

**Хлисту́н Олена Сергіївна**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри шоу-бізнесу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв,  
with\_joy@ukr.net

## **НОВИЙ ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА: ВИМОГИ ДО ЗАГЛИБЛЕННЯ АКТОРА В ОБРАЗ**

**Мета роботи** – виокремити основні особливості заглиблення актора в образ через нові методи виховання акторів театру Леся Курбаса. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципі культурно-історичного підходу. Використано методи: еволюційний, порівняльно-історичний, функціональний. **Наукову новизну** становить виокремлення особливостей виховання акторів Л. Курбаса в процесі заглиблення у сценічний образ й нових засобів майстерності акторської гри. **Висновки.** Леся Курбас примножив сучасний світовий досвід театральної культури, зміцнивши й продовживши при цьому спадкоємний зв'язок творчих пошуків шляхів акторського перевтілення, використовуючи вимоги до заглиблення актора в образ у контексті формування нового театру. У процесі розвитку сучасного покоління акторів важливим залишається досвід театральної майстерності знаменитих українських й зарубіжних діячів театральної культури: Б. Брехта, М. Єврейнова, Г. Юри, Л. Курбаса, В. Мейєрхольда, К. Станіславського, Г. Крега й ін. Їхній підхід до формування образу на сцені, дає змогу виявити реформаторські ідеї акторського мистецтва, диференціювати їхню сутність та визначити свою школу з відповідними принципами та методами акторської майстерності.

*Ключові слова:* театр, Курбас, актор, образ, акторське переживання, акторське перетворення, акторська майстерність.

*Хлисту́н Елена Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Новый театр Леся Курбаса: требования к углублению актера в образ**

**Цель работы** – выделить основные особенности углубление актера в образ через новые методы воспитания актеров театра Леся Курбаса. **Методология исследования** основана на принципе культурно-исторического подхода. Используются методы: эволюционный, сравнительно-исторический, функциональный. **Научную новизну** составляет выделение особенностей воспитания актеров Л. Курбаса в процессе углубления в сценический образ и новых средств мастерства актерской игры. **Выводы.** Требованиями к углублению актера в образ в контексте формирования нового театра Леся Курбас приумножил современный мировой опыт театральная культура, укрепил и продолжил преемственную связь творческих поисков путей актерского перевоплощения. Для современного поколения актеров очень важным является опыт театральная мастерства знаменитых украинских и зарубежных деятелей театральная культура: Б. Брехта, Н. Еврейнова, Г. Юри, А. Курбаса, В. Мейєрхольда, К. Станіславського, Г. Крега и др. Их подход к формированию образа на сцене, позволяет выявить реформаторские идеи актерского искусства, дифференцировать их сущность и определить свою школу с соответствующими принципами и методами актерского мастерства.

*Ключевые слова:* театр, Курбас, актер, образ, актерское переживание, актерское преображение, актерское мастерство.

*Khlystun Olena, Candidate in Art Critics, Docent, Kyiv National University of the Culture and Arts, Head of the Show Business Department*

### **A new theater of Les Kurbas: requirements to the deepening of the actor into the image**

**The purpose of the article** is to highlight the main features of the actor's deepening into the image through the new methods of educating the actors of the Les Kurbas Theater. **The methodology** of the research is based on the principle of the cultural-historical approach. Methods are used: evolutionary, comparative-historical, functional. **Scientific novelty** is the selection of the features education of L. Kurbas actors in the process of deepening into the stage image and new means of acting mastership. **Conclusions.**

With the requirements to the actor's increasing into the model in the context of the formation of the new theater, Les Kurbas multiplied the modern world experience of the theatrical culture, strengthened and continued the communications of the creative search for the ways of actor's impersonation. For the contemporary generation of actors, the experience of the theatrical mastery of the famous Ukrainian and foreign figures of the theatrical culture is essential: B. Brecht, N. Evreinov, G. Yura, O. Kurbas, Vs. Meyerhold, K. Stanislavsky, G. Craig, etc. Their approach to the formation of the image on the stage, allows us to reveal the reformist ideas of acting, differentiate their essence and define their school with the appropriate principles and methods of acting.

