



**Міністерство культури України
Харківська державна академія культури
Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури**

Лесь Курбас і сучасна театральна освіта України: педагогічні роздуми

**Збірник статей
за матеріалами всеукраїнського круглого столу
(м. Харків, 25 лютого 2026 р.)**

Харків
ХДАК
2026

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ

**ЛЕСЬ КУРБАС
І СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА
ОСВІТА УКРАЇНИ:
ПЕДАГОГІЧНІ РОЗДУМИ**

**Збірник статей
за матеріалами всеукраїнського круглого столу
(м. Харків, 25 лютого 2026 р.)**

Харків
ХДАК
2026

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 9 від 28.04.2026 р.)

Рецензенти:

Каленіченко О. М. — професор, доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського;

Кірея М. В. — доцент, доктор філософії, доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка

Укладачі:

Гордєєв С. І. — професор, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри режисури ХДАК;

Євсеєнко С. В. — провідний бібліограф бібліотеки ХДАК

Науковий редактор

Гордєєв С. І.

Леся Курбас і сучасна театральна освіта України: педагогічні роздуми :
К 93 збірник статей за матеріалами всеукраїнського круглого столу (м. Харків,
25 лют. 2026 р.) / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури,
Ф-т сценіч. мистецтва, Каф. режисури ; [уклад.: С. І. Гордєєв, С. В. Євсеєнко ;
наук. ред. С. І. Гордєєв]. Харків : ХДАК, 2026. 88 с.

У збірнику подано статті за матеріалами всеукраїнського круглого столу, присвяченого пам'яті видатного українського режисера Леся Курбаса та впливу його творчості на сучасну театральну освіту України.

Видання призначене театрознавцям, дослідникам у галузі театральної режисури та освіти, культурологам, студентам мистецьких спеціальностей, а також широкому колу читачів, зацікавлених питаннями театральної педагогіки та творчою спадщиною Леся Курбаса.

УДК 792.2.071.2.027(477)“19”(092)Курбас:378.147](477)(06)(082)

© Харківська державна академія культури, 2026

© Гордєєв С. І., Євсеєнко С. В., укладання, 2026

© Гордєєв С. І., наукове редагування, 2026

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ КРУГЛОГО СТОЛУ

Алла Соляник — доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи Харківської державної академії культури

Інна Сташевська — доктор педагогічних наук, професор, проректор з науково-методичної роботи Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України

Сергій Гордєєв — кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України

Роман Набоков — кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури, лауреат міжнародних театральних фестивалів

Марина Островська — старший викладач, заступник декана сценічного мистецтва Харківської державної академії культури, лауреат міжнародних театральних фестивалів

Ольга Лачко — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри режисури Харківської державної академії культури, лауреат міжнародних театральних фестивалів

Вікторія Бугайова — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури Харківської державної академії культури, заслужений працівник культури України

Тетяна Кирпа — директор бібліотеки Харківської державної академії культури

Галина Садовська — заслужений журналіст України (інформаційна підтримка)

Світлана Євсеєнко — провідний бібліограф бібліотеки Харківської державної академії культури

Олексій Мірошниченко, Ірина Балицька, Сергій Роженцев, Єва Ларічкіна (технічне забезпечення)

ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КРУГЛОГО СТОЛУ ТА ТЕМИ ДОПОВІДЕЙ

Алфьорова Зоя Іванівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методологій крос-культурних практик Харківської державної академії дизайну і мистецтв, член Східного науково-мистецького центру Національної академії мистецтв України, м. Харків

«Ідеї Леся Курбаса в дзеркалі сучасних мистецьких практик»

Баранюк Василь Васильович — доктор філософії, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, актор Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, м. Тернопіль

«Акценти Курбаса: кризь століття до сьогодення»

Богадирьов Володимир Олександрович — кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету, м. Рівне

«Упровадження ідей Леся Курбаса у виховання майбутніх режисерів драматичного театру (на досвіді кафедри театральної режисури РДГУ)»

Борис Ігор Олександрович — професор, професор кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України, м. Харків

«Театральна школа Леся Курбаса в умовах сучасної глобалізації»

Ванюга Людмила Степанівна — кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України, м. Тернопіль

«Вплив польських театральних діячів на творчу систему Леся Курбаса: естетичні та реформаторські паралелі»

Гордєєв Сергій Іванович — кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. Ю. Меженка НСТДУ, творчої премії ім. Г. Квітки-Основ'яненка Харківського міськвиконкому, переможець VI Міжнародної програми «Наукова еліта України», м. Харків

«Віддзеркалення традицій курбасівської школи в педагогічних пошуках народної артистки України Валентини Чистякової»

Грінік Тетяна Леонідівна — доцент кафедри сценічної мови, почесний професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужена артистка України, провідний майстер сцени Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка – «Березіль», м. Харків

«“Живе” слово театру “Березіль” у практиці викладання сценічної мови в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського»

Євсеєнко Світлана Василівна — провідний бібліограф бібліотеки Харківської державної академії культури, м. Харків

«Мистецькі та видавничі проєкти за науковою темою кафедри режисури Харківської державної академії культури “Педагогічні принципи театральної школи Леся Курбаса”»

Набока Микола Андрійович — викладач бакалаврського курсу Львівського національного університету ім. Івана Франка, випускник Школи Жака Лекока (École internationale de théâtre Jacques Lecoq — Франція), актор, засновник і керівник мистецького об'єднання «Хвиля», м. Львів

«“Мімограмота” як інструмент практичного переосмислення курбасівської театральної школи сьогодні»

Фомиця Таїсія Опанасівна — кандидат технічних наук, театрознавиця, м. Суми

«Вплив ідей Рудольфа Штайнера на творчу і педагогічну діяльність Леся Курбаса»

Хім'як Вячеслав Антонович — професор, професор кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, народний артист України, провідний майстер сцени Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, лауреат премії ім. Леся Курбаса, м. Тернопіль

«Сценічні відкриття Леся Курбаса в роздумах сьогодення»

Шукіна Юлія Петрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, лауреат премії НСТДУ в галузі театрознавства і театральної критики, м. Харків

«Навчальні посібники професора, академіка НАМУ Олександра Клековкіна “Система Курбаса: реконструкція” (2024) та “Театр корифеїв: деконструкція” (2025) як інструменти практичної роботи режисера»

ПЕРЕДМОВА

Щороку 25 лютого театральна спільнота України традиційно святкує день народження видатного реформатора українського театру, актора, режисера, педагога, народного артиста України Леся Курбаса.

25 лютого 2026 р. в онлайн-форматі відбувся круглий стіл під гаслом: «Леся Курбас і сучасна театральна освіта України: педагогічні роздуми», організований кафедрою режисури ХДАК, науковою темою якої майже 30 років є дослідження сценічного й педагогічного доробку Леся Курбаса та учнів його театральної школи. Учасниками наукового зібрання були актори, режисери, театрознавці, котрі погодилися поділитися своїми роздумами про сучасний стан мистецької освіти та фундаментальну театральну спадщину, яку залишив для нас Леся Курбас, викладачі та студенти закладів вищої освіти Харкова, Львова, Рівного, Тернополя. До збірника увійшли матеріали круглого столу, який став простором плідного діалогу, обміну думками, відкриттів, що сприяли глибшому розумінню внеску Леся Курбаса в розвиток українського та світового театру. Розмаїття тем і форм подання матеріалів (відео- й фотопрезентації, майстер-класи, архівні документи) стало відкритою платформою для педагогічних роздумів професіоналів, поштовхом для формування нових концептуальних ідей у театральній педагогіці, школою професійного зростання студентської спільноти — майбутніх акторів, режисерів, діячів культури і мистецтва, котрі в ролі почесних гостей приєдналися до круглого столу. Ключовими питаннями наукового заходу були мистецька та педагогічна спадщина Курбаса, сучасне сценічне мистецтво і театральна освіта.

Під час круглого столу відбулися презентації книг: Клековкін О. «Система Курбаса: реконструкція», 2024 р. (м. Київ), Бондарчук С. «Мімограмота. Майстерство актора», 2023 р. (м. Київ), Фомиця Т. «Леся Курбас. Від Корифеїв до Авангарду», 2025 р. (м. Суми), які відкривають нові факти в житті, творчості та педагогіці Леся Курбаса.

На мій погляд, настав час, коли ми можемо перейти від слів про реформування театральної освіти до практичних дій: розроблення наукової теорії, концептуальної моделі навчального плану, експериментального курсу, навчальних програм, методичних посібників, у яких реалізуються ідеї, що пов'язані з наближенням творчого та педагогічного надбання Леся Курбаса до наших вихованців, а саме студентів мистецьких навчальних закладів.

С. І. Гордєєв,

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури ХДАК,
заслужений діяч мистецтв України,*

автор ідеї та організатор круглого столу (Харків, Україна)

**МИСТЕЦЬКІ ТА ВИДАВНИЧІ ПРОЄКТИ
ЗА НАУКОВОЮ ТЕМОЮ КАФЕДРИ РЕЖИСУРИ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ
«ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ
ЛЕСЯ КУРБАСА»**

Світлана Євсеєнко,
провідний бібліограф бібліотеки
Харківської державної академії культури

Дослідження сценічного та педагогічного доробку Леся Курбаса та учнів його театральної школи є науковою темою кафедри режисури Харківської державної академії культури (ХДАК) вже майже 30 років. Далі буде висвітлено наукові розвідки та основні мистецькі й видавничі проєкти, які були реалізовані та продовжують успішно втілюватися науковцями, театральними педагогами ХДАК і передусім науковцями кафедри режисури за відповідною науковою темою. Саме вони були ініціаторами та учасниками більшості із цих проєктів за підтримки ректора, а з 2022 р. радника ректора ХДАК, доктора історичних наук, професора В. М. Шейка та виконувача обов'язків ректора ХДАК, доктора мистецтвознавства Н. О. Рябухи.

Значущості цим подіям і проєктам надавала підтримка Міністерства культури України, Національної спілки театральних діячів України, участь в оргкомітетах та виступи поважних учених-курбасознавців — Леся Танюка, Неллі Корнієнко, Наталії Єрмакової, Лариси Брюховецької, Марини Черкашиної-Губаренко тощо.

Непересічною подією, яка мала великий вплив на подальше театральне життя Харкова й водночас стала імпульсом для театрознавчих розвідок творчості Леся Курбаса та учнів його театральної школи науковцями ХДАК і кафедри режисури зокрема, став Перший український міжнародний театральний фестиваль «Березіль – 93», який проходив у Харкові з 31 березня по 10 квітня 1993 р.

Як згадував Леся Танюк, «у Харкові на весь світ прогримів міжнародний фестиваль “Березіль – 93”. У цьому форумі, який відбувся під знаком Леся Курбаса, взяли участь театри всіх континентів, напрямів та мистецьких шкіл» [17].

Фестиваль організовано за постановою колегії Міністерства культури України та за підтримки Харківської облдержадміністрації, Національної спілки театральних діячів України, Фонду культури України, Українського наукового центру «Наука. Мистецтво»

АН України, Міжнародної конфедерації театральних спілок. До оргкомітету фестивалю входили: Л. Танюк, Л. Кадирова, І. Дзюба, І. Драч, І. Курас, О. Марченко, І. Борис, С. Гордєєв, А. Ємець, В. Шестопалов, Р. Черкашин, А. Стародуб, В. Рожок.

Участь у заснуванні, розробці концепції, організації та проведенні фестивалю «Березіль – 93» брали доцент Харківського державного інституту культури С. І. Гордєєв та головний режисер Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка І. О. Борис.

Організатори фестивалю «Березіль – 93» поряд із запрошенням провідних українських та закордонних театральних колективів уперше провели огляд студентських вистав театральних шкіл України, ближнього та дальнього зарубіжжя. Для цього було створено спеціальне журі, яке очолив завідувач кафедри режисури Харківського державного інституту культури, доктор мистецтвознавства В. М. Айзенштадт.

Викладачі ХДІК (тоді — Харківського державного інституту культури) брали участь в організації та проведенні театралізованого видовища «Театр — планета друзів», присвяченого відкриттю фестивалю. С. І. Гордєєв був головним режисером циклу творчих програм «Усі прапори в гості до нас!» молодіжного акторського клубу фестивалю «Березіль – 93» (ХАТОБ ім. М. В. Лисенка) та разом із викладачем ХДІК І. П. Коньковою — постановником театралізованої вистави, присвяченої Леся Курбасу.

У межах форуму пройшла наукова конференція «Леся Курбас і світова театральна культура» під головуванням доктора мистецтвознавства Н. М. Корнієнко.

Розпочався фестиваль із зворушливих і щемливих подій. На місці поховання дружини Леся Курбаса, Валентини Миколаївни Чистякової, на 13-му кладовищі м. Харкова було відкрито пам'ятник-пантеон родини Леся Курбаса, куди було привезено капсулу із землею із Соловків, де його було страчено, та перенесено прах матері Леся Курбаса Ванди Адольфівни. А на будинку на вул. Гіршмана, де жила В. М. Чистякова, відкрито меморіальну дошку з написом: «У цьому будинку жила Валентина Чистякова-Курбас, оспівана поетами, народна артистка України». Урочиста подія започаткувала традицію відвідування цих пам'ятних місць учасниками подальших театральних форумів і покладання квітів на честь Леся Курбаса та його сім'ї.

Лютий, березень та квітень 1997 р. стали часом значних ювілейних дат — 110-річчя з дня народження Леся Курбаса, 75-річчя театру «Березіль», 100-річчя з дня народження Мар'яна Крушельницького.

З 14 квітня по 28 червня 1997 р. в нашому місті пройшов науково-мистецький захід «Дні Леся Курбаса і Мар'яна Крушельницького в Харкові». Програма цього проєкту передбачала наукові конференції, круглі столи, виставки, творчі майстерні, спрямовані на вивчення та популяризацію модерної театральної спадщини режисерів.

Офіційні організатори заходу — Харківський державний інститут культури, Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського та Спілка театральних діячів України. Авторами ідеї та постановниками мистецького свята були завідувач кафедри режисури ХДІК С. І. Гордєєв та доцент кафедри І. О. Борис.

Завершила свято науково-теоретична конференція «Леся Курбас, Мар'ян Крушельницький, “Березіль”», яка пройшла в ХДІК 28 червня 1997 р. Згодом у видавництві ХДІК за результатами конференції вийшла збірка наукових та мемуарних статей під редакцією В. М. Айзенштадта та С. І. Гордєєва [16]. Серед авторів збірки — Г. Ботунова з розповіддю про перші гастролі театру «Березіль» у Харкові (1923–1924 рр.), Н. Корнієнко з дослідженням постановки Лесем Курбасом «Народного Малахія» М. Куліша, С. Гордєєв за темою «Творчість В. Чистякової в контексті режисерсько-педагогічних пошуків Л. Курбаса та М. Крушельницького». Леся Танюк розкрив феномен свого вчителя Мар'яна Крушельницького, а Н. Логвінова розповіла про його режисерський шедевр — виставу «Євгенія Гранде» (рис. 1).

А вже у квітні 2000 р. театральна громадськість України й Харкова святкувала 100-річчя з дня народження народної артистки України В. М. Чистякової. 21 квітня 2000 р. в Харківській державній академії культури (ХДАК) відбулась міжнародна науково-теоретична конференція «Валентина Чистякова — актриса школи Курбаса», присвячена цій славній даті. Головою засідання був автор цього проєкту, дослідник творчості Валентини Чистякової, що був особисто з нею знайомий, заслужений діяч мистецтв України С. І. Гордєєв.

Програма заходу передбачала наукові доповіді за темою конференції; спогади сучасників актриси — Р. Кіріної, Н. Логвінової,

А. Літка (Харків), О. Ханонкіна (Одеса), В. Самчук (Тернопіль); перегляд відеофільму, присвяченого Лесю Курбасу; святковий концерт лауреатів муніципальної премії ім. В. М. Чистякової. Було презентовано збірку матеріалів наукової конференції, виданих у ХДАК, до якої увійшли, зокрема, публікації Леся Танюка («Чистякова Валентина на тлі етико-моральної платформи Леся Курбаса»), С. Гордєєва («Валентина Чистякова у виставі Леся Курбаса “Тайдамаки”»), Ю. Станішевського («Валентина Чистякова у хореографічних студіях М. Мордкіна та Б. Ніжинської»), М. Черкашиної-Губаренко («Валентина Чистякова у виставі “Талан” Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка») [2] (рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Творчості В. М. Чистякової присвячена й монографія С. І. Гордєєва «Валентина Чистякова — легенда української сцени», друге видання якої вийшло друком у ХДАК у 2003 р. [5]. У ній автор аналізує роботу В. М. Чистякової над сценічними образами, що в різні періоди її творчості стали віхами в історії становлення та розвитку українського театру, висвітлює погляди актриси на мистецтво перетворення в образ (рис. 3). А у 2005 р. С. І. Гордєєв успішно захистив у спеціалізованій ученій раді ХДАК кандидатську дисертацію «Акторське мистецтво Валентини Миколаївни Чистякової як явище української театральної культури ХХ сторіччя» [4].



Рис. 3

У лютому 2007 р. виповнилося 120 років з дня народження Леся Курбаса.

26–27 березня 2007 р. ХДАК гостинно зустрічала учасників міжнародної наукової конференції «Леся Курбас — Людина театру» — театрознавців із Харкова, Києва, Тернополя, Одеси, Львова, Рівного, а також зі США — професора, декана театрального відділення, викладача сценографії університету Гонзага (м. Спокан, штат Вашингтон) Джона Гофланда. Про свої враження від конференції написав харківський театрознавець Юрій Величко: «Головний здобуток

цих читань — введений до наукового вжитку чималий фактичний матеріал. “Кількість” інформації, що містилася в більшості доповідей, була справді безпрецедентною як за обсягом, так і за своєю науковою якістю. А “задала тональність” усьому подальшому перебігові конференції блискуча (під промовистою назвою “Талан і талант Леся Курбаса”) доповідь Леся Танюка» [3].

Учасники конференції переглянули відеофільм «Життя між двома пострілами», були присутніми в Будинку актора ім. Леся Сердюка на показах найкращих студентських робіт Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, факультету театрального та кіно-, телемистецтва ХДАК, театрального відділення ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Підсумки наукової конференції було підбито на засіданні круглого столу. А в Харківському українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка відбувся святковий вечір «Леся Курбас. Сяйво посмішки Великого Арлекіна». У збірці матеріалів конференції, крім уже згаданої публікації Леся Танюка, є декілька статей, безпосередньо присвячених темі круглого столу, зокрема статті П. І. Кравчука «Педагогічні засоби О. С. Курбаса при вихованні театрального колективу» та М. В. Крипчука «Леся Курбас як один із фундаторів режисури масових театралізованих видовищ України (до проблеми виховання майбутніх режисерів масових свят)» [14] (рис. 4).

У межах конференції відбулась довгоочікувана подія — презентація каталогу «З книжкової колекції Леся Курбаса» — результату багаторічної копіткої роботи С. І. Гордєєва [11] (рис. 5). У рецензії на видання львівський театрознавець Майя Ілюк зазначає: «Каталог містить 627 бібліографічних позицій, що відтворюють, на жаль, лише частину відомостей — збережену часом та самовідданими відчайдухами — про колись величезну бібліотеку Майстра» [12]. Як зазначає в передмові до каталогу С. І. Гордєєв: «На жаль, поки що ми не знаємо, скільки налічувала його особиста бібліотека <...>, але точно відомо, що була вона однією з найбільших серед приватних мистецьких бібліотек у Харкові, а щодо цінності зібраних у ній театральних, літературних рідкісних видань переважала всі індивідуальні збірки» [11]. Професійну допомогу в описі цих видань, у складанні допоміжних покажчиків — предметного, видавництва і місць розміщення книг із бібліотеки Леся Курбаса — укладачу надали науковці ХДАК В. В. Сєдих та І. М. Фоменко. Зокрема, за допомогою допоміжного покажчика місць знаходження книг можна дізнатись, що найбільше книг із колекції Леся Курбаса зберігається в Тернопільському краєзнавчому музеї та в особистому архіві С. І. Гордєєва. Багато їх і в музеї Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Міжнародна наукова конференція «Леся Курбас в контексті світової та вітчизняної культури», що відбулася 14–15 березня 2012 р. на базі Харківського Будинку актора, — це спільний науковий проєкт Харківської державної академії культури та Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. На конференції найбільш вагомо було представлено харківське коло дослідників спадщини Курбаса — театрознавців, акторів, режисерів, культурологів та істориків театру, але Харків радо вітав і гостей — науковців Києва, Львова, Тернополя, Одеси. Були озвучені доповіді дослідників феномену Леся Курбаса Вірляни Ткач (США) та Ірини Макарик (Канада). Виступи на конференції увійшли до збірки, що містить 33 наукові розвідки [15] (рис. 6).

