



ПЕРШОДЖЕРЕЛА ЯК ОСНОВА РЕКОНСТРУКЦІЇ ТА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Ходаківська Еліна

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1846-6696>,
викладач кафедри сценічної мови. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Полонський Валерій

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0986-7326>,
аспірант кафедри організації театральної справи
імені І. Д. Безгіна. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

PRIMARY SOURCES AS THE BASIS FOR THE RECONSTRUCTION AND DEVELOPMENT OF MODERN UKRAINIAN THEATRE

Elina Khodakivska

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1846-6696>,
Lecturer of Stage Language Department.
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Valerii Polonskyi

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0986-7326>,
Postgraduated student of the Theatricals
Organization after named I. D. Bezgin
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

КЛЮЧОВІ СЛОВА:

український театр,
театральна методологія,
реконструкція традиції,
Леся Курбас, акторська
техніка, соматичні
практики, психофізика
актора, сценічна мова,
дихальні техніки,
праанаяма.

Анотація. У статті досліджується проблема переосмислення традиції в сучасному українському театрі як методологічної основи формування нових практик. Обґрунтовується теза про те, що традиція не зводиться до репрезентації минулого, а виступає механізмом збереження внутрішньої логіки мистецького розвитку, порушення якої призводить до втрати цілісності інноваційних процесів. Особливу увагу приділено аналізу фрагментарності спадщини Лесі Курбас та її впливу на сучасні підходи до театральної практики. **Мета статті** – визначення основних методів реконструкції сучасних театральних практик через звернення до першоджерел і виявлення їхнього потенціалу для формування актуальної методології українського театру. У праці застосовано методи порівняльного аналізу, історико-культурної реконструкції та практико-орієнтованого узагальнення. У результаті виокремлено ключові підходи до роботи



зі спадщиною: синтез фрагментів курбасівської системи з іншими театральними **методологіями**; критична оцінка практик, сформованих у межах ідеологічно зумовлених моделей; а також звернення до фундаментальних тілесних першоджерел, зокрема практики йоги. Доведено, що такі підходи дають змогу не лише реконструювати втрачені зв'язки, а й розширити інструментарій сучасного актора, зокрема в аспектах тілесної та мовно-голосової підготовки. **Наукова новизна** дослідження полягає у розгляді йоги як одного з базових джерел тілесних принципів, що структурно співвідносяться з українськими театральними практиками, зокрема системою «мімограмоти», а також у обґрунтуванні необхідності повернення до першоджерел як до способу подолання ідеологічних нашарувань у театральній педагогіці. Зроблено **Висновок**, що інновація в українському театрі постає як результат глибинного осмислення традиції, її реконструкції та подальшого розвитку, що забезпечує формування автономної й цілісної методології сучасного театального процесу.

KEYWORDS:

Ukrainian theatre, theatrical methodology, reconstruction of tradition, Les Kurbas, acting technique, somatic practices, actor's psychophysics, stage speech, breathing techniques, pranayama.

Abstract. The article examines the problem of reinterpreting tradition in contemporary Ukrainian theatre as a methodological foundation for the formation of new practices. It substantiates the thesis that tradition should not be reduced to a mere representation of the past, but rather functions as a mechanism for preserving the internal logic of artistic development, the disruption of which leads to a loss of integrity in innovative processes. Particular attention is paid to the analysis of the fragmentary nature of Les Kurbas's legacy and its influence on contemporary approaches to theatre pedagogy and practice. **The aim** of the article is to identify the principal methods for reconstructing contemporary theatrical practices through engagement with primary sources and to determine their potential for shaping a relevant methodology of Ukrainian theatre. The study employs comparative analysis, historical and cultural reconstruction, and practice-oriented generalization. The research outlines key approaches to working with theatrical heritage: the synthesis of fragments of Kurbas's system with other theatrical **methodologies**; the critical re-evaluation of practices formed within ideologically determined frameworks; and the engagement with fundamental bodily primary sources, particularly yogic practices. It is demonstrated that such approaches enable not only the reconstruction of lost connections but also the expansion of the contemporary actor's toolkit, especially in the domains of physical and voice training. The **scientific novelty** of the study lies in considering yoga as one of the fundamental sources of bodily principles structurally correlated with Ukrainian theatrical practices, in particular the "mimogramota" system, as well as in substantiating the necessity of returning to primary sources as a means of overcoming ideological layers in theatre pedagogy. **It is concluded** that innovation in Ukrainian theatre emerges as a result of a profound rethinking of tradition, its reconstruction, and further development, ensuring the formation of an autonomous and coherent methodology of the contemporary theatrical process.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Сучасний український театр функціонує в умовах активного переосмислення власної ідентичності, що зумовлює необхідність перегляду усталених підходів до формування театральної методології та педагогіки. Однією з ключових проблем у цьому процесі постає розрив між традицією та інновацією, що виник унаслідок історичних трансформацій і тривалого впливу ідеологічно зумовлених моделей мистецької освіти й практики.