*Key words:* theater, Kurbas, actor, image, actor's experience, actor's transformation, actor's skill.

Актуальність теми дослідження. Феномен театру особливий, він не тотожний феномену мистецтва, весь час вислизає від формулювань, які не можуть охопити поле значень предмета і вказати на його сутнісну унікальність. Театр займає виняткове місце серед видів духовної діяльності, адже здатен, зберігаючи власну природу і призначення, об'єднувати всі види мистецтва, залучати всі рівні людського існування – від кінестетичного до духовного. Театр здатен тотально впливати на природу людини як біологічну, так і соціальну, над соціальну (космічну). Ми спостерігаємо таку його можливість як використання, в процесі творення власної мови, всіх наявних технічних та людських засобів.

Так, для Леся Курбаса театр став місцем важливого особистого висловлювання, місіонерського повідомлення, оскільки був тим мистецтвом мовою якого Курбас умів найпереконливіше говорити зі світом, мовою впливу і вияву.

Досягнення і досвід талановитого режисера Леся Курбаса, є значущими в наш час, коли український театр у незалежній Україні шукає нові шляхи до зацікавлення українського глядача. З огляду на те, що цей пошук нелегкий і тривалий, дослідження творчої діяльності Леся Курбаса ще довго будуть актуальними.

Аналіз досліджень і публікацій. Глибинний аналіз театральної творчості Леся Курбаса та її впливу як у світовому так і вітчизняному міжкультурному просторі, здійснювали зарубіжні та вітчизняні вчені: К. Красовська, О. Місінкевич, В. Паламаренко, А. Солов'яненко, І. Туркельтауб й ін., які присвятили свої дослідження курбасівській методи виховання актора.

Мета дослідження – виокремити основні особливості заглиблення актора в образ через нові методи виховання акторів театру Леся Курбаса.

Виклад основного матеріалу. Леся Курбас розумів потребу нового мистецтва, потребу розвитку нових театральних форм. Він шукав однодумців – митців, які б по-сучасному промовляли до свого глядача через нові методи виховання акторів, прийоми, сенси його самобутнього театру [3].

О. Паламаренко у своїй роботі «Реформаторська діяльність Леся Курбаса в українській театральній режисурі» розкриває пріоритетні особливості творення новітніх режисерських методів в контексті еволюції театрального процесу України: трансформація виконавської естетики того періоду відповідно до вимог драматургії. Саме такий напрям сповідував започаткований Л.Курбасом 1917 року Молодий театр – джерело ідей і нових підходів, сформованих завдяки клопіткій праці майбутніх акторів та режисерів, зокрема таких як Г.Юра, М.Терещенко, В.Василько та ін. Згодом такий процес еволюції знайшов своє відображення у формуванні нової концепції театральної естетики у заснованих цими діячами театральних колективах по всій Україні (театр ім. І.Франка, заснований Г.Юрою, «Березіль» і «Кийдрамте», створені Л. Курбасом, тощо [4].

Дослідження театральної спадщини Леся Курбаса зберігає свою актуальність як об'єкт наукового дослідження до нині, що й зумовлює доцільність написання пропонованої статті.

Яка ж мета Л. Курбаса? Майбутній творець «Молодого театру», а потім «Кийдрамте» і «Березіль», розпочав свою роботу на терені театральної творчості з докорінного заперечення існуючих досягнень українського традиційного театру. Так,

нині неодноразово цитується його фраза, що «Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завжди» [2, 194], а також, що «сучасний український театр – наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. Ніякої культури жесту, слова, стилю. Тому хочемо створювати нові цінності» [2, 195–197]. Натомість Курбас розпочав пропагувати, на його думку, принципово нову модель діяльності українського театру, виокремлюючи при цьому його концептуальні завдання.

