

ПРОГРАМА З ТЕХНІКИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В. С. ЮНАКОВСЬКОГО У ДЕРЖАВНОМУ ТЕХНІКУМІ КІНЕМАТОГРАФІЇ ВУФКУ

Роман Росляк
УДК 791.44.071“192”

У статті оприлюднено програму з техніки акторської майстерності, що зберігається у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України і є прикладом експериментаторських пошуків у одній із панівних систем виховання актора кіно 1920-х років.

Ключові слова: програма, Центральний державний архів вищих органів влади і управління України, домінуюча система, освіта, актор.

The article is about a program on techniques of the actor's skills, which is the files of the State's Central Archives of the Government Bodies of Ukraine and is an example of the experimental searches in one of the dominating film actor's educational systems in 1920s.

Key words: program, State's Central Archives of the Government Bodies of Ukraine, dominating system, education, actor.

Програма з техніки акторської майстерності¹ була створена Юнаковським (Івановим) Вадимом Семеновичем (1898–1978) для студентів екранного (акторського) відділу Державного технікуму кінематографії ВУФКУ в Одесі. Сам актор потрапив на викладацьку роботу до цього навчального закладу після закінчення у 1927 році кінотехнікуму в Москві, де він навчався в майстерні Л. Кулешова.

В українському кінематографі значну популярність В. Юнаковський здобув завдяки стрічці «Димок над кручею» («Млин на узліссі») в шести частинах, знятої ним 1928 року за власним сценарієм разом зі студентами кінотехнікуму, які входили до складу експериментальної групи. Оператором фільму був випускник технічного (операторського) відділу згаданого технікуму Ю. Тамарський, а ролі виконували студенти екранного (акторського) відділу Г. Заржицька, А. Інулін, Є. Маслюков, О. Углицька.

Стрічка розповідала про боротьбу в роки непу трудової артілі з приватником за право отримати в оренду занедбаний млин. Сюжет фільму наступний. Лісник (приватник) усілякими шляхами намагається взяти в оренду млин, а щоб це не зробив хтось інший – викрадає частину двигуна та руйнує греблю. Але це йому не допомагає – млин орендує селянський коо-

ператив і посилає для проведення ремонтних робіт інженера, який, зрозуміло, не знаходить частини двигуна. Та на допомогу приходять «свідомі» діти лісника, котрі, попри погрози батька, допомагають молодому інженерові відновити млин².

Стрічка демонструвалася не лише в Україні, але й у Росії. Цікавий факт: принаймні в радянській Росії фільм призначався не для селян та дітей, віком до 16 років.

Після переміщення у 1930 р. технікуму з Одеси до Києва та утворення на його базі Київського державного інституту кінематографії В. Юнаковський продовжив свою педагогічну діяльність в Україні. Окрім викладання в Київському ДІКові, він разом з Г. Авенаріусом в середині 1930-х років очолював школу кіноакторів на Київській кінофабриці.

Виступав із публікаціями в журналі «Радянське кіно» (Про відчуження кінематографа. –1935. – № 1/2). Автор книг: «Построение сценария» (М.: Госкиноиздат, 1940), «Изучение жизни и сбор материала для сценария» (М.: 1957), «Сценарна майстерність» (К.: Мистецтво, 1964), «Сценарное мастерство» (М.: 1974).

Повернувшись до Всесоюзного державного інституту кінематографії в Москві, В. Юнаковський став одним із організаторів

сценарного факультету, пов'язавши своє подальше життя з цим кінонавчальним закладом. У 1968 році він захистив докторську дисертацію з мистецтвознавства.

1920-ті роки, як відомо, були періодом найбільшого злету «німого» кінематографу. У той же час кінець десятиліття позначився приходом звуку, на що не могли не звернути уваги провідні діячі радянського кінематографа С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Г. Александров, опублікувавши в 1928 р. свій маніфест «Будущее звуковой фильмы. – Заявка».