Значна частина театральної спадщини, зокрема методологічні напрацювання Леся Курбаса, дійшла до сучасності у фрагментарному вигляді, що ускладнює їхнє цілісне осмислення та практичне застосування. Водночас упродовж тривалого часу формування театральної освіти відбу-

валося в межах нормативних систем, які часто не лише спрощували, а й трансформували первинні смисли художніх і педагогічних концепцій. У результаті сучасний театральний процес опиняється перед подвійним викликом: з одного боку – необхідністю подолання ідеологічних нашарувань і повернення до автентичних джерел, з іншого – потребою формування нових практик, адекватних актуальним культурним і мистецьким запитам. У цьому контексті особливої ваги набуває питання методів реконструкції театральних систем, здатних забезпечити зв'язок між історичною спадщиною та сучасною практикою.

Отже, проблема полягає у відсутності цілісної методології, що поєднувала б критичне осмислення традиції з можливістю її продуктивної тран-

сформації в сучасному театральному процесі. Це зумовлює необхідність звернення до першоджерел як до основи для реконструкції, переосмислення та подальшого розвитку українського театру як самобутнього культурного феномена.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Проблема осмислення традиції та її ролі у формуванні сучасної театральної методології неодноразово ставала предметом наукових досліджень у галузі театрознавства. Значний внесок у вивчення творчої спадщини Леся Курбаса здійснили сучасні українські дослідники, зокрема О. Клековкін, який акцентує на складності інтерпретації курбасівських текстів, зумовлених їхньою фрагментарністю, редакторськими втручаннями та ідеологічними нашаруваннями (Клековкін, 2024). У цьому контексті проблема реконструкції методології Курбаса постає як одна з ключових у сучасному театрознавчому дискурсі.

Окремий напрям досліджень пов'язаний із вивченням української театральної педагогіки ХХ століття, зокрема практик, сформованих у межах психологічного театру. У працях, присвячених творчості Гната Юри, Сергія Данченка та інших діячів, наголошується значущість їхніх методичних напрацювань, попри їхню історичну зумовленість ідеологічним контекстом. Водночас ці дослідження лише частково порушують питання критичного переосмислення таких практик через звернення до їхніх першоджерел.

У сучасному науковому полі також простежується зростання інтересу до тілесно-орієнтованих підходів в акторській підготовці. Скажімо, дослідження, присвячені інтеграції соматичних практик і дихальних технік, зокрема пранаями (Сафронов, 2011; Мельничук, 2022; Дегтяренко, 2022), демонструють ефективність міждисциплінарного підходу до формування акторської техніки. Однак у більшості випадків такі підходи розглядаються ізольовано від української театральної традиції та не пов'язуються безпосередньо з її історичними витоками.

Таким чином, аналіз наявних досліджень засвідчує наявність значного теоретичного та практичного матеріалу, присвяченого як спадщині Курбаса, так і сучасним тілесним практикам у театрі. Водночас недостатньо розробленим залишається питання їхнього поєднання в межах цілісної методології, що ґрунтувалася б на зверненні до першоджерел як основи реконструкції та розвитку сучасного українського театру, що й зумовлює

мету цієї статті – обґрунтування необхідності звернення до першоджерел як методологічної основи реконструкції сучасних театральних практик в українському театрі, а також визначення основних підходів до їхнього переосмислення з метою формування цілісної та функціонально обґрунтованої моделі сучасного театального процесу.

