

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
УКРАЇНИ**

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І  
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКО-КАРОГО**

**Факультет театрального мистецтва**

Кафедра організації театральної справи імені І. Д. Безгіна

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

**на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти**

**на тему**

**ЛЕСЬ КУРБАС ТА СИСТЕМА ОРГАНІЗАЦІЇ ВИХОВАННЯ ТА  
ПІДГОТОВКИ БЕРЕЗІЛЬСЬКОГО АКТОРА**

Студентки **Вітенчук Анни Анатоліївни**

4-ОТС курсу

Освітньої програми

«Організація театральної справи»

Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

Галузі знань Мистецтво

Ступеня вищої освіти «Бакалавр»

Науковий керівник:

доцент,

заслужений працівник культури України

Ялоха Тетяна Олександрівна

**Київ 2025**

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЛЕСЬ КУРБАС: ПОСАТЬ РЕФОРМАТОРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	7
1.1. Біографічний нарис та творчий шлях.....	8
1.2. Філософські та естетичні засади театру Курбаса.....	11
1.3. Вплив європейських театральних течій на формування поглядів Курбаса.....	13
РОЗДІЛ 2. «БЕРЕЗІЛЬ» ЯК ІНСТИТУЦІЯ ВИХОВАННЯ АКТОРА.....	16
2.1. Мистецьке об'єднання «Березіль» як експериментальний центр.....	17
2.2. Історія створення та структура Мистецького об'єднання «Березіль».....	19
2.3. Режисерська лабораторія, станції та комісії: організаційна модель театру.....	24
РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА ВИХОВАННЯ ТА ПІДГОТОВКИ АКТОРА В «БЕРЕЗОЛІ».....	27
3.1. Педагогічна концепція Леся Курбаса: «актор-творець».....	28
3.2. Методи та засоби акторської підготовки: пластика, мова, психологія.....	32
3.3. Психологічно-технічна комісія: роль у формуванні акторської майстерності.....	36
3.4. Інноваційні підходи: «психологічна арлекініада» та інші методи.....	40
РОЗДІЛ 4. ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРА.....	44
4.1. Аналіз ключових вистав театру «Березіль».....	45
4.2. Внесок випускників «Березоля» у розвиток українського театру.....	47
4.3. Спадщина системи Курбаса в сучасному театральному мистецтві.....	49
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ІНФОРМАЦІЇ.....	54

## ВСТУП

На зламі дев'ятнадцятого та двадцятого століть український театр зіткнувся з необхідністю кардинально переглянути свої засади, форми та призначення. В умовах політичних змін і соціокультурних зрушень початку ХХ століття, коли визначалася нова національна ідентичність та формувалися модерні форми української культури, постать Леся Курбаса набула особливої ваги. Він був не просто новатором чи талановитим режисером, а й мислителем, який розглядав театр як простір інтелектуального та духовного збудження, як лабораторію людської свідомості, як універсальний інструмент виховання людини майбутнього. У цьому контексті особливого значення набуло засноване ним мистецьке об'єднання «Березіль» – явище, яке вийшло далеко за рамки звичайної театральної трупи. Це була не просто сцена і не просто театр у класичному розумінні, а модель цілісної освітньо-художньої інституції, в якій актор ставав не виконавцем, а повноцінним співавтором, дослідником, провідником нового театального мислення.

Вивчення системи виховання та підготовки актора в «Березолі» неможливе без глибокого розуміння особистості самого Курбаса як реформатора українського театру. Його життєвий і творчий шлях – це шлях еволюції поглядів, який поєднав у собі національну традицію з найновішими художніми та філософськими ідеями Європи. Формування його світогляду відбувалося в атмосфері культурних пошуків та зіткнення ідей, що й зумовило його відкритість до модерністських підходів, синтезу мистецтв і переосмислення ролі актора в театральному процесі. Розуміння Курбасом театру як явища синтетичного і метафізичного визначило його філософські й естетичні орієнтири, а також спонукало до створення унікальної інституції, що мала в собі елементи навчального закладу, дослідницького центру і художнього колективу водночас.

Центральною ідеєю, що пронизувала всю діяльність «Березоля», було виховання актора нового типу – актора-творця, здатного не лише до втілення

ролей, але й до глибокого аналітичного мислення, до філософського осмислення дійсності через сценічну дію. В театрі Курбаса акторська праця була піднесена до рівня лабораторної практики, де кожен елемент – тіло, голос, інтонація, жест – піддавався ретельному вивченню й аналізу. В цьому процесі ключову роль відігравали режисерська лабораторія, станції і комісії, які забезпечували багаторівневу систему підготовки та контролю за творчим зростанням актора. Особливу роль у цьому механізмі відігравала психологічно-технічна комісія, діяльність якої дозволила підняти акторську майстерність на рівень усвідомленої психофізичної методології.

Звернення до системи виховання актора в театрі «Березіль» дає змогу простежити, яким чином Лесь Курбас інтегрував освітню, наукову та мистецьку діяльність в єдину структуру, яка функціонувала не за традиційними схемами, а за власною логікою розвитку театру як живої лабораторії. Його модель не передбачала сліпого наслідування, вона ґрунтувалася на самостійному мисленні, постійному самопізнанні та критичному аналізі. Актор у цій системі формувався як незалежна творча особистість, здатна не тільки виконувати режисерське завдання, а й пропонувати власні інтерпретаційні рішення, активно брати участь у колективному пошуку сенсів, що лежать за межами тексту. Саме тому виховання актора в «Березолі» передбачало не лише технічне удосконалення, а й глибоку інтелектуальну та духовну підготовку, яка охоплювала сфери філософії, психології, літератури, образотворчого мистецтва та музики.