Майстрами українського театру М. Садовським і П. Саксаганським та прихильниками їх методики експерименти Л. Курбаса не були сприйняті. Спроби митця трансформувати українську сцену в усіх її елементах – акторські прийоми, просторове вирішення й оформлення постановок, формування репертуару – вони називали трюкацтвом і «курбалесією». Варто зазначити також, що традиційний театр почав втрачати популярність і здавати позиції, особливо серед молоді, через що все частіше лунали ярлики і звинувачення у закостенілості, застарілості. Проблема набула такої суспільної ваги, що 1924 р. розпочалася активна дискусія про долю українського традиційного театру, що публікувалася в додатку до столичної газети «Вісті» – «Література. Наука. Мистецтво». Започаткував цю дискусію Я. Мамонтов, який разом з І. Туркельтаубом, Ю. Смоличем та ін. обстоював життєздатність українського традиційного театру, наводячи як аргумент успішні гастролі П. Саксаганського в Харкові. Утім, український побутовий театр у розумінні сучасних критиків залишався популярним і мав право на існування, адже до нього звикли і його любили глядачі, не кажучи вже про шалену популярність акторів старої школи. Визнавали його важливість і як засобу виховання театральної публіки, яка зазвичай не сприймає «футуристичних викрутасів, що не завжди бувають зрозумілі найрафінованішому інтелігентові» [8, 373].

На думку учасників дискусії, головною причиною занепаду традиційного театру було його цілеспрямоване цькування: «Побутовий театр не діє через те, що ми від нього відцурались... як найбільш занедбаний та безпритульний, він потребує, щоб ми на нього звернули щонайпильнішу увагу» [8, 374].

І хоча витоки такого цькування вголос не називали з міркувань політичної безпеки, однак всім було зрозуміло, що радянська влада принципово підтримувала «лівий» театр як такий, що творить нове революційне мистецтво, руйнуючи традиційні цінності «старого світу експлуататорів».

Подальші реформації вітчизняних театральних колективів в період пост революції в Україні призвели до змін політичних орієнтирів, бурхливих і драматичних соціальних процесів. Так, у нових інтерпретаціях класики новітні режисери застосовували риси, властиві як «традиційному», так і «революційному» театру. Це стосується й вибіркості репертуару, що сама по собі засвідчує потужну політизацію, яка насувалася. Утім, це не заважало театральним трупам радянської України просувати принципи «європеїзації» у сценічному мистецтві й драматургії, розвиваючи авангардні підходи й прийоми політстилістики, причому як у новому, так і в традиційному репертуарі.

Основним двигуном експериментальних пошуків в українському театрі з 1922 р. стало мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), широка мережа театральних «майстерень» і «станцій», що репрезентували потужне розмаїття художніх пошуків і естетичних концептів, актуальних для тогочасного так званого європейського театру.

Творець МОБ Л. Курбас з юних років дотримувався підкреслено прогресивних естетичних поглядів, постійно перебував у вирі мистецьких шукань. У розумінні Курбаса актор нового часу мав бути не нікчемним наслідувачем, а високоінтелектуальним спеціалістом, що володіє досконалою акторською технікою і перфектним тілом, натренованим саме для виконання театральних завдань. Символістські тенденції, що стимулювалися наростанням суспільного інтересу до філософського інтуїтивізму, також висували до нового театру вимоги відповідності сучасному стилю.

Особливим, на нашу думку, є процес зіставлення паралелей між першою й другою половиною 1920-х рр. у контексті подальшого розвитку явищ естетичної біфуркації, особливо театральних колективів, які дотримувалися діаметрально протилежних творчих концепцій та підходів, таких як романтизм, експресіонізм, традиційний реалізм та новостворений формалізм. На практиці відомі також суперечності між прихильниками традиціоналізму (серед них, наприклад, «консерватори», або «праві» – трупи театрів ім. Шевченка, Франка тощо) і новаторства («ліві», або «експерименталісти», що належали до кола однодумців М. Терещенка й Л. Курбаса) [5].

