так що очі сливе заплющено, ніби для того, щоб спекатися образу людини, що її ненавидять. Очі іноді дивляться скося і крадькома визирає з них невимовна злоба. Іноді-ж погляд твердо й без жодного страху немов прошиває свого противника, провіщаючи майбутню сутичку. Інколи погроза світить із очей і вони широко розплющуються, так що верхньої повіки не видно; білки, як кажуть, під лоб лізуть. Ніздрі надимаються, ширшають, наче для того, щоб дати змогу більше набирати повітря в груди, робити, як то кажуть, більший запас дихання. Брижа або зморшка, що йде від носа до рота, виразно позначається. Рота зіцілено, немов корчі напали людину; верхню або нижню губу часто прикусують. Це ознака, що людина лагодиться стати до боротьби. Серце наперед вже смакує, як то любо буде помститися, і зіцілені губи іноді намагаються потаїти свій усміх, іноді враз недобре оскальнуться. Буває, рот починає розтулюватись, показуючи ікла, і коли наприкінці губи широко розійдуться, то з рота немов витручують-

ся кілька гнівних слів»³. У читача, який звично зосереджує увагу на «внутрішньому житті» свого персонажа і, за порадою Станіславського, не дуже дбає про зовнішній малюнок ролі, ця праця мусить викликати іронічну посмішку відразу. Однак, подивившись на проблему з іншого боку, читач змушений буде погодитись із тим, що зовнішні засоби вираження у «психологічному театрі» дуже обмежені й цьому типові театру, можливо, не вистачає саме того, на що намагався звернути увагу Сладкопєвцев.

Про Станіславського в Україні тоді вже говорили, проте ку-миром публіки він не міг стати, адже українська публіка початку століття мала інші пріоритети. «Всякий раз, когда Киев посещала знаменитая и единая труппа М. Кропивницкого, у ворот или подъезда дома, где останавливался Кропивницкий, появлялась доска с надписью: “Здесь живет батько Кропивницкий”. Всем украинцам-киевлянам казалось ясным и непреложным: раз приехал “батько”, значит всякий хохол, имеющий к нему дело, должен быть оповещен, что Кропивницкий живет здесь, а не в другом месте... И к нему ходили, не как к артисту. Нет. К нему ходили как к некоему высшему авторитету. Хохлацкому “папе”. Советоваться. Судиться. Жаловаться»⁴. Найголовніша репліка у цьому тексті: «И к нему ходили, не как к артисту. Нет. К нему ходили как к некоему высшему авторитету». Саме ця репліка пояснює недос-яжний для Станіславського статус. Для української публіки він був лише успішним бізнесменом, у кращому разі — талановитим артистом. Показове свідчення несприйняття *побуту російського інтелігентства* залишив і Лесь Курбас: «Пригадую собі п'єсу “Дні нашого життя” — середовище студентів. Коли я пригадую своє знайомство з російськими студентами, тонус та барви їхнього життя, хочу сказати про рух їхніх інтересів, радощі та болі, які для них загалом були спільними, то мені уявляється, що в цій самій

³ Проф. В. Сладкопєвцев. *Вступ до мімодрами*. К.: Видання Дніпросоюзу, 1920. С. 51.

⁴ Бескин Эм. Ничего не показавшие. *Вестник театра*. М., 1921. № 93-94. С. 19.

п'єсі й був цей момент утвердження в певній громадській касти існуючої культури життєвих форм і ідеології. Питання й розв'язувалося через утвердження у глядачів любові до цього побуту, до цього самого ряду відомих типів, в яких переломлюється так чи інакше конструкція тодішнього часу. Я переконаний, що коли йшли на війну, — я зустрічав у Галичині празьких студентів у солдатських та офіцерських мундирах, що, як патріоти, через непорозуміння йшли битися проти росіян — те, за що вони билися, було психологічно не чим іншим, як саме цими формами життя, в котрих вони в побуті своєму звикли, навчилися любити, бути прив'язані за одну “вечірку” в якої-небудь Марії Петровни, через приємно проведений час»⁵.

Не лише розумів, а й постійно акцентував ці культурні відмінності й сам Станіславський, адже писав: «тончайшие ощущения души проникнуты у Чехова неувядающей поэзией *русской жизни*»⁶; «ничтожный намек отражал, по мнению Антона Павловича, всю драму — драму современной *русской жизни*»⁷; «воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа. Эта особенность *чисто русского драматического театра* кажется откровением...»⁸; «мы будем продолжать идти *по пути богоискания, которое всегда было, есть и будет основой жизни русского народа*»⁹; «искусство переживания, представление, ремесло и эксплуатация искусства перемешаны в сценическом самочувствии. <...> Например, у немцев сильно ремесло с условной актерской эмоцией при большой грамотности. У французов хорошо искусство представления с от-

⁵ Лесь Курбас. 3 Протоколу Засідання Режисерського штабу «Березоля» № 16 від 25.03.1925. *Філософія театру*. К., 2001. С. 368.

⁶ Станиславский К. *Моя жизнь в искусстве* / Станиславский К. *Собр. соч.*: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 293.

⁷ Там само. С. 300.

⁸ Там само. С. 516.

⁹ Там само. С. 389.

тенком хорошего ремесла. *У русских — искусство переживания*¹⁰; «наши артисты и наше искусство заключается в переживании»¹¹...

Ще яскравіше відмінність національних особливостей «системи» виявлено пізнішими російськими коментаторами: «Станиславский осмысливает как национальную ценность и как вклад в мировую культуру *“театр специфически русский”*, наследственное *русское искусство переживания*, то искусство, которому он служит, которое созидает вместе со своим театром и основы которого хочет сделать прочными на века. <...> В его блокноте тех лет есть запись: здесь речь о миссии *русского искусства*, гуманистический и внебуржуазный характер которого он чувствовал <...> *“наша культура духа может уцелеть и сыграть огромную, первенствующую роль в мировой жизни человечества*. Одно из звеньев такой культуры духа — театр, притом *театр специфически русский*, цель которого не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актеров, зрелищем, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа”. Эта особенность чисто русского драматического театра кажется откровением...»¹²; «останавливали свое внимание на тех документах литературного наследия Станиславского, где он дает ответ на острые и волнующие вопросы современного театрального искусства. К ним относятся: борьба за высокую идейность и реализм, за *приоритет русского театрального искусства*...»¹³; «Станиславский раскрывает также природу так называемого “искусства представления”, возросшего на чужеродной почве и враждебного *русской театральной*

¹⁰ Станиславский К. *Моя жизнь в искусстве* / Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 441.

¹¹ Станиславский К. Из записей в протоколах спектаклей МХТ / Станиславский К. *Статьи, речи, беседы, письма*. М., 1953. С. 215.

¹² Соловьева И. *Книга о счастье* / Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 16-17.

¹³ Кристи Г. Чушкин Н. *От составителей* / Станиславский К. *Статьи, речи, беседы, письма*. М., 1953. С. 7.

культуре»¹⁴; «сила и жизненность эстетических идей великого мастера — в их глубокой органической связи с лучшими традициями *русского реалистического искусства*. <...> эстетические идеи Станиславского отразили потребность *русского народа* <...>. Они явились наиболее ярким и последовательным выражением в театре *национальной сущности русского искусства*»¹⁵; «Станиславский выступает прямым наследником и продолжателем лучших традиций выдающихся представителей *русского искусства*»¹⁶; «система Станиславского обобщает огромный творческий опыт *русского и советского театра* <...>. Ее появление было подготовлено всем ходом развития *передовой русской эстетической мысли*»¹⁷; «Станиславский видел свою задачу в укреплении и дальнейшем развитии реалистических основ *русского сценического искусства*»¹⁸.

Усвідомлювали ці відмінності й інші автори, котрі не мали особливих причин для сентименту до персонажів Чехова, російських інтелігентів, любителів чаювань і власних розгепаних життів; про ці відмінності — не лише у світосприйнятті, але, зрештою, і у самій моделі театральної вистави, — красномовно свідчить фейлетон Романа Купчинського: «Був я вчора на п'єсі Чехова “Дядя Ваня”. Короткий зміст такий: На хуторі зізлася до купи ціла фамілія і один чужий — лікар. Є там сивий професор з молоденькою жінкою і старою подагрою, є його дочка з першого подружжя — Соня, є “бідний кривний” дядя Ваня і мати першої жінки професора. До них доскочив лікар-сусід, що любить випити і двоє офіціалістів, що теж не належать до “Відродження”. В першій дії професор ще досить здоровий, лікар ще досить тверезий, дядя Ваня почи-

¹⁴ Кристи Г. Чушкин Н. *От составителей / Станиславский К. Статьи, речи, беседы, письма*. М., 1953. С. 14.

¹⁵ Там само. С. 22.

¹⁶ Там само. С. 28.

¹⁷ Там само. С. 76.

¹⁸ Там само. С. 30.

нає любитися в професорисі, а Соня вже шість літ кохає лікаря. В другій — горизонт затемнюється. Професор уже лежить, лікар п'яний, дядя Ваня береться цілувати професоршу, Соня освідчається лікареві і намовляє його на один день вступити до “Відродження”, а професорша почуває симпатію до лікаря. У третій дії все заплутується так, що мусить наступити трагедія. І справді: дядя Ваня стріляв тричі на крок до професора, але не влучав. Це ще більш ускладнює ситуацію, бо молода професорша була б мала розв'язані руки. Соня переконується, що лікар її не любить і плаче коло самовара, Професорша пізнає врешті, що її чоловік багато старший від лікаря, а лікар констатує, що вона багато гарніша від Соні. В четвертій дії дядя Ваня погоджується з професором. Подають собі руки і цілуються. Те саме робить лікар з професоршею, тільки не при свідках. Потім професор з жінкою від'їжджають до міста, а лікар до себе, додому. На тім кінчиться п'єса. Зі змісту виходило б, що вона навіть досить весела. Але не так воно є <...>. Глядач надаремно чекає розв'язки, вона не приходить, а дієві особи тільки непотрібно мучилися цілих чотири дії, себто три і півгодини. <...> Уявляю собі, що, якби так, наприклад, уродився нам український Чехов, то він напевно написав би п'єсу інакше. В першій дії було б ще так само. В другій не дав би лікареві так багато пити, бо українець п'є тільки з радости, або з розпуки <...>. Дядя Ваня, цілуючи професоршу, дістав би по фізіономії і заприсяг би пімсту, а потім упився би, або вперше впився, а потім заприсяг пімсту. В третій дії дядя Ваня напевно застрілив би професора, що публіка, професорша і лікар прийняли б із задоволенням, бо той старий, подагричний корнішон, псує цілу забаву. Соня, переконавшись, що лікар її не любить, напевно втопилась би, бо не уявляю собі, щоб коло хутора не було якої глибшої калабані. Дядя Ваня збожеволів би, бо і в п'єсі Чехова йому не багато до того бракує. Четверта дія відбулась би вже на хуторі лікаря. Лікар з молодого дружиною (давня професорша) готуються на прийняття гостей.

Врешті з'їжджаються гості, десь тут і музика взялась і всі зразу: Давай гопака! І пішли аж курява на хуторі знялася»¹⁹.

Ще гостріше усвідомлював ці тенденції Петро Рулін, який писав про «*шляхи театральної колонізації*»²⁰.

Показово, що у праці В. Гаєвського, котра претендувала на жанр навчального посібника, Станіславський згадується побіжно, без акценту, лише як один із багатьох фактів театрального життя. Так само й у книжці одного з учнів Станіславського, якого зазвичай вважають провідником «системи» в Україні, Олександра Загарова, більш-менш розлого згадано про сценічний досвід Г. Затиркевич, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, І. Мар'яненка, М. Садовського та багатьох інших майстрів сцени, зокрема й зарубіжних, тоді як Станіславському присвячено лише куценський епізод, а головне — ще й спроба визначити відмінності національних шкіл — зокрема російської та української: «Російська й наша комедія — середина межи поляками й німцями. <...> Для передачі російської комедії необхідно, як повітря, простота, життєвість, спостережливість, справжній розмовний тон і щирість. Наша ж комедія ще вимагає й наївності, безпосередності й гумору. Драма також мусить виконуватись у стилі національної школи»²¹. У праці іншого автора, В. Сладкопєвцева, Станіславського хоч і згадано кілька разів, однак доволі недбало: лише в інтерпретації Федора Комісаржевського, а далі, писав автор, «ні в своїй власній статті, ні далі я не спиняюся на теорії К. Станіславського, бо нічого інінко нового в статтях названих авторів ця теорія не уявляє»²².

Крім уже згаданих праць з практики сцени, або, за формулою Курбаса, *сценознавства*, від початку 1920-х років було видруковано також праці «Теорія драматичного мистецтва» М. Роздоль-

¹⁹ Галактіон Чіпка. Дядя Ваня. Діло. 1929, 29 червня. № 142. С. 4.

²⁰ Рулін П. *Виписки з різних джерел про історію українського театру* [після 1930-ті] // ЦДАМЛМ України. — Ф. 90. Оп. 1. Од. зб. 129. Арк. 96.

²¹ Загаров О. *Мистецтво актора* / Загаров О. *Мистецтво актора*; Саксганський П. *Як я працюю над роллю*. К., 1920. С. 29.

²² Сладкопєвцев В. *Вступ до мімодрами*. К., 1920. С. 114.

ського (1920), «Аматорський театр» Анко (1921), «Теорія й техніка драми у стислому викладі» Л. Красовського (1930), «Підручник режисера» А. Будзиновського (1930), «Моя праця над роллю» П. Саксаганського (1937), «Техніка театрального мистецтва» Є. Мельника (1938) та інші, не кажучи вже про видання праць з історії зарубіжного театру — «Античний театр» Б. Варнеке (1929, з передмовою П. Руліна), «Політичний театр» Е. Піскатора, (1932, з передмовою П. Руліна, видруковано на два роки раніше, ніж у Москві), хрестоматії Л. Дмитрової «Підручна книга з історії всесвітнього театру» (1929, у назві видання позначено незвичну для тодішнього часу концепцію синхронного розгляду різних національних театрів; з точки зору радянського театрознавства, традиції якого ще й досі можемо спостерігати в українській театральній культурі, ця концепція є хибною, адже в історії всесвітнього театру як російський, так і радянський театр у цілому, розчинявся і ставав малопомітним, а штучність зусиль зробити його передовим і найкращим у світі, виглядали штучно, відтак для радянської, як для будь-якої імперської концепції історії мистецтва, завжди вигідніші роз'єднані історії національних театрів, в яких легше задовольнити претензії на статус великої культури). У ці ж роки виходить друком монографія П. Руліна «Марія Заньковецька» (1929), в якій, серед іншого, розглянуто метод роботи артистки над роллю та її виконавські прийоми. У цьому контексті доречно звернути увагу й на те, що практично орієнтоване дослідження В. Перетца «Театральні ефекти в старовинному українському театрі» було видруковано спочатку у Києві (1926), а згодом, другим екраном, з незначними доповненнями — у Ленінграді (1928).

Більшу частину цих праць так або інакше пов'язано зі спільними або принаймні паралельними зусиллями Леся Курбаса і Петра Руліна, що й визначило незвичне, як на той час, так і на час сьогоднішній, поєднання і взаємодію практичної складової з історико-теоретичною, що характерно не лише для праць обох

названих авторів, а й у цілому, для «кола Курбаса» (Л. Болобан, С. Бондарчук, В. Василько, М. Верхацький, Г. Ігнатович, Ф. Лопатинський, Л. Предславич, Й. Шевченко та ін.). Від другої половини 1920-х років вони здійснили низку публікацій з питань методології роботи режисера і, посутньо, виклали основні положення «системи» Курбаса, частину яких «анонімно» було запозичено радянським театром і широко тиражовано як нічийні (передусім аспекти аналізу драматичного твору, схема постановочного плану, метод роботи режисера тощо).

Якщо розглядати формування методології акторської творчості у контексті тодішньої театральної культури в цілому, то неможливо не помітити, що буйний розвиток саме *лівих* театральних шкіл і напрямів вплинув на остаточне формування, а згодом і розмежування двох шкіл театрознавства — дослідницької і пропагандистської. Як історики «буржуазно-академічної» школи (В. Перетц, П. Рулін), так і дослідники неакадемічного напрямку (В. Хмурий, К. Буревій) і навіть театральні журналісти (Остап Вишня), котрі зазвичай так або інакше були пов'язані з лівими театрами, чимдалі більшу увагу стали приділяти питанням технології режисерської й акторської творчості, зосереджуючи увагу на окремих виконавських прийомах у зіставленні зі сценічним жанром, що відповідало майже одночасно впровадженій Курбасом і Руліним формулі: *наука театру, наука режисури* тощо.

Паралельно — дедалі більшу підтримку від влади, особливо у тридцяті роки, стало отримувати ідеологічне (ідейне) письмо, інколи з «вишиванням» метафорами, спрямоване на оцінювання (оспівування — знеславлення) стилю, напрямку, методу, митця та його твору. Відтоді дістає поширення і змішаний тип театрознавчого письма, в якому дослідження (за формою) насправді (за змістом) було прихованою пропагандою, а відмінність між ними визначено бар'єром, який розділяє два типи уваги — довільну і мимовільну (довільна увага зосереджується на театральній культурі, в якій не існує гарного і поганого, а є лише археологія, функціональна діагнос-

тика, порівняльний аналіз і т. ін.; мимовільна увага за своєю природою інфантильна, вона зосереджується на гучних медійних явищах, що привертають увагу і зазвичай вже мають статус визначних або навпаки; відтак і саме *видатнознавство* можна охарактеризувати як форму донаукового *інфантильного* дискурсу про театр).

Коли на початку тридцятих років усіх, хто намагався революціонізувати театр, отже, творців мистецьких шкіл і методів, а також дослідників, які їм співчували, розстріляли (в Україні — передусім Леся Курбаса і Петра Руліна), у театрі утворилася доволі дивна ситуація, що визначалася перетином кількох взаємовиключних тенденцій: з одного боку, дедалі більшу роль у театральному житті почали відігравати учні розстріляних Курбаса і Мейерхольда, отже, носії бодай більш або менш чітко сформульованого методу; тверезо усвідомлюючи небезпеку трансляції методів своїх учителів, проте інакше вони працювати не вміли, отже, в неоголошених формах, здебільшого навіть підсвідомо, пропагували прийоми репресованих майстрів; водночас у театральній педагогіці й практиці утворилася теоретична і методологічна порожнеча: метод Станіславського ще не було оприявлено, тоді як усі інші напрацювання у цій сфері, згідно з тодішньою мистецькою і політичною риторикою, визнано у кращому разі формалістичними, у гіршому — буржуазними, а у зовсім поганому, невиліковному випадку — фашистськими; підтвердженням методологічної порожнечі стала теоретична дискусія, що розгорнулася навколо численних різновидів реалізму, запропонованих різними авторами (соціалістичний, пролетарський, монументальний, експресивний, фантастичний і ще кілька десятків інших, різницю між якими ніхто не міг пояснити, як ніхто не міг пояснити і природу соціалістичного реалізму, що й породило низку жартів, інколи дотепних). Схоже, що ситуацію можна було б описати одним словом — *закляк*.

Однак насправді — ні, театр не *закляк*, і, судячи з невиразних рецензій та імітації теоретичних дискусій, він пережив період прихованого за гаслами про реалізм відродження найпошире-

ніших акторських шкіл XIX століття — тих самих, з якими таку цілеспрямовану й агресивну боротьбу провадив радянський театр двадцятих років. Посутньо — це була суміш, комбінація у різних співвідношеннях, залежно від індивідуальності актора і типу театру, в якому працював митець, трьох шкіл: школи нутра, літературщини (психоложества) і західноукраїнської школи (орієнтованої на підготовку синтетичного актора або, у системі понять Станіславського, школа удавання). Істотні корективи до цих шкіл вносили зовнішні, зумовлені культурною політикою влади обставини: спочатку створення, а згодом і домінування в Україні музично-драматичного театру (з відповідним штатним розписом, репертуарними вимогами, системою амплуа тощо), що, з одного боку, виглядало як повага або принаймні поблажливість до національних традицій, але з іншого — визначало етнографічну нішу, яка й обмежувала український театр. З іншого боку, існували не такі жорсткі, як у XIX столітті, а все ж істотні цензурні (отже репертуарні) обмеження саме для українського театру (порівняно з російським театром в Україні, а ще більше — з театрами російської федерації). І, нарешті, — відбувалося цілеспрямоване перемішування російської, східноукраїнської і західноукраїнської культур (як приклад, переведення театру Заньковецької із Запоріжжя до Львова та ін.), з відчутним домінуванням російської культури.

«Великий перелом» відбувся наприкінці тридцятих років, за кілька років до смерті Станіславського, хоча стосується цей перелом не лише впровадження «системи», про яку її творець згадував завжди у лапках (що проігнорували деякі пізніші видавці й коментатори). Здебільшого цей перелом пов'язано з формуванням і пропагандою радянських, хоч і не завжди оголошених, однак завжди наявних принципів аналізу, отже, і моделі сприйняття явищ мистецтва. Найголовніший із цих принципів було сформовано ще романтизмом — це культ геніїв і геніальних (видатних) творів, з одного боку, і зневага до авторів і творів другорядних, з іншого, а також намагання видати створений

мистецтвом штучний світ за світ реальний або ж навіть підмінити й витіснити реальність красивою картинкою. Стилїстика вистав Станіславського якнайбільше відповідала цим завданням, адже створювала ілюзорний світ, в якому глядач «розчинявся», отождивавалося, що й метод його, нібито орієнтований на створення цієї обманки, — найкращий.

До цього додалося ще й визнання та видання праць Станіславського за кордоном, що змусило радянську владу не лише простити йому необачне буржуазне походження, а й здійснити кроки до повернення (посутньо — привласнення) його самого та його системи, яка ставала чимдалі популярнішою де завгодно, тільки не в радянському театрі, а найменше — в Україні. Однак у цьому, як кажуть у подібних випадках, з боку України не було нічого особистого, лише бізнес. А бізнес полягав у тому, що принципи психологічного реалізму, з якими пов'язувалися естетика московського художнього театру і ще не оприлюднений метод Станіславського, від двадцятих років вважалися якщо не ворожими, то принаймні неактуальними для радянського театру, зосередженого на пошуку форм революційного — виробничого, пролетарського, агітаційного, політичного, комуністичного — театру. Хоча наприкінці 1920-х кілька разів, майже випадково, у різних текстах українських авторів було вжито окремі терміни Станіславського, однак лише з публікацією праць «Робота режисера» Б. Захави і К. Міронова (1937) і «Робота актора» І. Рапопорта (1939), в яких було здійснено виклад окремих положень ще не видрукованої у СРСР «системи», можна вважати, що входження «системи» Станіславського в український театральний простір розпочалося. Однак сталося це вже напередодні Другої світової війни, коли всім було не до технологічних і методологічних тонкощів.

З огляду на виховні завдання, висунуті культурною політикою держави (інтернаціоналізм та ін.), театр опинився у скрутній ситуації. Треба було негайно вигадати, створити або принаймні привласнити якийсь метод, бажано — російський, науковий, до якого про-

гресивне людство крокувало завжди, однак усвідомило його лише за радянської влади. Зрозуміло, що ні ідеї репресованого Мейєрхольда (німця) або Курбаса (українця), ні навіть хоч і не репресованого, а все ж опального Таїрова за жодних обставин не могли претендувати на роль «єдино вірного вчення». Все збіглося на постаті Станіславського — гордості й окрасі російської культури (він і сам постійно наголошував, що театр переживання — це російський театр, який відповідає саме російським, як сказали б сьогодні, «скрепам»).

Отже, відбувся збіг, але не у голові Сталіна або Жданова, далеких від питань технології. Відбувся збіг кількох обставин: позитивний відгук Леніна про МХТ, багаторазове відвідування вистав МХТ Сталіним, життєподібність (тобто зрозумілість «простому» глядачеві) мхатівських театральних форм, апробація МХТ та його системи в Америці (отже, й потреба повернути своє), наявність численних учнів і послідовників — вірних, обласканих владою, войовничих і, головне, відсутність завершеної, не знищеної і дозволеної цензурою альтернативи.

Хоча вибір на користь Станіславського й було зроблено, однак — біда! — його учні не могли дійти згоди, бо всі (що вдієш — творчі люди!) претендували на звання достеменних послідовників, найближчих учнів, улюблених апостолів і т. ін.

Схоже, гніт до цієї порохової бочки — можливо, ненавмисно — підпалив М. Кедров, тодішній мистецький керівник МХТ, який своєю статтею «Заповіт Станіславського» *ніби* оголосив себе найпершим і найголовнішим спадкоємцем. Війна унеможливила негайне розгортання боротьби за спадщину, однак дала змогу сторонам прорахувати тактику, акумулювати сили і, дочекавшись підходящої політичної кампанії, оголосити війну — збоченцям, які неправильно (неглибоко, помилково, вибірково, недіалектично) розуміли метод.

Війну було розпочато 22 серпня 1950-го року, на хвилі всенародної боротьби з космополітизмом та українським буржуазним націоналізмом. Це сталося невдовзі після виходу у США праць Станіславського і дедалі зростаючої популярності в Америці

студій, де пропагувався його метод. Світове визнання Станіславського, засвідчене американськими виданням його праць і сприйняте радянською владою як незаконне «привласнення», змусило керівні органи та й усі *прогресивні сили радянського мистецтва* стрімко заворушитися. Відтак на шпальтах друкованого органу Комітету у справах мистецтв – газети «Советское искусство» – було поміщено редакційну статтю «Глубоко изучать наследие К.С. Станиславского», що поклала початок дискусії, в якій взяли участь найвизначніші митці, мистецькі колективи, представники робітничого класу, а на додачу у тій самій газеті ще й друкувався «Щоденник дискусії». Головним предметом дискусії був метод фізичних дій, до якого згодом було долучено ще й схоластичне питання про можливість або неможливість синтезу переживання й удавання, а також боротьба «за» і «проти» інтерпретації методу Станіславського як універсального.

В Україні Станіславського також вивчали — глибоко, а інколи навіть поглиблено, що витворило дуже специфічне ставлення і до Станіславського, і до систем узагалі: «...не так давно всі клялися Станіславським, а робили цілком різні вистави. Тепер клянуться Курбасом або Гротовським, випускаючи вистави, під якими жоден із названих не підписався б»²³. Адже, незважаючи на протиставлення методів і систем, вважав Данченко, «театр другої половини ХХ століття не приніс нових театральних ідей, а *синтезував* відкриті раніше системи Станіславського, Мейерхольда, Курбаса, Брехта. Тепер же відбувається “дифузія”, взаємопроникнення різних ідей»²⁴.

Взаємопроникнення яких саме ідей?

Безперечно, видання перекладів праць і впровадження ідей майстрів зарубіжного театру — Брехта, Брука, Гротовського, Арто й багатьох інших збагатили практику українського театру та його теорію.

²³ Данченко С. *Бесіди про театр*. К., 1999. С. 51.

²⁴ Там само. С. 44.

Але подальше збагачення, а не деформація, відбуватиметься лише за однієї умови: якщо підкріплюватиметься виданням своєчасно неоприлюднених або перевиданням малодоступних з інших причин методологічних праць, які представляють національну театральну школу. Це праці попередників, присвячені мімограмоті (С. Бондарчук), сценічному жестові (Б. Балабан), сценічному рухові (Л. Предславич), мистецтву перетворення (Й. Шевченко); це також тексти В. Василька, які вимагають видання або перевидання, та інші. Здебільшого ці праці присвячено зоровому образу вистави, пластиці актора, що й пояснює бодай часткове сприйняття методу фізичних дій багатьма учнями Курбаса.

Вивчення методологічної спадщини майстрів українського театру — це чи не єдиний спосіб позбутися внутрішньої провінційності, яка так гнітила київського міщанина.

Висновки з історії впровадження «системи», та ще й підтверджені досвідом Сергія Данченка, одного з провідних українських режисерів 1960-1990-х років, передбачувані, хоча й не підтверджуються гучними медійними кампаніями, спрямованими на пропаганду «системи».

Основними особливостями сприйняття Станіславського та його системи в українській театральній культурі на різних етапах були:

- сприйняття Станіславського як успішного, вартого запозичення бізнес-проєкту (до 1920-х років);
- сприйняття Станіславського як явища ментально чужорідного радянській і частково українській культурі (двадцяті — початок тридцятих);
- глорифікація Станіславського та його методу, не підкріплена, за відсутності видань його праць, знанням його методу (друга половина тридцятих);
- дискусія стосовно методу фізичних дій, синтезу переживання й удавання, універсальності методу Станіславського (1950-ті);
- період жвавого обговорення і часткова адаптація ідей Станіславського до звичних прийомів і форм театру (1960–1980-ті);

— період умовного синтезу (кінець 1980-х і далі).

Таким чином, це історія про те, як «поглиблене» вивчення «системи» і практика сценічного мистецтва розбіглися врізнібіч: від 1960-х років «систему» викладали майстри, які отримали іншу базову освіту, отже й спиралися на іншу методологію і, залежно від отриманої освіти, виокремлювали у «системі» придатні для їхнього досвіду елементи і прийоми: вихованці Леся Курбаса (В. Василько, М. Верхацький, М. Крушельницький, В. Склярєнко, Р. Черкашин та ін.) і Всеволода Мейєрхольда (В. Неллі) передбачувано акцентували метод фізичних дій. Адже, згадував Василь Василько, «навчання з системи [Курбаса] починалося з практичних завдань <...>. Учень мав виконати завдання або, як ми тоді їх називали, мімодрами на прості фізичні дії без предмета: пришити гудзика, нарубати дров, випити склянку чаю, запалити примус...»²⁵. (Щоправда, з цієї репліки не варто робити передчасних висновків, до яких мало схильність радянське театрознавство, ледь не ототожнюючи Курбаса зі Станіславським).

Поряд із цим, особливості репертуарної політики влади в Україні і в українських театрах зокрема у поєднанні з домінуванням театрів музично-драматичного типу, а також традиції театральних шкіл ХІХ століття (галицька театральна школа — синтетичний актор, наддніпрянська — нутро) витворили ті режисерські й акторські стилі, що не вписуються ні у категорії Станіславського (театр удавання/переживання), ні у категорії Курбаса (театр акцентованого впливу/вияву), ні у категорії інших майстрів. У кожному конкретному випадку, не ставши ні синтезом, ні еклектикою, ці стилі було зумовлено традиціями конкретного художнього керівника й очолюваного ним театру.

Випадок з «системою» Станіславського — не унікальний, адже подібний сюжет, на історичному матеріалі набагато ширшому за

²⁵ Василько В. *Народний артист УРСР О.С. Курбас*. Замість передмови // Леся Курбас: Спогади сучасників. К., 1969. С. 14.

обсягом, спостерігаємо на ставленні теоретичної думки про театр до «Поетики» Аристотеля. Ще донедавна більша частина праць, пов'язаних з теорією і практикою театру, розпочиналася зі зручної для автора інтерпретації якогось із його положень (мімезис, триєдність, катарсис та ін.)²⁶. Що й пояснює, за аналогією, потребу у поверненні в науковий обіг і практику театру праць С. Бондарчука, Б. Балабана, В. Василька, Л. Предславича, Й. Шевченка та інших авторів, а не лише копірвання «навколо Станіславського».

Вивчення методологічної спадщини майстрів українського театру — це чи не єдиний спосіб позбутися внутрішньої провінційності, яка й досі гнітить бідолашного київського міщанина. Адже «система» російського театру, як і чаювання чеховських персонажів, з одного боку, і праці згаданих українських авторів — з іншого, також беруть участь у російсько-українській війні, що триває — ні, не місяці, не роки і не десятиліття; вона триває впродовж трьох століть. І нейтралітет у війні неможливий.

У пронизаному мережами глобалізованому світі чимдалі гострішою стає проблема інструментів мислення — методів, за допомогою яких, спостерігаючи одні й ті самі явища, ми робимо різні висновки. Одні, спираючись на власні спостереження, доходять висновку про те, що планета наша схожа на таріль або млинець, інші, дотримуючись «консервативної» точки зору, вважають її кулею. Ці особливості сприйняття світу зумовлено школою, яка, у свою чергу, залежна від національних традицій, поколіннєвих трендів та ін. Усвідомлюючи різницю між європейською культурою і культурою країн Сходу, ми, однак, не завжди помічаємо, що так само існує різниця і між країнами, котрі, дуже умовно, окреслюємо загальним поняттям Європа. Але ці відмінності, всупереч бажанню імперій не помічати їх або ж навіть нівелювати, існують.

²⁶ Клековкін О. *Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми*. Вид. 2-е, доп. К.: Арт Економі, 2015.

Серед усіх можливих питань, що їх можна було поставити об'єктові своєї уваги — театрові, радянське театрознавство, хоч і не з власної волі, виокремлювало лише вузьке коло: *який, яка, яке, які?* І прості відповіді на ці питання — *геніальний, видатний, прогресивний, реакційний, високохудожній* тощо.

Разом із тим, питання, що цікавили практиків театру, — як, як це зроблено, як досягли бажаного ефекту, — здебільшого залишалися поза увагою. І не лише через те, що відповідь на останнє питання не завжди лежить на поверхні, здебільшого її можна отримати лише опосередковано, спираючись саме на ті складові театральної культури, котрі зазвичай залишалися у тіні. Абонементна система, система амплуа, система розповсюдження квитків, сценарії поведінки митців і глядачів тощо. Проблема, отже, не лише у колоніальній політиці російського уряду, а й у самому мистецтвознавстві, яке завинило перед театром зневагою до історії методології. Звісно, це не лише історична чи теоретична проблема, а й проблема навчального процесу, адже, за відсутності чітко визначеної методології, процес навчання не має шансів вирватися з емпірики, театру нутра і принципу *«повторюй за вчителем і роби як він»*. А за всім цим стоїть й інше питання функції державних театрів і навчальних закладів у збереженні та формуванні національної культурної традиції, одним із наслідків розмивання якої і стала московсько-українська війна, в якій, як бачимо, бере участь і вся російська культура, включаючи й Станіславського, з її претензіями на велич.

Пошук відповідей на ці питання передбачає дослідження принаймні двох взаємопов'язаних аспектів театральної культури — термінології театального сценічного мистецтва, а також методології роботи над виставою або роллю у національному театрі. Це можна назвати також осмисленням *національної методологічної традиції* у галузі театального мистецтва. Саме методологічна традиція якнайкраще може пояснити жанрові структури укра-

їнського театру і те, що ми називаємо успіхами, провалами, злетами, падіннями, розквітом і занепадом.

Сьогодні, коли видавництво Кембриджського університету друкує працю Марії Шевцової «*Rediscovering Stanislavsky*» («Перевідкриваючи Станіславського», або «Нове відкриття Станіславського»), коли світ пропонує надто багато театральних систем і методів роботи, а українські театри не менш інтенсивно опановують їх, питання про місце національної методологічної традиції серед різноманітних методологічних практик стає дедалі гострішим, адже методологія — це стержень національної театральної культури, на якому вона тримається, а за її відсутності — розсипається і дуже легко поглинається іншими, і не лише методами, а й культурами. Отже, «*Rediscovering український театр!*»

Не кожен режисер мав мотивацію до осмислення і фіксації власного досвіду (інтуїтивно сформованого методу), не кожен мав можливості, не кожен жив у часі, коли був попит на такий досвід. Скажімо, за відсутності достатньої мережі українських театрів такої потреби не мали корифеї українського театру (М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька та ін.), адже не відчували її ззовні; така потреба з'явилася лише у представника молодшого покоління — у Панаса Саксаганського, що й зафіксовано в його друкованих працях. Показовим у цьому сенсі є також досвід Леся Курбаса і Всеволода Мейєрхольда, чия відносно короткочасна педагогічна практика змусила їх не лише сформувати принципи і методи, придатні для реалізації завдань, що постали перед новим режисерським театром, а й осмислити, узагальнити і сформулювати як власний досвід, так і досвід, запозичений в інших майстрів. Однак цей період був відносно коротким і, таким чином, їхні системи залишилися ніби незавершеними, адже, на відміну від Станіславського, який зміг забезпечити собі можливість працювати над формулюванням основних положень системи (пошук і перевірка прийомів, літературний запис, редагування, пропозиції видавців, а далі — державна під-

тримка, видання і перевидання його творів, захисти дисертацій про його творчість, отже, створення цілої інфраструктури, що сьогодні вже отримала статус міжнародної секти, яка креслить мапи поширення Станіславського у світі²⁷, що й провокує подив: як, невже ще не весь світ завойовано, не весь світ пофарбовано одним кольором?!). Для розуміння цієї проблеми зіставимо лише дві постаті: Станіславського і Курбаса. Один пішов із життя уквітчаний, у променях слави, маючи за плечима кілька видань книжок і створений ним театр, якому було надано найвищий статус у країні; йому було присвячено півсотні дисертацій, написано десятки тисяч книжок і статей, його ювілеї широко відзначалися всією країною... Іншого, молодшого на чверть століття, було розстріляно, театр знищено, учнів залякано і розкидано по світу, теоретичну спадщину на кілька десятиліть замуровано в кадебістських архівах або знищено. Чи однакові у них були можливості для роботи над своїми системами та пропаганди власних ідей? І чи об'єктивно віддзеркалює наша свідомість зміст і значення цих систем?

В основі праці Степана Бондарчука «Мімограмота», якою відкривається серія «Сценознавство», лежить один із аспектів виховання актора у Мистецькому об'єднанні «Березіль», сторіччя створення якого відзначаємо цього року.

Звісно, видання цієї праці може спровокувати питання: чи все, що пропонується Степаном Бондарчуком, може бути прийнято сучасним театром?

Це питання поставлено неправильно, адже «сучасного театру» не існує, існують конкретні творчі особистості — режисери, актори, а також їхні глядачі, для яких і створюються вистави. І кожен режисер сам обирає мову, якою розмовляє зі своїм глядачем.

У читача, при звичаєного до системи Станіславського, праця Бондарчука викличе роздратування, може, навіть шок, адже все,

²⁷ *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents.* London, New York, New Dehli, Sydney, Bloomsbury, 2017.

що в ній запропоновано, суперечить хрестоматійним уявленням про «справжнє мистецтво» — *психологічний театр, театр переживання* і т. ін. Адже саме проти психологічного театру, театру переживання і виступав Курбас, вважаючи, що «театр переживання — це завжди театр аматорський»²⁸. Курбас уважав, що «театр переживання це все театр любительський. Які би курси не брав театр у майбутньому, одне остається певне, це те, що разом з другими ділянками життя, з досконалою науковою систематизацією ми наближаємося до театру високого майстерства»²⁹. Разом із тим Курбас наголошував: «Коли в театрі всяких “Осінніх скрипок” люди ниють на тему “любить мене, не любить мене” і ця мука виводиться в найбільш ілюзорному вигляді, зовсім так, щоб вона не відображувала більше, як те, що вона має відображувати, тоді це є та психологічна тема, яка, як певний тип психологічного театру, нами відкинута, давно відкинута. Коли в Театрі Садовського, який знаменує собою розквіт українського театру, коли у нього який-небудь персонаж переживав, страждав, — там також були всі матеріали, все там було на місці, і жива людина з переживанням, і ритм, і жест той самий, і матеріал як такий, всі фактури; коли актор у цьому театрі переживав, то він у цьому репертуарі не мав покладеного наголосу на переживання. Коли було покладено наголос на саме переживання, то це вже був час занепаду українського театру, бо він, цей театр, був задуманий Садовським, Кропивницьким і Карпенком-Карим не як театр, у якому натиск покладено на переживання, а театр, у якому натиск на певних типах, на певних побутових стосунках; оскільки це був театр етнографізму, то, значить, він був побудований на певних зразках поділу етнографічної України, який найменше прикрашено, —

²⁸ Лесь Курбас. *Про свідомий підхід до творчої роботи, про суть майстерності*. Лекція 17.03.1925 / Лесь Курбас. «Березіль»: Із творчої спадщини. К., 1988. С. 115.

²⁹ Лесь Курбас: *Система і метод*. Протокол станції фіксації і систематизації досвіду 05.03.1925. Передмова і публікація О. Клековкіна. *Український театр*, 1998. № 4. С. 14.

і так по змозі, як це виводилось на сцену приміром у Карпенка-Карого, — він міг переживати і т. д., але те, що лишилось у глядача, те, що було цінністю театру, те, що було його основою, це зовсім не ті самі переживання. Так само, як не був і ритм основним, хоч він там був — ритм життя. Так і все інше. <...> Я тверджу собі, що не це було ідеєю того театру, не це було основним, що мало передаватись глядачеві, і цей театр не був психологічним у розумінні змісту. Він під кінець почав робитися психологічним, коли до нього поприходили люди малоталановиті. Всяка епоха театру має свій час, коли вона є потрібною, передовою річчю у житті громадянства і коли до неї ідуть найталановитіші сили, — і навпаки... Коли я вже вступив до театру Садовського, там багато було тих епігонів, а після цього не пригадаю нікого, а то були все шалопаї з цілком іншою культурою, які не могли бути акторами того театру. Коли я грав у народній п'єсі, я себе почував дико, я робив дурниці, я почував від своєї гри фальш. Нічого не поробиш — людина іншого покоління не може пристосовуватися. В час занепаду цього театру, а як ви простудіюєте історію акторської гри, то в час занепаду кожного театру, висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод. Це є той час, коли падає майстерність актора, коли падає майстерність театру — і тут з'являється психологізм»³⁰.

Художні ідеї живуть у своєму часі, і жодна з них не варта генералізації, адже «Людина, котра має лише одну теорію, приречена. Вона мусить мати багато теорій і набивати ними кишені. Адже й у дерева багато теорій. Однак спирається воно лише на одну з них — упродовж певного часу»³¹.

Отже, йдеться не про відмову, але про можливість вибору, адже «театр — це не спектакль: це є всі спектаклі. Театр — це і

³⁰ Лесь Курбас. *Зміцнення в масах класової ідеології — завдання мистецтва. Театр і глядач*. Лекція 25.04.1925 / Лесь Курбас. «Березіль»: *Із творчої спадщини*. К., 1988. С. 138-139.

³¹ Брехт Б. *Из записных книжек* / Брехт Б. *О литературе*. М.: Худож. лит., 1977. С. 24.

театр сатири, і руська драма, і опера. *Щоб бориц був смачний, потрібна і квасоля, і сметана*»³².

Крім того, видання цієї праці може прислужитися й історичові театру, адже набагато краще, ніж балачки про «високохудожність», зможе пояснити метод, яким було створено вистави «Березоля».

Саме з цією метою Комісією з видання сценознавчої спадщини України започатковано серію видань, у назві якої використано незвичний як на сьогодні термін — *сценознавство*. І це може викликати подив. Навіщо діставати з архіву старий термін, коли є чинні *театрознавство* і *театрологія* (а представників професії Курбас називав ще й *театровідами*)?

Однак це не лише данина пам'яті Курбаса, це — головне! — означення запропонованого ним, відмінного від традиційного театрознавства, іншого предметного поля — поля, що його він позначав термінами *режисерська грамота*, *театральна грамота*, *наука режисури* (не випадково ж працю С. Бондарчука названо «Мімограмотою») і *сценознавство*. Це означає, що, як і у Петра Руліна, у центрі його уваги були не видатні, визначні або геніальні явища театральної культури, але *практика сцени* — територія, яку традиційне театрознавство здебільшого оминало.

Сценознавство — це територія, яка, за Курбасом, зосереджена на методі роботи над виставою, на композиції вистави, електротехніці, театральній машинерії, хореографії, тобто на всьому тому, що відноситься до сценічної практики або практики сцени (це також історичні терміни, вживані Миколою Вороним, Петром Руліним, Іваном Мар'яненком та іншими авторами двадцятих років, періоду розквіту науки про театр).

³² Лесь Курбас. *Про ЛЕФ*. Лекція 10.02.1926 / Лесь Курбас. *Філософія театру*. К., 2001. С. 124.

Саме означеним предметним полем мотивовано і склад Комісії з видання сценознавчої спадщини України, вибір архівних джерел і праць, запланованих для републікації в межах серії.

До складу Комісії увійшли практики театру — організатори театральної справи, актори, режисери, а також історики театру, чії фахові інтереси впродовж десятиліть пов'язано з історією режисури, її методологією, систематикою тощо.

