

## ПОЕЗИЯ ФИЗИЧНОГО ВИРАЖЕННЯ Е. ДЕКРУ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА ПАНТОМИМИ

**Мета статті** – визначити специфіку та новаторство техніки «Тілесний мім» Е. Декру як основу сучасного мистецтва пантоміми. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, багатофакторності, історизму, комплексності та системності, а для досягнення мети використані такі методи наукового пізнання як: конкретно-історичний, описовий, логіко-аналітичний, проблемно-хронологічний та статистичний. **Наукова новизна.** Здійснено культурологічне дослідження діяльності Е. Декру; проаналізовано ідеологічні, філософські та наукові аспекти техніки «Тілесний мім», а також поняття «мім» та «пантоміма»; розглянуто принципи театральної школи Ж. Копо «L'Ecole du Vieux-Colombier», які посприяли формуванню методу Е. Декру; визначено поезію фізичного вираження Е. Декру як основу сучасного мистецтва пантоміми. **Висновки.** Діяльність Е. Декру справила величезне значення на становлення сучасної пантоміми як самостійної художньої форми, посприяла переосмисленню мистецтва пантоміми у сучасному контексті, позиціонує її не стільки як мистецтво руху, скільки мистецтво пози, яке визначається гармонією і досягається через тулуб та кінців, думки та форму. Згідно з його теорією поезії фізичного вираження, надзвичайне значення, порівняно з жестами та рухами, мають пози, які Е. Декру визначає як послідовність рухів. Наразі методологія Е. Декру широко використовується в багатьох країнах світу в процесі акторської підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах, а його школа, зі специфічною художньою формою, репертуаром і технікою тілесного міма, визнана класичною, ставши основою для подальшого еволюціонування мистецтва пантоміми.

**Ключові слова:** Е. Декру, «Тілесний мім», поезія фізичного вираження, пантоміма, мім.

*Сварник Богдан Вячеславович, преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

**Поэзия физического выражения Э. Декру в контексте формирования современного искусства пантомимы**

**Цель статьи** – определить специфику и новаторство техники «Телесный мим» Э. Декру как основу современного искусства пантомимы. **Методология** исследования базируется на принципах объективности, многофакторности, историзма, комплексности и системности, а для достижения цели использованы такие методы научного познания как: конкретно-исторический, описательный, логико-аналитический, проблемно-хронологический и статистический. **Научная новизна.** Осуществлено культурологическое исследование деятельности Э. Декру; проанализированы идеологические, философские и научные аспекты техники «Телесный мим», а также понятия «мим» и «пантомима»; рассмотрены принципы театральной школы Ж. Копо «L'Ecole du Vieux-Colombier», которые способствовали формированию метода Э. Декру; поэзия физического выражения Э. Декру определена как основа современного искусства пантомимы. **Выводы.** Деятельность Э. Декру произвела огромное значение в процессе становления современной пантомимы как самостоятельной художественной формы, способствовала переосмыслению искусства пантомимы в современном контексте, позиционируя ее не столько как искусство движения, сколько искусство позы, которое определяется гармонией и достигается через туловище и конечности, мысли и форму. Согласно его теории поэзии физического выражения, чрезвычайное значение по сравнению с жестами и движениями, имеют позы, которые Э. Декру определяет как последовательность движений. Сейчас методология Э. Декру широко используется во многих странах мира в процессе актерской подготовки в высших художественных учебных заведениях, а его школа, со специфической художественной формой, репертуаром и техникой телесного мима, признана классической, став основой для дальнейшего эволюционирования искусства пантомимы.

**Ключевые слова:** Э. Декру, «Телесный мим», поэзия физического выражения, пантомима, мим.

*Svarnyk Bogdan, Lecturer Kiev National University culture and arts, Kyiv, Ukraine*

**The poetry of physical expression of E. Decroux in the context of the formation of the contemporary art of pantomime**

**The purpose of the article** is to determine the specifics and innovations of the «Corporeal Mime» technique of E. Decroux as the basis of the modern art of pantomime. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, multifactor, historicism, complexity, and systemic, and to achieve the goal, such methods of scientific knowledge as concrete-historical, descriptive, logical-analytical and problem-chronological, statistical. **Scientific novelty.** Cultural research of E. Decroux's activity was carried out; analyzed the ideological, philosophical and scientific aspects of the technique «Corporeal Mime», as well as the concept of «mim» and «pantomime». The principles of