Аналізуючи програму В. Юнаковського, необхідно відразу відзначити, що він не випадково використав систему виховання актора, якої навчився у свого вчителя Л. Кулешова. Один із головних її елементів – навчання пластиці актора, що базується на теорії Дельсарта (її адептом і був Л. Кулешів). А також прив'язка згаданої програми виховання акторів до принципів «залізного» сценарію³.

На першому курсі В. Юнаковський розділив принципи виховання акторів для театру та кіно (що зумовлено видовою специфікою цих видів мистецтва); при цьому акцентував увагу на формуванні у студентів пластичних навичок – невідповідно ці навички мають формуватися на основі музичного ритму. Важливе місце на I курсі також займало оволодіння рухами та пластикою з подальшою взаємодією учня з предметним середовищем. Юнаковський навчав актора «органічному перебуванню» в часово-просторовому континуумі. Після оволодіння учнями певних навичок курування тілом, Юнаковський вводив поняття емоційного стану та переходив до міміки обличчя.

Другий курс програми присвячений підготовці актора до роботи з кінопростором – «місцем перебування актора в кінокомпозиції». Основна увага на цьому курсі зосереджена на формуванні в актора відчуття «включеності» в загальну композицію. Подальший розвиток отримало «формування емоційних станів». Окрім усього іншого, «положення актора у кадрі» тут зі статичного змінювалося на динамічне.

На третьому курсі відбувалася апробація отриманих психофізичних навичок у роботі відповідно до загальної концепції ролі. Окрема увага при цьому приділялася монтажному принципу побудови кіно матеріалу та, відповідно, його впливові на акторську майстерність.

Зважаючи на той факт, що В. Юнаковський був прихильником системи підготовки акторів Л.Кулешова, його навчальна програма відповідно й характеризувалася раціоналістичним підходом до виховання акторських кадрів: значна увага в програмі приділялася формуванню відповідних фізичних та емоційних станів на основі органічного «перебування в кінопросторі». Програма також враховувала головну атрибутивну ознаку кінематографа – монтаж. І, відповідно до його принципів, навчала учнів будувати образ персонажа.

I курс

1) *Вводная лекция. Кино и театр, их различие, сущность, сходство. Воспитание кинематографического актера, воспитание театрального актера. Значение школы.*

2) *Основы четкости (Пояснение. Умение выявить основное исключением лишнего. Пауза. Фиксация жеста. Схема.)*

3) *Оформление в движении 4/4 музыкального такта (Поясн.: этот и последующий ритмоэтюды имеют целью развязать связанность тела, развить сочленения, приучить к расчленению движений, четкости, учету времени и пространства. Подготовить их к партитуре. (см. 19).*

4) *Легатирование стокатированных движений 2/4 музыкального такта (Легатирование проводится после каждого ритмоэтюда, чтобы избежать опасности выработки марионеточных движений).*

5) *Оформление в движении 3/4 музыкального такта (см. № 2).*

6) *Легатирование стокатированных движений 3/4 (см. № 3).*

7) *Внешний объект (Сущность внешнего объекта. Направление взгляда, перевод объекта, его усиление. Два параллельных объекта. Нелепость как крайняя форма усиления объекта. Смешанная форма внутреннего и внешнего объекта. Вынужденность перевода, случайный перевод).*

8) *Выработка понятия о ритмическом и пластическом рисунке действия (Учет площади, экономия времени, места, разнообразие, перебои ритма расчленения).*

9) *Удлиненный ритм (Жест пространственно небольшой и пространственно большой, будучи построен разво времени*

ном отношении, имеют различное значение. Ритмический акцент).

10) Воспроизведение в движении 4/4 музыкального такта (см. № 2).

11) Легатирование в движении 4/4 музыкальных такта в трех различных схемах (см. № 3).