Ключовим компонентом практичного втілення цих ідей були станції та комісії, які розглядалися не як формальні підрозділи, а як автономні творчі осередки. Вони забезпечували безперервну рефлексію над процесом виховання актора, ставили перед ним завдання розвитку різних сторін його художньої натури. Наприклад, психологічно-технічна комісія займалася дослідженням внутрішнього стану виконавця, пластична станція розробляла мову тіла, лабораторія дикції – мову інтонацій, а режисерська лабораторія

зосереджувалася на розробці загальної композиції вистави, спираючись на активну співпрацю з акторами. Такий підхід давав змогу сформувати не ремісника, а митця, який усвідомлює власну участь у створенні сценічного твору як рівноправного партнера режисера.

Особливу роль у підготовці актора відігравала щоденна практика. Навчання у «Березолі» не обмежувалося лекційними заняттями чи тренінгами. Всі методи виховного процесу безпосередньо впроваджувалися у репетиційну та сценічну діяльність. Кожна вистава ставала підсумком педагогічного процесу, її структура демонструвала результат глибокої роботи над акторськими елементами: словом, жестом, ритмом, паузою, психологічним імпульсом, партнерською взаємодією. Таким чином, педагогічна концепція Леся Курбаса проявлялася не лише в абстрактних настановах, а й у чіткій системі практичної реалізації, яку можна простежити у конкретних постановках, таких як «Газ», «Мина Мазайло», «Маклена Граса», що стали вершинами не тільки українського, а й європейського театру того часу.

Своєю діяльністю Курбас заклав підвалини нової театральної педагогіки, яка й сьогодні продовжує надихати режисерів, педагогів та акторів. Його система не втратила своєї актуальності, оскільки вона не є застиглою догмою, а відкритою моделлю, яка адаптується до змін культурного і соціального контексту. Курбас не залишив суворо прописаних методичних посібників – його спадок зберігається у живій традиції, яка передається через театральні школи, акторські майстерні, вистави та сучасні експериментальні театри, що продовжують досліджувати межі людського вираження на сцені.

Ця дипломна робота має на меті всебічне вивчення системи виховання актора, яка була впроваджена в межах театру «Березіль».

Відповідно до мети, я визначила такі завдання: розглянути життя і творчість Леся Курбаса та його внесок в український театр; охарактеризувати основні ідеї та культурні принципи, які визначали його методи;

проаналізувати структуру «Березоля» як місця для театральної освіти та експериментів; вивчити функціонування станцій і комісій як основи підготовки акторів; розглянути педагогічні погляди Курбаса, його концепцію «актора-творця» і методи навчання; подивитися на практичне втілення цих ідей у виставах «Березоля» та в роботі його учнів.

Об'єктом дослідження є система виховання актора в «Березолі» як організаційний, культурно-освітній і мистецький феномен.

Предметом дослідження виступають принципи, структура та методи театральної педагогіки, запроваджені Лесем Курбасом у межах організаційної моделі «Березоля», зокрема через діяльність спеціальних станцій, комісій та режисерської лабораторії.

Для досягнення поставлених цілей у роботі було використано комплекс методів збору та аналізу матеріалу: історико-біографічний метод (для реконструкції життя та творчості Курбаса), метод культурно-мистецького аналізу (для дослідження змісту вистав, структури театру «Березіль»).

У першому розділі розглядається постать Леся Курбаса як реформатора, аналізується його біографія, філософські ідеї та європейські впливи, що сформували його як митця. Другий розділ присвячений самому Мистецькому об'єднанню «Березіль» як інституції виховання актора: описується його організаційна структура, режисерська лабораторія, станції та комісії, які стали підґрунтям унікальної моделі театру. Третій розділ аналізує педагогічні підходи Курбаса до формування актора-творця, його методи роботи з пластикою, мовою, психофізіологією, а також інноваційні експерименти, що втілювалися в межах театру. Четвертий розділ присвячений практичному втіленню цієї системи – розгляду конкретних вистав як прикладів реалізації педагогічної програми, аналізу кар'єр акторів, які вийшли з «Березоля», та осмисленню впливу системи Курбаса на сучасне театральне мистецтво.

## РОЗДІЛ 1. ЛЕСЬ КУРБАС: ПОСАТЬ РЕФОРМАТОРА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.

Ім'я Леся Курбаса посідає виняткове місце в історії української культури першої половини ХХ століття. Його постать нерозривно пов'язана з процесами художнього оновлення, що вирували на тлі культурного ренесансу 1920-х років – періоду, коли мистецтво прагнуло вирватися з вузьких рамок етнографічного наслідування та перейти на новий рівень філософського й художнього мислення. У цьому контексті Курбас постає не лише як талановитий режисер чи організатор театральної справи, але й як реформатор, котрий принципово змінив саму природу українського театру, його мову, структуру, ідеологію та функцію в суспільстві. Адже саме він розглядав театр не як засіб розваги чи наслідування реалій життя, а як складну синтетичну систему, що має формувати свідомість, сприяти духовному розвитку людини, а також відкривати нові способи осмислення навколишнього світу.

