

суперечить зручним навичкам та естетичним орієнтаціям театру ХХ століття, а й увесь історичний – етичний, економічний, психологічний, педагогічний та ін. – скарб професії. Що й призводить, укотре вже, до чергового самообкращання.

1. Frankowska B. *Encyclopedia teatru polskiego*. – Warszawa, 2003.

2. Тут і далі терміни подаються за виданнями: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler..., Altenburg – Lpz., 1839-1842; An International Dictionary of Theatrical Language / Edited by Joel Trapido, Edward A. Langhas, and James R. Brandon. – Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985; Annales dramatiques, ou Dictionnaire general des Théâtres. – Paris, 1812. – Т. 1-9. – 1809-1812; Bujanski, Jerzy Ronard. *Slownictwo teatralne w polskiej dramaturgii*. – Wroclaw, Uniwersytet Wroclawski, 1971; Chamfort S.-R.-N. et Laporte J. de *Dictionnaire dramatique, contenant l'Histoire du Théâtre, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres, et des Réflexions nouvelles sur les Spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques*. – Paris, chez Lacombe, 1776; Dictionnaire Théâtral, ou Douze cent trente-trois Verites sur les Ditecteurs, Regisseurs, Acteurs, Actrices et Employes des Divers Theatres. – Paris, 1825; [Dmuszewski L., Żółkowski A.]. *Dykcyonarzyk Teatralny*. – Poznań, 1808; Düringer, Ph. J. und Barthels H.. *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*. – Leipzig, Wigand, 1841; Frankowska B. *Encyclopedia teatru polskiego*. – Warszawa, 2003; Jaroszevska T. *Le lexique theatral francais a l'epoque de la Renaissance // Revue de Linguistique Romane*. – 2000. – № 116. – p. 438-455; Jaroszevska, Teresa. *Le Vocabulaire du Théâtre de la renaissance en France (1540-1585): contribution à l'histoire du lexique théâtral*. – Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 1997; John Russel Taylor. *Dictionary of the Theatre*. – Penguin Book, 1966; Kosinski D. *Slownik teatru*. – Zielona Sowa, 2006; Kowalczyk, Rafał. *Rosyjskie slownictwo teatralne w porownaniu z polskim*. ¾ Wroclaw, Uniwersytet Wroclawski, 2005; La Langue Théâtrale. *Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des shoses du theatre*. Par Alfred Bouchard. – Paris, 1878; Rutkowska M. *Terminologia dramatu i teatru w polskim Oświeceniu*. – Poznań, 2007; *The Penguin Dictionary of the Theatre* by Jonathan Law. – Penguin Book, 2004; *The Theater Dictionary. British and American Terms in the Drama, Opera, and Ballet* By Wilfred Granville. – New York, Philosophical library, 1952; *The Theatre Handbook and Digest of Plays / Edited by Bernard Sobel, Preface by George Freedley*. – N.-Y., 1940; *Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times*. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. – New York, Theatre Arts Books, 1961; *Theatre Language. A Dictionary of terms in English of the Drama and Stage from Medieval to Modern times*. By Walter Parker Bowman and Robert Hamilton Ball. Second ed. – New York, Theatre Arts Books, 1976; *Theatre words. An International Vocabulary in nine languages: English, Francais, Espanol, Italiano, Deutsch, Svenska, Magyar, Cesky, Русский*. Compiled and editor for NTU (Nordic Theatre Union) and OISTT (Organisation Internationale Des Scenographes Et Techniciens De Theatre). – Stockholm, Sweden, 1980; Владимиров С. К истории понятия «режиссура» // *Театр и драматургия. Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии*. Вып. 5. – Л., 1976. – Вып. 5. Детальніше про це див. також: Клековкін О. *Theatrica. Лексикон. Старовинний театр у Європі від початків до кінця XVIII ст.* – К., 2009.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА,

доктор мистецтвознавства, професор

СЦЕНА І РУХ. КОНЦЕПТИ АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО АВАНГАРДУ

Одним із програмних завдань авангардистської театральної творчості стало формування нового типу актора, розробка новітніх акторських технологій та засобів сценічного існування, що на загал обумовлювалося перехідним етапом в історії культури першої половини ХХ століття. Адже загальновідомо, що в змістовному плані модерністське мистецтво опікувалося культом суб'єктивного начала, складними внутрішніми психологічними переживаннями, цікавилася глибинами людської

психології, підсвідомості. А для того, аби образно відтворювати це на сцені недостатньо було описово-характеристичного ігрового інструментарію, яким переважно користувалися виконавці.