12) Внутренний объект (Сущность, отличие от внешнего, особый характер движений, особое направление взгляда, усиленная нелепость, смешанная форма, нарастание и понижение, концентрация и эксцентрация).

13) Расчленение движений не в схеме (Внешние и внутренние раздражители, куски действия, разная реакция).

14) Принципы расчленения движения при работе вдвоем (Ответственные места партнера и умение не отвлекать зрителя).

15) Разница работы в классе от работы перед аппаратом. Кадр сценарный монтажный классный.

16) Общее понятия о формах и планах подачи действия в кино. Зависимость актера от точки стояния, аппарата, метража. (Умение работать на разных планах).

17) Дельсартова теория о центре и окружности. (Корпус, ноги. Руки, голова по системе только как исходная точка).

18) Проработка выразительности ног и походки. (Вес тела, повороты, перекачки, ритм и формы походки. Концентрация и эксцентрация).

19) Партитура первой степени. (Каждое движение найденное или эмоционально, или технически должно быть особым знаком записано на бумаге. Цель – уметь строить особо трудные места действия и выработка внутреннего ритма).

20) Стилизация рабочих движений (Умение настроить рабочий процесс так, чтобы он мог вызвать в зрителе эмоции бодрости).

21) Партитура 1-й степени вдвоем (См. зад. № 19, исп. № 14.).

22) Образец работы на разных планах и особенно на среднем вдвоем (Более длительная проработка начал построения ритмического и пластического рисунка действия и использование приемов по технике актерского мастерства).

23) Обрыв движения (Общее понятие о тормозах. Движение или состояние, возник-

шее у нас под влиянием внешних или внутренних причин, встречается препятствие во внешнем или внутреннем мире. Разные виды тормозов. Обрыв жеста и подчеркивание перевода объекта. Переход от обрыва к продолжению).

24) Эмоциональные акценты (Общие понятия о повышении или понижении эмоций. Разные виды. Понятие об акцентах. Акцент повышающийся и понижающийся. Акцент разряд энергии. Графически выраженная линия повышения и понижения эмоции и сила акцента).

25) Лейтмотив (Общее понятие о непрерывности движения. Легато-стокатто. Лейтмотив как привычный жест, как случайно возникший. Лейтмотив через вещь. Умение вмонтировать лейтмотив в фильме, литературе, жизни и речи).

26) Маски лица (Общее понятие о маске. Экранный образ. Развитие мышц лица, строение масок. Основные положения по основным чувствам. Лицо от нутра).

II курс

1) Плоскость, вещь, установка (Задание, внедряющее в сознание учащихся роль обстановки, плоскости, вещи в деле выражения своих внутренних чувств своими внешними признаками).

Отношение актера к объекту внешнему или внутреннему отражается на вещах, обстановке, плоскости.

Принципы уменьшения и расширения точки опоры. Вещи-враги и вещи-друзья. Рабочая обстановка, обыгрывание площадки. Вещь как замена куска действия.

2) Повышение и понижение энергии (Энергия и эмоциональность. Резкое падение энергии и повышение. Переход, приемы перехода от повышения к понижению).

3) Гордость, смирение, страх, нежность, рассматривание, презрение и др. (Основные положения тела по этим чувствам и оттенки. Умение не только выражать внешний признак чувства, но и делать что-либо на этих чувствах).

4) Линия направления движения (Диагональ, параллель, круг, зигзаг, полукруг, круг. Каждое из направлений и соответствующее ему чувство или состояние. Отправная точка и

смысловое назначение).