J. Cope's theatrical school «L'Ecole du Vieux-Colombier», which contributed to the formation of the E. Decroux method, were considered; is defined by the poetry of the physical expression of E. Decroux as the basis of the contemporary art of pantomime. **Conclusions.** The activities of E. Decroux made a tremendous contribution to the emergence of modern pantomime as an independent art form, contributed to the rethinking of the art of pantomime in the contemporary context, positioning it not so much as the art of motion, but the art of posture, which is determined by harmony and achieved through the trunk and ends, thoughts and forms. According to his theory of poetry of physical expression, the extreme value, in comparison with gestures and movements, has poses that E. Decroux defines as a sequence of actions. Currently, the methodology of E. Decroux is widely used in many countries around the world in the process of actor training in higher artistic, educational institutions, and his school, with a specific artistic form, repertoire, and technique of bodily mime, is recognized as classical, becoming the basis for the further evolution of the art of pantomime.

**Key words:** E. Decroux, «Corporeal Mime», the poetry of physical expression, pantomime, mime.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі в умовах соціокультурного та соціомистецького простору XXI ст. особливої актуальності набувають питання пов'язані з еволюціонуванням мистецтва пантоміми, як специфічного виду сценічної діяльності. Важливість здійснення комплексного культурологічного дослідження сучасних тенденцій розвитку мистецтва пантоміми, виявлення закономірності її розвитку, в контексті інноваційних взаємозв'язків та модифікацій, актуалізує необхідність осмислення ідеологічного, філософського та наукового аспектів техніки «Тілесний мім», створеної у XX ст. провідним французьким актором Е. Декру як основи генези мистецтва пантоміми.

Аналіз публікацій засвідчує наявність ґрунтовних досліджень зарубіжних та вітчизняних культурологів й мистецтвознавців, присвячених постаті Е. Декру та його методиці «Тілесний мім». Наприклад, О. Маркової «Етьєн Декру. Теорія і школа «Mime Pur», 2008 р.; Т. Лебхарта «Першоджерела Декру» («The Decroux Sourcebook», 2004 р.), М. Фелнер «Апостоли тиші: сучасні французькі міми» («Apostles of Silence: The Modern French Mimes») та ін. Серед вітчизняних дослідників, які в наукових розвідках здійснюють аналіз означеного питання у різноманітних аспектах, згадаємо Н. Ужвенко («Школа «Mime Pur» Етьєна Декру в системі підготовки сучасного європейського актора» та «Створення європейської школи мистецтва пантоміми в контексті формування професії режисера», 2010 р.), яка аналізує умови створення школи сучасної пантоміми «Mime Pur» та досліджує зміни в сценічному просторі Європи у період становлення професії режисера, у контексті впливу на створення професійної школи мистецтва пантоміми та ін.

У нашому дослідженні позиціонуємо поезію фізичного вираження Е. Декру як основу генези сучасного мистецтва пантоміми.

Метою дослідження є визначення специфіки та новаторства техніки «Тілесний мім» Е. Декру як основи сучасного мистецтва пантоміми.

Виклад основного матеріалу. Неабиякого значення у процесі формування та становлення сучасної пантоміми відіграла діяльність Е. Декру. Шляхом дослідження можливостей фізичного вираження, працюючи над мімом який міг би «телепортуватися», не спираючись на реалістичний жест або кодифіковану фізичну мову, французький актор розробив методологію, яка стала основою професійної європейської школи пантоміми XX ст.

Варто зазначити, що пантоміма XIX ст. посилалася не лише на стиль виконавця, а й на жанр постановки, сюжети яких базувалися на казках та комбінації прототипових елементів сценаріїв Комедія дель арте. Традиційно до сценаріїв включалися, наприклад, ситуації, коли батько видавав доньку заміж за багатого старця, хоча вона була закохана в молодого, бідного парубка, а прислуга всіляко впливала комічними витівками на ситуацію [4, 89–95].