Учасники конференції були присутні на виставці Харківського літературного музею «Леся Курбас — розстріляний геній українського театру» (автор і екскурсовод — актриса Наталія Цимбал), ознайомились із тематичною книжковою виставкою, організованою

бібліотеками ХДАК та ХДНБ ім. В. Г. Короленка. У межах заходу львівська творча майстерня «Театр у кошику» Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (режисер-постановник Ірина Волицька) презентувала виставу «Сон. Комедія» за поемою Т. Г. Шевченка. У Харківському державному академічному драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка пройшла презентація фотоархіву харківського періоду театру «Березіль» (1926–1933), а на великій



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7

сцені театру відбулась вистава «Вітри Березоля» про життєвий шлях Леся Курбаса (режисер — С. Пасічник) [13].

Внеском ХДАК у вшанування пам'яті великого режисера став видавничий проєкт — бібліографічний показчик «Творчий спадок Леся Курбаса у XXI столітті», презентація якого відбулась під час цієї конференції [18] (рис. 7). Безпосередньо над його укладанням працювали бібліографи бібліотеки ХДАК С. В. Євсеєнко та О. М. Левченко і завідувач кафедри режисури С. І. Гордєєв, а наукову редакцію показчика здійснив доктор мистецтвознавства О. І. Чепалов. Робота над виданням почалася після отримання ректором ХДАК В. М. Шейком листа від директора Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (НЦТМ ім. Леся Курбаса) Неллі Корнієнко, датованого лютим 2011 р. У листі наголошувалось, що НЦТМ ім. Леся Курбаса щиро цінує зусилля ХДАК в особі її ректора, кафедри режисури та її завідувача С. І. Гордєєва в розвитку вітчизняної культури, відзначає високий рівень співробітників та окремих видань Академії (зокрема, каталогу «З книжкової колекції Леся Курбаса») і пропонує ХДАК долучитися до проєкту зі створення бібліографічного показчика про життя та діяльність Леся Курбаса.

Варто наголосити, що укладачі видання, зважаючи на терміни та мету презентувати показчик до ювілею митця в лютому 2012 р., розуміли, що передусім треба відобразити книжкові та архівні фонди Харкова. Загалом у виданні представлено 1290 джерел, більшість з яких супроводжується анотаціями. Зокрема, показчик містить розділ «Леся Курбас — театральний режисер і педагог» із джерелами за темою круглого столу.

У виданні вперше оприлюднено архівні матеріали з харківських музеїв — літературного, історичного, музею Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, архівні матеріали В. М. Чистякової з особистого архіву С. І. Гордєєва. Загалом описано 85 архівних джерел.

Не обійшлося під час підготовки показчика й без архівних знахідок. У фонді Літературного музею виявлено невідомі на той час листи Леся Курбаса, адресовані драматургу Івану Дніпровському, що зберігались в особистому архіві драматурга. Йшлося про постановку в «Березолі» п'єс І. Дніпровського «Яблуневий полон» та «Шахта "Марія"». Більш детальну інформацію про цю знахідку та зміст листів

відображено у виступі укладачів покажчика С. І. Гордєєва та С. В. Євсєєнко на цій конференції, а також у їхніх публікаціях у журналах «Кіно-Театр» та «Аркадія» [7–9].

Усі представлені в статті друковані видавничі проекти вже стали бібліографічною рідкістю. Однак бібліотекою ХДАК вони оцифровані й розміщені в репозитарії ХДАК.

Серед подальших творчих проектів кафедри режисури з вшанування пам'яті Леся Курбаса слід відзначити постановки студентів режисерської майстерні С. І. Гордєєва — святковий вечір «Леся Курбас — людина театру» (2012 р.) та вечір-портрет «Леся Курбас. У пошуках перетворення», прем'єра якого відбулася 28 листопада 2013 р. на великій сцені ХДАК. Про цей вечір-портрет О. Бувалець писала: «Він перетворився в сценічну фантазію на теми творчості Леся Курбаса, його постановок та роботи з акторами, про значення його творчості сьогодні. Ця постановка переважно розрахована на молодь, студентів, тих, хто майже не обізнаний з цією темою. Та все ж літературні матеріали, які були використані, та й сама режисерська постановка, що стосується роботи з акторами (тренінги, пластичні композиції), на нашу думку, можуть зацікавити й театрознавців, оскільки ця робота стала своєрідним експериментом із пошуку перетворення (документального й фізичного) від початку ХХ ст. і до сьогодні» [1]. У 2019 р. у ХДАК відбувся круглий стіл «Курбасівські читання», присвячений 132-й річниці від дня народження Леся Курбаса, організував та провів який С. І. Гордєєв.

Важливим і плідним напрямом діяльності кафедри режисури є тісна співпраця з Державним центром театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (з 2007 р. — Національним), створеним у грудні 1994 р. Ініціаторкою створення НЦТМ стала доктор мистецтвознавства, академік НАМУ Неллі Миколаївна Корнієнко, яка очолювала установу впродовж 1994–2025 рр. У С. І. Гордєєва склалися добрі стосунки з Неллі Миколаївною ще під час ознайомлення з дисертацією науковиці «Режисерське мистецтво Леся Курбаса. Реконструкція (1887–1937)», захищеною в 1971 р., — першим у вітчизняній і світовій історіографії монографічним дослідженням про митця.

Кафедра режисури послідовно підтримує наукові та видавничі ініціативи Центру. Зокрема, С. І. Гордєєв брав участь у міжнародному мультимедійному проєкті «Леся Курбас та світовий театральний контекст» (2012 р.), ініційованому НЦТМ, а також у заходах із

вшанування пам'яті народного артиста України Леся Танюка (2019 р.). Водночас його співробітники брали участь у всіх наукових конференціях, ініційованих кафедрою режисури ХДАК. А фонд бібліотеки ХДАК систематично поповнювався науковими збірниками НЦТМ «Курбасівські читання», серед авторів яких представлені й науковці кафедри.

Свідченням усталених професійних зв'язків є також відеофільм-перформанс «Курбас. Реконструкція», наданий резидентом НЦТМ ім. Леся Курбаса Асоціацією актуального танцю (TanzLaboratorium), що зберігається в особистому архіві С. І. Гордєєва.

Подальші наукові та мистецькі проекти з вшанування пам'яті й популяризації творчості Леся Курбаса та учнів його театральної школи проходили в трагічний період повномасштабного вторгнення РФ в Україну. Святкування 135-річчя з дня народження Леся Курбаса та 100-річчя заснування театру «Березіль» відбувалося як спільний мистецький проект факультету сценічного мистецтва й кафедри режисури ХДАК і факультетів мистецтв, філології та журналістики Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Автор ідеї та режисер-постановник цих свят — Сергій Іванович Гордєєв, який проживає з початку війни в Тернополі. Він також узяв участь у спільному творчому проєкті «Леся Курбас — Людина театру» Тернопільської обласної універсальної наукової бібліотеки та Харківської державної академії культури, у телепрограмах, присвячених цим датам.

Протягом 2023–2025 рр. відбулися творчі зустрічі С. І. Гордєєва зі здобувачами кафедри театрального мистецтва в Бюро кар'єри ТНПУ ім. В. Гнатюка, з викладачами та гімназистами в Українській гімназії ім. І. Франка м. Тернопіль, випускником якої був Леся Курбас, майстер-клас «Сценою покликаний: Леся Курбас — реформатор українського театру» для школярів і студентів мистецьких коледжів м. Тернопіль. У 2024 р. в Тернопільському краєзнавчому музеї пройшли «Курбасознавчі читання», учасником яких був С. І. Гордєєв.

Дослідження творчого здобутку Леся Курбаса продовжуються. Так, уже 18 лютого 2026 р. в тернопільській газеті «Вільне життя» вийшла стаття С. І. Гордєєва «Загадки унікальної бібліотеки» [6]. Попереду багато відкриттів у дослідженні феномену Леся Курбаса. І круглий стіл «Леся Курбас і сучасна театральна освіта України: педагогічні роздуми», організований кафедрою режисури ХДАК, що

зібрав театральних акторів та режисерів, театральну молодь із більшості регіонів України, — ще один важливий етап на цьому шляху.

Джерельну базу наукової розвідки склали програми конференцій; газетні та журнальні публікації кореспондентів і театральних критиків із Харкова, Києва, Львова, які висвітлювали зазначені події та видавничі проекти; ресурси ХДАК та її бібліотеки: репозитарій, дайджест «Віват, Академіє!», електронну бібліотеку, сайт ХДАК. Став у пригоді й біобібліографічний покажчик «Гордєєв Сергій Іванович. Режисер. Педагог. Вчений» (бібліотека ХДАК), що вийшов друком у 2024 р. і присвячений ювілейним датам С. І. Гордєєва, де засобами біобібліографії, через відображення діяльності персони, а саме завідувача кафедри, прослідковано успіхи кафедри режисури в роботі наукової теми «Педагогічні принципи театральної школи Леся Курбаса» [10].

Список використаних джерел:

1. Бувалець О. Вечір-портрет «Леся Курбас. У пошуках перетворення». *Бурсацький узвіз*. 2014. Січень. С. 4.
2. Валентина Чистякова — актриса школи Курбаса : (до 100-річчя від дня народж.) : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 21 квіт. 2000 р. / Харків. держ. акад. культури та ін. Харків : ХДАК, 2000. 78 с.
3. Величко Ю. «До певної міри й наука...» : (міжнар. наук. конф. «Леся Курбас — людина театру», Харків, 2007). *Просценіум*. 2007. № 1. С. 104–105.
4. Гордєєв С. І. Акторське мистецтво В. М. Чистякової як явище української театральної культури ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2005. 21 с.
5. Гордєєв С. І. Валентина Чистякова — легенда української сцени : монографія / Харків. держ. акад. культури. 2-ге вид., допов. Харків : ХДАК, 2003. 100 с.
6. Гордєєв С. І. Загадки унікальної бібліотеки. *Вільне життя*. 2026. 18 лют. С. 7.
7. Гордєєв С. І., Євсеєнко С. В. Відкриття харківських науковців. *Кіно-Театр*. 2012. № 2. С. 7–8.
8. Гордєєв С. І., Євсеєнко С. В. Леся Курбас: погляд з минулого у майбутнє (з архівних знахідок). *Леся Курбас в контексті світової та вітчизняної культури* : матеріали міжнар. наук. конф., 14–15 берез. 2012 р. Харків, 2012. С. 56–60.
9. Гордєєв С. І., Євсеєнко С. В. На шляху до творчої спадщини Леся Курбаса. *Аркадія*. 2012. № 3. С. 38–40.

10. Гордєєв Сергій Іванович : Режисер. Педагог. Вчений : (до 75-річчя від дня народж., 55-річчя творчої та 45-річчя пед. діяльності) : біобібліогр. покажч. / Харків. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад.: С. В. Євсеєнко, О. М. Левченко, О. С. Хижна ; наук. ред. Т. О. Кирпа]. Харків : Константа, 2024. 191 с. (Видатні педагоги Харківської державної академії культури).
11. З книжкової колекції Леся Курбаса : каталог / Харків. держ. акад. культури ; [уклад.: С. І. Гордєєв, В. В. Сєдих, І. М. Фоменко ; за ред. С. І. Гордєєва]. 2-ге вид., випр. і допов. Харків : ХДАК, 2007. 123 с.
12. Люк М. Читаючи з Курбасом : (З книжкової колекції Леся Курбаса : каталог, ХДАК, Харків, 2007). *Просценіум*. 2007. № 1. С. 103.
13. Коваленко Ю. «Умирають Майстри...», але віють «Вітри Березоля». *Культура і життя*. 2012. 30 берез. С. 10.
14. Леся Курбас — Людина театру : матеріали міжнар. наук. конф., 26–27 берез. 2007 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2007. 103 с.
15. Леся Курбас в контексті світової та вітчизняної культури : матеріали міжнар. наук. конф. до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14–15 берез. 2012 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків. держ. акад. культури та ін. Харків, 2012. 209 с.
16. Леся Курбас. Мар'ян Крушельницький. «Березіль» : зб. статей / Харків. держ. ін-т культури ; під ред. В. М. Айзенштадта, С. І. Гордєєва. Харків, 1997. 73 с.
17. Танюк Л. Щоб нашим театром цікавилися за кордоном. *Урядовий кур'єр*. 2012. 30 серп. С. 3.
18. Творчий спадок Леся Курбаса у ХХІ столітті : бібліогр. покажчик (до 125-річчя від дня народж.) / Харків. держ. акад. культури, Бібліотека ; [уклад.: С. В. Євсеєнко, С. І. Гордєєв, О. М. Левченко ; наук. ред. О. І. Чепалов]. Харків : ХДАК, 2012. 220 с.

ІДЕЇ ЛЕСЯ КУРБАСА В ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Зоя Алфьорова,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методологій крос-культурних практик
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Ідеям українського режисера-реформатора Леся Курбаса належить особливе місце в історії європейського театру ХХ століття. Вони досі активно впливають на сучасні візуальні й перформативні мистецькі практики. Курбасівські ідеї нині помітні в театрі, кіно,

перформансі та міждисциплінарних проектах, принципи «театру як лабораторії» надихають на сучасні режисерські пошуки, зокрема роботу з тілом, ритмом, світлом і простором як повноцінними драматургічними елементами. Немало сучасних сценічних митців застосовують курбасівський монтаж, поєднання різних сценічних планів і різкі зміни темпу. Ідея режисера поєднувати театр, музику, кіно й пластику відображається в сучасних мультимедійних виставах, перформансах та VR/AR-проектах.

Підхід митця випередив сьогоденні міждисциплінарні практики, де межі між видами мистецтва стерті. Техніка акторського тренінгу «Березоля» вплинула на сучасні школи акторської майстерності, де головним є не побутове копіювання, а свідоме моделювання образу через внутрішню та зовнішню дію. Усім відомо, що Курбас наголошував на інтелектуальності театру і його здатності формувати суспільну свідомість. Цей підхід є відчутним у документальному театрі, постдраматичних формах та мистецтві, що працює з історичною пам'яттю й темами ідентичності. Практика модернізації українського фольклору та міфу актуальна для сучасних митців, які поєднують національні мотиви з авангардними техніками, створюючи нові культурні сенси (до прикладу, в театрі Влада Троїцького).

Загалом ідеї Леся Курбаса продовжують жити, становлячи фундамент для сучасного інноваційного мистецтва: від експериментального театру до медіареволюцій. Його мислення стало дороговказом для митців, котрі шукають поєднання національної традиції, модерністського бачення та технологічної новизни.

Водночас вплив ідей Леся Курбаса має проблемний характер, оскільки спадщина режисера-новатора функціонує в умовах фрагментарної рецепції, ідеологічних нашарувань та радикально зміненого культурного контексту. Сучасне мистецтво звертається до його ідей не лише як до історичного джерела, а як до відкритої системи методів і принципів, що потребують переосмислення.

Однією з ключових проблем є розрив між теоретичним масштабом курбасівської концепції театру та її практичним застосуванням у сучасних мистецьких формах. Курбас мислив театр як синтетичний, інтелектуально напружений простір взаємодії ритму, образу, слова і руху. У сучасних практиках часто відбувається редукція цих ідей до формальних запозичень, що призводить до втрати їхньої

філософської та етичної глибини. Так, у деяких проєктах, присвячених пам'яті театру «Березіль» (виставки, перформативні реконструкції, site-specific події), курбасівська спадщина зводиться до історичного образу «втраченого авангарду».

Теоретичний масштаб Курбаса як творця нової театральної антропології тут часто редукується до сценографічних цитат, фотографій, документів. Театр мислення перетворюється на музейний експонат, а не на дієву методологію. У роботах незалежних театрів, що декларують спадкоємність Курбаса, часто використовується його ідея руйнування психологічного реалізму. Проте на практиці це зводиться до фрагментарної драматургії та імпровізаційної гри. Курбасівська концепція актора як інтелектуально дисциплінованого виконавця замінюється естетикою спонтанного самовираження, що суперечить його системному підходу.

У масштабних виставкових проєктах, до прикладу, у візуальних інсталяціях, присвячених українському авангарду (PinchukArtCentre, Мистецький Арсенал), Курбас часто фігурує як частина «пантеону модернізму». Його ідеї монтажу, ритму та інтелектуального навантаження глядача перекладаються візуальною мовою доволі буквально — через фрагментацію простору, текстові вставки, відеопетлі. Водночас втрачається ключове: активна когнітивна робота глядача як співтворця смислу.

Інколи в театральних закладах вищої освіти і незалежних освітніх ініціативах Курбас подається як «український Меєрхольд». На практиці це призводить до поверхневого опанування біомеханіки, ритмічних вправ чи конструктивістської естетики без глибокого аналізу філософії колективної дії. Теоретичний масштаб редукується до набору тренінгових технік. У багатьох перформансах на перетині мистецтва і активізму (2014–2022), що реагували на соціально-політичні події, можна відзначити апеляцію до курбасівського ідеалу театру як інструменту трансформації суспільної свідомості. Однак практичне втілення часто обмежується емоційним жестом або символічною акцією. Курбасівська ідея складної драматургії колективного мислення поступається миттєвій афективній реакції.

У роботах українських медіахудожників (у відеоарті та мультимедійних перформансах з елементами «театру ідей»), які працюють із текстом, тілом і відео, інколи простежується вплив курбасівського

монтажного мислення. Проте в умовах кліпової культури режисерська ідея напруженого інтелектуального ритму часто трансформується у візуальний шум. Монтаж стає естетикою, а не інструментом мислення. Пам'ятні акції, перформанси біля місць, пов'язаних із Курбасом, нерідко зосереджуються на трагічній біографії митця. Це формує образ Курбаса-жертви, але відсуває на другий план його радикальний метод мислення. Теоретичний масштаб заміщується етичною емпатією без методологічного продовження.

У сучасних колабораціях театру, музики, візуального мистецтва та нових медіа часто декларується курбасівський принцип синтезу. Проте на практиці цей синтез залишається сумою елементів, а не цілісною системою, де всі компоненти підпорядковані єдиній інтелектуальній логіці — ключовому принципу Курбаса. У сучасному українському мистецтві розрив між теорією і практикою Курбаса проявляється насамперед у тому, що його ідеї часто цитуються, але рідко відтворюються як система мислення. Курбас стає знаком, символом або історичною опорою, тоді як його головний виклик — вимога інтелектуальної складності, дисципліни та колективної відповідальності — залишається найважчим для практичної реалізації.

Проблематичним є питання трансляції курбасівського розуміння актора як «мислячого тіла» в сучасному перформансі. Курбас наполягав на інтелектуальній дисципліні виконавця та його здатності працювати з абстрактними структурами смислу. Натомість сучасні перформативні практики часто тяжіють до спонтанності, афективності та тілесної безпосередності, що створює напруження між курбасівською методологією й постдраматичною естетикою.

У візуальному мистецтві ідеї Курбаса стикаються з проблемою міждисциплінарного перекладу. Його режисерська мова формувалася в контексті театру, проте сучасні художники намагаються адаптувати її до інсталяції, відеоарту та мультимедійних середовищ. Такий переклад часто супроводжується спрощенням складних ритмічних і монтажних принципів, які були центральними для курбасівського мислення.

Ще однією проблемою є історична травма, пов'язана з репресіями та знищенням «Березоля». Курбас у сучасних мистецьких практиках часто постає як символ втраченої модерністської альтернативи. Це призводить до міфологізації його постаті, коли ідеї сприймаються

радше як сакральна спадщина, ніж як жива система, відкрита до критики й розвитку.

Складність викликає й питання політичного виміру курбасівських ідей. Його театр був простором активного осмислення сучасності, соціальних трансформацій і колективної свідомості. У сучасному мистецтві, яке функціонує в умовах глобалізованого ринку та фрагментованої публіки, цей політичний потенціал часто втрачає чіткість або замінюється декларативними жестами.

Проблема рецепції Курбаса посилюється браком повноцінної інституційної підтримки досліджень його спадщини. Сучасні художники та режисери нерідко працюють із вторинними інтерпретаціями або фрагментами архівних матеріалів. Це обмежує глибину осмислення й призводить до поверхневого цитування замість системного діалогу з його ідеями.

У перформативних практиках особливо проблемним є впровадження курбасівського принципу ритмізації простору й часу. Курбас мислив сцену як динамічну структуру, де ритм формує смисл. Сучасні ж перформанси часто тяжіють до відкритої тривалості й нефіксованої структури, що суперечить із його режисерською дисципліною.