5) *Партитура II и III степени (Постепенный отход от письменной фиксации движения до полного исключения письменной фиксации).*

6) *Принцип неожиданности (Неожиданность через вещь и через плоскость. Ритмическая неожиданность. Фальшивая маска. Фальшивые отношения. Отличие неожиданности от интриги сходства).*

7) *Тормоза (Общие понятия о взаимоотношении внешнего и внутреннего мира. Необходимость скрыть тормоз. Двойной тормоз см. 22).*

8) *Контрасты типизации (Контраст в монтаже. Ритмический контраст. Разность ритма персонажей. Типизация, контраст положения. Типовой контраст. Контраст жеста. Контраст результата реакции. Ослабление и повышение как контраст).*

9) *Драка, погоня, поединок (Сумбурное действие, трудно поддающееся расчету. Не сила удара, а реакция на удар. Ноль вещи и обстановки. Взаимоотношение дерущихся. Упадок, подъем и др.).*

10) *Ускорение и замедление действия:*

а) *обыкновенное ускорение и замедление темпа;*

б) *посредством расчленения движения на одном и том же куске действия с изменением ритма движения;*

в) *с помощью вещей для ускорения действия;*

г) *через повторный жест;*

д) *через увеличение и уменьшение площади при одном и том же куске действия;*

е) *комбинирование.*

11) *Начала композиции (Взаимоотношение действующих лиц. Главное и второстепенное в кадре. Куски и связь кусков, обоснование поступков движения).*

12) *Полное развитие правил композиции и действия (Среда, обстановка. Типизация, использование вещи, обстановка площадки и исключение всего лишнего, перегрузка, недогрузка, равновесие, пропорциональность. Разнообразие, переходы, заполнение пространства. Использование пройденного по технике мастерства).*

13) *Оживление картины (Проработка начал композиции по картинам и оживление их).*

14) *Принцип художественной экономии (отрывок съёмка). (Единство места и времени, равная нагрузка на персонажи. Внутренняя линия действия, детали. Минимум персонажей, нарастание и понижение. Партитурные курсы. Диалог. Использование пройденного по композиции действия и технике мастерства актера).*

III курс

А. *Общий план*

1) *Проработка суммарная всего пройденного по технике мастерства и композиции действия.*

2) *Работа над сценарием для постановки:*

– *выявление сюжетной линии;*

– *основной сюжет и дополнительный;*

– *тема, количество материала, выявляющего тему;*

– *недогрузка, перегрузка, нахождение нормы;*

– *распределение материала по частям;*

– *общественная значимость идеологии;*

– *выяснение общих недостатков и их исправление;*

– *выпрямление сюжетной линии и равномерное распределение материала;*

– *длинноты и их устранение;*

– *линия нарастания и ослабление действия;*

– *выяснение ударных мест и необходимость их опартитурования;*

– *общий стиль сценария;*

– *интрига и ее закругление;*

– *несколько приемов построения режиссерского сценария;*

– *монтаж применительно к материалу;*

– *трактовка ролей (костюм, ритмически отрицательный и положительный);*

– *построение «железного» сценария:*

а) *точнейшая разбивка на планы;*

б) *точка аппарата;*

в) *экспозиция;*

г) *точный монтаж;*

д) *партитура словесная;*

е) *партитура письменная;*

ж) *учет роли каждого;*

з) *трюк;*

и) *технические приемы и пр.*

– *работа над кадром «железного» сценария и его схемы.*

Б. Уточнение к общему плану

1) Режиссерская разработка сценария:

– тема, количество и характер материала, определяющего тему (живой, мертвый, этнографический, сюжетный и пр.);

– общественная значимость сценария;

– основной сюжет или дополнительный. Недогрузка и перегрузка материала;

– выправление сюжетной линии, равномерное распределение материала;

– нарастание и положение действия. Количество эпизодов и их монтаж. Количество сцен в эпизодах. Необходимость определенного процентного соотношения проходов и насыщенной статике. Выявление моментов, определяющих взаимоотношение и характер действующих лиц и выявление их через пластический материал. Ударные места сценария. Начало, середина и конец, их темп и значение. Интрига и ее закругление. Стилль и манера разработки. Применение принципа художественной экономии в разработке сценария;

– экспозиция сцен, эпизодов, части фильма. Округленность построения (прорыв в сценах, эпизодах, в фильме), их исправление, выяснение других недостатков и их исправление, подчеркивание места и времени действия. Общие положения о чувстве, разуме зрителя кино и необходимость иметь это в виду при разработке сценария;

– техническая разработка, когда техническая разработка может быть приближена к «железному» сценарию, как и при каких условиях может быть построен «железный» сценарий.