Недостатньо для цього виявилось і форм достовірного, реалістичного плану, що їх наполегливо удосконалював, розробляючи свою систему, Костянтин Станіславський. До того ж система Станіславського була практично єдиною більш-менш відпрацьованою акторською технологією театру переживання, виробленою на основі діяльності Першої студії МХТ 1913 року. І у тому вигляді, в якому вона функціонувала на початковому етапі, була малоприсадною за межами МХТ. Інша річ, що плідний розвиток ідей Станіславського Михаїлом Чеховим і Річардом Болеславським у практиці американського театру дав можливість пізніше створити голлівудську театральну школу, активно діючу й дотепер [1].

Паралельно з герметичною системою виховання актора, запропонованою Станіславським, тривали пошуки й інших митців. Достатньо сказати, що кількість мистецьких об'єднань під назвою Студія у 1910-і рр. збільшувалася в геометричній прогресії. Адже «новому мистецтву» знадобилася так звана опредмечена емоція, тобто оприлюднення колізій внутрішнього життя суб'єкта в новітніх художніх формах, неординарне вираження плану змістовного в плані формального. Відтак, формулюючи дефініцію опредмечена емоція, маємо на увазі відтворення внутрішнього життя мистецькими засобами не подібними до реалістично-життєвих прийомів, аби незвичний, базований на філософських ніцшеансько-фрейдистських засадах план змістовний, виявити в образному плані формальному.

Одним із реформаторів саме у сфері акторської технології, апологетом «нового мистецтва» 1900-х років, тим, хто на практиці займався пошуками опредмеченої емоції, був проповідник такого явища, як евритмія швейцарський композитор і педагог Жак Далькроз. Саме ж поняття евритмія сформулював і вперше застосував у сфері театральної творчості філософ-теософ, ідеолог антропософського вчення Рудольф Штайнер. Драматургія та організація театральних містерій як спосіб духовного очищення, було одним із захоплень Рудольфа Штайнера: 15 серпня 1910 року в Мюнхенському театрі відбулася прем'єра його першої драми «Біля воріт посвячення». Штайнер влаштував також містерії, що призначалися лише для посвячених – членів Теософського товариства, оскільки тут особливою езотеричною мовою відтворювалися шляхи внутрішнього розвитку людей, чий долі пов'язані протягом кількох земних життів [2]. Паралельно Штайнером здійснювалась розробка та впровадження евритмії, що мала суто прикладний педагогічний характер, як спосіб розвитку творчих здібностей дітей в організованій ним школі [3].

Комплекс ритмічного виховання Далькроза, в якому поєдналися евритмія, методика тренінгу та дисципліни акторського тіла і концепт ритму, запозичений із книги Карла Бюхера «Робота і ритм», безпосередньо вплинув на формування авангардного типу сценічності й надзвичайно плідно застосовувався театральними експериментаторами кінця 1910-х – початку 1920-х рр. Наслідки Далькрозових розробок розсіяні в усій авангардній театральній культурі: їх можна побачити і в експериментах синьоблузників, і в біомеханіці Мейєрхольда, і у виставах Ігоря Терентьєва, і у пошуках єврейського театру під керівництвом Олексія Грановського, і у постановках Миколи Фореггера. Особливим чином артикульовані ідеї Далькроза, знайшли вияв і у системних вимогах до акторів Леся Курбаса, зокрема під час підготовки вистав «Цар Едіп» (1918) та «Газ» (1923).

Парадоксально, але Жак Далькроз, вчення якого було прийнято і засвоєно багатьма практиками як театру, так і кіно [4], не був ані театральним діячем, ані реформатором сцени. Спочатку він просто займався вихованням дітей із застосуванням ритмічної гімнастики, яка згодом склала базу для здійснення пошуків нової акторської антропології. Далькроз почав розробляти свою систему, перебуваючи у Швейцарії, де відкрив студію виховання ритмікою, наголошуючи на тому, що «ритміка – це не самостійний жанр, а навчальний метод, прикладна дисципліна, що розвиває почуття ритму. Ритмічні справи справляють вплив на увесь психобіологічний устрій людини, зміцнюють її пам'ять, стимулюють творчу фантазію, тренують здатність зосереджуватися на запропонованому завданні, яка вимагає як обсягу, так і стійкості уваги. Нервова система, як і мускулатура, піддається розвитку, тому людина, що володіє ритмом, буде краще грати, якщо він музикант або актор;

краще танцювати, якщо він танцівник; краще почувати себе, якщо він хворий душою (ритміка застосовується в психіатрії) або тілом...» [5].