У сфері візуальних мистецтв складність полягає в адаптації курбасівського монтажного мислення. Його підхід передбачав активну взаємодію з асоціативними рядами та інтелектуальною роботою глядача. В умовах цифрової культури й надлишку зображень цей принцип ризикує втратити свою критичну силу.

Значною проблемою є також питання глядача. Курбас розглядав публіку як співучасника інтелектуального процесу, що потребує зусилля та концентрації. Сучасні мистецькі практики часто орієнтуються на інтерактивність або емоційне залучення, а це не завжди передбачає глибоку когнітивну роботу, якої потребував курбасівський театр.

У контексті сучасних українських мистецьких практик вплив Курбаса ускладнюється війною та радикальною зміною соціального досвіду. Його ідеї колективної дії й трансформаційного мистецтва набувають нової актуальності, але водночас потребують переосмислення з урахуванням травматичного досвіду та етики свідчення.

У міждисциплінарних проєктах постає питання відповідності курбасівського гуманістичного пафосу сучасним критичним підходам. Віра режисера в трансформаційну силу мистецтва вступає в напружений діалог із постгуманістичними та деколоніальними концепціями, що домінують у сучасному мистецькому дискурсі. Водночас проблема полягає не лише в адаптації ідей Курбаса, а й у готовності сучасного мистецтва до складності. Його театр потребував високого рівня інтелектуальної роботи, колективної дисципліни та тривалої підготовки. У швидкоплинному культурному середовищі ці вимоги часто сприймаються як надмірні.

Таким чином, вплив ідей Леся Курбаса на сучасні візуальні та перформативні мистецькі практики є суперечливим, проблемним. Його спадщина функціонує між міфом і методологією, між історичною пам'яттю та актуальним експериментом. Основний виклик полягає в переході від формального цитування до глибокого критичного діалогу, здатного актуалізувати курбасівське мислення в умовах сучасної культури.

АКЦЕНТИ КУРБАСА: КРИЗЬ СТОЛІТТЯ ДО СЬОГОДЕННЯ

Василь Баранюк,

доктор філософії, асистент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
ім. Володимира Гнатюка

1. Принцип відкритої істини: «На істину ніхто патенту не має».

Однією з ключових інтелектуальних інтуїцій, що дозволяє по-новому прочитати спадщину Леся Курбаса, є принцип відкритості істини. Формула «на істину ніхто патенту не має» відображає фундаментальну установку модерної культури: істина не є власністю окремої особи, школи чи інституції. Вона постає як процес постійного уточнення, перевірки й перегляду.

У науковій філософії подібну позицію розвивав Карл Поппер. Він стверджував, що істинність теорії визначається не тим, що її можна остаточно довести, а тим, що її можна спростувати. Теорія є життєздатною доти, доки витримує спроби критичного заперечення.

Подібна логіка простежується і в театральній практиці Курбаса. Для нього сценічне рішення не було завершеною догмою. Воно виступало робочою гіпотезою, яка повинна пройти перевірку в

процесі репетиційної роботи. Репетиція перетворюється на лабораторію сценічного мислення.

Сценічна ідея перевіряється ритмом, пластикою, внутрішньою дією актора і динамікою сценічної енергії. Якщо під час сценічної дії ідея не працює — вона має бути переглянута. Курбасівський театр передбачає готовність відмовлятися навіть від тих рішень, які здавалися вдалимими на етапі задуму.

З педагогічної точки зору цей принцип формує в майбутнього актора і режисера культуру професійного сумніву. Сумнів виступає не ознакою слабкості, а інструментом творчого мислення.

Практично цей принцип можна сформулювати в трьох робочих правилах: чітко формулювати творче припущення; визначати умови, за яких воно може бути спростоване; перевіряти сценічне рішення в дії, не прив'язуючись до власних ідей.

2. Внутрішнє джерело сценічної дії: «Звідки твориш — туди й попадаєш у глядача».

Інший важливий акцент у педагогічній системі Курбаса стосується джерела сценічної енергії. Його вислів «звідки твориш — туди й попадаєш у глядача» описує механізм емоційного резонансу між актором і глядачем.

Для Курбаса сценічна форма сама по собі не гарантує художньої правдивості. Вона може бути технічно досконалою, але залишатися внутрішньо порожньою. Справжній театральний вплив виникає лише тоді, коли зовнішня конструкція вистави відповідає внутрішньому імпульсу виконавця.

Цей процес можна порівняти з фізичним явищем резонансу. Актор випромінює певну енергію — інтенсивність переживання, концентрацію уваги, внутрішню мотивацію дії. Якщо ця енергія є автентичною, глядач починає резонувати з нею.

У цьому процесі визначальним є не зовнішній ефект, а глибина внутрішнього джерела. Глядач реагує не стільки на те, що демонструє актор, скільки на те, з якого рівня внутрішнього досвіду народжується сценічна дія.

Репетиція в такому підході є інструментом очищення внутрішнього джерела. Через повторення, аналіз і пошук актор поступово відділяє зовнішні ефекти від справжнього імпульсу дії.

3. Конкретність акторського мислення: «Актор — фантастична людина».

Вислів Курбаса про те, що актор є «фантастичною людиною», відображає специфіку акторського мислення. Актор мислить не категоріями абстрактних понять, а образами, станами і фізичними імпульсами.

Абстрактні формулювання — «ідея», «сенс», «конфлікт», «надзавдання» — залишаються для актора нечіткими, якщо вони не перекладені мовою дії. Саме тому режисер або педагог повинен трансформувати концептуальні завдання в конкретні сценічні дії.

Наприклад, завдання «зіграти самотність» не запускає акторського процесу. Натомість конкретна дія — шукати погляд партнера, уникати контакту, затримувати рух — створює механізм сценічної поведінки.

Таким чином, курбасівський підхід підкреслює необхідність перекладу абстрактної ідеї у фізичну дію. Саме дія стає мостом між режисерською концепцією та тілесним мисленням актора.

4. Принцип «тут і тепер»: «Для акторського мистецтва минулого немає».

Ще одним ключовим принципом курбасівської системи є відмова від опори на минулі сценічні успіхи. Вислів «для акторського мистецтва минулого немає» підкреслює тимчасову природу театру.

Театральна дія існує лише в момент її здійснення. Навіть якщо текст ролі та мізансцени залишаються незмінними, внутрішня структура сценічного моменту щоразу виникає наново.

Курбас розглядав актора як живу систему реагування. Інструментом актора є його нервова система, увага, дихання і внутрішній ритм. Усі ці елементи функціонують лише в теперішньому моменті.

Звідси виникає педагогічний принцип: актор не може покладатися на вчорашню знахідку. Сценічна правда або народжується зараз, або не існує взагалі.

Висновки. Курбас як педагог майбутнього.

Акценти Курбаса виходять за межі конкретної історичної епохи. Йдеться не лише про систему театральних прийомів, а про етику творчого мислення.

Ця етика включає відкритість до сумніву, відповідальність за внутрішнє джерело сценічної дії, конкретність мислення через фізичну дію та орієнтацію на живий момент сценічної присутності.

У цьому сенсі Курбас залишається актуальним для сучасної театральної освіти. Його підхід ставить перед педагогікою фундаментальне питання: чи готує освіта митців, здатних мислити і шукати, чи лише виконавців готових моделей.

Театр живий доти, доки він змінюється. І освіта живе доти, доки вона навчає цьому руху.

**НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ ПРОФЕСОРА,
АКАДЕМІКА НАМУ ОЛЕКСАНДРА КЛЕКОВКІНА
«СИСТЕМА КУРБАСА: РЕКОНСТРУКЦІЯ» (2024)
ТА «ТЕАТР КОРИФЕЇВ: ДЕКОНСТРУКЦІЯ» (2025)
ЯК ІНСТРУМЕНТИ ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ РЕЖИСЕРА**

Юлія Щукіна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
Харківського національного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського

Внесок українського режисера, театрознавця, доктора мистецтвознавства, професора, завідувача відділу новітніх методів досліджень Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України Олександра Клековкіна до наукової бібліотеки зі сценічного мистецтва є фундаментальним. Ним одноосібно написано 45 монографій, театральних лексиконів, навчальних посібників. Також наприкінці 2023 р. вийшла двотомна праця «Театральна культура України. Матеріали до історичного словника», створена О. Клековкіним у співавторстві з кандидаткою мистецтвознавства Юлією Бентею та Світланою Кулінською.

Режисерським принципам Леся Курбаса О. Клековкін уже присвятив як окремі наукові статті, так і розділи монографій. Навчальний посібник «Система Курбаса: реконструкція» є результатом сорокарічних наукових напрацювань О. Клековкіна з осмислення режисерської системи митця [2]. Важливо зазначити: автор у минулому — режисер-практик і педагог з режисури. А це значить, що його

театрознавчі дослідження завжди орієнтовані на практичне застосування.

«Система Курбаса: реконструкція» є п'ятим виданням серії «Сценознавство», яка здійснена за фінансової підтримки Благодійного фонду «Центр розвитку мистецької освіти» (президент — О. Безгін) при Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Започаткування серії знаними педагогами та науковцями провідного театрального закладу вищої освіти країни мало стратегічну мету. Адже видання кандидата мистецтвознавства М. Шкарабана, докторів мистецтвознавства, академіків НАМ України Н. Владимирової та І. Безгіна (у співавторстві з І. Кузнецовою, О. Успенською, Є. Нищуком і Д. Коником), як і три праці авторства О. Клековкіна, виходять друком під час війни росії проти України. Тож головною їхньою метою є проаналізувати досвід власної національної школи та застосувати його в сучасній підготовці фахівців із перформативного мистецтва.

Назву серії «Сценознавство» дав термін, яким від середини 1920-х рр. став «позначати науку про театр» Лесь Курбас [2, с. 250]. У контексті місії серії прикметно, що до цього і сам Курбас, як і після нього, послуговувалися калькованими з польської та російської термінами: театрологія, театровід, зрештою, театрознавство. Отже, у цитаті з Леся Курбаса в назві серії видань — ключ до розуміння її мети: досліджувати, знати, цінувати національно самобутнє сценічне мистецтво.

Назва посібника «Система Курбаса: реконструкція» є значною мірою провокативною. Адже учень Леся Курбаса, авторитетний діяч і театральний педагог Роман Черкашин та знаний дослідник творчості режисера-реформатора Лесь Танюк уважали, що після розгрому театру «Березіль» і фізичного знищення його творця система «поступово губилася та зрештою була втрачена» [2, с. 24]. Ще 20 років тому в театрознавчій спільноті України впевнено панував тренд: на відміну від систем Станіславського, Меєрхольда, Брехта, системи Курбаса не існує. Спочатку, мовляв, режисер щокілька років змінював свої естетичні орієнтири, доки його не було знищено. Тож комплексної праці з викладом системи Курбас не лишив. Зрозумійте, просто не встиг!

Тому пропонується у посібнику підхід є революційним (у площині зміни світогляду з меншовартісного на самодостатній). Орієнтири Леся Курбаса різних років дослідник вписує до «полівалентної» (на відміну від «моновалентної», за визначенням О. Клековкіна, «системи» К. Станіславського), але саме системи! «Залежно від відповіді на питання про те, чим є режисерська система, — розмірковує автор, — отримаємо й відповідь на питання про те, чи була система Курбаса завершена, чи вона назавжди втрачена, чи вона, хоч і недостатньо осмислена, однак достатньо добре зафіксована й потребує лише систематизації» [2, с. 24].

«Система Курбаса: реконструкція» — це не підручник з режисури або акторського мистецтва. Під обкладинкою посібника не знайдеш вербалізованих ілюстрацій мізансцен із різних вистав, оснований на розтлумаченні славнозвісних курбасівських образних «перетворень». Ці надважливі етапи зібрання, накопичення, видання спогадів, статей Курбаса, протоколів режлабу і написання часткових реконструкцій текстів вистав було виконано в різні десятиліття вдячними учнями режисера В. Васильком, Р. Черкашиним і поважними курбасознавцями М. Лабінським, Ю. Бобошком, Г. Веселовською, Н. Єрмаковою. Окремий напрям нелінійного дослідження феномену філософії та творчості Леся Курбаса започаткувала праця Н. Корнієнко «Леся Курбас. Репетиція майбутнього», здійснивши культурологічний поворот у курбасознавстві. Ядро ж рецензованої нині праці — сукупність, система понять, якими добровільно (та примусово, в силу часу, у якому жив) оперував сам Леся Курбас.

До структури навчального посібника О. Клековкіна входять міркування про ознаки режисерської системи як такої, постановка питання щодо існування / не існування «системи Курбаса» [2, с. 5–28]; словникова частина «Система в реаліях часу» [2, с. 29–288]; література [2, с. 291–292] і список термінів [2, с. 295–319].

У словниковій частині за абетковим принципом подані та розтлумачені терміни, що характеризують радянську театральну культуру 1920–1930-х рр. (що надважливо для навчального видання, прямим адресатом якого є молодь, народжена у ХХІ ст.); ідеологічні кліше, що мали безпосередній вплив на життя та навіть смерть Леся Курбаса (формалізм, буржуазний націоналізм тощо); авторська режисерська термінологія Курбаса, якою користувалися в заснованих ним театрах та в навчальних закладах (перетворення, театр

акцентованого впливу тощо); терміни, що відбивають театральні та загальноестетичні ідеї того часу (ідея, синтез мистецтв тощо), і навіть театральний сленг, який породило критичне сприйняття вистав Курбаса його опонентами (термін «балеретто» — С. Єфремова, «курбалесія» — П. Саксаганського та ін.). Термінологія, якою послуговувався в професійному житті Лесь Курбас, для режисера і театрознавця — щось на кшталт руїн та черепків прадавньої цивілізації, за якими досвідчений археолог може відновити її ареал, архітектуру та матеріальну культуру. Саме в цьому значенні сприймаємо назву навчального посібника О. Клековкіна — «Система Курбаса: реконструкція».

Пишучи про це видання, неможливо не враховувати вихід друком наприкінці 2025 р. чергового навчального посібника О. Клековкіна з тієї ж серії — «Театр корифеїв: деконструкція». Адже ці видання сприймаються як диптих. І, попри те, що в назві навчального посібника «Театр корифеїв: деконструкція» це прямо не зазначено, у відповідному параграфі автор чітко заявляє: «Найголовніше завдання цієї праці — окреслення театру корифеїв як театральної системи» [3, с. 14].

Замість звичного аналізу творчості корифеїв крізь призму творчих біографій кожного з них (або за окремими колективами антрепренерів) Олександр Клековкін аналізує театр корифеїв загалом. У рецензії на посібник театрознавець Віталій Жежера писав: «...автор пояснює, що він не претендує на дослідження всіх аспектів діяльності корифеїв, а зосереджується саме на деконструкції. Тобто замість фабульної історії явища наголошує його проблематику. Такий підхід здається ефективним, бо справді, коли уявиш суто хронологічну історію театру корифеїв, як її звично подають у навчальному курсі історії українського театру (виникнення — розквіт — занепад), починаєш панікувати від безкінечних повторів імен, назв п'єс і постійних розколів та союзів між антрепренерами. Відтак у багатосторінковому морі потопає сам феномен театру корифеїв і розмивається його суть та значущість» [1].

Заявлений цією працею підхід до теми театру корифеїв (до режисури М. Кропивницького О. Клековкін уже звертався в попередніх дослідженнях) є новаційним саме у зв'язку з послідовною деконструкцією колоніального міфу про перший тривалий етап розвитку

національного театру. Ця ревізія є своєчасною, адже міф меншовартості українських корифеїв — частина гранднративу попередніх інформаційних війн росіян проти культури України. Подібно до того, як росіяни, всупереч історичним фактам, переконують, що українці — їх «менші брати», багатьом поколінням фахівців українського театру вони нав'язували наче вищу похвалу нашим національним митцям визнання їх «самими» К. Станіславським, В. Немировичем-Данченком та майстрами Малого театру. Олександр Клековкін наголошує на необхідності вивчати власну історію за першоджерелами, а не «з голосу» ворогів. Зокрема, даючи нам почути справжні думки видатних режисерів та акторів, котрі розбудовували першу мережу українського театру — з досі неопублікованих або редагованих цензорами листів корифеїв (фонд ЦДАЛМ України). Посутньо всі наведені автором приклади свідчать про усвідомлення українськими митцями (попри життя і творчість у непрестижній мандрівній «резервації», створеній колонізаторами) разуючої відмінності не лише театру, а й ментальності українців у російській імперії.

З-поміж іншого, автор посібника розглядає питання, ким і коли було сформовано (сфальсифіковано, нав'язано) канон українського театру, та верифікує усталено негативні категорії, як-от «шароварщина» і «гопакедія».

Наполягаючи на тому, що в умовах політики геноциду рф в Україні «ні загальнолюдських цінностей, ні, тим паче, загальнолюдських уявлень про добро і зло, про красу і духовність не існує», О. Клековкін спрямовує своє дослідження театру корифеїв на пошук відповідей про «вплив наших уявлень про театр корифеїв на мрії про те, яким має бути український театр» [3, с. 5].

Втіливши в цих навчальних посібниках своє розуміння призначення історії театру, Олександр Клековкін стримано оптимістичний: «Наївно сподіватися, що якась із несистематизованих своєчасно систем варта впровадження в практику сьогодинського театру: системи живуть лише у своєму часі. Однак окремі елементи систем, їхні прийоми та ідеї можуть збагатити сучасне сценічне мистецтво, особливо ті частини, які римуються з культурними і політичними проблемами сьогодення <...>. Зрештою, практичний досвід попередників, хоч яким би він був, це завжди урок, яким маємо нагоду скористатися» [2, с. 28].

Список використаних джерел:

1. Жежера В. Театр корифеїв: деконструкція. *Критика*. 2026. Січень. URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/teatr-koryfeiv-dekonstruktsiia> (дата звернення: 20.02.2026).
2. Клековкін О. Система Курбаса: реконструкція : навч. посібник. Київ : Ліра-К, 2024. 320 с.
3. Клековкін О. Театр корифеїв: деконструкція : навч. посібник. Київ : Ліра-К, 2025. 296 с.
4. Презентація нового видання серії «Сценознавство». *Національна академія мистецтв України* : сайт. 2025. 6 берез. URL: <https://academyart.org.ua/news/prezentatsiia-novoho-vydannia-serii-stsenoznavstvo> (дата звернення: 20.02.2026).

ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА ЛЕСЯ КУРБАСА В УМОВАХ СУЧАСНОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Ігор Борис,

професор, професор кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України

Коли Лесь Курбас уперше з'явився в Києві в театрі під керівництвом Миколи Садовського (саме на його запрошення Курбас переїхав із Галичини, що тоді входила до складу Австро-Угорської імперії), стало очевидним, що в українському театральному процесі назріває новий експериментальний напрям оновлення традицій, закладених театром корифеїв.

Обмін театральними методиками та творчими школами, навіть якщо вони ґрунтуються на різних або протилежних підходах до сценічної практики, не обов'язково породжує конфлікт. Навпаки, такий діалог сприяє взаємному проникненню мистецьких систем і формує нові можливості розвитку театру.

У сучасних умовах глобалізації цей процес особливо відчутний у сфері театральної освіти — у підготовці майбутніх акторів і режисерів драматичного театру та кіно. Водночас надзвичайно важливими є усвідомлення та збереження національних традицій: як спадщини театру корифеїв, так і новаторських пошуків театральної школи Лесь Курбаса.

Важливо зрозуміти, що розвиток театральної культури не передбачає механічного злиття або розчинення однієї школи в іншій. Йдеться про еволюційний процес, коли на основі вже сформованих методик виникають нові художні спрямування. Подібний процес відбувся й у часи творчих контактів Миколи Садовського та Леся Курбаса з європейським театральним середовищем.

Зокрема, на формування нових режисерських принципів впливали такі явища, як діяльність театру Мейнінгенців, режисерські пошуки Макса Райнгардта та Отто Брама. У цей період активного розвитку зазнавав і французький театральний процес — від натуралістичних експериментів Андре Антуана до творчих пошуків Жака Копо, Луї Жуве, Жоржа Пітоєва та Шарля Дюлена, які входили до відомого об'єднання «Картель чотирьох». У європейській театральній культурі початку ХХ ст. існувало багато різних художніх шкіл і методик, що формували складний та динамічний культурний контекст.

Пройшовши шлях у Галичині — від участі в театральному житті «Руської бесіди» у Львові, через «Тернопільські театральні вечори» та досвід роботи з гуцульським театром — Лесь Курбас поступово усвідомив необхідність принципово нового напрямку розвитку театру. У подальшому ці пошуки сформували концепцію театру перетворення, театру акцентованого впливу та ідею «розумного арлекіна».