Одного з них, Миколу Шкарабана, який у контексті власного дослідження методології Курбаса здійснив копітку опрацювання рукопису Степана Бондарчука і підготовку його до друку, представляти найважче. Бо в його особі маємо прискіпливого й унікального сценознавця — історика театру і театального педагога, актора й організатора театральної справи і, головне, знавця та впродовж багатьох десятиліть невтомного пропагандиста різних акторських технік, перекладача праць Евдженію Барби, Єжи Гротовського, Дзеамі Мотокійо та інших, дослідника системи Франсуа Дельсарта і дельсартіанства, Далькроза і далькрозіанства, школи Леся Курбаса й багатьох інших.

А далі — слово йому самому, його передмові до тексту Бондарчука, передмові, в якій Микола Шкарабан розповість і про Степана Бондарчука, і про свої пригоди із пошуком самого рукопису, і про особливості текстологічної підготовки тексту до друку, і про місце цієї праці у контексті практики сцени «Березоля» та інших театральних систем доби.

Олександр Клековкін

МІМОГРАМОТА ЯК АЗБУКА АКТОРА

У пошуках «Мімограмоти»

У листопаді 2021 року Олександр Клековкін передав авторові цих рядків фотокопію монографії Степана Бондарчука «Майстерство актора. Частина перша. Мімограмота», яку, в свою чергу, він отримав з рук дослідника творчості Леся Курбаса Миколи Лабінського (1936-2019).

Ця фотокопія (на справжньому фотопапері, поміщена в конверт для фотографій) має 81 сторінку дещо видовженого формату А5. Як результат, читання тексту видалося вкрай важким, а рукописні ремарки автора на полях або поміж рядків взагалі не читабельні.

Попри всі технічні складності, було очевидним, що цей документ має беззаперечну цінність – як історичну, так і методологічну, оскільки проливає світло на акторський тренінг Леся Курбаса. Адже Степан Корнійович Бондарчук (1886–1970) – соратник Леся Курбаса, співзасновник Молодого театру, актор, режисер, драматург Мистецького об'єднання «Березіль» у Києві й театру «Березіль» у Харкові та, зокрема, Шостої майстерні «Березоля» в Одесі, і – «лектор», як він сам себе називав, тобто педагог.

За влучним визначенням Наталі Єрмакової, Степан Бондарчук був «головним літописцем “Молодого театру”»¹ з огляду на його

¹ Єрмакова Н. Архів долі: Публікація документів архіву С. Бондарчука та С. Мануйлович. Київ: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 2013. Вип. 9. С. 49.

публікації². Набагато менше ми знаємо про Бондарчука-педагога, хоча досвід його педагогічної діяльності був чималий.

У «Анкетному листі Харківського музично-драматичного інституту» від 30.12.1927 року (незадовго після написання «Мімограмоти»), «лектор по системі виховання актора і режисера» Степан Бондарчук вказав свій попередній «службовий рух з початку роботи аж до тепер», де, зокрема, зазначив³:

«Роки	Місце роботи	Назва установи	Посада
1919-1922	Житомир	Центро-Студія Держтеатр	Лектор, режисер, актор
1922-1924	Київ	«Березиль» (театр і режштаб)	Актор, режисер
1924-1925	Одеса	Філія «Березоля»	Гол. режисер та лектор
	Одеса	Кіно-технікум	Лектор, декан
1925-1926	Вінниця-Кам'янець	Держтеатр Поділля	Режисер, актор
1926-1927	Харків	Муздрамінститут	Лектор
1927-1928	Теж	Теж	Теж»

Та й пізніше, в 1930-х, поруч із режисурою, Бондарчук займався і педагогічною діяльністю, зокрема в Узбекистані, де він очолював Бухарський музично-драматичний театр (1938-1941)⁴.

² Бондарчук С. *Молодість Курбаса* / Лесь Курбас: Спогади сучасників [за ред. В. С. Василька; упоряд. М. Г. Лабінський]. Київ: Мистецтво, 1969. С. 88-94; Бондарчук С. «Молодий театр». *Молодий театр: Генеза, завдання, шляхи* / Спілка театр. діячів України; упоряд. М. Г. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1991. С. 103-166; *Там само*: Театральні замітки. Про «Молодий театр». Про Леся Курбаса. Перспективи. С. 65-69.

³ Бондарчук Степан Корнійович. ЦДАВО. Фонд №166. Опис №12. Од. зб. №726. Арк. 1(зв).

⁴ Єрмакова Н. Архів долі: Публікація документів архіву С. Бондарчука та С. Мануйлович. Київ: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 2013. Вип. 9. С. 67.

Втім, нам нічого не відомо про суть його «системи виховання актора і режисера».

У 1960-х Бондарчук писав: «Наша мистецько-театральна освіта ще й на сьогодні не здобула ґрунтовних законів виховання актора. “Табличка множення” тут не до місця. Математика й мистецтво до певної міри два антагоністи (але лише до певної міри)»⁵.

«Математика й мистецтво» – ці два поняття якнайкраще описують загальне враження від місцями нечитабельної фотокопії рукопису «Мімограмоти», оскільки у ньому неозброєним оком видно десятки таблиць із вправами на виховання тих чи інших навичок актора.

Проблему нечитабельності могло б вирішити знаходження оригінального рукопису, який, судячи зі штемпелів на останній сторінці, колись зберігався в Центральному державному архіві Жовтневої Революції УРСР (ЦДАЖР) у Харкові.

Ба більше, Микола Лабінський вказав на останнє відоме йому місцезнаходження рукопису, про що написав в короткій анотації на окремому аркуші формату А4, в який були загорнуті фотовідбитки (подаю її повністю): «Увага! Рукопис Степана Бондарчука

„Мастерство актора“.

Частина перша: Мімограмота

зберігається в Центральному держ.

архіві вищих органів влади та

управління України – ЦДАВО,

фонд 177, опис 3, об'єкт 4751, арк. 6.

⁵ Ермакова Н. Архів долі: Публікація документів архіву С. Бондарчука та С. Мануйлович. Київ: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 2013. Вип. 9. С. 63.

праці «Майстерство актора. Частина перша: Мімограмота» зберігся в Центральному держ. архіві вищих органів влади та управління України – ЦДАВО, фонд 177, опис 3, од. зб. 4751, арк. 6. Текст, очевидно, читав Лесь Курбас і підтримав публікацію цього твору своїм відгуком «Степан Бондарчук. Мімограмота». 3 грудня 1926 року. Див.: Лесь Курбас. «Філософія театру», в-во «Соломії Павличко «Основи»: К., 2001, стор. 664-665. М. Лабінський.

P.S. Випали з цієї копії сторінки 27, 77»⁶.

Із цієї анотації стає зрозуміло: або рукопис Бондарчука було передано з Харкова до Києва (у 1969 році ЦДАЖР перевели до Києва, а в 1992-му перейменували на ЦДАВО), або ж у ЦДАВО зберігається ще один варіант «Мімограмоти».

Здавалося б, що за вказівкою Миколи Гнатовича можна знайти цей рукопис у ЦДАВО. Але виявилось, що «од. зб. 4751» в зазначеному фонді №177 сьогодні **НЕ ІСНУЄ**.

Оригінал рукопису втрачено? Чи, може, Микола Лабінський помилився?

Відповідь на ці запитання вдалося знайти в архівах: ЦДАВО, у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ) та в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (далі – МТМК).

І, як виявилось, оригінал «Майстерства актора. Частина перша. Мімограмота» шукав не лише автор цих рядків, а й автор самого рукопису – Степан Бондарчук.

У листі від 3-го квітня 1965 року колишнім березільцям Антоніні Смереці-Баглій та Андрієві Макаренку, які мешкали у Хар-

⁶ У лютому 2022 року цю фотокопію «Майстерства актора. Частина перша. Мімограмота» разом із анотацією Миколи Лабінського передано в Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.

⁷ Існує ще одне, вельми резонне, запитання: чому Микола Лабінський сам не опублікував «Мімограмоту» або хоча б фрагменти з неї? Припускаємо, що Миколу Гнатовича цікавив передусім Лесь Курбас: сам Лесь Курбас або тексти про Леся Курбаса. В цьому контексті Степан Бондарчук міг опинитися на периферії інтересів Лабінського. Але це – лише гіпотеза.

кові, Степан Бондарчук просить допомоги: «Дорогі друзі Тосю та Андрію! Розкидало нас по широких просторах, але це не завжди буває на зло. От і зараз, коли б не ви обоє в Харкові, то мені хоч піднімайся та рушай сам. Повстала потреба звернутися до вас по допомогу. Звичайно, якщо вам по силі буде моє прохання здійснити. В Харкові в Центральному державному архіві Жовтневої Революції у ящику «Історія української радянської літератури» (тут і далі підкреслення автора листа. – М.Ш.) є якась давня моя робота під назвою «Майстерність актора мімодрами». Я дуже прошу вас звернутися до тих, хто там керує цими справами, і попросити передрукувати мені цю роботу»⁸.

А в наступному листі, від 17 квітня 1965 року, з контексту якого стає зрозуміло, що подружжю Баглій–Макаренко було не «по силі» виконати цю просьбу (в архіві відмахнулися «сухим бюрократичним – “нема”»), Бондарчук дорікає: «Але хто ж нам бреше? Харківський архів чи київська письменниця Кузякіна? Подивися, Андрію, на писульку Василька, яку я тут прикладаю. Точно написано, що «на власні очі бачила в Центральному державному архіві Жовтневої Революції у ящику «Історія української радянської літератури» і переглянула цю роботу. Пробач, що турбую. Я вже не знаю, як і бути? <...> А хотілось би добути ті записки, може з них можна щось висмоктати»⁹.

Інакше кажучи, про існування цього рукопису Бондарчук довідався від Василя Василька, якому про цю знахідку повідомила київська театро- й літературознавиця Наталя Кузякіна (1928–1994). Тут не виникає сумнівів, що йдеться саме про рукопис «Майстерство актора. Частина перша. Мімограмота».

⁸ Листи Макаренку А.Г. від Бондарчука С.К. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. №215. Оп. №2. Спр. №11. Арк. №12.

⁹ Листи Макаренку А.Г. від Бондарчука С.К. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. №215. Оп. №2. Спр. №11. Арк. 14-15. На жаль, «писульки Василька» у цій справі не виявилось. Андрій Макаренко, напевне, повернув цю записку Бондарчукові на його прохання.

Втім, фотокопії з оригіналу машинопису були таки зроблені (ким саме – нижче). Адже після смерті Степана Корнійовича (30 листопада 1970 року) його дружина Софія Мануйлович передала в МТМК приватний архів Бондарчука, зокрема дві ідентичні фотокопії машинопису «Мімограмоти», подібні до фотокопії, якою володів Микола Лабінський.

Відновити хронологію пошуку і знахідки втраченої монографії Степана Бондарчука допомогла сама монографія «Майстерство актора. Частина перша. Мімограмота», знайдена автором цих рядків у січні 2022 року в ЦДАВО. А також рецензії на цю монографію.

І все стало на свої місця.

Отже «од. зб. 4751», на яку посилався Микола Лабінський, сьогодні у ЦДАВО немає. Але що таке Фонд №177? Це велетенський архів Державного видавництва України, де зберігаються переважно рукописи, отримані від авторів, та рецензії на них.

Микола Гнатович Лабінський не міг передбачити, що в ЦДАВО відбудеться, так би мовити, «інвентаризація» фондів, в результаті якої справи отримають нові атрибути.

Відтак його посилання на рукопис Бондарчука – ЦДАВО, фонд 177, опис 3, од. зб. 4751, арк. 6. (зауважмо, лише один аркуш, а «Мімограмота» налічує 81 сторінку машинопису) – це, насправді, посилання на *рецензію*¹⁰ *Леся Курбаса на рукопис Бондарчука*.

Але сьогодні ця справа – «од. зб. 4751» – зберігається за такими атрибутами: *ЦДАВО. Ф. №177. Оп. №2. Спр. №1991. 8 арк.* («Рецензія на статтю С. Бондарчука «Майстерство актора. Посібник», 1927 рік, –насправді ж, 1926 рік). Рецензія Леся Курбаса – Арк. 6. З підписом Курбаса.

Сам же рукопис – *«С. Бондарчук «Майстерство актора. Посібник. Машинопис на українській мові, 1926 рік»* – можна знайти

¹⁰ Лесь Курбас. *Степан Бондарчук. Мімограмота* / Лесь Курбас. *Філософія театру*; упоряд. М. Лабінський. Київ: Вид-во Соломії Павличко, 2001. С. 664-665.

722
 Степан Бондарчук.

МІМОГРАМА.

Справа виховання актора - в наш час ще настільки не об'єктивною, строгою наукою поскільки для ліквідації вихованого в напрямки і школи театру потрібні надзвичайно різні і навіть крайно протилежні методи. Тому з одного боку - сперити академічно з автором цієї чи другої праці в обсягу театральної педагогіки річ не важка і мало доцільна. З другого ж боку поява такої, тим більше оригінальної праці про ріжні галузі акторського ремесла - річ, яку треба рішуче вітати.

Речення ^{на} книжка Бондарчука, коли не рахувати слабенської книжки Юрія Мези "Підручник акторові", та зовсім непрактичної книжки Сладкопєвцева "Мімограма" - є перша спроба на укр. мові дати не вимоги тільки і гуманні шляхи, а поставити учня зразу перед завданнями і дати йому к о н к р е т н е зміння - ясно, послідовно і перевірено на педагогічній практиці - значить є великий мір рі нехйбно.

Книжка може в величезній мірі пригодитися не тільки педагогам і учням технікумів драммістєства - але й для всякого інструктора, режисера гуртка, аматора, що більш менш серйозно ставиться до своєї театральної роботи, - ця книжка може стати неопинимою, як перший пробісок у театрі містєства актора, як підручник для праці над собою, і на рєштї просте, як певен вклад у розуміння театру взагалі навіть для звичайного позатеатрального читача.

Л. Курбас
 Леон Курбас

м. Харків.

3 грудня 1926 року.

тут: ЦДАВО. Ф. №177. оп. №2. спр. №1555. 82 арк. – раніше він зберігався під іншими атрибутами (Ф. №177. оп. №3, спр. 1094). До слова, цей рукопис надрукований на папері такого самого формату, що й рецензія Леся Курбаса. І на тій же друкарській машинці.

Тут слід звернути увагу на ще один, на перший погляд, формальний документ. Ідеться про тогочасний формуляр – «Лист использования документов», – в якому фіксувалося: коли, кому і для якої мети видавалася конкретна справа.

Государственный архив <u>УПАДОР УССР</u> _____		Форма № 6		
Лист использования документов				
Фонд № <u>177</u>		год <u>1921</u>	опись № <u>3</u>	дело № <u>1094</u>
Название единицы хранения: <u>Бондарчук</u>				
Дата использования	№№ использованных листов	Для какой цели используются документы	Характер использования документа (если снята копия или сделана выпись – указать способ воспроизведения и кому выдано)	Должность и подпись лица сделавшего запись
<u>14/III 58р.</u>			<u>Ознакомление с рукописью</u>	<u>М. Родик</u>
<u>23. IV 65.</u>	<u>65.</u>		<u>Ознакомление</u>	<u>Взнос</u>
<u>29. III 65</u>			<u>Ознакомление</u>	<u>Свиринская</u>
<u>26. IV 66</u>	<u>66</u>		<u>Ознакомление</u>	<u>М. Родик</u>

Хто був першим читачем рукопису «С. Бондарчук «Майстерство актора» в 1958 році – встановити не вдалося. Натомість 23-го березня (не липня, – це доводить наступний за хронологією підпис) 1965 року з цією справою ознайомилася Наталя Кузякіна – її почерк і підпис цілком упізнавані. (Згадаймо, що перший лист до Андрія Макаренка з проханням передрукувати «Мімограмоту» Степан Бондарчук датував 3-м квітня 1965 року, тобто Наталя Кузякіна справді «на власні очі бачила» цей рукопис десятьма днями раніше.)

Припускаємо, що третьою особою, яка ознайомилася зі справою, була багаторічна співробітниця МТМК Світлана Леонідівна

Бурмистренко. А четвертим значиться Микола Гнатович Лабінський, – він «ознайомився» зі справою «С. Бондарчук «Майстерство актора» 26 квітня 1966 року (запам'ятаймо цю дату).

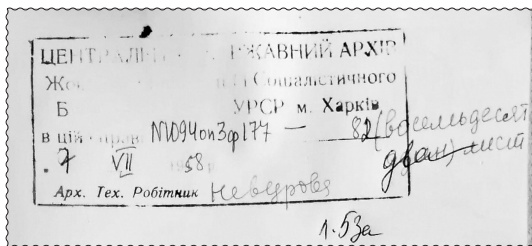
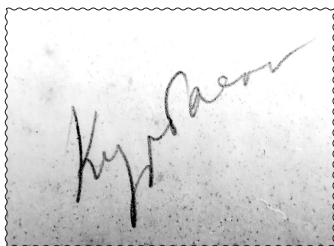
Лист использования документов				
Фонд № <u>177</u> год <u>24</u> опись № <u>32</u> дело № <u>4751 1991</u>				
Наименование единицы хранения: _____				
Дата использования	№№ использованных листов	Для какой цели используются документы	Характер использования документа (если снята копия или сделана выпись – указать способ воспроизведения и кому выдано)	Должность и подпись лица, сделавшего запись
26.IV.66г.	1-9		Ознакомиться с целью фотокопирования С. Бондарчука	
19/5-67г.		публикации	Переписать в рецензию Л. Курбаса	М. Лабінський
19.01.22	1-8	публикации	зметі копії	Щербатенко

А ось перший запис на «Листку використання документів» у справі №1991 (на той час №4751, яку вказував Микола Лабінський в анотації до фотокопії «Мімограмоти») «Рецензія на статтю С. Бондарчука»: «Дата: 26.IV.66г. Характер использования документа, должность и подпись лица, сделавшего запись: Ознакомился с целью фотокопирования. С. Бондарчук». Попри російську мову (все ж таки Харків 1960-х), ми впізнаємо почерк Степана Корнійовича.

Тобто **в один день** – 26 квітня 1966 року, – і **в одному місці** – в Центральному державному архіві Жовтневої Революції УРСР у Харкові – бучанець Микола Лабінський «ознайомлювався» з рукописом Степана Бондарчука, тоді як одесит Степан Бондарчук «ознайомлювався» з рецензіями на свою монографію «з метою фотокопіювання»... Певне тому одна із трьох відомих на сьогодні фотокопій «Мімограмоти» належала Миколі Лабінському.

За рік Лабінський ще раз навідався до Харківського архіву і, судячи із запису в формулярі, переписав рецензію Леся Курбаса на «Мімограмоту» Степана Бондарчука, яка власне і вийшла друком аж у 2001-му.

Так чи інакше, рукопис Степана Бондарчука «Майстерство актора. Частина перша. Мімограмота» знайдено, атрибутовано, розшифровано весь його текст, який на фотокопіях не піддавався прочитанню. До слова, на титулі машинопису, що зберігається в ЦДАВО, автограф Леся Курбаса, а на останньому аркуші – штемпелі Центрального державного архіву Жовтневої Революції і соціалістичного будівництва УРСР у Харкові з указанням дати, коли цей рукопис було прийнято «у фонд»: 7 липня 1958 року. Тобто цей рукопис зберігся лише в одному примірнику.



У справі «Рецензія на статтю С. Бондарчука», крім позитивного відгуку Леся Курбаса з рекомендацією до друку, міститься ще дві рецензії: помірно позитивна – Ісаака Туркельтауба і різко негативна, – зараз ми б сказали розгромна, – Р. Кутепова.

Ісаак Туркельтауб (1890–1938) – тогочасний професор Харківського театрального технікуму, надзвичайно плодovitий театральний критик, зокрема й вистав театру «Березиль», – у своїй рецензії, так би мовити, пройшовся «поміж крапельками»¹¹, – дорікнув Бондарчукові, що той мало уваги приділив слову: «Односторонность теории т. Бондарчука чувствуется в том акценте, который он делает на движении. Создаётся твёрдое впечатление, что т. Бондарчук недооценивает значение в театре слова». Але все ж таки резюмував: «И всё же я считаю, что рецензируемая работа

¹¹ Див.: Клековкін О. Казус Туркельтауб: Стиль поведінки. Щорічний науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ. Київ, 2021. № 17(2). С. 122–130.

т. Бондарчука должна быть напечатана. Она несомненно вызовет споры, но от этого интерес её не уменьшится»¹².

Ким був третій рецензент – Р. Кутепов, – наразі точно встановити не вдалося. В архіві ЦДАВО зберігається ще одна його рецензія на рукопис з педагогіки¹³. Про Кутепова згадує Дмитро Грудина у сумнозвісній статті «Проти “курбасівщини” в театрі»¹⁴.

Про «розгромні» зауваження Р. Кутепова, зважаючи на які, рецензент ставив під сумнів «доцільність вжитку такої книжки, як підручника в театр. студії», йтиметься нижче. Але все ж таки рецензент припускав можливість «друкувати цей твір *не по лінії навчальної літератури*»¹⁵.

Втім, причина, чому монографія Степана Бондарчука не вийшла друком, – не в критиці рецензента Р. Кутепова. Або не лише в ній.

Річ у тому, що автор подав її у видавництво незакінченою, про що сам і написав у супровідному листі від 15 вересня 1926 року, який міститься в тій самій справі поруч із рецензіями¹⁶. Цей супровідний лист – дещо ультимативного характеру: автор

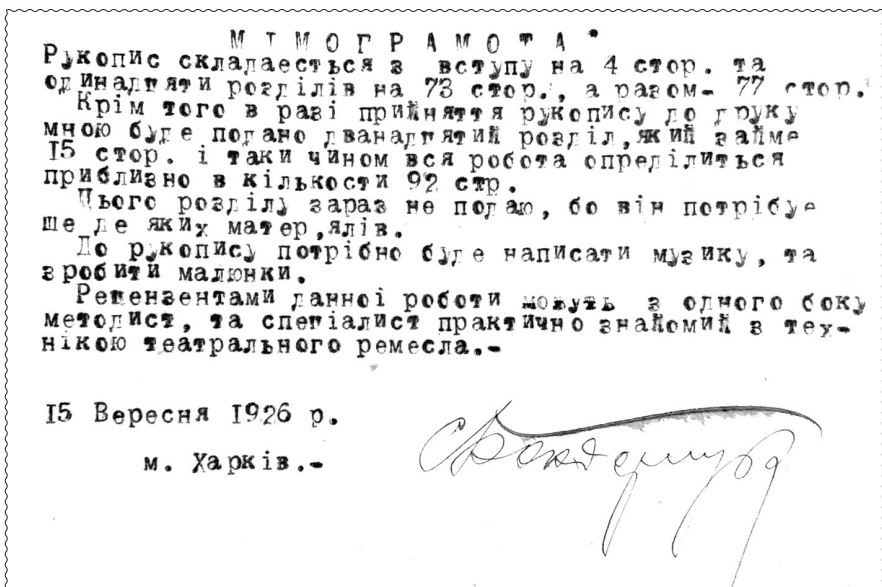
¹² ЦДАВО. Ф. №177. Оп. №2. Спр. №1991. Арк. 7. Можна припустити, що «Мімограмота» могла увійти в серію «Театральний порадник», в якій, зокрема, було надруковано «зовсім непрактичну книжку», за словами Леся Курбаса, В. Сладкопєвцева «Вступ до мімодрами».

¹³ Р. Кутєнов (вміст справи свідчить про помилку архіваріусів – таки Кутєпов). Резолюція на наукову працю Е.Н. Медінського «Історія педагогіки в зв'язку з економічним розвитком суспільства» (ЦДАВО. Фонд №177. Опис №2. Справа №1846.)

¹⁴ «Фашистські агенти на мистецькому фронті (Федуїшин, Качанюк, Річицький, Врона і Христовий спільно з націоналістами Хмурим, Буревієм, Руліним і Кисілем, разом із Кутєповим, Сліпко-Москальцовим, Верхацьким, Ігнатовичем і Куніним) заповняли сторінки газет, журналів і книжок, читали лекції і керували мистецькими навчальними інститутами» (*Леся Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*. Упоряд. Осип Зінкевич, Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка: Балтимор–Торонто, 1989, с. 775).

¹⁵ ЦДАВО. Ф. №177. Оп. №2. Спр. №1991. Арк. №5.

¹⁶ ЦДАВО. Ф. №177. Оп. №2. Спр. №1991. Арк. №8.



подає 11 розділів, якщо редакція ухвалить рукопис до друку, то автор напише 12-й розділ. Додатково потрібно «написати музику та зробити малюнки». Зрозуміло, що музика і малюнки – це додаткові витрати.

Чому Степан Бондарчук дозволив собі ставити до видавництва такі вимоги?

Не виключаю, через те, що був уже відомим для Держвидавництва автором: 1926 року тут вийшла друком його п'єса «Чудотворці», а роком раніше (1925) – його інсценівка «Варнак» (за мотивами однойменного вірша Т. Шевченка).

Так чи інакше, рішення про друк видавництво не ухвалило, музику не було написано, малюнки не подано, – і останній, XII розділ «Майстерства актора. Частина перша. Мімограмота» у видавництво не надійшов.

А може, надійшов, але не зберігся? Або зберігається деінде?

Зі змісту рукопису ми знаємо лише його назву (відразу зверніть увагу на Бондарчукову орфографію):

ХІІ Розділ ~~ХІІ~~ Композиція форми, як динамічного знаку
внутрішнього переживання образу.....15 стор.
всього сторінок.....92 стор.

К і н е ь п е р ш о ї ч а с т и н и

Степан Бондарчук – як видно з тексту першої частини, – думав про написання «частини другої»: «Мімограмота є свого роду етимологією руху, що за нею мусимо мати синтаксу», – написав він у «Вступі». Тобто натякнув: етимологія руху (мімограмота) є своєрідною азбукою синтаксису – складання руху з його елементів, подібно до літер і звуків на письмі та у мовленні. «Синтаксою» мала б стати мімодрама¹⁷.

Другу частину він не написав, а в 1960-х навіть призабув про першу («якась давня моя робота»), – відтак залишалося перевірити: а може, таки був написаний і зберігся в інших архівах розділ «ХІІ. Композиція форми як динамічного знаку внутрішнього переживання образу» або будь-який споріднений з цією темою текст Степана Бондарчука?

Можливо, щось зберігається і в сімейному архіві нащадків Бондарчук–Мануйлович, подібно до мемуарів, опублікованих 2013 року Наталією Єрмаковою¹⁸.

В архіві Степана Корнійовича Бондарчука, у МТМК, окремого документа, який хоча б якось корелював з темою ХІІ розділу «Мімограмоти», знайти, на жаль, не вдалося.

Інше джерело – це архів часопису «Сільський театр», що виходив у 1926–1930 роках, співавторами якого були березильці, зокрема й Степан Бондарчук.

¹⁷ Про мімодраму в МОБі. Див.: Клековкін О. Ю. Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Арт Економі, 2014. С. 148-157.

¹⁸ Єрмакова Н. Архів долі: Публікація документів архіву С. Бондарчука та С. Мануйлович. Київ: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 2013. Вип. 9. С. 48.

«Сільський театр» гідний окремого, більш ґрунтовного вивчення, ми ж зупинимосся на «Заочних курсах перепідготовки активу драмгуртків»¹⁹, – окремого навчального розділу часопису, який виходив щомісяця – з червня 1929-го по листопад 1930 року (загалом 18 номерів).

Ініціюючи «Заочні курси», редакція журналу анонсувала з-поміж інших лекцію Степана Бондарчука «Жест (перетворений – театральний)»²⁰. На перший погляд, тема анонсованої «лекції» Степана Бондарчука про «перетворений – театральний жест» не суперечить назві XII розділу «Мімограмоти» – про динамічний (тобто зовнішній) знак внутрішнього переживання²¹. І вже в січні 1930-го року редактор «заочних курсів» Леонід Болобан обіцяв, що «пізніше (певно з №2) ми <...> почнемо викладати *театральний жест* (виділення Л.Болобана – М. Ш.), себто вказуватимемо, що то є театральний жест і як його вживати в виставах на кону»²².

Втім, ні в №2 (1930), як передбачав редактор, ані в останньому числі «Сільського театру» стаття Бондарчука про «перетворений (театральний) жест» так і не з'явилася...

Але можна припустити, що Степан Корнійович таки підготував свою «лекцію» до друку.

¹⁹ Такий формат інтерактивного навчання і сьогодні видається цілком новаторським. «Лекторами» цих курсів були березильці: Гнат Ігнатович («Режисура»), Леонід Предславич («Жест (аналіза природнього жесту)»), Дмитро Грудина («Художнє читання»), Леонід Болобан («Декорація й освітлення»). Суто теоретичну частину «заочних курсів» – «Нариси з історії театру» – презентувала Людмила Дмитрова.

²⁰ Заочні курси перепідготовки активу драмгуртків. Організація курсів. *Сільський театр*. 1929. №6. С. 38.

²¹ З іншого боку, можна припустити, що саме в останньому, XII, розділі автор мав би більше уваги присвятити перетвореному жесту – знаковому терміну театральної філософії Леся Курбаса, – оскільки у попередніх одинадцяти розділах «Мімограмоти» згадав про це дуже поверхово (про це – далі).

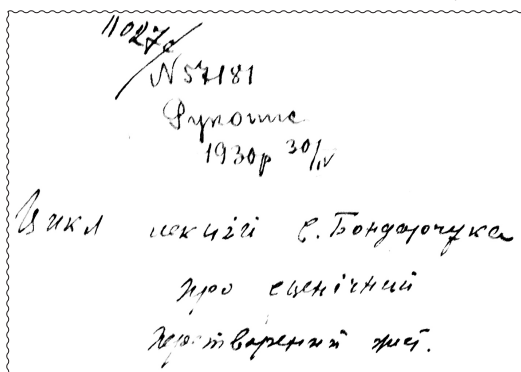
²² Болобан Л. Заочні курси перепідготовки активу драмгуртків. Про наші заочні курси. *Сільський театр*. 1930. №1. С. 40.

Підготував, і ця «лекція» під назвою «Сценічний перетворений жест» збереглася в архіві журналу «Сільський театр»²³.

Але... Це всього дев'ять сторінок машинопису, остання сторінка якого обривається на півслові. Тобто стаття Степана Бондарчука «Сценічний перетворений жест» – так само, як «Мімограмота», – не повна.

Можливо, частину «лекцій» Бондарчука для «Сільського театру» було втрачено? А може, ті дев'ять сторінок і є тим кінцевим варіантом «лекцій», що її автор надав редакції часопису?

На те, що другу версію теж не слід відкидати, вказують факти, які мали місце в останній рік існування «Сільського театру».



Редактор «заочних курсів» Леонід Болобан анонсував вихід лекції про «театральний жест» вже в лютому, але проблема в тому, що Бондарчук подав свою лекцію в редакцію лише 30 квітня 1930 року, про що свідчить дата на титуль-

ній сторінці рукопису. Тобто зі спізненням.

Уже в червні редакція часопису звільнила редактора «заочних курсів» Леоніда Болобана²⁴ і затребувала звіту про актуальний

²³ МТМК. Архів журналу «Сільський театр». Цикл лекцій С. Бондарчука про сценічний перетворений жест. Рукопис. 1930 р. 30/IV. Книга вступу: 11027с, Інв. №57181.

²⁴ Причина звільнення вельми цікава і викладена одним довгезезним реченням: «З огляду на те, що тов. Л. Болобан не цілком виконав свої зобов'язання і роботу здавав редакції несвоєчасно, редагування було часто поверхове, не було методичної обробки кожної лекції, лектори не зуміли вкластися в визначені ними розміри статтів-лекцій, не дивлячись на те, що редакція не один раз зауважила ці дефекти роботи тов. Л. Болобана, останній їх не виправив, а тому редакція «С.Т.» змушена відмовитись від дальшої праці Л. Болобана як редактора курсів, тим більше, що фінансовий стан курсів не дозволяє і

стан справ. У звіті Болобана від 16 червня 1930 року лекції Степана Бондарчука не виявилися²⁵.

Як бачимо, на момент звільнення редактор «заочних курсів» не взяв у роботу «лекцію» Степана Бондарчука «Сценічний перетворений жест», попри те, що авторський машинопис (принаймні на 9-ти сторінках) був наданий редакції. Чому не взяв? Через зрив термінів подачі матеріалу автором? Особисті стосунки поміж редактором і автором? Якість матеріалу? Наразі ці питання залишаються без відповіді.

Курс Степана Бондарчука «Сценічний перетворений жест» для часопису «Сільський театр» – це лише дві «лекції», які є, по суті, сконденсованим викладом декількох розділів «Мімограмоти». Автор пояснює, що таке закон протиставлення, дієвий²⁶ процес, вихідні точки руху і навіть подає дві вправи із «Мімограмоти» («Товариші, я закликаю вас» та «Що мені робити, не придумую»). Попри задекларовану назву, поняття «перетворений жест» або «перетворення» в тексті не трапляється.

З огляду на незавершеність тексту цієї лекції ми не бачимо сенсу поміщати її у наше видання.

Чого не скажеш про «Майстерство актора. Частина перша. Мімограмота». Адже недаремно Лесь Курбас у своїй рецензії назвав її «першою спробою на укр. мові дати не вимоги тільки і туманні

далі оплачувати редагування по такій нечувано великій ставці (420 крб. за 5 арк. – 85 крб. за 1). – МТМК. Архів журналу «Сільський театр». Документ. До Упр. Мистецтв НКО. Копія тов. Л. Болобану. Від Редакції журналу «Сільський театр» про неможливість надалі оплачувати Л.Б. як редактора курсів. Інв. №1250с.

²⁵ Зі звіту Леоніда Болобана редакції часопису «Сільський театр» «1. Дві статті тов. Ігнатовича, що їх мав здавати до наступного номера, забрав автор. 2. Більше ніяких матеріалів пр[иготованих] до лекцій у мене нема. 3. За умовою з авторами мали здавати лекції в найближчий час тт. Дмитрова й Грудина (продовження), Ігнатович (закінчення), Бортник (початок лекцій)». – МТМК. Архів журналу «Сільський театр». Документ. До Редакції журналу «Сільський театр» від Л. Болобана. Інв. №1255с.

²⁶ При цьому використовує два написання: «дієвий» та «дійовий».

шляхи, а поставити учня зразу перед завданнями і дати йому конкретне (підкреслення *Леся Курбаса – М.Ш.*) уміння – ясно, по-слідовно і перевірено на педагогічній практиці, значить в великій мірі нехибно». Навіть попри те, що «Мімограмоту» Курбас рецензував у незавершеному вигляді, такою, як ми читаємо її зараз.

Відтак можна припустити, що схвальний відгук про практичну цінність рукопису Курбас дав, так би мовити, «авансом». Бо чи справді в тексті «Мімограмоти» все настільки «ясно», аби отримати «конкретне уміння» в царині акторської майстерності сьогодні?

Не все так «ясно» сьогодні, і не все *було* «ясно» в 1920-х. Але насамперед важливо зрозуміти «вихідні точки» Степана Бондарчука – кому адресувалася «Мімограмота» і в чому її суть?

Майстерність як ремесло

Бондарчук справді замислював «Мімограмоту» як підручник з майстерності актора для театральних студій (рукопис був поданий у відділ навчальної літератури Державного видавництва України, що стає зрозуміло з рецензії Р. Кутепова).

Ключ до розуміння Бондарчуком природи акторської майстерності криється вже в назві рукопису – «*Майстерство* актора». У тексті автор один-єдиний раз використовує термін «майстерність» («Уміння сплітати напрямки руху належить творчій майстерності дотепного робітника»), що видається недоглядом, який порушує стрункість авторських етимологічних визначень. Натомість «майстерство» є необхідною передумовою «мистецтва» («Мистецтво видовищного дійства є своєрідне майстерство організації положень, взаємодіяння форм та зроджених в цього взаємодіяння звучань»).

Іншими словами, Степан Бондарчук говорить про «майстерство» як про *ремесло*: певні навички, вміння, «грамоту», без яких створення видовищного дійства неможливе, а найголовніше – цю грамоту можна вивчити, оскільки вона підпорядковується конкретним законам «виразистості».

«Виразистість», «виразистий», «виражаючі елементи (засоби, здібності тощо)»²⁷, – а не більш звичне для нашого вуха: «виразність», «виразні елементи» тощо, – відсилає нас до книжки С.М. Волконського «Виразна людина. Сценічне виховання жесту за Дельсартом», на яку й сам Степан Бондарчук посилається у «Вступі» до «Мімограмоти». В Україні, як і в Росії, ця теорія була відома як система Дельсарта-Волконського²⁸.

За спогадами Степана Бондарчука, ще до знайомства з Лесем Курбасом у 1916 році, «усі ми (тобто випускники Музично-драматичної школи М. Лисенка, зокрема й подружжя пара Софія Мануйлович – Степан Бондарчук. – М.Ш.) захоплювалися сис-

²⁷ Показово, що березілець Леонід Предславич у «лекції» «Сценічний рух (вивчення руху натурального)» у часописі «Сільський театр» (11 лекцій з №6 по №10 (1929)) також використовував поняття «виразистий» («Переходимо до вивчення другого органу, що є не менш виразистий, але певно значно трудніший. Це є очі». (Предславич Леонід. Сценічний рух (вивчення руху натурального). *Сільський театр*. 1929. №7. С. 43.). Поняття «виразистий» знаходимо також у Василя Василька, який у «Фрагментах режисури» цитує Жан-Жака Новерра: «Жест, породжений пристрастю, – правдивий і виразистий» (Василько, Василь Степанович. *Фрагменти режисури*. Київ: Мистецтво, 1967. 381 с.). Вочевидь, Василько користувався російським виданням «Писем о танце» (1927) Новерра, де ця фраза звучала так: «Жест, вызванный чувством и страстью — правилен и выразителен» (Новерр Ж.-Ж. *Письма о танце*; пер. А.А. Гвоздевой, примеч. и статья И.И. Соллертинского. Л.: Academia, 1927. С. 81).

²⁸ У другій половині 1910-х в українському, як і в російському, театрі виникає мода на «систему Волконського», яка триватиме аж до початку 1930-х. Цікава річ: у книзі «Виразне слово» Сергій Волконський закликав позбуватися слів іншомовного походження, які можуть призвести до виродження (!) російської мови: «Зачѣмъ <...> “экспрессія”, <...> когда есть “выражение”. Зачѣмъ <...> “экспрессивный”, когда есть “выразительный”» (Волконский С.М. *Выразительное слово*. Опыт исследования и руководства в области механики, психологии, философии и эстетики речи в жизни и на сцене. СПб.: Аполлон, 1913. С. 206-207.). Втім, в Україні, як зрештою і в Росії, побутувало слово «експресивний» або, радше, «експресіоністичний» у визначенні театру. Лесь Курбас: «Експресіонізм – єдине мистецтво нашого віку» (Лесь Курбас. *Режисерський щоденник* / Лесь Курбас. *Філософія театру*. С. 60). Іншими словами, Волконський, пропагуючи «виразність» (чи «виразистість»), мимоволі став пропагандистом експресіоністичного театру.

темою Дельсарта, розбираючи композиції грецьких скульптур і вправляючись за нею перед люстром над мімікою. Між Вірою Онацькою та Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання із роботи над Дельсартом <...>. Часто чулися серед нас і слова “екс-нор”, “кон-нор”, “нор-кон”, а то й відбувалися вправи за системою С. Волконського». Водночас Степан Бондарчук конкретизує, які саме книжки князя Сергія Волконського «ходили з рук у руки»: «Людина на сцені», «Виразне слово», «Виразна людина»²⁹.

Про книжки С. Волконського («цілих п’ять книжок») згадує Василь Василько в контексті знайомства з Лесем Курбасом³⁰; про «Виразну людину» як «перший мистецький педагог» пише Леонід Болобан³¹, який прийшов у Незалежну студію при Молодому театрі в жовтні 1918-го. Приблизно в лютому-березні 1919 року, коли Лесь Курбас після конфлікту в Молодому театрі погодився бути головним режисером, однією з його вимог до трупі була студійна робота: «Танці чи пластика мусять бути в театрі щодня.

²⁹ Бондарчук С.К. «Молодий театр». *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи*. С. 111.

³⁰ «Коли я робив свої перші кроки на сцені, Іван Олександрович [Мар’яненко], прем’єр трупі Садовського, удостоював мене своїми зауваженнями. Це він дав мені прочитати книгу Сергія Волконського «Людина на сцені», яка стала для мене улюбленим підручником з майстерності актора. Я так захопився нею, що потім дістав собі всі п’ять книжок Волконського і по них вивчав театральне мистецтво. <...> Я в захопленні від системи Волконського» (Василько Василь. *Театру віддане життя*. Київ: Мистецтво, 1984. С. 110.). Якщо вірити Василькові, Курбас попросив його дати почитати «всі п’ять книжок»: «Горю бажанням познайомитися з його [Волконського] системою» (там само). До згаданих Бондарчуком трьох книжок, певне, треба додати: «Художні відгуки. Статті про театр, музику, пантоміму» (1912) та «Відгуки театру. Про природні закони пластики» (1914).

³¹ «Першим нашим “мистецьким педагогом” стала книга С. Волконського “Выразительный человек”, що нам її Олександр Степанович порадив прочитати і вивчити. Система Волконського так нас захопила, що ми буквально за три місяці знали її напам’ять, а вправи за ЕКС-НОР-КОН виконували щодня як основний предмет» (Болобан Л. *Від Молодого театру до Кийдрамте* / Лесь Курбас: *Спогади сучасників*; за ред. В. С. Василька; упоряд. М.Г. Лабінський. Київ: Мистецтво, 1969. С. 106.).

Фехтування хоч двічі на тиждень. Систематичні заняття за Волконським»³². Тоді ж Курбас регламентував «обов'язкові для всіх членів трупи лекції», серед яких «студіювання жесту й слова по Волконському»³³.

За словами Василя Василька, Курбас доручив саме йому викладати в студії курс мімодрами за «системою Дельсарта–Волконського, критично її оцінюючи і вносячи свої корективи»³⁴. Степан Бондарчук, натомість, у своїх мемуарах вказує інших «адептів» цієї системи, серед яких немає Василька³⁵: Гнат Ігнатович, Леонід Болобан та Леонід Предславич³⁶, а у вступі до «Мімограмоти» обмежується «грамотнішою частиною наших педагогів»: Гнатом Ігнатовичем та Софією Мануйлович. І між іншим зауважує, що й сам він «користувався з цих матеріалів <...> в роботі Одеської майстерні “Березіль”».

При цьому Бондарчук робить суттєве зауваження: «Всі зазначені робітники на ґрунті театральної педагогіки *обробляли Дельсартівський матеріал в установці і відповідно до положень, висунутих їх навчителем Лесем Курбасом*³⁷ (*курсив мій – М.Ш.*)». Відтак позитивна рецензія та власноручний автограф на титулі рукопису засвідчив те, що Лесь Курбас не просто познайомився з самим текстом, а певне не мав якихось зауважень щодо змісту майбутнього підручника з «майстерства актора».

Степан Бондарчук і справді відштовхується від системи Дельсарта–Волконського, вибудовуючи свою – як він декларує – «працю наукового порядку».

³² Лесь Курбас. До групи товариства «Молодий театр». *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи*. С. 55.

³³ Лесь Курбас. *Філософія театру*. С. 867.

³⁴ Василько Василь. *Театру віддане життя*. С. 134.

³⁵ Взаємини Степана Бондарчука та Василя Василька – це тема окремої роботи.

³⁶ Бондарчук С.К. «Молодий театр». *Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи*. С. 144.

³⁷ «В установці» Леся Курбаса в МОБі було також «оброблено» метод постановки голосу Йосипа Куніна («посилання голосу в сім сфер»).

Автор викладає суть системи Дельсарта: людина – як центр власного всесвіту; три основні начала людської природи: Розум, Душа, Тіло; три вияви людської природи: Розум – концентричний, Тіло – ексцентричне, Душа – нормальна; принцип потрійності: кожна складова тріади потроюється ($3 \times 3 = 9$) – звідси виникає «дев'ятизвуччя» людських рухів.

Виклад «системи Дельсарта» в «Мімограмоті» – вибірковий (бо стосується лише суті) і дещо неуважний (редактори Державного видавництва мали б автора підкорегувати³⁸). Але й справді, пояснити «дев'ятизвуччя» руху – річ непроста³⁹. З іншого боку, таку «поверховість» викладу «системи» можна пояснити Бондарчуковим (і його соратників) несприйняттям містицизму теорії Дельсарта, що переводило її в ранг «не наукових» (до слова, подібне сталося із методом Йосипа Куніна).