Курбас увійшов у культуру як інтелектуал європейського масштабу, котрий глибоко розумівся на філософії, літературі, театрознавстві, естетиці. Його освіта, здобута у Львові та Відні, а також активна участь у культурному русі Галичини, сформували підґрунтя для подальшої творчої діяльності, що розгорнулася вже в кардинально змінених умовах радянської України. У роки після Жовтневого перевороту Курбас спрямував свою енергію на побудову нового театру – театру мислення, експерименту, філософського узагальнення. Так виник театр «Березіль» – не просто трупа, а потужна мистецька інституція, лабораторія, педагогічна школа та дослідницький центр, де формувалися нові засади сценічного мистецтва. Відмовляючись від традиційного, натуралістичного театру, Курбас впроваджував принцип умовності, символізму, ритму, візуального коду, глибокого психологічного аналізу,

інтелектуального узагальнення – і тим самим змінював уявлення про сутність театрального дійства.

Постать Курбаса є унікальним прикладом поєднання національного та модерного. Його театр виростав із українського ґрунту – мови, культури, фольклору, історичної пам'яті – але водночас був відкритий до новітніх європейських течій, таких як експресіонізм, конструктивізм, авангард, що проявлялось у сценографії, акторській техніці, режисурі. Таким чином, Курбас формував не просто сценічний стиль, а культурну філософію, яка поєднувала естетику з етикою, політичну рефлексію з духовним пошуком, експеримент з традицією. Його творчість поставала як відповідь на питання про місце людини в новітній історії, про межі її свободи, про роль мистецтва в епоху криз і трансформацій.

У вступі до розгляду постаті Леся Курбаса важливо усвідомити, що його реформаторство не зводилося до технічних змін у театральному процесі. Воно мало глибинний світоглядний характер: Курбас прагнув створити театр як інтелектуальну силу, що виховує нового глядача і нового актора – мислячих, духовно пробуджених, творчо активних. Саме в цій амбіції і криється глибина та актуальність його спадку. У сучасному контексті повернення до ідей Курбаса – це не лише акт історичної справедливості, але й заклик до осмислення ролі мистецтва як простору відповідальності, свободи та культурного прориву.

### **1.1. Біографічний нарис та творчий шлях**

Леся Курбас – постать, що увійшла в історію українського культурного життя. Режисер, актор, теоретик сцени, педагог та реформатор театрального мистецтва. Життя і творчість Курбаса стали символом культурного злету 1920-х років, а також трагічної долі української інтелігенції в епоху сталінського терору. Його біографія не просто перелік подій, це боротьба за право

українського театру бути сучасним, мислячим, інтелектуальним, національним за своєю формою, і водночас, європейським за рівнем розвитку.

Олександр-Зенон Степанович Курбас народився 25 лютого 1887 року у місті Самборі (нині Львівська область) в сім'ї акторів. Дитинство його пройшло в театральному середовищі, що суттєво вплинуло на його зацікавлення сценою як мистецтвом думки, а не лише способом розваги. Після навчання у гімназії в Тернополі, він став студентом Львівського університету, де вивчав германістику, літературознавство, філософію, а згодом продовжив освіту у Відні. У студентські роки Курбас був захоплений європейською театральною думкою, слідкуючи за новими тенденціями, зокрема символізмом, експресіонізмом та модернізмом. Паралельно він займався літературною діяльністю та перекладами.

Після повернення в Україну, він розпочав акторську та режисерську діяльність у театрах Галичини та Києва. «Лесь Курбас приїхав до Києва, в Російську імперію, 1916 року з твердим наміром, виношуваним принаймні з початку десятиліття, перетворити український театр із провінційної копії іноземних культур на оригінальний живий театр із власним обличчям. Мало того, він мріяв змінити характер самого театру, який, на його думку, агонізував. Курбас належав до того самого покоління, що й Томас Стернз Еліот, Юджин О'Ніл, Ервін Піскатор та Чарлі Чаплін, і поділяв багато їхніх ідей» [ Макарик, 2010, С. 83 ] У 1917 році Курбас заснував "Молодий театр" у Києві, що стало першою спробою створити інтелектуально орієнтовану театральну трупку, яка поєднувала національну форму з модерною естетикою. Цей театр працював над оновленням української сцени, впроваджуючи елементи ритмічної гри, музичності, психологічного заглиблення, але згодом припинив існування через політичну нестабільність. Далі Курбас деякий час співпрацював з театром імені Шевченка, де прагнув реалізувати свої новаторські підходи, але стикнувся з нерозумінням та спротивом консервативного колективу.

У 1922 році в Києві Курбас засновує театр нового формату - мистецьке об'єднання "Березіль", яке пізніше переїхало до Харкова. "Березіль" перетворився на унікальне явище: не тільки сценічна платформа, а й інтелектуальна інституція з власною школою, лабораторією, станціями, комісіями, видавничою діяльністю. Курбас вводив у репертуар п'єси класиків та сучасників, особливе місце мала співпраця з драматургом Миколою Кулішем. Постановки "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Патетична соната", "Маклена Граса" стали справжніми театральними відкриттями - сценічно інноваційними, філософськи глибокими, політично чутливими. У них поєдналися гротеск, символіка, соціальна сатира та екзистенційне узагальнення. Курбас вибудовував театр як багатогранне мистецтво, де слово, музика, рух, світло та декорації утворювали єдиний організм.