Наступний етап Далькросової діяльності пов'язаний із Німеччиною, з містечком Геллерау під Дрезденом, де підприємець і меценат Вольф Дорн спеціально для Далькроза збудував приміщення Інституту з прекрасним залом, унікальним освітленням, специфічними сценографічними можливостями, куди, мов прочани, з'їжджалися діячі культури з усієї Європи. Родинними зв'язками Вольф Дорн був тісно пов'язаний із Росією (його мати і дружина були російського походження), а тому серед учениць цього Інституту завжди були студійки з Росії.

На період 1911–1914 рр., коли Інститут Далькроза діяв у Геллерау, припадає час найбільшої популярності вчення Далькроза в Європі. До Геллерау приїжджали Адольф Аппія, Поль Клодель, Бернард Шоу, захоплення далькросівським вченням знайшло відбиток навіть у творчості американського письменника Е. Сінклера, який в одному зі своїх романів описав школу в Геллерау [6]. Тут уперше побував і найбільший прихильник системи Далькроза в Росії, колишній директор Імператорських театрів князь Сергій Волконський, який, зокрема, порадив Сергію Дягілеву та Вацлаву Ніжинському познайомитися з евримією.

Висхідним положенням Далькроза про евримію було те, що нюанси музичної структури повинні знаходити адекватне тілесне втілення, в тому числі нюанси мелодичні, динамічні та агогічні. Інакше кажучи, музику не лише мають чути, а й бачити. «Для мене роль танцівника полягає в тому, аби втілити пластичне у музиці, це пластичне начало перетворити у фразу, яка має єдиний ритм, єдині мелодичні контури, гармонічний розвиток; танцівник повинен кожним м'язом відгукуватися на динамічні зміни в музиці і намагатись зробити їх видимими оку» [7]. Принциповим для Далькроза став поліфонічний принцип об'єднання «голосів», який видавався йому вирішальним у пластичному втіленні музичної драми. Усі паузи, зупинки в русі Далькроз розглядав як невід'ємну частину розвитку пластичного образу. Будь-яка зупинка має вписуватися у розвиток дії в цілому. У цей момент зупинка або пауза наділяється багатьма функціями і принципово розглядається як внутрішня дія. Зупинка набирає також іншого змісту: вона обов'язково готує початок нової активності. Фіналом внутрішнього переживання має стати виникнення нового образу або нової дії. Важливою частиною далькросівського вчення був також пластичний аналіз.

Повноцінний синтез, за Далькрозом, виявляється неможливим без майже механістичного досконалого володіння тілом, коли руки, ноги, голова, тулуб здатні одночасно робити або різні рухи, або в різний час позначати метричні наголоси, або, нарешті, просто рухатися одночасно в протилежних напрямках. Цілісність пластичного образу, за Далькрозом, може базуватися лише на неперервності мислення. Аналогом неперервного мислення за його теорією є триваючий рух, тобто такий, у якому уява передує дії. Ідея триваючого руху пояснюється та ілюструється Далькрозом за допомогою таких термінів, як стакато і легато.

Ось, наприклад, як описувала заняття Жака Далькроза Броніслава Ніжинська, яка, на відміну від свого знаменитого брата, поставилася до цієї системи досить скептично. «Група дівчат з'явилася на сцені. Дівчата рухалися на рахунок 2/4, одночасно відбиваючи рукою рахунок $\frac{3}{4}$, а іншою 4/4. Дягілев висловив приємне здивування музичністю учениць. На мене це не справило враження і здалося штучною музикальністю, яка вироблялася тривалими тренуваннями... Сам Далькроз у розмовах з нами ніколи навіть не натякав на те, що ритмічна гімнастика має щось спільне з хореографією. Він просто казав, що розробив систему вправ під музику. Вони корисні для здоров'я і допомагають розвинути у дітей почуття ритму і координацію» [8].

З іншого боку, французький режисер Жак Копо, після відвідин Далькроза, виявив у його системі безпосередню користь для розвитку акторської техніки та поведінки на сцені: «Спільні дії, вміння пересуватися у великому просторі спонтанно діючих людей, найважливіші, основні значення дій. У Далькроза явний і вельми високого рівня дар людяності, любов до людей і розуміння людей, здатність спілкуватися з ними, зрозуміти їх, знайти спосіб прийти їм на допомогу... Перекоаний в перевагах ритмічного виховання як бази професійної підготовки театральних акторів», – писав він [9].