Виклад основного матеріалу. Для українського театру проблема традиції постає не лише як історико-культурна, а й як методологічна. У цьому контексті традиція не може бути зведена до консервації минулого; натомість вона функціонує як механізм збереження внутрішньої логіки мистецького розвитку. Переривання цієї логіки призводить до втрати опори інноваційного процесу, внаслідок чого новаторство ризикує редукуватися до випадкового поєднання запозичених елементів.

Упродовж тривалого часу формування освітніх програм у театральних закладах вищої освіти здійснювалося в межах нормативних моделей, зумовлених ідеологічно санкціонованими інтерпретаціями творчості окремих митців. Такі підходи визначали не лише зміст навчання, а й методичні засади підготовки актора й режисера. Зокрема, дослідник творчої спадщини Леся Курбаса О. Клековкін зауважує, що «більша частина видрукованих текстів Курбаса та його учнів є або редагованою (інколи з прикрими помилками, зі спробами актуалізувати тексти, що спричиняло подеколи перекручення змісту), або неправильно розшифрованою» (Клековкін, 2024).

Сучасний етап розвитку театральної освіти в Україні позначений закономірним процесом переоцінки цієї спадщини. Відбувається поступове дистанціювання від нормативно закріплених канонів і повернення до автентичних національних традицій. Паралельно активізується дослідження культурної та педагогічної спадщини з метою виявлення її структурних трансформацій: які елементи були збережені, які функціонували в латентних формах, а які – втрачені.

Звернення до практик Леся Курбаса у сучасному театральному процесі не може бути повноцінним у прямому, реконструктивному сенсі, оскільки «“система” Курбаса, свого часу неавторизована самим режисером» (Клековкін, 1998). Внаслідок цього сучасні практики змушені спиратися на фрагментарні знання про його методологію, реконструюючи її на основі збережених текстів, свідчень і дослідницьких інтерпретацій.

У цьому контексті доцільно окреслити три основні підходи до формування сучасних освітніх доктрин, кожен із яких тією чи іншою мірою апелює до витоків курбасівських практик.

Перший підхід полягає у поєднанні фрагментів спадщини Курбаса з методологіями інших практиків і теоретиків. Ідеться про своєрідне «комбінування» систем, де курбасівські ідеї інтегруються в більш структуровані або концептуально оформлені театральні практики.

Другий підхід передбачає очищення чинних практик, сформованих українськими театральними діячами в умовах імперської доктрини, але таких, що зберігають власну науково-практичну цінність. Це здійснюється через поглиблене вивчення першоджерел і переосмислення наративів, які в минулому зазнали ідеологічного нашарування.

Показовим прикладом реалізації першого підходу є практика Миколи Набоки. Дослідник поєднує положення, викладені у «Філософії театру» Курбаса, із принципами «фізичного театру» Жака Лекока (Лінник, 2024). У цьому разі більш структурована методологія Лекока виконує компенсаторну функцію, надаючи можливість заповнити ті лакуни, що виникають унаслідок фрагментарності реконструйованої системи Курбаса.

У цьому контексті важливо наголосити, що окреслений метод спирається на теоретичні та практичні орієнтири Леся Курбаса, який послідовно наголошував на доцільності звернення до міжкультурних джерел і активно інтегрував їх у лабораторну роботу з актором. Осмислюючи його педагогічну діяльність, є сенс акцентувати на показовому синтезі, що уможливив поєднання різних театральних традицій у межах цілісної системи. Як у лекційному курсі, так і в репетиційному процесі режисер системно поєднував техніки європейського, азійського та українського театру, аргументуючи акторські завдання не лише практично, а й на рівні теоретичного обґрунтування.

Зокрема, у лекції «Актор у нашій системі та праця над роллю» Леся Курбаса звертається до праці Б. Келлермана «Країна хризантем», аналізуючи відмінності між європейською та японською театральними моделями. Спираючись на власний досвід і практику інших театральних діячів, режисер критично переосмислює окремі висновки Келлермана, водночас виокремлюючи принципово важливі для українського актора аспекти –

зокрема техніку «економії засобів і найгострішої спостережливості» (Курбас, 2022).