В "Березолі" він організовує школу для акторів, режисерську лабораторію, заснував Психологічно-технічну комісію, яка вивчала методи сценічної дії, розробляла систему акторського тренінгу, аналізувала ритми та рухи. Його театральна педагогіка була спрямована на розвиток актора як інтелектуального співучасника сценічного процесу. Курбас вимагав від актора не лише технічної майстерності, але й глибини мислення, етичної позиції, здатності інтерпретувати текст та самостійно розмірковувати в рамках вистави.

Однак у 1930-ті роки ситуація в Україні змінюється. Радянська влада посилює ідеологічний контроль над культурою. Курбас, який не погоджується з формалізацією мистецтва, зі спрощенням художнього змісту до ідеологічного гасла, потрапляє під критику. У 1933 році його звільняють з театру, звинувачуючи у "формалізмі" та "націоналізмі". У 1934 році його заарештовують за сфабрикованими обвинуваченнями в приналежності до "української націоналістичної організації". Після судового вироку Курбаса відправляють на Соловки, де він працює у табірному театрі, навіть там намагаючись дотримуватися високих стандартів сценічної культури.

У 1937 році, в розпал сталінського терору, Курбаса разом з іншими представниками української інтелігенції розстрілюють в урочищі Сандармох у Карелії. Його ім'я було викреслено з афіш та енциклопедій, творчість заборонена, театри "перевиховані" у дусі соцреалізму.

Лише у другій половині ХХ століття розпочинається поступове повернення Курбаса в українську культурну пам'ять. Його творчість переосмислюється як унікальний досвід модернізації українського театру, як приклад поєднання національної традиції з модерністською формою. Курбас постає не лише як новатор театру, а як мислитель, для якого театр був місцем пошуку смислів, відповідей на виклики часу, простором для формування вільної особистості.

Спадщина Леся Курбаса – це не лише сторінка історії, а дієвий інструмент переосмислення мистецтва, культури та національної ідентичності. Його бачення театру як кузні духу та інтелекту залишається джерелом натхнення для нових поколінь митців, а його трагічна доля – нагадуванням про відповідальність культури перед історією.

## **1.2. Філософські та естетичні засади театру Курбаса**

Театральне діяльність Леся Курбаса було сповнене стремлінням відродити український театр, перетворивши його на простір інтелектуального та духовного осмислення світу. Головна ідея, що лежала в основі його режисерського бачення, полягала в потребі переосмислити театр як єдину систему, де всі компоненти – текст, актор, простір, освітлення, звук – слугують творенню багатовимірного художнього значення. Курбас вважав, що театр не повинен бути просто віддзеркаленням реальності чи буденності, а повинен спонукати глядача до роздумів, внутрішньої праці та філософського аналізу подій. Він категорично відкинув етнографічний, фольклорно-реалістичний стиль, який домінував у тогочасному українському театрі, і замість цього закликав до створення театру ідей, театру майбутнього.

Одним із ключових принципів його творчості стала інтеграція найновіших європейських театральних течій – символізму, експресіонізму, конструктивізму – в українське культурне середовище. «Серед різних мистецьких напрямів найбільший вплив на творчість Курбаса мав експресіонізм, причому експресіонізм у його німецькому варіанті, хоча, судячи з висловлювань режисера — саме висловлювань, а не практики, — він не цурався футуризму, дадаїзму і, можливо, вплив цих ідей був би помітнішим у його практиці, якби не обране ним соціально-політичне спрямування театру» [ Клековкін, 2023, С. 154]. Курбас сприймав режисуру як інтелектуальну професію, що вимагає не лише організації сценічної дії, а й глибокого розуміння драматургії, філософії та психології. У театрі «Березіль» він створив унікальну лабораторію, де мистецтво акторської гри досліджувалося через науковий підхід – зокрема, завдяки діяльності Психологічно-технічної комісії, яка вивчала взаємозв'язок емоцій, рухів та сенсів. Курбас наполягав на тому, що актор має бути не просто виконавцем, а «співобробником» – активно мислячою особистістю, яка через свою присутність формує та передає ідею вистави.

Іншим важливим принципом стала концепція багатогранності театального твору. Курбас вірив, що сцена має відображати не тільки зовнішній сюжет, а й передавати глибокі внутрішні процеси – ідеї, архетипи, символи, соціальні напруження. Саме тому він використовував складну структуру *mise-en-scène*, де кожен елемент мав своє семантичне значення. Цей підхід особливо проявився у його постановках п'єс Миколи Куліша, таких як «Народний Малахій» або «Мина Мазайло», де крізь зовнішню комедію проглядалася трагічна діалектика суспільства.

Курбас розглядав театр як простір для діалогу між митцем і глядачем, і цей діалог мав бути активним, емоційно-інтелектуальним, провокативним. Він закликав відмовитися від однозначних трактувань та створювати сценічні

образи, відкриті для інтерпретацій. Ідея «театру як мислення» стала основою його режисерських пошуків і залишається актуальною й сьогодні.

Діяльність Леся Курбаса була тісно пов'язана з його переконанням у необхідності культурного відродження української нації. Він бачив театр як інструмент національного становлення, однак не в етнографічному, а в цивілізаційному, модерністському розумінні. Через театр Курбас прагнув не тільки створювати естетичну форму, але й формувати нового глядача, нову особистість, здатну до критичного мислення, внутрішньої свободи та духовного зростання.

