

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 кастрюль, 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.

Мімограмота як азбука актора



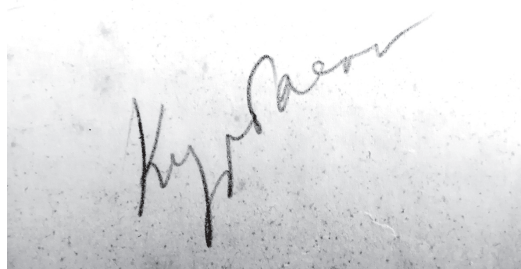
У пошуках «Мімограмоти»

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).

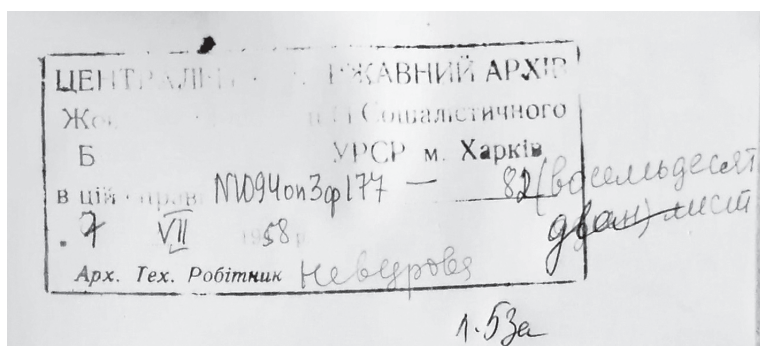
Ця фотокопія (на справжньому фотопапері, поміщена в конверт для фотографій) має 81 сторінку дещо видовженого формату А5. Як результат, читання тексту видалося вкрай важким, а рукописні ремарки автора на полях або поміж рядків узагалі не читабельні.

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.

ції 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.



Курбасов



ЦЕНТРАЛЬНИЙ ДЕРЖАВНИЙ АРХІВ
Жовтень 1958 року Соціалістичного
Б УРСР м. Харків
в цій справі № 10940пЗр177 — 82 (Восемьдесят
7 VII 1958) дван) лист
Арх. Тех. Робітник Кеверов
1.53а

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 плодовитий театральний критик, зокрема й вистав театру «Березіль», — у своїй рецензії,

Вступ

Акторське майстерство найменше досліджене. Ще менше обґрунтоване питання виховання актора. Власне, воно досі навіть не порушувалося 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 порадиниках Дніпросоюзу, та роботу відомого Дельсарта в розробці князя Сергія Волконського «Выразительный человек». Не дивлячись на те, що проф. Сладкопєвцев у своїй праці посилається 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

¹Володимир 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).

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

II. Кволий рух

Активний стан в кволуму 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 *кволуму* рухові активний стан губить активність і здобуває *заперечення* своєї наступаючої природи, *непевність* дії.

Орієнтаційний стан в кволуму 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 *кволуму* рухові орієнтаційний стан здійснює *поверховість* своєї виражаючої природи. Коли дума — то так собі, коли сумнів — то злегка, коли вибір — то несерйозний.

Пасивний стан в кволуму 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 розпластовується 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 кволу 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 даємо 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 *дозрілости*. 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.

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.

8	крок назад і донизу; голова: назад і вбік; очі: косо вперед до предмета; руки: понад голову;	стан пасивний;	відступ + знищення; відступ + орієнтація; наступ + орієнтація; знищення + перевага;	не тримається; подається; здивляється; 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 гальмування;	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 гальмування;	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;		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;