За словами А. Арто, театрального режисера та друга Е. Декру, пантоміми XIX ст. були «зіпсовані» використанням жестів для безпосередньої візуалізації проголошених виконавцями слів [2, 233]. За словами ж самого Декру, вони були грою обличчя та рук, аби пояснити речі, що не потребують пояснень.

Дослідники беззаперечно визнають, що безпосередній вплив на подальшу діяльність Е. Декру, пов'язану з розробкою методики тілесного міму, здійснили Ж. Копо та С. Бінг.

За словами М. Фелнер, першочергово рішення Е. Декру поступити у 1923 р. у школу режисера Ж. Копо при театрі дю Вьє-Коломб'є (L'Ecole du Vieux-Colombier), пояснювалося прагненням покращити мовні навички та «втратити наявні ознаки походження з робітничого класу», що було необхідно для потенційної політичної кар'єри, проте творчий метод Ж. Копо істотно змінив його життєві плани [7, 51].

Варто зазначити, що драматичний критик Ж. Копо, який раніше ніколи не виступав на сцені як актор, заснував театральну трупку та школу при театрі разом із С. Бінг, протиставляючи її «нікчемності сучасного театру» [8, 451]. Заняття в школі, які відбувалися на природі, склалися з фехтуван-

ня, плавання та ритмічних вправ, привчали акторів до відсутності технічних елементів, які були невід'ємною частиною тодішніх французьких вистав, тобто певним стандартом, який Ж. Копо прагнув змінити [6, 11]. На його думку, саме на природі актори посилювали зв'язок емоцій з жестами. А. Ласт стверджував, що ця школа заперечувала реалізм, який стримував творчий фактор, а інноваційний метод, сформований в співпраці з С. Бінг, натомість сприяв поєднанню буття та почуття в акторі (цій інтеграції сприяли елементи легкої атлетики, імпровізації, танцю, гімнастики та дитячих ігор), а відтак, Ж. Копо став «ініціатором пластичної дії французького театру» [11, 291], яка фокусується на інтегруванні цілісності голосу та руху, а не на тексті та дикції. Ймовірно, той факт, що Ж. Копо та Е. Декру, увійшли до театрального світу з власним світосприйняттям, сформованим поза ним (перший як критик, другий як робітник), істотно вплинув на їх ставлення до сценічної дії, зневажаючи штучність у постановках.

Заняття в школі відбувалися в окремих групах. Навчання більш досвідчених акторів фокусувалося на розробці кінестетичної обізнаності, роботі з масками, імпровізації та стилізованому русі. М. Фелнер зазначає, що основним був курс кінестетичного розвитку, який фокусувався на «понятті простору та руху, сили і тривалості, орієнтації, балансу, легкості, важкості, м'якості, еластичності, спрямованості опору та ін.», а вправи були розроблені для осмислення почуття, що супроводжує дію (наприклад, для розвитку внутрішнього відчуття ритму та фразування, виконували дитячі пісні та імітували зміни ритмічних моделей та динаміки) [7, 41]. Б. Канслер акцентує на тому, що С. Бінг та Ж. Копо запропонували в цьому курсі певні ігри, які сприяли розвитку більшої чуттєвості акторів відносно їх власним рухам, шляхом ізоляції руху та імпровізації [9, 19]. Маски ж спонукали акторів діяти, а не розраховувати на міміку та вокал – ідея нерухомості й тиші були ключовими поняттями, оскільки «актор повинен знати як мовчати, слухати, відповідати, лишатися нерухомим, щоб почати діяти, розвинути дію і повернутися до тиші та нерухомості» [7, 44]. Саме ця учбова програма, орієнтована на нейтралізацію обличчя актора, з метою зосередження на тілі, щоб передати історію та характер персонажа (маски), імпровізації та тілесної активізації актора, надзвичайно вплинула на молодого Е. Декру і посприяла фокусуванню його уваги на фізичному вираженні та пантомімі.