Такий підхід засвідчує, що звернення до інших культурних практик у системі Курбаса не було еклектичним запозиченням, а постає як свідомо методологічна стратегія, спрямована на формування цілісної моделі акторської підготовки. Відтак сучасні практики синтезу різних театральних систем можуть розглядатися не як зовнішнє нововведення, а як органічне продовження відкритої моделі театру, яку послідовно вибудовував Курбас.

Щодо другого підходу, важливо наголосити, що навіть у межах жорстко регламентованих нормативів українська театральна практика продукувала оригінальні та ефективні методичні розробки, зокрема в руслі психологічного театру. Ідеться про творчість видатних митців української сцени – Гната Юри, Сергія Данченка, яких тривалий час зараховували до послідовників психологічного театру. Їхні напрацювання становлять значну науково-практичну цінність і не можуть бути еліміновані виключно з огляду на їхню історичну пов'язаність з ідеологічно зумовленим контекстом.

Застосування методологічних орієнтирів Леся Курбаса, зокрема принципу відкритості до міжкультурних практик і свідомого синтезу різних театральних систем, створює підґрунтя для переосмислення усталених педагогічних нормативів, сформованих у межах ідеологічно детермінованого театального процесу. У такій оптиці в центрі уваги опиняється не система як ідеологічний конструкт, а її функціональні принципи, що можуть бути реконструйовані через звернення до глибинних, доідеологічних витоків.

Відтак принципово важливим стає не механічне відтворення або заперечення окремих систем, а їхній аналітичний перегляд із позицій походження, функціональності та доцільності в сучасній акторській підготовці. Такий підхід передбачає виявлення першоджерел відповідних методик, їхнє звільнення від історично нашарованих інтерпретацій і подальшу інтеграцію в оновлену педагогічну модель.

Показовим у цьому сенсі є приклад системи акторського тренінгу, розробленої у 1920-х роках, що ґрунтується на принципі свідомого керування тілом, де емоційний стан виникає як наслідок точно організованого фізичного руху. Тривалий час ця система сприймалася як самодостатня театральна модель і водночас асоціювалася з імперською теа-

тральною парадигмою. Однак її глибинний аналіз дає змогу виявити зв'язки з ширшим колом тілесних практик, зокрема споріднених із принципами йоги, що базуються на роботі з балансом, координацією, центром ваги та усвідомленням руху. У цьому контексті зазначена система постає не як ізольований винахід, а як одна з інтерпретацій ширшого культурного пласту тілесності.

З огляду на це, доцільним видається не відмова від напрацьованих практичних інструментів, зокрема тих, що були сформовані в українському театральному середовищі (як у випадку з тренінговими системами режисера, актора та педагога Євгена Тищука (Тишук, 2017), а їхнє переосмислення через звернення до першоджерел. Такий підхід дає змогу зберегти ефективні елементи практики, водночас звільняючи їх від ідеологічних і концептуальних нашарувань.

Отже, запропонована методологія полягає в поетапному аналізі театральних педагогічних нормативів минулого: виявленні їхніх витоків, критичному осмисленні сформованих довкола них авторитетних інтерпретацій і свідомому зверненні до першоджерел як до підґрунтя для сучасної реконструкції. У цьому процесі відбувається відмова від штучно канонізованих моделей на користь функціонально обґрунтованих практик.

У контексті аналізу першоджерел окремих європейських і українських театральних практик – зокрема «мімограмоти», що застосовувалася в лабораторіях театру «Березіль» (Бондарчук, 2024), – простежується їхня структурна спорідненість із практиками йоги. Це дає підстави розглядати останню як один із фундаментальних пластів тілесної культури, що опосередковано вплинув на формування акторських методик.

Важливо зазначити, що йога, як одна з найдавніших систем роботи з тілом, історично створила передумови для чіткого формулювання завдань, які актор ставить перед власним тілом. У цьому сенсі вона пропонує не лише набір вправ, а й розгорнуту систему принципів, що регулюють тілесну організацію: від напрямків руху та залучення окремих м'язових груп до усвідомлення балансу, центру ваги й координації. Водночас йога виходить за межі суто соматичного рівня, вибудовуючи зв'язок між тілесним, енергетичним і психічним станами.