Однаке Степан Бондарчук звертає увагу на *прикладну* цінність системи Дельсарта у викладі Сергія Волконського: «Що ж до зазначених “дев'ятизвучій” руху, то, присвоївши їм роль примітивної азбуки, можна прийняти її як спосіб для технічно-

³⁸ Бондарчук пише: «Коли б ми за рецептом: життя – ексцентричне, розум – концентричний і душа – душевна, – спробували визначити шляхи для відшукання виражаючих форм». Тут ДУША має бути НОРМАЛЬНОЮ.

³⁹ Набагато простіше й доступніше, як на перший погляд, пояснення Леоніда Предславича у згаданих вище «Заочних курсах перепідготовки активу драмгуртків» у часописі «Сільський театр» викликало, проте, реальні складнощі у «слухачів» курсу. Про це ми довідемося з огляду Леоніда Болобана «Про наші заочні курси»: «Кілька читачів написали нам, що в лекціях п. Предславича дуже важко зрозуміти значення отих кон-нор-екс й що слухачі плутаються біля цих чудних слів» (Болобан Л. Заочні курси перепідготовки активу драмгуртків. Про наші заочні курси. *Сільський театр*. 1930. №1. С. 40.). Болобан пояснив цю складність тим, що слухачі курсу певне взяли за його вивчення не з першої лекції, і від себе додав: «Це є ключ, щоб розгадати, щоб легше аналізувати жести людини. Коли ж ми засвоїмо основні, бодай, принципи, коли навчимося відокремлювати в різних позах *ненависть* від *погрози*, *жах* від *суму* й т. ін., то цей ключ маємо змогу цілком спокійно викинути – ці слова можна легко забути» (*там само*).

го запису певного формального положення»⁴⁰. Водночас автор погоджується: «Коли поминуть містичну і зовсім не наукову “філософію” Дельсарта, то в його спостереженнях зовнішніх форм ми знайдемо багато цікавого і вірного. Во взаємодіянні людини з оточінням рух природно розгортається від центру до периферії і згортається від периферії до центру. Так само терміни «концентричний» та «ексцентричний», коли їх приймати лише як технічне опрeдeлення згортання та розгортання, – не можуть викликати заперечень. Багато корисного знайдемо і в підмічених формах руху як зовнішньому знакові певного виразу».

У «Мімограмоті» ми не знаходимо поняття «семіотика», яке є одним із головних у Дельсарта–Волконського. Натомість тлумачення «знаку» у Бондарчука є набагато ширшим. Якщо Волконський аналізує та класифікує «зовнішній знак, що відповідає тому чи іншому душевному стану»⁴¹, тобто кореляцію поміж зовнішньою формою та почуттями, навіть більше, – декларує, що «мистецтво – це знаходження *знаку*, який відповідає *сутності*»⁴², то Степан Бондарчук говорить про «сценічний знак»: «Видовищне дійство свої складові елементи має розглядати лише як акт наявності певного звучання в тому чи іншому місці свого процесу,

⁴⁰ Те, що Степан Бондарчук висував як гіпотезу (за допомогою системи Дельсарта можна записати послідовність рухів), практично втілював німецький хореограф, танцівник, педагог Рудольф фон Лабан (1879-1958). 1926 року, саме у час написання Бондарчуком «Мімограмоти», Лабан відкриває Хореографічний інститут у Вюрцбургу. Приблизно в той самий час набуває рис його винахід – «кінетографія», або «лабанотажія» (Labanotation) – система запису хореографії. Наступного, 1927-го, року Лабан презентує свою систему на танцювальному конгресі в Ессені, й вона поширюється не лише в Німеччині, а й за кордоном, зокрема в США.

⁴¹ Волконский С.М., князь. *Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)*. СПб.: Аполлон, 1913. С. 64.

⁴² Леонід Предславич у «лекції» для часопису «Сільський театр» недалеко відходить від Волконського: «Семіотика показує, що такому ось зовнішньому знакові відповідає така ось пристрасть, така думка чи такий намір» (Предславич Леонід. Сценічний рух (вивчення руху натурального). *Сільський театр*. 1929. №6. С. 41).

як сценічний *знак*. І йому немає ніякого діла до того, що це єсть: чи сама емоція, чи перетворення її, чи пляма, чи лінія, рисунок, звук чи просто та ж сама павза як загальмований рух. Важне те *зворушення*, яке та чи інша окрема складова частина видовища збуджує, важний *ефект* сприймання».

Іншими словами, Бондарчук констатує, що актор – знайшовши, відібравши, організувавши притаманні лише йому сценічні знаки, не втрачаючи своєї суб'єктності, – має підпорядкуватися «*новому єдиному великому комплексному суб'єкту*», а саме видовищному дійству (спектаклю).

Свідомою організацією зовнішнього знаку як вияву емоції, переживання, думки, наміру тощо – його свідомий пошук, відбір, вміння його «заграти», комбінувати ці знаки – це лейтмотив всієї «Мімограмоти», яка є «лише первопочаткова азбука руху як такого, руху в його первопричинній основі», і яка «ставить перед собою <...> конкретні завдання виховання тіла з боку його свідомочинності як виражаючого засобу актора <...> Своїм завданням вона ставить зробити це тіло свідомим (курсив С.Бондарчука – М.Ш.)».

Зробити тіло *свідомим* у виборі зовнішнього знаку (руху, жести, пози) – навіть сьогодні це актуально для актора. Антитезою «свідомочинності» автор «Мімограмоти» називає «існуючу дилетантську установку “психологізму”, що засвоїлась в [таких] поняттях, як «переживательство» безконтрольного нутра, і має своє місце в нетрях нашої безграмотності на сцені», й іронізує: «Навчитись грамотно *заграти* гнів, *заграти* радість є стократно більше і культурніше, аніж уміть справді гніватись на сцені чи радіти. Ібо і бик на арені чистосердечно гнівається, але це не є мистецтво». Тут очевидний натяк на метод К.С. Станіславського, – той, що його знали в Україні у 1920-х⁴³.

⁴³ Див. більше: Клековкін О. Ю. *Чаювання зі Станіславським: Історичний нарис*. Київ: Арт Економі, 2022. 96 с.

Начебто дискутуючи з представниками психологічного театру, Бондарчук декларує: «ЗНАК ЯК ФОРМА існує лише на сцені. На сцені нема справжніх реакцій, там єсть лише *«подібності-удавання»* реакцій, інакше кажучи, на сцені ми маємо *організовані* реактивні процеси, що розуміються нами як *дійові* процеси *гри*. Тут удавана, несправжня реакція, починаюм організації, зводиться умілою рукою майстра до певної театральної форми. <...> То значить, що майстерство актора полягає в *умінні природу рефлексів*, які в житті родяться і вмирають одночасно з реакціями, *перетворюють в знаках свого ремесла»* (курсив С. Бондарчука – М.Ш.).

Тут у сучасного, навіть професійного, читача – скажімо, актора або режисера – можуть виникнути складнощі з розумінням цієї термінології. Реакції, рефлекси – це ще так-сяк. А що таке реактивні процеси? Відразу відповімо: ці процеси не мають відношення до швидкості.

Задекларувавши «працю наукового порядку», Бондарчук занурюється у тогочасні наукові дослідження в царині психології, рефлексології, реактології, фізіології тощо, вимінюючи прізвища російських і німецьких вчених (Володимир Бехтерев, Костянтин Корнілов, Микола Ланге, Ардаліон Токарський, Вільгельм Вундт, Вільгельм Лай).

Саме це викликало найбільшу критику рецензента «Мімограмоти» Р. Кутепова, який дорікнув, що автор, не будучи фахівцем, *«весь час “плутається” між рефлексологією, реактологією і психологією»* і зрештою *«звертається до звичайнісіньких психологічних явищ і термінів, запозичених з побутової, вульгарної “психології”»⁴⁴*. Це не зовсім так, оскільки Бондарчук бере на «озброєння» термінологію рефлексології та реактології.

З іншого боку, у той час «плуталися» між рефлексологією, реактологією і «вульгарною» психологією навіть самі рефлексологи, реактологи та психологи. З. Чучмарів, якого Степан Бондарчук

⁴⁴ ЦДАВО. Ф. №177. Оп. №2. Спр. №1991. Арк. №1.

цитуює в «Мімограмоті», розповідає про анекдотичний випадок, який трапився на Всесоюзному з'їзді з педології, експериментальної педагогіки та психоневрології в січні 1924 року в Ленінграді, учасниками якого були, зокрема В. Бехтерев («рефлексологічна школа»), К. Корнілов («реактологічна школа»), представники «школи умовних рефлексів» І. Павлова, а також А. Нечаїв («старий напрямок експериментальної психології», «метод самоспостереження»): «Позиція А.П. Нечаїва зійшла головним чином до критики рефлексології В.М. Бехтерева, що робив з свого боку певні заперечення проти методу самоспостереження, як не досить об'єктивного; кульмінаційного пункту сутичка обох течій досягла в інциденті, коли Нечаїв, вислухавши доповідь бехтерєвського учня Мясіщева – “Індивідуальна рефлексологія і наука про типи”, – став на кафедру й заявив, що він, Нечаїв, вислухуючи третій день виклад сути рефлексології Бехтерева, з'ясував собі її положення в таких тезах і почав запитувати низку положень; закінчивши читання, він спитав Мясіщева (в залі був присутній і В.М. Бехтерев), чи правильно він зрозумів суть теорії рефлексології, оскільки її виявлено в зачитаних ним положеннях; Мясіщев відповів, що з деякими коментарями дані положення можна вважати за положення рефлексології. Тоді Нечаїв заявив аудиторії: ці положення я цілком виписав з психологічних праць Вундта (*теж представника «старого напрямку», лише німця – М.Ш.*), замінивши слово психологія на рефлексологію. Для виявлення сплутаних методологічних течій на з'їзді потрібна була не тільки ерудиція, а й певні принципові погляди»⁴⁵.

Так чи інакше, для Степана Бондарчука було важливо обґрунтувати «майстерство актора» з наукової точки зору. І найбільш практичними для цього автор окреслив визначення *реакції* «першого радянського психолога» Костянтина Корнілова (1879–1957)

⁴⁵ Чучмарів, З. Течії в науці про людину. *Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник*. Харків: Державна друкарня, 1924. № 3. С. 217–218.

як «єдино первопочаткову форму життєвого виявлення», та теорію російського невролога, психіатра Володимира Бехтерева (1857–1927), а саме його класифікацію рефлексів: «наступаючі», «обороняючі» та «орієнтаційні»⁴⁶. У «Мімограмоті» ці рефлекси дали назву *станам*.

Спіраючись на класифікацію Бехтерева, Бондарчук водночас переосмислює поняття «ексцентричне-концентричне-нормальне» теорії Дельсарта (від центру до периферії, від периферії до центру і рівновага). Замість «периферії» він впроваджує поняття «оточіння». На взаємодії людини і оточення Бондарчук вибудовує свою теорію *станів* – активного, пасивного та орієнтаційного:

«а) активний стан – я дію на оточіння або я приймаю оточіння, не можу не діяти, не можу вибирати, не вигідно очікувати, все определено, все ясно;

б) орієнтаційний стан – я усвідомлюю, определяю, треба зачекати, підготуватись, обміркувати, вивчити, вибрати, оцінити;

в) пасивний стан – оточіння діє на мене, або я мушу прийняти оточіння, або відштовхувати, оборонятись». (Втім, автор не цурається визначень «наступаючий» та «обороняючий».)

Проте Степан Бондарчук застосовує дельсартівське «дев'ятизвуччя»: кожна складова тріади потроюється ($3 \times 3 = 9$) – в результаті виникають незрозумілі для теоретика (рецензента Р. Кутепова), але цілком прийнятні для практика формулювання, на кшталт «активність пасивного стану» або «негативна активність», оскільки супроводжуються практичними вправами.

За Бондарчуком, «уміння користуватись станами є вміння творити ритміку дійства». Автор недаремно пропонує виконувати вправи під музику, витлумачує поняття «внутрішній ритм» та «соціальний ритм», не вдаючись до характеристики іншого методу, який залишив

⁴⁶ До слова, книга В. Бехтерева «Коллективная рефлексология» (1921) збереглася в приватній бібліотеці Леся Курбаса під порядковим номером 554 (Перелік книг з бібліотеки Леся Курбаса | н/доп 4088. Джерело: <https://openkurbas.org/collection/perelik-knyh-z-biblioteki-lesya-kurbasa-n-dop-4088>).

відбиток на «мімограмоті» – ритмічної гімнастики швейцарського композитора й педагога Еміля Жак-Далькроза (1865–1950).

Якщо «систему» Дельсарта Степан Бондарчук, нехай і поверхово, але аналізує, то ім'я Далькроза і основні категорії його методу з'являються в тексті – раптово: «диригуємо на 4/4 по Далькрозу» – буцімто це є річчю всім зрозумілою. Сьогодні це визначення – «диригування по Далькрозу» – треба пояснювати, але й на момент написання «Мімограмоти» варто було витлумачити – про що йдеться, особливо для «непосвяченої» аудиторії.

У Києві 1910–1920-х років метод Еміля Жак-Далькроза знали. З практичними засадами ритмічної гімнастики був знайомий і Степан Бондарчук, випускник (1913) Музично-драматичної школи М. Лисенка, в якому ритмопластику викладала Адольфіна Пашковська, дипломована випускниця (1911) Інституту Жак-Далькроза в Геллерау⁴⁷. А поглибленому вивченню методу Далькроза посприяв згадуваний вище пропагандист системи Дельсарта Сергій Волконський.

Річ у тому, що Волконський був не менш палким послідовником ритмічної гімнастики Жак-Далькроза, і це в підсумку призвело до того, що тогочасна критика часто-густо називала систему Волконського «методом Далькроза, поєднаним із теорією Дельсарта»⁴⁸.

⁴⁷ Веселовська Г. І. *Український театральний авангард*. Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. Київ: Фенікс, 2010. С. 33.

⁴⁸ «Метод Далькроза, поєднаний з теорією Дельсарта» часом викликав у тогочасних критиків плутанину. Показовим в цьому сенсі є приклад російського мистецтвознавця С. Худекова, який у тритомному виданні «Історії танців», проводячи аналогії поміж старогрецьким танцем і його сучасними послідовниками, пише: «В античні часи усвідомлювали користь художньої, ритмічної гімнастики, яка сприяє гармонійній культурі людського тіла, тобто тих вправ, які в наш час палко пропагуються в різних американських і німецьких системах Стеббінса, Кальмейера, Далькроза (курсив мій – М.Ш.) та інших» (Худеков С.Н. *История танцев*. Ч. 1. СПб., 1913. С. 122). Попри неправильність відмінювання імен американки Дженовів Стеббінс і німки Гаде Кальмейер, – апологеток системи Франсуа Дельсарта, – в око впадає, на перший погляд, дивне написання прізвища третього «пропагандиста»: справляється враження, що це Дельсарт і Далькроз в одній особі.

Власну систему Волконський активно пропагував 1913 року і в Києві, читаючи лекції та проводячи демонстрації ритмічної гімнастики⁴⁹. Втім, ні у Степана Бондарчука, ні у мемуарах молодотeatрівців ми не знаходимо підтвердження їхньої присутності на київських лекціях і демонстраціях методу Сергія Волконського⁵⁰.

Але в «Мімограмоті» теорія Еміля Жак-Далькроза наявна. І йдеться не лише про пряме цитування автора ритмічної гімнастики, зокрема його визначення темпу та ритму: «Такт (як відомо, такт і метр поняття майже однакові) єсть певна однаковість, в яку може вкладатись багата різноманітність, а *pîm* і єсть та різноманітність, що вкладена в цю однаковість»⁵¹. І йдеться також не про вказівки: «диригуємо по Далькрозу».

Уже у першій вправі Бондарчук пише: «Почнемо свою роботу з первопочаткового виявлення організованого руху. Таким рухом є *хода*».

Хода, як елементарний вияв організованого руху, – є основою ритмічної гімнастики Еміля Жак-Далькроза, який на початку

⁴⁹ Зокрема, у березні 1913 року Волконський прочитав у Києві три лекції: «Жак-Далькроз і його система», «Виразна людина (теорія жесту за Дельсартом)» і «Статика. Динаміка» (Веселовська Г.І. *Український театральний авангард*. С. 32.) дві останні присвячені складовим системи Франсуа Дельсарта (на основі книги «Виразна людина»). У грудні 1913 року Сергій Волконський знову завітав до Києва: в тогочасному музеї Цісаревича Олексія (сьогодні – Київський міський будинок вчителя на вул. Володимирській, 57) він прочитав лекцію та провів демонстрацію гімнастики Еміля Жак-Далькроза за участю 7-8-річних учнів петербурзьких курсів. Як писав критик, це «надзвичайно радісне і красиве видовище», яке відбулося напередодні відкриття перших у Києві курсів ритмічної гімнастики при гімназії А.В. Жекуліної, що містилася в її особистому будинку на вул. Львівській, 27 (тепер це Спеціалізована школа №138 по вул. Січових Стрільців, 27), мали змогу побачити київські музиканти, художники й педагоги (Mangiari B. *Система Жака Далькроза*. Музы. Киев. №1, среда 25 декабря 1913. С.12.)

⁵⁰ Можемо лише припустити, що очевидцем київських виступів Волконського міг бути прем'єр театру Миколи Садовського Іван Мар'яненко, який – за спогадами Василя Василька – наприкінці 1910-х уже був палким прихильником автора «Людини на сцені».

⁵¹ Швидше за все, Бондарчук узяв цю цитату із видання: Александрова Н. Г. *Ритмическое воспитание*. М.: Политиздат, 1924. С. 8.

своєї педагогічної кар'єри встановив, що всі діти – незалежно від музичного хисту – ходять ритмічно правильно. «У нашому викладанні ми починаємо зі звичайного *маршування*. – пояснював Еміль Жак-Далькроз вихідну точку свого методу. – Але щойно дитина навчитися пластично зображати музичний такт, коли її свідомість цілком освоює це поняття, тоді ми приєднуємо до марширування *рух рук*. А коли досягнуто автоматичного виконання комбінованих рухів рук та ніг для зображення розміру 2, 3, 4, ми додаємо новий рух ноги для позначення нового розміру»⁵². В цьому суть «диригування по Далькрозу»: ноги крокують, а руки виконують визначені формальні рухи в одному розмірі – скажімо, в 4/4.

Крокувати слід на «чверті»: на 2/4 – два кроки, на 3/4 – три тощо. У перших вправах (зразках) розділу «Людина як матеріял видовищного дійства» Бондарчук звертається лише до ходи – на 4/4 і 3/4 з формальними змінами позиції рук. Ці абстрактні, безсюжетні вправи відразу спонукають учня-практика підпорядковуватися ритму, не заангажовуючи емоції, переживання тощо: «Ходимо на 4/4 – вперед три такти, робимо поворот кругом на четвертому – і знову ідемо три такти. Руки вільно».

У цьому сенсі Бондарчук не відходить від ритмічної гімнастики, а саме «*faire les pas*» (робити кроки, крокувати), – так Еміль Жак-Далькроз називав таку ж безсюжетну, суто технічну вправу для знаходження рухів, передусім кінцівками, які б відповідали всім музичним елементам. В результаті, як писав біограф Жак-Далькроза Карл Шторк, виникла «своєрідна нотна система для всіх цих тілесних рухів, подібна до звичайної [нотної системи] тим, що вона давала можливість ділити час рухами до крайніх меж»⁵³.

Ще одне важливе зауваження. Всі вправи «Мімограмоти» починаються із незавершеного заголовка – «Музика:».

⁵² Жак-Далькроз Е. *Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства. Шесть лекций*. СПб: «Театр и искусство», [1913]. С. 40-41.

⁵³ Шторк К. *Система Далькроза*. Л.-М.: Изд-во «Петроград», 1924. С. 40.

Знаємо, що окрему музику, як це замислював автор, для монографії не було написано, – відтак сьогодні практик сам може поекспериментувати з музичним супроводом. Не обов'язково класичними композиціями, але бажано – інструментальними; і найкраще – відштовхуватися від музики в *andante* або *adagio*, а то може й в *largo*. Чому? Бо далі Бондарчук пропонує ходити як «чвертками», так і цілими нотами (затримка), так і «восьмушками» (прискорення), додаючи певні жести рук. Іншими словами, виконувати ту саму послідовність дій у трьох різних *швидкостях*.

Яку ж музику використовувати для вправ, якщо автор не вказує розмір (2/4, 3/4, 4/4 тощо)? Степан Бондарчук майже всюди у рукописі подає вправи в *таблицях*. Якщо не зазначено окремо розміру музичного супроводу, слід відштовхуватися від кількості рядків у таблиці (один рядок відповідає одному такту). Автор завжди окреслює вихідне положення, яке можна назвати «затактом», – це певна позиція (статична поза), яку актор приймає до першого такту (своєрідний затакт). Аналіз вправ у *таблицях* вказує на майже тотальне домінування розміру 4/4.

У підборі музичного супроводу важливо пам'ятати, що Степан Бондарчук у «Мімограмоті» переслідує зовсім інші цілі, ніж Еміль Жак-Далькроз у ритмічній гімнастиці. Якщо серцевиною методу Далькроза є «органічний збіг музики та руху»⁵⁴, то Бондарчук використовує музику лише як «організуючу основу, що нам потрібна для обрахунку окремих моментів руху». Тобто для сучасних практиків «Мімограмоти» музичний супровід уподібнюється, так би мовити, до метронома, під який Лесь Курбас та молодотеатрівці репетирували «Едіпа-царя» Софокла.

Іншими словами, Бондарчук дає сучасному практику «Мімограмоти» свободу як у виборі музичного супроводу, так і в інтерпретації вправ. Важливо на практичних прикладах (зразках), запропонованих Степаном Бондарчуком, засвоїти «виражаючі» закони, елементи тощо «майстерства актора».

⁵⁴ Шторк К. Э. Жак-Далькроз и его система. С. 38.

«Мімограмота»: від теорії до практики

Втім, сучасний практик, напевне, наткнеться на перешкоду, на яку свого часу звернув увагу рецензент Р. Кутепов, – ідеться про виклад і мову тексту: «Виклад взагалі важкий, часто зовсім незрозумілий. Напр. <...> про активність пасивного стану і про негативну активність; <...> визначення ролі ритміки і безліч інших виразів, що або важко зрозуміти, або просто вони межують з недоречностями. <...> Мова теж не бездоганна. Наприклад, виражаючи знаки (це часто), від’ємна реакція, зміст, окрашують, поводжіння, «несовпаденіє», движучих починів і т. інш.»⁵⁵

Можна погодитися з рецензентом щодо русизмів – їх у тексті вдоволь. Інша річ – термінологія.

По суті, «Майстерство актора. Мімограмота» Степана Бондарчука – це документ, який зафіксував процес пошуку нової термінології в українському театрі 1920-х років, і в цьому, зокрема, його цінність.

Саме історичністю цього документа пояснюється максимальне збереження авторського написання (за винятком очевидних орфографічних помилок), зокрема таких його понять: «система», «рітм», «цірк», «прінцип», «тіпічний» (типовий), «орігінальний», «дінамічний», «дісципліна», «оточіння», «вражіння», «определення», «опреділяти», «ріжнородність», «виражаючий», «сценичний», «психологічний», «навпаковий» (зворотній), «поєдинчий» (одичний) тощо.

Втім, у Бондарчука існують поняття, які сьогодні потребують додаткового тлумачення. Вони і для рецензента Р. Кутепова були складними для розуміння, а сьогодні й поготів. На перший погляд, прості речі Степан Бондарчук інколи пояснював дуже складно, «вітіювато», будучи не до кінця послідовним.

Для початку витлумачимо його термін «змісловий зміст» або «зміслова суть». Це незрозуміле сьогодні словосполучення проходить наскрізною ниткою крізь весь текст.

⁵⁵ ЦДАВО. Ф. №177. Оп. №2. Спр. №1991. Арк. №5.

Автор сам пояснює: «Я завжди вживаю слово «змисл»⁵⁶ в прямому його значенні в українській мові: чуття». Степан Бондарчук був не оригіналом, використовуючи поняття «змисл» (чи радше «змисел») як синонім «почуття»⁵⁷. Втім, автор використовував слово «змисл», а тим більше «змисловий зміст» («чуттєвий (чи почуттєвий) зміст») не «завжди» <...> навіть у межах одного тексту, в межах «Мімограмоти».

Якщо у вправах перших розділів (у табличках) Бондарчук детермінує «вражіння», які мають викликати «чергування змін в положенні тіла» – приміром, стан задоволення, незадоволення, вибору – як «змисловий зміст діяння», то згодом (з Розділу VIII) вживає визначення: «сприймання», мимоволі уточнюючи, що «змисловий зміст» – це сприйняття, оцінка глядачем організованих «сценичних знаків» актора-персонажа (заклик, втома, сумнів, байдужість тощо).

Тобто «змисловий зміст» («змислова суть») слід розуміти як враження, почуття, які має пережити (відчути, «зчитати») глядач.

Інші, важкі для розуміння, фразування Степана Бондарчука стосуються поняття «чинності». Автор любить це слово, як і однокореневі з ним: «чинник», «почин» тощо. Коли ж ці поняття нагромаджуються, зрозуміти текст стає проблематично.

Що, скажімо, означає речення у розділі «Напрямки та їх значення», як пояснення вправи «Зразок №9. Пасивний стан в на-

⁵⁶ У «Словарі української мови» Б. Грінченко подає це слово як «змисел» з російським еквівалентом «чувство» (*Словарь української мови* / Упор. з дод. влас. матеріалу Б. Грінченко : в 4-х т. Київ: Вид-во Академії наук Української РСР, 1958. Том 2. С. 165.).

⁵⁷ Подібне використання цього терміна, знаходимо, приміром, у З. Чучмарьова (друкувався і як Чучмарів), якого Бондарчук цитує у «Мімограмоті»: «В творі мистецтва образ має таке відношення до змісту, як в слові уявлення до змислового (чувственого) образу або до поняття. Намість [тобто замість] «зміст» художнього твору, можемо вжити звичайного виразу, а саме «ідея» (Чучмарьов З. Соціологічний метод в історії та теорії літератури. *Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник*. Харків: Державна друкарня, 1926. № 7-8. С. 219).

прямові в боки»: «Гальмуючий почин напрямку в даному разі, затримуючи пасивність, затримуючи падання, покликає відживляючу чинність, він в даному разі служить побуджуючим почином для виявлення обороняючих рефлексів»?

Цю фразу сьогодні можна «перекласти» так: «Гальмуючий характер напрямку вбоки у даному разі, будучи пасивним, утримуючи тіло від падіння, спричиняє протидію, гальмування у даному разі обумовлює прояв оборонних рефлексів». Відповідно «свідношення движучих починів оточіння» можна перекласти як «співвідношення факторів (або рушійних сил) оточення».

Сучасному читачеві слід звернути увагу на сучасне тлумачення деяких понять, які використовує Степан Бондарчук, а саме:

зовнішні зворушення (роздратування) – подразнення;
поступання – крокування;
поступовання – розвиток, еволюція; але часом і крокування;
ступенування – градування;
реактивний процес – поєднання кількох реакцій;
фронтний – фронтальний;
важити – мати значення;
загайність – уповільнення, повільність;
ділання – вплив.

1923 року Лесь Курбас описував еволюцію акторського методу від «Молодого театру» до Мистецького Об'єднання «Березиль»: «Від Дельсарта ми йшли через натуралістичний театр, послуговуючись жестом життєвим, який ми можемо (я думаю, без особливого гріха) назвати жестом Станіславського. Від нього через стилізований, а потім ритмізований до перетвореного, і перетвореного ритмічного»⁵⁸. «Мімограмота», написана 1926 року, висвітлює певні етапи еволюції акторського методу Курба-

⁵⁸ Лесь Курбас. *Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна* / Лесь Курбас. *Філософія театру*. С. 588.

са в практичній площині: опанування законами «виразистості» (Дельсарт) та частково ритмізованим жестом (Жак-Далькроз) – і дає можливість практично випробувати цю методику сьогодні.

Безперечно, сьогоднішнім практикам доведеться докласти зусиль, аби актуалізувати вправи Степана Бондарчука (сказати б, перенести їх з 2D в 3D, з тексту в життя) і перетворити їх на тренінг сучасного актора. Зрозуміло, що без музики та рисунків, якими автор хотів «доповнити» «Мімограмоту» (одним із рисунків мав би бути Аполлон Бельведерський), така актуалізація стає ще складнішою.

Однак Степан Бондарчук застерігає: «Наведені зразки являють собою схеми для шкільних вправ. За їх прикладом належить самостійно будувати свої вправи і самостійно ж організовувати для цього свої сюжети. Робота з використанням “шаблону” категорично мусить бути заперечена. Ніяка мистецька річ не мислима в роботі по шаблону. Ні в житті, ні на сцені дійовий процес не укладається в рамки схематичних зарисовок. І дивно було б думати, що, взявши X гніву, додавши Y радості і т.д., ми зможемо збудувати видовищне дійство. <...> Ми в своїй роботі знайомимось лише з природними законами руху, не беручи на себе відповідальності давати рецепти акторської гри». Відтак автор спонукає практика «Мімограмоти» імпровізувати і організовувати «свої сюжети», іншими словами: оволодівши мімограмотою, створювати власні слова і речення – мімодрами.

Показово, що вже у літньому віці Степан Бондарчук ще раз піддавав аналізу методику виховання актора, частково викладену в «Мімограмоті» – цього разу в порівнянні із «системою» К.С. Станіславського (з 1954-го по 1962 роки вийшло друком його «Собрание сочинений» у 8 томах). Восени 1964 року Бондарчук у своєму щоденнику окреслює власну, так би мовити, навчальну програму виховання актора, яка лише частково «пересікається» із «системою» Станіславського:

«Як, на мою думку, треба виховувати актора.

Перш за все, молодий актор мусить бути високоосвічений і мати сценічні дані: хороший голос, почуття ритму, пластичність, мистецьку фантазію, уміння наслідувати і просторово мислити.

Система Станіслав[ського] пропонує три фактори уміння:

- а) внимание = зосереджена увага,
- б) общение = взаємозв'язок,
- в) свободу мышц = легкість тіла.

На мою думку, акторові треба перш за все:

1. вивчати анатомію, так само як художникові чи скульпторові, знати механізм тіла, яким він орудує;

2. вивчати психофізичні властивості людського організму, знати закони руху:

а) засвоїти історично набуті людиною властивості стосунків з оточенням. Наступальні, оборонні, розсудкові категорії зовнішніх ознак тіла: фронт – наступальні категорії, затилок – оборонні (пасивні), в боки – розсудкові (орієнтовні) категорії.

б) засвоїти природу просторовості у взаєминах з оточенням (вперед до об'єкта), (назад від об'єкта), (в боки від об'єкта), вгору, вниз.

в) засвоїти силову природу руху (дужий, повільний, слабкий).

г) усвідомити значимість ритмічних коливань руху.

3. Вивчати ритміку, пластику, танці – в цих роботах набувати легкість тіла (свобода мышц), зосереджену увагу (внимание).

4. Робити драматичні етюди (мімодрами) без слів. Так як робить етюди художник.

5. Робити вправи на імпровізацію діалогів. В цих роботах буде досягнуто завершення зосередженої уваги (внимания), плюс зв'язок (общение).

6. Робити драматичні монологи, в яких завершується набуте уміння учня, після якого йому дається робота над образом в п'єсі.

Паралельно з наведеною технологією майстерності актор вивчає:

- 1. філософію <...>;
- 2. психологію;

3. історію суспільства, історію культури, мистецтва;
4. історію літератури, драматургії;
5. історію сценічного майстерства, аналіз стилєвих ознак;
6. музику, музику, музику!!!
7. спів»⁵⁹.

Як бачимо, тут, як і в «Мімограмоті», наявні ті ж самі категорії стосунків людини з оточенням, лише дещо підкореговані: наступальні, оборонні, орієнтовні (новий термін – розсудкові), ті ж самі просторові, силові й ритмічні категорії. Але опанування цими законами руху, описаними у «Мімограмоті», Бондарчук вкладає у набагато більшу «систему» виховання актора, включно з вивченням суспільних наук і поглибленим (трикратним) вивченням музики.

Це радше система виховання актора в «Березолі», це радше система виховання актора Леся Курбаса. «Систему» ж Станіславського, як і в 1920-ті, Степан Бондарчук цілком заперечує: «Досліджуючи весь процес “системи”, доводиться признати, що це система не реалістичного мистецького метода, а метода натуралістичного. Добиваючись викликати приходу до актора *справжнього почуття* і на цьому будувати все, – це значить поселяти в організм актора саму матінку натуру, як хазяйку методу»⁶⁰.

Леся Курбас, рекомендуючи «Мімограмоту» до друку, резюмував: «Ця книжка може стати неоцінимою, як перший проблеск в нетрях мистецтва актора, як *підручник для праці над собою*⁶¹ (*курсив мій* – М.Ш.), і нарешті просто, як певен вклад у розуміння

⁵⁹ МТМК України. Архів С. Бондарчука. Щоденник С. Бондарчука №1, книга вступу: 1767, інв. №12200, арк. 51зв.-52. Зауважимо, що єдиний примірник «Мімограмоти», який зберігався в Харківському архіві, Бондарчук знайде аж за майже два роки.

⁶⁰ Там само. С. 49.

⁶¹ Тут напрошуються аналогії зі Станіславським. Родзинка в тому, що перше видання «Работы актера над собой» датується 1938 роком, тобто першість у використанні цього поняття належить Лесю Курбасу.

театру взагалі навіть для звичайного позатеатрального читача», і тим самим окреслив, так би мовити, її цільову аудиторію – передусім акторів, а відтак – практиків театрального мистецтва.

З огляду на незавершеність цього підручника (відсутність останнього розділу, музики та рисунків), сучасним гіпотетичним практикам методу, окресленого в «Мімограмоті», належить заповнити лакуни, іншими словами – *дописати* цю книжку. Цей процес можливий на ґрунті практичного виконання вправ, запропонованих автором, з наступним схваленням, корегуванням або навіть запереченням усього Бондарчукового методу або його елементів. Саме через практику можна досягти «свідомочинності», коли тіло актора стає свідомим природних законів руху і сам актор опановує вмінням свідомо «будувати знак».

З іншого боку, «Мімограмота» Степана Бондарчука – це ще й історичний документ, який стане корисним історикам і теоретикам театру, дослідникам творчості Леся Курбаса, театральних систем і методів тощо.

Рецензенти 1920-х прогнозували, що – у разі публікації – «Мімограмота» спричинить суперечки й дискусії театральної громадськості. Суперечки, дискусії, а також дослідження «Мімограмоти» доцільні та потрібні й зараз – майже через сто років після її написання...

Якщо свого часу Курбас пропагував «поворот до Європи і до самих себе», то зараз – як ніколи раніше – українським теоретикам і особливо практикам театру належить здійснити «поворот до Європи, до самих себе» і – *до Леся Курбаса*.

«Майстерство актора. Мімограмота» Степана Бондарчука може цьому посприяти.

Микола Шкарабан

Степан Бондарчук

МАЙСТЕРСТВО АКТОРА

МИМОГРАМОТА

Стиль та орфографію автора збережено

Вступ

Акторське майстерство найменше досліджене. Ще менше обґрунтоване питання виховання актора. Власне, воно досі навіть не порушувалось в тій повноті, на яку воно заслуговує. В мистецькій літературі ми досі не маємо ні одної праці, щоби намічала принцип та метод виховання актора в практичній установці. Наша українська література в цім не може майже нічим похвалитися. З чужої літератури ми можемо запозичати здебільшого критичні розвідки та більш менш придатний, але не систематизований матеріал. З таких матеріалів ми знаємо роботу російського педагога проф. Сладкопєвцева¹, видрукувану в українському перекладі в

¹ Володимир Сладкопєвцев (1876–1957) випустив 1920 року монографію «Вступ до мімодрами», яка дістала гостру оцінку критики. Літературознавець Володимир Коряк (друкувався під псевдонімом Avanti), зокрема, зачислив В. Сладкопєвцева до «жреців старого мистецтва»: «Разом з грамотою, жреці старого мистецтва накидають і своє старе розуміння сутности мистецтва. [...] Прикладом того, як фаховці провадять контрабандою свої погляди є книжка проф. Сладкопєвцева «Вступ до мімодрами» видання Дніпросоюзу. Здавалося б, що це цілком локальна річ: мімодрама? Але пан професор запровадив туди такого православія, що аж чадить!» (Avanti. На шляху до пролетарської організації театральности. «Шляхи мистецтва»: місячник. К., 1921, Число перше. С. 52).

порадниках Дніпросоюзу, та роботу відомого Дельсарта в розробці князя Сергія Волконського «Выразительный человекъ». Не дивлячись на те, що проф. Сладкопєвцев у своїй праці посиляється на Вундта², роботи якого, як відомо, дали передпосилки до сучасної рефлексології, матеріал Сладкопєвцева не уявляє з себе ніякої системи і не тільки науково не обґрунтований, але більше того – носить характер не підпорядкованих і не зведених ні до якої схеми міркувань містичного богошування.

Так само «система» Дельсарта хибує ідеалістичною установкою і є більш своєрідною філософією жесту, аніж працею наукового порядку. Але вона носить в собі багато вірно підмічених положень та схем виражаючого жесту. Тим то в свій час «Молодий театр» користався з неї, тим то пізніше «Березіль» використовував матеріал Дельсарта в роботах по виучці акторського ремесла, тим то з цих матеріалів користувала грамотніша частина наших педагогів, як Г. Ігнатович (Київ), Софія Мануйлович (Одеса). В свій час користувався з цих матеріалів і автор сих рядків у роботі Одеської майстерні «Березіль». Правда, всі зазначені робітники на ґрунті театральної педагогіки обробляли Дельсартівський матеріал в установці і відповідно до положень, висунутих їх навчителем Лесем Курбасом, але в кожному разі «система» Дельсарта заслуговує на серйозне відношення, хоч ми і відкидаємо признання за нею системи.

Завданням даної роботи було поповнити цей пробіл. Названа нами «МІМОГРАМОТОЮ», дана робота уявляє з себе первопочаткові основи руху в його психологічній ув'язці. Мусимо уточнити поняття *психологічного* змісту руху і определити його місце в системі гри актора в протилежність існуючій дилетантській установці «психологізму», що засвоїлась в поняттях як «переживательство» безконтрольного нутра і має своє місце в нетрях нашої безграмотности на сцені.

² Вільгельм Вундт (Wilhelm Wundt; 1832–1920) – німецький фізіолог, психолог і філософ. Вважається основоположником психології як самостійної науки і співзасновником психології культури (Kulturpsychologie).

«З якої б точки ми не підходили до охарактеризування життя та життєвого процесу, – безперечно одне, що основною суттю цього процесу є *здібність живої істоти відкликатися на зовнішні зворушення, «роздратовання»*. В цій здібності організму відповідати на те чи інше зворушення проявляється життєва активність, властива всій органічній природі, в цім складається її основний біологічний момент, без якого не мислиме було б і саме існування організму. Реакція є єдино первопочатковою формою життєвого виявлення. А життя, як таке, є ніщо інше, як сполучення реакцій, де кожна реакція єсть в тій чи іншій формі взаємодіяння організму та оточіння. В безпосередньому ж досвіді реакція в цілому *являє собою єдине ціле переживання*, хоч вона і має свої окремі складові частини, що можуть бути предметом лабораторних дослідів»³.

В житті реактивний процес саморегулюється взаємодіянням всіх привходячих причин і виявляється як комплекс рефлексів. В кожному місці, в залежності від цілої системи як суб'єктивних, так і об'єктивних положень, – себто в залежності від характеру, темпераменту, культурних надбань людини та змісту того соціального оточіння, в якому дана реакція відбувається, – вона дає свій *ефект*.

Цей ефект виявляється зовні в тому чи іншому *поводженні* людини. З поведження людини ми довідуємось про її стан, під яким і міститься вся глибина переживання, як результат даного реактивного процесу. Ясно, що в мистецькому творові реактивний процес зв'язується з мистецьким образом, а не з особою, що в той чи інший час береться до виявлення даного образу на сцені. А поскільки самий образ єсть витвір фантазії автора, а не сама реальність як така, то і переживання в даному разі єсть не життєва безпосередність, а організація *штучних реактивних процесів*.

³ Проф. Корнілов. Учення про реакції людини, – прим. автора. Степан Бондарчук компілює цитату з: Проф. К.Н. Корнілов. Учение о реакциях человека («реактология»). М., 1921. С. 1-6.

Драматична дія в техніці своєї будови є в тій чи іншій мірі організована система штучних реакцій. Так званий «*психологізм*» на сцені передбачає не уміння *композиції штучних* реактивних процесів, не майстерство будувати образ, будувати його характер засобами актора-майстра, що розуміється на своєму ремеслі і знає закони *природного* розвитку руху, – а стремління дати *справжню* реакцію, справжнє переживання. Підмінити емоції сценічного образу емоціями *виконавця*. Від актора вимагається не уміть показати гнів, радість, захоплення, а роздратовувати свою біологічну природу, своє нутро на збудження того чи іншого реактивного процесу: чи то радости, чи гніву, захоплення і т.и.

Ясно, що зведення акторського виховання до тренажу здібності роздратовання нутра, роздратовання біологічного – або вірніше було б – зоологічного почину не є грамота, не є майстерство, не є техніка, рівна сучасному ступневі хоча би й театральної культури. Грамота полягає в усвідомленню природних законів руху і в умінні будувати знак, який би служив переконуючим засобом наявності того чи іншого реактивного процесу. Навчитись грамотно *заграти* гнів, заграти радість є стократно більше і культурніше, ніж уміть справді гніватись на сцені чи радіти. Ібо і бик на арені чистосердечно гнівається, але це не є мистецтво. Правда, з приємністю можемо оборонити наших робітників сцени: вони ніколи не бувають в стані биків. І ця «бичача» теорія переживательства є просто напросто знахарське шахрайство, здобуте нами як спадщина минулого, подібно до релігійних «істин» в системі природознавства.

Але видовищне дійство, не тільки в наші дні, а й в часи грецьких ігрищ, не обмежувалось лише драматичним дійством в вузькому розумінні. Поняття комічного, що як елемент входить в ту ж саму драматичну дію, – не укладається в площину «нормального» переживання в психологічному розумінні. Видовище в цілому є щось більше ніж композиція штучних *реактивних процесів*. Мистецтво видовищного дійства є своєрідне майстерство організації

положень, взаємодіяння форм та зроджених в цього взаємодіяння звучань, що в кінцевому результаті приводить нас до своєрідного продукту – ставлення.

Ставлення (спектакль) існує лише динамічно. В ньому і переживання (образу), і характер, і звук як такий, і лінія, і світ[ло], і пляма, і безліч неназваних речей вступають кожна в своєму місці – з тим, щоби, не втрачаючи свого суб'єктивного походження, діяти як елемент *нового* єдиного великого комплексного суб'єкта. То значить, що видовищне дійство свої складові елементи має розглядати лише як акт наявності певного звучання в тому чи іншому місці свого процесу, як *сценічний знак*. І йому нема ніякого діла до того, що це єсть: чи сама емоція, чи пляма, лінія, рисунок, звук чи просто павза, як загальмований рух.

Після наведеного зрозуміло, що дана робота далеко не охоплює собою всієї системи виховання актора, всього складного його майстерства. Але поскільки, окрім сценічної практики, фіксованої лише у живому матеріалі актора, педагога, ми на сьогодні нічого не маємо, – то тим більше відчуваємо потребу робити перший крок.

Мімограмота є лише первопочаткова азбука руху як такого, руху в його первопричинній основі. А поскільки реакція єсть первопочатковою формою діяння – постільки ми виходимо від неї і розкриваємо закони руху. Звідси і впливає наша «психологічна» ув'язка, що не має нічого спільного з кустарним «психологізмом» гри на сцені, як практикою не організованого нутра.

Нашим принципом є розкриття законів руху, усвідомлення їх та організація свідомості нашого тіла в його динамічно виражаючій чинності.

Вся праця подається в окремих розділах, що побудовані за методом лабораторних проробок. Дана практична вправ[а] обробляється в живому матеріалі нашої аудиторії, і на ґрунті цих проробок далі вже розгортається обосновання законів руху. Теоретичні засади зводимо до певного конкретного висновку і знову оформлюємо його в практичних вправах. Останні провадимо за

допомогою музики. Вона введена з метою організації практичних вправ, з одного боку, та як елемент оживлення роботи, з другого.

Дана робота є перша частина праці. Мімограмота є свого роду етимологією руху, що за нею мусимо мати синтаксу.