Після закриття (у зв'язку з фінансовими негараздами. – *Авт.*) школи Ж. Копо в 1925 р., Е. Декру продовжив творчу співпрацю з його протеже Г. Баті, Ш. Дюлленом та Л. Жуве. Значимо, що він співпрацював із Ш. Дюлленом понад вісім років у Театрі де л'Ательє (Théâtre de l'Atelier), беручи участь у постановках комедійної п'єси Б. Джонсона «Вольпоне», а також виставах за творами Арістофана та У. Шекспіра, в яких режисер Дюллен продовжив традиції започатковані Ж. Копо, мінімізуючи живописні елементи та позиціонуючи діяльність актора як центральний елемент сценічного твору. Ш. Дюллен запросив Е. Декру викладати в театральній школі. Це й стало поштовхом для розробки власної теорії важливості пантоміми у театральному виконавстві, заснованій на методиці школи дю Вьє-Коломб'є. Саме у цей час Е. Декру познайомився з Ж.-Л. Барро, а їх співпраця заклала принципи нової пантоміми. Їх діяльність не отримала підтримки: «протягом майже двох років, ми були вдвох проти усіх, хто сміявся над нами, і саме це зробило нас сильнішими» [3, 23].

У 1940-і рр. ім'я Е. Декру стало широко відомим не лише в паризьких театральних колах, а й в кінематографі, завдяки фільмам «Справа в капелюсі» (*L'affaire est dans le sac*, режисер П. Превен, 1932 р.) та «Діти райка» (*Les Enfants du Paradis*, режисер М. Карне, 1945 р.), проте його головна діяльність була спрямована на продовження досліджень власної техніки пантоміми «Тілесний мім» (*Corporéal Mime*). У 1940 р. він заснував власну школу пантоміми в Парижі та власну трупу, з якою виступав по всьому світу, здійснюючи приватні покази для 10–50-ти глядачів [5, 13].

З 1957 р. Е. Декру викладає у навчальних закладах у США, в тому числі студії актора при Нью-Йоркському університеті, а в 1962 р., повернувшись у Францію, заснував власну школу неподалік від Парижу і Театр де Мім Франсуа (*Theatre de Mime Francais*).

Спадок творчої діяльності Е. Декру продовжує процес еволюціонування пантоміми, фокусуючись на розробленому ним підході до фізичного вираження актора, в якому пантоміма позиціонується як форма мистецтва.

Визнаючи пантоміму як художню форму, Е. Декру віддаляється від підходу Ж. Копо, який використовував пантоміму як вступ до тексту, а повністю відкидає текст, зосередившись на фізичній дії. На думку деяких дослідників, саме це посприяло визначенню назви «Тілесний мім» [10, 68].

Варто зазначити, що через велику кількість форм та варіацій, які може набувати мім, визначення цього поняття значно ускладнюється, а, відтак, існує стільки ж визначень, скільки й практик. Деякі практикуючі виконавці використовують терміни «мім» та «пантоміма» як взаємозамінні, інші – чітко розділяють відмінності між цими двома формами. Е. Декру визначав власний мім як протиставлення пантомімі, яка була створена у XIX ст.

Д. Альберте, відомий мім-виконавець і автор кількох праць присвячених пантомімі та Е. Декру, таким чином пояснює цю різницю: «пантоміма – це ілюстрація історії. Вона сильно залежить від точності описаних об'єктів, дії, ситуації та подій, щоб розповісти цю історію. Мім, з іншого боку, може розповісти історію, але розглядає конвенції досвіду та стадії, як занадто явні, і спирається на більш прихований, більш абстрактний підхід до теми, що має більше значення в мімі, ніж засоби презентації» [1, 54]. Отже, за його визначенням, пантоміма прагне представляти об'єкти та обставини у послідовності, щоб посилити німу розповідь. Проте мім, досліджує абстрактні поняття фізичного, через які історія може бути передана глядачу і осмислена через його власну інтерпретацію.

Отже, для Е. Декру, першочергове значення набували дослідження та абстрагування, а не потреба у чіткому визначенні, відображенні та репрезентації. Поки Декру експериментував у обох режимах, його фокус, як у дослідженні, так і в продуктивності, мав тенденцію абстрактної приналежності до міма.

