

## **ПРОГРАМА З ТЕХНІКИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВАДИМА ЮНАКОВСЬКОГО В ДЕРЖАВНОМУ ТЕХНІКУМІ КІНЕМАТОГРАФІЇ ВУФКУ**

Програма з техніки акторської майстерності<sup>1</sup> була створена Вадимом Семеновичем Юнаковським (Івановим) (1898–1978) для студентів екранного (акторського) відділу Державного технікуму кінематографії ВУФКУ в Одесі. Сам автор потрапив на викладацьку роботу до цього навчального закладу після закінчення у 1927 р. кінотехнікуму в Москві, де він навчався в майстерні Л. Кулешова.

В українському кінематографі певної популярності В. Юнаковський зажив завдяки стрічці «Димок над кручею» («Млин на узліссі») в шести частинах, знятої ним 1928 р. 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 відділу Г. Заржицька, А. Індлін, Є. Маслюков, О. Улицька.

Стрічка розповідала про боротьбу в роки непу трудової артілі з приватником за право отримати в аренду занедбаний млин. Сюжет фільму такий: лісник (приватник) усіма можливими шляхами намагається взяти в оренду млин, а щоб це не зробив хтось інший, викрадає частини двигуна і руйнує плотину. Але це йому не допомагає – млин орендує селянський кооператив і посилає для проведення ремонтних робіт інженера, який, зрозуміло, не знаходить частин двигуна. Та на допомогу приходять «свідомі» діти лісника, котрі, попри погрози батька, допомагають молодому інженеру полагодити млин<sup>2</sup>.

Стрічку демонстрували не лише в Україні, але й у Росії. Цікавий факт: принаймні в радянській Росії фільм призначався не для села та дітей до 16 років.

Після переведення 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 у середині 1930-х рр. разом з Г. Авенаріусом очолював школу кіноакторів на Київській кінофабриці.

В. Юнаковський виступав з публікаціями в журналі «Радянське кіно» [Про відчуття кінематографа. – 1935. – № 1/2; Хиби структури кіносюжету. – 1937. – № 1/2]; автор книг «Построение сценария» (М., 1940), «Изучение жизни и сбор материала для сценария» (М., 1957), «Композиция киносценария» (М., 1960), «Сценарна майстерність» (К., 1964), «Сценарное мастерство» (М., 1974).

Повернувшись до Всесоюзного державного інституту кінематографії в Москві, В. Юнаковський став одним з організаторів сценарного факультету, пов'язував подальше життя з цим кінонавчальним закладом. У 1968 р. став доктором мистецтвознавства.

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

Аналізуючи програму В. Юнаковського, необхідно відразу відзначити, що він не випадково використовує систему виховання актора, яку перейняв у свого вчителя Л. Кулешова. Один з головних її елементів – навчання пластиці актора, що базується на теорії Дельсарта (її adeptом і був Л. Кулешов). Відчутною була прив'язка даної програми виховання акторів до принципів «залізного» сценарію<sup>3</sup>.

На першому курсі В. Юнаковський розділяє принципи виховання акторів для театру та кіно (що обумовлено видовою специфікою цих різновидів мистецтва); при цьому акцентує увагу на формуванні в студентів пластичних навичок. Важливе місце на першому курсі також посідає оволодіння рухами і пластикою з подальшою взаємодією учня з предметним середовищем. Юнаковський навчає актора «органічному перебуванню» в часово-просторовому континуумі. Після отримання учнями певних навичок володіння тілом, Юнаковський вводить поняття «емоційний стан» і переходить до міміки обличчя.

Другий курс програми присвячено підготовці актора до роботи з кінопростором – «місцем перебування актора в кінокомпозиції». Основну увагу на цьому курсі зосереджено на формуванні в актора відчуття «включеності» в загальну композицію. Подальший розвиток отримує «формування емоційних станів». Окрім цього, «положення актора в кадрі» тут зі статичного змінюється на динамічне.

На третьому курсі відбувається апробація отриманих психофізичних навичок у роботі відповідно до загальної концепції ролі. Окрема увага при цьому приділяється монтажному принципу побудови кіноматеріалу та його впливові на акторську майстерність.

Зважаючи на той факт, що В. Юнаковський був прихильником системи підготовки акторів Кулешова, його навчальна програма характеризується раціоналістичним підходом до виховання акторських кадрів: у ній наголошено на процесі формування відповідних фізичних та емоційних станів на основі органічного «перебування в кінопросторі». Програма також враховує головну атрибутивну ознаку кінематографа – монтаж. І відповідно до його принципів навчає 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, развитие 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 площадки, экономия времени, места, разнообразие, перебои ритма расчленения.
9. Удлиненный ритм. Жест пространственно небольшой и пространственно большой, будучи построен разно во временном отношении, имеют различное значение. Ритмический акцент.
10. Воспроизведение в движении 4/4 музыкального такта (см. № 2).
11. Легатирование движений 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 понятие 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 эмоциональное или технически должно быть особым знаком записано на бумаге. Цель – уметь строить особо трудные места действия и выработка внутреннего ритма. Общее понятие о партитуре, ее виды, цель, связь с «железным» сценарием, с методом работы под копирку. Ее влияние на выработку 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, возникшее у нас под влиянием внешних или внутренних причин, встречает 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 действие. Перемена настроения в лейтмотиве. Лейтмотив в фильме, литературе, жизни и речи.
26. Маски лица. Общее понятие о мимике. 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. разд. 22).
8. Контраст и типизация. 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 площадки при одном и том же куске действия;

е) комбинированное.