I. Людина як матеріал видовищного дійства:

- а) знайомство з дійством;
- б) основні елементи дійства;
- в) місце актора в видовищнім дійстві;
- г) актор як матеріал;
- д) засоби актора: тіло, голос;
- е) потреба виховання тіла;
- є) тіло свідоме і тіло несвідоме.

Спробуймо «заграти» такі невеличкі зразки з відомих нам п'єс:

Для одного чоловіка:

Там де була хата, залилася глибока яма.

Поміж потрощених уламків із будинків та дерев

Валилася нога, закривавлена нога,

Нога обпалена, обсмажена.

Лізі.

Лізі. Лізі. Нога Лізі.

А маленький, маленький син робітників

Джонатан Джімович...

Гей ти, війна, гей ви, череваті!

Між нами ще не все покінчено!

Не покінчені справи!

З моєї любові – зненависть, зненависть, зненависть.

Нічого, що Джіммі, тільки Джіммі Гіггінз.

Нікчемний, обірваний з роздертим серцем.

Це нічого, що ви тепер поверх мене дивитесь.

Гей ти, війна, хазяї череваті!

Джіммі стогорлий, стоязикий, сторукий.

Де-небудь тебе Джіммі за горлянку схопить.

(Курбас. Джіммі Гігінз. С. 55)

Для одної жінчини:

Вже пролинув... О мій Боже...

Невже запізнилась.

Марку, Марку, я не винна.

Хазяйка сварилась...

Тяжко в наймах...

Тільки й сонця...

Йде до рала...

Я швиденько крізь городи –

То тут і зустрінусь.

Тяжко жити сиротою...

Хіба ж це багато,

Глянуть оком... одним оком... Єдина усмішка,

Це ж так мало, за всі сльози.

А може не йшов ще...

Почекати. Любий Марку...

Піду йому в зустріч...

(С. Бондарчук. Варнак. С. 26)

Для двох – мужчина й жінчина:

Вона. Що?

Він. Сидить.

Вона. Воно?

Він. В рові.

Вона. Сидить?

Він. Страшне.

Вона. Ти бачив?

Він. Ні.

Вона. Не бачив?

Він. Чув. Хропе.

Вона. Хропе. Ой горе. Що це може бути?

Він. Не знаю, Христе, я...

Вона. Чому ж ти в рів не подививсь?

Він. У рів? Хай Бог боронить, Христе... В рів... Дивитись?!

Страшно.

Вона. Страшно... Ти ж мужчина. Може, там засів хто і збирається напасти... або може це... ой слухай, Йон...

(С. Бондарчук. Чудотворці. С. 5)

Для групи – гурт:

Гурт: Це десь недалеко.

Чи не порошоківня?

Ні, це швидше на фабриці набоїв.

Це в тій стороні...

Джиммі. А!

Джиммі. Слухайте, хлопці, мені треба піти туди...

Джиммі (кричить). Пустіть мене. (побіг)

Гурт. Чого він кричав?

Він там живе.

Де?

Там.

Біля фабрики набоїв.

(Курбас. Джиммі Гітінз.)

Ясно, що всі наведені зразки, що являють собою уривки із того дійства, яке нам доводиться бачити на сцені, ми будемо промовляти. Мало того, деякі місця ми захочемо промовляти швидше, деякі повільніше, деякі голосніше, а деякі тихше. А може трапитись так, що в якомусь певному місці ми зробимо павзу – нам захочеться якийсь мент промовчати.

Крім слова, ми вживаємо обов'язково рух. Ми бачили рух на сцені і знаємо, що під час гри треба рухатись. Але коли ми навіть не знали цього і не бачили ніколи театру, – все одно ми під час нашого читання цих уривків будемо рухатись: нам *захочеться* рухатись. Так само нам захочеться в певних місцях зробити жест.

Але коли б ми спробували усвідомити нашу гру, усвідомити наші вчинки і поставили собі на них запитання, то безперечно, що відповісти на всі питання, коли ми не знаємо грамоти театру, ми *не зможемо*.

Чому і де нам хочеться читати голосніше?

Чому і де нам хочеться читати тихше?

Чому і де нам хочеться читати скоріше?

Чому і де нам хочеться читати повільніше?

Чому і де ми хочемо зробити павзу?

Чому і де нам в цих уривках хочеться рухатись, зробити жест, і який жест нам хочеться зробити? І, нарешті, чи все це потрібно в наших уривках і в якій кількості, а коли треба, то чому те, а не друге?

Ми спробуємо дати відповідь: так як в житті буває.

Але чи ми знаємо життя, чи ми знаємо його прояви, чи ми знаємо форми виявлення життя на сцені?

Всі ці питання встануть перед нами, коли б ми спробували «заграти» наведені вище чи якісь інші зразки сценичної дії. Крім самих питань, які мучитимуть нас своєю нерозрішимістю, ми безперечно мучитимемо себе ще більше з нашої гри. Вона нас не вдовольнить, заграти так як треба ми не зуміємо.

З чого ж нам потрібно вчитись в своєму майстерстві? Ми мусимо йти звичайним в таких випадках шляхом – від загального до його складових частин, починаючи з основних і до найдрібніших; і від складових частин – в навпаковому порядку – до загального, що виступає перед нами як єдине ціле в реальному оточінні. Що ми і звемо видовищним дійством. Виходимо від дійства так як воно є і як його бачить всякий не спокушений глядач.

Що таке**видовищне****дійство?**

Перш усього на сцені глядач бачить живих людей. Він чує їх голос, бачить їх образи, бачить їх рух. Але це не ті люди, яких ми знаємо в житті.

Це не Петро Іванович, це не Іван Петрович, це не Максим Павлович, і разом з тим в кожному з цих людей ми знайдемо почасти і Петра Івановича, і Івана Петровича, і Максима Павловича. Ми знайдемо в них *тіпові риси* наших знайомих.

Зі сцени ми бачимо не натуральних людей, не живих своєю безпосередньою реальністю, а людей *живих в своїх тіпових рисах*, наданих їм автором мистецького твору. Це є *сконденсована реальність* мистецького твору, це є мистецький образ. Поки йде мова про цей образ як реальність, зафіксовану в сценарії драматурга, поки ми не маємо з ним справи на сцені, ми можемо вдовольнитися даним определінням його. Але коли настає момент втручання актора в виявлення цього образу зі сцени, – в житті цих реальностей, в житті цих мистецьких образів настають великі зміни.

Творча воля актора надає їм нового толкування, установлює таку трактовку цілого образу чи окремих його моментів, що він набирає своєрідного офарблення во всій своїй істотності, причому в залежності від творчих здібностей та майстерства актора, ці нові образи бувають остільки по-своєму оригінальні, що за цією оригінальністю губиться їх первопочаткове походження. Автори драматичних творів часами самі не пізнають створених ними мистецьких образів.

В відокремлення цих образів, що мають своїм праотцем лише автора драматичного твору, – ми будемо називати образ, який ми бачимо зі сцени, образ, який нам подає актор засобами свого живого матеріалу – *сценичним образом*, або, інакше, *театральною фігурою*. Фігурою, яка мислима не в житті і не в книзі, а лише на сцені, лише в театрі.

До цих образів, до цих театральних реальностей ми ставимося як до живих істот. Ця істота має своє ім'я, своє класове похо-

дження, свій світогляд, своє світорозуміння і як така вступає у взаємовідношення, во взаємодіяння з іншими собі подібними.

Сценичні образи мають поміж собою певні стосунки. Вони бувають друзями, бувають ворогами, люблять і ненавидять один другого, обстоюють той чи інший інтерес, інтерес особи чи інтерес класу, змагаються за своє світорозуміння, перемагають перешкоди, що їм загрожують, чи падають під ними. Радіють зі своїх перемог чи боліють своїми невдачами. Словом, живуть своєрідним світом, як живемо ми, мають такі самі стосунки, які маємо ми, і перебувають в такому самому оточінні, в якому перебуваємо ми.

Але на сцені всі ці стосунки та взаємовідношення остільки ж подібні, як і не подібні на безпосередню життєву реальність, як і наші *сценичні образи* бувають подібними чи не подібними на *справжніх* людей. Зі сцени ми бачимо не саме життя, а його *тіпічні факти*. В цьому рація видовищного дійства. Воно дає нам сконденсовану реальність в її *тіпічних* виявленнях і тим ставить нас, глядачів, у стосунок з новим своєрідним світом, який мусить впливати на нас так само, як взагалі в житті впливає на людину *оточіння* як таке.

В житті поза оточінням ніщо не існує, і людина сама по собі є продукт оточіння. Звідси випливає доцільність видовищного дійства як організатора людини, як фактору культурного будівництва. Здібністю організаційного почину визначається соціальна роль видовищного дійства.

Ми в даному разі вивчаємо не соціологію мистецтв, не політосвітню установку видовища, а вивчаємо *техніку* його, вивчаємо *майстерство*, причому навіть не майстерство цілого видовища, а одну його галузь – і власне рух, зв'язаний зі сценичним образом. Це нас зобов'язує до вузької спеціалізації в межах свого предмета.

Тим не менше, нам потрібно уявити собі суть видовищного дійства в його технічно-композиційній установці. В цьому ми мусимо звернутися до самих себе в нашому відношенні до дійства в ролі глядача.

На сцені вся дія розгортається в цілій системі поводження та вчинків сценічних образів. Ми бачимо ці вчинки, стежимо за ними, співчуваємо одним і ганьбимо других. Переконаємося в правоті покривджених і протестуємо разом з ними проти насилля. Ми так само радіємо з перемог над цим насиллям, як раділи би своїм власним перемогам. Инакше кажучи, ми *заражаємось* певною кількістю зворушень, що випливають з того взаємодіяння сценічних образів, яке ми бачимо в видовищному дійстві. І коли ми спостерігаємо появу нових загроз симпатичному нам героєві дійства, то ще він про це не знає, а ми вже боїємося з цієї погрози. Ми мусимо зайвий раз – часами навіть раніш самого героя – *протремтїть* за його долю. Ми буваємо подібні до струни, що родить звук від кожного дотику і навіть від подиху повітря. І дійсно так і є: *в нас родяться звучання*.

Ці звучання своєрідні. Іменно завдяки їм ми не тільки вчуваємо в собі нові істини, не тільки вживаємо в себе нове світорозуміння, що зроджується з видовищного дійства, але більш того, ми переживаємо при цім *радість відчуття*. Нам приємно це відчуття, бо воно поглиблює нас самих, поглиблює суть нашого існування. Ми завдяки йому тонкіше почуваємо життєвий процес, бо входимо в дотик з його сконденсованим тремтінням.

Ясно, що в самому видовищному дійстві це звучання, це тремтіння мусить бути остільки сильнішим, оскільки сконденсована реальність є сильнішою від життєвої безпосередности в її буденному виявленні. Щоби досягти цього звучання, видовищне дійство потрібно організувати. Неорганізованість єсть хаос, а хаос не може звучати в якомусь певному характері. Він звучить одноманітно, його звук є шум. Як елемент, шум може бути потрібен нам і в видовищному дійстві, але як ціле нам потрібна організація.

В видовищному дійстві звучання потрібно розуміти широко: звучить і голос, звучить і музика, звучить і сценічний образ, звучить і окрема лінія чи пляма, звучить характер, звучить павза, звучить і краска, звучить і світ[ло], звучить і темрява. Всі ці

елементи, будучи приведеними в певну систему, не можуть не звучати, поскільки вони *збуджують певні роздратовання в аудиторії*, збуджують ті чи інші зворушення глядача і разом з тим являються причинами зворушень у взаємовідносинах дійових осіб на сцені.

Таким чином *мистецтво видовищного дійства є своєрідне майстерство організації положень, форм, образів, їх взаємодіяння та зроджених з нього звучань*, що в кінцевому результаті приводить нас до своєрідного продукту – *ставлення*.

Ставлення (спектакль) існує лише динамічно. В ньому і переживання (образу), і характер, і звук як такий, і лінія, і світ[ло], і пляма, і безліч не названих речей вступають кожна в своєму місці – з тим, щоби, не втрачаючи своєї суб'єктивної наявності, діяти як елемент, як частина *нового єдиного великого комплексного суб'єкта*. То значить, що видовищне дійство свої складові елементи має розглядати лише як акт наявності певного звучання в тому чи іншому місці свого процесу, як сценічний *знак*. Йому немає ніякого діла до того, що це єсть: чи сама емоція, чи перетворення її, чи пляма, чи лінія, рисунок, звук чи просто та ж сама павза як загальмований рух. Важне те *зворушення*, яке та чи інша окрема складова частина видовища збуджує, важний *ефект* сприймання. Без цього ефекту, без глядача видовище не існує, без нього воно не потрібне.

Яке ж місце в видовищному дійстві займає актор, чим він служить і чому?

Актор в видовищному дійстві є тією центральною силою, що рухає весь процес дійства як такого. Прийміть актора або спиніть його діяльну чинність – примусьте не рухатись – 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. Його взаємовідносини з другими дійовими особами невпинно йде вперед, окремі етапи життя образу му-

сять розгортатися закономірно, відповідно з законами руху, які маємо в природі, зміна станів образу, [які] до певної міри є протиставленням «переживанням» людини в реальному оточінні, чергуються по своїм законам і родять свій емоціональний процес. Не скопійований десь з клаптика життя, а організований волею мистця і доцільний в своїй мистецькій установці.

Все розгортається, рухається, тече. І мова актора єсть теж рух, і окремий його жест діє як рух, і костюм, який він носить, сплітається з рухом: бо в кожному новому емоціональному моменті він дає нові складки, поскільки новим являється положення тіла, до якого він прилягає, яке строїть емоціональний процес.

Ні кіно, ні ляльковий театр не заперечують цієї основної ролі актора в видовищнім дійстві. Вони не мають в собі під час проєкції вистави – *живої* людини. Кіно оперує тінями, а ляльковий театр – мертвими маріонетками.

Але людина як *матеріал дійства* єсть, і без неї не може бути [дійства]. Всякий мистецький образ знаходить своє виявлення не в якомусь абстрактному знакові чи в якійсь формулі, а в реальній особі людини. Незалежно від того, що цей образ може являтися перетворенням якоїсь думки чи ідеї, – в видовищнім дійстві він мусить з'являтися в образі живої людської істоти.

Старовинний театр міраклів та мораліте виносив на сцену не життєві образи, а абстраговані ідеї та символи їх. Такими були «Зло», «Доброчинність», «Бунт», «Відплата», «Благодать» і т. и. Але на сцені в видовищнім дійстві вони мусили подаватися в подібнях все ж таки людських.

Правда, не тільки видовищне дійство користується образом людини як основою мистецької творчости. Цим користуються і література – роман, оповідання – і малярство, і скульптура. Зовсім окремо в цім стоїть музика, що користує лише звуковими перетвореннями.

Але ні одне з названих мистецтв не має в собі *зреалізованого в його в безпосередній наявності*, – що протікає перед очима

глядача, – *процесу життєвого поступовання. Це поступовання* властиве лише видовищному дійству, що мусить охоплювати собою і танок, і пантоміму, і привичну нам в повсякденності нашій театральну виставу.

Видовищне дійство вдячно відрізняється від кіно та лялькового театру лише тим, що користується з свого матеріялу в його безпосередній оригінальності. Воно має *живого актора* і оперує ним в час проєкції твору, в час показу вистави. Але актор йому потрібен не як приватна особа, не як людина зо всім арсеналом хиб чи цінностей, їй властивих. Від людини видовищне дійство потребує *твердо означених цінностей* і власне тих, що обумовлюються природою видовищного дійства. Не математичні здібності, а здібності глибокої уяви та фантазії, не сила борця, а гнучкість здорового тіла певної комплекції для певних характерів, не сила голосу потрібна для повалення ієрихонських мурів, а достаточність звука для подачі до останніх рядів глядача та відповідний тембр, певна окраска його.

Актор Іван Іванович чи Петро Петрович не може жити своїм приватним життям на сцені, так як це він живе дома, він не може ходити так, як він ходить у себе по кабінеті чи навіть в театральній уборній, він не може на сцену нести своїх приватних радостей чи розчарувань. Від людини Івана Івановича чи Петра Петровича вимагається його матеріял, поскільки він придатний для видовищного дійства.

Актор мусить давати на сцену лише те, що є в плані будови сценичного образу. Він мусить вийти тоді, коли треба, робить те, *що треба*, говорить те, *що треба* і так як це вимагає не його вдача чи особисті привички та надбання, а *лише так*, як цього вимагає сценичне життя його ролі, як вимагають привички *сценичного образу*.

Тому ясно, що й особисті переживання актора, його емоції як людини, що має своє окреме життя, для видовищного дійства так же не інтересні, як не інтересне приватне життя першого ліпшого з тих глядачів, що сидить в залі чи на гальорці.

Видовищне дійство диктує свою волю і свої вимоги. Від актора воно *вимагає умінь* за допомогою свого людського матеріялу *строїти емоції сценічного образу*, *строїти характер його*, розгортать процес його поступовання, другими словами – будувати образ в цілому, будувати його життя впродовж всього хоч не довгого, але яскравого його одновічирного існування.

Як же актор має *строїти життя сценічного образу*, *строїти його емоції*?

Безперечно не імпровізацією по натхненню з божого дару під час самої вистави. Цьому перед іде величезна як творча, так і технічна робота. А до всякої роботи потрібується велике навчання.

Звичайно, що ніяка людина ніколи не навчиться ані гніватись, ані радуватись інакше, ніж це природно їй самій. І учити наслідуванню емоціональних потрясінь було б остільки ж дико, оскільки диким було б веління мармуру співати солов'єм. Вирізьбити з мармуру солов'я можна, а замінить – ніколи. Мармур завжди лишиться матеріалом і нічим іншим бути не може. А тому, коли маєте потребу перетворення солов'я не в його реальному образі, а в емоціональності його пісні, то шукайте іншого матеріялу: мармур для цього не придатний.

Актор тим і є цінним матеріалом, що він має не тільки тіло, а й голос. Але в цій остільки ж і трудности, скільки й переваги. І актор мусить учитися *різьбити* свої перетворення за допомогою свого тіла та голосу так само, як скульптор учиться робить те саме з мармуру чи музи́ка – в звуках.

На сцені образ розгортається в поведженні людини, а це останнє предопреділяється станом образу або, інакше кажучи, тим, що в реальному житті ми опреділяємо, до деякої міри, як переживання людини. Потрібно знайти наукові підвалини цього «переживання» стану, розкрити закони, які управляють поведженням людини і за цими законами *строїти наш мистецький твір*.

Нами сказано вище, що видовищне дійство кожен елемент своєї істотности приймає як *знак*, що покликаний для певної ролі в пев-

ному місці. Це саме твердження лишається вірним і для сценічного образу як основного елементу дійства. Якась певна лінія чи формальний знак має здібність якогось певного звучання, а значить і впливу.

Отже це стверджує, що моментом виключно емоціонального рисунку не вичерпується робота по викінченню сценічного образу. Хоча й же, як це видно буде з дальших розділів, поняття стану не є тотожне емоції, але поскільки стан є з'явище психологічного порядку і не включає в себе всієї різноманітності можливих сценічних знаків – то мусимо ствердити, що нашою роботою не вичерпуються межі акторського ремесла. Воно значно ширше.

Але дана праця безумовно накреслює *перші кроки* цього ремесла, накреслює його азбуку.

Ця азбука полягає у вивченні *законів руху* на ґрунті здобутків других наук, що вивчають поведження людини як такої. Нам потрібно знати ці закони в установці на рух у видовищному дійстві, засвоїти їх і, нарешті, прищепити нашому тілові уміння користуватися з цих законів для будови як емоціональних, так і інтелектуальних зворушень, для організації на сцені поведження людини. Це є перші кроки до будови цілого образу. Уміть строїти поведження людини в гніві є багато більше, ніж уміть гніватись, строїти процес радості в сценічному оформленні образу далеко трудніше, ніж уміть справді радуватись.

За цим іде тренаж і виховання актора, виховання його засобів. Наша дисципліна одводить собі лише виховання тіла.

Тут потрібно уточнити це поняття.

Вихованням тіла людини займається ряд інших дисциплін. Такими єсть фізкультура, акробатика, пластика, ритміка. Всі зазначені види виховання тіла служать в першу чергу тренажеві як такому. Вони розвивають гнучкість, витривалість, спритність, чуття ритму, але вони не мають на меті виховувати в нашому тілі його *виражаючу* здібність.

Фізкультура не ставить собі завдання уяснити виражаючу значимість *випаду* чи розмаху рук. Пластика не замислюється

перед значенням [пози] «крокодила» чи змієвидного рухання рук. Акробатика не розв'язує виражаючої природи *сальто*. Там на першій місці стоїть рух як рух – без усякої значимості, без усякого змісту, без усякої установки на вплив. Важна лише його роль як чинника розвитку міцності та гнучкості, як чинника організації самого організму, а не організації його виражаючої природи. Вони обмежуються опануванням тіла як діяльного механізму, не визначаючи змісту того чи іншого діяння цього механізму чи його окремої частини.

Наша дисципліна як система виховання актора, як наука, що має конкретні завдання даної професії, ставить перед собою теж конкретні завдання виховання тіла з боку його *свідомочинності як виражаючого засобу актора*. Природно, що вона користується тренажем з усіх названих дисциплін, що займаються культурою тіла як такого. Але своїм завданням вона ставить зробити *це тіло свідомим*.

В чому ж полягає свідомість нашого тіла?

Ми знаємо, що людина є своєрідний апарат. Це єсть механізм, що має свої предопределені його природою, лише йому властиві здібності. Ми мусимо вивчати цей апарат, вивчати його виражаючі здібності.

Рука, як певна частина нашого апарату, згинається в плечі, згинається в лікті, стискає кулак. Нам треба усвідомлювати, що *можуть значити* всі ці прояви нашого механізму. Ми закриваємо обличчя ліктем, ми можемо закрити його долонею, ми можемо положити долоню на обличчя одним боком, а можемо і другим – що ж все це має *значити*?

Актор, що буде свій сценічний знак, буде весь свій твір з цілої низки певних знаків, мусить вивчати всю безконечність, всю різнобарвність своїх можливостей. Свідомість нашого тіла не стоїть ні в якій суперечності з основою творчого почину, мистецтва дійства. Мовиться лише про підпорядкування тіла, як матеріалу актора, творчій ініціативі творця.

Мусимо пам'ятати, що на сцені кожен прояв нашого руху, хоча б найдрібніший, не пропадає для зору глядача, він попадає в фокус його сприймання як знак креслення актором образу. І кожен крок, кожне зворушення руки чи голови, кожен рух очима вже самим фактом своєї наявності мусить діяти на глядача вражаюче, він мусить і дає своє звучання загальній системі цілого видовища.

І всякий *несвідомий* рух на сцені, оскільки він буде випадковий, в корні іде врозріз з діяльною природою нашого твору: образу, окремого моменту дії чи цілого видовища, – він не звучить в тоні цілого дійства і лише родить шуми, подібні до хрипіння зіпсованої грамофонної платівки.

Оскільки видовище є організований дійовий процес, оскільки вся мета видовища є організація інтелектуальних та емоційних зворушень глядача, організація його світовідчуження, – остільки випадковість на сцені служить чинником дезорганізації. Вона є найлютіший ворог видовища, що заслуговує єдиної карі – знищення.

Це є перше правило, що мусимо засвоїти собі раніше, ніж розпочати наші вправи з вивчення самої дисципліни.

Потрібно з'ясувати, що можливості театрального майстерства остільки ж трудні, оскільки й привабливі. Вони вимагають великих жертв та великої відданості. А першою з них є жертва поспішністю жадання зразу стати лицедієм. Про гру ми поки що і не повинні думати. На сьогодні вона є лише нашою установкою. Безпосередня ж робота сьогоднішнього дня: учитись, учитись і вчитись. Як доводять нам вищенаведені приклади, справитись з монологом Джіммі ми зможемо не скоро, і тим краще ми з ним справимося в будучому, чим більш віддано займемось навчанням, дослідженням законів свого майстерства, дослідженням свого матеріалу та опануваннями їх.

А опанувавши законами руху, опанувавши нашим матеріалом – тілом та голосом, – опануємо не тільки монологом, а цілим образом стоголового, сторукого Джіммі.

Почнемо свою роботу з первопочаткового виявлення організованого руху. Таким рухом є *хода*. Цей же рух найчастіше ми бачимо і на сцені в видовищному дійстві. До нього ми і приступимо: будемо вчитися ходити.

Закони ходи ми розберемо в слідуючих розділах. У даній проробці обмежимося лише підпорядкуванням ходи почину організації: себто ходить – коли треба, стоять – коли треба, повернутись – коли треба. Простіше робимо перше насилля над нашим матеріалом – тілом – і покликаємо за господаря вчинків нашу волю.

Музика нам буде допомагати цьому насиллю, за її допомогою найлегше усвідомити почин організації, музика досконало обраховує час в його поступаючому процесі.

Зразок №1

Музика:

- Вправи:
1. Ходимо на 4/4, чергуючи через такт стояння з ходою, руки в боки на стегнах.
 2. Ходимо на 4/4 – вперед два такти і назад два такти, без поворотів. Потому добавляємо: стояти впродовж одного такту після кожних двох тактів руху. Руки в боки.
 3. Ходимо на 4/4 – вперед три такти, робимо поворот кругом на четвертому – і знову ідемо три такти. Руки вільно.

Зразок №2

Музика:

- Вправи:
1. Ходимо на 3/4 – вперед, чергуючи через такт стояння з ходою.
 2. Ходимо на 3/4 – вперед два такти і назад два такти, без поворотів. Потому добавляємо: стояти впродовж одного такту після кожних двох тактів руху. Руки в боки.
 3. Ходимо на 3/4 – вперед чотири такти, робимо поворот кругом на п'ятому і знову йдемо чотири такти. Руки вільно. Комбінуємо ходу.

II. Рух та його основа:

- а) реакція як первопочаткова форма діяння;
- б) реакція як акт взаємодіяння з оточінням;
- в) реакція як єдине ціле переживання;
- г) реакція як основа руху;
- д) складові частини реакції;
- е) стан людини як реактивна зарядка інтелектуально-емоціонального порядку.

I. Ідемо вулицею. Розглядаємо вивіски. Серед них: «ЦІРК». Думка: українізація, хмм? Раптом перед нами з дверей – морда лева.

II. Вечір. Ідемо над озером. Раптом енергично схоплюємось за щоку, майже ударяємо себе по лиці.

Проробим і розглянемо ці два приклади. Чим вони відрізняються один від другого. Мусимо розглядати обидва приклади в двох напрямках, в двох установах:

- а) перша установа – розгляд як театральної-дійової *форми*;
- б) друга установа – розгляд як з'явища, як акту діяння.

Спиняємось на розгляді першого порядку. Що маємо спільного і що відмінного у кожному прикладі?

Спільне в них – *діяння*. Як над озером, так і на вулиці ми представляємо собі людину в дії, в рухові.

Відмінне в них формальне означення. В першому прикладі в наше сприймання спокійної ходи людини по вулиці вводиться поява нового фактора діяння – *лева*, в другому в наше сприймання такої ж спокійної ходи людини над озером вводиться поява акції діяння – удар по щоці.

Простіше кажучи, в першому прикладі ми маємо дію, або, називаючи її умовно, мініатюрною п'єскою означеної *акції*, але *неозначеної форми*, в другому прикладі ми маємо п'єску *означеної форми*, але *неозначеної акції*.

Зводячи до одного, ми бачимо, що в першому прикладі нам дається *причина*, і по ній ми мусимо *опреділити наслідок*, – під ним розуміється *поводження* людини з моменту появи лева, в другому ми маємо даний *наслідок*, удар по щоці, ми маємо *дане поводження* людини, і по ньому мусимо [о]преділити *причину*, мусимо *опреділити*, що значить цей удар, мусимо *довідатись*, що сталося з людиною.

Користуючись терміном нашої дісципліни, ми можемо сказати, що нам дано два ОСНОВНІ ЗРАЗКИ мімодрами:

перша – мімодрама НЕОЗНАЧЕНОЇ форми;

друга – мімодрама ОЗНАЧЕНОЇ форми.

Для спрощення розгляду обох цих прикладів в установці на *опреділення* їх природи як з'явища, як певного акту діяння людини, спробуємо звести їх до *одної* форми.

Для цього нам потрібно в першому випадку появу лева *опреділити* знайденими формальними ознаками або в другому, замість жесту рукою, *зазначити* знайдену причину.

Нехай цими формальними ознаками буде: людина раптом спинилась, відкинулась назад спиною об стіну, рука пішла – одна до стіни, друга закриває груди, очі, рот розкриті, – і завмерла, остовпіла. По цій даній формі ми зразу поставимо питання: що з нею? І знайдемо: загроза, смерть. А вивіска та двері цірку нам доведуть: лев або тигр, хоч би їх і не видно було.

Так само в другому випадку – допустимо, що причиною, яку ми віднайшли, буде укусу комара. А формальної ознаки ми не знаємо, нам завдання не дає. Безперечно ми її *опреділимо* як той же жест, що нам вище було дано, – удар по щоці.

І так бачимо, що формально ми можемо будувати наші приклади по своїй волі, ми можемо змінити форми побудування завдань.

Але чого ми не можемо зробити – це перше: ми не можемо їх міняти без кінця і мусимо користуватись лише ДВОМА зазначеними формами, а по-друге: ми не можемо змінити самого акту *реагування* людини на певну причину. Перша властивість

– формальна, належить до категорії нашого розбору першого порядку з боку видовищно-дійової природи даного прикладу, з боку його театральнo-дійової форми. Друга властивість – властивість невід’ємного почину реакції – належить до категорії нашого розбору другого порядку: з точки погляду як акту діяння, як з’явища взагалі.

Реакція є первопочаткова форма діяння «З якої б точки ми не підходили до схарактеризування життя та життєвого процесу, безперечно одне, що основною суттю цього процесу є здібність живої істоти відкликатися на зовнішні зворушення (роздратовання). В цій здібності організму відповідати на ті чи інші зворушення проявляється життєва активність, властива всій органічній природі, в цім складається її основний біологічний момент, без якого немислиме було б і саме існування організму. Реакція є єдино первопочатковою формою життєвого виявлення» (проф. К.Н. Корнілов).

Чим же реально визначається цей активний характер з’явища реакції? В чому причина цієї активності всіх життєвих явищ?

Проф. Корнілов знаходить лише одну відповідь: *життя є ніщо інше як сполучення реакцій, а кожна реакція єсть в тій чи іншій формі взаємодіяння живого організму та оточіння.*

Реакція як акт взаємодіяння з оточінням Реакція єсть трансформація енергії та постійне порушування енергетичної рівноваги між індивідом та оточінням. В умовах нашої реальної дійсності ми не бачимо складових частин реактивного процесу, ми знаходимо один первопочатковий факт: реакцію як координування зворушення і відповідаючого на нього руху. Подібно до того, як не існує індивіда поза оточінням, а існує лише координація того і другого, так і в безпосередньо наведеному твердженні, як це можна перевірити і на наших прикладах, ми знаходимо завжди лише координацію роздратовання та руху як первопочаткового факту.

Реакція як єдине ціле переживання Тим не менше, акт реакції єсть з'явище *складне*. Всі складові моменти реакції ми визначаємо лише шляхом аналізу та абстрагування, даючи при цьому їм відповідні назви.

Реакція ж в цілому в безпосередньому досвіді являє собою єдине ціле переживання. Для нашої роботи важно прийняти твердження, що реакція, сприймаючись в реальному оточінні як єдине ціле переживання, в той же самий час єсть ніщо інше, як взаємодіяння людини та оточіння.

Реакція як основа руху Сценичне видовище будується на принципі організації в єдине ціле окремих моментів поведінки людини в певному оточінні, в певній ситуації. Акт взаємодіяння людини та оточіння служать матеріалом видовищного дійства. Доцільність видовища визначається його організуючою чинністю. Сконструйоване з відповідною установкою видовище врешті-решт являє собою ніщо інше, як низку окремих реакцій, окремих реактивних процесів, доцільно зведених в єдиний дійовий процес. Тому-то в роботі вивчення майстерства видовища, в роботі виховання актора мусимо виходити від законів реакції. Реакція, являючись первопочатковою основою всякого діяння, тим самим являється *основою сценичного руху і закони реакції, як такої, розкривають нам основу законів руху на сцені.*

Що ж маємо покласти в ґрунт нашої роботи?

Для вивчення всякого предмета з боку його конструкції, для вивчення законів його будови і опанування врешті-решт цими законами, як засобом даного майстерства – потрібно пізнати:

а) природу предмета, що визначається його складовими частинами; та

б) виміри предмета та складових частин, а також властивості вимірів.

За цим уже іде надбання техніки в умінні користати знання для практичної мети.

Не будемо спинятися на ряді схем визначення складових моментів реакції, які знає реактологія в історії свого розвитку, і які

висунуті різними дослідниками процесу реакції (Лай, Н. Ланге, Токарський⁴). Для нашої роботи вистачить запозичити і прийняти від учення про реакції людини твердження, що в складі реакції основними визначаючими моментами є ТРИ наступні:

Складові частини реакції а) сенсорний – як роздратовання сприймаючого органу;

б) центральний – як процес в центральній нервовій системі; та

в) моторний – як імпульс рухового характеру.

В наглядній формі ми не завжди можемо спостерігати всі ці три моменти. Сенсорний момент, момент сприймання, завжди *передбачає причину роздратовання*, але він не завжди передбачає *наявність* того чи іншого об'єкта в оточінні, об'єкта, який впливає на наш сприймаючий орган у формі чи то зорового звурушення, чи то звукового.

Як сенсорний, так і моторний моменти в акті реакції час од часу бувають дані в збереженій формі – не як відповідь на *зовнішнє* роздратовання, а як відповідь на роздратовання *внутрішнього порядку* в формі різного роду змін органічних функцій: дихання, кровообігу, розряджування енергії в нервовій системі, секрецію внутрішніх органів і т. и.

Стан людини є реактивною зарядкою інтелектуально-емоціонального порядку

Складові частини реакції, вводячи нас в курс розподілу реактивного процесу, тим самим визначають нам природу функціонального змісту процесів, змісту того переживання, що сприймається в реальному

⁴ Вільгельм Лай (Wilhelm Lay; 1862-1926) – німецький педагог, теоретик експериментальної педагогіки. Разом із німецьким педагогом і психологом Ернстом Мойманном (Ernst Meumann; 1862-1915) вважається співзасновником експериментальної педагогіки (Experimentelle Pädagogik). Микола Ланге (1858-1921) – російський психолог німецького походження, автор першого експериментального дослідження з психології в Російській Імперії («Психологічні дослідження. Закон рецепції. Теорія вольової уваги», 1894). Ардаліон Токарський (1859-1901) – російський психіатр, психолог, один із основоположників експериментальної психології у Росії.

оточінні як єдине ціле координування зворушення і відповідаючого за нього руху. Являючись виявленням змістового змісту взаємодіяння індивіда та оточіння, реактивний процес визначає суть відношення людини до оточіння в його інтелектуально-емоціональній зарядці, визначає стан людини. Або, інакше кажучи, *стан* людини, включаючи в себе як розумові, так і емоціональні моменти, збуджувані акцією взаємодіяння з оточінням, є тією реактивною зарядкою, що творить певний зміст людського «Я» в свій час і в своєму місці. За цим уже йде все те, що сприймається нами в реальному оточінні і що ми називаємо поведінкою людини в самому широкому розумінні нашої діяльності.

В приміненні до нашої дисципліни поняття *стану* мусимо вважати як визначення природи реактивного процесу, за ним уже належить знайомство з вимірами реактивних процесів та їх властивостями.

В царині вимірів реактивних процесів наука про реакції людини дає нам наступну схему:

а) момент часового виміру – як показчик *швидкості* реактивного процесу;

б) динамічний вимір – як показчик інтенсивності, *сили* реактивного процесу; та

в) моторний момент – як показчик *форми* руху, що здійснює своє числове виявлення, по-перше, в величині (розмахові) шляху, пройденого реагуючим органом, а по-друге – в часі реакції.

Таким чином маємо, що наш предмет, наша дисципліна, що має ввести в курс вивчення руху на сцені, в своїй роботі повинна користуватись властивостями трьох родів виміру, а власне: часового виміру, силового виміру руху та просторового. В нашій роботі поняття вимірів ґрунтується не на відшуканні числових коефіцієнтів, що визначають нам цифрову формулу руху. Природа нашого предмета полягає в тій виражальній суті, що в реальному оточінні сприймається як *ознака* наявності того чи

іншого реактивного процесу, як зовнішній знак внутрішньої суті реактивного процесу.

Майстерство видовищного дійства оперує монтажем реактивних процесів. Тому істотним для нашої дисципліни є переконать глядача, що даний процес дійсно перед його очима *відбувається*, майстерство дійства потребує мати уже готові числові формули, здобуття яких належить науці дослідів реакцій (реактології).

Ми не можемо займатися вимірами: як довго – кілька хвилин чи секунд – триває та чи інша реакція, хоч і маємо потребу оперірувати довготністю її часу. В цім на сьогодні ми не все ще можемо запозичити із скарбниць інших наук. Тим не менше, моменти *виражаючих властивостей* руху уже в достаточній мірі знаходять свою опору, щоби їх визначити як *формулу виражаючих* категорій, як основу *виражаючих законів* руху.

Ці закони знайдуть своє визначення в послідовних наших розділах. В даному ж разі для засвоєння висунутих вище засад будемо низку практичних вправ.

Зразок №1

Вибираємо момент з нашого прикладу з левом, іменно першу зустріч.

	I. Спостерігаємо:	II. Визначаємо:	III. Сприймаємо:
1.	Розкрились очі та спинились в одній точці, рот розкрився, постать спинилась, відкинулась назад, одна рука піднялась до грудей, друга тягнеться поза постать до стіни.	1. Сенсорний момент – щось побачив; 2. центральний момент – до нас не доходить; 3. моторний момент: рух органів – рот, корпус, руки.	Стан переляку.

2.	Людина не ворушиться, застигла, все в центрі.	1. Сенсорний момент – роздратовання внутрішнього порядку; 2. центральний – процеси в центральній нервовій системі; 3. моторний – статична поза.	Стан остовпіння.
3.	Людина зворушилась.	1. Сенсорний момент – роздратовання внутрішнього порядку; 2. центральний – процеси в центральній нервовій системі; 3. моторний – динамічна поза зворушення.	Стан опам'ятання.
4.	Рух в ногах: людина тікає.	1. Сенсорний – роздратовання внутрішнього порядку; 2. центральний – рішення тікати; 3. моторний: рух органів – поступання в ногах.	Стан боязні.

Зразок № 2

Музика:

Вправи: 1. Ходимо вперед, на кожну чвертку – крок.
2. Ходимо, на кожну чвертку – два кроки.
3. Бігаємо під музику.

На цих вправах ми маємо: в часовому вимірі – рух повільний і рух швидкий. Ходимо і бігаємо – ці дві крайні точки переважає рух середній: два кроки на одну чвертку.

Таким чином часовий вимір визначає як виражаючи властивість руху – *швидкість* його.

В динамічному вимірі – інтенсивність ходження кроком на кожну чвертку відмінна від інтенсивности нашого бігу, сила енергії, потрібна на одиницю руху в одному випадку, відмінна від сили енергії, витраченої в другому випадку. Динамічний вимір реактивного процесу визначає виражаючу властивість руху – *силу* його.

В просторовому вимірі маємо: положення нашого тіла в просторі не однакоє при ходженні кроком на кожну чвертку і при біганні. Біг нас змушує підскакувати вгору вище, ніж положення наше при ходьбі. Так само наші органи не однакові: в ходьбі ми стаємо на всю ногу, при бігові – тільки на носок, при ходьбі коліна наші згинаються менше, а при бігові – більше.

Таким чином просторовий вимір реактивного процесу визначає виражаючу властивість руху – *форму* його, що розгортається в напрямках, що мусять мати теж свої властивості. Розгляд цих властивостей руху, як виражаючого знаку, і належить до слідуючих наших розділів.

III. Властивості *виражаючих категорій*:

- а) різнородність реактивних процесів;
- б) поняття позитивних та негативних реакцій;
- в) поняття рефлексів: умовні та безумовні рефлекси;
- г) рефлексорна природа виражаючих знаків;
- д) позитивно виражаюча категорія та негативно виражаюча категорія;
- е) паралелі виражаючих властивостей;
- є) система Дельсарта: поняття центрizmu та ексцентризму;
- ж) схема предмету мімограмоти.

Маємо для проробки приклад, що розкладається на ДВА моменти, а власне:

Під тином схилився голодний. Раптом чує, хтось його торкає по плечі. Оглянувся, перед ним хлопчина, подає йому кавалок хліба...

І. Голодний схопив хліб, це виявилась... смачна свіжа булка. Наївся. Що ж далі?

ІІ. Голодний схопив хліб, це виявилась... бутафорська булка з театрального реквізиту. Знов голодний. Що ж далі?

Проробимо даний приклад в матеріалі. Стежимо за розвитком дії в поводженні нашого голодного.

В першому моменті голодний, очевидно, зрадіє кускові *хліба* і похапливо почне їсти. А наївшись, він – уже ситий – так чи інакше виявить свій новий стан. Можливо, він по-своєму подякує хлопчику, а можливо, навіть схопить дитя на руки і почне з ним ходити, скакати... Він радітиме дитині.

В другому моменті він, очевидно, буде вражений бутафорською булкою і кине її на землю. А коли б виявилось, що хлопчик назумисне обманув голодного, – він розсердиться на хлопця, а може навіть і поб'є його.

Проробивши даний приклад матеріалу, ми, таким чином, приходимо до слідуючих висновків:

а) в першому моменті прикладу голодний приймає харчі, їсть;

б) в другому моменті прикладу голодний відкидає їх, не їсть.

За цим уже йдуть послідовні висновки, а власне:

в) наївшись, наш голодний – уже ситий – *радіє*;

г) зоставшись голодним, він гнівається, обурюється.

Розглядаючи наші висновки в установці на їх спільність, знаходимо, що *спільного* в них ми маємо лише одне – САМІЙ АКТ ДІЯННЯ, акт реактивного процесу, відомого нам уже з попередніх робіт. ВІДМІННИМ в них є ХАРАКТЕР РЕАГУВАННЯ. І дійсно, по Корнілову, реактивні процеси мають свої властивості, що залежать від побудника реакцій. Так мімоза інакше реагує на електричний світ [світло] і зовсім інакше на аміак чи електричне роздратовання. Сірчана бактерія на розчин яблучної кислоти дає

від'ємну (негативну) реакцію, а на розчин азотнокислого амонію – *додатну*, позитивну.

Поняття позитивних та негативних реакцій

Що має знаменувати собою дане явище реакції для даного нашого прикладу зокрема і для нашого предмета, для законів виразистости в цілому? Для вияснення поставлених питань маємо потребу докладніше познайомитися з теорією рефлексів.

З'явище рефлексів определяється як **АКТИВНІ ДІЙОВІ ВЧИНКИ ОРГАНІЗМУ В БОРОТЬБІ ЗА ІСНУВАННЯ**. Рефлекси уявляють з себе єдине поводження організму в цій боротьбі. Думка, почуття, праця кишок, стискання руки в кулак – все це є *З'ЯВИЩА ЄДИНОЇ СУТІ*. Ні психічних, ні соматичних (тілесних) рефлексів нема, існує лише *загальна система бойових вчинків організму в певному оточінні*. Вся рефлекторна діяльність організму – і «психічна», і «соматична» – не що инше, як послідовні бойові зміни його єдиної *рефлекторної* установки, це є низка *нападів та відборон*, низка *притягань та відштовхувань*. Наша нервова система складає з себе лише *апарат*, який тільки вдосконалює всю систему совідношень організму з оточінням, систему, що проявляється самою протоплазмовою структурою, і в той же час дає можливість в складних організмах проявлятися погодженим реакціям різних частин тіла на зовнішні роздратовання.

Вищі, себто коркові частини нервової системи, таким чином, являються лише більш досконалим *апаратом*, що дає реакції з більш тонким аналізом та більш гнучкого характеру.

Бехтерев⁵ приводить досить складну схему рефлексів. Для своєї роботи ми обмежимося лише знайомством з такими даними з цієї схеми:

1) Місцеві рефлекси кліток, м'язів, білих шариків, сперматозоїдів, внутрішніх щілинних та залозових органів. Всі ці рефлекси уроджені.

⁵ Володимир Бехтерев (1857-1927) – російський невролог, засновник об'єктивної психології.

2) Прості органічні рефлексі, себто життєво необхідні, біологічно основні рефлексі органів, не окремих *кліток*, а наших *органів* як таких, в цілому. Ці прості рефлексі являються природженими, як спадщина від предків, вони є надбання *породи* людини.