Саме поняття «розумного арлекіна» є одним із найцікавіших у системі Леся Курбаса. Нині цей термін часто використовується в педагогічній, науковій і практичній театральній діяльності, зокрема у вигляді різноманітних акторських тренінгів, близьких до мімодрами.

Спостерігаючи сучасну театральну практику — як у відеозаписах, так і в живих виставах професійних та аматорських колективів — можна помітити, що нерідко запозичується передусім зовнішня технічна структура цієї системи. У тренінгах і сценічних рішеннях активно використовуються фізичні, голосові, пластичні, темпоритмічні, емоційно-рефлекторні елементи акторської техніки. Такий підхід справді дає помітний результат у формуванні сценічної форми та зовнішньої виразності образу.

Проте концепція «розумного арлекіна» значно глибша. Вона поєднує інтелектуальне начало — розум — із традиціями образів П'єро та Арлекіна, а також із мистецтвом міма і пантоміми. Часто в цьому

контексті згадують творчість видатного французького міма Марселя Марсо. Водночас нерідко забувають, що Марсель Марсо пройшов багаторічний шлях пізнання особливого способу мислення, формування внутрішніх почуттів, прихованих думок і внутрішнього монологу, а також опанування власного «Я» у співвіднесенні з навколишнім світом. Тут ідеться про глибше усвідомлення людини як частини всесвіту. У цьому контексті показовим є факт, що під час навчання у Віденському університеті Лесь Курбас відвідував не лише театральні курси, а й лекції з філософії, зокрема пов'язані з антропософськими ідеями Рудольфа Штайнера. Саме антропософія порушувала питання взаємозв'язку людини і космосу, людини й сакрального простору, людини та духовної реальності.

Отже, у підході Леся Курбаса першочерговим є не лише тілесний акторський тренінг. Значно важливішим стає формування світогляду актора — його знайомство з філософією, релігійними традиціями, культурними уявленнями про сенс людського існування, духовне життя та місце людини в соціумі. У цьому контексті Лесь Курбас поступово долучає у свою систему поняття перетворення як основу акторської творчості. Персонаж у його театрі постає не просто сценічною роллю, а явищем, що народжується через глибоке внутрішнє переживання і світоглядне осмислення. Актор має опановувати ці принципи не лише під час репетицій чи тренінгів, а й у повсякденному житті — у взаємодії з людьми, у власному духовному досвіді.

Така позиція передбачає й особливу відповідальність митця перед глядачем. Театр має ставити перед людиною фундаментальні питання: навіщо вона живе, до чого прагне, що очікує її за межами життєвого шляху, яким чином вона може зберегти в собі творче, а не руйнівне начало. Лесь Курбас перебував на шляху завершення власної театральної системи, що формувалася у творчій лабораторії театру «Березіль». Проте трагічні історичні обставини перервали цей процес.

5 жовтня 1933 р. на загальних зборах колективу театру «Березіль» у присутності представників сталінського режиму було піддано різкій критиці діяльність його художнього керівника. Ця подія стала не лише особистою трагедією митця, а й серйозним ударом по розвитку української театральної культури, оскільки фактично зупинила формування цілої художньої школи.

Попри трагічні обставини, ідеї Курбаса знайшли художнє втілення в співпраці з драматургією Миколи Куліша. У виставах «Маклена Граса», «Патетична соната», «Мина Мазайло», «Народний Малахій» актори створювали ролі на основі складних асоціативних і метафоричних побудов. Саме концепція «розумного арлекіна» дозволила викривати суперечності тоталітарної ідеології через сатиричні й образні театральні форми. Така художня позиція не могла бути прийнятною для системи, що прагнула ідеологічного контролю над мистецтвом.

Нині ж, у нових історичних умовах, звернення до спадщини Леся Курбаса набуває особливої актуальності. Його ідеї театру перетворення та театру акцентованого впливу потребують глибокого інтелектуального осмислення і професійного практичного застосування. Саме через таке переосмислення можливі подальший розвиток українського національного театру та його інтеграція у світовий культурний простір.

СЦЕНІЧНІ ВІДКРИТТЯ ЛЕСЯ КУРБАСА В РОЗДУМАХ СЬОГОДЕННЯ

Вячеслав Хім'як,

професор, професор кафедри театального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету ім. Володимира Гнатюка, народний артист України

Тернопілля — колиска визначного Леся Курбаса. Саме на цій землі він зростав та формувався і як особистість, і як митець. На Тернопіллі народились його численні сподвижники та однодумці. Усі вони були видатними діячами театру і на різних етапах були поруч із Лесем Курбасом. Серед них: Володимир Калин (1896–1923) — актор, режисер; Мар'ян Крушельницький (1897–1963) — актор, режисер, педагог; Теофіль Демчук (1896–1992) — актор, педагог; Йосип Гірняк (1895–1989) — актор, режисер, педагог; Януарій Бортник (1897–1938) — актор, режисер, театральний діяч; Ганна Бабіївна (1897–1979) — актриса; Катерина Рубчакова (1881–1919) — актриса; Ганна Юрчакова (1879–1965) — актриса; Софія Стадникова (1886–1959) — актриса, співачка; Степан Шагайда (1896–1938) — актор театру і кіно.

У березні 1922 р. в Києві Лесь Курбас заснував мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ). Саме тут була сформована методика виховання акторів нової березільської школи. Навчання проходило двома основними шляхами. Перший — ґрунтовна робота над складовими професійної акторської виразності, розвиток фізичних можливостей тіла, голосу, слова. Другий — опанування різних передових технологій, створення сценічного образу (аналіз та синтез акторської творчості). Особлива увага приділялася роботі на зміцнення інтелектуального базису творчості.

Методика виховання акторів-березильців складалася з цілого ряду законів: приймання світу, послідовності та фіксації, перспективи і мотивації, ритмічності та контрастів тощо. Формуючи підвалини нової театральної педагогіки, переосмисливши досвід своїх попередників, Лесь Курбас основувався на елементах реалістичної акторської школи та поетичного театру. Його методика виховання акторів дала потужний поштовх для розвитку і українським театрам реалістичного напрямку. Та попри все, режисер створив свій, ні на що не схожий театр, який уможливив багатогранність його новаторських режисерських замислів. То був театр зовсім інших сценічних умовностей, який він назвав системою образного перетворення. Не мистецтво у формах життя, а життя у формах мистецтва — це стало основою його театру, театру глобальних філософських узагальнень, який, базуючись на самобутньому українському менталітеті, виразив найважливіші естетичні тенденції, став в один рівень з європейською театальною культурою ХХ століття.

Пошуки Лесем Курбасом нових форм та ідей жили в національному театальному середовищі і проявлялися в різних режисерів, котрі працювали в театрах України, зокрема і в Тернополі.

Це не була планомірна робота, а радше щасливі збіги, які викликали занепокоєння у влади. Те, що народжувалось не завдяки, а всупереч, — найцінніше, воно довго живе в пам'яті.

За будь-яких часів і до сьогодні тернополяни на ментальному рівні не припиняли пишатися видатним земляком.

Розпочну з легендарної вистави головного режисера Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка Володимира Грипича (1958–1962) «Вій» за М. Гоголем. Художники — С. Данилишин, М. Стецюра, музика М. Кропивницького та Ю. Котеленця, хореограф — Д. Харченко.

Актори старшого покоління та учасники вистави розповідали про роботу над «Вієм» з таким захопленням і так яскраво!

Несподівані акторські роботи, використання пластики, музики, реквізиту, костюмів. Це при тому, що Володимир Грипич здійснив цілий ряд постановок, які по праву посіли гідне місце в історії українського театру. Але «Вій» мав особливий статус — яскрава театральна виразність зачаровувала курбасівськими ладом і естетикою. Вистава не дістала належної оцінки критики і пройшла недовго — заборонили.

У 1963 р. Тернопільський театр очолив Ярослав Геляс (1963–1974), уродженець тернопільського краю. Його ролі та постановки мали особливий шарм і пульсуючий режисерський нерв. Як головному режисерові-постановнику Я. Гелясу неодноразово доводилось пояснювати «у верхах» особливі нюанси своїх «реалістичних» вистав. Йдеться про «Дай серцю волю» М. Кропивницького (1965), «Дівчина з легенди» Л. Забашти (1972), «Мати» К. Чапека (1973) та ін.

Йому також доводилось захищати і молодих колег-режисерів: Б. Головатюка та постановку «Вотанів меч» І. Кавалерідзе (1966), Р. Коломійця за «Жарти-жартами» О. Підсухи (1968), Р. Степаненко за «Кум королю» М. Стельмаха (1970). Подібне «заступництво» за молодих було і в період, коли театр очолив Павло Іванович Загребельний (1975–1987). Йдеться про вистави режисера «Тріумф кохання» Г. Пфейфера (1984), «Затюканий апостол» А. Макайонка (1986).

Вистави були різні за тематикою, способами втілення, та їх об'єднувало спільне прагнення по-новому сказати про минуле чи війну, бюрократію чи суперечності нашого буття. Безперечно, вони були пошуками в річищі курбасівського ідеалу театру.

До таких вистав належить і «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта (1975). Режисер — Анатолій Бобровський, художник — Казимир Сікорський, композитор — Богдан Янівський, світло — Володимир Лещинський. Виставу високо оцінило журі Всесоюзного фестивалю драматургії НДР (1975). Але українські театрознавці не удостоїли її належної уваги. А жаль!

Новим етапом у житті Тернопільського музично-драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка стали роки «перебудови». Очолив театр молодий Петро Петрович Ластівка (1988–1990). Саме з його приходом театр наблизився до естетичних засад Леся Курбаса.

Першою постановкою режисера стала «Вікторина» С. Лазо за Ф. Мекінгом (1988). Сценографія — А. Олександровича, костюми — О. Богатирьова, композитор — І. Перчук, пластика — А. Гончарик. Це вистава-декларація, концепт — чітко окреслений рух у напрямку пошуків нових форм виразності та засобів. Вона викликала неоднозначні думки та відгуки серед критиків, у колективі, а особливо у владних структурах. Про причини таких суджень написав рецензент А. Владін: «Вікторина», здається, з розряду тих, про які не варто стверджувати «так» або «ні». У всякому разі вдумливий глядач цього не зробить бодай з тієї причини, що побачене на сцені не вписується в традиції театрального репертуару останніх років. А тому нам, навченим і привченим цим театром, важко одразу збагнути, що відбувається по той бік рампи». І далі: «Узагалі-то вистава нервує, у деяких моментах навіть виникає відчуття бридотності. Але це не тому, що в головному героєві — типовому представнику нації — тваринний підтекст, якого вміло, шар за шаром, препарується? Кожен з них бачив і частинку себе? Це страшно, коли ти голий перед людьми, коли люди знають, який ти насправді, які в тебе справжні мотиви життя. Справжні, потворні, а не ті, які ти хотів видати задля респектабельності. Не боятись цього розкриття — значить зробити себе чистішим. “Вікторина” нашого театру цьому сприяє» [2].

Протилежне естетичне враження від цієї постановки в А. Спирidonової: «Тернопільська “Вікторина” Метлінга — це справжній подарунок театрам. Свято. Наче потрапити в найпрестижніший сучасний театр; оформлення, костюми, пластика буквально приголомшили — стільки фантазії, елегантності, смаку» [7].

Далі був «Сон» О. Біляцького та З. Шагалова (1989), сценограф — С. Лукашенко, музичне оформлення — Є. Корницький, пластика — А. Гончарик. Проблема — геній і суспільство. На життєписі та творчості Т. Г. Шевченка була здійснена спроба дослідити особливості його поетичного генія.

Наступна вистава П. Ластівки — «Народний Малахій» (1989), художник — С. Лукашенко, музичне оформлення — Є. Корницький. Постановку вперше здійснено в Україні після заборони вистави в театрі «Березіль». Далі був «Гамлет» В. Шекспіра (1990), сценограф — А. Олександрович, костюми — О. Богатирьова.

Обсяг статті не дозволяє навести велику кількість цитат із різних дописів, однак окремі з них настільки значущі, що їх неможливо оминати. В оцінці, зокрема, «Гамлета» українська критика була значно одностайніша.

Г. Градоблянська аналізувала формотворчі компоненти вистави, відзначаючи їхнє новаторське вирішення. «Склалося враження, що на наших очах відбувалося народження нового театру: інша манера спілкування між персонажами, майже немає звичних любовних мізансцен... Сценічне оформлення спочатку може видатися дещо статичним, але чим далі йде розвиток дії, тим більше змінюється сценічний майданчик — він ніби несе особливий ритм, подібний до невидимих біоритмів космосу, всесвіту. <...> У спектаклі багато сцен, де режисеру вдалося воедино зібрати верх і низ, землю і космос, людину й антилюдину. І це головне достоїнство вистави» [4].

А ось думка В. Гайдабури: «Важко говорити про “Гамлета” режисера П. Ластівки, як важко гармонію перевірити алгеброю. <...> Так, тернопільський “Гамлет” — вистава-фантазія, певна футурологічна гра на тему шекспірівської п’єси. І оскільки вона напрочуд цілісна, не слід, мабуть, дошукуватися, кому — генеральному режисеру чи сценографу — прийшла в голову ця щаслива і шалена думка — події датського королівства перемістити з Землі на іншу планету. <...> Вистава викликає на підсвідомому рівні відчуття безмежності божественного простору, космічної єдності, необхідності людині пам’ятати про своє призначення добротворця» [3].

З приходом на посаду художнього керівника театру Михайла Якубовича Форгеля (1992–2006) репертуарна політика зазнала корекції. Для поважної публіки були поставлені вистави за українською класикою: п’єси І. Карпенка-Карого із забутого репертуару — «Суєта» (1994), «Хазяїн» (1998), «Житейське море» (1996). Для молоді та студентів — «Гуляння» С. Мрожека, «Казка про Моніку» С. Шалтяніса і Л. Яціновічуса, «Ескоріал» М. де Гельдерода.

Дещо особливо, по-курбасівськи, зазвучала вистава «Народний Малахій» М. Куліша (2001), режисер — Федір Стригун, художник — К. Сікорський, музичне оформлення — М. Блаженко. Виставу відзначено дипломом I ступеня як кращу на фестивалі «Мельпомена Таврії» (2002), а на тому ж фестивалі 2006 р. за виставу «Патетична соната» М. Куліша постановник О. Мосійчук був відзначений за кращу режисуру.

У працях Леся Курбаса стверджувалося: «Всяке мистецтво ділиться на три речі: з одного боку — на ідеологію, з котрої воно родиться, і на фактуру, сам мистецький твір, і публіку, котра дивиться на мистецький твір» [5, с. 135]. Режисери Ф. Стригун та О. Мосійчук, обираючи для постановки п'єси М. Куліша «Маклена Граса» та «Патетична соната» (художник і костюми — В. Якубовський, композитор — І. Небесний), не могли не думати про реципієнтів вистави, підкреслюючи «заангажованість» постановки сучасними життєвими процесами.

Про гранично осучаснене прочитання Ф. Стригуна Г. Садовська писала: «Режисер, який не любить залагоджувати кути, а навпаки — загострює їх, визначивши жанр вистави як трагедійну, через гіперболізацію, іронію надає сценічному дійству особливої гостроти. Він розвиває роль бродячого музиканта, вводить монологи, яких немає в п'єсі, підкреслюючи тим самим глибину прірви, у якій опинилася наша культура. Вдало використовує режисер і зони — міський фольклор у виконанні вуличних акторів-жебраків. <...> “Маклена Граса” заповнила досі не зайняту нішу гострого, політичного спектаклю, який окреслює найболючіші проблеми нашого сучасного життя, дарма, що події відбуваються на початку 20-х років минулого століття» [6].

Натхненний переглядом вистави «Патетична соната», письменник О. Вільчинський писав: «Кожна передвиборча кампанія — це також свого роду театральна постановка, де все відбувається за законами, близькими до театральних. Тут є головні герої, виконавці, суфлери і освітлювачі, і ті, хто стоїть за кулісами... <...> Вибір п'єси режисер-постановник напередодні прем'єри пояснив тим, що зображений Кулішем спалах пристрасті у 1918 році в Києві все ще нагадує те, що ми маємо сьогодні» [1].

Вистава режисера Олега Мосійчука «Ціною крові» (2005) за Лесею Українкою змусила задуматись над вічною проблемою втілення в сучасному театрі класичної драми. Реалізуючи драматургічний твір у театральну виставу, режисер об'єднує драматичну поему «Одержима» і доповнює майбутню виставу образами Ісуса, Юди та Старого з іншої п'єси Лесі Українки «На полі крові». Так народилось трагедійне дійство, темою якого стало осмислення віри в собі, розуміння Бога як найвищої субстанції сутності, людини, для якої Бог — це любов, а любов — це Бог.

Шукаючи виражальні засоби, режисер майстерно використовує, окрім тексту, величезну палітру пластики: пантоміми, танцю, світло, музику, додавши дієву сценографію, відтворює потужний емоційний струмінь свідомості. Такий метод реалізації Лесиної драми наближає постановку до курбасівської традиції, дає режисеру безмежні можливості витворити значні дії без тексту, майстерно зачаровуючи грою світла, чергуванням шумових ефектів, поєднанням музики і тиші тощо. Перлинами вистави, які глибоко вражають, є створення цілої низки режисерських метафор: падіння зорі, Божа кара каменепадом, ріка крові, розп'яття місії, плетення і воздвиження тернового вінка... Ці мінівистави викликають подив, захоплення, вражають своєю простотою, доречністю й органічною довершеністю.

Завершуючи огляд обраних до постановки п'єс, хочу зазначити, що їхня тематика та ідеї змушують думати, що театр м. Тернополя взяв курбасівський курс творчих пошуків. Вони живуть у моїй пам'яті як віддзеркалення роздумів не тільки про минуле, а й про сьогодення.

Зараз велика творча спадщина Леся Курбаса повертається до нас. Процес значно активізувався у зв'язку з російсько-українською війною. Це поширюється в авангардних експериментах українських театрів. І не тільки. Багато вчених, театрознавців, майстрів сцени, особливо молодих театральних педагогів посилено розвивають й оновлюють традиційні методи виховання акторів у театральних школах. Проблема полягає не лише в серйозних дослідженнях, розробках конкретних методик, а й у глибокому вивченні та узагальненні практичного досвіду в реалізації ідей видатного режисера-реформатора Леся Курбаса, творчої спадщини його послідовників — відомих українських діячів театального мистецтва, а також надбання режисерів-практиків нинішньої генерації. Випускники кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, де я викладаю більше 20 років, успішно реалізують свої акторські можливості на сценах театрів Києва, Львова, Тернополя, Хмельницького, Одеси, Чернівців, Полтави та інших міст України в найсміливіших режисерських проектах. Знімаються в художніх фільмах та серіалах, працюють на телестудіях як автори програм, у ролі телеведучих та режисерів-постановників. Їхнє звернення до творчого надбання Курбаса є підґрунтям та

можливістю поступу вперед. Разом із викладачами та колегами вони живуть, формуються і творять у непростий час, звертаючись до цілющих джерел історії, традицій, звичаїв та ментальності.

У мистецтві все народжується з душі. Леся Курбас — яскравий тому приклад. Його життя — це зразок невтомного служіння мистецтву, що підтримує український театр. Важливе завдання для кожного з нас — напитися з цього цілющого джерела натхнення, неспокою та відваги й освятити шлях майбутнім поколінням митців у XXI столітті.

Список використаних джерел:

1. Вільчинський О. «Патетична соната» на тлі нинішніх виборів. *Ria-плюс*. 2006. 15 берез. С. 20.
2. Владін А. А ти не такий? *Ровесник*. 1988. 24–30 жовт. С. 15.
3. Гайдабура В. «Бути чи не бути» у відблисках Всесвіту. *Український театр*. 1991. № 5. С. 13–16.
4. Градоблянська Г. Шукайте Гамлета в собі. *Ровесник*. 1991. 7–13 квіт. С. 5.
5. Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
6. Садовська Г. На кону як у житті, тільки страшніше. *Вільне життя*. 2002. 19 лют. С. 3.

ВПЛИВ ПОЛЬСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ДІЯЧІВ НА ТВОРЧУ СИСТЕМУ ЛЕСЯ КУРБАСА: ЕСТЕТИЧНІ ТА РЕФОРМАТОРСЬКІ ПАРАЛЕЛІ

Людмила Ванюга,

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
ім. Володимира Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України

Вплив польської культури на творчість Леся Курбаса є фундаментальним чинником, який заклав підвалини його реформаторської діяльності. Як зазначає Г. Веселовська, польська сцена початку XX століття слугувала для Курбаса своєрідним «транзитом європейського модернізму», що дозволило йому згодом здійснити радикальний розрив з етнографічною традицією [1, с. 114].