Показовим є те, що в умовах відсутності універсалізованої «інструкції» роботи з тілом у сучасній культурі, театральні практики минулого

зверталися до подібних систем як до джерела формулювань і принципів. Це давало можливість не лише структурувати тренувальний процес, а й концептуалізувати тілесні стани актора.

Це твердження аргументується шляхом порівняння окремих тілесних форм, що використовувалися в театральних практиках, із канонічними асанами йоги (зокрема, пози типу «воїн»/«стрілець»), де чітко простежується спільна логіка організації тіла. Так, система фіксації психофізичних станів у «Мімограмоті» С. Бондарчука (учня Курбаса) виявляє структурну подібність до базових принципів йогічної практики: тілесна форма, спосіб входження в позицію та її утримання безпосередньо пов'язані з формуванням внутрішнього стану.

Водночас принциповою є відмінність у цільових настановах: якщо в йозі кінцевою метою є гармонізація та внутрішня рівновага, то в театральній системі тілесна організація спрямована на породження дії, напруги та конфлікту як основи сценічного існування.

Таким чином, звернення до подібних фундаментальних джерел тілесних принципів відкриває можливість не лише розширення інструментарію сучасного актора, а й відновлення внутрішньої логіки розвитку української театральної педагогіки. У цьому підході інновація постає не як механічне запозичення зовнішнього досвіду, а як результат глибокого осмислення традиції, її очищення від ідеологічних деформацій і подальшого розвитку на основі універсальних, але водночас органічно інтегрованих практик.

Таким чином, звернення до відповідних першоджерел не лише «виправдовує» напрацьовання майстрів минулого, а й відкриває можливості для розширення практичного інструментарію сучасних митців. Зокрема, в лабораторії творчого проєкту Театр Між Трьох Колон у роботі зі студентами було застосовано вправу «Тварини», яка є поширеною в освітній практиці творчих закладів вищої освіти. Водночас її реалізація здійснювалася крізь призму принципів йоги.

Учасники не обмежувалися у виборі тварини для втілення, однак, як засвідчує практика, на початковому етапі виникає типова проблема – неможливість організувати власне тіло таким чином, щоб воно асоціативно відповідало обраному образу. У цьому контексті звернення до йогічних практик виявляється методично продуктивним, оскільки система асан уже містить чітко сформульовані

моделі тілесної організації, значна частина яких пов'язана з образами тварин («кішка», «кобра», «собака мордою вниз», «голуб», «півень» тощо).

Принципово важливим є те, що в межах йогічної традиції ці позиції передбачають детально окреслену соматичну структуру: визначені вектори руху, точки напруги й опори, баланс і координацію. У такий спосіб вони можуть функціонувати як своєрідна «інструкція» для актора, задаючи відправну точку у створенні етюду. Це дає змогу перейти від хаотичного пошуку до усвідомленої побудови сценічної дії через тілесну форму.

Отже, в цьому разі йога постає не як запозичена практика, а як методологічне підґрунтя, що сприяє спрямованій і структурованій підготовці акторських етюдів, водночас поглиблюючи розуміння зв'язку між тілесною організацією та внутрішнім станом виконавця.