11. Начало 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 съемки). Единство места и времени, равная нагрузка на персонажи. Внутренняя линия действия, детали. Минимум персонажей, нарастание и понижение. Партитурные куски. 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;
  - выправление сюжетной линии и равномерное распределение материала;
  - длинноты и их устранение;
  - линия нарастания и ослабления 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 понижение 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, выявление других недостатков и их исправление, подчеркивание места и времени действия. Общие положения о чувстве разума зрителя кино и необходимость иметь это ввиду 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, настроение, 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;
- мизансцены. Линия направленности движения. 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 выявления 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. Точка зрения действующих лиц и точка зрения зрителя. Природа в монтаже. Комбинированные кадры, их место и назначение в фильме. Умение находить новые монтажные приемы.

---

<sup>1</sup> Подано за документом: Программа актерского мастерства В. С. Юнаковского в Государственном техникуме кинематографии ВУФКУ. – Центральный державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 166, оп. 8, спр. 139, арк. 66–71.

<sup>2</sup> Либретто фильма «Мельница на опушке». – М., [Б. н.].

<sup>3</sup> «Залізний,» або «номерний», сценарій містив конкретний опис подій, що мали відбуватися перед камерою з перерахуванням кадрів. У кінці 1920-х рр. набула поширення теорія «емоційного» сценарію, який мав зняти ці обмеження, вивільнити режисерську фантазію.

*Георгій Черков  
(Київ)*

## **ВПЛИВ МЕТОДУ СОЦРЕАЛІЗМУ НА ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ МИТЦЯ. ДО ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО АНАЛІЗУ ФІЛЬМІВ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

Проблема взаємин влади і мистецтва за умов тоталітарного державного управління має глибокі історичні корені. Ідея державного контролю мистецтва і державної доктрини стосовно того, що і як слід зображати митцям, знайшла детальну розробку ще в Платона. У «Державі» мислитель догматично стверджує: «Поет, що копіює, за своєю природою не має відношення до розумного початку душі [...]. Відтак ми з повним правом не прийняли б його до майбутньої упорядкованої держави [...], до нашої держави поезія приймається лише настільки, наскільки це гімни богам і хвала чеснотливим людям» [Платон. «Государство. Книга десятая»].

Зразком і взірцем мистецького регламенту Платон вважав Стародавній Єгипет, в якому так належало ставитись до «прекрасного»: «Встановивши, що є таким, єгиптяни виставляли зразки напоказ у святилищах, і будь-які нововведення всупереч зразкам, вигадання будь-чого нового, невітчизняного, не припускалось, та й зараз не дозволяється ані малярам, ані комусь ще з тих, хто займається зображальними мистецтвами. Те саме й щодо всього, що стосується мусіческого мистецтва. І дійсно, твори живопису або скульптури, створені там десять тисяч років тому [...] нічим не прекрасніші й не гірші за сучасні витвори» [6].

Жорстка позиція Платона дала підстави Лосеву в коментарях до творів Платона зазначити: «В цьому діалозі [«Закони». — Г. Ч.] Платон, поза сумнівом, побудував найжорстокішу поліцейську державу з насильницьким земельним зрівнянням, із загальним шпіонажем» [5].

Серед інших прикладів (крім ідеальної держави Платона та ідеалізованого ним Єгипту) слід назвати й епоху Середньовіччя (епоху «тисячолітньої ночі», за відомим висловом Енгельса), і ближчі до нашого часу приклади фашистської Італії, Німеччини часів рейху, режиму генерала Ф. Франка в Іспанії тощо. Таким принципом щодо мистецтва керувалася і влада Радянського Союзу.

Однак ХХ ст. — доба значно активніших проявів людського буття, ніж Стародавній Єгипет тисячолітньої давнини або доба Середньовіччя. Там уявлення про час і простір мали кореляцію з розумінням певної усталеності світу як раз і назавжди встановленої системи. Про різницю між античною та сучасною культурами писав відомий дослідник М. Гаспаров: «Ми уявляємо собі час, який рушить уперед, — немов стріла, що летить з минулого у майбутнє. Греки уявляли собі, що час рушить по колу — наче зоряний небозвід, що він кружляє над світом однаково і незмінно, як тисячу років до нас, так і тисячу років після нас». Це судження прийнятне й для Єгипту, описаного Платоном, і певною мірою для теоцентризму Середньовіччя. Німеччина й Італія часів фашизму та Іспанія генерала Франко збігаються з радянською епохою в часі, але надто відрізняються іншими характеристиками: територіями, ступенем ізольованості кордонів і, зрештою, тривалістю існування.

Отже, з урахуванням історичної та територіальної специфіки можна сказати, що особливого розмаху догматичне одержавлення естетико-ідеологічних принципів у мистецтві набуло за часів Радянського Союзу.

Одна політична доктрина, однопартійна система і централізована ідеологія, неминуче створюючи певні світоглядні орієнтири і поширюючи свій вплив на всі без винятку галузі людської діяльності (від альтернативних релігійним конфесіям міфів про світле майбутнє до галузей науки, техніки, спорту, культури та дозвілля), зробили і свій внесок у мистецтво, сформувавши загальні ідейні, естетичні та формотворчі принципи художньої творчості — т. зв. метод соціалістичного реалізму.

Держава взяла на себе суттєву частину тієї роботи, яку будь-який митець має пройти сам — пошук естетичних уподобань, тематики, принципів втілення тощо. Оскільки з погляду психо-