Про значущість цього вектора свідчать праці провідних театрознавців. Зокрема, Н. Корнієнко акцентує, що Краків став для Курбаса

«зануренням у стихію “Молодої Польщі”», де він уперше відчув магію «оголеної душі» С. Пшибишевського та зрозумів, що театр — це «шлях до ірраціонального, до глибин людського духу» [3, с. 72]. І. Макарик додає, що орієнтація на польські моделі була для режисера стратегічним кроком: «Курбас свідомо обирав польські театральні моделі як засіб деколонізації української сцени» [4, с. 89].

Постановка драми «Йола» польського автора Єжи Жулавського в «Молодому театрі» стала маніфестом нової естетики. Курбас використав цей текст для відпрацювання символістських прийомів, де акцент зміщувався з побутового сюжету на метафізичні переживання героїв, що прямо перегукувалося з концепцією “*Naga dusza*” («оголеної душі») Пшибишевського. Курбас перейняв польський досвід візуалізації внутрішнього світу героя через гротеск, загострений жест та світлові ефекти. Це стало фундаментом для переходу від побутового етнографізму до філософського експресіонізму «Березоля».

У виставах «Газ» Г. Кайзера та «Диктатура» І. Микитенка Курбас реалізував концепцію «монументального театру», близьку до пошуків Леона Шиллера. Як зазначає О. Руденко, обидва режисери розглядали сцену як трибуну для нової нації [5, с. 115].

У «Газі» Курбас уперше масштабно застосував ритмізований рух мас, де натовп діяв як єдиний організм — прийом, що активно розвивався в польському авангарді. Курбас і Шиллер одночасно працювали над створенням «великої форми», яка б відповідала духу нової епохи. Шиллерівські та курбасівські постановки демонструють спільний інтерес до масових сцен, де натовп є окремою дійовою особою-героєм. Це був шлях до створення «актора-громадянина» та глядача-учасника.

Наслідуючи принцип синтетичності С. Виспянського, де декорація, світло та музика є рівноправними партнерами слова, Курбас створив виставу «Цар Едіп» Софокла як цілісну архітектонічну партитуру. Сценографія стала об’ємною, що було революційним кроком для тогочасного українського театру.

Це зруйнувало монополію «літературщини» в театрі, перетворивши виставу на автономний мистецький твір. С. Виспянський першим у Польщі почав трактувати сценічний простір як цілісну художню інсталяцію. Курбас розвинув це в «Молодому театрі» та

«Березолі», залучаючи художників-авангардистів (наприклад, Вадима Меллера). Їхня спільна мета — ламання «четвертої стіни» та створення тривимірного простору вистави, що було ключовою ознакою європейського театрального авангарду 1920-х рр.

Під впливом польської «Редути» (“Reduta”) Юліуша Остерви Курбас став розглядати театр не як розвагу, а як лабораторію та «високу службу». Він упровадив у «Березолі» жорстку професійну дисципліну та систему постійного тренажу. За словами Б. Козака, контакти з польськими діячами заклали ту «етичну планку», яка дозволила акторам Курбаса створювати складні філософські образи у виставах на кшталт «Народного Малахія» [2, с. 212].

Отже, реформаторство Леся Курбаса не було ізольованим явищем. Польський досвід допоміг режисерові знайти баланс між національною ідентичністю та модерною формою. Синтез естетики «Молодої Польщі», європейського експресіонізму, засвоєного також у Відні, та українського інтелектуального пошуку створив унікальну модель театру, що вивела українську культуру на світовий рівень.

Список використаних джерел:

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 400 с.
2. Козак Б. М. Театральна культура Львова першої третини ХХ століття. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. 580 с.
3. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього : монографія. Київ : Либідь, 2011. 432 с.
4. Макарик І. Р. Перетворення Шекспіра : Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ : Ніка-Центр, 2010. 348 с.
5. Руденко О. В. Модерністський дискурс у творчості Леся Курбаса та Леона Шиллера: типологічні паралелі. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. Вип. 72. С. 112–119.

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ КУРБАСІВСЬКОЇ ШКОЛИ В ПЕДАГОГІЧНИХ ПОШУКАХ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ВАЛЕНТИНИ ЧИСТЯКОВОЇ

Сергій Гордєєв,

кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури
Харківської державної академії культури,
заслужений діяч мистецтв України

Мистецький і життєвий шлях народної артистки України Валентини Миколаївни Чистякової (1900–1984) невід’ємний від театру «Березіль», а її акторські пошуки сягають корінням у творчі відкриття Леся Курбаса. Тому нині ім’я В. Чистякової для нас є втіленням історії українського театру першої половини ХХ ст., його «особистісна» сторінка естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського мистецтва.

З ім’ям В. М. Чистякової пов’язаний і плідний період у діяльності одного з відомих театральних закладів вищої освіти України — Харківського театального інституту (нині — Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). У ролі педагога актриса виступала ще на початку 20-х рр. ХХ ст., коли Леся Курбаса було запрошено на викладацьку роботу в Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка. Він влаштував туди Г. Ігнатовича, Ф. Лопатинського і В. Чистякову, яка була запрошена викладачем сценічної пластики. На жаль, деталі педагогічної діяльності на початку її творчого шляху не збереглися. Але ми можемо стверджувати, що В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як у сценічній практиці театру «Березіль», так і у викладацькій діяльності. Разом із системами Г. Крега, Б. Брехта, в українському театрі 1920–1930-х рр. поступово утверджувалася і курбасівська школа, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання «синтетичного актора», здатного опанувати не лише стилістику драматургії, а й виражальні засоби видовищних мистецтв, як-от оперне, балетне, естрадне, циркове, кінематограф, що стало органічною особливістю експериментальних вистав режисера в «Березолі». Співпраця з Лесем Курбасом, сповнена сміливих пошуків, нескінченних експериментів, стала для В. Чистякової справжньою школою майстерності, утвердженням її неповторного таланту.

«Школа Курбаса» була тією найбагатшою «скарбницею», з якої все своє творче життя актриса черпатиме «метод асоціативних пристосувань» у найрізноманітніших за стилем ролях, не схожих один на одного спектаклях. Як закономірність сприймається нині творча та педагогічна програма В. Чистякової, яка була серед тих, хто оберігав традиції свого вчителя Леся Курбаса, наполягав на вихованні актора високої пластичної культури, котрий вільно володіє основами ритмопластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією. Синтезуючи у своїй творчості досвід та акторські традиції березильців, В. Чистякова стає одним із найяскравіших провідників ідейно-естетичної програми Леся Курбаса, визначає якісно новий етап у розвитку його акторської школи.

У 1950 р., не припиняючи виступів у театрі «Березиль» (з 1935 р. — Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка), В. Чистякова починає працювати за сумісництвом у Харківському державному театральному інституті, щедро віддаючи своїм вихованцям набуті за довгі роки знання в галузі сценічного мистецтва. Школою майстерності для молодих акторів харківських театрів та студентів театального інституту стають її незабутні ролі цього періоду — Грети Норман у виставі «Життя починається знову» за п'єсою В. Собка і Фру Альвінг у «Привидах» Г. Ібсена.

У 1959 р. після 40-річної творчої праці В. Чистякова припиняє виступи в театрі і повністю віддає себе педагогічній роботі. Щоденники, записи лекцій, замітки багато дають для осмислення педагогічного досвіду актриси. Її спілкування зі студентами стало для них школою акторської майстерності. В. Чистякова турбувалася про розвиток творчої індивідуальності актора, про його культуру — ідейну, естетичну, етичну, допомагала як художній керівник та консультант дипломних вистав студентів акторського факультету.

Як теоретик акторського мистецтва В. Чистякова майже невідома театрознавцям. Вона приділяла пильну увагу викладанню технології акторської творчості, методу акторської гри, питанням виховання актора. Посилаючись на Леся Курбаса, В. Чистякова вважала, що в театральній системі техніка жесту актора є однією з головних дисциплін, але нахил в односторонню біомеханіку дає неталановитих акторів, не здатних винести на своїх плечах виставу. Звідси головна її мета — виховати актора, цікавого як особистість.

Цілком природно, що головну увагу В. Чистякова приділяла мізансценам — розташуванню і руху всього (живого і предметного) матеріалу вистави. Вона сприймала мізансцену як елемент, який викликає в глядача відповідні асоціації. Актриса детально розглядала мізансцени, здатні замінити слова і збагатити образ. Аналіз методу роботи В. Чистякової зі студенткою Євгенією Червник (випускницею Харківського інституту мистецтв 1972 р.) над роллю Катерини в «Прозі» дозволяє простежити, яким шляхом ішли педагог і виконавиця цієї ролі до перевтілення. Душевні якості героїні були співзвучні студентці-виконавиці. Записи в щоденнику В. Чистякової свідчать, що процес знайомства з роллю починався з накопичення бачення ролі в емоційному, зоровому, музичному ключі, з народження образних асоціацій, які переростали під час сценічних репетицій в акторську метафору. В. Чистякова вже від самого початку роботи наполягала на тому, щоб студентка шукала образні «знаки», котрі могли б замінити побутову реальність. Це пробуджувало фантазію (наприклад, так колись були знайдені самою Чистяковою «руки-крила» до образу Катерини і відчуття її польоту). Уважаючи, що побутова мова персонажа на сцені має підкріплюватись певною емоційно-художньою барвою, яка не завжди збігається із звичними життєвими уявленнями, Чистякова-педагог шукала разом із виконавицею ролі Катерини в кожній сцені глибоку образну осмисленість інтонаційного малюнка характеру. Відчуття трагічності образу дозволяло знаходити під час репетицій несподівані — і від цього надзвичайно виразні — інтонаційні, пластичні засоби. «Чому люди не літають? Чому люди не літають, як птахи?» — в устах Катерини це не просто красива фраза, а крик душі людини, народженої для польоту», — пояснювала під час репетицій Чистякова і формувала мізансцену, яку колись сама виконувала, граючи цю роль на шевченківській сцені: біла шаль, немов крила, що розпростерлися за її плечима. Так досягала вона ефекту «окриленості». Шаль в її руках була ніби жива, і це «перетворення» надавало образу особливої поетичності [3].

У колі інтересів В. Чистякової як педагога постійно були проблеми сценічної мови. Вона базувалась на курбасівському законі «фіксації», піклуючись про те, щоб актор міг точно повторити мовний малюнок ролі, володів інтонаційною виразністю, вмів, де це було

потрібно, тримати паузу, підвищити тон, оперувати ним. Водночас принципи психологічного театру визначили один із головних напрямів її роботи зі студентами. Актриса створила власну систему «вживання» актора в сценічний образ, який він створює. У лекціях з майстерності актора вона наголошувала на необхідності розвивати музичність, ритмічність, без яких актор неспроможний естетично володіти своїми рухами на сцені. Відкидаючи дилетантизм, В. Чистякова доводила, що неправильні, приблизні темпоритми фізичних дій не готують актора до появи справжнього сценічного переживання — головного фактора в театральному мистецтві. В. Чистякова пропонувала студентам кілька вправ для вдосконалення виразності рухів рук (для кистей і пальців), підкреслюючи — це надзвичайно важливий і копіткий процес. Вона пояснювала студентам, що в певні моменти вистави потрібна і скульптурна виразність пози актора, який повинен продовжувати грати і в статиці, акцентуючи характерні особливості сценічного образу. Актор водночас є і деміургом, і матеріалом. Його природні тіло, голос, емоції повинні підкорятися волі творця, стати ідеально слухняним інструментом. На думку В. Чистякової, вистава виникає щоразу як явище мистецтва, яке не можна пояснити. І творчий стан актора завжди проявляється індивідуально. Актриса знала це по собі — коли вона виходила на сцену, її руки зазвичай ставали холодними, серце билось дедалі частіше й частіше, на очах з'являлися сльози, у голові паморочилось. Це був вихід із норми — перехоплює дихання і з'являється відчуття піднесення, натхнення, транс, екстазу, яке готує актора до перевтілення, і він цілковито, повністю може жити на сцені почуттями та думками героя. У лекціях 1970-х рр. В. Чистякова висловила чимало думок про специфіку професії актора, який повинен занурюватися в різноманітний драматургічний матеріал, досконало володіти природним апаратом: тілом, керуючим центром — мозком, психікою. Уся акторська робота ґрунтується на навіюванні. Тому В. Чистякова порівнювала актора з гіпнотизером. Сценічний образ повинен викликати ефект «гіпнозу»: переконувати, надихати та підтримувати морально. Наслідуючи Курбаса, як педагог вона вимагала від актора синтетичного вміння: ідеального володіння жестом, мімікою, ритмом, фізичного загартування, витривалості. У її розумінні актор — це курбасівський «розумний арлекін», який миттєво підхоплює режисерські

пропозиції, вміє фіксувати форму. Сценічна метафора — альфа і омега школи В. Чистякової. Вона пояснювала студентам, що метафора має бути чіткою і зрозумілою, адже її форма розрахована не на гурманів. Метафору не можна надмірно зашифровувати. Якщо вона не дійде до свідомості кожного глядача, її функція даремна. Переконливість метафори В. Чистякова вважала її головною якістю. Вона разом зі студентами детально аналізувала окремі сцени за її участі з вистав «Євгенія Гранде», «Гроза», «Талан», «Лисички», у яких використовувала метафоричні акторські пристосування.

В. Чистякову цікавили професійні основи діяльності актора з психотехніки і перевтілення. Вона багато розмірковувала над проблемою співвідношення раціонального й емоційного в роботі фахівця, намагалася теоретично збагнути феномен подвоєння акторського «Я» на контролера і виконавця. Професію актора вважала складною, такою, що потребує повної віддачі. Вона казала учням: «Бути актором — це прагнути до безсмертя, майже стати на рівних з богом!» [4, с. 7]. Згідно з уявленням В. Чистякової, формування сценічного образу — це послідовний, багатоступеневий процес — від зародження задуму до його втілення. Під час занять з акторської майстерності вона наголошувала на тому, що «умови праці актора можна розподілити на два етапи: період осмислення і період виконання» [4, с. 15]. Початковою фазою є ґрунтовна домашня розробка ролі на основі глибокого вивчення п'єси, чіткого розуміння концепції автора, головної ідеї образу. У процесі осмислення матеріалу ролі відбувається народження кожної її ланки, з'являється те, що буде згодом показано через гру. Наступний етап — визначення форми сценічного втілення образу, осягнення його жанрової природи. Під час репетицій попередній ескіз образу набуває чітких ліній, здійснюється перевірка всіх деталей, відбір головного. У цей період режисер і актор взаємно збагачують один одного. Базуючись на принципі їх співтворчості, В. Чистякова дотримувала принципових положень системи формування актора, яка була запропонована Курбасом і за якою отримували знання його учні під час її роботи в «Березолі».

На лекційних та практичних заняттях В. Чистякова намагалася розкрити сутність курбасівського методу «перетворення», нагадувала студентам про те, що майстерність виконавця якраз і полягає в тому, щоб ідею, яка закладена у творі, підкорити певному завданню.

Успіх «перетворення» зумовлений конкретним матеріалом п'єси і творчою індивідуальністю актора, він щоразу є відкриттям, знахідкою [4, с. 33]. В. Чистякова не лише долучала своїх учнів до театральної системи Леся Курбаса, а й всіляко підтримувала творчу ініціативу студентів, їхню здатність самостійно вирішувати художні завдання.

Підсумовуючи вищезазначене, можна сформулювати такі висновки: школа В. Чистякової базується на творчій спільності вчителя й учня. Передаючи свій досвід молодим акторам, вона тісно пов'язувала викладання технології акторської майстерності із сучасною практикою театру, ніколи не зупинялася на досягнутому, постійно шукала. Визначним здобутком актриси є запровадження в українському театральному мистецтві сценічної метафори. Вона виконувала визначну місію передавання театральної культури від старшого покоління молодому, виступала як сталкер, мета якого — ввести акторів-початківців у професію, розкрити секрети сценічної майстерності.

Спілкуючись із В. Чистяковою, народний артист СРСР В. Василько в одному з листів до актриси писав: «Я вважаю Вас самим талановитим представником школи Л. Курбаса не тому, що Ви його дружина, а тому, що Ви його вірна й талановита учениця» [1]. Відзначаючи її особистий внесок у театральну педагогіку, В. Василько підкреслював: «...Я дуже радий за Вас, що Ви багато працюєте в театральному інституті. Людина творець — такої кипучої енергії та працездатності, якою я Вас знаю, не може не застосовувати цієї енергії... Вам багато дано знань і умінь, а головне — висока культура та інтелігентність, чого часто декому не вистачає!» [2].

Видатна актриса, вона була водночас педагогом, автором багатьох статей про акторів українського театру, акторську майстерність та режисуру. Але в якій би галузі практики і теорії театального мистецтва не творила В. Чистякова, перед нами, перш за все, актриса з великої літери.

Творча та педагогічна спадщина В. Чистякової — скарбниця українського театру ХХ ст., духовна опора театру майбутнього. Для молодого покоління акторів В. Чистякова — ідеал гармонічної особистості, котра пізнала щастя натхненної праці та життя в мистецтві. Її особиста методика виховання актора чітко свідчить, що

різноманітні грані мистецької спадщини Леся Курбаса проступали у творчості його учениці, що традиції, естетичні принципи режисера іскрами спалахували в її художніх здобутках та видатних роботах, які значно розширили стильові межі акторського мистецтва, стали складовою української сценічної культури.

Список використаних джерел:

1. Василько В. Лист до В. М. Чистякової від 12 жовтня 1961 р. *Архів С. І. Гордеєва*. Од. зб. 60. 2 с.
2. Василько В. Лист до В. М. Чистякової від 20 березня 1961 р. *Архів С. І. Гордеєва*. Од. зб. 61. 3 с.
3. Чистякова В. М. Спогади про роботу зі студентами в Харківському інституті мистецтв, Харків, 1980 р. : рукопис. *Архів С. І. Гордеєва*. Од. зб. 41. 3 с.
4. Чистякова В. М. Конспект лекцій з майстерності актора, Харків, 1973 р. : рукопис. *Архів С. І. Гордеєва*. Од. зб. 3. 38 с.

«ЖИВЕ» СЛОВО ТЕАТРУ «БЕРЕЗІЛЬ» У ПРАКТИЦІ ВИКЛАДАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ В ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Тетяна Грінік,

доцент кафедри сценічної мови
Харківського національного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського, заслужена артистка України

Підґрунтям для цих педагогічних роздумів є спостереження в процесі власного педагогічного досвіду. З 2007 р. і понині — викладачка освітнього компонента «Сценічна мова» здобувачам першого рівня освіти ступеня бакалавр, що поділяється на техніку мовлення (практичні — групові заняття) та «живе» художнє слово (індивідуальні заняття). У 2023 р. також розроблено вибіркову дисципліну «Методика викладання сценічної мови» для здобувачів другого рівня вищої освіти магістр.

Кафедра сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського в березні 2026 р. відсвяткувала 80-річний ювілей, а також вшанувала 120-річчя від дня народження фундатора кафедри — Романа Олексійовича Черкашина, українського актора, режисера, педагога, заслуженого артиста УРСР, вихованця Леся Курбаса, корифея театру

«Березіль» (з 1935 р.— Харківський український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка). Під орудою Леся Курбаса він опанував «ритмо-інтонаційний вишкіл за методикою професора Й. Куніна». Детальний аналіз цієї методики дала у своїй публікації О. Гайдамачук [2, с. 236]. Роман Черкашин — один із символів незламності духу діячів українського театру, оскільки в часи сталінського терору публічно виступив на підтримку мистецького керівника театру, свого вчителя Леся Курбаса. З 1936 р. Роман Черкашин працював на посаді режисера Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Як зазначає дослідниця театральної освіти Галина Ботунова, у Харківському музично-драматичному інституті «сценічну мову викладали видатна українська актриса, згодом народна артистка України Л. Гаккебуш, Н. Некрасова, а з 1932 р. — Р. Черкашин» [1, с. 60]. Сам Р. Черкашин вищу освіту здобув у 1948 р., закінчивши екстерном Харківський державний театральний інститут. Від 1951 р. мистець завідував кафедрою сценічної мови ХДТІ (1951), здобув учене звання доцента (1953), професора (1966), обіймав посаду проректора з навчальної та наукової роботи ХТІ (1953–1966). Як носій березільського «живого» слова Р. Черкашин брав активну участь у роботі української республіканської радіостанції (1941–1942) та до кінця життя виступав перед глядачами з читецькими композиціями. Як завідувач кафедри сценічної мови Р. Черкашин написав і видав посібники «Художнє читання: техніка та логіка мови» (1955), «Робота читця над художнім твором» (1958), «Виразне читання» (1960), «Художнє слово на сцені» (1989). Беручи до уваги все зазначене, а також той факт, що Р. Черкашин був членом журі республіканських конкурсів читців, у 2010 р. Департамент культури Харківської міської ради, міжобласне відділення Національної спілки театральних діячів України м. Харкова і Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського започаткували Всеукраїнський конкурс професійних читців ім. Романа Черкашина, що відкрив і підтримав десятки творчих особистостей. На жаль, у зв'язку з пандемією та повномасштабним вторгненням конкурс наразі не проводиться, але питання про його відновлення кафедрою розглядається.