З точки зору викладання дисципліни «сценічна мова», звернення до йогічних практик виявляється продуктивним не лише для розвитку соматичної організації актора, а й для поглиблення мовно-голосового тренінгу. Це зумовлено актуалізацією дихання як базової основи формування звучання. Як наголошував Лесь Курбас у лекціях із «художнього читання» (1926): «Коли ви дихаєте неправильно, то даєте не звучання, а поштовхи – і зараз же все обривається» (Курбас, 2026). Таким чином, Курбас окреслює цілісну систему роботи актора з тілом і диханням, що поєднує фізіологічну дисципліну з психофізичною виразністю. Вправа, задана режисером як приклад на згаданій лекції, ґрунтується на принципі усвідомленого дихання: глибокий, поступовий вдих супроводжується наростанням внутрішньої концентрації, яка проявляється у м'язовому напруженні – від міміки обличчя до жесту рук. Видих, натомість, постає фазою розслаблення, розгортання тіла та повернення до органічної рівноваги. Доповнюючи вправу, Курбас апелює до системи Петра Анохіна, наголошуючи важливість поступовості, точності положення тіла та формування відчуття гармонійності як природного стану. Йдеться не про механічне відтворення рухів, а про вироблення внутрішньої координації, коли дихання, рух і мовлення стають єдиним органічним процесом. У перспективі тривалої практики це, за Курбасом, забезпечує акторові сценічну привабливість і здатність «пасивної дії» – впливу на глядача без зовнішньої надмірності (Курбас, 2022).

Такий підхід цілком корелює з метою йогічних практик – розширення функціональних можливостей дихального апарату та формування усвідомленого контролю над ним. Це, своєю чергою, надає можливість розширити настанови Курбаса, доповнивши вправи мовно-голосового тренінгу практиками, що лежать в основі йоги.

Одним із ефективних напрямів такого розширення є поєднання тренажів спрямованих на розширення як дихального об'єму, так і вправ на організацію його ритмічної структури.

Як приклад першого типу можна розглянути вправу повне йогічне (тричастинне) дихання Діргха Пранаяма, з поетапним довдихом, що передбачає виконання основного вдиху через ніс із подальшим додаванням кількох коротких довдихів (Сафронов, 2011). Така техніка дає змогу поступово залучати різні відділи дихальної системи – від діафрагмальної до верхніх сегментів грудної клітки – формуючи відчуття вертикального розгортання дихання. Водночас важливо артикулювати, що активне використання ключичної зони не є нормативним для сценічного мовлення, однак у межах цієї вправи воно виконує допоміжну функцію, спрямовану на розширення дихального потенціалу та підвищення тілесної усвідомленості.

У цьому сенсі поетапне розгортання вдиху через систему довдихів може бути осмислене як процес поступового включення дихального ресурсу, що співвідноситься з уявленням про ритм як форму організації енергії.

Другий аспект роботи з диханням пов'язаний із його часовою організацією. У цьому контексті показовою є Самавритті пранаяма – техніка рівномірного дихання, що передбачає урівнювання тривалості основних фаз дихального циклу: вдиху (*puraka*), затримки після вдиху (*antara kumbhaka*), видиху (*rechaka*) та затримки після видиху (*bahya kumbhaka*). Класична модель цієї практики реалізується у формі так званого «квадратного дихання», однак у межах пранаями існує також принцип варіативного співвідношення фаз – вішама вритті (*Vishama Vritti*) (Сафронов, 2011), що передбачає нерівномірні ритмічні структури дихання. Це відкриває можливість формування різних «дихальних малюнків», які можуть бути адаптовані до конкретних сценічних завдань.

Важливим доповненням до зазначених підходів є практики, що поєднують дихання зі звуковою вібрацією. Зокрема, Бхрамарі пранаяма

(Bhramari) передбачає виконання повільного видиху із супровідним гудінням, що створює відчутну резонансну хвилю в ділянці обличчя, черепа та грудної клітки (Сафронов, 2011). Така вібраційна активація сприяє усвідомленню резонаторних зон і формує безпосередній зв'язок між дихальним потоком і звуковидобуванням.

У цьому разі дихання переходить у площину звучання, що відповідає вимозі узгодженості всіх елементів акторського апарату, де голос, тіло і внутрішній імпульс функціонують як єдина система. Також поєднання вправ, спрямованих на розширення дихального об'єму, його ритмічну організацію та вібраційне наповнення, дає змогу розглядати дихання як цілісну систему, що функціонує одночасно у просторовому, часовому та акустичному вимірах. Це, своєю чергою, забезпечує більш усвідомлене й гнучке керування голосом у професійній підготовці актора, реалізуючи ті принципи цілісності та органічності, на яких наполягав Лесь Курбас.