### **1.3. Вплив європейських театральних течій на формування поглядів Курбаса**

Формування світогляду та естетичних засад Леся Курбаса відбувалося в щільній взаємодії з головними європейськими театральними напрямками початку ХХ століття. Вони знаходились у активному пошуку нової театральної мови, придатної для розуміння людини в епоху великих соціальних, наукових та філософських зрушень. Курбас як мислитель та режисер не тільки спостерігав за цими процесами, але й глибоко їх аналізував та адаптував у власній художній системі. Вона міцно вкорінилася в українському ґрунті, проте була водночас модерною та глобально орієнтованою. Його навчання у Львівському університеті, час перебування у Відні, знайомство з німецькомовним театральним середовищем та ретельне вивчення новітніх європейських театральних теорій сформували вагомий фундамент, на якому базувалася його подальша режисерська робота.

Одним з найсуттєвіших впливів на Курбаса став німецький експресіонізм, що утвердився в театрі як спроба відмови від натуралізму та реалізму на користь внутрішньої правди, емоційного напруження, символічних форм та спотворення простору. Курбасу був близький цей підхід, де сценічна реальність передавалася не через побутову імітацію, а крізь

художнє перетворення переживання. У виставах "Березоля" це проявлялося у різкому контрасті світла та тіней, виразних ритмах руху акторів, умовному середовищі, що не дублювало дійсність, а виводило глядача на рівень узагальнень, метафор, ідейного напруження. Для Курбаса сцена була простором психічної та духовної дії, де кожен елемент – декорація, інтонація, жест – повинен був нести смислове навантаження, а не тільки бути тлом.

Вплив німецької театральної традиції, особливо інтелектуального театру Макса Рейнхардта, став важливим для розуміння Курбасом театру як синтезу різних мистецтв. Рейнхардтівський принцип "режисури як композиції" мав аналог у підході Курбаса до створення вистави як гармонійної цілісності, де музика, ритм, архітектоніка сценічного простору та акторська гра є частинами єдиного художнього організму. Курбас, подібно до Рейнхардта, мислив категоріями простору, руху та символіки, водночас відкидаючи декораційний реалізм та прагнучи до умовного, функціонального оформлення сцени, яке створювало багатовимірний простір дії.

Французький театр, зокрема ідеї символістів, справив на Курбаса ще одне вагоме враження – акцент на внутрішньому переживанні, багатозначності сценічного образу, відмові від прямолінійного сюжету на користь асоціативних, психологічно насичених форм. Вплив театру символізму помітний у пошуках Курбаса нових форм акторської гри – не зовнішньо описової, а метафоричної, узагальненої. Його режисура активно використовувала символічні жести, складну сценографію, ритмізацію мови та руху, що наближало вистави до умов театрального ритуалу чи модерної поезії. Цей підхід був спрямований на створення на сцені не відображення зовнішнього світу, а умовного світу ідей, почуттів та архетипів, які глядач мав зчитати інтуїтивно та емоційно.

Курбас також уважно стежив за пошуками англійського театру, зокрема новаторськими експериментами театру Гордона Крейга, який пропонував ідею "акторської маріонетки" та театр як візуально-музичну композицію. Хоча

Курбас не розділяв всіх естетичних крайнощів цього підходу, його зацікавила сама ідея театру як мистецтва композиції, де важливими є ритм, світло, структура простору. Він ретельно досліджував трактати Крейга про "надмаріонетку", проте не погоджувався з деактуалізацією живої людської індивідуальності актора. Для Курбаса актор мусив залишатися носієм ідей та почуттів, але водночас працювати в системі високої сценічної дисципліни, в якій жести, інтонації та рухи підпорядковувались загальній конструкції вистави.

Італійський футуризм та динамізм також не залишились поза увагою Курбаса. Його експерименти з ритмом та темпом вистав, з синкопованими мізансценами, з пластикою руху та монтажем дії вказують на зацікавленість сучасною урбаністичною динамікою та пошуками нового стилю часу. Ці елементи були особливо помітні у виставах "Березоля" другої половини 1920-х років, де Курбас активно застосовував принципи сценічного монтажу, перегуку із кінематографом, "колажні" структури драматургії та сценографії.

Європейські театральні напрямки першої третини ХХ століття стали для Леся Курбаса не джерелом сліпого наслідування, а полем творчого переосмислення. Він вбирав ці впливи крізь призму власного інтелектуального та національного досвіду, створюючи з них авторську систему, в якій синтезувалися філософія, мистецтво, культура та педагогіка. Його режисура була спробою не просто наслідувати Захід, а вести з ним діалог на рівних, продукуючи власну модерністську модель українського театру – глибоку, експериментальну, універсалістську за духом та глибоко національну за формою.

## РОЗДІЛ 2. «БЕРЕЗІЛЬ» ЯК ІНСТИТУЦІЯ ВИХОВАННЯ АКТОРА

Виховання актора розпочинається не з ролі, а з формування його як цілісної особистості, котра має власну внутрішню позицію та буде здатною втілювати складні, багатозначні образи.