3) Вищі або поєднуючі рефлексі. На ґрунті простих органічних рефлексів виростає дуже складна система вищих поєднуючих рефлексів. Так, під впливом опечення [опіку] або уколу руки – вперше виникає, на ґрунті звичайного обороняючого рефлексу, – поєднуючий рефлекс з обороняючим характером, при вигляді всякого гарячого предмета чи колючого знаряддя, а на ґрунті рефлекторного захоплювання ручною кистю в дитячих літах того чи іншого предмета – виникає вищий або поєднуючий рефлекс хватання, що належить до рефлексів наступаючого порядку.

Врешті-решт, всі *поєднуючі* рефлексі, що мають свій окремий поділ ще в залежності від площини їх збуджування (зовнішні та внутрішні) та по їх біологічній та соціальній ролі (наступаючі, обороняючі, орієнтаційні, наслідування, мімічні, символічні), в широкому розумінні діляться на два шари, що виростають та нарастають один на другий, а власне:

Умовні та безумовні рефлексі

1) безумовні, спадкоємно органічні або складно органічні, або інстинктивні рефлексі;

2) умовні, індивідуально надбані або вищі поєднуючі рефлексі у вузькому розумінні.

Фіксуючи всю психофізіологію на двох моментах – предковичних, глибоко втілених поєднаннях досвіду (безумовні рефлексі) та значно молодших, нових біологічних надбаннях (умовні рефлексі), – рефлексологія розкриває нам ґрунт до відшукування наукової основи для нашого предмета – майстерства актора. Ми не тільки знаємо, що в нашому прикладі по літері «а» опрeдeляється *позитивна* реакція людини, а по літері «б» *негативна*, але ми також знаємо причину ріжнородности даних реактивних

процесів. І що саме важне, – ми знаходимо ключ до виражаючих властивостей руху, звідки і можемо побудувати схему його виражаючих категорій. Теорія рефлексів, визначаючи організацію людини та зовнішні форми її поведінки – як логічну послідовність взаємодії організму та оточення, як результат боротьби організму за існування, – тим самим стверджує нам впливову значимість зовнішнього знаку руху.

Рефлекторна природа зовнішніх знаків руху Рефлекторна природа зовнішніх знаків поведінки людини однаково рідна як індивідууму, що являє собою органічну частину цілого, так і масі, що є іменно те ціле. Тому особа реагує на дану причину даним знаком свого поведінки, тому аудиторія сприймає цей знак як доказ даного реактивного процесу на сцені, хоча в дійсності – справжніх реакцій на сцені ніколи не буває, а бувають удавання їх. Це положення знайде своє глибше розв'язання в послідовних розділах⁶. Зараз же, зводячи до єдиного зазначені твердження, *визначаємо*, [що] виражаючі категорії поділяються:

I. ПОЗИТИВНО ВИРАЖАЮЧА категорія, з якою зв'язані рефлексії притягання та нападі. Це є діяння, в яких людина або приймає оточення як чинник побуджуючий її соціо-біологічній природі, або намагається – з тією ж метою побуджування – підпорядкувати оточення потребам людини. В цій виражаючій категорії знаходить своє виявлення поняття *задоволення*, що кладеться в основу всякої мистецької роботи.

II. НЕГАТИВНО ВИРАЖАЮЧА категорія, з якою зв'язані рефлексії відштовхування та відборон. Це є діяння, в яких людина або не приймає оточення, яке не може служити побуджуючим чинником її соціо-біологічній природі, або намагається

⁶ Установка на характер зовнішнього знаку в залежності від соціального оточення – розділ VII, – прим. автора.

оборонитися, відштовхнути від себе оточіння, що загрожує її існуванню. В цій виражаючій категорії знаходить своє виявлення поняття *незадоволення*, що лежить в основі мистецьких надбань, як паралель, що протистоїть задоволенню.

Поступаємо далі в розгляді своїх висновків, здобутих в проробці взятого нами прикладу. Моменти дії, зазначені під літерою «в» та «г». По літері «в» дія розгортається в слідуючий спосіб: сита людина радіє, вона схопила хлопця і скаче з ним на руках. По літері «г» – зоставшись голодною, людина сповнилась гнівом, вона обурена обманом. Що опреділяє характер [її] дії? Для легшого засвоєння даної властивості поставимо на місце людини – *тварину*.

Ясно, що характер дії зміниться. В першому – реакція буде однакова: хліб буде з'їдено, а пап'є-маше відкинуто. Далі ж реактивний процес зміниться. Навіть така розумна тварина, як пес, не виявить нам ні *свідомої* радості, ні *свідомого* гніву. Це властиво лише *людині*. Характер реактивного процесу в даному разі опреділяється участю у акті діяння нашої свідомості.

Таким чином, поруч з властивостями соціо-біологічного порядку, що опреділяють характер позитивної та негативної категорії, маємо ще властивості соціо-психічного порядку, що надають реактивним процесам своєрідну окраску, яка займає домінуюче місце в нашій роботі. З соціо-психічними властивостями виражаючих категорій зв'язується вся повнота виражаючої природи людини. Зони опреділяють весь зміст тієї реактивної зарядки, що ми називаємо *станом* людини, вони осмислюють собою те єдине переживання індивіда, що мусимо кваліфікувати поняттям емоціональних та інтелектуальних зворушень. («Емоція є переживання суб'єктивної реакції на об'єктивні вражіння» – Чучмарів⁷.)

⁷ Точніше: «Переживання суб'єктивної реакції на об'єктивні вражіння і є емоція». (див.: Чучмарів З. Спроба експериментальної художньої критики. *Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник*. Харків: Державна друкарня, 1925. № 11-12. С. 183.)

**Паралелі
властивостей
виражаючих
категорій**

З наведеного определяються дві паралелі виражаючих категорій, а іменно: соціо-біологічна група та соціо-психічна група. З першою групою виражаючих категорій зв'язані поняття вузько дійової природи реактивних процесів, поняття акції, а з другою групою зв'язані поняття реактивного змісту діяння, поняття характеру та внутрішнього насичення дії. Охоплюючи собою весь реактивний процес, ці властивості логічно мусять мати своє місце во всіх виглядах вимірів реакцій і определити природу самих вимірів в їх виражачій чинності.

І дійсно, таке місце вони мають. Так соціо-біологічна природа реакції в часовому вимірі определяє *швидкість* руху, в динамічному – *силу* руху, та в *просторовому* – *розмах* руху; а соціо-психічна природа определяє в часовому вимірі – змисловий зміст швидкостей, що находять своє виявлення в вимірі та совідношенні вимірів (метр, темп, ритм), в динамічному – змисловий зміст сили руху, що находить своє виявлення в напруженні та совідношенні напруження, і, нарешті, у просторовому – змисловий зміст розмаху, що знаходить своє виявлення в напрямках їх совідношення та в просторовому розміщенні органів.

Таким чином определяється рефлексологічна схема *виражаючих категорій*, що повинно вважатися за основу законів руху. В даному разі до місця буде познайомитись з існуючими системами виразистости. Такою системою єсть так звана «система Дельсарта» в обробці Кн. Сергія Волконського.

**Система
Дельсарта**

Система полягає в слідуєчому. Людина є *ніби* центр свого власного всесвіту, своєї «вселенної». Вона мислить від себе або по відношенню до себе, – людина є відправна точка всіх своїх сприймань. Чи від центру до обводу чи від обводу та центру – иншого напрямку нема ні в фізичній, ні в духовній діяльності людини. Межи цих двох «состояний» єсть третє – спокійна рівновага центру в самому собі.

Ці три «состояния» внутрішньої людини являються, по Дельсарту, виразником трьох основних «начал» його природи: *Життя, Розуму, Душі*. Ці три основні почини людської природи знаходять свій вираз в трьох діяльностях людської істоти: людина відчуває, мислить і почуває.

Кожна із трьох діяльностей має свій переважний засіб виразу: звуковий апарат – голос з його відтінками – є мова ЖИТТЯ, функції рота – «членороздельная рѣчь» – мова РОЗУМУ, і рух в самому широкому розумінні – мова ПОЧУТТЯ.

Нарешті, ці три діяльності людини знаходять в його тілі переважні центри свого зосередження: життєва діяльність – в кінцевих органах (ноги, руки), діяльність розуму – в голові, душевна діяльність – в корпусі (в грудях).

Ось якою формулою Дельсарт визначає, як каже Волконський, «ІПОСТАСЬ»⁸ людської діяльності і функцій основних її починів:

Людина	«Області»	Функції
Розум	Наука	Розуму: розрізняти
Душа	Благодать	Душі: поєднувати
Життя	Природа	Життю: «утверждать»

Далі, поступаючи за своїм принципом потрійного почину і приймаючи на увагу, що всяка складова частина цілого має в собі елементи, з яких і ціле складається, система провадить далі поділ, знов таки, по принципу потрійності і приходить до такої формули:

Життя	Розум	Душа
Життєве життя	Розумний розум	Душевна душа
Розумове життя	Життєвий розум	Життєва душа
Душевне життя	Душевний розум	Розумна душа

⁸ Одно слово чого варте – прим. автора.

Далі, прийнявши як *технічний* термін поняття *нормального, концентричного* та *ексцентричного*, Дельсартівська система определяє:

Життя в своєму виявленні *ексцентричне*;

Розум в своєму виявленні *концентричний*;

Душа в своєму виявленні *нормальна*.

Звідси «система» будує три категорії рухів, що відповідають: відчуттям, мисленню та почуттям.

На ґрунті цих міркувань система, ідучи за тим же принципом потрібності, определяє «дев'ятизвучність» руху:

I. Ексцентричне	II. Концентричне	III. Нормальне
ексцентро-ексцентричне	концентро-концентричне	нормально-нормальне
концентро-ексцентричне	ексцентро-концентричне	ексцентро-нормальне
нормально-ексцентричне	нормально-ексцентричне	концентро-нормальне

За допомогою цих «дев'ятизвучій» система намагається «учити» [розглянути] рух во всіх його проявленнях». Виходячи, що людина є «ніби» центр свого всесвіту, вона проводить принцип цього центрizmu через окремі органи нашого апарату і приводить до розподілу руху в певну класифікацію: по лінії розгортання руху – ексцентрична градація, по лінії згортання – концентрична, і середня межа ними – нормальна.

Коли поминуть містичну і зовсім не наукову «філософію» Дельсарта, то в його спостереженнях зовнішніх форм ми знайдемо багато цікавого і вірного. Во взаємодіянні людини з оточінням рух природно розгортається від центру до периферії і згортається від периферії до центру. Так само терміни «концентричний» та «ексцентричний», коли їх приймати лише як технічне опрeдeлeння згортання та розгортання, – не можуть викликати заперечень. Багато корисного знайдемо і в підмічених формах руху як зовнішньому знакові певного виразу.

Що ж до зазначених «дев'ятизвучій» руху, то, присвоївши їм роль примітивної азбуки, можна прийняти її як спосіб для технічного запису певного формального положення. Звичайно, що цією азбукою далеко не вичерпуються всі можливості всіх формальних положень, особливо в їх динамічному процесі. Тим не менше, поки ми не вигадали своєї більш досконалої азбуки для записування жесту, немає причин ігнорувати вже існуючу, в тих випадках, коли вона може бути придатна.

В цілому ж «система», навіть поза своєю містичністю та плутаним «філософствуванням» з абстрагованими і нічого не визначаючими поняттями, як, наприклад, Життєве життя, Розумний розум та Душевна душа, використана бути не може. Коли б ми за рецептом: ЖИТТЯ – ЕКСЦЕНТРИЧНЕ, РОЗУМ – КОНЦЕНТРИЧНИЙ і ДУША – ДУШЕВНА⁹, – спробували визначити шляхи для відшукування виражаючих форм, то перед нами встали б суцільно недотепні висновки: так, по Дельсарту, УСМІШКА має концентро-концентричне положення губ («Выразительный человек». Стор. 76. Рот.), а ПАЛКЕ КОХАННЯ визначається концентро-концентричним положенням голови, нахиленої в бік предмета (там вже, стор. 81). Яким чином мислить «потрійна» система помирить усмішку та палке кохання з РОЗУМНИМ РОЗУМОМ, що теж є концентро-концентричний в своєму виявленні, – невідомо. Кохання не має нічого спільного з вищим «розумом», так само, як і навпаки.

За формулою:

Життя – ексцентричне,

Розум – концентричний,

Душа – нормальна, – не можна відшукати зовнішньої форми певного виразу. По лінії відшукування формального знаку – в основу мусимокласти наше *поняття* СТАНІВ, як чинник даного відношення людини до оточіння, як мірило глибини та повноти

⁹ Має бути: ДУША – НОРМАЛЬНА.

реакції, основу, що корениться в соціо-біологічній природі людини зо всіма її властивостями розумної істоти, і приводить нас до слідуючої схеми нашого предмету:

	СОЦІО-БІОЛОГІЧНА група виражаючих категорій, що визначає поняття реактивного процесу в функціональній основі діяння в залежності від здібностей живої матерії відкликатися на зовнішні роздратовання.	СОЦІО-ПСИХІЧНА група виражаючих категорій, що визначає поняття реактивного процесу в змістовому почині діяння в залежності від участі в акті реакції СВІДОМОСТІ людини.
СТАН	1. Активність діяння: а) активний стан; б) пасивний стан; в) орієнтаційний стан.	5. Змістовий зміст діяння: а) стан задоволення; б) стан незадоволення; в) стан вибору.
Часовий	2. Швидкість діяння (руху): а) швидкий рух; б) повільний рух; в) середній рух.	6. Змістовий зміст швидкостей: а) обрахунок руху; б) темп руху; в) ритм руху.
Просторовий	3. Розмах діяння (руху): а) великий рух; б) малий рух; в) середній рух.	7. Змістовий зміст просторовості: а) напрямки руху і його точ[ки]; б) розміщення органів (протиставлення просторові); в) форма руху.
Динамічний	4. Сила – інтенсивність руху: а) сильний рух; б) кволий рух; в) середній рух.	8. Змістовий зміст інтенсивностей: а) напруженість; б) ненапруженість; в) розміщення напруження (протиставлення інтенсивностей).

В слідуючих розділах дана схема знайде свою практичну проробку.

На цей же раз маємо перейти до практичних вправ, що мусять нас познайомити з ОРГАНІЗОВАНИМ реактивним процесом в його примітивному виявленні. В цих вправах маємо ознаки форми жесту, ознаки формального знаку, яким на сцені доводиться орудувати як засобом.

Потрібно засвоїти, що ЗНАК ЯК ФОРМА існує лише на сцені. На сцені нема справжніх реакцій, там єсть лише «подібності-удавання» реакцій, інакше кажучи, на сцені ми маємо організовані реактивні процеси, що розуміються нами як *дійові* процеси *гри*. Тут удавана, несправжня реакція, починаю організації, зводиться умілою рукою майстра до певної театральної форми.

В житті ж жест, як формальний знак, *не існує*. В житті існує лише рефлекс. І як рефлекс глядачем приймається організований театральний знак, що фактично не є рефлексом.

То значить, що майстерство актора полягає в *умінні природу рефлексів*, які в житті родяться і вмирають одночасно з реакціями, *перетворюють в знаках свого ремесла*.

Зразок №1. Вихідне положення: руки на грудях, схрещені.

Музика:

- Вправи:*
- | | |
|----------|---|
| 1 такт – | ноги: поступають вперед, на кожную чвертку крок;
руки: обидві руки на першу чвертку посилаються вперед, на висоті обличчя, долоні лицем вниз (спиняємо). |
| 2 такт – | ноги: поступають назад, на кожную чвертку крок;
руки: обидві долоні перед обличчям, одна до одної під [кутом] 45°, ліва вертикально, права горизонтально (обороняємось). |
| 3 такт – | ноги: стоять на місці; |

руки: ліва застається на місці, права витягнута вгору з нахилом вперед [під кутом] 87° , долоня лицем вперед (закликаємо).

- 4 такт – ноги: стоять на місці;
руки: обидві в кисті повертають долоні лицем вгору, причому права опускається нижче (запитуємо).

Зразок №2. Вихідне положення: руки на грудях, схрещені.

Музика:

- Вправи: 1 такт – ноги: один крок на першу чвертку, павза;
руки: обидві посилаються вперед, на висоті живота, долоні лицем вниз, павза $3/4$.
- 2 такт – ноги: два кроки назад на першу і другу чвертку;
руки: обидві руки в боки на тій же висоті, долоні лицем назад – рух на першу і другу чвертку, павза $2/4$ (зрікаємось).
- 3 такт – ноги: на першу чвертку клякаємо на праве коліно;
руки: долоні перед обличчям, одна до другої, стиснуті; рух та першу чвертку, павза $3/4$ (просимо, благаємо).
- 4 такт – ноги: встаємо з колін на першу чвертку;
руки: обидві витягнулись вгору паралельно голові; рух на першу чвертку, павза $3/4$ (проkliнаємо).

Зразок №3

Даємо учням для самостійного опрацювання сюжет з завданням знайти за наведеними прикладами в зразках №1 і №2 *схему формального знаку* відповідних реактивних процесів:

- І сюжет: 1 – Розпач.
2 – Що робити?

3 – Змилуйтесь!

4 – Не можу.

II сюжет: 1 – Це обурює!

2 – Не допустим!

3 – Я сам піду.

4 – Убить!

IV. Стан як виражаюча категорія та його властивості:

а) різнородність станів;

б) стани: активний, пасивний та орієнтаційний;

в) хода, поворот, стояння на сцені;

г) таблиця розподілу органів відповідно їх дійової природи.

Нам дано три приклади:

I. Розвідник повстанського загону пробирається в ворожий *фашистський* табір. Щось майнуло. Думка: прикритись. Відступає, і нараз – ворожий оклик: «Стій!» Перед ним – фашист.

II. З імперіалістичного військового табору *виряджають* розвідника. По походженню він робітник. Класово *свідомий*. Пробирається в табір *робітничої армії*. Щось майнуло. Відступає, і нараз оклик: «Стій!» Перед ним – вояк із робітничої армії.

III. Нейтральна зона двох ворожих імперіалістичних армій. З обох боків вислано розвідників. По походженню вони – робітники. Обидва класово *свідомі*. Зустрілись.

Потребується визначити поведінку кожного з розвідників при даній ситуації і проробити в дії. Наші приклади ставлять всіх дійових осіб в *однакове* положення: зустріч з «противником» на війні. Не однакове лиш у них світовідчуття, не однаковий їх світогляд. Яким же чином визначиться їх відношення, їх СТАН в даній ситуації?

В першому прикладі – дві соціально ворожі фігури. Війна межі класами не знає компромісів. Або перемога во ім'я гноблення, або перемога гноблених. Тут мислима лише боротьба на життя і смерть. Ні тому, ні другому тікати нікуди. Ніхто з них також не піддається: все одно – смерть. Їх відношення, їх *стан* в даному разі мислимий лише один: АКТИВНИЙ, наступать, хто кого.

Другий приклад приведе нас до цілком іншого. Змушений воювати за інтереси своїх гнобителів, класово свідомий робітник, попавши в табір робітничого війська, мусить повестись инакше. Нападуть... На кого і за кого? Тікати... Від кого і до кого? Піддатись... Очевидно – третє. Він мусить перейти до свого класу. Його відношення, його СТАН по відношенню до оточіння не може бути активний – він ПАСИВНИЙ, зв'язаний з бажанням піддатись.

І, нарешті, третій приклад. Класово свідомі робітники з двох ворожих поміж собою, але, разом з тим, і їм *ворожих* КЛАСОВО армій, не мають інтересу свідомо служити ні тій, ні другій. Що ж робить? Хто на кого нападе раніш чи хто кому піддається? Очевидно, що ні те, ні друге. Заждать, не нападуть, не воювать, а швидше порозумітися й подумати про новий *класовий* фронт. Їх відношення, їх СТАН по відношенню до даного оточіння буде не активний і не пасивний. Він буде ОРІЄНТАЦІЙНИЙ.

Наведені і розв'язані приклади, як бачимо, своєрідно окрашують дане поводження людини, дане *діяння*. Воно поставлено в залежність від участі в реакції почину свідомості, причому ця свідомість набирає характеру класової свідомості.

З попередніх наших робіт ми знаємо про дві паралелі виражаючих категорій: соціо-біологічну та соціо-психічну. Перша з них не ставить діяння в залежність від участі свідомості, від участі психіки. І в ній іменно СТАН має своє виявлення [через] *відношення* до оточіння, в ній він здійснює свою природу *активності*, що не мусила би стояти в залежності від участі психіки.

Як маємо розглядати цю участь класової свідомості в наших приклад[ах]?

По-перше, треба запам'ятати, що в даному разі ми маємо не просто участь свідомості як такої, а класову свідомість, *соціальну свідомість людини*, її світогляд.

Так зване соціальне оточіння є ніщо інше, як *оточіння взаємодіяння індивідів*. Воно так само існує і для більш низьких організмів і проявляється як *соціальний закон*: ніщо поза оточінням не існує. Цей закон в своїй первооснові ставить завданням *використання оточіння*. Соціальний закон визначає собою поведінку індивіда в його установці на використання цього оточіння, він визначає його свідому діяльність, визначає – свідомість. І там, де соціальне оточіння використано в більшому чи меншому масштабі, – там ми досягаємо значного розвитку свідомої діяльності індивіда.

Найвищого виявлення соціальний закон досягає в повному усвідомленні його природи іменно в *класовій свідомості*. Звідси поведінку людини в приведених нами трьох прикладах. Акт діяння сам по собі не загубив в даному разі своєї соціо-біологічної природи. Але соціальний почин, розгорнутий до найвищого ступеня – класової свідомості, – переважає вузько біологічну основу діяння, зливаючись в той же час з нею в єдине ціле. Тому маємо своєрідне скерування діяння у індивідів соціально свідомих. Не психіка, як така, визначає дане поведінку, а її *соціальна зарядка*.

Це тим ясніше стане в наших прикладах, коли ми, замість класово свідомих людей, введемо в дію особу, не свідому *класово*. Її поведінку буде цілком відмінне в даному оточінні, не дивлячись на те, що в її особі ми матимемо *все ж розумну істоту*.

Отже не психіка сама по собі, а соціальний закон скерує відповідно поведінку наших дійових осіб, визначаючи тим характер гальмуючого почину в даній діяльності. Почин гальмування не є властивістю реактивних процесів організмів *виключно вищого* порядку. Бехтерев в класифікації рефлексів по їх біологічній та соціальній ролі поділяє їх на:

- а) наступаючі рефлекси;
- б) обороняючі;

в) орієнтаційні.

Всі три роди цих рефлексів Бехтерев знаходить у *всіх тварин*.

Відповідно з цим поділом рефлекторної діяльності ми можемо побудувати схему нашого поділу *станів*.

З поняттям наступаючих рефлексів поєднується наше поняття активного діяння індивіда на *оточіння*. Орієнтаційні рефлекси зв'язані з почином гальмування всіх актів руху, крім тих, що обслуговують зворушений даним роздратованням орган, в якому відбувається найбільше м'язове напруження. З почином гальмування мусимо зв'язувати контрольну основу, що диктується доцільністю того чи іншого вчинку організму в своєму змаганні до задоволення своїх потреб. В нашій дисципліні йому відповідає визначення установки на ту чи іншу акцію по відношенню до оточіння, установки усвідомлення позиції во взаємодіянні з оточінням. Нарешті, з поняттям обороняючих рефлексів поєднуються поняття *діяння оточіння на індивіда*.

Таким чином ми можемо визначити наступні *три* категорії станів:

Стани: активний,	а) активний стан – я дію на оточіння або я
пасивний та	приймаю оточіння, не можу не діяти, не можу
орієнтаційний	визбирати, не вигідно очікувати, все визначено,
	все ясно;

б) орієнтаційний стан – я усвідомлюю, визначаю, треба зачекати, підготуватись, обмірковувати, вивчити, вибрати, оцінити;

в) пасивний стан – оточіння діє на мене, або я мушу прийняти оточіння, або відштовхувати, оборонятись.

В дисципліні майстерства актора з даними трьома категоріями активної природи станів зв'язується виражаюча установка органів людського апарату – тіла. Від призначення, від ролі, яку покладено даному органу до виконання його соціо-біологічною природою, залежав і розвиток цього органу, від цього залежала його зовнішня форма. Так, наприклад, розвиток руки зробив її зручним знаряддям для стосунків індивідів між собою, а з дру-

гого боку – відповідне приготування харчів, за допомогою тієї ж руки, змінило відповідно всю ротову щілину, як в її кістякові, до зубів включно, так і в її м'яких частинах.

То значить, що стан, відповідно до природи виражаючої категорії, має і свій виражаючий орган. Не можна активну категорію стану – діяння – виражати за допомогою пасивно діючого органу. Не можна мислити ногами, так само, як і не можна ходити за допомогою потилиці.

Це, здавалось би, просте правило далеко не так просте, коли зайде мова про уміння. Час од часу на сцені ми зустрічаємось з явищем, коли актор не вміє ходити, не вміє стояти і не вміє повертатись. Зупинимось на даному діянні і розглянемо його в залежності від установки на обслуговування певним органом певної акції діяння.

Хода, поворот, стояння на сцені Хода, поворот, стояння. В якому порядку, який орган приймає участь в *акції ходи*? Пальці в нас служать засобом стику нашого тіла з площиною.

Ними ми відштовхуємось при поступованню, без цього відштовху ми не зможемо ходити нормально. Роль пальців *активна*. Навпаки, п'ята має завданням підтримувати наше тіло, коли ми стоїмо. Стояти на пальцях нам незручно, неприродно, на пальцях нам тяжко стояти. Для цього ми спускаємось на п'ятку. П'ятка – для спокою, це є орган пасивно діючий. Нарешті середина ступні є тим центром, який утримує рівновагу. Ухил від нього в бік пальців вимагає переходу до рухання, до ходи, навпаки – ухил в бік п'яти поведе за собою пасивність, рівну падінню – від'ємну пасивність.

Поруч з цим маємо біг. Нормальна хода складається з такого поступовання вперед чи назад, при якому найбільше виявляються моменти спокою, як перемежаюча основа діяння. Тут нога, що підтримує тіло в момент переходу з місця на місце другої ноги, зостається найдовше в [с]покої. У бігові цей проміжний час спокою зводиться до мінімуму, що вичерпується моментом стику ноги з площиною. А стик, як ми знаємо, виконується пальцями. Тому:

а) при нормальній ході мусимо ставати пальцями, потому ставити ступню серединою і, нарешті, п'яткою; піднімати ногу треба в навпаковому порядку: п'ятка, ступня, пальці;

б) при бігові стаємо лише на пальці;

в) при стоянню кладемо всю ногу в дотик з площиною.

Поворот лежить в плані *активного* діяннн, він є акція активного стану, тому повертатись треба за допомогою активно діючих органів, себто на пальцях. Треба засвоїти, що ми в даному разі ведемо мову про *природну* ходу, *природний* біг, *природний* поворот, а не про *форму* того чи іншого жесту, що має кожен раз определятися актором в залежності від його установки. В акторському оформленні фігури на сцені можливі самі ріжноманітні комбінації форм дійових процесів. Але протиприродна будова їх оправдана лише тоді, коли вона робиться свідомо з певною метою служити *формальним знаком* даного положення, ситуації, образу чи змісту.

Опанувати умінням ходити на сцені – значить вивчить першу літеру з трудного алфавіту акторського майстерства. Хто не вміє ходити, той нічого не вміє. Треба вчитися *правильно* ходити, *правильно* діяти, *правильно* виражати.

Підсумком всього сказаного буде слідуюча таблиця погодження функціональної природи СТАНІВ з дійсвенно виражаючою основою органів людини:

I. Людина в цілому	1. фронтальна частина, перед	частина активного стану
	2. боки	частина орієнтаційного стану
	3. спина, потилична частина	частина пасивного стану
II. Тіло в окремих органах	1. кінцеві органи, руки-ноги	органи активного стану
	2. голова	орган орієнтаційного стану
	3. корпус	орган пасивного стану

III. Ноги	1. ступні	органи активного стану
	2. коліна	органи орієнтаційного стану
	3. стегна	органи пасивного стану
IV. Руки	1. кисті	органи активного стану
	2. лікоть	орган орієнтаційного стану
	3. плече	орган пасивного стану
V. Голова	1. лице	орган активного стану
	2. виски	органи орієнтаційного стану
	3. потилиця	орган пасивного стану
VI. Корпус	1. верхня частина, груди	орган активного стану
	2. середня частина	орган орієнтаційного стану
	3. нижня частина	орган пасивного стану
VII. Лице	1. очі	органи активного стану
	2. ніс	орган орієнтаційного стану
	3. рот	орган пасивного стану
VIII. Ступня ноги	1. пальці	органи активного стану
	2. середина	орган орієнтаційного стану
	3. п'ятка	орган пасивного стану
IX. Кисть руки	1. пальці	органи активного стану
	2. долоня	орган орієнтаційного стану
	3. плесно (зап'ястя)	орган пасивного стану
X. Кисть в цілому з різних боків	1. лице долоні	орган активного стану
	2. ребро долоні	орган орієнтаційного стану
	3. спинка долоні	орган пасивного стану

Виражаючи властивості окремих органів відповідно до їх послужної ролі кожному станові розглядаються в розділі, що має вияснити природу *форми*. Там ми знайдемо пояснення вище наведеного поділу в розв'язанні питань – чому, приміром, очі, що завжди тримають зв'язок з оточінням, – орган активного стану; чому ніс, що чуттям нюху определяє положення, є орган орієнтаційного стану; чому рот, що криком покликається на поміч другого, є орган пасивного стану.

Дану свою роботу закінчимо проробкою практичних вправ з установкою на опанування вузько функціональною природою (діяння) стану.

Зразок №1. Вихідне положення: стоїмо, руки на грудях навхрест.
Музика:

Вправи:	на 1 такт	крок лівою ногою вперед на першу чвертку, руки кисті в кулак – рух на першу чвертку.
	на 2 такт	три кроки вперед на перші 3/4 руки: на першу чвертку кулаки розходяться в боки і паралельно, зараз вже на другу і третю чвертку – вгору.
	на 3 такт	ноги стоять на місці всі 4/4 руки: на першу чвертку ліва на голову – закриває, права згори вниз – удар; на другу чвертку: права на голову – закриває, ліва згори вниз – удар; на третю чвертку: обидві кисті докупи над головою, на четверту чвертку: павза.
	на 4 такт	ноги: три кроки вперед, на кожную чвертку крок; руки: на перші дві чвертки – відхил назад, на третю – удар обома кулаками; на четверту чвертку – в первопочаткове вихідне положення.

Один такт, павза, і вправа спочатку в тому ж порядку.

Зразок №2. Вихідне положення: ноги в другій позиції, руки на стегнах в боки.

Музика:

Вправи:	на 1 такт	на кожну чвертку хитаємось в боки на місці;
	на 2 такт	ноги: чотири кроки назад; руки: обидві на першу чвертку – в боки, кисть спинкою вперед, на рівні зі стегнами.
	на 3 такт	ноги стоять на місці; руки обидві на три чвертки піднімають вгору лікті, на четверту – павза.
	на 4 такт	ноги: на місці стоять; руки: на першу чвертку кисті на стегна в боки.

Один такт, павза, і знову все спочатку.

В наведених зразках вправ маємо:

Всі чотири такти вправ зразка №1 виявляють чисто активне діяння. У нас в рухові конечності: ноги та руки. Саме оформлення дії має ознаки наступання та удару – схема активних діянь.

В зразкові №2 чергуються моменти орієнтаційного стану зі станом пасивним. Перший такт цього зразка буде діяння чисто орієнтаційне, в ньому беруть участь наші боки, руки в активних частинах виключені: кисті на стегнах, з оточінням торкаються лікті – орієнтаційний орган.

В другому такті маємо чисто пасивне діяння: відступаємо назад – активний орган, ноги, служать відступанню, себто діють назад, що є пасивною частиною нашого тіла. Руки ж до переднього оточіння повернулись спинками кисті, себто пасивною її частиною. Діяння зречення наступу: не наступати, а відступити, відійти.

На третьому такті знову маємо в дії лікті – орієнтаційний орган, зв'язаний з орієнтаційною частиною тіла – боками, діяння орієнтаційне. Четвертий такт приводить нас до первопочаткового положення нашої вправи.

Зразок №3.

Даємо учням для самостійного опрацювання завдання скомбінувати схеми на виявлення вузько дійової природи стану в лінії соціо-біологічної групи виражаючих категорій. Розроблене учнями завдання служить матеріалом слідуючої лекції, яку мусять провести самі учні під інструктажем керівника.

V. Стан як змісловий зміст діяння:

- а) зміслова суть станів;
- б) стан як внутрішня основа форми;
- в) стан як мірило глибини та повноти дійового процесу;
- г) основний стан дійового процесу;
- д) установка на формальний знак.

Нам дано для проробки мотив, що складається з шести окремих моментів. Для скорочення міркувань ми приведем даний нам приклад уже уложеним в відповідну схему нашого опрацювання.

Зміст прикладу в окремих моментах	Реакція	стан	зміслова суть
Мене затримано при переході через фронт. Привели до штабу білих. Бачу аж назустріч...			
А.			
1. Наближається до мене... мій рідний брат. З грудей у мене вирвалося: «Вася, ти?!..» і кинуло мене йому назустріч...	позитивна: задоволений, приймаю оточіння	активний	радість

2. Але враз я чую з його уст холодний оклик: «Ваше прізвище, документи». Мені уда-рило в виски...	негативна: не-задоволений, оточіння не приймаю	активний	гнів
Б.			
3. В цей мент до брата підійшов службовець... Кілька слів і... вони сховалися за ріг будинку. Я кинувся слідом за ними.	позитивна: приймаю оточіння	орієнтаційний	д о с л і - джуван-ня
4. Переді мною виріс приклад рушниць вартового. Я спинився. Що це є? Невже мій брат...	негативна: не приймаю ото-чіння	орієнтаційний	сумнів
В.			
5. Чотири дужі козаки мене жбурнули в темний льох. «Знімай одержу», – пролунало. Впав, лежу... не вже це смерть? І все десь зникло.	позитивна: приймаю оточіння (змушений при-йняти)	пасивний	Розпач
6. Опам'ятавсь, коли чи-їсь залізні руки знову тягли мене на світ. Немов зібравши решту сил, самі без мене руки пручались, відштовхували... та даремно...	негативна: не приймаю ото-чіння	пасивний	Протест

За півгодини стало ясно все, коли загін в шість душ під проводом мого «зрадливого» брата на добрих конях пробирались лісом до табору червоних військ...

Як бачимо з нашої проробки даного прикладу, лише в активному стані з негативною та позитивною реакціями сполучається поняття незадоволення та задоволення. Орієнтаційний стан, як реакція, що має в своїй основі почин гальмування, носить

характер інтелектуального змісту, – емоціональна його окраска стушовується.

Так само і в пасивному стані поняття задоволення та незадоволення не укладаються в спілку з суттєвим змістом (я завжди вживаю слово «змісл» в прямому його значенні в українській мові: чуття) реактивного процесу. Це цілком природно, тому що пасивне діяння людини в своїй основі є від'ємне діяння. Наявність позитивної реакції в даному разі є більш теоретична, і під «прийняттям» людиною даного оточіння завжди треба розуміть насилля об'єкта чи безсилля суб'єкта.

Тим не менше, стан, що є певною функцією діяння людини в даному оточінні, *завжди складає собою ту зміслову суть реакції, що ми називаємо емоціональним та інтелектуальним зворушенням*. Емоцією, як зазначає т. Чучмарів, вважається переживання суб'єктивної реакції на об'єктивні вражіння. Із попереднього ми знаємо що ні «психічних», ні «соматичних» процесів нема, а є лише єдине діяння єдиної суті. Таким чином емоція завжди інтелектуальна, а інтелектуальний процес завжди є емоціональним. І тому в термінології нашого предмету «інтелектуальність» та «емоціональність» потрібно розуміть як певні умовні поняття, що опреділяють нам лише ту чи іншу окраску даного реактивного процесу.

**Стан є та внутрішня
зміслова суть, що
приділяє форму
зовнішнього знаку**

Поняття СТАНУ в нашій дисципліні охоплює собою весь реактивний процес, що предопреділяє *поводження* людини в даний час і в даному оточінні. А поскільки ми робимо установку на оволодіння *зовнішнім знаком* реактивного процесу, що мусить стати засобом нашого ремесла, то для нашої дисципліни, для майстерства актора *стан є та внутрішня суть, що опреділяє собою зовнішнє поведження людини в житті*, а в перенесенні на сцену – *опреділяє зовнішню форму виражаючого знаку*.

Із наведеного прикладу ми бачимо, що в реальному виявленні зміслова суть стану кваліфікується нами як *Радість, Гнів, Сумнів*,

Розпач і т.и. Під цими поняттями заховано всю ту багату різноманітність людських переживань, що врешті творить зміст нашого життя. То значить, що ми не можемо не уділяти цим поняттям тієї уваги, на яку вони заслуговують. Це тим більше важно в роботі видовищного дійства, яке з цих елементів будує весь свій механізм, всю ту складну машину, що, будучи пущена в хід, охоплює своїм організуючим почином масову аудиторію глядача.

Стан є мірило глибини та повноти дійового процесу Для нас СТАН служить мірилом глибини та повноти реакції, мірилом глибини та повноти дійового процесу. Стан для нашого майстерства определяє як вузько дійову, так і глибоко змістову природу реактивних процесів. Він нам розкриває – коли діять і як, коли зорієнтуватися і чому, коли бути пасивним і чому.

В житті на всі ці питання відповідає совідношення движучих починів оточіння та установка організму на економію втрати енергії в боротьбі за існування. На сцені ця стратегія набирає особливої випуклості.

На сцені треба уміть в своєму місці ставити запитання і в своєму місці давати на них відповідь. Звідси походить совідношення станів в дійовому процесі. Це совідношення станів є свого роду ритм дійового процесу.

В житті ми завжди маємо лише чергування станів – окремо ж даний стан, як щось виділене, не існує. Але в житті ми маємо природне їх чергування, як логічну послідовність реактивної здібності матерії. Тут своя повнота, своя швидкість, свій ритм – обумовлені суцільністю свого поступовання.

На сцені ж ми маємо справу з назумисною конструкцією дійового процесу, що мусить мати свій *природний* ритм.

Уміння користуватись станами є вміння творити ритміку дійства. З цією точкою ми зустрінемося в практичній роботі в другій частині нашого курсу – мімодрами. В даній же роботі маємо дослідити [особливості] законів руху, як форми, як виражаючого знаку.

Маючи певний дійовий процес як завдання до розрішення, до обробки в матеріалі нашого майстерства, мусимо знайти в ньому окремі точки *станів*. Опреділіть їх діяльну природу: активний, пасивний чи орієнтаційний. Опреділіть зміст даного стану звичайною людською мовою: гнів, обурення, захоплення, любов, радість і т. и. Пізніше шукать природного формального знаку, покликаючи на поміч як свою спостережливість в житті, так і розгорнуті в наших попередніх і дальших розділах закони виразистости.

Переведемо дане твердження в практичній роботі.

Зразок №1.

Дві сестри. З них сестра А. закохана в молодого поета С. Жде його до себе. Не приходить. Неприємно. Аж враз... дзвінок. Можливо – він. На зустріч... а з дверей входить сестра Б. Весела, радісна. В руках у неї книжка. Сестра А. прохає показати, це книжка... поезії С. А на обкладинці власноручний напис автора: «Моїй укоханій Б.» Прочитала. Що ж далі?

Розкладаємо даний дійовий процес на окремі моменти. Наслідком такого опрацювання опреділяємо:

Чекання... – жде до себе.

Стремління... – подзвонили – певне він.

Розчарування... – ввійшла сестра, не той, кого чекала.

Неприємне здивування... – чому вона радіє?

Цікавість... – що за книжка?

Приголомшення... – його рука: «Коханій Б.» – її кохає.

Що ж далі? Висновок – ревності.

З даного опрацювання дійового процесу виникає два нових положення. Перше з них належить до опреділення природи знайденого *нового стану*, що кваліфікується поняттям – ревності, а друге – стосується характеру формального знаку, який мусимо відшукати, виходячи з певного стану.

Ми бачимо, що наведений сюжет має шість точок, по яким поступає в своєму розвитку дійовий процес. Ці шість точок посту-

пання врешті приводять нас до сьомої точки, до нашого висновку. Це буде *основний* стан даного дійового процесу. На нього зроблена установка дії, на цей стан побудовано весь сюжет завдання.

Яка ж роль одводиться нарешті шести точкам поступання дійового процесу?

Їх роль підсобна, вони служать основному станові допоміжними чинниками. Їх завдання надати розвиткові дії *природного* характеру, зв'язати з життям, щоби наш сюжет не був одірваний, не був абстрактний.

Основний стан *Основний стан дійового процесу* *опреділяє*
опреділяє *функціональну природу* процесу, він підпорядковує собі весь сюжетний зміст, що врешті
функціональну *рядковує* собі весь сюжетний зміст, що врешті
природу процесу *розгортається* в ньому *найвищою* точкою свого напруження. Поруч з цим маємо вияснити своєрідну властивість зміслового змісту знайденого нами основного стану.

Поняття рівнощі є поняття *складного* стану людини. Воно включає в себе цілий комплекс переживань: тут буде й досада, буде тут і гнів, зненависть, любов – ціла гама складних переживань. В житті ці переживання розгортаються в залежності від характеру, темпераменту, культурних надбань людини та змісту того соціального оточіння, в якому дана реакція відбувається. В житті реакція саморегулюється взаємодіянням привходящих в неї причин і виявляється як комплекс рефлексів. На сцені ж це досягається не перенесенням *справжнього діяння, справжніх реакцій*, а *умілим конструюванням організованих дійових процесів*.

Справжню реакцію можна збудити штучним засобом лише як експеримент лабораторного порядку. На сцені ж ніяке перевтілення *справжньої* реакції не дасть. Крім того, справжня реакція своєю первопочатковою формою час од часу може збуджувати зворушення цілком протилежні тим, що ставить своїм завданням видовищне дійство.

Лише уміло побудований *грамотний* знак дійового процесу може служити елементом майстерської роботи на сцені. В даному

разі ми підійшли до в'ясування другого положення, що впливає з опрацювання нашого прикладу, а власне – положення, що стосується характеру формального знаку.

Виділім з нашої проробки стан «чекання». Чекати коханого і чекати, що от-от вас поведуть на шибеницю, – не все одно. Так само не все одно чекання бандитом в лісі жертви і чекання «пас-тирем» церкви на подаяннє з великодньою молитвою. Хоча те і друге має на меті однаково – «заробіток». Таким чином, у своїй роботі, маючи СТАН, ми мусимо ще визначити *установку* нашого стану на характер взаємодіяння з оточінням, себто момент соціального порядку во всій його повноті.

Установка на формальний знак Установка стану в дисципліні нашого предмету розуміється як *установка внутрішнього змісту на зовнішній знак*, установка на форму. Лише оп-реділивши установку на характер формального знаку, можемо перейти до відшукування самої форми.

Зразок №2. Вправи: Радість – Гнів – Досліджування – Сумнів – Розпач – Протест.