Першою пропагандисткою далькросівського вчення в Російській імперії стала вихованка Же-

невського Інституту Далькроза Ніна Александрова, яка закінчила його 1909 року, а потім викладала ритміку на перших в Росії приватних курсах у Москві. Справжня ж хвиля популярності цієї системи виховання актора дісталася Росії напередодні Першої світової війни, у 1913–1914 рр., після того як у Геллерау побував вище згадуваний театральний діяч і мистецький критик Сергій Волконський, який заснував петербурзькі курси ритмічної гімнастики, де викладали випускники геллерауського Інституту – Віра Грінер, Шарлотта Пфедфер, Стефан Висоцький, Теодор Аппія та інші.

Зацікавлення далькрозівською системою в Україні, як правило, також пов'язується з іменем Сергія Волконського. А вже 1913 року учениці петербурзьких курсів ритмічної гімнастики гастролювали в Києві, й ця подія отримала значний резонанс. На неї відгукнувся дописувач місцевого мистецького журналу «Музы», разом з тим наполягаючи на естетичному суголоссі систем Далькроза і Айседори Дунган [10]. Крім того, у березні 1913 року Сергій Волконський прочитав у Києві для мистецького загалу цикл лекцій про ритмічне виховання, серед яких одна була повністю присвячена Далькрозу: 12 березня «Жак Далькроз і його система»; 14 березня «Виразна людина» (теорія жести за Дельсартом) [11] і 15 березня «Статика. Динаміка» [12].

Втім, наприкінці 1910-х рр. у Києві працювала й безпосередня випускниця геллерауського Інституту Далькроза Адольфіна Пешковська [13]. Вона викладала ритмопластику в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка [14], а також мала окрему групу учениць, разом з якими доволі активно пропагувала це вчення, свідченням чого є програмки та афіші принаймні кількох мистецьких вечорів з демонстрацією системи Далькроза. Далькрозівська система не була чужою і представникам балетного середовища Києва, які в 1916–1920 рр. перебували тут, зокрема згадувана Броніслава Ніжинська, що відкрила свою студію і підтримувала дружні стосунки з Олександром Екстер, та Михайлом Мордкін.

Крім того, у Геллерау було й чимало польських митців з Австрійської імперії, та, власне, українців, що проживали на території Австро-Угорщини або Німеччини. Зокрема польський драматург Тадеуш Міцинський, творчість якого значною мірою впливала на український мистецький загал, був безпосередньо, через дружину, пов'язаний з Вольфом Дорном і до початку Першої світової війни часто відвідував Геллерау. З далькрозівською системою також були добре обізнані в київському Новому польському театрі, створеному 1916 року і керованому Юзефом Флаком, режисером якого був Юліуш Остерва, а сценографом Вінцентій Драбик, з якими приятелював і розробляв мистецькі плани Лесь Курбас.

Особливої популярності далькрозівська система набула у пореволюційному Києві, про що навіть побіжно згадував Ілля Еренбург: «У садку швидко все зазеленіло; я слухав суперечки про метод Далькроза і дивився у вікно: ціла акація» [15]. А вже у ранньорядянську епоху, коли авангард посів панівне місце в мистецтві, далькрозівська система з її виявленням опредмеченої емоції набрала справжньої актуальності у театральних і кіностудіях. Базуючись загалом на постульованих модернізмом принципах суб'єктивізації мистецтва, авангард вдається до принципово нового кроку в тлумаченні поняття індивідуума й мистецької волі. Йдеться про те, що суб'єктивне начало, яке було об'єктом дослідження мистецтва, в авангарді витлумачується не як особлива риса конкретного індивідуума, а як спосіб і характер поведінки цілих поколінь, соціальних груп і т. п. Власне це спричинило те, що авангард стає мистецтвом мас, мистецтвом глобальних узагальнень, де саме маса, величезна група людей розуміється як суб'єкт, що має своє особистісне начало. Відтак із зміною змістовної парадигми принципово змінюється і формальний план мистецтва, який в авангардній творчості набуває винятково абстрактних узагальнених форм, для чого й знадобилася новітня акторська технологія, що не в останню чергу вироблялася на основі ритмізованої гімнастики Далькроза.