Принципи роботи мистецького об'єднання «Березіль», започатковані Лесем Курбасом, «живе» слово театру, розвинене корифеями-викладачами, творчі традиції, а саме передача досвіду й знань учням-акторам, котрі згодом вчили нове молоде творче покоління студійців

і продовжували займатися самовдосконаленням, не зупиняючись на досягнутих результатах, кафедра сценічної мови гідно наслідує, зберігає, продовжує та креативно вдосконалює в реаліях стрімкого технічного прогресу, сприяючи появі та розвитку різноманітних корисних для процесу практичного групового й індивідуального навчання здобувачів освіти бакалавріату та магістратури (онлайн і офлайн) платформ, соціальних мереж і влучного використання можливостей комп'ютерних технологій. Як і в часи різноманітних творчо-дослідницьких лабораторій студійців режисерів і акторів театру Курбаса, так і в теперішній час студенти ХНУМ ім. І. П. Котляревського опановують техніку сценічної мови, систему дихання, вправи на роботу з орфоепією та дикційною чіткістю, з наголосами, з метрономом, читання в діалозі на відчуття взаємодії одне з одним і звучання на продовження, ведення довготривалої думки, напрацьовують дієвість «живого» слова. Лесь Курбас приділяв багато уваги важливості роботи з ритмом і пластичним рухом під час групового звучання акторів на сцені, задля відчуття внутрішнього ритму й зміни сприйняття реальності глядачем та органічного яскравого прояву емоційного стану виконавцями. Саме цей напрямок роботи з ритмованим словом, підкріпленням пластичною виразністю тіла виконавців, відпрацьовують викладачі кафедри зі студентами під час групових та індивідуальних занять зі сценічної мови. У своїй роботі «Художнє читання: техніка та логіка мови» Роман Олексійович Черкашин рекомендує використовувати знання й напрацьовані під час занять уміння в розборі літературного матеріалу за побудовою — архітектонікою твору, ідейно-тематичного та дієвого й логічного аналізів творів, вдосконалювати опорне й польотне звучання на сцені, конче необхідне під час різноманітних фізичних навантажень, таких як танець, фехтування тощо [6]. В архіві університету збереглися безцінні аудіозаписи художнього читання Романом Олексійовичем поетичних творів Павла Тичини зі своєрідною непобутовою «березолівською» мелодикою звучання, наповненою алітерацією — музикою слова. Це стилістичний прийом, що полягає в повторенні однакових або подібних приголосних звуків у віршах чи прозі задля посилення виразності, створення звукового образу (звукопису) та підвищення емоційного забарвлення, поетичний засіб, що надає мові музикальності й найчастіше використовується на початку слів. Основні характеристики алітерації:

1. Мета: створення звукового фону, підсилення інтонації.
2. Звукопис: допомагає відтворити звуки життя (шум, грім, шелест тощо).

Алітерація є одним із найдавніших засобів поетичної мови, який поширений у народній творчості та літературі. Цей аудіоматеріал є гарним підґрунтям у роботі викладачів кафедри над поетичними творами під час занять з художнього слова зі студентами.

Розглянемо актуальність і своєчасність звучання «живого слова», вплив на громадянську свідомість інновацій українського модернізму в режисурі та акторському виконанні на прикладі трьох харківських постановок різних років за п'єсою Миколи Куліша «Мина Мазайло», яку дослідники називають «лінгвістичною комедією».

Перша вистава за цим твором була здійснена режисером Лесем Курбасом (прем'єра 18 квітня 1929 р.) в Державному театрі «Березіль». Постановка висміювала психологію міщанина та русифікаторський опір українізації і невдовзі, попри успіх у глядача, була знята з репертуару театру за розпорядженням відповідних органів. У тій історичній виставі Р. Черкашин грав одного з комсомольців, який ритмічно вигукував текст ролі, граючи, за завданням режисера, у м'яча (поєднання «живого» слова і фізичного тренінгу). Театрознавиця Наталія Єрмакова, посилаючись на рецензію Василя Хмурого, писала про слово у виставах Леся Курбаса за М. Кулішем: «Після натуралістичних “97” і “Комуни в степах” <...> він ... приходить до заперечення натуралізму й виступає в мові та принципах рисунку персонажів з експресивними прийомами. Він дійшов цілком секрету флуоресценції слова і намагається вирвати персонажі з їхніх реальних сценічних формул, щоб крізь них одсвічувала їхня ідейна суть, образи, категорії» [3, с. 405].

Вистава Олександра Біляцького (прем'єра 25 березня 1989 р.) відбулася на Малій сцені «Березіль» Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Постановка стала визначною суспільно-мистецькою подією доби перебудови, відродивши твір після десятиліть заборони, коли інтерес до літератури, постатей репресованих діячів та самої ідеї українізації виріс надзвичайно. Вистава стала символом повернення правди про українську культуру, здобувши великий успіх у глядачів. Про змістовне, багате на відтінки слово у виставі за Кулішем на

прикладі ролі дядька Тараса та вплив цього слова на аудиторію писала театрознавиця Ю. Коваленко (Щукіна): «У В. Брильова навіть анекдот про зміну дореволюційним чиновником свого “трагічного” прізвища Гівненко звучить гранично експресивно, так, що аж подих спирає — і не тільки від сміху... А від того самого катастрофізму, який є таким характерним для всієї творчості М. Куліша. “...я вас питаю: я вам ще не потрібний?!” — не без надії, проте приховуючи її під машкарою сарказму, заглядає глядачам в очі Тарас у гамівній сорочці. — “То я ще після прийду!” — відповідає він сам собі з ледь помітним гуркотом погрози в голосі. Створений 1989 р. як образ-провокація громадянського почуття, дядько Тарас і досі залишається таким. Траплялося, що після цієї фрази персонажа хтось вигукував із зали: “Потрібен!” або навіть вибігав на сцену, щоб символічно “присягнути” Тарасові на вірність!» [4, с. 61–62].

Протягом 30 років у цій постановці мені пощастило грати роль Баронові-Козино, вчительки «правильних проізношень». Особливістю ролі була її мовна ексцентрична специфіка — суміш російської, української мов та французького прононсу. Народний артист України Леся Сердюк, корифей Театру ім. Т. Г. Шевченка, перший виконавець ролі Мокія у виставі Леся Курбаса, професор кафедри майстерності актора ХДІМ ім. І. П. Котляревського, був консультантом при постановці цієї вистави і передав юним акторам, які почали працювати над нею ще в стінах інституту, власний безцінний досвід у роботі над словом, яке відгукується на актуальні проблеми та виклики часу за методом Леся Курбаса — «перетворення» матеріалу дійсності в образне інакомовлення, що викликає найбільшу кількість асоціативних процесів живого потоку енергії думки. Леся Іванович Сердюк підказав, допоміг створити атмосферу не побутово-реалістичного, а візуально-пластичного існування та звучання на сцені. Так виконавиця ролі Баронові-Козино у виставі рухалася у виразному балетному малюнку. В одній зі сцен вона навіть зомлівала, як вихованка інституту шляхетних панянок. Набутий практичний досвід виконання ролі з надскладними фізичними навантаженнями й одночасним вербальним звучанням на сцені допоміг мені вдосконалити навчання студентів техніці мовлення та художнього слова.

У травні 2024 р. виставу «Мина Мазайло» поставили у творчій колаборації альтернативний незалежний театр «Нафта» та Харківський академічний театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Над виставою

працювали режисер Артем Вусик — випускник кафедри майстерності актора та режисури театру анімації і нині художній керівник першого курсу кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського, і хореографка Ніна Хижна — випускниця цієї ж кафедри (обидва — лауреати творчої премії ім. Леся Курбаса). Завдяки зверненню творців до ескізів художника театру «Березіль» Вадима Меллера вистава наповнена різкою пластикою в сценографії, костюмах, хореографії, гротеском, непобутовим звучанням слова й, апелюючи до практики легендарного театру «Березіль», досліджує та переосмислює традиції експресіонізму, загострюючи болюче питання сьогодення: чи бути нам українцями?

Отже, завдяки потужному науково-творчому потенціалу, закладеному Романом Олексійовичем Черкашиним, викладачі кафедри сценічної мови ХНУМ наполегливо продовжують розвивати та досліджувати педагогічний аспект значення «живого» слова на сцені українського театру. Це передбачає цілеспрямоване формування правильного розуміння значення його контекстуального вживання, дієвості, емоційного забарвлення та наполегливого вивчення культурних кодів нашого народу. Для активного забезпечення ефективності навчання здобувачів освіти необхідні послідовні методичне вдосконалення і розвиток техніки сценічного мовлення й художнього слова, креативне сучасне мислення, виховання культури спілкування у формуванні творчої особистості, що функціонує в системі невинного педагогічного процесу та прогресу, й продовження традицій, започаткованих Лесем Курбасом і його учнями — корифеями театру «Березіль».

Зокрема, завдяки кафедрі сценічної мови було виховано креативну, творчу, патріотичну молодь, котра зараз, під час війни й тяжких випробувань для нашої країни, не побоялася взяти на себе лідерство й відповідальність і очолила провідні театри нашої країни.

Це нещодавні випускники бакалавріату та магістратури ХНУМ ім. І. П. Котляревського: Дмитро Некрасов — генеральний директор-художній керівник Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії ім. М. Щепкіна; Владислав Писарев — головний режисер Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру (м. Київ); Сергій Смеречук — головний режисер Полтавського академічного театру ляльок.

Поставлені ними або за їхньої акторської роботи вистави беруть активну участь і перемагають у всеукраїнських конкурсах-фестивалях, таких як Фестиваль-Премія «ГРА», подані на відбір для нагородження Премією ім. Леся Курбаса, Національною премією України ім. Т. Г. Шевченка.

Плідною є творчо-викладацька співпраця випускника бакалавріату ХНУМ ім. І. П. Котляревського, фахової профілізації «Актор театру ляльок» та магістратури того ж університету фахової профілізації «Режисер театру ляльок» Данила Мандзюка з Миколою Набокою — асистентом кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету ім. Івана Франка й керівником творчого об'єднання «Хвиля» в м. Львів. Саме ця педагогічна діяльність Д. Мандзюка дозволила йому надзвичайно успішно скласти залік із дисципліни «Методика викладання сценічної мови» відкритим заняттям зі сценічної мови, проведеним зі студентами третього курсу ЛНУ ім. Івана Франка, які разом із ним працювали над фрагментом твору Юрія Андруховича «На Різдво в Україні» зі збірки «Листи в Україну».

Відкрите заняття розпочалося з майстер-класу професійного оволодіння фонаційним змішано-діафрагмальним диханням, продовжилося кропіткою роботою над мовленнєвим апаратом — практикоорієнтованою, цікавою, динамічною, насиченою корисними технічними вправами, які варто взяти на озброєння всім, хто має справу зі словом і «живою» словесною дією. Цей підхід об'єднує фахові дисципліни, що є невід'ємними частинами й повинні завжди доповнювати одна одну. Це сценічна мова, сценічний рух, ритміка, майстерність актора, режисура. Надзвичайно важливе розуміння викладача, яке полягає в тому, що коли студенти під час тренінгу на занятті налаштовані бадьоро та позитивно, демонструють гарні результати рухової й артикуляційної активності, це обов'язково передається глядачам і ніколи не залишає їх байдужими. Тоді заняття завжди проходить професійно, у пружному темпоритмі й матеріалізує прекрасний результат підготовки артикуляційного апарату студентів до результативної зустрічі з глядацькою аудиторією. Якщо здобувачі освіти вчаться працювати зі своїми емоціями й почуттями через власний голос і майстерно опановують знання й навички говорити зі сцени виразно, дикційно чітко та орфоепічно правильно в позиції

артикуляційної, дикційної й звукової мовленнєвої активності під час руху, тоді вони завжди зрозуміло й чутно звучатимуть «живим» і дієвим словом при будь-якому складному фізичному навантаженні.

Це і продемонстрував як викладач у своїй роботі зі студентами над твором «Різдво в Україні» Д. Мандзюк, органічно, вдало й креативно поєднавши метод «перетворення» Леся Курбаса із фізичним театром Ж. Лекока, що виявилось новітнім, професійно корисним і вельми цікавим для навчання здобувачів освіти. Нижче наведено посилання на уривок із запису відкритого заняття з дисципліни «Методика викладання сценічної мови» Д. Мандзюка [5].

Продовжуючи педагогічні роздуми, зазначу, що акторські, режисерські й викладацькі роботи наших випускників є новаторськими, цікавими широкій аудиторії та гідно продовжують традиції театру «Березіль» Леся Курбаса в творчому просторі не лише нашої країни, а й за кордоном, розширюючи межі презентації української сценічної освіти та знайомлячи європейських глядачів із українським театром і методами театральної освіти. Нижче наведено посилання на фрагмент занять з іноземними студентами з навчання їх української мови, діалектів, історії, літератури, традицій і культури випускника бакалавріату кафедри майстерності актора і режисури драматичного театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського Микити Скрипки в межах Міжнародного освітньо-мистецького проекту «Ukrainian with Mykyta» [7]. Цей проект випускник кафедри реалізував у 2022 р., коли виїхав із окупованого Мелітополя до Швейцарії (Лозанна).

«Живе» українське сценічне слово, яке несуть, викладають і впроваджують у практику випускники театального факультету ХНУМ ім. І. П. Котляревського, має широкий спектр звучання не лише в Україні. Нині воно зацікавлює та має географію пізнання величезної аудиторії студентів усього світу.

Список використаних джерел:

1. Ботунова Г. Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1917–2017 : до 100-річчя від дня заснування* : мала енциклопедія : у 2 т. Харків, 2017. Т. 2. С. 11–148.
2. Гайдамачук О. Ритмо-інтонаційний вишкіл акторів в театрі Л. Курбаса. *Філософія в сучасному світі* : матеріали 1 міжнар. наук.-практ. конф.,

20–21 листоп. 2020 р. / Нац. техн. ун-т «Харків. політехн. ін-т». Харків, 2020. С. 236–238.

3. Єрмакова Н. Березільська культура : історія, досвід / Ін-т проблем сучас. мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
4. Коваленко Ю. «Мина Мазайло»: вистава, яку було заборонено понад півстоліття. *Просценіум*. 2013. № 1/3. С. 58–65.
5. Мандзюк Д. Навчальна дисципліна «Методика викладання сценічної мови» (2025). *YouTube. Tetiana Hrinik*. URL: <https://youtu.be/b6ZVnPSHiws> (дата звернення: 04.05.2026).
6. Черкашин Р. Художнє читання: техніка та логіка мови : підручник. Київ : Мистецтво, 1955. 123 с.
7. Ukrainian with Mykyta. *YouTube. Tetiana Hrinik*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e4vFrjhwMPQ> (дата звернення: 04.05.2026).

**УПРОВАДЖЕННЯ ІДЕЙ ЛЕСЯ КУРБАСА
У ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
(НА ДОСВІДІ КАФЕДРИ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ РДГУ)**

Володимир Богатирьов,

кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри театральної режисури
Рівненського державного гуманітарного університету

На кафедрі театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету з 2001 р. для магістрів викладається мій авторський курс «Основи театральної педагогіки» (зараз — «Театральна педагогіка»). Однією із тем цього курсу є «Театральна та педагогічна спадщина Леся Курбаса як джерело для вдосконалення театально-педагогічних методів виховання актора і режисера». Як правило, студенти-бакалаври вже мають певне уявлення про особистість Леся Курбаса. Вони знайомі з його постановками, особистою трагічною долею і деякими особливостями його системи виховання актора. Здобувачі-магістри готують повідомлення, реферати, вивчають педагогічну спадщину Курбаса змістовно і глибше. Під час вивчення творчості режисера вони сприймають його школу та сформульовані ним закони акторської творчості більш системно. Таким чином, студенти дізнаються про те, що, формуючи репертуар Молодого театру, Курбас прагнув провести актора через різні епохи

і сценічні стилі. Це необхідно було режисерові, щоб збагатити український театр синтетичною образністю, психологічною свободою.

Далі йдеться про те, що, організовуючи мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), Курбас створив цілий ряд молодіжних експериментальних студій, т. зв. майстерень, які в майбутньому мали вирости в повноцінні театри. Режисер мав у своїх майстернях до 200 учнів.

Ідеї Леся Курбаса, які він реалізовував у «Березолі» щодо спільного навчання акторів, режисерів, художників, декораторів, драматургів, почасти зараз реалізуються на нашій кафедрі.

Під час вивчення курбасівської спадщини наголошується, що характерною особливістю його педагогічного таланту було виховання передусім людини: він пробуджував в учнях інтерес до пізнання світу та сприяв розширенню їхнього кругозору. Лесь Курбас зазначав, що актор мусить мати свою філософію, своє світовідчуження. Цю тезу ми застосовуємо й до виховання майбутніх режисерів.

Як це реалізується у творчому педагогічному процесі?

Ми всіляко спонукаємо студентів до самостійного пошуку драматургічного матеріалу, самостійного вибору режисерських робіт, максимально враховуючи їхні уподобання, переконання, інтереси і зацікавленість у професійному зростанні.

Наприклад, щоб виконати програму з курсу «Майстерність актора», потрібно поставити курсову виставу. Але, окрім педагога — керівника курсу та викладача зі сценічної мови, більше нікого немає, тому до роботи доводиться залучати когось зі здобувачів-режисерів. Інші учасники допомагають навіть зі світлом і звуком під час вистави, не кажучи вже про монтаж та інші постановочні завдання.

Але в нашій нечисленній, але дружній сім'ї театралів здобувачі різних курсів ідуть на допомогу один одному, незважаючи на витрачений час і зусилля, заради створення творчого проекту, який готується до показу глядачам.

Саме так, за принципом поступового ускладнення, виховується режисер драматичного театру — починаючи від опанування окремої події, уміння побачити її в житті, перенести на сцену, зробити цю подію твором мистецтва, закласти в коротку мікрровиставу чи етюд глибоку ідею, співзвучну часу і своєму світовідчуженню. Поступово він опановує уривки з різножанрової класичної драматургії, сучасну драматургію, драматургію абсурду і постмодерну драматургію,

шукаючи, як це було в Курбаса, образних перетворень, що виховують у режисера асоціативне мислення.

Особливо це має значення для випускних магістерських робіт. Ми намагаємося брати перевірену часом класичну драматургію, яку втілюємо з позицій сучасника і для сучасного глядача. Зокрема, акторський магістерський курс під моїм керівництвом завершив навчання виставою «Мина Мазайло» за М. Кулішем, яка колись стала програмною постановкою у Леся Курбаса в «Березолі».

Серед студентських постановок із «курбасівського репертуару» можна назвати «Маклену Грасу» та уривки з «Хулія Хурини» на курсі Юрія Мельничука. Ці постановки важливі для нас тим, що найзначнішим досягненням для театральної теорії й практики був курбасівський метод образних перетворень, який ми разом зі здобувачами намагались опановувати в навчальному процесі.

До речі, метод образних перетворень активно впроваджується у свідомість майбутніх режисерів драматичного театру вже з першого курсу — під час акторських тренінгів і режисерських етюдів, де «оживають» предмети, тварини, рослини й навіть картини.

На наш погляд, філософія сценічного мислення Леся Курбаса — це перш за все вічне прагнення до вдосконалення, до змін у суспільстві. Мистецтво театру він розглядає як каталізатор і відображення революційних змін у свідомості людини, котра буде майбутнє.

Символізм, пошуки яскравої та виразної театральної форми, відверта тенденційність і політична спрямованість постановок — це лише зовнішні ознаки ідейної та філософської свідомості митця і мислителя, який через своє мистецтво, власні постановки й постановки своїх учнів прагнув утвердити справжню перетворювальну роль театального мистецтва в будь-якому суспільстві, особливо в епоху революційних змін.