На середину 1920-х рр. сценічне мистецтво виробило дві провідні театральні вітчизняні системи, кожній з яких властиві їй художнім алгоритми: перша – спрямована на відображення життєвої реальності (Г. Юра), друга – презентувала ліве мистецтво з утвердженням його умовних форм на театральній на сцені (Лесь Курбас). Незважаючи на закоріненість першої школи в традиціях театру корифеїв, та новизну другої, яка ще мусила зміцнити естетичний ґрунт для дальшого розвитку, поява обох була закономірною.

Головним чином шокувало твердження Л. Курбаса про те, що традиційні принципи старої української театральної школи абсолютно невідповідні новому репертуарному змістові. Він наголошував, що мистецтво, яке не модернізується, «костеніє у традиціях, перестає бути живим, мертвіє й вражає самий статус мистецтва» [1, 13–17, 14–18].

Аналогічні вислови й підходи надто дошкуляли акторам, знаним і улюбленим публікою, проте вихованих на традиціях вітчизняного реалістичного театру, які дотримувалися у своїй творчості принципу сповідування життєвої правди. Тому Л. Курбас і захоплювався переважно студійною роботою, хоча чимало його акторів насторожено ставилися до ідей «репертуарного театру», прагнучи перейти від ізольованих студійних експериментальних постановок до проектів, адресованих широкому глядацькому загалу.

Знамениті лекції Л. Курбаса з режисури повною мірою відтворюють його погляди на театральне мистецтво, його специфіку, засоби художньої виразності. На переконання Курбаса, мистецтво театру принципово змінює діяльність людської психіки, упорядковуючи її за певними канонами, й саме з такої причини його асоціативна наповненість надає йому змісту, так спорідненого з реальним життям. І справді, територією мистецтва Курбас декларує «об'єднання усіх світовідчужань до єдиного світовідчужання» [1, 118]. Тобто мистецьке відтворення, синтез психологічної картини світу свідомістю людини стає провідною формою суспільного існування художника, а його життя та світобачення набувають безпосереднього вираження через театральну творчість.

Ключові тенденції описаного «синтетичного підходу» в театрі, його багата емоційна пізнавальність, є органічно прийнятними як для громади, так і кожного індивіда, зокрема. Таким чином, для Курбаса вироблення і формування театральної образності як сфери «таємних смислів» гностично споріднене з античною містерійністю [6].

Значимим є висловлення Курбаса про так звану формулу театрального мистецтва і носіїв специфічного типу свідомості, до якого він відносить осіб, на яких чинять свій вплив основні гени, серед них: національні почуття, продовження та утримання роду, расова диференціація, які відбиваються у ментальності певної особи. Усе в сукупності формує відчуття існування – передумову зростання свідомості [1, 102].

Багатовимірність і складність цієї душевної роботи потребують неабияких зусиль від актора, мисленневої енергії, творчих пошуків. Це актуалізує роль інтуїції, вміння поглянути на себе зі сторони тощо.

Наступна фраза характеризує послідовність цієї діяльності, описану Курбасом: «через інтенсивне вдумування в певну роботу, у спочатку вигаданий сценічний факт,

образ, через поступове інтенсивне думання, коли не випускати ні на хвилинку з уваги тієї думки, яку хочеться передати, – в процесі роботи матеріалу, який ти взяв, мусить очищатись від непотрібного» [1, 196]. Матеріальними показниками того, як актор робить роль «своєю», стає інтонація – голос, тембр, емоції та інші психофізичні засоби, жестикуляція, пересування по сцені тощо. Водночас режисер не сприймав та заперечував доцільність поверхових, формальних ознак та засобів виразності, таких як «типово» підкреслена акторська афектація при публічному виконанні ролі/вистави. «Сучасний глядач приймає «перетвореність», а не злиття актора з переживанням, не натуру» [1, 583]. Він віддавав перевагу внутрішній наповненості містеріального типу на відміну від сліпого копіювання зовнішніх прийомів та ознак.