14 квітня 1919 року у Другому театрі УСРР ім. Леніна (колишній театр Соловцова) відбувся Вечір мистецтв, театральне відділення якого було присвячено теоретичним розробкам Далькроза. Доповіді на ньому робили голова Всеукраїнського театального комітету П. Ільїн та режисер К. Марджанов, пластичні ілюстрації демонструвала Адольфіна Пашковська та її учениці, а декорації підготував Нісон Шифрін та вихованці студії Олександри Екстер [16]. 12 травня того ж року було

влаштовано Вечір ритмічної пластики за системою Жака Далькроза за участю А. Пашковської та її учениць Блюменталь, Маркіної, Вірської, Міркіної, Мошалової [17].

Звичайно, Інститут ім. Лисенка, де викладала Адольфіна Пашковська та інші прихильники вчення Далькроза, зокрема київський театральний критик, німець за походженням, теософ Григорій Шварц-Бостуніч [18], добре обізнаний з тогочасним європейським театром, оскільки через спеціальне інформаційне бюро отримував вирізки з газет про вистави в Німеччині та їздив у від'їждження за кордон для перегляду вистав, був далеко не єдиним центром, що популяризував цю систему.

У ці ж роки у Києві діяв іще один своєрідний мистецький навчальний заклад, що став епіцентром мистецьких шукань. Це була так звана Театральна академія, де навчалася Наталя Розенель – не-вдовзі дружина Анатолія Луначарського та її подруга Ксена Десницька – майбутня зірка німецького кіно, яка з'явилася на світовому екрані під псевдонімом Десна. Керував академією відомий російський актор та режисер В. Сладкопєвцев, а драматичний клас вела популярна в київському артистичному товаристві особистість – польська актриса Станіслава Висоцька. Сам Сладкопєвцев виступив як розробник особливої системи виховання актора за принципом мімодрами, що складалася із виконання декламаційних та мімічних сцен, живих картин символічного характеру [19]. На лекціях у Театральній академії він проповідував перевагу слова у театрі, його перевагу над рухом і жестом [20] та відкидав заняття пантомімою, стверджуючи, що вони ведуть до балетної умовності, награвання і фальші, вчив студентів читати тексти, понижуючи звук і підвищуючи, підсилюючи та послабляючи, пришвидшуючи та уповільнюючи [21].

Водночас Станіслава Висоцька, яка викладала ще й у власній Студії [22] та у так званій Драматичній консерваторії, виступила як опонентка Сладкопєвцева і прихильниця системи Дельсарта, пропагандистка саме пантомімічного і жестикуляційного принципу виховання актора. «Висоцька взяла на себе заняття з міміки та жести, – згадує Г. Крижицький. – Вона додержувалась системи Дельсарта, цілком поділяючи його тезу, що мистецтво не є наслідуванням природи; мистецтво краще. Мистецтво – осяяна природа. Дельсарт проповідував якийсь очищений реалізм. Висоцька запозичила з дельсартіанства все цінне – вона пояснювала закони руху й жестикуляції з законів самого життя: усякий рух іде від центру – від серця – до периферії, до кінцівок, а тому й сюжет плавно розгортається від плеча до кінчиків пальців і навпаки, спочатку «вмирають» пальці, кисті рук» [23].

Іще одним центром освоєння новітніх акторських технологій, зокрема через ідеї Жака Далькроза, було київське кіносередовище, а саме Студія екранного мистецтва, очолювана Олександром Вознесенським. Драматург, сценарист театральний і кінодіяч Олександр Вознесенський ще в до-революційні часи був пов'язаний з Україною – Києвом та Одесою. У 1900-і роки він одним із перших експериментував у сфері акторської форми, для чого створив драму без слів «Сльози». В авторській передмові до «драми без слів», що була надрукована в одному з тогочасних театральних журналів під назвою «Не пантоміма», О. Вознесенський, зокрема, писав: «Пантоміму я назву мистецтвом дословесним. Тепер назріла в нас необхідність у певному мистецтві після-словесному. З погляду серйозного мистецтва, всі попередні види пантоміми повинні бути визнані протиприродними, тому що слово не може бути замінене жестом, якщо є в слові органічна – за дією – необхідність. Але, з іншого боку, наш час таки дійсно відчув велику зумовленість життя, – а значить, і мистецтва, словами. У мовчанні, а не в звуковій передачі триває часто мислинева, внутрішня, буремна, тобто глибинна і справжня, частина нашого життя, і мовчання стає зрозумілішим, а іноді й голоснішим, ніж слово. Свідчення тому – кіно» [24].