музика	чергування змін в положенні тіла	
	вихідне положення: ходимо четвертями протягом трьох тактів; руки вільно рухаються;	
	ноги: на першу чвертку спинаємось; руки: на першу чвертку лікті зворушилися злегка вгору; кисті: протягом 3/4 піднімаються на рівні грудей вперед; очі: на першу чвертку спинаються на предметі;	сприймання причини посліду-ючого дійово-го процесу

	ноги: на кожну чвертку два кроки вперед, всього вісім кроків; руки: тягнуться вперед до об'єкта;	процес: Радість – позитивна реакція, приймаю оточіння, тягнуса до нього;
	ноги: на першу чвертку – павза; на другу чвертку – крок назад; третья й четверта – на місці; руки: на першу чвертку – застигли як були, протягнуті вперед; на другу – відійшли назад, спинившись на рівні живота; на третю й четверту – павза;	сприймання причини послідуемого дійового процесу;
	ноги: на місці – першу і другу чвертку; на третю – крок вперед; руки: на першу чвертку – кисті в кулаки; на другу – лікті відрух назад; на третю – кулаки вгору над головою; на четверту – павза;	процес: Гнів – негативна реакція, не приймаю оточіння, наступаю на нього, щоби відштовхнути, але це було лише бажання, якого я не виконав, – тільки погнівався;
	ноги: на перші 3/4 – три кроки назад; четверта чвертка – павза; руки: стиснуті кулаки, як були, одходять назад, опадаючи вниз, і спиняються на рівні боків; очі: не відриваються від предмета;	неприємність, що получила негативну розрядку;
	ноги: на першу чвертку – крок назад; решта 3/4 – павза; руки: на першу чвертку – розкрили кулаки в нормальне положення; решта 3/4 – павза;	включення в дію нового фактору сприймання;
	ноги: на перші дві чвертки – два кроки вліво; на третю – вперед; на четверту – вправо, на випаді; руки: ліва – на місці; права: на першу чвертку – злегка піднялась, кисть спинилась на рівні живота; очі: ідуть за предметом;	позитивна реакція, приймаю оточіння умовно з метою довідатись, дослідити, оцінити – процес досліджування;

	ноги руки без змін – павза очі	скритий сенсорний момент послідууючої реакції – Сумніву;
	ноги: перенесення центру ваги на обидві ноги; руки: без змін; очі: погляд паралельний, безпредмет- ний;	негативна реакція, не приймаю оточіння, яке в даному разі є, мої думи – недовір'я, я їх відштовхую;
	ноги: на місці; руки: ліва – на місці, без руху; права – на першу чвертку робить два рухи вліво-вправо; голова: на першу чвертку два рухи вправо-вліво;	процес: Сумнів;
	ноги: (від зовнішньої причини) па- дають на коліна – на першу чвертку; на другу чвертку – сідаємо з ухилом вліво, права нога витягається назад; руки: ліва – на другу чвертку спираєть- ся об землю, піддержуючи тіло, права – на третю чвертку накриває голову; все тіло на четверту чвертку розплас- товується по землі, права рука про- стяглась по землі;	процес: Розпач – по- зитивна реакція: при- ймаю оточіння, бо не в силах його відкину- ти чи змагатися з ним;
	весь корпус протягом одного такту – в павзі	скритий сенсорний момент
	весь корпус: на першу чвертку по- ворот горілиць; руки: ліва – на лікті підтримує тіло; права – в повітрі, лікоть нижче боро- ди, кисть коло лівого плеча;	негативна реакція, не приймаю оточіння, хочу визволитися
	руки: права – на першу чвертку рух перед обличчям вправо; решта – в павзі;	процес: Протест
	ноги: на першу чвертку – ліва на коліно, а права витягнута в бік; руки: ліва – на першу чвертку відштов- хується від землі, права без змін;	

	ноги: на першу чвертку – права ставить носок коло коліна лівої;	
	ноги: на першу чвертку – стають, решта 3/4 – павза.	

Зразок №3.

Даємо учням для самостійного опрацювання завдання комбінувати схеми на виявлення змістового змісту діяння в лінії соціо-психічної групи виражаючих категорій.

VI. Виміри руху як виражаюча категорія сили, швидкості та розмаху руху:

1. Виразистість вимірів самих по собі:

А) Сила руху:

- а) ступені інтенсивності;
- б) інтенсивність і стани.

Б) Швидкість руху:

- а) швидкість як основа моторного моменту;
- б) швидкість і стани.

В) Розмах руху:

- а) розмах як показчик взаємодіяння індивіда та оточіння;
- б) розмах і стани.

2. Виразистість поєднання вимірів:

А) Великий розмах в поєднанні з усіма ступенями швидкості.

Б) Нормальний розмах в поєднанні з усіма ступенями швидкості.

В) Малий розмах в поєднанні з усіма ступенями швидкості.

«Увага людини є тим активним діячем в душевному житті, що обумовлює собою той чи інший характер реакції на зовнішнє роздратовання. Зосередження уваги на реагуючому органі (на дії) дає реакції більшої інтенсивності, а зосередження уваги на сприйманні дає реакції меншої інтенсивності».

(Ланге-Корнілов.

Учение о реакциях человека.)

В попередніх розділах нашої роботи ми визначили, що в паралелі соціо-біологічної групи виражаючих категорій властивість динамічного виміру здійснюється в трьох основних градаціях інтенсивності, а власне:

- а) *сильний* рух;
- б) *кволий* рух; та
- в) середній рух, як переважаюча ступінь двох попередніх крайових точок, який ми будемо називати *урівноваженим* рухом.

Виражаюча властивість сили руху органічно злита з *швидкістю* руху та його *розмахом*. Тому ми будемо розглядати їх як одну складну категорію.

З реактології ми знаємо, що реакція найбільше швидко протікає тоді, коли енергія (сила) зосереджена переважно на рухові реагуючого органу та коли рух відбувається зараз же після сприйняття роздратовання. То значить, що чим рух сильніший, тим він швидший, і навпаки – чим більше він кволий, тим він повільніший. Відповідно до цього *швидкість* руху визначається також в трьох основних ступенях швидкостей, а власне:

- а) швидкий рух, що відповідає сильному рухові;
- б) повільний рух, що відповідає кволому рухові; та
- в) середній рух, який відповідає урівноваженому по силі, та який ми будемо називати *стриманим* рухом.

Розмах руху, так само через швидкість, органічно поєднується з *силою руху*. Чим більше затрачається енергії, тим реакція протікає *швидше*, і тим більше зростає *шлях*, пройдений реагуючим органом (*розмах руху*). Тому в okreśленні ступенів розмаху руху також маємо поділ його на:

- а) великий розмах, що відповідає сильному та швидкому рухові;
 - б) малий розмах, що відповідає кволому та повільному рухові;
- і, нарешті,
- в) середній розмах, що відповідає урівноваженому по силі та стриманому по швидкості руху, який ми будемо називати – нормальним розмахом.

Тим не менше, ми можемо комбінувати рух в залежності від його виражаючої установки. Так, наприклад, сильний рух, рух великої інтенсивності, що в швидкості окреđляється як *швидкий*, а в розмахові як великий, ми можемо гальмувати, сполучаючи його з малим чи середнім (нормальним) розмахом, досягаючи тим відповідного ефекту виразистості.

В залежності від цього, дана складна виражаюча категорія вимірів окреđляється в двох положеннях, а власне:

- а) виразистість вимірів, як виражаюча властивість *сили, швидкості та розмаху*; і
- б) виразистість – поєднання даних вимірів, як комбінатія, сполучення кількох вимірів разом взятих.

Розглянемо ці положення в їх послідовності на практичній роботі.

1. Виразистість вимірів самих по собі, зокрема:

А) СИЛА РУХУ (дінамiчний вимір).

Зразок №1.

Музика:

- | | | |
|----------------------|---------|---|
| Ступені | Вправи: | а) ходимо <i>сильним</i> кроком четвертями. |
| інтенсивності | | б) ходимо <i>урівноваженим</i> кроком четвертями. |
| | | в) ходимо <i>кволим</i> кроком четвертями. |

Во всіх трьох випадках руками диригуємо на 4/4 по Далькрозу. *Швидкість* (темп) во всіх трьох випадках зберігаємо *одну і ту саму*.

В першому випадку *сильний* рух доводить наші органи – руки й ноги – до крайньої точки свого розмаху. Лінія руху пряма во всіх **Активний стан** напрямках. По характеру крок *акцентований* і **в сильному рухові** нагадує муштрову маршировку. Це рух *молодецький, дзвінкий, завзятий*. Наше сприймання відчуває в ньому твердість, непохитність, відданість, завзяття.

В другому випадку рух *урівноважений* – при одній і тій самій швидкості – дає нам менший розмах рук і ніг. Вони не доходять попередніх точок. Лінія руху пряма, але в ній не відчувається маршових акцентів, маршировка тут зм'ягчається до нормальної життєвої ходи, вона не така рвучка, не така гаряча та завзята, зате ґрунтовно діловита. Це рух чоловічий, *мужський*, поважний, твердий, діловитий. В ньому наше сприймання відчуває поміркованість, розсудливість, сталість, діловитість, серйозність.

Нарешті в третьому випадку *кволий* рух – при тій самій швидкості – дає нам зовсім малий розмах органів. Ноги у нас злегка пливуть по підлозі не тільки без акцентів, більш того – вони згладжують, округляють самі кроки. Ми чуємо павину походку, наші органи в кволіму рухові далеко не доходять до своїх крайніх точок розмаху. Лінія руху хвиляста. Муштрова маршировка тікає геть, і замість неї виступають манірні пишання. Це рух *жіночий*, м'який, ніжний. Наше сприймання відчуває в ньому м'якість, легкість, обережність, нерішучість, непевність.

Інтенсивність і стани Стани, що в своїй основі ґрунтуються на степенуванню активності, що определяє їх як активний, пасивний та орієнтаційний стани, природно мають своє *переважаюче* здійснення в відповідних ступенях інтенсивності. Так:

- а) активний стан має своє переважаюче здійснення в *сильному рухові*;
- б) пасивний – в *кволіму рухові*; та
- в) орієнтаційний – в *урівноваженому*.

Тим не менше, ми можемо сполучати той чи інший стан з якою інтенсивністю руху. Це приводить нас до тієї різноманітності виражаючих можливостей, які так збагачують наше майстерство.

Переведемо дослід цих виражаючих властивостей на практичній роботі:

I. Сильний рух.

Активний стан в сильному рухові.

Зразок №2

Музика:

Вправи: ноги: ходимо четвертями *сильним* кроком;
 руки: на першу чвертку кожного такту – стиснуті кулаки на грудях;
 на другу чвертку – лікті вгору на рівні плечей;
 на третю чвертку – сильний розмах обома руками в боки;
 на четверту чвертку – вниз, вихідне положення.

На даній вправі ми переконуємось, що активний стан – стан наступання – в сильному рухові знаходить собі вдячного спідручного. Акція наступання, будучи сполучена з сильним рухом, в нашій сприйманні збуджує відчуття невичерпаної сили. Міць та енергія не підлягають сумніву. Вони доводять рух до крайніх точок розмаху. Сила нічим не гальмується і досягає максимального напруження.

Активний стан в сильному рухові здійснює *категоричність*, *незаперечність* своїх виражаючих властивостей.

Орієнтаційний стан в сильному рухові.

Зразок №3

Музика:

Вправи: Перший такт музики:
 ноги: починаючи з лівої, йдемо чотири чверті в одному напрямку; на четверту чверть – випад на праву

ногу, трохи вбік;
стан-корпус: 3/4 рівно, на четверту – схиляється вправо, праве плече вперед;
руки: 3/4 нормально, на четверту – ліва рука долонею над очі (вдивляємось).

Другий такт:

ноги: на першу четверть – тягар на обидві ноги, (без випаду);

руки: на першу четверть – розходяться в боки на рівні грудей, права трохи нижче;

корпус, голова – нормально;

на другу четверть: ноги – права крок назад, решта все на місці;

на третю четверть: ноги – на місці;

руки – плечі вгору, кисті відкидаються в боки;

на четверту четверть: ноги – на місці;

руки – сильно падають вниз, кисті ударяють по стегнах.

Далі вправа повторюється в порядку чергування зазначених положень тіла в міру потреби.

Орієнтаційний стан в своїй основі ґрунтується на почині гальмування. Це визначає його змістову суть вибору, оцінки, міркування. В сильному рухові він здобуває собі серйозного фактору в розгорненні своєї виражаючої природи. Сильні енергичні жести в нашому прикладі вдивляння визначають його глибину, ми бачимо, що людина уперто виглядає, вона віддається процесу вдивляння з повною силою, ми відчуваємо, що людина не відступить. Ґрунтуючись сам по собі на мужському почині, розмислі, орієнтаційний стан в сильному рухові набуває молодечої упертості та завзяття.

Орієнтаційний стан в сильному рухові

Орієнтаційний стан в сильному рухові здійснює *глибину* своєї виражаючої природи. Коли дума – то тверда, монументальна, коли сумнів – то глибокий, коли оцінка – то до вичерпання.

Пасивний стан в сильному рухові.

Зразок №4

Музика:

Вправи: перший такт:
на першу четверть:
ноги – клякаємо;
руки – кисть в кисть по корпусу вниз, долоні лицем вниз;
на другу четверть:
корпус – вліво;
руки, як були, кисть в кисть, – відкидаємо вліво;
на третю четверть:
корпус – вправо;
руки – вправо, як були, кисть в кисть, з виносом вгору;
на четверту четверть: розпластовуємось на землі;
руки – під голову, що падає ниць.
Другий такт і третій такт – павза, лежимо долі...
Четвертий такт:
на першу четверть:
корпус з попереднього положення підняти на обидві
витягнуті руки;
на другу четверть:
поворот горілиць через праве плече:
руки: ліва – на місці, права – через корпус праворуч і
застигає над грудьми, лицем долоні зовні;
ноги: ліва – під себе в коліні зігнута, права – витягну-
та, як була;
на третю четверть:
руки: ліва – однихається від підлоги, права – як була;
ноги: ліва – на коліно, права – без змін;
на четверту четверть:
ноги: права – ступнею коло лівого коліна, ліва – без змін;
руки: кисть в кисть над головою.

Далі вправа знову повторюється спочатку в потрібній кількості.

На даному зразкові спостерігаємо рух двох протилежних реакцій. Перший такт – маємо розпач, це реакція *позитивна*: при-
Пасивний стан ймаємо оточіння, воно на нас впливає, і ми не
в сильному визволяємось, а піддаємось, впадаємо в одчай;
рухові останній, четвертий такт – стремління вийти з розпачу – реакція *негативна*: не приймаємо оточіння, хочемо відштовхнути. В *сильному* рухові реакція позитивна, як бачимо, набирає характеру відчаю; інакше кажучи, розпач здобуває в сильному рухові *посилюючого* фактору в виявленні своєї чинності; позитивна реакція процесу здобуває ще більшого виражаючого змісту, як *негативно діючий чинник*.

Так само в тому ж *сильному* рухові негативна реакція, як це бачимо на останньому такті прикладу, здобуває посилюючого фактору в виявленні своєї *позитивно виражаючої чинності*: наше стремління вийти з розпачу набирає характеру оборони, воно сильніше. Пасивний стан – стан, по-суті, від'ємно діючий – в сильному рухові здійснює *повноту* своєї виражаючої природи: коли горе – то до відчаю, коли протест – то до краю.

II. Кволий рух.

Активний стан в кволому рухові.

Повторюємо нашу вправу – зразок №2, – причому, замість сильного енергичного руху, даємо зовсім кволий рух. І ходимо ледве-ледве, і руки йдуть в'яло. Зразу виявляється відмінність виражаючого змісту даної форми руху. В нашому наступі в ногах, в наших стисканнях і ударах руками не чується переможної сили. Навпаки, ми відчуваємо в ній недбайливість, нерішучість. В *кволому* рухові активний стан губить активність і здобуває *заперечення* своєї наступаючої природи, *непевність* дії.

Орієнтаційний стан в кволому рухові.

Повторюємо вправу зразка №3 з відповідним послабленням напруження руху. Від цього зміст нашого жесту набирає зовсім іншого характеру. Жіноча природа *кволого* руху окрашує наше виглядання в обережність, нерішучість. З легкістю кволого руху приходить в орієнтаційний стан підозрілість, хитрість. В *кволому* рухові орієнтаційний стан здійснює *поверховість* своєї виражаючої природи. Коли дума – то так собі, коли сумнів – то злегка, коли вибір – то несерйозний.

Пасивний стан в кволому рухові.

Переводимо дослід на повторення вправи – зразок №4, – з максимальним послабленням сили руху. На практичній роботі бачимо, що наші вправи, які в сильному рухові давали один зміст жестові, тепер дають другий.

Наше клякання не виявляє гніту розпачливих мук, наші хитання руками – не дивлячись на їх зжаті кисті, – не запевняють нас в розпачі. Уже в момент підняття рук понад головою ми виразно відчуваємо стремління заснути, а коли людина повільно розпlastовується по землі, ми цілком переконуємося в тім, що маємо справу зі сном, з відпочинком. Від'ємно діючий пасивний стан в жіночій природі кволого руху знаходить прекрасне оточіння для розгорнення своєї бездіяльної природи. Повільність, м'якість та хвилясті лінії ніжного руху дорешти розбещують ледачу вдачу пасивного стану, і він віддається сонноті. В *кволому* рухові пасивний стан здійснює *бездіяльну* природу своєї виразистости.

III. Урівноважений рух.

Активний стан в урівноваженому рухові.

В практичних вправах повторюємо тим же порядком наші приклади зразків №2, 3 та 4, – причому силу інтенсивности да-

емо рівну точці, що перемежна межі двох крайніх напружень: сильного та кволого. Урівноважений рух по нашій кваліфікації є рух мужський, діловитий. Відповідно до цієї природи своєї інтенсивности він служить виражаючій природі станів.

Так активний стан – стан наступання – в урівноваженому рухові завершує свою природу *дозрілості*. Наступать не по-пустому, завзяття не зелене, молоде, безоглядне, – а продумане, обгрунтоване, солідне, діловите, і тим паче *вірне* на удачу. Коли оборона, то в певному місці – удар. Активний стан в *урівноваженому* рухові здійснює інтелектуальний почин своєї природи – почин поміркованости.

Орієнтаційний стан в урівноваженому рухові.

Орієнтаційний стан, сам по собі, є стан розсудливости, стан *мужського почину*: в поєднанні з урівноваженим рухом він тим більше стверджує свою *нормальну* природу. Урівноважений почин ом гальмування, орієнтаційний стан – в урівноваженому тим же гальмуванням рухові – знаходить собі вірного і сталого спідручного для виявлення своєї виражаючої природи. В *урівноваженому* рухові орієнтаційний стан здійснює почин сталости, почин нормальности своєї виражаючої природи.

Пасивний стан в урівноваженому рухові.

Пасивний стан – стан відступлення, стан бездіяльний – в урівноваженому рухові підпадає під вплив гальмуючого чинника. Коли відступать – то урівноважено, обдумано, організовано, не спішить. Коли піддаватись – то не стрімголов, коли протестувати – то резонно.

Пасивний стан в *урівноваженому* рухові здійснює *стриманість* своєї виражаючої природи.

Завдання учням для самостійного опрацювання. Приготуйте зразки вправ на виявлення всіх трьох станів в кожній із трьох ступенів інтенсивності руху.

Б) ШВИДКІСТЬ РУХУ (часовий вимір).

Зразок №5

Музика:

Вправи: 1. Ходимо цілими нотами.

Руки: з кожним кроком жест вниз, на груди, в боки, вгору, подібно до диригування по Далькрозу.

2. Ходимо четвертями.

Руки: той же жест.

3. Ходимо восьмушками.

Руки: той же жест.

Данні вправи – зразок трьох основних швидкостей руху, а власне:

а) повільний рух – цілими нотами;

б) стриманий рух – четвертями;

в) швидкий рух – восьмушками.

Ясно, що вжитий нами рахунок руху взято в даному разі лише для зручності і наявного визначення різниці. Учет [урахування] швидкостей нами розглядається в послідовних розділах в соціо-психічній паралелі виражаючих категорій. Дана ж робота оперує поняттями лише повільного, стриманого та швидкого руху, як визначеннями часового виміру в соціо-біологічній паралелі тих же категорій.

Швидкість як основа моторного моменту *Швидкість*, як така, визначає лише моторний момент виразистості. Це нам стане ясним, коли ми звернемося до вправ, які мають в собі лише *моторний* почин, як, наприклад, гімнастичні вправи, акробатика тощо. В цих вправах ми можемо ізолювати швидкість від просторовості руху: наприклад, вправи на турніку,

в одній просторовій точці. В цих випадках *розмах* та *сила*, як виражаючий чинник, не «учитуються». Сприймання фіксує лише впливовість *моторизму*. Звернімось до наших вправ.

В нашій роботі трудно цілком ізолювати швидкість (часовий вимір) від просторовості, як це можна в гімнастичних та чисто моторних вправах. В ході маємо переміну просторових точок, так само як єсть вони і в рухові рук. Що ж ми бачимо на даних вправах?

Коли ще можна говорити про якийсь виражаючий *зміст* першої вправи, де ми маємо рух цілими нотами, то на другому прикладі даного зразка, при рухові четвертями, цей зміст в великій мірі губиться, а в рухові восьмушками – зовсім пропадає, не дивлячись на те, що ми не маємо в даному разі чистої швидкості. В першому прикладі виражаючий зміст руху визначає просторовий момент. Ми маємо в даному разі повільний рух. В швидкості йому повинен би відповідати *малий* розмах. Спробуймо перевести це в матеріялі, і ми переконаємось, що наш рух загубить всякий зміст, окрім *моторного* почину. І лише тому, що у нас руки ідуть до кінця, себто мають *великий* розмах, рух в цілому здобуває собі характер, зміст.

Моторність має установку лише на переможення матеріялу. І лише *ступінь* досконалости цього поконання і служить впливаючим фактором. Важна лише спритність, швидкість, частота. Що в моторному рухові ми маємо свій *темп*, *рахунок* та *рітм* – не міняє суті: вони в даному разі служать засобом моторного впливу, а не його змисловій суті.

Моторний рух – ізольований рух, він не має зв'язку з оточінням, він не є рухом взаємодіяння індивіда та оточіння, в нім нема почину змагання, – звідси впливає відсутність в нім виражаючого змісту.

В поєднанні логічно впливаючих один з другого виявів, вимірів, маємо лише заступлення моторного моменту, а власне:

- а) сильний рух – плюс швидкий – плюс великий розмах – маємо моторність повного напруження;
- б) урівноважений рух – плюс стриманий – плюс нормальний розмах – маємо загальмовану моторність;
- в) кволий рух – плюс повільний – плюс малий розмах – маємо розрядження моторности.

Лише поєднання виявів *часового* виміру – швидкості – з виміром просторовим – розмах[ом] – визначає виражальний зміст руху, визначає наповнення діяльної форми.

Швидкість в тому чи іншому ступені своєї *моторної* зарядки, будучи поєднана з даним ступенем розмаху, здобуває зв'язок з оточінням і лише тоді [ви]ступає як діяльний чинник виразистості. В такому разі моторний почин швидкості служить показником *сили*, де спритність зараховується як набута здібність до загального комплексу взаємодіючих сил. Це передвизначається самою основою взаємодіяння індивіда та оточіння, де наше сприймання підраховує хід дії «учетом» [зчитуванням] зовнішніх знаків, як показників переважаючих моментів взаємодіяння, моментів змагання.

Швидкість і стан В цім ми приходимо в стосунок з нашим визначенням станів: часовий вимір – швидкість – *визначає ступінь активної основи* кожного стану.

Так активний стан,	що в швидкому рухові має своє логічне виявлення; в стриманому рухові здобуває почин урівноваження; в повільному рухові здобуває почин загальності [сповільнення];
орієнтаційний стан,	що в стриманому рухові має своє логічне виявлення; в швидкому рухові здобуває почин спритности;

пасивний стан, в повільному рухові здобуває почин за-
гайности;
що в повільному рухові має своє логічне
виявлення;
в швидкому рухові здобуває почин по-
спішности;
в стриманому рухові здобуває почин за-
гальмування.

III. РОЗМАХ РУХУ (просторовий вимір)

Зразок №6

Музика:

Вправи: I. Ходимо четвертями *плижками*. На кожну четверть якомога більший скачок. Руки пускаємо вільно.
II. Ходимо четвертями *звичайним* кроком. На кожну четверть – крок. Руки пускаємо вільно.
III. Ходимо четвертями *дрібними* кроками. Руки пускаємо вільно.

Темп во всіх трьох прикладах *однаковий*. В даних вправах ми не маємо жесту, у нас проста хода, уложена в різні ступені розмаху. І тим не менше, в них не трудно відшукати виражаючий зміст діяння.

В першому прикладі наші підплигування викликають вражіння погоні, вражіння наступання. Причому в даному разі швидкість здається прискореною.

В другому прикладі маємо привичну для нас ходу, яка викликає вражіння *діловитости* і, нарешті, в третьому прикладі – дрібні кроки збуджують вражіння пасивности, вражіння топтання на місці, що асоціюється в нас з поняттям нерішучости, полохливости і т. и. Швидкість же при цьому здається затриманою.

Наші відчуття щодо часового виміру не єсть помилкові. Плижок протягом однієї чвертки ноти покриває простір в кіль-

ка раз більший від простору дрібними чи навіть нормальними кроками, тому швидкість поступання тіла в просторі відносно прискорюється. Навпаки, при дрібних кроках нами покривається зовсім малий простір, це потребує загайности в швидкості.

Як бачимо, в реальному оформлені рух ніколи не визначається в якомусь *одному* вимірі. Тим не менше, теоретично ми можемо визначити виражаючу властивість кожного зокрема. Виражаюча властивість просторового виміру (розмаху) займає переважаюче місце серед других вимірів. Це передвизначається самою природою взаємодіяння, коли *сила* руху являє собою первооснову взаємодіяння і «вчитьється» сприйманням як фактор, що, врешті-решт, розв'язує процес змагання: коли *швидкість* визначає нам моторний момент процесу, то розмах руху визначає собою переважно зміслову суть зовнішньої форми.

Просторовий вимір є той вимір, що єдино служить наочним показником взаємодіяння індивіда та оточіння, підпорядковуючи собі вимір часовий – швидкість. Перейти з місця на місце уже значить або наблизитись до оточіння, або відійти від нього. Підійти великими чи дрібними кроками до оточіння уже значить визначити характер свого відношення до нього. З *просторовістю* поєднуються поняття *п[е]репон*, поставлених індивідууму для переможення. Сам по собі простір єсть такою *п[е]репоною*.

Стани, що являють собою внутрішній зміст, яким передвизначається зовнішня форма даного руху, в просторовому вимірі розгортають всю свою зміслову суть. В паралелі соціо-біологічних категорій виражаючих властивостей – розмах нам визначає *чуття міри* в акції взаємодіяння, а в паралелі соціо-психічних категорій він визначає нам всю зміслову суть форми, що розгортається в напрямках, має вихідні і стосункові точки, має конфігурацію органів.

Своє переважаюче здійснення стани знаходять:

- а) активний стан – в великому розмахові;
- б) орієнтаційний стан – в нормальному розмахові;

в) пасивний стан – в малому розмахові.

Таким чином кожен стан має свій просторовий вимір, *свій основний розмах*.

З використанням же розмаху *другого* стану, кожен стан набуває в ньому відповідного ухилу від своєї нормальної природи. Цей ухил ми будемо називати:

а) плюс-ухил, що несе з собою позитивні ділання для даного стану, та

б) мінус-ухил, що несе з собою негативні ділання для даного стану.

Відповідно з цим маємо:

- а) активний стан, що в 1, великому розмахові має нормальне виявлення своєї діяльної природи;
2, нормальному розмахові здобуває плюс-ухилу, що окрашує його почином розмислу;
3, малому розмахові здобуває мінус-ухилу, що надає йому характеру розрядженої акції.
- б) орієнтаційний стан, що в 1, нормальному розмахові має логічне своє виявлення;
2, у великому розмахові здобуває плюс-ухилу, що надає йому характеру широти, повноти та глибини;
3, малому розмахові здобуває мінус-ухилу, що надає йому характеру кволости, ослаблення;
- в) пасивний стан, що в 1, малому розмахові має нормальне своє виявлення;
2, нормальному розмахові здобуває плюс-ухилу, що паралізує його пасивну природу гальмуючим почином стриманости;
3, великому розмахові здобуває мінус-ухилу, що надає йому великої пасивности.

2. Виразистість поєднання вимірів.

Тримаючись логічної послідовності розвитку руху, ми таким чином в своїх роботах підійшли до виражаючих властивостей поєднання окремих вимірів, як фактично і визначається рух в реальному оточінні. Ми прийшли до висновку, що просторовий вимір є домінуючий по своїй виражачій значимості. *Розмах руху*, себто властивість просторового виміру, стоїть на першому місці і уже йому служить *швидкість*, як *показчик сили*, показчик степенування акції взаємодіяння. Відповідно з цим, схему наших практичних вправ ми будуємо, виходячи від *розмаху*, до якого додаємо той чи інший ступінь швидкості. В цім ми здобуваємо ще одну практичну зручність – іменно сполучення зі станами, які мають *кожен* свій основний розмах.

А. Великий розмах (активний стан) в поєднанні з усіма ступенями швидкості.

Зразок №7.

Музика:

Вправи: а) великий розмах + повільна швидкість.

I. Ідемо цілими нотами. Руками робимо знайомий нам жест подібно до Далькрозівського диригування. На кожную ноту – один рух руками.

б) великий розмах + стримана швидкість.

II. Ідемо четвертями. Руками робимо той же жест на кожную четверть руху *одною* рукою.

в) великий розмах + велика швидкість.

III. Біжимо восьмушками і так же швидко робимо той самий рух рукою.

Схема даного руху має характер пластичного жесту. Це облегшує виділення в ньому виражачої природи *вимірів*, тому що конфігурація органів (рук) сама по собі не претендує на виразистість.

З даних вправ спостерігаємо, що рух цілими нотами сприймається як рух жрецький, урочистий, поважний. І дійсно *повільна* швидкість руху ріднить нас з квалістю його силового почину, що в активному стані приводить до загайности; рух же *великого* розмаху походить від сильної інтенсивності і в активному стані дає нормальне виявлення його діяльної природи – наступання. В поєднанні це дає своєрідну виразистість *покликання на чужу силу*. В великому розмахові *повільного* руху маємо непевність в собі. Ця непевність в активному стані, стані наступання, і приводить нас до наступання за допомогою *чужої* сили. Звідси поклики на бога, взивання на долю і т. и.

Природно, що в рухові четвертями, де з великим розмахом поєднується *стримана* швидкість, ми маємо вражіння *певности* своєї сили. Той же самий рух, той же жест набирає змісту не жрецького покликання, а зміст нападання. Спробуймо продовжити нашу руку мечем, і ми матимемо вражіння рубання. Поєднання великого розмаху з стриманою швидкістю визначає в активному стані *певність*, твердість його наступаючої природи.

Нарешті за третім прикладом даного зразка №7 приходимо до висновку, що поєднання великого розмаху з швидким рухом в активному стані дає *відданість*.

Б. Нормальний розмах (орієнтаційний стан) в поєднанні з усіма ступенями швидкості.

Зразок №8.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла
	вихідне положення: стоїмо; ноги: нормально; руки: схрещені на грудях; голова: просто.
	А) Нормальний розмах, плюс повільна швидкість:

руки: на 4/4 в ліктях розходяться в боки на ширину корпусу, долоні лицем вгору; голова: на 4/4 схиляється вниз;
павза на 4/4;
руки: на 4/4 повз корпус ідуть вниз, долоні лицем вниз; голова: на 4/4 піднімається вгору;
павза на 4/4;
руки: на 4/4 права рука іде вгору до висоти грудей, долоня лицем вгору; голова: на 4/4 знову іде вниз;
руки: на 3/4 ліва рука йде вгору до рівня грудей і на четверту четверть обидві руки схрещуються в своє вихідне положення на грудях; голова: 3/4 павза, а на четверту четверть разом з хрещенням рук стає рівно в своє вихідне положення.
Б) Нормальний розмах, плюс стримана швидкість:
той же рух в такому ж порядку, але четвертями, себто кожен рух, що припадав раніше на 4/4, робиться протягом однієї чвертки. Павза, рівна раніше 4/4, робиться в 1/4. Всього рух триває 1/2 такту, себто шість четвртин, відповідно до шести тактів в попередньому моменті.
В) Нормальний розмах, плюс швидкий рух – велика швидкість:
рух восьмушками;
вихідне положення: стоїмо нормально, руки схрещені на грудях;
на першу восьмушку: легкий випад на ліву ногу, руки пускаються вільно;
на другу восьмушку: легкий випад вправо, права рука над очі – вдивляємось;
на третю восьмушку: хлопок в долоні перед собою;
на четверту восьмушку: права рука – взмах справа наліво – закликаємо.

Нормальний розмах руху найкраще уживається з почином гальмування, почином інтелектуальності орієнтаційного стану.

В нім він зустрічає споріднені собі вимоги більшої сконцентрованості в собі, аніж дії в периферії.

Як бачимо на вправі «А» даного зразку №8, нормальний розмах в поєднанні з повільним рухом (мала швидкість) збуджує вражіння *затриманої* думки. Тут орієнтаційний стан, що має в нормальнім розмаху своє природне виявлення, зустрічає в поєднанні з *повільним* рухом пасивно-діючий почин. Це мусить на його нормальну природу давати негативне ділання: процес міркування, вибору, оцінки протікає пасивно. Звідси – вражіння *нерішучості*.

Природно, що за прикладом «Б» зразка №8, де ми маємо рух четвертями, рух стриманої (нормальної) швидкості в поєднанні з нашими нормальним розмахом, [ми] переконуємось, що орієнтаційний стан при нормальному розмахові, плюс стримана швидкість, здобуває собі *почин рішучості*, почин певности своєї розмислової природи.

І так же само за прикладом «В» того ж зразка №8, в якому маємо поєднання нормального розмаху з швидким рухом, знаходимо, що орієнтаційний стан в даному поєднанні вимірів здобуває собі почин *спритности*.

В) Малий розмах (пасивний стан) в поєднанні зо всіма ступенями швидкості.

Зразок №9.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	
	А) Малий розмах, плюс <i>повільний</i> рух:	
	вихідне положення:	стоїмо нормально;
	руки:	схрещені на грудях.
Цілими нотами протягом 4/4		ноги: поступають назад малим кроком, руки: в кистях розгортаються в боки до середини грудей в ліктях, майже на місці, <i>лище</i> долонь вперед;

на 4/4	ноги: слідуєчий крок – на одну цілу ноту; руки: ідуть по корпусу вниз, відхиляючись назад, кисті: <i>спинками</i> наперед;
на перші 2/4	ноги: так само – два кроки назад;
на другі 2/4	стоїмо на місці;
на перші 2/4	руки: кисті перед себе на рівні грудей, лице долонь вперед;
на другі 2/4	два коротких відрухи від себе;
на 4/4	в своє вихідне положення;
павза 4/4.	
Б) Малий розмах, плюс стриманий рух:	
той же рух, що маємо в попередньому прикладі А) – чет- вертями, себто на кожну четверть укладається рух, що в попередньому прикладі тривав протягом 4/4.	
В) Малий розмах, плюс <i>швидкий</i> рух (велика швидкість):	
той же рух, але восьмушками, себто на кожну восьмушку укладається рух, що тривав в першому прикладі на 4/4, а в другому – на 1/4.	

Малий розмах є природним розмахом пасивного стану, де він розгортає всю свою негативно діючу природу. Поєднання даного розмаху з відповідною швидкістю приносить йому певну кількість моторних побуджуваль, що покращують його в ту чи іншу активність.

Активність пасивного стану, стану відступання потрібно розглядати як негативну активність. Чим швидше відступання, тим сильніше вражіння пасивності. Тому в ньому позитивне ділення розподіляється в навпаковому порядку, себто з повільнішою (негативною) швидкістю маємо затримання пасивного почину, що розглядається як позитивне з'явище, і навпаки – зі збільшеною швидкістю (швидкість позитивна) маємо прискорення пасивного почину, що розглядається як негативне з'явище.

Пасивний стан, стан малого розмаху, в поєднанні даного свого основного розмаху з повільною швидкістю руху здобуває почин

цування, в поєднанні зі стриманим рухом – почин *боязні*, а в поєднанні зо швидким рухом він вже набирає характеру тремтіння, *полохливості*.

Завдання учням для самостійного опрацювання: приготувати зразки вправ, подібно до наведених №7, 8 та 9, але побудувати їх виходячи не від *розмаху* плюс швидкість, а навпаки – *швидкість* плюс розмах, зв'язуючи кожен раз зі станами.

VII. Виражаючі властивості *часового* виміру в соціо-психічній паралелі виражаючих категорій:

- а) поняття метру, темпу, ритму;
- б) поняття внутрішнього ритму;
- в) соціальний ритм.

Перед нами місце для дії: сцена чи просто помости. З лівого боку вибігає тікаючи жінчина. Обома руками обхопила голову. Посередині на мент спинилась. Повернулась і глянула в той бік, звідки вона тікає. Корпус її відхиляється вправо, голова, роблячи поворот, ховається ще глибше в руки, і вона вибігає праворуч.

Через момент в напрямку за жінкою пробігає мужчина А. з ножем в руках.

Ще через момент жінчина біжить назад. В той мент, коли вона готова зникнуть ліворуч, звідси... вибігає мужчина Б., а назустріч йому, з правого боку... появляється мужчина А. з ножем в руках.

Момент – павза, потім в обох мужчин на місці рух корпусом вперед один до другого, і знову павза. Ще мент і мужчина А. з ножем кидається до жінчини, але мужчина Б. [ступає] йому назустріч і приймає випад на себе. Межи двох мужчин боротьба. Жінчина застигла, не ворухиться, раптом перед нею падає ніж, вибитий з рук А. В цей самий момент мужчина Б., не маючи сили збороти А., падає, а на нього насідає противник. Останній душить

Б. От-от задушить, але жінщина схопила вже ножа і кинулась до нього. Момент і... вона ножем готова розв'язати суперечку, але чоловічина А., відхиляючись від ножа, пускає свого противника і відступає. Постать його відхиляється назад, руки: одна перед грудьми, друга трохи поза корпус, – відійшов.

Мужчина Б. піднявся. Жінщина до нього кинулась, він її бере одною рукою повище ліктя, другою – за стан. Павза. Момент всі троє мовчать. Врешті жінщина кидає ножа під ноги А. і разом з Б. виходить. Самотній А. опускається додолу.

Можемо спростити наш приклад: хай чоловічина Б. буде сильнішим і переможе А. Він вирвав у нього ножа, пустив переможеного А. і кинув йому під ноги його ножа. Сам виходить з жінщиною.

В якому б примітивному виконанні не була проведена ця сцена, певне вражіння вона все ж на нас справить. Вона зворушить нас, ми *відчуємо* на собі певний вплив і зрозуміємо дану дію.

З попередніх наших праць ми знайомі з природою реакцій. Ми знаємо про ЗДІБНІСТЬ ЖИВОЇ ІСТОТИ ВІДКЛИКАТИСЯ НА ЗОВНІШНІ ЗВОРУШЕННЯ, РОЗДРАТОВАННЯ.

Наведене примітивне дійство для нас [і] було таким роздратованням: його сприймав наш зір, ми бачили його, ми зрозуміли його, відчули і мусили піддатися його впливові. *Де причини даного впливання, що розкривають майстрові сцени шлях до розпорядимости впливаючими засобами?*

Переходимо до розгляду окремих моментів нашої вправи.

I. Повернімо груди трохи вліво, праву руку віддаляємо від постаті-корпусу, зігнувши її в лікті долонею від себе. Ліва рука накриває голову, яка трохи схилена до лівого плеча. Ідемо в такий позі вперед лівим боком.

II. Спинились. Руки zostались майже так само, голова виглянула з-під лівої руки, повернулася вправо, очі прямо по лінії. Потім робимо корпусом відхил в лівий бік, нахилиємось в поясі, і обидві руки кладемо на голову. В такий позі виходимо.

III. Спробуємо зробити всі ці комбінації руху з швидкістю подібно до швидкості, з якою було розіграно спочатку нашу п'єску. У нас получается частина нашого дійства, іменно: перший вихід жінки.

Бачимо, що ми можемо нашу п'єску розкласти на окремі моменти, кожен момент можемо розкласти на його частини, аж до найдрібнішого руху, до окремого жесту. Жест, як це ми бачили на прикладах попередніх наших вправ, має властивість набирати іншого характеру або – як правдивіше буде сказати – іншого виразу, в залежності від кожної зміни в його зовнішній формі. Коли б ми спробували розкладені нами окремі рухи, окремі жести змінити самих по собі і потім знову звести їх до одного цілого, – наш зразок дійства набере зовсім іншого характеру, іншого змісту, перед нами встане новий дійовий процес, що мусить зворушити *нові враження*. То значить, що сила впливової чинності лежить в нашому *умінні комбінувати* знак, комбінувати жест, комбінувати дію і приводити до єдиної *потрібної* нам театральної форми. Ми орудуємо формою, орудуємо *знаком*.

Але основа виражаючої та впливаючої здібності лежить звичайно не в жесті, як абстрагованому знакові, а в нашій здібності *сприймати* його діяльну природу, здібності, що ґрунтується на властивостях *зроджувати в нас самих відповідні, споріднені дійовому процесові, звучання*.

Поруч з зовнішнім окресленням виражаючого знаку, поруч, так би мовити, з формою жесту, яку також треба мислити динамічно, – *чинниками, що збуджують в нас ці звучання, служать розмір, темп та ритм* дійового процесу. Таким чином, ми зустрічаємось з властивостями часового виміру нашої соціо-психічної паралелі виражаючих властивостей.

Переводимо їх на практичні вправи. Беремо для прикладу вірш Пронози¹⁰:

¹⁰ Валер Проноза – Василь Еллан-Блакитний (справж. Елланський, 1894-1925) – український письменник і громадський діяч.

Лулу – не паризька співачка,
Лулу – не із тих, що шантан ...
Лулу – це маленька собачка
Княжни Роговської-Лобан.

Княжну без поваги й шаноби
З палаців князівських старих
Прогнали брудні хлібороби...
Й немає хвороби на них!

Княжна пробиралася рачки
В «Європу», де гроші і лад.
А з нею – і вірні собачки
Тікали з Республіки Рад...

Попробуємо проспівати цей вірш хоча б на мотив «Гусар-усачей»¹¹ і ходити маршем під цей спів *рівними* кроками.

Спробуємо ходити і робити кроки не по-маршовому, а кроком на кожну ноту мелодії.

Спробуємо нарешті ходити не організовано: співаємо як належить, а ходимо – як хто попав.

Нарешті спробуємо співати всі ці самі слова вірша на інший мотив, приміром: «Долой, долой монахів, равнінів і попів»¹². Перед нами повстане ціла низка п[е]репон в одних вправах і цілковите усунення їх в других.

Мотив «Гусар-усачей» нам дозволить цілком легко співати пісню і зручно ходити під наш спів. Тут мелодія не буде заважати словам, а слова не шкодитимуть ході. Все погодиться.

Мотив «Долой, долой равнінів» – мотив цілком маршовий. Ходить нам під цю пісню, коли ми її співатимемо без слів, дуже легко. Але як тільки ж ми захочемо додати слова вірша «Лулу», починаємо відчувати невірноваженість: проказувати

¹¹ «Гусары-усачи» - воєнна пісня, слова і муз. В. Сабініна.

¹² «Долой, долой монахов, Раввинов и попов! Мы на небо залезем, Разгоним всех богов!» – пісня «воинствующих безбожников». Автор невідомий.

слова цього вірша під мелодію «Долой, долой монахів» ми не зможемо.

Так само, в разі, коли ми ходимо під мотив «Гусар-усачей», на кожну ноту ступаємо кроком, – перестає бути рівною наша хода і скидається на танок. Навпаки, при вільному ходженні отримується повна неорганізованість, нелад. Причини цих властивостей поводження та організації, причини виявленої дезорганізації лежать в погодженні чи непогодженні *часових вимірів*: розміру, темпу, ритму.

Метр, або розмір Метром, або розміром, зветься *сприймання часу* в певній *усталеній* формі. В матеріалі дане твердження виявиться в слідуючий спосіб. Беремо нашу пісеньку «Лулу» і мотив, що цілком з нею погоджується, в даному разі – «Гусар-усачей». Беремо певну швидкість для нашої пісні і під спів ходимо, одзначаючи ногами *рівні* кроки.

Ми бачимо, що наші кроки роблять такий рівномірний поділ на окремі кусочки, в якому через ногу чергуються то сильніші, то слабші моменти. Ми разом з притиском на пісні робимо притиск в ногах. В даному разі такий притиск припадає на кожний нечотний крок, власне на 1, 3, 5 і т. и. Спробуємо для зручності рахувати тільки на раз і на два, і у нас сильне місце пісні припадатиме на кожен перший крок.

Це незмінне чергування сильних і несильних моментів розміряє цю пісню і весь покладений на неї рух на низку однакових довготних величин. Такий вимір довготностей є з'явище *метричного* порядку. Метр визначає поняття розміру, поняття організованого виявлення часового виміру руху. В даному разі ми маємо розмір на $2/4$, бувають розміри на $3/4$, $4/4$ і т. и. Сильний момент завжди стоїть на першому місці.

Беремо ту ж саму пісню і так само співаємо, і так само ходимо – тільки *швидше* або *загайніше* [повільніше], ніж в попередньому разі. Що змінилось? Мелодія пісні не змінилась, характер ходи теж не змінився, розмір не змінився, – змінилась лише *швидкість*. Це з'явище *темпового* порядку.