Різниця між мімом і пантомімою відображає дві форми міма, визначені Е. Декру та Ж.-Л. Барро за часів їх співпраці. У тілесному мімі існують два стилі мім-функцій, визначені ними як «об'єктивний мім» та «суб'єктивний мім». Об'єктивний – спирається на фізичну ілюстрацію та представлення об'єктів за допомогою «вивчення рівноваги» [3, 28], яка посилює увагу на тому, як мімічний об'єкт, з яким взаємодіє виконавець, впливає на ті частини тіла, які не мають безпосереднього контакту з об'єктом. Ж.-Л. Барро роз'яснив відмінність між об'єктивним і суб'єктивним мімом у мемуарах: суб'єктивний мім – це «вивчення душі в тілесному вираженні. Метафізичне ставлення людини до космосу» [3, 28]. Абстрагування, притаманне цьому визначенню, ймовірно, не випадково: суб'єктивний мім, що зрозуміло з назви, спирається на перспективу та інтерпретацію в дослідженні теми або ідеї.

Спорідненість Е. Декру з абстрактним суб'єктивним мімом можна помітити в його дослідженнях та постановках, зафіксованих у багатьох документальних фільмах та персональних домашніх відео.

Відео Декру з дослідження руху особливо висвітлюють його стиль роботи – він одягнений в чорну сорочку та шорти і виступає на білому фоні (більшість відео чорно-білі). У домашній студії перед камерою Декру показує власне тіло в різних позах та формах вираження. Іноді він зупиняється і починає знову працювати через рух, який було перервано хвилину тому. Дані відео – презентують лабораторію Декру, його дослідження, дієву граматику міма. Не дивлячись на те, що дати знімання відео не позначені, можна припустити, що Декру робив їх у віці 60-ти років, оскільки фотографії раннього періоду дослідження міму засвідчують, що він, як правило, надавав перевагу лише вільній пов'язці на стегнах, щоб споглядачі могли розрізнити ступінь використання тіла в артикуляції та вираженні.

Французький документальний фільм, присвячений театру Le Théâtre d'Etienne Decroux, містить кадри з виступами його трупи в США. Наприклад, у частині постановки «Завод» (L'usine) три виконавця вдягнуті в чорні костюми з білим контуром, аби профілі виділялися на чорному фоні (на руках – чорні рукавиці, білі зі сторони долоні). Безмовні маски додають їх зовнішньому вигляду автоматизму – виконавці переміщуються під звуковий супровід механічного типу, здійснюючи велику кількість різких, швидких рухів і нагадують зубці в механізмі. Маски абстрагують виконавця для глядача, акцентуючи на важливості значення рухів. Немає історії, немає символів, які показують відношення або особистість. Є лише абстрактні ідеї, які повинні бути пов'язані через інтерпретацію.

Проведений аналіз виступів Е. Декру свідчить, що суть його роботи полягала в розвитку ідеї метафоричного вираження пантоміми.

Варто зазначити, що використання масок Декру не лише спрямовано на фокусування фізичності виконавця як засобу створення персонажу, а є необхідним інструментом для вивчення чистого руху, зменшують індивідуальність і визначають певну групу виконавців як єдине ціле (машина, дерево та ін.), посилюючи метафоричне сприйняття образу.

Ключова відмінність в роботі Е. Декру полягає в тому, що тіло – це «ані руки, ані обличчя» [10, 66]. Він розробив спеціальні вправи, спрямовані на здатність керувати окремими частинами тіла, наприклад, поділяючи тіло на конкретні комбінації: лише голова, потім додати шию «молоток», додати грудну клітину «погруддя», додати талію «торс», додати таз «багажник», а також окремо: голова без шиї, шия без грудної клітини, грудна клітина без талії, талія без тазу, таз без ніг, в яких головна увага приділялася ізоляції руху. Ізоляція у даному випадку значно розвинулася у порівнянні з тією, яку Е. Декру вивчав у школі Ж. Копо і перейшла межі отримання чутливості до руху, ставши засобом вивчення абстрактного вираження. Щоб створити сутність, треба спочатку розділити частини перед тим, як артистично об'єднати ціле.

«Слово про міма» (Words on Mime) Е. Декру – маніфест художньої форми та виконавського мистецтва в цілому, не лише ілюструє ідеологію автора, а й пояснює його ідеал форми пантоміми. У книзі зібрано лекційні курси, з якими Е. Декру виступав у навчальних закладах Європи та США, публікації, неопубліковані есе та замітки, які він підготував для занять. Автор аналізує походження мистецтва пантоміми, акцентуючи на тому наскільки сучасна його форма відрізняється від стародавньої, а також порівнює цей вид сценічного мистецтва з танцями і театром, формулює його доктрину, акцентуючи на важливості для акторів будь-якого типу театру.