Діяльність Студії екранного мистецтва великою мірою вплинула на розвиток тогочасного київського кінематографа, а одним із підсумків її роботи стала книга самого Вознесенського «Мистецтво екрана: Керівництво для кіно-акторів і режисерів», видана в Києві 1924 року, де як один із засобів досягнення максимально органічного «вживання» в образ Вознесенський рекомендує методики Дельсарта і Далькроза.

У контексті розмов про формування новітніх акторських технологій в Україні, які були базовими для розвитку спочатку модерністського, а потім авангардного мистецтва, звичайно виникає

запитання про зв'язки Леся Курбаса з Геллерау, про засвоєння та використання ним системи Жака Далькроза. Стилiстика вистав Молодого театру та ранніх постановок «Березоля» київського періоду недвозначно вказує на те, що без знань про ритміку Далькроза Курбас не обходився. Водночас факти життєвого шляху Курбаса свідчать, що він навряд чи зміг побувати в Геллерау особисто, і знав про цю систему лише з опосередкованих джерел. Адже коли Леся Курбас навчався у Відні, Далькроз працював іще в Женеві. А з 1911 по 1914 рр. Леся Курбас перебував у Львові, виступав у Гуцульському театрі й театрі «Руська бесіда» і навряд чи міг дістатися до Дрездена, враховуючи матеріальні статки його сім'ї. Крім того, ні у виступах, ні у статтях Леся Курбас безпосередньо не згадує ім'я Далькроза. Він говорить про С. Волконського, про вчення француза Дельсарта, пише про тотальне захоплення ритмікою, а про Далькроза ні.

У коло далькрозівських ідей Леся Курбас вочевидь потрапляє лише з 1916 року в Києві. В усякому разі, практично ніщо в його акторській практиці галицького періоду не свідчить про знайомство з цими новітніми ідеями, а в київський період – практично все. Адже у Києві на той час зацікавлених системою Далькроза було дійсно багато. Зокрема, навіть прихильних традиційного типу сценічності Василь Василько свідчить, що йому, молодому акторові, провідний артист театру Миколи Садовського Іван Мар'яненко порадив прочитати книгу С. Волконського «Людина на сцені», після чого він захопився опануванням теорії театру [25].

При тому, що Курбас не був дотичним безпосередньо ані до осередку митців Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, як стала називатися ця школа з 1918 року, ані до Театральної академії, з системою Далькроза і відповідно з розробками новітньої акторської антропології він знайомився, передовсім, завдяки практикам. Осягнення модерністської театральної естетики в сенсі акторської технології у Леся Курбаса почалося з етюдної роботи над «Царем Едіпом» Софокла. У цих студійних тренінгах 1916–1918 рр. Леся Курбаса, завдяки Михайлу Мордкіну, активно використовувалися музично-ритмічні розробки Жака Далькроза, застосовувалося його вчення про евритмію, доповнене пропозиціями Дельсарта. Михайл Мордкін безпосередньо допомагав Курбасові освоювати сценічний рух та балетне мистецтво і, ймовірно, спроба режисера виступити в якості мімічного актора, виконуючи партію Шаха в балеті «Азіаде» («Аравійські ночі») на музику Л. Бурго-Дюкдре та І. Гютеля, поставленого М. Мордкіним 19 серпня 1919 року, була кроком випробування нової системи на самому собі.

Разом з тим, зрозуміло, що Леся Курбас не займався далькрозівською системою у чистому вигляді. У його самостійних розробках нової акторської антропології вбачається творчий синтез кількох системних напрацювань популярних на той час: системи Далькроза, розробок французького актора і теоретика танцю Дельсарта, практики танцівниць-босоніжок і балетмейстерських новацій Ніжинської та Мордкіна. Адже новітні теорії руху український режисер вважав одним із дієвих засобів духовно-фізичного оновлення практики тогочасного театру. Спеціальні тренінги на основі далькрозівських розробок проводили в театрі «Березиль» режисер П. Береза-Кудрицький та учениця Б. Ніжинської Надія Шуварська. І принциповим для Курбаса залишалося поняття «ритм» як головний концепт методики Далькроза, узятий із книги Карла Бюхера «Робота і ритм», чий переклад російською мовою зберігався в його особистій бібліотеці [26].