Мистецтво виховання актора, за Курбасом, означає виховання вміння і навичок технічно входити в образ завдяки використанню конкретних прийомів та методів, певного ритму. У цьому контексті режисер аналізує зміст поняття театрального ритму, посиляючись на мистецтво клоуна: «клоун – це не є певний тип людини – образ, а це саме певний ритм, у якому людина може клеїти дурня». Таким чином, Курбас сформував показову дефініцію акторського таланту: він має включати «здатність до несподіваних асоціацій» та «здатність захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження» [1, 76].

До трактування акторської майстерності такий підхід надає кузбасівському розумінню мистецтва актора особливої універсальності, характеру всеохопленості та цілісності і єдності. Концепція містерійного підходу робить завдання актора адекватним обраному засобу театральної виразності, враховуючи не лише здатність знаходити особливість і специфіку власної ролі – наприклад, деталі реквізиту, сценічного костюма, гриму, супровід звукоряду – а й цілу галерею ознак переконливого реалізму, характерного саме для певної епохи, жанру. При цьому зберігається елемент постійного творчого неспокою, імпровізаційності, характерної саме для поточного завдання конкретного актора, його театральної індивідуальності.

У театральному середовищі завжди гостро обговорюється проблема наявності/відсутності природних акторських здібностей, таланту – це, звичайно, важлива передумова набуття успіху в акторській професії, однак сама по собі недостатня. Зазвичай дискутується вміння працювати над собою, здатність відрізнити правильні прийоми від помилкових, допитливість, самокритичність, наполеглива праця тощо. Усі ці риси, а також зовнішність та голос, причому неважливо, красива чи потворна, природність функціонування в ролі вирізняють кваліфікованого актора.

Однак, засвоюючи ці навички, майбутній спеціаліст з театральної справи не стає автоматично актором, художником. Описуючи послідовність набуття відповідних знань і навичок, Курбас веде мову про особу, «для якої світ є певною диференційованою цінністю» [1, 243]. Таким чином, вироблення власної філософії надає важливого смислового значення процесу професійної підготовки актора, в межах якого мовлення зі сцени, будь-який словесний пасаж має бути складено акцентувати його доцільність [1, 253]. Логіка буття актора в ролі, вміння вибудувати арсенал виконавських прийомів виховується саме таким чином, що виступає в ролі постанови, яка має бути пріоритетною для майбутніх акторів. «Чиста театральність» відтак отримує яскраве, неприховане і незатьмарене сторонніми впливами втілення, що вражає, провокує та часто шокує глядача, змушуючи при цьому його замислитися над тими явищами духовного порядку, які розкривають реальний світ у його «абсолютному» розумінні [7, 137–147].

Певна асоціація тут виникає з законами музичної творчості, де все залежить від тонкого розуміння таких елементів, як ритм, темп, фразування, динаміка композиції, контраст фраз, тощо. Дуже показово, що Курбас вважав вивчення музики обов'язковим для акторів. У контексті осягнення законів театральної декламації особливу цікавість у нього викликала інтонаційна виразність оперних речитативів як засобу музичної персоніфікації.