Отже, звернення до традиції в українському театрі набуває значення не лише методологічного інструмента, а й культурної необхідності, пов'язаної з відновленням перерваної тяглості власного мистецького розвитку. Уважний аналіз першоджерел і критичне переосмислення успадкованих практик дають можливість виявити глибинні принципи, що формують не запозичену, а органічну логіку української театральної педагогіки. Попри фрагментарність і часткову втрату знань, саме така робота відкриває можливість реконструювати цілісність системи, розширити її інструментарій і сформувати нові практики, що відповідають сучасним викликам. У цьому контексті інновація постає не як наслідування зовнішніх моделей, а як акт культурного самовизначення – процес, у якому український театр утворює себе як автономний і повноцінний суб'єкт світового театального процесу, здатний не лише інтегрувати, а й продукувати власні смисли, методи й форми.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що звернення до традиції в сучасному українському театрі має розглядатися не як відтворення минулого, а як методологічний інструмент, спрямований на виявлення внутрішньої логіки мистецького розвитку. Порушення цієї логіки, зумовлене історичними та ідеологічними чинниками, призвело до фрагментації театральних знань і ускладнило процес формування цілісної системи акторської підготовки.

З'ясовано, що сучасні підходи до реконструкції театральних практик можуть бути ефективно реалізовані через поєднання кількох методів: синтезу фрагментів курбасівської методології з іншими театральними системами, критичного переосмислення практик, сформованих у межах ідеологічно детермінованих моделей, а також звернення до фундаментальних тілесних першоджерел.

Доведено, що інтеграція принципів тілесних і дихальних практик, зокрема тих, що походять із йогічної традиції, сприяє розширенню інструментарію сучасного актора, поглиблює розуміння психофізичної природи сценічної дії та підвищує ефективність мовно-голосового тренінгу.

Встановлено, що звернення до першоджерел дає змогу не лише реконструювати втрачені зв'язки у театральній педагогіці, а й сформувати підґрунтя для розвитку нових практик, адекватних сучасним культурним запитам. У цьому контексті інновація постає як результат глибинного осмислення традиції, її очищення від ідеологічних нашарувань і подальшого розвитку.

Отже, сучасний український театр має потенціал до формування автономної та цілісної методології, що ґрунтується на принципі безперервності традиції, критичній рефлексії та відкритості до міжкультурного діалогу.

Джерела та література

- Бондарчук, С. К. Майстерство актора. Мімограмота / упоряд. М. Шкарабан (2023). Житомир : ПП «Євро-Волинь», 2023. 216 с. : іл.
- Дегтяренко, Т. В., Ковиліна, В. Г. (2022). *Психофізіологія розвитку*. Київ : УАІД «Рада». 327 с.
- Клековкін, О. (1998). Лесь Курбас: система і метод. Протоколи. *Український театр*, № 1–5. URL: <https://file.lib.in.ua/pdf/klekovkin-oleksandr-les-kurbas-systema-i-metod-protokoly.pdf> (дата звернення: 24.03.2026).
- Клековкін, О. (2024). *Система Курбаса: реконструкція* : навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К. 320 с. URL: https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/852/%d0%a1%d0%98%d0%a1%d0%a2%d0%95%d0%9c%d0%90%20%d0%9a%d0%a3%d0%a0%d0%91%d0%90%d0%a1%d0%90_%d0%bb%d0%bb8%d1%80%d0%b0_2024.pdf (дата звернення: 24.03.2026).
- Курбас, Л. (2022)/ *Філософія театру*. Харків ; Київ : Основи. 920 с.
- Ліннік, Ю. (2024). Амбасада театру «Березіль». Як незалежне мистецьке об'єднання «Хвиля» з Харкова