Зрозуміло, що робота кафедри регламентована різними нормативними документами й освітніми програмами. Але основу навчального репертуару завжди становлять класичні твори української і світової драматургії. Під час навчання режисер має спробувати себе як постановник у різних видах акторського тренінгу: від етюдів на спостереження та розвиток акторської сміливості й безпосередності — до вправ на уявне перетворення в рослину, тварину, предмет чи в іншу людину.

Поступово завдання ускладнюються, а розвиток професійної майстерності відбувається за принципом спіралі — від простих вправ на перетворення до пошуку складних пластичних і дієвих метафор, через осягнення задуму драматурга — до створення цілісної вистави. Відповідно до педагогічно-філософських засад Леся Курбаса, режисер повинен мати здатність до моделювання та конструювання особливої художньої реальності, що передбачає розуміння законів функціонування всесвіту і глибинних механізмів людської свідомості.

У «Театральному листі» Лесь Курбас, під впливом філософії Анрі Бергсона, виступає проти побутово-реалістичного театру, обстоюючи театр європейський, театр нових стилів, у яких має розкриватися не «мертва кора дійсности», а «вітальні тайни буття і краси». Реалізм він характеризує як «найбільш антимистецький вираз нашого часу» [1].

Філософія театального мислення Леся Курбаса була спрямована на створення театру, який активно впливає на глядача, змінює його свідомість і закликає до духовного та громадянського зростання. Театр у розумінні Курбаса — модель майбутнього суспільства.

Теоретична і творча спадщина Леся Курбаса сьогодні дає змогу викладачам мистецьких закладів вищої освіти послідовно впроваджувати ідеї режисера-реформатора у процес виховання майбутніх акторів і режисерів.

Список використаних джерел:

1. Курбас Л. Театральний лист. *Літературно-критичний альманах*. Київ, 1918. Кн. 1. С. 66–74.

ВПЛИВ ІДЕЙ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА НА ТВОРЧУ І ПЕДАГОГІЧНУ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕСЯ КУРБАСА

Таїсія Фомиця,

кандидат технічних наук, театрознавиця

Якщо ви запитаете людей, котрі не є театрознавцями, акторами або режисерами: «Чи знаєте ви Леся Курбаса?», відповідь найчастіше буде заперечливою. Чому так? Адже цей митець, який був і є славою України, складає зоряний вінок з найкращими її представниками. Моя книга «Лесь Курбас. Від Корифеїв до Авангарду» призначена

і для тих, хто професійно цікавиться історією українського театру, і для пересічних громадян, які б воліли вперше почитати про театральну акторську й режисерську діяльність Леся Курбаса [5]. Пересічний читач має зрозуміти, що це — Сповідь про незвичайне явище в історії українського народу, яке не промайнуло, а зостанеться назавжди окрасою людської спільноти, а присвячена вона Лесю Танюку і Неллі Корнієнко, які більшість свого життя віддали вивченню та популяризації творчої і педагогічної діяльності видатного Майстра театру.

У книзі вперше більш ґрунтовно приділено увагу знайомству Леся Курбаса з австрійським ученим-авангардистом Рудольфом Штайнером та його впливу на подальшу творчу долю українського режисера.

Лесь Танюк у своїх «Щоденниках» писав: «У нашому з Неллі пізнанні Курбаса нам довго бракувало саме Рудольфа Штайнера. <...> Між тим Курбаса, особливо його ранні вистави, без Штайнера не зрозумієш. Що саме захопило Курбаса у Штайнера? Чому він був такий авторитет у студентів? Для нашого модерну, зокрема? Чим захоплювали штайнеровські гуртки? Штайнер видався мені значно цікавішим за мої дисертаційні екзерсиси — тут мова саме про ті лекції Штайнера, які міг слухати Курбас, або принаймні читати (“записані в травні 1910 р.”)» [4].

Шлях Рудольфа Штайнера до тієї величі, яку він явив світові як учений і філософ, — надзвичайно неординарний і заслуговує на те, щоб приділити йому достатньо нашої уваги, оскільки людство всіх континентів звертається до його наукових праць, втілює їх у життя з великою користю для суспільства. Можливо, тоді хоча б частково знайдеться відповідь на питання, чому Лесь Курбас так цікавився Штайнером і яке життєве кредо сповідував після знайомства з його науковими дослідженнями, а також — що саме дехто «не догледів», вивчаючи постать і діяльність видатного українського режисера.

І тут, у першу чергу, необхідно згадати про розроблений Штайнером курс лекцій «Формування мовлення та драматичне мистецтво» для митців, котрі опановують театральну сферу. Свої погляди на театр та на створення правильної театральної художньої мови Штайнер викладає в книзі «Мовлення і драматичне мистецтво», виданій у 1926 р. німецькою мовою. У цій роботі йдеться, зокрема, про те, що акторові корисно виконувати гімнастичні грецькі вправи. А саме:

«1. Бігати. У бігу грек відчував силові взаємини себе і землі. Грек відчував, що у його тілі лежить його людська воля. І в бігу він відчував свої силові взаємини до землі. “Я” та Земля. Крім того, навчившись творчо бігати, актор, сам того не підозрюючи, навчається ходити по сцені, і при цьому так ходити, що ходіння служитиме йому силою для правильної артикуляції мови.

2. Стрибати. Грек усвідомлював, що при стрибку він ніби мав витягти певну динаміку з себе. Динаміка ніг має бути дещо збільшена. Навчившись стрибати, актор так само інстинктивно набуває здатності перетворено ходити по сцені. Причому це перетворена хода відповідатиме перетвореній мові, тобто, якщо ти говориш повільно, або ніби обрізуючи свої слова, або тремтяче, твердо або м’яко, то завдяки вправам у стрибанні ти отримаєш здатність ходити по сцені в повній відповідності зі способом твого говоріння. Бо мова має відповідним чином супроводжуватися на сцені — ходінням.

3. Боротьба. Далі — до механіки, яку необхідно розвинути в ногах для стрибання, необхідно додати механіку, яка обумовлює рівновагу в горизонтальному напрямку (у той час як у попередніх випадках була рівновага у вертикальному напрямку). Це буде — боротьба. У боротьбі, отже: Земля та інший об’єкт. Результатом цієї вправи виявиться: актор набув здатності якнайкраще, інстинктивно, рухати руками під час промови.

4. Метання диска. Тут людині дається об’єкт, так би мовити, “ще більше в руки”. Динаміка як така проходить свій розвиток через весь ряд цих вправ. У метанні диска актор навчається міміки, а також ще й правильному поводженню з руками, як у попередній вправі. Спостерігаючи за диском, що летить, і супроводжуючи його своєю увагою під час польоту, актор розвиває рухливість міміки і панування над м’язами, необхідними для мімування. (Замість диска можна кидати м’яч чи інший предмет.)

5. Метання списа. До метання диска (де людина має справу лише з динамікою поводження з важкими тілами) додається ще динаміка напрямку. І при цьому актор навчається ГОВОРИТИ! І притому так говорити, що його мова стає дієвою не за своїм “смісловим”, інтелектуальним змістом, а за художнім, за “мовним” (якщо можна так висловитися). Мова стає “само собою зрозумілим” фактом. Тобто,

актор опановує загублену таємну мову. Мова вивільняється з інтелекту і перетворюється на органи мовлення. Вправлятися можна з довгими паличками» [5, с. 384].

Ці п'ять вправ найкраще розкривають людину. Під час бігу, за методикою Штайнера, актори інстинктивно вчаться ходи, потрібної на сцені, у стрибку інстинктивно вчаться зміненої, швидкої чи повільної ходи, у боротьбі — рухів кистей та рук.

«Звичайно, навчання перш за все потрібно почати з того, щоб дійсно практикуватися в бігу, стрибку, боротьбі, подібності метання диска та подоби кидання списа, щоб взагалі увійти до цих рухів. Цим ми уникнемо від початку почуття, що актор не володіє своїм тілом.

Потім потрібно перейти до того, щоб одне витягувати з іншого. Учень вправляється пів години або чверть години у бігу, потім пів години або три чверті години у ході на сцені тощо, одночасно зі стрибком та боротьбою. Обидві останні вправи з'єднуються. Але тут треба звернути увагу на ще щось інше.

Для того, щоб справді витягти з тіла словотвори, потрібно робити вправи в такий спосіб: потрібно, щоб для перших чотирьох вправ — вправи у ході, вправи у зміненій ході, вправи у рухах рук та кистей рук, та вправи у грі обличчя — читав репетитор, а учень актор повинен спочатку безмовно робити відповідний жест та міміку. Ці перші чотири види навчання можна пізніше проводити так, щоб актор, розучуючи свою роль, вправлявся спочатку в жестах, не вимовляючи слів, а щоб читець драматичної групи, всього ансамблю, читав п'єсу для практики в німій грі. І тільки при п'ятій вправі учень може перейти до мови, що супроводжує жести, у якій він раніше практикувався без жестів. Обидві ці речі — жест і словотворення, мають бути свідомо включені одне до одного. Тільки тоді ви отримаєте необхідний художній стиль» [5, с. 385].

Штайнер розглядає різноманітні типи душевних рухів, які можна висловити відповідним жестом: веселості, сердечності, розуміння, здивування, розпачу, смутку, люб'язності, жест самоствердження, жест манії величі, жест ненаситності та жест задушевності.

Штайнер говорить: «Наше вивчення душевних жестів я хотів би ще трохи відтінити, сказавши наступне: вивчайте ці жести, вони навчать вас висловлювати душевні настрої пластично, евримічно висловлювати душевні настрої... Переймайтеся почуттям, що лежить

в основі жестів, і тоді ви зможете зробити ваше виконання евритмії по-справжньому драматичним» [5, с. 385].

Штайнер наголошує: «Мова людини є рух, дія. Кожен звук, як голосний, і приголосний, невидимо містить у собі певний жест. Він може бути розкритий і зроблений, мабуть, як жест людського тіла. Ці жести різні між собою так само як і самі звуки. Виконуючи ці жести евритмічно, ви пробуджуєте в собі почуття, сили та образи, що відповідають змісту кожного звука — жесту. Будучи пробуджені у вашій душі, вони проникають у самий звук вашого голосу і роблять вашу мову змістовною, живою та мистецькою. Звуки, комбінуючись у склади, слова та фрази, впливають один на одного, викликаючи нескінченну різноманітність нюансів, збагачуючи та змінюючи один одного. Актор повинен заново вчитися вимовляти кожен звук окремо (як у дитинстві він вчився писати кожную букву окремо), щоб пізніше мати право, забувши свою кропітку підготовчу роботу, віддатися вільно своїй творчій мові. Скільки нової творчої радості чекає майбутнього актора, коли він зрозуміє, що жест, прихований у звуку, дасть не тільки виразність, а й силу його вимови» [5, с. 385].

Рудольф Штайнер приділяє особливу увагу роботі актора зі словом: «Що повинен на увазі актор під виконанням свого покликання? Для цього треба, щоб монолог, діалог тощо, які проробляються в мовотворенні, довести у вправах до такої досконалості, щоб вони бігли самі собою, щоб вони самі собою лилися за течією мовотворення, щоб задовго до генеральної репетиції ми були цілком готові, подібно до заведеного годинникового механізму без будь-яких труднощів пустити в дію мовотворення, щоб воно стало би в нас самостійною сутністю. Тоді настає головне: нашою звільненою від мовотворення внутрішньою істотою, якій мовотворення вже не заважає, ми повинні віддатися йому з натхненням, що клекоче (вирує), з глибоким бажанням. Але тільки при досягненні першого може звільнитися наше внутрішнє життя. І тоді ми зможемо, не порушуючи нашого внутрішнього душевного життя, брати участь у тому, що ми створили самі, так само як ми брали участь у чомусь, що йде до нас від іншої людини. Тому що і піаніст повинен мати можливість грати свою річ рухами, що самі собою біжать. А з іншого боку він повинен “радіти до небес і смертельно тужити” від того, що стало підвладним його власному мистецтву» [5, с. 385].

Для нас цікаве і ставлення Штайнера до натуралізму в театрі: «Треба пам'ятати, що мистецтво походить із давніх джерел і те, що воно відбиває, мусить бути пов'язане з ідеєю. Тому актор має бути сам своїм інструментом. Він повинен вміти грати на своїй фізичній організації, як на інструменті. Але поряд з цим актор повинен виховати себе як людину, що глибоко цікавиться життям, відчуває це життя і не ширяє в піднебессі. І настане час, коли актор зрозуміє, що прожиток на сцені є особлива частина його життя, який стоїть окремо від звичайного буття, що не змішується зі звичайним життям, і він не внесе на сцену натуралізму, буденності та вульгарності існування, та не винесе від сцени в життя — абстрактної розсіяності, що робить його несправжньою людиною. Він житиме повним життям, доки не запалилися вогні рампи, і він же братиме натхнення, спостерігатиме і повеліватиме самим собою, як твором свого ж мистецтва. Але не можна бути одержимим своєю роллю, не можна бути медіумом. Це було б не те. Треба поряд стояти зі своєю роллю, але радіти і журитися, вільно споглядаючи свій твір» [5, с. 387].

Окрім вищезазначеного, у книзі «Мовлення і драматичне мистецтво» надані вказівки, як одухотворити і пожвавити драматичне мистецтво, зроблено наголос на деяких питаннях загального характеру, що стосуються будь-якого мистецтва взагалі. «Тому що драматичне мистецтво можливе лише за умови, що артист з повною самопожертвою виходитиме на сцену і розкриватиме свою особливість у суті своєї ролі — має перед собою важливі завдання. Воно [мистецтво] може впливати на людей у культурному плані; і саме так, що завдяки йому людина зможе піднятися на велику духовну висоту. Ми бачимо скільки підготовчої роботи має лягти в основу творчості актора, щоби творчість виявилася, як справжнє мистецтво» [5, с. 388].

Леся Курбас у своїй режисерській практиці теж приділяв достатньо уваги справжній натхненності в грі актора, використовуючи всі можливі духовні засоби. Вивчаючи його творчість, Леся Танюк писав: «Чим Курбасова метафоризація важлива? Вона є виклик реалізації: призначення метафори — збуджувати активність. Енергетичність уяви. Подавати явище на лезі, на зіткненні різних універсалій. Себто являти його одночасно в кількох площинах. І звичайно тричі показово, що М. Чехов до розділу “Уява та увага” своєї книжки “Про

техніку актора” бере тезу Рудольфа Штайнера: “Не те, що є, спонукає до творчості, але те, що може бути; не дійсне, але можливе”. Мистецтво і є “можливе”, а не “дійсне”, воно ж бо дійсне виключно у світі уяви й фантазії. Так створюється інша, непідвладна розумові реальність» [3, с. 27–28].

Лесь Курбас не був присутній на цих лекціях Рудольфа Штайнера, але, гадаю, він все ж віднайшов їхній друк під час тривалого відрядження до Німеччини і Чехословаччини з 1 травня по 6 червня 1927 р.

Натяк на таку можливість ми можемо припустити з оповіді актора Йосипа Гірняка, який описує валізи Курбаса, з якими той повертався з відрядження додому — «важким багажем книжок, журналів і запасних частин для радіоапарата, якого Лесь Степанович був великим любителем. Він міг цілими ночами просиджувати за радіоапаратом і пролітати з його допомогою по цілому світі. Отож поїхав він додому навантажений науковим і технічним багажем» [1, с. 260].

Актор Гнат Ігнатович, котрий працював у «Березолі», зазначав: «Березильці піднесли і розробили своєрідну поетику акторської мови жесту. Це був результат творчих шукань і невпинного вдосконалення технічних акторських можливостей — залізного закону для кожного, хто працював з Лесем Курбасом. Властиві йому дух неспокою, шукань, прагнення для збагачення палітри театрального митця — чи то актора, чи то режисера — були прищеплені й нам» [2, с. 127]. Отже, вплив штайнерівських досліджень тут відчувається достатньо глибоко.

Лесь Курбас пересвідчився в значущості курсу лекцій Рудольфа Штайнера, коли побачив їх результат у грі актора, котрий певною мірою оволодів його методиками. Це був Михайло Чехов, якого режисер бачив, зокрема, під час його гастролей у Києві.

Нині, під час реформування мистецької освіти, коли ми шукаємо можливості наближення творчих та педагогічних ідей Леся Курбаса, важливо розуміти, що для митців, які опановують театральну сферу, штайнерівські лекції мають особливе значення, позаяк вони прокладають нові шляхи в акторському мистецтві, вдосконалюючи мову, жести і рух актора на кону.

Список використаних джерел:

1. Гірняк Й. Спомини / упоряд. Богдан Бойчук. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.
2. Ігнатович Г. PRO FUTURO. *Леся Курбас. Спогади сучасників*. Київ, 1969. С. 127.
3. Танюк Л. С. Твори. У 60 т. Т. 23. Щоденники без купюр. Київ : Альтер-прес, 2012. 654 с.
4. Танюк Л. С. Твори. У 60 т. Т. 39. Щоденники без купюр. Київ : Альтер-прес, 2017. 732 с.
5. Фомиця Т. О. *Леся Курбас. Від Корифеїв до Авангарду*. У 2 т. Т. 1. Суми : Коллаж-Принт, 2025. 400 с.

«МІМОГРАМОТА» ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРАКТИЧНОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ КУРБАСІВСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ СЬОГОДНІ

Микола Набока,

викладач бакалаврського курсу
Львівського національного університету ім. Івана Франка

У контексті боротьби за нашу ідентичність та зростаючих пост-колоніальних викликів питання трансформації вектора української театральної освіти постає дедалі гостріше. Користуючись словами Леся Курбаса, нам категорично необхідно здійснювати «зворот прямо до Європи і прямо до себе» [2, с. 14]. Іншими словами, якщо ми хочемо мати свою сталу, ефективну та суголосну сучасним викликам освітню модель, нам необхідно, з одного боку, інтегрувати нові іноземні методології, а з іншого — здійснювати практичні розвідки та лабораторії у власних театральних підходах. Метафоричною мовою — стати деревом, що тягнеться кроною до неба, а корінням — усе глибше в землю. Лише так ми станемо суб'єктом на світовій арені й вирвемося з провінційності.

Говорячи про тяглість української театральної школи, ми логічно звертаємося до епіцентру її формування — доби модернізму та авангардних пошуків, до студійних практик акторів і акторок «Молодого театру», Мистецького об'єднання «Березіль» і театру «Березіль». Одним із важливих історичних та педагогічних документів того часу є акторський підручник «Мімограмота. Майстерство актора», написаний у 1923 р. учнем Леся Курбаса, актором, педагогом і



Фотографії з тренінгу по «Мімограмоті» у МО «Хвиля»

драматургом Степаном Бондарчуком [1]. Доцільність та корисність цієї книги підтверджує і сам Лесь Курбас у своїй рецензії, говорячи, що книжка Бондарчука «є перша спроба українською мовою дати не вимоги тільки і туманні шляхи, а поставити учня зразу перед завданнями і дати йому конкретне уміння...» [3, с. 665].

«Мімограмота. Майстерство актора» — це акторський посібник, що відкриває двері у практичний вимір «школи» Леся Курбаса: основи руху, термінологію, принципи конструювання гри та описує іноземні методології, якими активно користувалися молодотеатрівці й березильці.



Фотографії з тренінгу по «Мімограмоті» у МО «Хвиля»

Завдячуючи титанічній праці актора і мистецтвознавця Миколи Шкарабана, ми нині маємо можливість гортати примірник «Мімограмоти» й читати його саме в тому рідному написанні, яке використовував Степан Бондарчук. Отже, як лексично, так і фонетично формулювання методички відповідають тим, які промовляли й чули молодотеатрівці та березильці 100 років тому. Важливо, що ця праця не лише розширює й поглиблює наше розуміння акцентів освітньої моделі колективів Леся Курбаса, а й пропонує конкретні практичні вправи, схеми і вказівки до роботи. Це дозволяє нам сьогодні формувати тренінги, створені за вправами молодотеатрівців і березиль-

ців. Після кількох місяців «розкодувань» разом із актором, режисером і викладачем Данилом Мандзюком у Мистецькому об'єднанні «Хвиля» ми уклали програму з трьох таких тренінгів. Теми, які покладено в основу занять:

- хода, стояння, поворот;
- робота з метрономом;
- побудова формального знаку;
- основні зразки мімограм.

Безумовно, це лише початок нашої освітньо-пошукової експедиції. Водночас це приклад практичного кроку, який дозволяє нам рухатися «до себе» в процесі переосмислення нашої освіти. Упровадження подібних лабораторій в українські театральні школи може стати ефективним кроком у деколонізаційній політиці навчальних закладів, не лише даючи альтернативу усталеній «системі Станіславського», а й повертаючи нас до власних педагогічних напрацювань, поглядів і словника.