Наукова новизна полягає в осмисленні курбасового розуміння ролі театрального мистецтва в сучасному світі, що несе сильне емоційне забарвлення його пасіонарної особистості. Точність курбасової «сміслової інтонаційності» в цьому плані надає особливо важливого значення саме слову, яке звучить зі сцени. Естетика видатного вітчизняного діяча, теоретика і практика театрального мистецтва диктує саме таке поєднання засобів театральної виразності, де первинна містерійність розкриває істинне призначення акторського мистецтва, його загадкову природу. Він, таким чином, пропонує акторові осмислено підкоритися конкретному сценарію, законам розвитку п'єси, конкретному сюжету, відкидаючи або нейтралізуючи акторський суб'єктивізм там, де цього вимагає логіка ігрової ситуації.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що пошуком своєї моделі перевтілення й пов'язаних з нею нових засобів майстерності акторської гри Лесь Курбас примножив сучасний світовий досвід театральної культури, зміцнив і продовжив спадкоємний зв'язок творчих пошуків шляхів акторського перевтілення.

Для сучасного покоління акторів є дуже важливим досвід театральної майстерності знаменитих українських й зарубіжних діячів театральної культури: Б. Брехта, М. Єврейнова, Г. Крега, Л. Курбаса, В. Мейерхольда, К. Станіславського, Г. Юри й ін., який дає змогу виявити реформаторські ідеї акторського мистецтва, диференціювати їх сутність та визначити свою школу з відповідними принципами та методами акторської майстерності.

### **Література**

1. Курбас Лесь. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
2. Курбас О. С. Березіль: Із творчої спадщини / під ред. М.Н. Москаленко; упоряд. М. Г. Лабінський. К.: Дніпро, 1988. 518 с.
3. Лесь Курбас: «Поворот до Європи і до самих себе»: бібліогр. покажч / уклад. Л. Оленич, Терноп. обл. універс. наук. б-ка, 2012. 288 с.
4. Паламаренко О. А. Реформаторська діяльність Леся Курбаса в українській театральній режисурі // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. 2011. № 20. С. 160–169.
5. Пугачева И. О. «Неомифологизм» и цикличность ранней лирики А. Блока в аспекте символистского миропонимания. *Теоретические и прикладные проблемы русской филологии*. 1999. № 6. С. 57–60.
6. Солов'яненко А. А. Л. Курбас: принципи виховання актора та сучасні проблеми оперно-вокального мистецтва // *Культура України*. 2013. № 40. С. 198–204.
7. Теория театра: сборник статей. М.: Междунар. агенство «А.Д.&Т.», 2000. 298 с.
8. Туркельтауб І. Про «Березіль» (Враження від подорожі). *Нове мистецтво*. 1926. № 6. С. 5–6.

### **References**

1. Kurbas, Les. (2001). *Philosophy of the theater.*, Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy» [in Ukrainian].
2. Kurbas, O. S. (1988). *Berezil: From th ecreative heritage.*, Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
3. Les Kurbas: «Turning to Europeand to our selves» (2012). Ternopil': Nac. centrteatr. mystectvaim. LesyaKurbasa [in Ukrainian].
4. Palamarenko, O. A. (2011). *Reforming activity of Les Kurbas in the Ukrainian theater directing. Mystectvoznavchi zapysky: Zb. nauk. prac'. (Vols. 20), (pp. 160-169).* Kyiv: Milenium [in Ukrainian].
5. Pugacheva, I. O. (1999). «Neomyphologism» and the cyclicity of the early lyricism of A. Blok in the aspect of the symbolic worldview, *Tyeoryeticheskiye I prikladnyye problemy russkoj filologii*. (Vols. 6), (pp. 57-60). Slavyansk [in Russian].
6. Solovyanyenko, A. A. (2013). *Kurbas: principles of actor training and modern problems of opera and vocal art. Kul'tura Ukrainy. (Vols. 40), (pp. 198-204).* Kyiv [in Ukrainian].
7. *Theater Theory: a collection of articles (2000).* Myezhdunar. Agyentstvo «A.D.&T.», Moscow [in Russian].
8. Turkeltaub I. (1924). *About Berezil (Impressions of Travel), Nove mystectvo. (Vols. 6), (pp. 5-6).* Kyiv [in Ukrainian].