У МОБі діяли майстерні виховання актора, що охоплювала різні рівні підготовки – від загальноосвітнього до вузькоспеціального. Підготовка велася в майстернях Березоля. Програма передбачала вивчення історії театру, філософії, психології, історії мистецтв, логіки, музики, мов. Особливу увагу приділяли пластиці тіла, ритміці рухів, голосу. Ці елементи інтегрувалися в систему акторської підготовки, яка не обмежувалась суто технічними навичками, а спрямовувалася на розвиток чутливості, свободи, точності та органічності. Курбас вірив, що тіло актора – це інструмент мислення, що актор мусить «мислити тілом», «відчувати образ крізь пластику», «виконувати дію як логічне продовження внутрішнього процесу».

Паралельно з акторськими майстернями у Березолі функціонувала режисерська лабораторія, що співпрацювала з акторами у форматі творчого діалогу. Режисери та актори разом досліджували сценічну дію, експериментували з інтонацією, ритмом, структурою реплік, взаємодією між персонажами. Завдяки цьому актор не відчував себе лише виконавцем – він долучався до творення сценічного простору, брав участь у постановочних обговореннях, розвивав навички аналітичного мислення.

Заняття у «Березолі» не обмежувалися класичними формами педагогіки. Часто проводились імпровізаційні лабораторії, обговорення переглянутих вистав, театральні диспути. Курбас активно залучав акторів до участі в усіх етапах роботи над виставою – від аналізу п'єси до створення візуальної

концепції. Це розвивало в них почуття відповідальності, креативності та залученості до цілісного театрального процесу.

Ідея виховання актора у Курбаса мала ще одну важливу складову – етичну. Він переконано вважав, що актор повинен бути особистістю високої моральної культури, національної свідомості та внутрішньої гідності. В його педагогічному підході не було місця поверховості, технічному формалізмові або дилетантизму. Актор «Березоля» – це людина, яка відчуває себе носієм ідей, культурної пам'яті, духовної сили. Саме тому в театрі панував високий рівень дисципліни, колективної взаємоповаги, взаємного навчання та постійного саморозвитку.

### **2.1. Мистецьке об'єднання «Березіль» як експериментальний центр**

Мистецьке об'єднання «Березіль», засноване Лесем Курбасом у 1922 році, стало одним з найвидатніших надбань українського театру ХХ століття, яке діяло як справжній експериментальний осередок. Його унікальність визначалася не лише створенням вистав, але й активною розробкою нових підходів до сценічного мистецтва, формуванням власної теорії театру, вихованням нових облич акторів та режисерів, а також формуванням середовища інтелектуального пошуку. Курбас вбачав у театрі не просто дзеркало життя, а інструмент для його пізнання, трансформації, художнього переосмислення та філософських сенсів. Для нього театр завжди був чимось більшим «Мистецтво, особливо театр мусить повернутися до своєї первоформи — релігійного акту. Воно все-таки по суті — акт релігійний. ...Воно — могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр — храм...» [Макарик, 2010, С. 118]. Саме тому він і заснував «Березіль» як лабораторію творчих спроб – простір, де кожна вистава була полем дослідження, а не просто мистецьким твором.

Ключовим принципом діяльності «Березоля» був ідеал «живого театру», що безперервно змінюється, оновлюється, взаємодіє з новими художніми, філософськими та науковими концепціями. Курбас активно впроваджував інновації, що йшли врозріз з усталеними правилами побутового, натуралістичного театру. Мультидисциплінарність відіграла тут важливу роль: театр взаємодіяв з музикою, живописом, архітектурою, психологією, літературознавством, історією культури. Курбас вірив, що актор повинен бути не тільки виконавцем, а дослідником, носієм ідей та образів, що народжуються на перетині цих дисциплін. Всі члени театру працювали в системі, яка передбачала активну інтелектуальну участь у процесі створення вистави.

Одним з важливих інструментів новаторського підходу в «Березолі» була Психологічно-технічна комісія – специфічний підрозділ, який вивчав внутрішню логіку акторської дії, закономірності сценічної виразності, механізми взаємодії між емоційним станом, фізичною дією та ритмом. Комісія намагалася створити наукове підґрунтя для розуміння акторського мистецтва, проводила регулярні заняття, дослідження, розробляла методики, що дозволяли експериментувати зі сценічними формами. Тут народжувались концепції нової мови сцени, де кожен елемент – жест, інтонація, музика, декорація – мав чітку функціональність і художнє навантаження. Такі експерименти часто виходили за межі «традиційного» театру та наближались до того, що сьогодні можна назвати постдраматичним мистецтвом.

В рамках «Березоля» експерименти стосувалися не лише акторської гри, а й усіх складових сценічної вистави. Надзвичайно важливою була сценографія – простір вистави розглядався не як фон, а як активний учасник дійства. Декорації створювались не для ілюстрування сюжету, а для організації ритму, змісту, емоційного клімату вистави. Курбас активно залучав до співпраці художників-авангардистів, серед яких найвідомішим був Вадим Мельник. Його конструктивістські декорації формували нову візуальну мову

театру, сприяли появі так званого «театру дії», де рух та композиція сцени ставали драматургічними засобами.

Музика у виставах «Березоля» виступала не просто фоном, а як драматургічний фактор. Вона впливала на темпоритм сценічної дії, підкреслювала структурні зміни, поглиблювала символіку образів. Курбас розглядав музичну партитуру як рівноправний сценарний шар, що доповнює слово та візуальну образність. Часто музика писалася спеціально для конкретної вистави, що ще раз підкреслює унікальність кожного постановочного проекту як окремого художнього світу.