Показово, що на початку 1920-х рр. далькрозівською системою наполегливо займаються саме там, де діють найпотужніші осередки авангарду, оскільки, не в останню чергу, через появу нових тенденцій у акторсько-виконавському мистецтві відбулося остаточне закріплення нового формального плану – абстрактних форм. Зокрема у Тифлісі в 1919 році, учасник угруповання футуристів-заумників Ігор Терент'єв пише, що «Далькроз вирівняв фронт сучасного мистецтва, вивільнивши танець від стилю і предметності» [27]. А у потужному вітебському осередку авангарду, до якого був причетний Казимир Малевич, Марк Шагал, Сергій Юткевич, і де сформувалася не лише ціла плеяда художників-абстракціоністів, а й певні театрально-естетичні засади, широко застосовні в практиці авангардистських театральних колективів, систему Далькроза викладав колишній танцівник Маріїнського театру В. Пресняков. Пізніше, спираючись на розробки Далькроза, В. Пресняков готував майбутніх танцівників на хореографічному відділенні Одеського музично-драматичного ін-

ституту, і саме з його вихованцями здійснив кілька експериментальних балетних постановок 1925 року Касян Гойлезовський.

Того ж таки 1925 року на шпальтах авторитетного київського журналу «Музика» нарешті з'явилася перша і, чи не єдина україномовна стаття, з аналітичним розбором системи Далькроза [28]. Її автор, музикознавець Лев Кулаковський, вочевидь, був практично причетний до впровадження далькрозівських ідей у тогочасний театральний процес, оскільки викладав у Київському театральному технікумі і в Музично-драматичному Інституті ім. М. Лисенка. В цілому позитивно оцінюючи вплив далькрозівських ідей на розвиток мистецтва, а саме пишучи про здійснення «давньої мрії всіх художників – синтез мистецтв», насамкінець, після глибокого історико-теоретичного аналізу здобутків Далькроза, Л. Кулаковський додає розділ «Класовий елемент теорії Далькроза». Власне, ці кілька прикінцевих сторінок статті недвозначно перекреслюють вагомість усіх попередньо відзначених здобутків і визначають подальшу долю Далькрозових розробок у практиці радянського мистецтва. Зокрема, тут йдеться про механізацію людських рухів, що придумана на користь промисловців, зокрема братів Дорн, на чий гроші було збудовано Інститут у Геллерау, аби перетворити людину на раба машин та індустрії й примусити її жити в механічному ритмі.

Зрозуміло, що те, що закидав Далькрозові Л. Кулаковський, зовсім не передбачалося його системою, опанування якої, навпаки, спрямовувалося на вивільнення руху. Інша річ, що механізація сценічного руху на початку 1920-х рр., такою як вона виявлялась в окремих спектаклях Леся Курбаса, В. Мейєрхольда, М. Фореггера, й стала домінуючою у тогочасному театрі, звісно, не сприймалася ортодоксальними далькрозіанцями. Зрештою, вже на цьому етапі правдиві прихильники Далькроза дистанціювалися від радикальних трансформацій його ідей, згідно з якими ритм став використовуватися як головний конструктивний елемент механічної організації сценічної дії. А з середини 1920-х рр., коли радикальний театральний авангард значно послабив свої позиції, оскільки незрозуміла пересічному глядачеві сценічна абстракція не надто віталася владою, система Далькроза взагалі перестала популяризуватися, а діючий у Москві Державний інститут ритмічного виховання був закритий.

Сам же Лесь Курбас у статті 1928 року, коли вчення Далькроза було практично викреслено із навчальних планів різних інституцій, не називаючи прізвища автора, продовжував наполягати на важливості його розробок: «Актор існує у чотирьох вимірах. Це натурально. Найприродніший план – одночасово просторовий і часовий. Це зветься ритмопластикою. Себто людина на сцені завжди пластична, з підкресленою об'ємністю існування в просторі, але одночасно ритмічна в часі. Ця форма була популярна в 1918–1919 роках. Багато театральних студій працювали в цьому плані, але щоб дійшло до глядача те, що річ, люди на сцені існують в просторі і часі, треба виключати всі інші акценти або їх пом'якшити» [29].

1. Бутрова Т. От Системы к Методу // Западное искусство XX век. Проблема развития западного искусства XX века. – СПб., 2001. – С. 328–349.

2. Штайнер Р. Из области духовного знания или антропософии. Статьи, лекции и драматические сцены в переводах начала века. – М., 1997. – С. 352.

3. Штокмайер К., Штайнер Р. Материалы к учебным программам вальдорфских школ. – М., 1995. – 416 с.

4. Див.: Ямпольский М. Эксперименты Кулешова и новая антропология актёра // Ноосфера и художественное творчество. – М., 1991. – С. 183–199.

5. Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. – М., 1996. – С. 125.

6. Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов. – С. 126.

7. Бобылёва А. Непрерывное мышление Жака Далькроза // Московский наблюдатель. – 1995. – № 5/6. – С. 87.

8. Нижинская Б. Ранние воспоминания. Ч. 2. – М., 1999. – С. 227–228.

9. Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб., 2000. – С. 403.

10. Мангири В. Система Жака Далькроза (К выступлениям петербургской школы Жака Далькроза в Киеве) // Музы. – 1913. – № 1. – С. 27–28.

11. Про Дельсарта див.: Шкарабан М. Людина однієї ненаписаної книги // Український театр. – 2000. – №1/2. – С. 16–18.
12. Див.: архів Григорія Шварц-Бостуніча // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 390. – Арк. 46.
13. Россихина В. Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М., 1982. – Вып. 3. – С. 244.
14. Самійленко П. Незабутні дні горінь. – К., 1970. – С. 15.
15. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 тт. – М., 1990. –Т.1. – С. 292.
16. Див.: архів Григорія Шварц-Бостуніча // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 390. – Арк. 24.
17. Див.: архів Григорія Шварц-Бостуніча // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 391. – Арк. 62.
18. Див.: архів Григорія Шварц-Бостуніча // ЦДАМЛМ. – Ф. 508. – Оп. 1. – Спр. 390. – Арк. 26.
19. Див.: Сладкопелцев В. Вступ до мімодрами. – К., 1920.
20. Смирнова-Искандер А.В. О тех, кого помню. – Ленинград, 1989. – С. 93.
21. Крыжицкий Г. Дороги театральные. – М., 1976. – С. 92.
22. Див.: Пилипчук Р. Театральні реформатори Станіслава Висоцька і Лесь Курбас: типологія студійної роботи в Києві //Polacy w Kijowie. – Kijow, 2002. – С. 196–205.
23. Крижицкий Г. Випереджаючи час. Смирнова-Искандер О. Театральна Україна двадцятих років. – К., 1984. – С. 28–29.
24. Вознесенский А. Кинодетство (глава из «Книги ночей») // Искусство кино. – 1985. – № 11. – С. 92–93.
25. Василько В. Театру віддане життя. – К., 1984. – С. 41.
26. Див.: З книжкової колекції Леся Курбаса: Каталог. – Х., 2007. – С. 22.
27. Сигей С. Игорь Терентьев в Ленинградском театре Дома печати // Терентьевский сборник / Под ред. С. Кудрявцева. – М., 1996. – С.23–24.
28. Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Жака Далькроза та її значення // Музика. – 1925. – № 5/6. – С. 209–214; № 7/8. – С. 261–266.
29. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. – К., 1988. – С. 162.

Наталія ВЛАДИМИРОВА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент

РОДЗИНКА ДРАМАТУРГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ДЖ. ГОЛСУОРСІ

«Він вплинув на таких гігантів, як Томас Манн, його читали у Франції і обоювали у Росії, однак у себе на батьківщині, в Англії, він завойовував серця лише звичайних обивателів. Інтелектуали його заперечували» [1, с. 1].

Ентоні Бьорджесс

У пам'яті закарбувалися два відчуття Голсуорсі: спровоковане ще наприкінці 60-х минулого століття англійським телесеріалом «Сага про Форсайтів» (звичайно ж, із подальшими мандрами сторінками роману і дитячим захопленням-закоханістю у містера Сомса) і те, що ненав'язливо рекомендувався в межах курсу «Історії зарубіжного театру» у зв'язку з т.зв. соціально-критичними драмами автора: «Срібна коробка», «Боротьба», «Правосуддя», «Натовп». Довгий час ці відчуття продовжували таке собі паралельне співіснування у підсвідомості, аж поки його не порушила підказка одного із сучасних інтелектуалів, надавши можливість відкрити для себе іншого Джона Голсуорсі, змусивши уважніше зосередитися на думках автора як про мистецтво взагалі, так і про мистецтво театру зокрема. Отже, цією підказкою стала п'єса «Родзинка». Написана у 1920 році, вона, з одного боку, стоїть абсолютно осторонь більшості попередніх творів драматурга, які, за визначенням критиків, сприяли «укріпленню сценічного реалізму, вимагаючи від акторів спостереження сучасного соціального життя і чіткої соціальної характеристики образів» [2, с. 301]. А з іншого (і в цьому ми вбачаємо як логіку, так і парадокс), демонструючи пріоритети автора в царині театральної