Варто зазначити, що Е. Декру, фокусуючись на мімі як на самостійній формі сценічного мистецтва, зазначав, що «у міма є чим зайнятися, окрім того, щоб конкурувати з іншими мистецтвами. Оскільки він може стати самодостатнім, перевершити театр і зрівнятися з танцем, від якого він відрізняється своїм корінням, він має зростати» [5, 15]. Для Е. Декру акторськими інструментами були слова, мова та рухи, проте коли мім та слова поєднані разом, то «обидва бідні» [5, 35]. Наприклад, мистецтво Комедія дель арте, яке залежало від переважання фізичного над текстом, відповідно до бачення Е. Декру, було бідним. Тоді як багатим він вважав п'єси Ш. Бодлера, розмістивши постановки за творами П. Корнеля посередині.

Загалом Е. Декру був пуристом, прагнучи до фокусування кожної сценічної форми на чистоті власного способу вираження. Так, наприклад, вираження актора має починатися з тексту, потім – дикції, потім того, що він називав «ставленням», фізичного та емоційного зображення, а зрештою – жесту. Хоча він і відділяв мистецтво театру і пантоміми, тим не менше, бажав фізично активного виступу на рівні вищому за просту залежність від жестів.

Важливим для Е. Декру було також і відмінність його діяльності від танцю, на чому він акцентував, посилаючись на власне визначення міма – абстрактне вираження, яке використовує фізичну форму для передачі чогось із внутрішнього життя виконавця.

У розділі «Навчання», Е. Декру, повертаючись до обговорення важливості вираження всього тіла над жорстким опором при передачі емоцій та понять, зазначає, що «почуття краще проявляються при застосуванні їх до конкретної дії» [5, 125], яка не включала жести – дія відбувалася з втіленого руху, повністю тілесного. Він вважав, що регулярні тренування тіла можуть посприяти гнучкості, силі та чіткості артикуляції, відповідно до ідеології міма – тіло гімнаста, розум актора і серце поета. На його думку «гімнастика пропонує нам ті речі, які ми не здатні зрозуміти з нашого власного повсякденного руху» [5, 128], тобто сприяє переходу межі повсякденного життя, що надає міму можливість досліджувати більш абстрактні рухи, розширюючи діапазон вираження. Для Е. Декру актор має збалансувати тонкощі переміщення між акцентуацією тексту в порівнянні з рухами. Проте, уява актора також мала першочергове значення, оскільки «думка не схильна до земної гравітації» [5, 70]. Тіло може бути лише гнучким та сильним; у кінцевому рахунку мім має звернутися до власної емоційної та психологічної роботи, щоб розвивати виражальні здібності, особливо при розгляді абстрактного.

«Розум актора» для міма, у розумінні Е. Декру – це баланс між слідуванням правилам, винаходженням та процесом творення, оскільки підкорюючись правилам, учень визнає обмеження, які він сам (або форма) накладає на себе, щоб мати щось, проти чого працювати. Шкодоючи про те, що «мім входить у світ, в якому домінує золоте теля, назване результатом», Е. Декру розглядав глядача як засіб для старанної праці актора і як засіб для глядача, щоб дізнатися більше про пантоміму. Саме ці міркування повинні бути проаналізовані, осмислені та збалансовані в свідомості виконавця.

Ймовірно, що досвід у поезії, набутий в дитинстві, посприяв формуванню фінальної аналогії Е. Декру – «серця поета». Відповідно до його теорії, «в мистецтві дозволено все, якщо воно зроблено з якимись намірами. І оскільки тіло людини є середовищем нашого мистецтва, воно має бути тілом, яке імітує думку» [5, 84]. Роль серця в пантомімі – наповнення думок та рухів символічним вираженням. Поет працює старанно, але через структуру власного вибору, використовуючи естетичне спілкування.