- змінює театральну освіту Львова. 10 серпня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/dekolonizuvati-teatralnu-osvitu-beretsya-mistecke-ob-yednannya-hvilya-u-lvovi-303110/> (дата звернення: 24.03.2026).
- Майерс, Т. (2024). *Анатомічні поїзди*. Київ : ВCB Медицина. 399 с.
- Мельничук, В. та ін. (2022). *Психологічна хвилинка*. Київ. 86 с.
- Сафронов, А. (2011). *Йога: фізіологія, психосоматика, біоенергетика*. Харків. 248 с.
- Тишук, Є. (2017). Сучасний актор – це творча особистість, що прагне співпраці з режисером і готова до неї. *Art-Око*. 10.01.2017. URL: <http://www.art-oko.com/intervyu/yeven-tishhuk-suchasnij-aktor-tse-tvorcha-osobistist-shho-pragne-spivpratsi-z-rezhiserom-i-gotova-do-neyi/> (дата звернення: 24.03.2026).
- Barth, F., Giampieri-Deutsch P., Klein, H.-D. (2012). *Sensory Perception*. Wien : Springer.
- Mondal, S. (2024). Proposed physiological mechanisms of pranayama: a discussion. *Journal of Ayurveda and Integrative Medicine*. Vol. 15, Nr. 1. Article 100877. URL: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC10837615/> (дата звернення: 24.03.2026).
- Klekovkin, O. (1998). *Les Kurbas: System and method. Protocols*. Ukrainskyi Teatr, (1–5). Retrieved March 24, 2026. Retrieved from <https://file.lib.in.ua/pdf/klekovkin-oleksandr-les-kurbas-systema-i-metod-protokoly.pdf> [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (2024). *Systema Kurbasa: Rekonstruktsiia* [The Kurbas system: Reconstruction]. Kyiv: Lira-K Publishing. Retrieved March 24, 2026. Retrieved from https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/852/%d0%a1%d0%98%d0%a1%d0%a2%d0%95%d0%9c%d0%90%20%d0%9a%d0%a3%d0%a0%d0%91%d0%90%d0%a1%d0%90_%d0%bb%d0%b8%d1%80%d0%b0_2024.pdf [in Ukrainian]
- Kurbas, L. (2022). *Filosofia teatru* [Philosophy of theatre]. Kharkiv–Kyiv: Osnovy. [in Ukrainian]
- Linnik, Yu. (2024, August 10). Embassy of the «Berezil» theatre: How the independent art association «Khvyliia» from Kharkiv is transforming theatre education in Lviv. Retrieved March 24, 2026. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/dekolonizuvati-teatralnu-osvitu-beretsya-mistecke-ob-yednannya-hvilya-u-lvovi-303110/> [in Ukrainian]
- Mayers, T. (2024). *Anatomichni poizdy* [Anatomy Trains]. Kyiv: VSV Medytsyna. [in Ukrainian]
- Melnichuk, V., et al. (2022). *Psykhologichna khvylynka* [Psychological minute]. Kyiv. [in Ukrainian]
- Mondal, S. (2024). Proposed physiological mechanisms of pranayama: A discussion. *Journal of Ayurveda and Integrative Medicine*, Nr 15(1), Article 100877. Retrieved from <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC10837615/>
- Safronov, A. (2011). *Yoga: fiziologhiia, psykhosomatyka, bioenerhetyka* [Yoga: Physiology, psychosomatics, bioenergetics]. Kharkiv. [in Ukrainian]
- Tyshchuk, Ye. (2017, January 10). A modern actor is a creative personality striving for collaboration with the director. March 24, 2026. Retrieved from <http://www.art-oko.com/intervyu/yeven-tishhuk-suchasnij-aktor-tse-tvorcha-osobistist-shho-pragne-spivpratsi-z-rezhiserom-i-gotova-do-neyi/> [in Ukrainian]

References

- Bondarchuk, S. K. (2023). *Maisterstvo aktora. Mimogramota* [Actor's mastery. Mimogramota] (M. Shkaraban, Ed.). Zhytomyr: PP «Yevro-Volyn». [in Ukrainian]
- Barth, F., Giampieri-Deutsch, P., Klein, H.-D. (2012). *Sensory Perception*. Wien: Springer.
- Dehtyarenko, T. V., & Kovylyna, V. H. (2022). *Psykhofiziologhiia rozvytku* [Psychophysiology of development]. Kyiv: UAID «Rada». [in Ukrainian]
- Klekovkin, O. (1998). *Les Kurbas: System and method. Protocols*. Ukrainskyi Teatr, (1–5). Retrieved March

Подано до редакції 29.03.2026 р.
Підписано до друку 28.05.2026 р.