Особливістю «Березоля» як експериментального простору була його постійна саморефлексія. Після кожної прем'єри в театрі організовувались обговорення, на яких аналізувалися як естетичні, так і методологічні аспекти вистави. Така практика дозволяла учасникам систематично вдосконалювати методи роботи, а також фіксувати результати експериментів у формі протоколів, що зберігалися в архіві театру та передавалися наступним поколінням акторів та режисерів.

«Березіль» поставав як організм, що мислив себе не як установа з визначеним набором правил, а як процес – живий, динамічний, відкритий для помилок та непередбачуваних ситуацій, але разом з тим дисциплінований та спрямований на пізнання нових мистецьких форм. МОБ Курбаса був тісно інтегрований у європейський культурний контекст, але водночас залишався глибоко закоріненим в українському культурному ґрунті, використовуючи фольклор, історичну пам'ять, мовні та ритмічні традиції, що перетворювалися на матеріал експерименту.

## **2.2. Історія створення та структура Мистецького об'єднання «Березіль»**

"Березіль", заснований Лесем Курбасом у березні 1922 року в Києві як Мистецьке об'єднання "Березіль", виник як відповідь на потребу в новому,

сучасному українському театрі. Він мав поєднувати функції мистецької лабораторії, школи, просвітницького центру та науково-дослідної установи. Назва "Березіль" символізувала весняне оновлення, відродження української культури та театру, що перегукувалося з ідеями Курбаса про театр як місце оновлення мислення, форм та змісту. Заснування об'єднання стало можливим завдяки підтримці українських культурних діячів та, частково, державних інституцій, які ще були відкриті до модернізації мистецтва.

Процес створення "Березолі" був не просто адміністративним рішенням, а ретельно спланованим кроком Курбаса як режисера-реформатора. Він створив не просто театр, а цілісну систему. Його театр було побудовано за моделлю функціонального об'єднання декількох взаємопов'язаних структур: художньої, освітньої, наукової, видавничої та адміністративної. Основою структури "Березолі" була режисерська лабораторія, що слугувала місцем для розробки нових сценічних мов, форм, інтерпретацій та підходів до гри актора. Тут працювали над інсценізаціями, експериментували з ритмом, пластикою, композицією та взаємодією глядача з виставою.

Одним з ключових підрозділів МОБ були його акторської майстерності – своєрідний освітньо-творчі одиниці, де готували акторів нового зразка. Актор у системі Курбаса мав бути не просто виконавцем ролі, а мислячим творцем, який розуміє драматургічний та філософський контекст постановки, володіє тілом, голосом та ритмом на високому рівні. Саме тому освітній процес охоплював не лише техніку мовлення та руху, а й лекції з історії мистецтва, літератури, філософії, логіки, психології. Психологічно-технічна комісія театру проводила аналіз акторської гри, допомагала в опрацюванні ролей, давала інтелектуальну базу для роботи з текстом.

Особливе місце в структурі театру займали творчі станції та комісії. У театрі функціонувала постійна редакційно-видавнича група, яка видавала журнал «Барикади театру», бюлетені, методичні матеріали. Це дозволяло не тільки осмислювати і фіксувати поточні театральні практики, а й створювати

платформу для діалогу з широким мистецьким колом. Курбас вважав, що театр має продукувати не лише вистави, а й думку – формувати критичне мислення та культурну свідомість.

За організаційно правовою формою "Березіль" був громадським об'єднанням у формі товариства на вірі. Важливі рішення приймалися не авторитарно, а на засіданнях режисерського штабу, де обговорювалися постановки, концепції, оцінювалася якість виконання. У такий спосіб формувалася нова театральна етика, що базувалась на співпраці та взаємній відповідальності. Адміністративна частина театру мала чіткий розподіл обов'язків: були відповідальні за репертуар, постановочну частину, костюми, технічну службу, а також за зв'язок із зовнішніми установами.

У 1926 році "Березіль" переїхав до Харкова – тодішньої столиці УСРР. Він отримав статус Державного українського театру. Це дало новий поштовх для розвитку театру, адже він отримав кращі ресурси, більше простору для діяльності, можливість залучати нових акторів та співпрацювати з іншими культурними інституціями. Харківський період став найпліднішим у творчості Курбаса. Саме тут було реалізовано знакові постановки, поглиблено освітню програму та посилено інституційний статус театру.

Проте вже наприкінці 1920-х – початку 1930-х років політична атмосфера в СРСР змінилася. Поступово на театр почала тиснути ідеологія соцреалізму, обмежуючи свободу творчості та експерименту. У 1933 році Курбаса усунули з керівництва театром, а сам "Березіль" реорганізували в Державний український драматичний театр імені Шевченка. Таким чином було знищено не лише інституцію, а й саму модель вільного театального мислення, яку втілював Курбас.

"Березіль" залишився унікальним явищем в історії української культури не лише як мистецька організація, а й як модель функціонування театру майбутнього, де сценічна практика тісно пов'язана з інтелектуальним

пошуком та педагогікою. Його інституційна побудова виходила далеко за межі звичайного театрального колективу і більше нагадувала культурно-освітню академію, в якій кожен учасник був не лише виконавцем, а й активним учасником творчого процесу на всіх рівнях. Цей багаторівневий механізм передбачав постійний обмін ідей, обговорення естетичних концепцій, інтерпретацій тексту, методів репетиційного процесу, а також глибоку роботу з акторським тілом, голосом та внутрішнім ритмом.