Наукова новизна. Здійснено культурологічне дослідження діяльності Е. Декру; проаналізовано ідеологічні, філософські та наукові аспекти техніки «Тілесний мім», а також поняття «мім» та «пантоміма»; розглянуто принципи театральної школи Ж. Копо «L'Ecole du Vieux-Colombier», які посприяли формуванню методу Е. Декру; визначено поезію фізичного вираження Е. Декру, як основу сучасного мистецтва пантоміми.

Висновки. Діяльність Е. Декру справила величезне значення на становлення сучасної пантоміми як самостійної художньої форми, посприяла переосмисленню мистецтва пантоміми у сучасному контексті, позиціонуючи її не стільки як мистецтво руху, скільки мистецтво пози, яке визначається гармонією і досягається через тулуб та кінців, думки та форму. Згідно з його теорією

поезії фізичного вираження, надзвичайне значення, порівняно з жестами та рухами, мають пози, які Е. Декру визначає як послідовність рухів. Наразі методологія Е. Декру широко використовується в багатьох країнах світу в процесі акторської підготовки у вищих мистецьких навчальних закладах, а його школа, зі специфічною художньою формою, репертуаром і технікою тілесного міма, визнана класичною, ставши основою для подальшого еволюціонування мистецтва пантоміми.

#### *Література*

1. Alberts D. *Pantomime: Elements and Exercises*. Kansas: The University Press of Kansas, 1975. 69 p.
2. Artaud A. *For the Theatre and It's Double*. CA: University of California Press, 1976. 176 p.
3. Barrault J.-L. *Reflections on the Theatre*. London, UK: Rockliff Publishing Corp. Ltd., 1951. 185 p.
4. Broadbent R.J. *A History of Pantomime*. Middlesex, UK: The Echo Library, 2006. 116 p.
5. Decroux E. *Words on Mime*. Claremont, CA: Pomona College Theatre Dept., 1985. 143 p.
6. Evans M. *Jacques Copeau*. London; New York, NY: Routledge, 2006. 192 p.
7. Felner M. *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*. Cranbury, NJ; London; Ontario, Canada: Associated University Presses, 1985. 244 p.
8. Hiatt R., Jacques C. *An Essay of Dramatic Renovation: The Théâtre du Vieux-Colombier*. *Educational Theatre Journal*. 1967. № 4. pp. 447–454.
9. Kunsler B.L. *Jacques Copeau's School for Actors*. *Mime Journal*. 1979. № 9–10. pp. 4–72.
10. Leabhart T. *The Decroux Sourcebook*. London; New York, NY: Routledge, 2009. 252 p.
11. Lust A. *Etienne Decroux and the French School Of Mime*. *Quarterly journal of speech*. 1971. № 57.3. pp. 291–297.

#### *References*

1. Alberts, D. (1975). *Pantomime: Elements and Exercises*. Kansas: The University Press of Kansas [in English].
2. Artaud, A. (1976). *For the Theatre and It's Double*. CA: University of California Press [in English].
3. Barrault, J.-L. (1951). *Reflections on the Theatre*. Trans. Barbara Wall. London, UK: Rockliff Publishing Corp. Ltd. [in English].
4. Broadbent, R.J. (2006). *A History of Pantomime*. Middlesex, UK: The Echo Library [in English].
5. Decroux, E. (1985). *Words on Mime*. Trans. Mark Piper. Claremont, CA: Pomona College Theatre Dept. [in English].
6. Evans, M. (2006). *Jacques Copeau*. London; New York, NY: Routledge [in English].
7. Felner, M. (1985). *Apostles of Silence: The Modern French Mimes*. Cranbury, NJ; London; Ontario, Canada: Associated University Presses [in English].
8. Hiatt, R., Jacques C. (1967). 'An Essay of Dramatic Renovation: The Théâtre du Vieux-Colombier'. *Educational Theatre Journal*, no. 4, pp. 447–454 [in French].
9. Kunsler, B.L. (1979). 'Jacques Copeau's School for Actors'. *Mime Journal*, no. 9-10, pp. 4–72 [in English].
10. Leabhart, T. (2009). *The Decroux Sourcebook*. London; New York, NY: Routledge [in English].
11. Lust, A. (1971). 'Etienne Decroux And The French School Of Mime'. *Quarterly Journal Of Speech*, no. 57.3, pp. 291–297 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.06.2018 р.*