Темп *Темп є ступінь виміру швидкостей, в яких розгортається діяльна матерія, оформлена чи то в звукових знаках, чи то в знаках пластичних, незалежно від їх внутрішньої природи та характеру. Метр це є одиниця часового виміру, а темп є надана в той чи інший момент швидкість даного метру, що таким чином опреділяє часово-кількісний зміст метру.*

Співаємо ту саму пісню і ходимо, ступаючи ногами на *кожну* ноту нашої мелодії. Які маємо зміни в даному разі? Змінилась наша походка, змінився малюнок дії наших ніг. Ця зміна є з'явище *рітмічного* порядку.

Рітм Рітм є *совідношення довготностей часу*, якими опреділяється музичний чи пластичний малюнок речі. *Рітм є совідношення движучих починів діяння.* Рітм є та основа буття, що офарблює його в своєрідний малюнок, що приділяє його вчуваємо та пізнаваємо істотність. Здебільшого рухи відносяться одночасово і до *метру*, і до *рітму*. Тоді вони звуться метро-рітмічними. Це було в нашій роботі, коли ми співали пісню і ходили *рівномірними* кроками. Ноги у нас одраховували метр, зберігаючи при цьому одноманітний *рітм* дії. В другому разі, ступаючи ногами на *кожну* нотку, а руками відраховуючи метр, ми мали *рітмічне* ступання.

Далькроз дав таке популярне опреділення *рітму*: «Такт (як відомо, такт і метр поняття майже однакові) єсть певна однаковість, в яку може вкладатись багата *ріжноманітність*, а *рітм* і єсть та *ріжноманітність*, що вкладена в цю однаковість». В пісні *рітм* відрізняється від мелодії тим, що він не має висотного виміру звука, а лише часове совідношення. Мелодія будується на законах *рітму*.

В наших вправах ми мали часткове погодження, коли під пісню ходили *рівномірними* кроками – походження метро-рітмічне; ми мали повне *рітмічне* погодження, коли ступали на *кожну* ноту, маючи в ході характер танку, і ми не мали ніякого погодження, коли пробували ходити в одне, а співати в друге – як попало.

В перших двох випадках ми мали організоване злиття СЛОВА, МУЗИКИ (мелодії) та РУХУ в одне ціле, а в останньому випадку ми мали дезорганізацію. Ця дезорганізація і є тією причиною, що чинила нам незручність в наших вправах і тим збуджувала в нас неприємні роздратовання, роздратовання негативних реакцій, і навпаки – природно організоване дійство, що має в собі органічне злиття окремих елементів видовища в єдине ціле, – збуджує в нас звучання, які належать відповідно до реакцій позитивних, реакцій задоволення.

Таке органічне злиття окремих елементів дійства називається синтезом, а основою синтезу є ритм зо всіх мистецтв, основ[а] мистецтва видовищного дійства.

Уміть знайти ритм видовищного дійства – то значить розпоряджатись ключем ритміки реактивних процесів, ритміки реакцій. Що маємо розуміти під ритмікою реакцій? Берем приклад.

Ми спостерігаємо в цірку дотепні, чисті роботою вправи гімнаста. Вони в нас збуджують звучання напруженого задоволення. Спостерігаємо такі ж вправи, але *нечисті* роботою, менш дотепні, де відчувається непевність. Ми час від часу ловимо себе на думці, коли нам хочеться йому допомогти: от... от... і переміг. Ми облегшені.

Причина в тім, що вправи гімнаста мають свій ритм, своє співвідношення движучих моментів його роботи. Спостерігаючи дані вправи, ми на них реагуємо. Збуджені в нас реактивні процеси родять свій ритм. Він «совпадає» з ритмікою руху гімнастичних вправ гімнаста. Ми чуємо в собі кожен поступок його руху. Тим-то певність гімнастичних вправ – чиста робота одного гімнаста – тримає нас в неослабнім урівноваженім напруженні задоволення, і тим-то найтонша непевність недосконалої роботи другого гімнаста нас змушує відкликатися тремтінням і бажанням допомогти. Причина – порушення ритмів.

Ми чуємо «несовпадение» ритмів нашого звучання і ритму роботи непевного гімнаста. В нас родиться непевність, острах,

ми відчуваємо раніше, аніж урозуміємо. *Рітміка реакцій є тим провідником, що робить глядача співучасником видовищного дійства*, що активізує його і що визначає конструктивну роль майстерства видовищного дійства в загальній системі соціальної діяльності.

Зазначені вище форми виміру, себто розмір, темп та ритм, мають практичне здійснення лише в музиці. В рухові ми наближаємося до цих вимірів лише в танку. В видовищному дійстві ми лише в опері маємо «учет» [нотування] вокального моменту дії, в цілому ж – видовищне дійство, як таке, а також його окремі елементи – *записів* ритму, темпу та розміру не знають. То зовсім не значить, що вони випадають з цих вимірів. Кожен рух, кожен жест, кожен знак, всяке видовище в цілому – мусить мати свій темп, свій розмір та свій ритм. Ми тільки не навчилися [вивчили] досконало ці ритми. І в практичній роботі, в побудуванні видовища чи окремого жесту, ми змушені керуватись інтуїцією, що має свою назву – *чуття внутрішнього ритму*.

Внутрішній ритм Досконало ритмічно вихований акторський матеріал завжди чує в роботі ритміку дійового процесу, чує його темп.

Виховання чуття ритму, виховання здібностей нашого матеріалу розпоряджатись часовими вимірами дає нам ритміка та фізкультура. У нашій дисципліні ми уже повинні користатися з їх здобутків.

Соціальний ритм Ритм не є щось відірване від життя. Навпаки, він органічно з ним злитий і з нього випливає. В визначенні поняття ритму нами зазначено, що *ритм єсть співвідношення движучих починів діяння*. То значить, що так само, як іде поступовання буття, поступовання соціальних форм, так само йде поступовання ритмічних з'явищ, – то значить, що ми маємо соціальний ритм, маємо ритміку, властиву для кожної епохи.

І дійсно, пригляньмося до ритму роботи примітивного ткацького станка і до ритму роботи сучасної фабрики, – то нам стане ясна

відмінність ритмів. Сьогоднішня ритміка радіо та аеро відмінна від ритмів середньовіччя, так само як остання була відмінна від ритмів Вавилону. Впливаючи з соціальних форм, ритм таким чином є тією основою, що ріднить видовищне дійство з світовідчуванням своєї епохи. Майстер, що не зуміє знайти для організованого ним видовищного дійства ритму, *спорідненого* з ритмом даної епохи, з ритмом сучасних йому соціально-економічних та загальнокультурних напружень, завжди лишиться зі своєю роботою поза оточінням, поза епохою.

Приймаючи принцип соціального ритму, ми тим самим приймаємо різноманітність ритміки руху в залежності від класового походження мистецького образу.

Схема примітивної вправи на практичне виявлення в акторському матеріалі характеру соціальних ритмів.

Розділяємо нашу аудиторію слухачів на дві групи: одну групу ми організовуємо в матеріалі поєднанням одного з другим і даємо завдання: рухом та звуковими окликами наслідувати ритм *подорожування на волах*.

Другу групу так само організовуємо з завданням наслідувати ритм *подорожування поїздом*.

Музика:

I. Зразок ритму подорожування на волах.

Музика:

II. Зразок ритму подорожування поїздом.

Завдання учням для самостійного опрацювання: приготувати вправи примітивних схем ритмізованих реактивних процесів, а також вправи зразків соціальних ритмів: ритм жниварки поруч з ритмом грабок косаря, ритм примітивного ткацького станка та ритм сучасної суконної фабрики.

VIII. Напрямки та їх значення:

- а) напрямки у Дельсарта;
- б) напрямки реального оточіння;
- в) напрямок наступання;
- г) напрямок переваги;
- д) напрямок вибору та оцінки;
- е) напрямок відступання;
- є) напрямок знищення, поконання.

I. Мене зранено. Я впав. Лежу. Чую холодний дотик. Що це? Рельси. Гуркіт. Певно поїзд. Сил немає. Ще б жить. В кишені хусточка, а з рани – кров.

II. Спинили потяг. Це... не потяг. Всього лиш робітничка дрезина. Але тут, на цій дрезині... залізничник, мій найближчий друг. На грудях в його так приємно.

III. Одужав я від рани. Ранок. Сам в кімнаті. За вікном садок. На вітах промінь. Пахощі. Чудово так вдихать повітря. Я втомився.

Проробивши зазначені приклади, в нашій роботі ми зможемо знайти всі основні напрямки руху. В першому прикладі ми очевидно змочимо в своїй крові хусточку і піднімем руку вгору: нам важно зупинить загрозу поїзда. *Рух вгору* виділяється серед інших йому підпорядкованих.

Другий приклад, що змушує нас кинутись на груди нашого друга, де так приємно відпочить від рани, простягне наші руки наперед. *Рух вперед* в даному разі виділиться серед других.

В третьому прикладі ми знайдемо не один, а кілька рухів, що звернуть на себе увагу. Ми відчинимо вікно в садок. Садок, повітря, пахощі потягнуть нас до себе, і ми хитнемось корпусом *вперед*, повітря вдарить нам у груди, і нас штовхне *назад*, але ми разом з цим розкриємо *в боки* руки і вдихатимемо повними грудьми, причому руки підуть *вгору*; сп'янілі, ми опускаємося *вниз*, сідаємо.

Напрямки у Дельсарта Дельсарт, а за ним і Волконський, приймають в основу ТРИ напрямки. Ці три напрямки їм диктує їх принцип потрійності, причому ствердженням цього принципу береться принцип геометричного виміру, – що в одній точці під прямим кутом можуть схрещуватися лише *три* лінії, що врешті дають шестикінецьний «хрест» в просторі.

Ці три напрямки слідуючі:

Довжина, по якій розподіляється рух вперед і назад.

Ширина, по якій розподіляється рух вправо і вліво.

Вишина, по якій розподіляється рух вгору та вниз.

Кожному з напрямків дається своя властивість. Напрямок довжини определяється як поєдинчий. Він (напрямок) завжди дає вражіння одноцільності.

Хоча б ми одну руку витягнули вперед, а другу назад, все одно вражіння *напрямків* довжини определяється одноцільне, воно не розбивається. Воно дає вражіння, наче людина тягнеться «к свету» одною рукою, а другою – тягне за собою других.

Навпаки, напрямок ширини вважається подвійним. Коли витягнути обидві руки в один бік, це не дає вражіння цільності, в цьому відчувається половинчастість. Цільність досягається лише тоді, коли витягнуті обидві руки [врізнобіч].

Нарешті, третій напрямок – вишини – вважається потрійним. Це підтверджується прикладом: даються обидві руки, протягнуті вперед. Це напрямок довжини, що одноцільна при *обох* руках, витягнутих в *один* кінець, – в протилежність подвійній ширині. Коли опускати одну руку вниз, а другу піднімати вгору, то цим ми здійснюємо три елементи напрямку вишини. Напрямок вишини розвивається вгору і вниз, в вишину і в глибину. Але ступінь вишини чи глибини залежить від довжини радіуса, себто від руки – наскільки вона витягнута. А це вже третій напрямок¹³.

¹³ Радіус руки степенує зміст напрямку, а не творить новий (третій) напрямок – прим. автора.

Ці міркування абстрагують напрямки, як щось самодовліюче і ні з чим не зв'язане.

«Половинчастість» руху з протягуванням обома руками в один бік цілком неприродна, бо неприродний сам рух. Такий рух не потрібен, він не *життєвий*. Доцільність потребує використання однієї руки в один бік. Коли загроза з боку не сильна, то справиться одна рука. Коли ж одна рука не справиться, – повертай фронтову частину організму, давай обличчя і обидві руки. Жест в один бік одною рукою так само дає одноцільне вражіння, як в обидва боки обома руками. Одноцільність в останньому разі теж природна в силу того, що обслуговувать обидва боки природно обома руками.

І коли витягнуті по ширині в боки обидві руки, що дають вражіння одноцільності, показують *два* різні кінці, то і руки, витягнуті по довжині вперед і назад, так само зв'язані з двома різними кінцями.

Нарешті, коли напрямок вишини має градацію ступенів глибини та вишини, в залежності від радіуса руки, то і напрямки ширини та довжини мають ту саму градацію ступенів довготности та розмаху руху, що залежать від того ж таки радіуса.

В нашій роботі *поняття напрямків* органічно мусить зв'язуватись з *жестом*. Важне вражіння одноцільності жесту, його повноти, як виражаючого знаку в дійовому процесі, а не вражіння напрямків самих по собі. Не жест для напрямку, а напрямок для жесту.

Напрямки руху Крім того, поняття напрямків потрібно зв'язувати з їх дійовою природою, з поняттям реактивних процесів, що в цих напрямках розгортаються, з поняттям станів людини по відношенню до оточіння. Втім «штучне притягання напрямків до геометричної формули» не цілком придатне, хоча вони і розгортаються по лінії довготностей та широт.

Ми в своїй роботі приймемо для користування напрямки так, як вони проявляються в реальному оточінні, а власне:

1. вперед;
2. назад;
3. вгору;
4. вниз;
5. в боки.

Це є напрямки руху, а не лише самі поняття геометричних ліній в просторі. Поруч з тим, ми мусимо умовитись, що напрямки опреділяємо і розуміємо, виходячи від людини, що є центром, від якого походить рух. Людина, як і всяка реальність, має свій центр тяжіння.

Совідношення центрів тяжіння протилежно діючих опреділяє зміст ситуації, зміст дієвого напруження. В залежності від цього, мусимо заперечити висунутий Волконським *закон спокою*.

По Волконському, «тот сустав, который непосредственно предшествует (считая от центра) движущемуся суставу, должен быть, для ясности и гармонии движения, в состоянии полного покоя. Так, если движете плечом, пусть корпус будет в покое; движете локтем, – плечо в покое. Этот *закон покоя* очень важно себе усвоить, если не хотим нашими движениями давать впечатление беспокойства, растерянности, неуравновешенности. Движение из покоя вырастает, и, чем устойчивее покой, тем прекраснее впечатление движения: чем крепче древко, тем красивее, разнообразнее и богаче складками под ветром играющее знамя. Другая форма того же закона, что, *когда оконечности движутся, – центр покоен; когда центр движется, – оконечности в покое*»¹⁴.

Мусимо розрізнити поняття *спокою* від поняття *устойчивости*. Остання регулюється перенесенням центру тяжіння і зовсім не вимагає категоричного припису: «когда оконечности движутся, – центр в покое». Це може бути і не так. Спокій же поперед ідучого

¹⁴ Степан Бондарчук цитує за: Волконский С.М. Отклики театра. СПб, 1914. С. 166-167.

органу определяється послідовністю розвитку руху, про що мова далі, і це вірно, але припис «ідеалістичного спокою», який мислиться Волконському, є невірна вимога. Рух, що об'єднує собою весь корпус, при наявності руху кінечностями (руки), допустимий і нормальний. Питання друге: де це потрібно? Для прикладу візьмим рух оборони: відхил корпусом разом з жестом в руках.

В даному разі важко засвоїти друге правило, зв'язане з роллю центру: центр є регулятор взаємодіяння з оточінням:

1. Коли ми маємо рух в кінечностях (руках) вперед і проявляємо тенденцію поступовання ЦЕНТРУ вперед, – ми маємо стремління до оточіння.

2. Коли маємо рух в кінечностях назад (до себе), а центр проявляє тенденцію поступання вперед або устійчивості (на місці), – маємо притягання оточіння.

3. Коли маємо, разом з рухом в руках, поступання центру назад, – маємо цурання оточіння.

4. Коли маємо центр устійчивим (на місці) або в тенденції поступання вперед разом з рухом в кінечностях (руках) вперед, – маємо відштовхування оточіння.

Зазначені нами п'ять напрямків руху зв'язуємо зі станами, висунутими нами в розділі третьому. Кожен стан, в залежності від своєї природи і від природи напрямку, определяє свої функції і свої виявлення в кожному напрямкові різно.

Тим не менше, в певних напрямках певен стан має своє переважаюче значення.

Так: стан *активний* володіє напрямками вперед і вгору;
стан *орієнтаційний* володіє напрямками в боки;
стан *пасивний* володіє напрямками назад і вниз.

В залежності від цього, ми можемо укласти напрямки в відповідну схему, определивши:

напрямки вперед і вгору – як напрямки *активні*;
напрямки в боки, вправо і вліво – як напрямки *орієнтаційні*;
напрямки назад і вниз – як напрямки *пасивні*.

Розглянемо їх на практичних проробках:

Напрямок наступання А) Активні напрямки.

Зразок №1. Стан активний.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо; руки: на грудях, хрестом;	спокій
	крок ногами – вперед; руки: перед собою витягаємо вперед; долоні: трохи розкриті лицем вперед;	стремління
	крок вперед ногами; руки: в ліктях згинаються, відходять трохи назад, кисті: стискають кулак;	
	в ногах: випад вперед; руки: в кулаках викидаємо вперед.	удар

Напрямок *вперед* є напрямком НАСТУПАННЯ. Він вимагає наближення до оточіння, наближення до ворога. Незалежно від того, чи жест має на меті наступання на оточіння, чи він має завданням відштовхнути оточіння від себе, – лінія руху однаково йде вперед. Це напрямок активних вчинків.

Наведений зразок №1 є зразок активного стану. Цей стан панує в напрямкові вперед і в нім завершує свій категоричний вираз.

Активний стан з напрямком вперед зв'язує функції: наступать, поконать, нападять.

В напрямкові вперед активний стан виявляє: бажання, стремління, радість, любов, гнів, ненависть, злобу.

Зразок №2. Орієнтаційний стан в напрямкові вперед.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: ноги: в другій позиції; руки: обидві внизу нормально, голова просто;	вдивляється

	ноги: випад вперед на ліву; руки: права – перед грудьми вперед, ліва на місці; голова, очі: просто;	вдивляється
	ноги: теж легкий випад на праву; руки: ліва трохи піднялась вперед, права – на місці; голова: без змін;	
	ноги: крок лівою вперед; руки: права рука - до очей, ліва – без змін; голова: без змін;	
	ноги: крок правою вперед; руки: ліва рука – назад і в кисті – два зворушення.	

Орієнтаційний стан в напрямкові вперед проявляє стремління вийти з себе, перейти до наступу. Тут моменти вибору та оцінки, моменти очікування та вивчення набирають характеру активних стремлінь, що ведуть до розв'язання моменту гальмування.

Орієнтаційний стан з напрямком вперед зв'язує функції: довідатись, спробувати, побачити, поцікавитись, запобігти.

Орієнтаційний стан в напрямкові вперед виявляє: увагу, запобігання, досліджування, шпигування.

Зразок №3. Пасивний стан в напрямкові вперед.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: коліна: на підлозі, сидимо на п'ятах; голова: на груди схилена; руки: хрестом на грудях;	благання
	голова: піднімається в напрямку вперед; руки: ідуть вперед;	
	голова: без змін; руки: спереду, повертають долоні лицем вгору; ноги: коліними крок вперед;	
	те ж положення без змін – два такти.	

Пасивний стан в напрямкові вперед проявляє стремління віддати себе, прискорити розв'язання свого положення за допомогою пасивної чинності. Здатись на волю другим.

Пасивний стан з напрямком вперед зв'язує функції: піддавання та незаперечення, зречення від своєї волі.

Пасивний стан в напрямкові вперед проявляє: покірність, прохання, мольбу, благання.

Напрямок Напрямок *вгору* є напрямком ПЕРЕВАГИ. Ми **переваги** – завжди зверху подоланого ворога. Припис, наказ – **вгору** завжди диктується згори. Мати зверхність над кимось – значить мати над ним *силу*.

Зразок №4. Активний стан у напрямкові вгору.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо нормально; руки: вгорі над головою;	Захоплення
	ходимо на 4/4; руками диригуємо на 4/4 по Далькрозу, на кожну четверту четверть, коли руки ідуть вгору, робимо скок ногами;	
	теж саме;	
	те ж саме;	
	те ж саме.	

Активний стан в напрямкові вгору набирає характеру непри-
ложности [незаперечності], що виділяє його з посеред других.
Від нього він отримує собі відправну точку для своїх приписів та
наказів, і в нім же він добуває собі основ зверхности.

Активний стан з напрямком вгору зв'язує функції: переваги,
виділення, устремління.

Активний стан в напрямкові вгору виявляє: одвагу, сміливість,
захоплення, екстаз, здоров'я, силу.

Зразок №5. Орієнтаційний стан в напрямкові вгору.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: ноги: в другій позиції; руки: на стегнах;	заклик
	ноги: випад на ліву в бік; голова: вгору; руки: права вгору перед грудьми;	
	ноги: випад направо в бік; руки: ліва вгору, права на місці;	
	ноги: випад на ліву в бік; руки: обидві в боки;	
	ноги: права – випад вперед; руки: права – вгору вище голови витягається, ліва – назад.	

Орієнтаційний стан в напрямкові вгору, так само як і в напрямкові вперед, проявляє стремління вийти з себе, перейти до акції.

Але в даному разі ці стремління набирають більш категоричної форми, що веде до розв'язання стану. Сумнів переходить в рішення, вагання – в вибір і т. и.

Орієнтаційний стан з напрямком вгору зв'язує функції: зважитись, рішитись, вирішить виступать, закликать.

Орієнтаційний стан в напрямкові вгору виявляє: одважність, бадьорість, гідність.

Зразок №6. Пасивний стан в напрямкові вгору.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	сприймання
	вихідне положення: коліна: на підлозі; корпус: припав до землі ниць; руки: схрещені на підлозі; голова: на руках;	Протест

	голова: піднімається вгору; в решті все без змін;	Протест
	корпус: піднімається, тягне за собою руки;	
	руки: йдуть вгору; ноги: стаємо на одне коліно;	
	обличчя: вгору; руки: долоні розкриваються лицем вгору над головою і роблять два удари вгору (ні-ні!).	

Пасивний стан в напрямкові вгору набирає стремління: під-
нестись, віджити, перейти в акцію.

Пасивний стан з напрямком вгору зв'язує функції: не піддатись,
визволитись, не падати, затриматись на поверхні, сподіватись.

Пасивний стан в напрямкові вгору виявляє: надію, витрива-
лість, шукання порятунку, заперечення, протест, обурення.

Б. Орієнтаційні напрямки – в боки.

Напрямок вибору – в боки Напрямки в *боки* є напрямки ВИБОРУ. Це є на-
прямки переважно орієнтаційного стану. Він володіє
напрямами в боки. Однаково сильні два вороги в
боротьбі ніколи не посунуться ні вперед, ні назад, їх лінія пе-
ресування, лінія руху – тільки в боки. Вони можуть хитатися,
змагатися, очікувати, підстерігати, міркувати, обмірковувати,
оцінювати, але посунутись вперед, коли не сталось ніяких змін в
ситуації, – не можуть.

Всі стани в цьому напрямкові підупадають почину гальму-
вання, затримки і набирають своєрідної властивості від цього.

Зразок №7. Активний стан в напрямкові в боки.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо; руки: схрещені на грудях;	Втома

	ідемо вперед; руки: розгортаємо в боки на висоті грудей; лице долонь вигнуто в боки;	Втома
	ідемо так само; руки: за головою;	
	затримуємо темп ходи; руки: в боки, як в попередньому разі;	
	ноги: спиняються; руки: за голову.	

Активний стан з напрямком в боки набирає м'якшої чинності. Момент гальмування впливає стримуюче, і наступання зводить – до розсудливості. Не спішити нападати на противника – значить уважити йому, прислухатись до його потреб, до його терпіння, а прислухавшись, ми можемо і зважити, можемо і пожаліть.

Активний стан зв'язує з напрямком в боки функції: не спішити, затриматись, прислухатись, одпочити.

Своєрідність В напрямкові в боки активний стан ви-
напрямків в боки являє: уважність, чулість, жалість, ніжність, втому, падання сил, перехід до пасивності.

В напрямкові в боки активний стан має ПОДВІЙНИЙ зміст виявлення. Залежить він од взаємовідношення суб'єкта з об'єктом. Рух в боки в напрямкові до предмета (об'єкта) окрашується в позитивне відношення. З ним зв'язані зазначені виявлення уважності, чулості і т. и.

Рух в боки від предмета (від об'єкта) окрашується в негативне відношення. В останньому разі активний стан виявляє категорії цілком протилежного порядку, а власне: неуважність, нечулість, безжалісність, зневагу, презирство, кепкування, зловтіху.

Зразок №8. Орієнтаційний стан в напрямкові в боки.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: ноги: в боки в другій позиції; руки: в боки на стегнах;	

	переносимо тягар з ноги на ногу і тим хитаємось на місці під музику;	байдужість
	той же рух і, крім того, голова: робить поворот то вправо, то вліво; руки: відділилися від корпусу і проявляють стремління руху в боки;	непевність
	ноги: той же рух хитання в боки; голова: то вліво, то вправо; руки: проявляють стремління повернутися до обличчя;	Вагання
	ноги: спинились; руки: застигли перед обличчям; погляд: розсіяний, в боки.	Сумнів

Орієнтаційний стан в напрямкові в боки має своє основне ствердження. Він володіє цим напрямком, від нього набирає посилюючих, гальмуючих починів і від себе такими ж починами окрашує напрямок.

Орієнтаційний стан з напрямком в боки зв'язує функції: помислить, розсудить, недоцінюватиме себе.

Орієнтаційний стан в напрямкові в боки виявляє: байдужість, непевність, вагання, сумнів.

Зразок №9. Пасивний стан в напрямкові в боки.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: коліна: на підлозі, стоїмо на п'ятах; руки: по боках підпирають тіло; голова: просто, без напруження;	інстинкт самооборони
	на сильний акцент (на раз) в музиці: відхил корпусом вліво;	
	те ж саме: вправо;	
	те ж саме: з участю руки (оборона);	
	разом з відрухом вправо – відсовуємося вправо ж всім корпусом.	

Пасивний стан в напрямкові в боки набирає відповідного значення. Гальмуючий почин напрямку в даному разі, затримуючи пасивність, затримуючи падання, покликає відживляючу чинність, він в даному разі служить побуджуючим почином для виявлення обороняючих рефлексів, що в реальному оточінні сприймаються нами як інстинкт самооборони. Не спішити з піддаванням – значить проявляти витривалість, довше змагатись.

Пасивний стан зв'язує з напрямком в боки функції: відхилитись, усунутись, перетерпіть.

Пасивний стан в напрямкові в боки виявляє: пасивну оборону, терпіння, змагання з власним безсиллям.

В. Пасивні напрямки: назад і вниз.

Напрямок відступання

І. Напрямок назад.

- назад – в боки

Напрямок руху *назад* є напрямком відступання. Він творить протилежність напрямкові наступання. Напрямок відступання є напрямком переважно пасивного стану. Пасивний почин напрямку в других станах проявляється як паралізуюча чинність.

Зразок №10. Активний стан в напрямку назад (відступання).

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо нормально; руки на грудях, схрещені;	оборона
	крок назад; руки: права піднялась, лице долоні від себе;	
	крок назад; руки: права врівні з обличчям, ліва так само проти грудей;	
	крок назад; руки: обидві ідуть назад, закриваючи тим голову; крок назад – і разом з тим весь корпус відхиляється назад.	

Активний стан зв'язує з напрямком назад свідоме усунення від наступу, з ним він зв'язує функції: відійти, відмовитись, відцуратись, зректись, не наступать, тікати.

В напрямкові відступання (назад) активний стан виявляє: відмовлення, зречення, цурання, оборону, переляк, жах.

Зразок №11. Орієнтаційний стан в напрямкові назад.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо в другій позиції; корпус: схилений в бік, на випаді вліво; руки: хрестом на грудях; обличчя: просто, дивимось вперед;	обережність
	крок назад; руки зворушились;	
	ще крок назад; руки: рух назад;	
	ще крок назад; переміна центру тяжіння вправо, на праву ногу –випад;	
	ще крок назад; руки: рух назад, кисті лицем назад.	

Момент гальмування, що визначає природу орієнтаційного стану, получаючи від напрямку назад пасивний почин відступання, дає вираз обережності.

Міркувати і поступати при цьому назад – значить затримувати рішення, вибрати і стримуватись – значить мати потребу ще раз перевіритись, відступати від думок, – значить не вірити собі самому.

Орієнтаційний стан з напрямком назад зв'язує функції: виждати, подумати, перевіритись, не довіряти, опасатися, боятись, губити віру, розчаровуватись.

Орієнтаційний стан в напрямкові назад виявляє: обережність, здивування, недовір'я, полохливість, боязкість, розчарування.

Зразок №12. Пасивний стан в напрямкові назад.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо на колінах; руки: нормально вниз;	розпач
	голову відхиляємо назад; руки: рух у напрямку до грудей, обидві долоні лицем від себе;	
	голова: зовсім назад; корпус: трохи відхиляється назад; руки: ідуть до грудей;	
	корпус: іде далі назад, сідаємо на п'ятки, руки: розходяться в боки;	
	корпус: падає на спину; голова: одкинута; руки: розсхрещуються на підлозі.	

Пасивний стан володіє напрямком відступання. В цім напрямкові він має своє переважаюче ствердження. Бути пасивним і проявляти пасивність в напрямкові назад – значить виключить усякий застерігаючий почин.

Пасивний стан з напрямком назад зв'язує функції: вийти з себе, зректися себе.

Пасивний стан в напрямкові відступання назад виявляє: зневір'я в себе, зречення себе самого, безпорадність, розпач.

II. Напрямок вниз.

Напрямок знищення – вниз Напрямок *вниз* є напрямком ЗНИЩЕННЯ. Поко-
нана людина падає ниць, безсилий не може підне-
стись вгору. Все, що понад нами – душить, гнітить
нас, до землі прибиває, вганяє в могилу. Відповідно
до цієї природи напрямку кожен стан в ньому набирає своєрідних
властивостей.

Зразок №13. Активний стан в напрямку вниз.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо нормально; руки: на грудях, схрещені;	знущання
	крок лівою вперед; права рука вгору (де вона здобуває точку перемоги);	
	крок правою вперед; руки: ліва від грудей донизу на рівні живота бере кистю [знаряддя] (хватковий рефлекс), права рука на місці;	
	крок лівою вперед; права рука: згори вниз – удар знаряддям в кисті;	
	ноги: не рухаються, тверді, устойчиві; руки: ліва рука – відштовх донизу, з напрямком вперед, кулак розжимається.	

Активний стан, що має своїм змістом наступання, подолання, – в напрямкові вниз здійснює свій припис переможця. Напрямок знищення активний стан використовує в своєму впливанні на других.

Активний стан з напрямком вниз зв'язує функції: прибить, знищити другого, утримать в поневоленні.

Активний стан в напрямкові вниз виявляє: наказ, припис, катування, знущання.

Зразок №14. Орієнтаційний стан в напрямку вниз.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо в другій позиції; руки: кисть в кисть за головою на ший;	кволість
	стоїмо на місці; корпус: поворот в боки, вліво; руки: розходяться в боки і назад;	

стоїмо на місці; корпус: поворот вправо; руки: розходяться в боки і назад за шию;	кволість
той же самий рух вліво;	
той же самий рух вправо.	

Орієнтаційний стан, будучи по своїй природі гальмуючим станом, станом розміркування, розсудливості – в напрямкові нищення, напрямкові вниз губить решту побуджуючих починів. Не рухатись в думці – значить не думати зовсім. Зречення від дум є підупадання інстинктам безрозсудности, безпуття. З напрямком вниз в орієнтаційному стані розквітають всі низькі проявлення.

Орієнтаційний стан з напрямком вниз зв'язує функції: сонноти, мертвого спокою, недумання, підмінювання мислі, хитрування.

Орієнтаційний стан в напрямкові вниз виявляє: сонливість, кволість, убогість думки, безпуття, безстидство, низькість, хитрощі, упадання перед другими, хамство, підлабузнюватість, заздрість.

Зразок №15. Пасивний стан в напрямкові вниз (знищення).

Музика:	Чергування змін з положення тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо в другій позиції; руки: на грудях, схрещені;	
	коліно лівої ноги підгинається, і корпус тим опускається вниз трохи; ліва рука: опускається, звисає вниз; права рука: на місці, рух донизу, причому кисть її звисає вниз; голова: схиляється на ліве плече вниз;	нікчемність
	стаємо на обидва коліна; руки: обидві звисають вниз; голова: перекачується на груди;	безсилля
	сідаємо на п'яти всім тягарем; корпус: відхиляємо назад; руки: ідуть за корпусом і посиляють кисті впасти на обличчя вниз;	підготовка

	всім корпусом распластовуємось на підлозі; руки: додолю, і на них падає голова.	убитість
--	--	----------

Пасивний стан, що носить в собі почин недіяльності, отказ від акції, в напрямкові знищення – вниз – набирає остаточного розв'язання в небутті. Бути пасивним і мати своїм напрямком руху вниз – значить входити в землю, зникати з оточіння, змагання та боротьби, зникати з світу.

Пасивний стан з напрямком вниз зв'язує функції: знищення себе, падання, зникання, неіснування.

Пасивний стан в напрямкові вниз виявляє: горе, смерть, хворобливість, нікчемність, безсилля, падання перед другими, повзання, убитість, безвихідність, смерть.

Наведені зразки являють собою схеми для шкільних вправ. За їх прикладом належить самостійно будувати свої вправи і самостійно ж організовувати для цього свої сюжети. Робота з використанням «шаблону» категорично мусить бути заперечена. Ніяка мистецька річ не мислима в роботі по шаблону. Ні в житті, ні на сцені дійовий процес не укладається в рамки схематичних зарисовок. І дивно було б думати, що, взявши Х гніву, додавши Y радості і т.д., ми зможемо збудувати видовищне дійство.

В реальному оточінні, в житті, всі проявлення людських станів ми маємо в такому сплетінні, що лінія поєднання тих і других станів затушовується, губиться. На сцені так само: чим тонше зроблено мистецький твір, тим складніше сплетені окремі стани в одну лінію єдиного дійового процесу. Уміння творити ці невловимі переходи із одного стану в другий стан, уміння сплітати напрямки руху належить творчій майстерності дотепного робітника.

Ми в своїй роботі знайомимось лише з природними законами руху, не беручи на себе відповідальності давати рецепти акторської гри.

Для підведення підсумку даного розділу нашої праці спинімось на слідуючому прикладі вправ:

Музика:	Положення тіла:	Стан:	Напрямок:	Сприймання:
	ноги: спокійно; голова: на грудях; руки: висять вниз;	стан пасивний, людина не наступає на оточіння, а навпаки – йому підвладна;	в боки: орієнтація; вниз: знищення; вниз: знищення;	чекання; прибитість; безсилия;
1	ноги: крок вперед; голова: піднімається; руки: коло бедра;		наступання; перевага; перевага;	рішив іти; підноситься; оживає;
2	ноги: ще крок вперед, голова: ще вгору; руки: підносяться – живіт;		наступання; перевага; перевага;	іде; оживає; можливо, що...
3	ноги: ще крок вперед; голова: ще вище; очі: піднімаються; руки: проти діафрагми;		наступання; перевага; перевага;	наближається; збирається; вдивляється; правдоподібно...
4	ноги: ще крок вперед; голова: знизу вгору; очі: знизу вгору; руки: вперед і вгору проти грудей;		наступання; перевага; перевага; наступання; перевага;	підходить; звертається; надіється; тягнеться;
5	тіло витримує павзу;	стан па- сивний;	момент гальмування	просить;
6	ноги: крок назад; голова: без змін; очі: погляд в боки; руки: відхиляються до грудей;		наступ + відступ = хитання; орієнтаційний; відступання;	відступає; що таке? розгубився; обороняється;

7	ноги: ще крок назад і згинаються донизу; голова: відхиляється; руки: назад і вгору;	стан пасивний;	відступання; знищення; відступання; відступ + перевага; орієнтація;	підупадає; відштовхнули; накривається;
8	крок назад і донизу; голова: назад і вбік; очі: косо вперед до предмета; руки: понад голову;		відступ + знищення; відступ + орієнтація; наступ + орієнтація; знищення + перевага;	не тримається; подається; задивляється; під ударом;
9	ноги: на місці на одне коліно; голова: вниз; руки: накрили голову;		знищення; теж; знищення + перевага;	клякає; припадає; ударили;
10	тіло витримує павзу;		момент тальмування;	відкинули;
11	ноги: на місці; голова: зворушилась; руки: розходяться в боки;		знищення; орієнтація; орієнтація;	прибитий; знову? вагається;
12	ноги: на місці; голова: з боку вперед; очі: знизу догори; руки: долоня в долоню;		знищення; орієнтація + наступ; перевага;	безсилий; намагається; остання надія; благає;
13	тіло павзу витримує;		момент тальмування;	умо[в]ляє – надаремно...
14	ноги: без перемін; голова: в бік; руки: вниз; долоні: розкриваються;		знищення; орієнтація; орієнтація;	знищений; що ж... розпач;

15	тіло в павзі;	стан пасивний;	момент гальмування;	знущаються...
16	ноги: в ступнях зібрались; голова: хутко з боку вперед; руки: лікті назад, кисті вперед, пальці розкриті, рух згортання;	орієнтаційний стан як перехідний до активного;	наступання; наступання; відступання; рефлекс хватання;	ще сильні; рішив; оборона; збирається;
17	ноги: встав; голова: вгору; очі: просто; руки: вгору;	стан активний.	перевага; теж; теж; теж;	піднімається; переважає; вдивляється; опановує;
18	ноги: на місці; корпус: вперед; голова: вгору; очі: вперед; руки: піднімаються вгору; кулаки стискаються;		устойчивість; наступання; перевага; наступання; перевага; рефлекс нападу;	він твердий; наступає; його верхність; не боїться; переслідує; перед ударом;
19	ноги: крок вперед і випад; руки: згори вниз і вперед		наступання; знищення; наступання;	наступає на противника; ударив;
20	тіло в павзі.		орган відпочиває.	не витерпів...

Наведений приклад дає нам низку чергувань зовнішніх знаків, які в цілому дають малюнок розгортання певних зворушень і примушують нас приймати ці штучно утворені «емоції» як дійсний реактивний процес.

Ясно, що це не єсть видовищне дійство, якого ми і не збираємось робити зі своїх шкільних вправ, яких не можна почитати [вважати], як вказано вище, за рецепти.

Розглядаючи ж в порядку вишкілення нашу роботу, ми в ній бачимо: кожна окрема точка поступовання жесту одзначена окремо. Це дає нам на вправах можливість перевірити взаємовідношення станів та напрямків, які в даній проробці зведені в одну лінію дійового процесу.

По завданню наша вправа є пасивний стан: людина не наступає на оточіння. Вона прибита, її тіло опущене, пригнічене. Оточіння панує нею, а не навпаки.

Розгортається *рух*.

Беремо перше положення:

- а) зробив крок вперед – напрямок наступання – активний;
- б) голова іде вгору – напрямок переваги – активний;
- в) руки ідуть вгору – напрямок переваги – теж.

Пасивний стан сполучено з виявленням в активних напрямках. Маємо вражіння оживання, зворушення, вражіння стремління перейти від пасивного стану до активного. Ця активність, розгорнута на зовнішніх ознаках поведження людини, доводиться нами до певного моменту, коли ми затримуємо рух. По характеру жест мав малюнок поступовання до партнера і... [тут його] затримано. Павза. Сприймається як ознака прохання.

Беремо момент №6. Після попереднього статичного моменту (павза) напрямки міняються:

- а) ноги назад – відступання, – напрямок пасивний;
- б) голова без змін, в напрямку вперед, але разом з відступом цілого корпусу, вона відходить назад, її напрямок вперед паралізується відступанням;

в) очі в боки – напрямок вибору, – хитання;

г) руки назад – напрямок відступання.

В нашому пасивному стані маємо поєднання пасивних виражаючих елементів. Це тим сильніше вражає, що перед цим вони були активні. Маємо наявність переміни, і сприймаючому легко відчувати відпорний почин діяння, до якого було направлено попередній рух. Розгортання дальшого руху в тім же напрямку врешті приводить глядача до сприймання: відкинули, одмовили в проханні.

Так і в цілому прикладі: окремі моменти поступовання жесту до сприймання не доходять. Жест, розгортаючись в рухові, переходить із положення в положення і доводить до сприймання те *єдине ціле*, що родиться від цього чергування.

Сприймання робить свій вивод, як результат розв'язання певного однорідного формального моменту.

В нашому прикладі сприймання піде [по] точкам: просить, відкинули, умо[в]ляє, знущаються, не витерпів. Це є ті *основні точки*, яким підпорядковано всі окремі моменти поступовання жесту.

ІХ. Вихідні точки руху:

а) просторові точки, як основа степенування виразистости;

б) точки станового змісту;

в) приклад аббата Деломона;

г) основні точки станового виявлення, поняття сфер: сфера інтелектуальна, сфера сприймання, почуття, інстинкту, негідних побуджувань, самообмеження, чутливости, насолоди, пожадлиности, тупоумія та ледацтва.

Беремо речення: «Товариші, я закликаю вас!»

Промовляємо це речення в супроводі жесту згори вниз. Ми спостерігаємо, що, не дивлячись на те, що речення у нас не міняється, зміст нашого заклику міняється.

Зміст цей буде слідуючий:

1. Рука витягнута поверх голови.	Ми йдемо на все, ніщо не спинить нас.
2. Рука на рівні очей.	Очевидно треба виступати всім.
3. Рука на рівні грудей.	Повірте, що ми мусим виступати всі.
4. Рука на рівні шлунку, живота.	Правдоподібно, що ми й вирішимо виступати.
5. Рука на рівні стегон.	Ви мене не слухаєте – це ясно.

Степенування виразистости В даному разі ми зустрічаємося з властивістю *ступенування виразистости*. Як бачимо, наше речення з жестом вгорі набирає категоричного змісту, який відповідно до зниження жесту губить цю категоричність, наближаючи її до від'ємного змісту, до заперечення. Ясно, що в цім ми маємо вплив напрямку вниз, напрямку знищення. Негативний напрямок негативно впливає на жест, доводячи його ствердження до відкидання.

Властивість степенування найбільш яскраво виявляється в напрямкові вгору та вниз, або, інакше кажучи, висотно-глибинному. Це тому, що в цьому напрямкові розгорнута людина во всій своїй багатогранності, з чим зв'язується яскравіше її виявлення.

Тим не менше, властивість *ступенування* маємо і в других напрямках. Для прикладу візьмемо речення: «Я вас застерігаю».

Промовляємо це речення в супроводі жесту в напрямку вперед. Зміст цього речення буде слідуючий:

1. Рука коло самих грудей.	Майте совість наступати.
2. Рука – 10 см від грудей.	Будьте обережні на нас іти.
3. Рука – 20 см від грудей.	Небезпечно вам на нас іти.
4. Рука – 30 см від грудей.	Загроза перед вами – подумайте.
5. Рука – вся витягнута.	Не смійте рухатись, ми вас не пустим.

З рухом в протилежному напрямкові – назад – матимемо цілком протилежне степенування нашого речення.

З напрямком в боки маємо так само степенування почину гальмування, почину розмислу. Чим далі кінечні органи (руки) відхиляються від центру, тим сильніше вражіння розгублености, розпорошення, і навпаки – чим тісніше вони сходяться до купи, тим виразніше виступає зосередженість, зібраність думок. Виходячи з цього положення, ми можемо умовно прийняти поняття *концентрації*, як ознаку зосередження, зібрання, скупчення, а протилежні виявлення – розгорнення, розкидання, стремління до периферії, стремління вийти з себе, розгорнутися, одірватись – можемо умовно називати виявленням ексцентричного порядку: від нашого центру до периферії.

Не потрібно лише будувати на цьому ідеалістичних формул, що заплутають лише справу, на зразок формули: розум – концентричний, чувство – ексцентричне, душа – нормальна.

Підупадаючи містичному прінципу потрійности, Дельсартівська система определяє *всього* дев'ять (3×3) категорій виражаючого змісту жесту, а власне:

1. Над головою – рівень абсолютної істини.
2. На рівні очей – рівень очевидности.
3. На рівні підборіддя – рівень «утверджений».
4. На рівні грудей – рівень віри.
5. На рівні шлунку – рівень правдоподібности.
6. На рівні живота – рівень можливого.
7. На рівні стегон – рівень неймовірного.
8. На рівні в бік – рівень зречення.
9. На рівні позаду себе – рівень неможливого.

Поняття неможливого зв'язується самим Дельсартом з напрямком назад. Так само, як рівень зречення, що зазначається як розміщення жесту в боках, – теж фактично є рух назад. Як те, так і друге цілком природно і логічно укладаються з напрямком відступання

(цурання, зречення, неможливого) і притягати їх в даному разі до «святости» закону потрійності ($3 \times 3 = 9$) нема ні рації, ні потреби.