2) Композиция действия в кадре:

– живой материал и средство его выявления (ритм, пластический рисунок, подчеркивание мертвым материалом: свет, обстановка, фон и т. д.);

– монтаж движения актера. Чувство, построение, моменты их художественной передачи не по линии наименьшего сопротивления;

– время и пространство. Их учет как в плоскости кадра в плане, так и наполнение кадра суммой определенных движений. Правило построения ритма пластического рисунка. Работа вдвоем, втроем, группой, массовой;

– Мизансцена. Линия направленности дви-

жения. Использование приемов, их развитие, уточнение, комбинирование, переделка и т. д.;

– разнообразие построения и чувство меры – вкус. Ритм в кадре. Темп в кадре. Независимость от ритма и темпа в фильме. Почему надо загодя учитывать монтаж сцены кадра;

– монтаж кусков действия и округленность действия в кадре. Полное применение пройденного по технике актерского мастерства. В части относящейся к композиции действия (все, кроме тренажа, ритмических заданий) для работы уже не в плане усвоения приема, закона или правил, а использования для выяснения содержания кадра. Независимость построения от точки аппарата. Помощь партитуре при построении трудных мест кадра.

3) Монтаж:

– концентрация сюжетных положений и освещение материала до нормы экспозиции фильма;

– отдельные элементы монтажного построения кадра. Внутренний ритм кадра. Параллели между монтажными построениями кадра – внутренний ритм кадра и монтажным построением фильма. Ритм внешний. Соотношение элементов внешнего ритма и внутреннего ритма. Создание монтажного образа;

– монтаж эпизода. Умение монтировать эпизод, создавая волнующий ритм. Неожиданность в построении действия. Монтажный лейтмотив;

– единство времени, способы достижения единства в монтаже;

– прием усиления кадра. Контрастный монтаж. Рваный монтаж. Искажение кадра. Динамика и статистика в монтаже. Монтажное ускорение. Повествовательный монтаж. Монтажная округленность. Параллельные действия. Соотношение монтажных планов;

– временное и пространственное значение кадров. Монтажный акцент. Ритмосхемы монтажа. Значение технических приемов (диафрагма), затемнение и т. д. Надпись в монтаже, перемена места. Точка съемки. Детали и монтаж. Вещь и замена действия. Монтажное дробление сценарной сцены.

Воспоминания, мечты. Показалось. Стилль монтажа. Повествовательный монтаж. Неровный монтаж. Монтажные ассоциации. Природа в монтаже. Комбинированные кадры, их место и назначение в фильме. Умение находить новые монтажные приемы.

¹ Друкується за документом: Програма актерського мастерства В. С. Юнаковського в Государственном тех-

никуме кинематографии ВУФКУ. – Центральный державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 166. – Оп. 8. – Спр. 139. – Акр. 66–71.

² Либретто фильма «Мельница на опушке». – М.: Театропечать, Б. д. – 4 с.

³ «Залізний» або «номерний» сценарій містив конкретний опис подій, що мали відбутися перед камерою з перерахуванням кадрів. У кінці 1920-х рр. набула поширення теорія «емоційного» сценарію, який мав зняти ці обмеження, дати волю для режисерської фантазії.

В статье опубликована программа по технике актёрского мастерства, которая хранится у фондах Центрального государственного архива высших органов власти и управления Украины и является примером экспериментальных поисков в одной из господствующих систем воспитания актера кино 1920-х годов.

Ключевые слова: программа, Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины, доминирующая система, образование, актер.