Фотографія з тренінгу по «Мімограмоті» у МО «Хвиля»
«Хто не вміє ходити, той нічого не вміє» – Степан Бондарчук

Список використаних джерел:

1. Бондарчук С. Мімограмота. Майстерство актора / упоряд. Микола Шкарабан. Київ : Євро-Волинь, 2023. 216 с.
2. Курбас Л. Молодий театр (генеза — завдання — шляхи). *Філософія театру* / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський. Київ, 2001. С. 13–17.
3. Курбас Л. Степан Бондарчук. *Мімограмота. Філософія театру* / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський. Київ, 2001. С. 664–665.

ПІДСУМКОВІ ВІДГУКИ УЧАСНИКІВ КРУГЛОГО СТОЛУ

На завершення роботи круглого столу учасники висловили щирі слова подяки організаторам заходу за змістовну, професійну й емоційно насичену зустріч.

Юлія Щукіна — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського — у своєму відгуку підкреслила наукову цінність представлених матеріалів і особливу атмосферу заходу. Вона відзначила глибину методичних напрацювань, представлених під час круглого столу, а також емоційний вплив архівних відеоматеріалів, зокрема фрагментів, пов'язаних із фестивалем «Березіль – 93», перформансу Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса та Асоціації Актуального Танцю TanzLaboratorium «Курбас. Реконструкція», а також фільму «Десять хвилин», присвячених трагічній долі Леся Курбаса. У своєму виступі Юлія Щукіна наголосила на важливості збереження та передачі театральної традиції — «з рук у руки, від учителя до учнів», а також підкреслила символічність того, що в межах круглого столу були представлені різні театральні школи України. На її переконання, така професійна зустріч стала не лише науковим обговоренням, а й гідним вшануванням 139-річчя від дня народження Леся Курбаса.

Своїми враженнями поділився також **Василь Баранюк** — актор Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. У своєму відгуку він подякував за можливість долучитися до професійного діалогу, підкресливши важливість обговорення тих педагогічних і творчих питань, які постають перед ним як викладачем. Особливу цінність, за словами доповідача, становила нагода поспілкуватися з поважними майстрами, теоретиками й практиками театру, відчутти атмосферу єдності та спільного пошуку. Василь Баранюк також відзначив значущість представленого під час круглого столу майстер-класу Миколи Набоки, який свого часу мав змогу відвідати в Тернополі. На його переконання, саме такі професійні зустрічі й творчі практики залишають відкритими важливі питання щодо розуміння школи Курбаса та спонукають до подальших самостійних пошуків і осмислення.

Своє бачення значення професійних зустрічей висловив і наймолодший учасник круглого столу — **Микола Набока**, випускник *École internationale de théâtre Jacques Lecoq* (Франція), актор, викладач бакалаврського курсу Львівського національного університету ім. Івана Франка, засновник і керівник мистецького об'єднання «Хвиля», відомий в Україні експериментатор, який разом зі студентами впроваджує практичні тренінги «за школою Курбаса». У своєму відгуку він наголосив на важливості таких професійних «зустрічей-звірок», які дозволяють обмінюватися напрацюваннями, осмислювати спільний досвід і підтримувати постійний зв'язок між дослідниками та практиками, котрі працюють зі спадщиною Курбаса. На його переконання, щорічне зібрання в день народження видатного майстра українського театру є важливою ознакою живого творчого середовища, у якому триває діалог поколінь і формуються нові підходи до осмислення його школи.

Свою оцінку роботі круглого столу висловив також декан факультету сценічного мистецтва Харківської державної академії культури **Роман Набоков**. У своєму відгуку він підкреслив високий науково-мистецький рівень заходу, його всеукраїнський масштаб та глибину представлених доповідей. За його словами, залучення провідних фахівців у сфері театральної педагогіки й дослідження творчої спадщини Леся Курбаса засвідчило фаховість і концептуальність події. Окремо було відзначено належний рівень організації круглого столу та професійну підготовку здобувачів освіти кафедри режисури ХДАК. На переконання декана, такі зустрічі формують сучасний освітньо-мистецький простір і мають перспективу стати регулярною платформою для науково-творчого діалогу, зокрема і з розширенням міжнародної співпраці.

Слова подяки висловив **Ігор Сікалов** — режисер, викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури. У своєму відгуку він наголосив на змістовності та високому професійному рівні круглого столу, підкресливши цінність можливості почути провідних фахівців і глибше зануритися в проблематику педагогічної освіти та творчої спадщини Леся Курбаса. За його словами, кожна така зустріч відкриває нові горизонти осмислення «цілого світу» ідей митця та надихає на подальшу творчу й наукову роботу.

Щирі слова вдячності висловив також **Зіновій Стельмахук** — кандидат педагогічних наук, доцент Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. У своєму відгуку він подякував за запрошення долучитися до вшанування пам'яті видатого режисера-новатора Леся Курбаса в день його народження, підкресливши високий рівень обговорення масштабності його творчості. За словами науковця, участь у круглому столі стала можливістю глибше осмислити трансформації мистецьких і педагогічних принципів Курбаса в сучасному театрознавстві та мистецтвознавстві. Зіновій Стельмахук відзначив значущість ініційованого діалогу між науковцями й митцями-практиками, наголосивши на важливості продовження справи Леся Курбаса в сучасному культурному просторі та передачі його творчого спадку молодому поколінню.

Свої враження від участі в круглому столі висловив також **Валентин Руденький** — студент першого курсу магістратури ХДАК. За словами Валентина, захід став важливим професійним досвідом та можливістю долучитися до обговорення системи Курбаса, його педагогічних принципів і режисерських практик. Особливо цінним він назвав те, що круглий стіл не лише актуалізував історичну спадщину митця, а й відкрив простір для її сучасного педагогічного прочитання, живої дискусії та співвіднесення теорії з практикою сцени. На його переконання, саме такі зустрічі формують відчуття спадкоємності театральної думки та професійної спільності.

Свої міркування щодо значення події висловила також **Діана Кондратова** — магістрантка першого курсу ХДАК. У своєму відгуку вона підкреслила, що всеукраїнський круглий стіл «Леся Курбас і сучасна театральна освіта: педагогічні роздуми» став унікальною подією, оскільки вийшов за межі біографічних згадок і перетворився на платформу для глибокого аналізу педагогічних принципів Курбаса та їх актуальності в сучасному освітньому процесі. За її словами, спадщина митця була представлена не як історичний артефакт, а як жива система мислення, що продовжує впливати на формування молодих режисерів і акторів. Особливу увагу магістрантка звернула на обговорення акторських технік, практичних тренінгів і концепції «розумного арлекіна», які розглядалися як інструменти виховання інтелектуально та духовно свідомого митця. На її переконання, театральна освіта має формувати не лише виконавця, а мислителя з

активною громадянською позицією. Діана Кондратова також відзначила високий рівень організації заходу та багатовимірність дискусії, що стала можливою завдяки участі режисерів, акторів, педагогів і театрознавців. За її словами, круглий стіл став важливим досвідом професійної рефлексії та засвідчив, що справа Леся Курбаса не лише зберігається в історичній пам'яті, а й активно розвивається, надихаючи нові покоління митців.

ВІД УКЛАДАЧІВ ЗБІРНИКА СТАТЕЙ

Висловлюємо подяку всім, хто залишив враження про участь у педагогічному форумі, присвяченому проблемам сучасної театральної освіти України.

Ваші відгуки свідчать про те, що Леся Курбас та його спадщина — це не лише минуле, а й наше майбутнє! Саме в безперервному діалозі традиції й сучасності продовжується справа великого реформатора українського театру.

З АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛ ФЕСТИВАЛЮ «БЕРЕЗІЛЬ – 93»

**Відкриття пам'ятника-пантеону родини Леся Курбаса
(скульптор С. Якубович)**





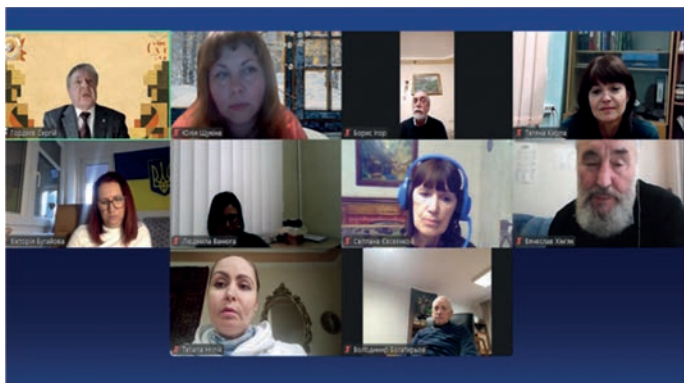
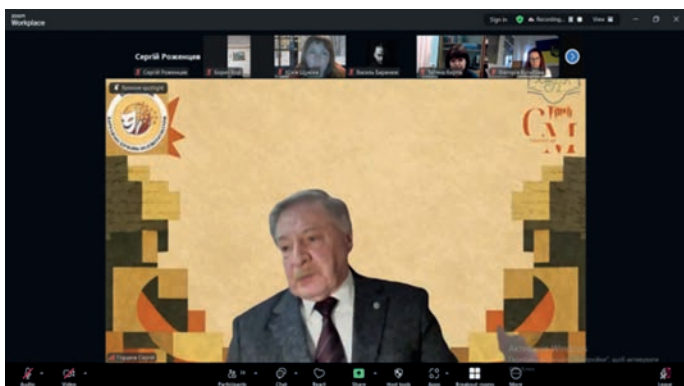


Харків зустрічає «Березіль – 93»

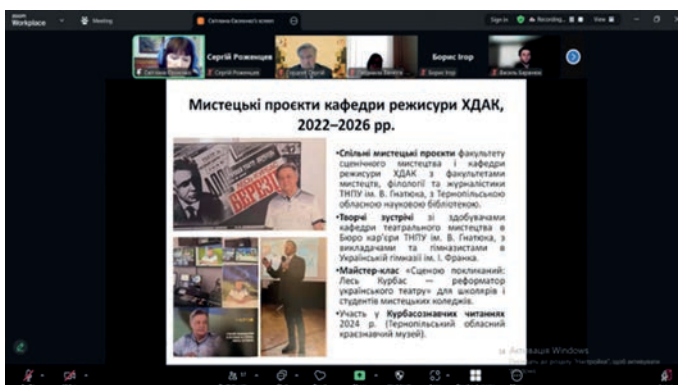


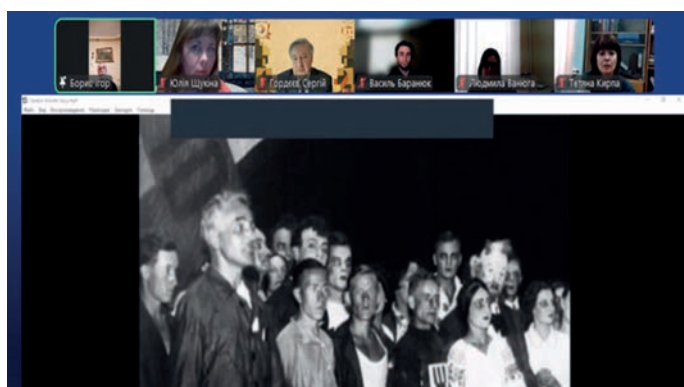
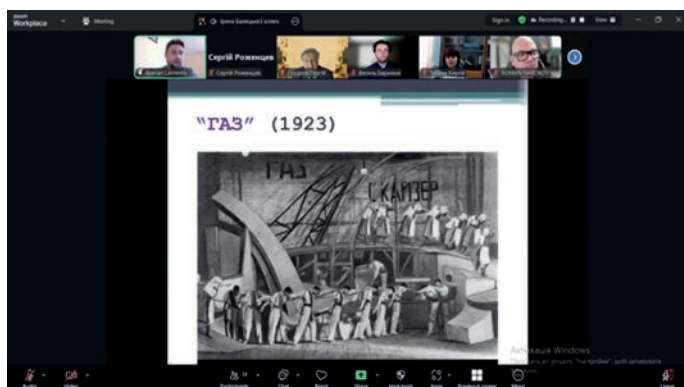
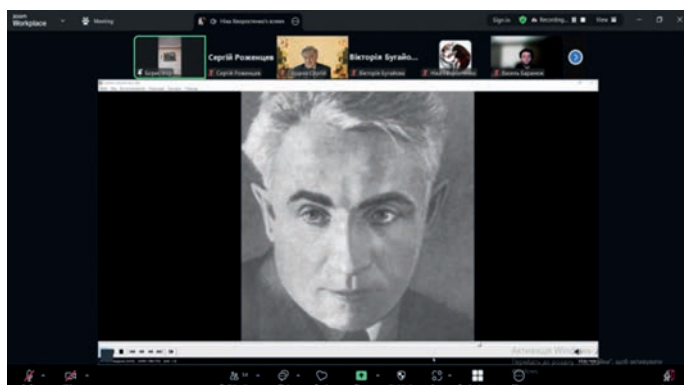


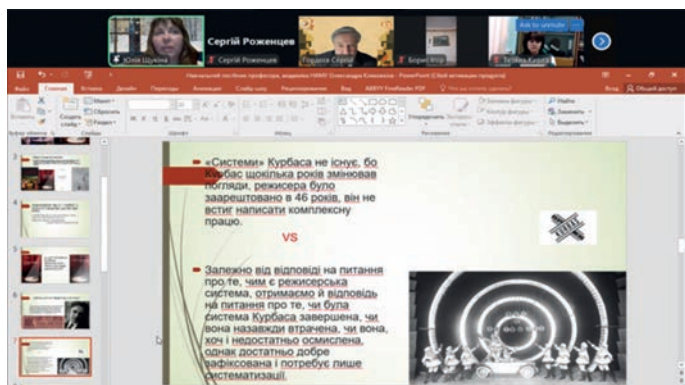
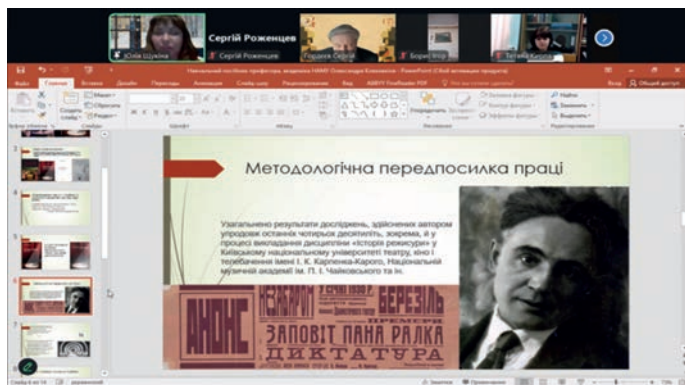
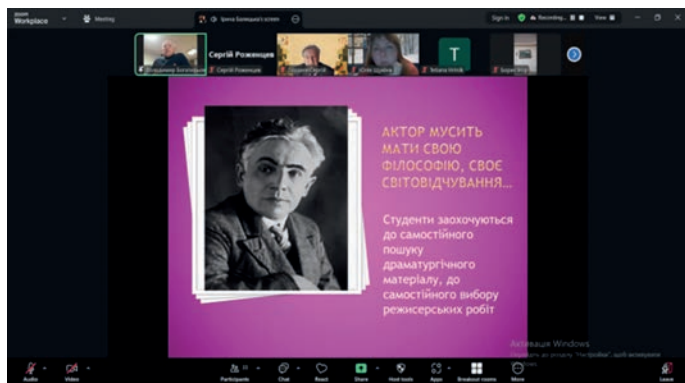
СТОРИНКАМИ КРУГЛОГО СТОЛУ: ХРОНІКА, ФАКТИ, ПОДІЇ

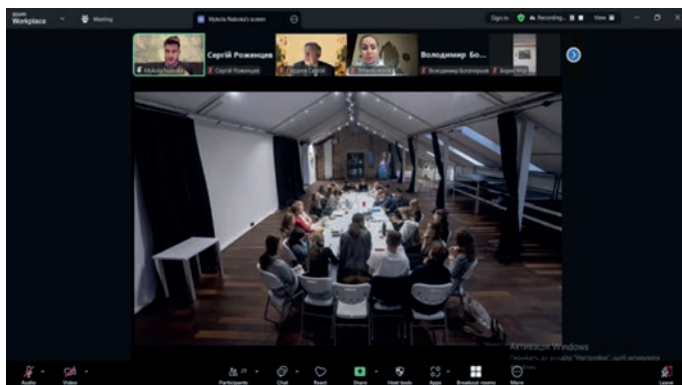
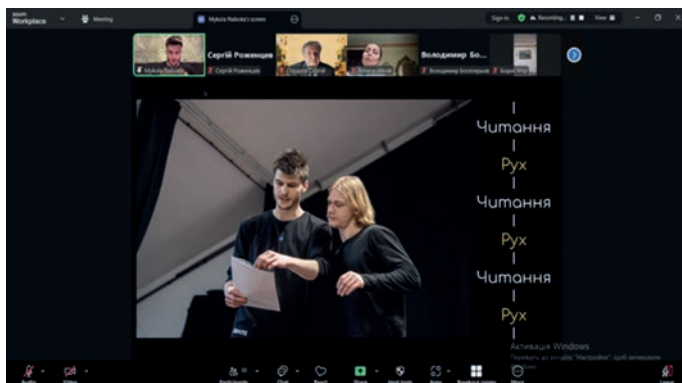


МИСТЕЦЬКІ ТА ВИДАВНИЧІ ПРОЕКТИ ЗА НАУКОВОЮ ТЕМОЮ ХДАК «ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ ЛЕСЯ КУРБАСА»









ПРЕЗЕНТАЦІЯ НОВИХ ВИДАНЬ



ЗМІСТ

Організаційний комітет круглого столу	3
Відомості про учасників круглого столу та теми доповідей	4
Гордєєв С. І.	
Передмова.....	6
Євсеєнко С. В.	
Мистецькі та видавничі проекти за науковою темою кафедри режисури Харківської державної академії культури «Педагогічні принципи театральної школи Леся Курбаса»	7
Алфьорова З. І.	
Ідеї Леся Курбаса в дзеркалі сучасних мистецьких практик	18
Баранюк В. В.	
Акценти Курбаса: кризь століття до сьогодення	23
Щукіна Ю. П.	
Навчальні посібники професора, академіка НАМУ Олександра Клековкіна «Система Курбаса: реконструкція» (2024) та «Театр корифеїв: деконструкція» (2025) як інструменти практичної роботи режисера.....	26
Борис І. О.	
Театральна школа Леся Курбаса в умовах сучасної глобалізації.....	31
Хім'як В. А.	
Сценічні відкриття Леся Курбаса в роздумах сьогодення	34
Ванюга Л. С.	
Вплив польських театральних діячів на творчу систему Леся Курбаса: естетичні та реформаторські паралелі.....	41
Гордєєв С. І.	
Віддзеркалення традицій курбасівської школи в педагогічних пошуках народної артистки України Валентини Чистякової	44
Грінік Т. Л.	
«Живе» слово театру «Березіль» у практиці викладання сценічної мови в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського	50
Богатирьов В. О.	
Упровадження ідей Леся Курбаса у виховання майбутніх режисерів драматичного театру (на досвіді кафедри театральної режисури РДГУ)	58
Фомиця Т. О.	
Вплив ідей Рудольфа Штайнера на творчу і педагогічну діяльність Леся Курбаса	61
Набока М. А.	
«Мімограмота» як інструмент практичного переосмислення курбасівської театральної школи сьогодні	68
Підсумкові відгуки учасників круглого столу	72
Фотоматеріали	76

Наукове видання

**ЛЕСЬ КУРБАС І СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА УКРАЇНИ:
ПЕДАГОГІЧНІ РОЗДУМИ**

Збірник статей
за матеріалами всеукраїнського круглого столу
(м. Харків, 25 лютого 2026 р.)

Укладачі:

Сергій Іванович Гордєєв
Світлана Василівна Євсеєнко

Науковий редактор

Сергій Іванович Гордєєв

Відповідальна за випуск

Алла Анатоліївна Соляник

Редактори:

Арсеній Анатолійович Троян
Ганна Сергіївна Положій

Комп'ютерна верстка

Іван Георгійович Колесник

Підписано до друку 18.06.2026. Формат 60x84/16.

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 5,23. Обл.-вид. арк. 5,47.

Наклад 100. Замовлення №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано у видавництві «Константа»

Україна, Харківська обл., м. Харків, вул. Космічна, 26

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 376 від 22.03.2001 р.



61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
www.ic.ac.kharkov.ua