Рівень шлунку («правдоподібність») та рівень живота («можливість») мало чим різняться і фактично об'єднуються в одну сферу живота. Так само рівень підборіддя, рота («утверждение») зливається з рівнем очей – «очевидність». Таким чином, ми можемо обмежитись прийняттям *п'яти* основних точок степенування виразистости.

В напрямках «вгору та вниз», або, инакше кажучи, в напрямку висотно-глибинному, ми маємо слідуючі дані для їх розподілу.

З напрямком вгору, що носить в собі природу *переваги*, ми зв'язуємо певну найвищу точку, в якій ця перевага здійснюється. Ця умовна точка окреслює мету незаперечного. Перевага завжди неоспорима, конечна, абсолютна. Досягнення точки переваги є подолання противника. З поняттям найвищої точки ми зв'язуємо свої стремління, зв'язуємо здійснення своїх жадань, здійснення реального, людського, що понад цим буде одірване від життя, – абстракція, містика.

З напрямком вниз – напрямком знищення, подолання – ми зв'язуємо поняття найнижчої точки – падіння переможеного. Простіше: додатна (позитивна) категорія і від'ємна (негативна) категорія здійснюють в цих напрямках свої протиставлення. Вгору в порядку поступовости розміщуються позитивні категорії і вниз – негативні.

Ми приймемо *п'ять* основних точок степенування по лінії висотно-глибинного розміщення жесту:

1. Поверх голови – рівень незаперечного, абсолютного, дійсного, істинного.
2. Врівні очей, рота, носа – рівень очевидного.
3. Врівні грудей – рівень віри, запевнення.
4. Врівні живота – рівень можливого, правдоподібного.
5. Врівні стегон – рівень неймовірного.

В напрямках вперед-назад та в боки – в силу меншої яскравости окремих точок степенування виразистости жесту – немає

потреби схематизувати їх. Висновок тут один: чим ближче кінечність до центру, тим наявніше посил виражаючого змісту жесту до себе. Наприклад:

1. Вперед-назад: руки далі від центру – зміст жесту зв'язується більше з тим, до кого посилається; руки ближче до центру – зміст жесту зв'язується з тим, від кого посилається.

2. В боки: руки далі від центру – орієнтаційні елементи далі від нас; руки ближче до центру – орієнтаційні елементи ближче до нас, скупчення більше, розрішення наближається.

Точки станового змісту Розібрані нами точки степенування виразистості жесту ми відріжняємо від *точок станового змісту*.

Для своєї проробки скористаємося з прикладу аббата Деломона, запозиченого Волконським¹⁵.

1. Рука на потилиці.	«Оце так-так. Я й справді здається передав куті меду».
2. Рука на тім'ї.	«Який сором».
3. Рука на виску.	«Що люди скажуть?»
4. Рука на лобі.	«Адже давно думав покинуть пити».
5. Рука до носа, до щоки.	«Ну, як я людям покажусь на очі?»
6. Рука до рота.	«А все ж хорошого винця дали, падлюки».
7. Рука до грудей.	«Давно совість мучила: покинь пий».
8. Рука на шлунок.	«І так кожен раз шкодуєш, так шкодуєш».
9. Рука на живіт.	«Чортзна що таке: свиня та й годі!»

Містика системи в даному разі іде за принципом потрібності і знаходить $3 \times 3 = 9$, теж дев'ять точок¹⁶. Коли б ми поставили за мету не практичну ціль, а шукання кількісних основ істини, нам би довелося обороняти принцип п'яти. І дійсно, в напрямку передньому, фронтовому, та в бокових напрямках – виділяється п'ять

¹⁵ Степан Бондарчук цитує цей приклад за: Волконский С.М., князь. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Аполлон, 1913. С. 153-154.

¹⁶ Хоча так само в різних напрямках – прим. автора.

основних точок станового змісту, але в потиличному положенні жесту їх яскраво виділяється тільки три.

Беремо приклад для проробки точок в фронтальному положенні (спереду) людини, розміщених в глибинно-висотному напрямкові.

1. Рука, зв'язана з обличчям в площині лоба.	«Що мені робити, не придумую».
2. Жест, зв'язаний з очима, носом, ротом.	«Ага, так ось де той, що виручить мене».
3. Жест, зв'язаний з дужками [ребрами] грудей.	«Ах, як гарно, що він тут з'явився».
4. Рука на животі.	«Він мене накормить і напоїть».
5. Рука на стегнах.	«А потому можна вже помислити і про інше».

Основні точки станового виявлення

Наші руки є орган, що здійснює взаємодіяння з оточінням, це орган безпосереднього дотику. Звідси їх найбільша виражаюча здібність. Тимто зв'язок їх з відповідною сферою нашого організму, що по своїй природі покликана до виконання тих чи інших функцій, визначає наше ставлення до оточіння, наші змістові категорії. Жест, що походить від і до точок цих категорій, знаходить свій вияв в наступних основних точках станового виявлення.

А. Фронтальне положення (перед).

1. Сфера інтелектуальна:	місце верхньої частини голови, лоб. Наші поняття з жестом, що йде до і від цієї сфери, зв'язують розуміння умовної роботи. Тут народжується наша думка, звідси вона розгортається во всі напрямки.
2. Сфера сприйняття:	місце сприймаючих органів: очей, носа. Нарівні з ними і наш слух. Це сфера уваги, сфера зв'язку з оточінням. Загубити ворога з очей – значить загубить дев'ять десятих своїх можливостей. З жестом, що виходить з цієї сфери і до неї походить, зв'язують напруження в зв'язку з оточінням: дивимось, слухаєм, нюхаєм.

3. Сфера почуття:	місце верхньої частини грудей, дужки. Ми грудьми п'ємо життя, вдихаємо повітря, все що нам дає життя – дає нам радість, і все, щожить нам заважає, нас печалить, удушує, не дає дихати, повітря віднімає. Тим-то ми з жестом, що походить від і до цієї сфери, зв'язуємо поняття почуття, цей жест носить в собі насичення великих змислів, гідності, чести, людськості в безпосередньому розумінні.
4. Сфера інстинкту:	місце живота. В цій сфері зосереджена основа нашого фізіологічного існування. Це сфера первопочаткових виявлень людини. Жест, зв'язаний з цією сферою, свідчить про примітивізм відчущань, про тваринні побуджування.
5. Сфера негідних побуджувань:	місце стегон. Що нижче задоволення фізіологічних потреб, що ведуть до нормального прагнення людини бути ситою, – то від пересичення. Жест, зв'язаний зі сферою стегон, – безсоромний жест, жест похитливий, жест низьких поривань людини, жест поганого чоловіка.

Тим природно, що жести, що мають своїм місцем посилення ще нижче – приміром, на рівні колін, – мусять означати самі низькі побуджування. Жест руками (тертя руки об руку) коло колін означає саме низьке смакування.

Б. Бокове розположення (справа і зліва) точок.

Слідимо за прикладом:

1 Рука на тімені на голові.	«Оце так скочив... Що ж я маю діять?»
2. Рука на висках.	«Все пропало. Всі вже знають».
3. Рука під пахвами.	«Але ж радісно було».
4. Рука в боках на ребрах.	«Я не хочу жить без цього».
5. Рука на стегнах.	«Але ж, чорт, як сильно, апетитно».

Ці п'ять основних точок по природі однорідні з такими ж точками, що полягають у фронтальному положенні тіла. Так маємо, що:

1. Сфера само-обмеження:	це є місце в точці тімені. Рука в цій точці творить п[е]репону сягання наших думок вгору. Вона розрізняє нас з оточінням. Жест на голові означає – далі сягати нікуди. Тут уже встають запитання – що ж мені з собою діять: вищого досяг, далі нікуди стреміти.
2. Сфера чутливості:	місце, поріднене з точкою сприймання. Виски є орган найбільше вразливий збоку, – тут же і наш слух (сприймання). Тут встають запитання: що діяти не самому з собою, а з оточінням, як воно поставиться до даного вчинку: «Жах, що люди скажуть».
3. Сфера насолоди:	місце пахв. Жест, зв'язаний з пахвами і розкриває груди (лікті в боки), і разом з тим зв'язує з даною сферою органи відчущання (кисть, пальці). Груді розкриваються для доступу оточіння, що нас живить, а руки наче хочуть пересвідчитись в наявності джерела приємності.
4. Сфера пожадливості, сфера інстинкту:	місце ребер. Ця точка споріднена з такою ж точкою в передньому плані (живіт) і має однакове з нею значення – жадання задоволення фізіологічних потреб людини. Жест, зв'язаний з цією сферою, – жест плотського хотіння, <i>тваринний</i> жест, хоч не безсоромний.
5. Сфера негідних побуджувальних:	місце стегон споріднене з такою ж точкою в передньому плані і однорідне з нею по змісту. Жест цієї сфери <i>переходить</i> <i>межу людськості</i> .

В потиличній частині нашого тіла, себто в напрямкові від'ємного положення (назад, відступання, пасивність) виділяється три основні точки станового виявлення. Їх розположення в потилиці, відповідно до природи свого напрямку (назад), окрашується в яскраво негативне насичення. Цих точок мало, тому що наші руки по своїй фізичній природі мають менші можливості виявлення в потиличнім плані людини. Але й ті можливості, що є, нічого доброго нам не виявляють.

Прослідимо за прикладом:

1. Рука на потилиці.	«Ах ти, клопіт мій, і думать би не хтілось».
2. Рука на спині.	«Ох, яка ця спина – і болить, і крутить, і так же неохота до роботи».
3. Рука нижче пояси- ниці.	«Отак би чухався й стояв би – ані мислі, ані хотіння».

Як бачимо в потиличній плані в нас засіли:

1. Сфера тупоумія:	місце потилиці, карк, сфера примітивного мислення, думання карком.
2. Сфера ледацтва:	місце в спині. Ледача спина завжди ухиляється від праці і «болить», і «крутить», і «всі нещастя її мучать».
3. Сфера негідности:	місце нижче поясниці. Маючи таких родичів, як негідницькі побуджування спереду та з боків, ця сфера, примостившись ззаду в плані від'ємних напрямків та станів, нічого доброго не може нам «пред'явити», окрім поганого почування м'яких місць, що є «гордістю» наших національних хвороб.

В розв'язання даного розділу мусимо запам'ятати правило: жест набирає змісту в залежності від точки (сфери, рівня ступенювання), від чи до якої він походить. Жест може мати вихідною точкою або нас самих в центрі, або він може мати умовну точку, виходячи з другого жесту. Жест, ні з чим не зв'язаний, – нікчемний жест¹⁷.

Розділяємо нашу аудиторію на дві групи. Розставляємо обидві групи парами – одна проти другої, щоби кожна могла бачити роботу протилежної.

¹⁷ Один із найбільш популярних серед березильців висловів Франсуа Дельсартта, поданий у книзі: Волконский С.М., князь. Выразительный человек. С. 31. В оригіналі: «Нет ничего хуже, как жест, когда он не оправдан», і близький за змістом: «Лучший жест, может быть, тот, которого не замечают» (там само)).

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Сприймання:
	вихідне положення: стоїмо нормально; руки: схрещені на грудях;	
	руки: обидві вгору витягнуті;	«Товариші, я закликаю».
	руки: права – на місці, ліва – на тім'я;	«Ах, що я хотів сказати?»
	руки: ліва – на місці, права – на поти- лицю;	«Ото дурна го- лова».
	руки: обидві – в боки;	«Ото моя безпо- радність».
	руки: ліва – за спину, права – нижче поясниці;	«Вже така в нас, бачте, вдача українська».
	руки: обидві руки – вперед, ліва – вище, права – нижче; кисті: стискають кулаки;	«Всіх би взять нас за це міс- це...»
	руки: піднімаються нарівні з очима;	«Та піднять би вгору».
	руки: перед самим носом; кисті: розгинаються; пальці: показують вперед;	«О!» (оклик)
	руки: ліва застигла перед носом, права витягнулась вище голови; долоня: лицем вперед;	«Товариство!»
	руки: права – вгорі, без змін; ліва – впе- ред, на рівні очей; палець – показує;	«Ось де той, кого вам слухать».
	руки: обидві – до дужок [ребер];	«Коли б нам його дотепність».
	руки: обидві – в боки; долоні: вгору;	«Не були б ми тютхтіями».
	руки: ліва – на тім'я, права – на місці;	«А то думи наші...»

	руки: права – на потилицю; ліва – за спину;	«...міцні... за-дом.
	руки: права – вгору; ліва – на місці;	«Тільки наче підніметься...»
	руки: ліва – на місці, на спині; права – різко вниз.	«Нікудишні ми, та й годі...»

Завдання учням для самостійного опрацювання: перевести виявлення вихідних точок, ув'язавши їх з придуманим сюжетом.

Х. Протиставлення:

- а) поняття просторового та динамічного протиставлення;
- б) протиставлення повне та неповне;
- в) протиставлення як виражаюча категорія рівноваги;
- г) паралелізм.

Беремо для вправ кілька прикладів, починаючи від самого примітивного до більш складніших.

Приклад №1.

А) Музика:

Б) Дія: ходимо під музику звичайною життєвою ходою, руки ідуть нормально, як в житті.

Прослідивши за порядком рухання наших органів – рук і ніг, – ми бачимо, що вони зберігають певну закономірність свого розположення: в той час, коли вперед іде ліва нога, ліва рука йде назад. Так само і в правій частині нашого тіла: нога іде вперед – рука іде назад.

Ця природня закономірність *контрастного* чергування руху зветься законом протиставлення.

Життя в цілому, як зазначено нами вище, єсть постійне порушення *рівноваги*. Природно, що акція порушування мусить

викликати противо-акцію *відновлення* рівноваги, стремління зберегти її. Без цього не мислиме саме поступовання. В цьому – ґрунт закону протиставлення.

Полягаючи на принципі суперечности, закон протиставлення стверджує, з одного боку, гармонійність форм поступовання, а з другого – гармонійність їх силового напруження. Закон протиставлення полягає в тому, що окремі органи людського тіла зберігають *постійну протилежність* як в своїх розміщеннях в просторі, так і в своїй чинності – напруження того чи іншого органу.

Протиставлення підпорядковують собі:

а) момент моторний (формація руху), в якому воно *визначає розположення органів в просторі*;

б) момент динамічний, в якому воно *визначає розташування в органах силового напруження*.

По ознаках першого порядку ми будемо називати протиставлення – просторовим, а по ознаках другого порядку – динамічним.

Протиставлення повне та неповне В залежності від напрямків протиставлення буває повне і неповне. Повним протиставленням зветься таке протиставлення, яке являється результатом контрастовості по лінії діаметрально протилежних напрямків: вперед – назад, вгору – вниз, вправо – вліво. Неповним протиставленням зветься таке протиставлення, в якому основа контрастовості здійснюється в лініях напрямків *куткового* розположення: вперед – вправо, вгору – вліво, вгору – вправо і т. и.

На вище наведеному прикладі нашої ходи ми мали зразок повного просторового протиставлення.

Принцип суперечности в даному прикладі додержано в наступному: по лінії напрямку вперед маємо – поступовання. В ньому ноги і руки розподіляються: вперед – ліва нога і права рука, назад – права нога і ліва рука, і т. д.

Поступаючи по напрямкові органи розташовані в будові нашого тіла навхрест. Як це буде досліджено на других прикладах,

принцип суперечности може розташуватися в нашій апараті не в нахресному положенні, а в протилежності. В зв'язку з цим маємо два характери протиставлення: нахресне протиставлення та протилежне.

Звернемось до принципу динамічного протиставлення на фігурі Атлета¹⁸. Переведемо його позу в живому матеріалі.

Ноги: напружена – права, стоїть на всій ступні; вільна – ліва, стоїть на носку, трохи назад.

Руки: напружена – ліва, вона вгорі підтримує корпус на деревку; вільна – права, звисає вільно вниз.

Бачимо, що напружені органи розташувалися нахрест (права нога і ліва рука). Принцип протиріччя в даному разі дотримує розташування самих органів: *напружені* органи лежать в *різних*, нахрест розташованих частинах тіла. Цей самий момент ми можемо розглядати і з іншою установкою, а власне з установкою – виходячи не від самого апарату (тіла), а від просторовості, від напрямків. Тоді маємо, що в напрямкові вправо розташовуються: напружена нога і ненапружена рука, а в лівому – ненапружена нога і напружена рука. В даному разі принцип *протиріччя* додержує розташування силової основи: в одній просторовій категорії лежать *напружений* і *ненапружений* органи. З цієї точки нашого розбору ми матимемо, що протиріччя здійснюється не в нахресному порядку, а протилежно.

Таким чином маємо висновок, що принцип протиріччя, здійснюючись в одному напрямкові в нахресному порядку, – в другому напрямкові здійснюється протилежно, підпорядковуючи собі різні категорії протиставлення: в першому разі – моторну, – розташування органів, і в другому – динамічну, – розташування напруження.

¹⁸ Йдеться про античну статую Аполлона Бельведерського.

Приклад №2.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:
	стоїмо на місці в другій позиції; руки: витягнуті в боки на рівні плеча; кисті: опущені вниз (мертва рука);
	ноги: без змін, стоїмо на місці; руки: опускаємо вниз; кисті: піднімаються вгору;
	ноги: на місці, стоїмо; руки: піднімаємо вгору; кисті: опускаємо вниз;
	ноги: на місці, стоїмо; руки: на місці, нарівні з плечима; кисті: вгору; долоні: в боки;
	ноги: на місці; руки: згинаючи в ліктях, ведемо до себе; кисті: згинаються вниз;
	ноги: на місці, стоїмо; руки: ведемо вниз і в боки, на рівні живота; кисті: піднімаються вгору;
	ноги: на місці, стоїмо; руки: ведемо до себе, згинаючи в ліктях; кисті: опускаємо вниз (мертва рука);
	ноги: на місці, стоїмо; руки: ведемо в боки, від себе; кисті: піднімаємо вгору;
	ноги: на місці, стоїмо; руки: на місці; кисті: переміна – вниз;
	ноги: на місці; руки: ведемо вниз; кисті: піднімаються вгору.

В даному прикладі, прослідивши за рухом цілої руки, ми знайдемо, що наша долоня, її пальці розгортаються в напрямку, протилеж-

ному напрямкові руху руки. Так, коли рука опускається вниз, кисть руки йде вгору, і навпаки – коли рука йде вгору, кисть йде вниз. В цім ми маємо рух, подібний до руху пензля: коли всю руку прийняти за держалко, то наша кисть з пальцями наслідуватиме роботу щітки пензля, – вона наче веде по предмету, будучи відхилена в протилежний бік, ніж йде держалко, за яким вона змушена поступати.

Так само з рухом руки до корпусу, коли рука згинається в лікті догори, – маємо в кисті згинання в протилежний бік, донизу. Кисть, що змушена слідувати за рукою до корпусу, згинається вниз, наче стараючись гальмувати її рух, досягаючи тим почину рівноваги: маємо взаємодіяння почину поступовання та почину гальмування. Принцип протиріччя, що стверджує рівновагу.

Приклад №3.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:
	вихідне положення: поза атлета; ноги: напружена права – стоїть на всій ступні; ліва – вільна на носку, відхилена назад; руки: напружена ліва – підтримує корпус на древкові; вільна права – звисає спокійно вниз;
	ноги: випад на ліву – напружена; права: на місці, на носок – вільна; руки: ліва подає древко правій, сама підтримує – вільна; права приймає древко від лівої – сильна;
	ноги: на місці, перенос центру тяжіння на праву з відхилом корпусу назад; ліва – спереду, вільна, підтримує; руки – без змін, напруження передається в ліву; права відпочиває перед акцією;
	ноги: випад на ліву ногу, вона – сильна; права відділяється від землі; руки: права вистрілює вперед – напружена, – посилає древко, стрілу; ліва робить посил назад, протистоїть вистрілові правій;
	тіло в попередньому положенні, витримує павзу.

З павзи тіло повертається в первопочаткове положення спокійного атлета, і ми починаємо знов спочатку свою вправу, до потрібної міри.

Наведені приклади взято нами з площини пластичного жесту, окрім прикладу №1, де ми мали звичайну ходу. На пластичному жесті легше дослідити моменти протиставлення. Розбираючи приклад №3, ми можемо прослідити моменти поєднання протиставлення во всіх зазначених вище видах.

Звернемось до прикладу протиставлення в жесті виражачому. Маємо сюжет: молода мати працює на городі, осторонь на стежці бавиться дитина. Запрацювавшись, мати врешті підходить до дитяти – аж воно заснуло, бідорачка. Мати в замилюванні схиляється над ним. І торкнутись любо, і збудить не хочеться: хай спить. Вона над ним лише клякнула, і руки близько, близько... але не торкаються малого. Організуємо момент клякання за допомогою музики. Так нам зручніше розкласти рух на окремі моменти і тим виділити моменти протиставлення.

Приклад №4.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:
	момент клякання: ноги: на ліву переноситься тягар тіла; права – вільна; руки: права – згинається трохи в лікті; ліва – вільна;
	ноги: права згинається в коліні; ліва – напружена, підтримує тіло; руки: ліва згинається трохи в лікті; права – без змін;
	ноги: права згинається далі, коліно наближається до землі; ліва – напружена, згинається в коліні і в стегні; руки: обидва лікті без змін; обидві кисті піднімаються вгору;

	ноги: права – коліно стає на землю, – напружена; ліва – зігнута в коліні і в стегні, вільна; руки – обидві в ліктях без змін, обидві кисті піднімаються вгору і, в момент стику правого коліна з землею, застигають;
	піднімаємось; рух іде скрізь в навпаковому порядку.

Спинаємось на першому моменті. Тут маємо зосередження напруження в навхресному порядку: ліва нога і права рука.

На другому такті у нас згинається ліва рука в лікті – природно, що мусимо мати в ній напруження, яке до неї і переходить. Здавалось би, закон протиставлення порушується. Але це лише нам здається так, в силу того, що ми момент клякання розбили на окремі моменти, які затримані нами в темпі. Слідимо далі за нашим зразком, і ми бачимо, що на третьому такті, коли права нога готова ступити коліном до землі, обидві руки затримуються в ліктях. Натомість одхиляються кисті. В роботі – обидві кисті, тому що так само обидва коліна ідуть до свого остаточного положення. На четвертому такті праве коліно стає на землю, і *права* нога приймає на себе тягар тіла, розв'язуючи наш сумнів з другого такту, де при лівій напруженій нозі ми мали згинання лівого ліктя руки. Момент перенесення тягаря з одного органу на другий закінчено, і закон протиставлення стверджує свій принцип про[ти]річчя, обґрунтовує основу рівноваги.

Із всього наведеного видно, що протиставлення, як *виражаюча категорія, служить почину рівноваги*. То значить, що його виражаючі здібності лежать в площині стверджуючих, додатних функцій. Природно, що в площині від'ємних функцій протиставлення мусить мати собі протилежну категорію. Такою категорією є *паралелізм*.

Паралелізм руху

Під *паралелізмом руху* мусимо розуміти таке розположення виражаючих органів в просторі та їх силової чинності, коли ті чи другі полягають в одному напрямку. Наприклад, обидві руки витягнуті вперед по одному напрямкові.

Додайте до них таке саме паралельне положення ніг в кляканні, і ми матимем – благання. Паралелізм є категорія від’ємно виражаюча. Він поєднується з поняттям зречення, безсилля, смиренності і т. и.

Боротьба, змагання мають своєю основою протиставлення. Щоби людину збити, перемогти, знищити в неї останні стремління, ми мусимо довести її до стану паралелізму. Це є положення послуху та покори.

Приклад №5 – паралелізм.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:
	ноги: обидві одночасно згинаються в колінах; руки: обидві висять донизу;
	ноги: на місці; руки: обидві згинаються в ліктях на 45°;
	ноги: коліньми стають на землю; руки: на місці;
	ноги: на місці; руки: піднімаються в плечах на 45°;
	голова: піднімається вгору; руки: разом з відхилом голови, йдуть вгору;
	голова: схиляється вниз, паралельна землі; руки: на місці;
	тіло: без змін, в павзі;
	голова: одхиляється назад; корпус: відхиляється назад; руки: ідуть за корпусом назад;
	все тіло: розпластовується паралельно землі, грудьми до- долу; руки: паралельно землі, відкинуті вперед.

Завдання учням для самостійного опрацювання: приготувати вправи на самостійно знайдений сюжет і побудувати схеми просторового протиставлення, динамічного протиставлення.

XI. Послідовність:

1. Послідовність руху в суглобах:
 - а) розгортання;
 - б) згортання.
2. Послідовність руху різних органів:
 - а) послідовність одного напрямку;
 - б) непослідовність руху різних напрямків.

Громадянин А. у себе в кімнаті. Жде, що увійде Б., його друг. Він перед цим вчинив негідний вчинок. Входить Б. Погляди стрічаються. Павза. Не кажучи ні слова, А. велить Б. покинути його дім.

Виділимо в даному дійовому процесі поведження А. і для нашого дослідження розкладемо його на окремі елементи руху, розділивши їх великими інтервалами. Зробимо це при допомозі музики, вона дасть нам організуючу основу, що нам потрібна для обрахунку окремих моментів руху.

Приклад №1.

Музика:	Чергування змін у положенні тіла:
	вихідне положення: А. стоїть правим плечем до напрямку, з якого очікується вихід Б.; рука А. на предметі – стіл чи що;
1.	очі: поворот вправо в бік Б. під косим кутом, спиняються на постаті Б., що увійшов; голова: на місці; корпус: на місці; руки: на місці;
2.	очі: на місці в точці Б.; голова: поворот вправо в точку Б.; корпус: на місці; руки: на місці;

3.	очі: на місці в точці Б.; голова: на місці в точці Б.; корпус: поворот вправо в точку Б.; руки: на місці на предметі;
4.	всі органи не ворухнуться, павза;
5.	очі: вниз по постаті Б.; голова: вгору (протиставлення); решта все на місці, не ворухнеться;
6.	очі: в нижній точці Б. спинились; голова: в верхній точці Б. спинилась;
7.	очі: вгору по постаті Б.; голова: вниз по постаті Б. (протиставлення);
8.	всі органи 3/4 не ворухнуться, павза, а на четвертій четверті права рука [йде] до відправної точки на дужки [ребер];
9.	очі: виключаються з дії, погляд відхилився від Б. в лівий бік; голова: вліво на 1/8 круга; рука: плече вправо на 1/4 круга;
10.	очі: виключені; голова: вліво на 1/8 круга; рука: плече на місці, лікоть вправо на 1/4 круга;
11.	очі: виключені; голова: на місці; рука: плече на місці; лікоть: на місці; палець: вистрілює із стиснутого кулака;
12.	всі органи на місці, павза.

Даний приклад має в собі ТРИ основні моменти. Він мусить мати їх *три*, це ми знаємо з закону розвитку реактивних процесів. Вважаючи дану дію за реакцію, ми в ній найдемо всі три основні моменти реактивного процесу, які відповідатимуть відомому нам поділу на моменти:

- а) сенсорний – сприймання;
- б) центральний – рішення;
- в) моторний – діяння.

І дійсно, весь наш приклад, що являє собою ОДИН дійовий процес, складається:

I. Перший момент охоплює чотири перші такти. Це є момент зв'язку з оточінням, в даному разі – безпосередній дотик з Б. Для А. це буде активний стан (увага). В дії даний стан розгортається по лінії бокового напрямку – по лінії вибору, оцінки.

На четвертому такті маємо момент гальмування – павзу. Це момент переходу процесу в слідуєчу точку розвитку: сприймання, що носило в собі увагу, оцінку, вибір, передає процес в центральні органи на вирішення.

II. Другий момент охоплює слідуєчі чотири такти: 5-8. Тут зовні маємо виявлення внутрішнього процесу в центральних органах. Стан вирішення розгортається по лініях напрямків: вгору-вниз, по лініям знищення та перемоги. Маємо зразок змагання: це боротьба не стільки на зовнішньому фронті, скільки в самому собі, боротьба з власним почуттям дружби, яке мусить бути або переможене – і тоді одне рішення, або воно само може перемогти, і тоді – друге рішення. Очі опускаються вниз, голова вгору – протиставлення, знову очі вгору, голова вниз – протиставлення. Рівновага на боці А. – значить, він не може бути переможений, навпаки – він переможе. Тому на восьмому такті ми уже відчуваємо вирішення. Фактично цей такт є павза, але павза своєрідна. На ній встає запитання – тим не менше, відповідь на це запитання передчувається, вона впливає з протиставлення: очі і голова. Тому природне згуртування в ній органів для дальшої дії, тому природно правій руці, що має далі цю дію виконати, стать на ізготовку в *своєї* вихідній точці – на дужках [ребер]. Без точки – жест без змісту.

III. Третій момент розв'язує дійовий процес. Він охоплює останні чотири такти: 9-12. Голова одхиляється від Б. і приходиться в своє попереднє положення, а рука в цей час розгортається знаком погрози, що мусить відштовхнути від центру (А.) оточіння (Б.). Очі виключені з дії, їм уже нічого робить. Дванадцятий такт дає

нам павзу. Це павза для дії Б., він мусить вийти під цей час, а для А. це є точка гальмування реакції, гальмування енергії, що після закінчення дійового процесу мусить впасти. Без цього гальмування вона може впасти раніш, і тоді наша дія не доведена до кінця: припис восьмого такту дванадцятим буде не виконано.

На даному прикладі маємо дослідити закон *послідовности*. Для цього ми розбили наш дійовий процес на окремі основні моменти і зв'язали їх з напрямками. Це тому, що закон послідовности має також з ними зв'язок. Для обрахунку ж кожного моменту поступовання руху маємо деталізацію поділу жесту на окремі елементи з перебільшеними інтервалами в його розвитку.

Даний приклад має в собі проявлення всіх форм закону послідовности. Схематично цей закон складається з наступних точок:

А. *Послідовність* в розвитку руху в суглобах одного і того ж органу.

Б. *Послідовність* в розвитку руху різних органів в їх взаємодії.

Послідовність в розвитку руху першого порядку ґрунтується на залежності від природи реактивного процесу. Реакція, будучи збуджена певним роздратованням, має свою закономірність розгортання силової енергії, закономірність поступовання напруження. Енергія реактивного процесу не може розгортатися з проривами по лінії її слідування, так само як не може вона йти в навпаковому порядку відповідно до роздратовання. Спочатку сприймання, потому центральні органи, нарешті – органи, покликані до виконання. Відповідно до цієї природи реактивного процесу *послідовність* руху в суглобах одного і того ж органу поділяється на:

- а) розгортання, себто рух від центру до предмета,
- б) згортання, себто рух від предмета до центру.

Послідовність другого порядку, себто в розвитку руху різних органів, ґрунтується на залежності від природи рівноваги, що зв'язана з розгортанням руху в певних просторових напрям-

ках. Кожне поступовання окремого органу нашого тіла в той чи інший напрямок важить на переміну рівноваги, на відповідну зміну просторового співвідношення в розположенні органів. Кожен момент порушування рівноваги викликає стремління до відновлення її. Як перша, так і друга функція покладаються на ті ж самі діючі органи, – звідси час і просторове розположення діяння. Розвиток руху в різних органах, в зв'язку з цим, охоплює собою:

- а) протиставлення – момент двох напрямків,
- б) паралелізм – момент одного напрямку.

Вдамось до розгляду того й другого на наших прикладах.

А. Послідовність руху в суглобах одного і того ж органу.

Розгортання жесту Беремо момент розвитку руху правої руки, елементи якого розкладені в тактах 9, 10, 11 та 12. Спочатку маємо рух в плечі. Він остільки великий по розмаху (1/4 круга), оскільки потребується розположенням суб'єкта та об'єкта. Після плеча рухається лікоть і нарешті – палець. Маємо зразок розгортання. Звернім увагу, що в нас не приймала участі кисть руки. В даному разі це пояснюється тим, що її первопочаткове положення «совпадає» з її положенням в викінченому жесті. Крім того, даний жест (погроза) не потребує участі суглобу кисті.

Розгортання є не що інше, як зовнішнє виявлення вольового моменту реакції, який розгортається в напрямку – від центру. Від центру ж мусить іти розгортання жесту в порядку *послідовности* розположення діючих суглобів.

Спробуймо зробити інакше – і неприродність стане наявною.

Виражаючий зміст послідовности розгортання руху визначається його реактивною первоосновою. Послідовність розгортання жесту визначає *міру діяння індивіда на оточіння*.

Згортання жесту Згортання, по суті, відповідає першому – сенсорному – моментові реактивного процесу. В цьому разі енергія реактивного процесу розгортається від периферії до центру. В цьому ж напрямку йде послідовність руху згортання.

Факт назумисности – свідомого почину в жесті згортання, що потребує вольового напруження, – не важить на природу жесту. Вольова основа диктується майстерською установкою на оволодіння формою і однакова в моменті згортання, як і в моменті розгортання. По природі ж, згортання є ніщо інше, як зовнішнє виявлення реактивної суті моментів сприймання та моментів підготовки.

Звідси виражаючий зміст послідовности *згортання*. Вона опередляє *міру відчущання, міру впливу оточіння на індивіда*.

Таким чином, в цілому послідовність руху в суглобах являється регулятором взаємодіяння оточіння та індивіда. Жест розгортання – це буде жест посилу, жест віддавання, незалежно від його станового змісту. Так само як жест згортання буде – жест збирання, жест притягання.

Наші активні вчинки, так само як і пасивні, в законі послідовности опередляють *ступінь своєї діяльної природи*. Тому поєднання розгортання та згортання творить проміжну ступінь виражаючої категорії, як, наприклад, жест запитання.

Жест запитання має руку, звернену до предмета, а кисть руки має злегка згорнуті пальці. Посил до оточіння здійснює рука в цілому, а пальці опередляють потребу вбирання, потребу чинности з боку оточіння, під якою розуміється очікувана відповідь.

Б. Послідовність в розвитку руху різних органів.

Потрібно опереділити поняття різнородности органів. Ми маємо паралельно діючі органи: очі, руки, ноги. Очі завжди виражають *одноразово* і в *одному* напрямку. В очах ми маємо *один* виражаючий орган. Руки в більшій мірі, а ноги в меншій, можуть виражати поокремо: кожна рука чи нога. Тим не менше, в одному напрямкові при однозмістовности виражаючого почину обидві ноги чи обидві руки служать *одним* виражаючим органом. В даному разі вони можуть с[п]олучатися цілком і діяти одночинно або сполучення їх буде неповне – тоді одна служить засобом підкреслення другої.

Послідовність в одному напрямку Спинимось на досліді руху, розкладеного на окремі елементи в 1, 2, 3 та 4 тактах нашого зразка. Спочатку включаються очі, потім голова, нарешті корпус. Маємо рух в *одному* напрямкові: вправо. Органи, починаючи від меншого, *поступово* включаються в дію або, інакше кажучи, здійснюють *послідовність* руху. Подібно до послідовності в розвитку руху в суглобах одного і того ж органу, – лишається вірним основний закон її також і для руху во взаємодіяння різних органів. Себто, коли рух розгортається в одному напрямкові, то він мусить бути послідовним. Послідовність включення в дію окремих органів, подібно [до] послідовності розвитку руху в окремих суглобах одного органу, здійснює *посил* до оточіння і дорівнюється в даному разі до «розгортання», а її виражаючи суть так само визначається як *ступінь* діяння індивіда на оточіння. Так само момент виключення окремих органів і зв'язку з оточінням – дорівнюється «згортанню» і визначає міру відчуження, міру впливу оточіння на індивіда.

Єсть, однак, своєрідна властивість даної послідовності, а власне: в ній ми не маємо визначення *порядку* діяння окремих органів. Тут не примінимий принцип: «В порядку розположення від центру чи навпаки». Питання, який орган включається чи виключається з дії раніше, а який пізніше, вирішується кожен раз становою природою жесту. Дана категорія послідовності охоплює собою *паралелізм*, що, як ми знаємо, розгортається в одному напрямкові.

Одночасність руху в різних напрямках На прикладі, що охоплено тактами 5, 6, 7 та 8 нашого зразка, маємо цілком протилежне з'явище: рух в даному моменті розгортається по лінії *двох* напрямків або, інакше кажучи, ми маємо зразок звичайного протиставлення. В протиставленні дія поступовання виражаючих органів в напрямках, як від центру до периферії, так і навпаки, – не послідовна, а *одночасова*. Цього потребує закон рівноваги. Допустим дійове запізнення одного з органів, і принцип

рівноваги буде порушено, що противно живій природі всякого поступовання.

Переводимо наші роботи на практичні справи.

Приклад №2.

Музика:	Чергування змін в положенні тіла:	Чергування змін напрямків:
	вихідне положення: стоїмо нормально; руки: на грудях, схрещені;	один напрям- ок: вперед;
	на першу чвертку: руки вперед; на другу чвертку: ноги – крок; третя і четверта: загальмування;	
	на першу чвертку: руки вперед; на другу чвертку: другий крок; третя і четверта: загальмування;	
	на першу чвертку: руки вперед; на другу чвертку: третій крок; третя і четверта: загальмування;	
	на першу чвертку: голова вгору; на другу чвертку: очі вгору; третя і четверта: загальмування;	один: вгору;
	одноразово на першу чвертку: ноги – крок назад, руки – осевий поворот в кистях; долоні – лицем вперед, кисті – вгору;	два: назад і вгору;
	ноги: другий крок назад; руки: обидві вгору;	
	ноги: третій крок назад; руки: обидві вниз, згинання в ліктях, кисті – над головою;	два: назад і вниз;
	все тіло в павзі;	
	ноги: сильний крок вперед; руки: викинуто вгору – прокльон;	два: вперед і вгору;

	руки: впали кистями на тім'я;	один: вниз;
	ноги: клякнули обидві на землю;	
	все тіло в павзі;	
	ноги: піднялись з клякання, рівно; руки: в боки на рівні стегна 25°; голова: вгору	два: в гору і в боки;
	ноги: на місці, поворот кругом; руки: на груди, схрещені;	осевий рух і згортання;
	ноги: чотири кроки вперед; руки: на місці;	один: вперед
	все тіло в павзі.	

Весь приклад повторюється з початку.

В даному прикладі маємо рух послідовний протягом перших чотирьох тактів і, починаючи з п'ятого до кінця, маємо рух од-ночасовий. В першому випадку рух розвивається по лінії одного напрямку, в другому – по лінії різних напрямків.

Завдання учням для самостійного опрацювання: придумати сюжет і розробити його в схемі послідовного руху.

З М І С Т

Переднє слово	5
<i>Клековкін О.Ю. Український театр Rediscovering!</i> 7	
<i>Шкарабан М.М. Мімограмота як азбука актора</i> . 35	
<i>Бондарчук С.К. Майстерство актора</i>	72
Вступ	72
I. Людина як матеріял видовищного дійства	77
а) знайомство з дійством;	
б) основні елементи дійства;	
в) місце актора в видовищнім дійстві;	
г) актор як матеріял;	
д) засоби актора: тіло, голос;	
е) потреба виховання тіла;	
є) тіло свідоме і тіло несвідоме.	
II. Рух та його основа	92
а) реакція як первопочаткова форма діяння;	
б) реакція як акт взаємодіяння з оточінням;	
в) реакція як єдине ціле переживання;	
г) реакція як основа руху;	
д) складові частини реакції;	
е) стан людини як реактивна зарядка інтелектуально-емоціонального порядку.	

III. Властивості виражаючих категорій . . . 100

- а) різнородність реактивних процесів;
- б) поняття позитивних та негативних реакцій;
- в) поняття рефлексів: умовні та безумовні рефлекси;
- г) рефлекторна природа виражаючих знаків;
- д) позитивно виражаюча категорія та негативно виражаюча категорія;
- е) паралелі виражаючих властивостей;
- є) система Дельсарта: поняття центризму та ексцентризму;
- ж) схема предмету мімограмоти.

IV. Стан як виражаюча категорія та його властивості 113

- а) різнородність станів;
- б) стани: активний, пасивний та орієнтаційний;
- в) хода, поворот, стояння на місці;
- г) таблиця розподілу органів відповідно їх дійової природи.

V. Стан як змістовий зміст діяння 122

- а) змістова суть станів;
- б) стан як внутрішня основа форми;
- в) стан як мірило глибини та повноти дійового процесу;
- г) основний стан дійового процесу;
- д) установка на формальний знак.

VI. Виміри руху як виражаюча категорія сили, швидкості та розмаху руху 131

1. Виразистість вимірів самих по собі:
 - А) Сила руху:
 - а) ступені інтенсивности;
 - б) інтенсивність і стани.
 - Б) Швидкість руху:
 - а) швидкість як основа моторного моменту;
 - б) швидкість і стани.
 - В) Розмах руху:
 - а) розмах як показчик взаємодіяння індивіда та оточіння;
 - б) розмах і стани.
2. Виразистість поєднання вимірів:
 - А) Великий розмах в поєднанні зо всіма ступенями швидкості.
 - Б) Нормальний розмах в поєднанні зо всіма ступенями швидкості.
 - В) Малий розмах в поєднанні зо всіма ступенями швидкості.

VII. Виражаючі властивості часового виміру в соціо-психічній паралелі виражаючих категорій 152

- а) поняття метру, темпу, ритму;
- б) поняття внутрішнього ритму;
- в) соціальний ритм;

VIII. Напрямки та їх значення 161

- а) напрямки у Дельсарта;
- б) напрямки реального оточіння;
- в) напрямок наступання;
- г) напрямок переваги;
- д) напрямок вибору та оцінки;
- е) напрямок відступання;
- є) напрямок знищення, поконання.

IX. Вихідні точки руху 183

- а) просторові точки як основа степенування виразистости;
- б) точки станового змісту;
- в) приклад аббата Деломона;
- г) основні точки станового виявлення, поняття сфер: сфера інтелектуальна, сфера сприймання, почуття, інстинкту, негідницьких побуджуваль, самообмеження, чутливости, насолоди, пожадлиности, тупоумія, ледацтва.

X. Протиставлення 193

- а) поняття просторового та дінамічного протиставлення;
- б) протиставлення повне та неповне;
- в) протиставлення як виражаюча категорія рівноваги;
- г) паралелізм.

XI. Послідовність 201

1. Послідовність руху в суглобах:

а) розгортання;

б) згортання.

2. Послідовність руху різних органів:

а) послідовність одного напрямку;

б) непослідовність руху різних напрямків.

XII. Композиція форми як динамічного знаку

внутрішнього переживання образу

[не написано автором – М.Ш.]

Навчальний посібник

БОНДАРЧУК Степан Корнійович

Майстерство актора
Мімограмота

Редактор *Щегельська Т. К.*

Дизайн та комп'ютерне верстання – *Безверха Т. М.*

Підписано до друку 15.03.2023 р.

Формат 60х84/16

Папір офсетний. Гарнітура Minion.

Ум. друк. арк. 12,56. Зам. № 32.

Видавець та виготівник ПП «Євро-Волинь»

м. Житомир, вул. Крошенська, 45, кв. 34

Свідоцтво серія ДК № 7208 від 07.12.2020 р.

- Б 81 **Бондарчук, Степан**
Майстерство актора. Мімограмота. / Степан Бондарчук ; Благодійний фонд «Центр розвитку мистецької освіти» ; упоряд. Микола Шкарабан. – К. : ПП «Євро-Волинь», 2023. – 216 ст. : іл.

ISBN 978-617-7992-49-2

Книжка «Майстерство актора. Мімограмота» авторства Степана Бондарчука (1886-1970), учня та соратника Леся Курбаса, – це перша ластівка з видань проєкту «Сценознавство», який має на меті републікацію невідомих, маловідомих або призабутих праць, присвячених методології роботи над виставою та роллю. «Мімограмота», окрім театрознавчого аналізу, містить і практичні поради та приклади стосовно поведінки акторів на сцені, а саме: першопочаткові основи руху, жести, як пише автор, в їх «психологічній ув'язці». Тож видання буде корисним навчальним посібником теоретикам і практикам в галузі сценічного мистецтва, режисерам, викладачам та студентам.

УДК 792.01/.03(477)(082)



«Грамота полягає в усвідомленні природних законів руху і в умінні будувати знак, який би служив переконуючим засобом наявності того чи іншого реактивного процесу.

Навчитись грамотно *заграти* гнів, *заграти* радість є стократно більше і культурніше, аніж уміть справді гніватись на сцені чи радіти.

Ібо і бик на арені чистосердечно гнівається, але це не є мистецтво».

Степан Бондарчук

ISBN 978-617-7992-49-2



9 786177 992492