Однією з найцікавіших форм творчого існування театру було функціонування режисерської лабораторії, яка стала серцем "Березолію". Тут розроблялися не лише постановочні концепції, а й проводилися експерименти з простором, світлом, кольором, композицією сцени. Кожна вистава проходила складний етап моделювання, під час якого створювалися "етюдні" версії сцен, у процесі яких Курбас спільно з трупкою досліджував найбільш точні сценічні вирази для заданої драматичної ідеї. Ці лабораторні практики дали можливість відмовитися від штампів та шаблонів, перетворивши процес постановки на глибокий аналітичний акт. Саме тут формувалася режисерська школа нового зразка, де керівник не нав'язував готову інтерпретацію, а заохочував до діалогу, інтелектуальної полеміки, творчого відкриття.

В межах театру діяли й інші постійні структури, які сприяли загальному розвитку учасників процесу. Серед них виокремлюється методична комісія, який займався узагальненням сценічного досвіду та створенням методичних посібників. Також існували спеціальні станції, що працювали над мовним тренінгом, сценічним рухом, пластикою, емоційною пам'яттю. Усі ці підрозділи функціонували на принципах відкритості до нових форм, без сліпого копіювання існуючих європейських шкіл. Ключовим стало саме переосмислення досвіду крізь призму української культури, мови, історії, національної символіки, фольклору та інтелектуальної традиції.

Важливе місце в театрі займали майстерні виховання актора – не як додатковий елемент, а як повноцінна структура театру, що мала систематичну

освітню програму. Курбас не лише навчав техніки, а й формував тип мислячого актора, здатного філософськи інтерпретувати свій сценічний образ, критично ставитися до тексту й бачити роль не як індивідуальну партію, а як частину великої цілісної композиції. Такий підхід був можливий завдяки тісному взаємозв'язку практики і теорії. В межах театру проводилися щотижневі семінари, відкриті читання, критичні обговорення, лекції з теорії ритму, логіки драматургії, образної системи твору.

"Березіль" також мав розвинену систему внутрішньої публіцистики та самодокументації. Видавались щомісячні бюлетені, де аналізувалися не лише постановки театру, а й репертуарна політика інших труп, рецензії на світові прем'єри, філософські та естетичні роздуми. Це створювало культурне середовище, в якому театр мислив про себе як частину європейського інтелектуального простору, зберігаючи при цьому виразну українську ідентичність.

Фінансування, організаційна структура, внутрішній розподіл обов'язків були побудовані на чіткому принципі функціональності. Кожен член колективу мав не лише творчу, але й громадську і адміністративну роль. Таким чином виникав своєрідний автономний театр-організм, який не потребував постійного зовнішнього управління, а самостійно виробляв внутрішні правила, художні норми, етичні засади. Курбас постійно наполягав на колективності творчого процесу – не як компромісі, а як умові найвищої художньої синергії.

Варто також підкреслити, що інституційна побудова "Березолію" не була статичною. Вона змінювалася відповідно до змін у художній стратегії театру, збагачувалася досвідом нових постановок, адаптувалася до соціальних викликів та політичних обставин. Саме тому структура театру була живим, гнучким організмом, який постійно трансформувався відповідно до потреб мистецтва і людей, які його творили.

Унікальність "Березолу" як інституції полягала в тому, що вона не лише виробляла вистави, а й продукувала нове розуміння театру як філософсько-естетичної практики, як інтелектуального простору для осмислення культури, нації та людини в історії. Цей досвід залишився надзвичайно важливим для подальшого розвитку української сцени, навіть попри те, що репресії 1930-х років фізично знищили його органічну основу.

### **2.3. Режисерська лабораторія, станції та комісії: організаційна модель театру**

Особливість театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса полягала не тільки у художніх новаціях, а й у кардинально новій організаційній моделі, яка демонструвала його бачення театру як складного соціокультурного інституту. Ключову роль у цій структурі відігравала режисерська лабораторія — осередок інтелектуального та методологічного осягнення творчого процесу, а також ціла низка станції і комісії, які гарантували колективну участь у прийнятті ключових рішень. Вся система функціонувала на принципах саморефлексії, відкритості до дискусій та взаємодії між теорією та практикою.

Режисерська лабораторія в «Березолі» не була замкненим простором для елітних режисерів. Вона була динамічною творчою платформою, на якій Курбас разом з молодими режисерами, акторами, художниками та композиторами досліджував і випробовував нові форми театральної виразності. В лабораторії проводився глибокий аналіз постановок, розроблялися експериментальні моделі вистав, тестувалися новітні техніки роботи з актором, зокрема, через методи, що поєднували здобутки європейських режисерських шкіл (скажімо, Крейга, Таїрова) з українськими пластичними та ритмічними традиціями. Курбас вважав, що режисура – це не просто ремесло, а форма мислення, тож лабораторія стала центром розробки концептуальних підходів до вистав як комплексної інтелектуальної та образної структури.

У межах лабораторії здійснювались читки й репетиції п'єс, аналітичні обговорення сюжету, докладний розбір символіки тексту, експерименти з темпоритмом, просторовими рішеннями та психологічною структурою ролей. Значна увага приділялася створенню нових типів взаємодії актора з простором, предметом та партнером на сцені. Учасники лабораторії проводили «сценічні тренінги» — вправи, що дозволяли не лише розвинути техніку актора, а й виявити нові виражальні засоби. Тут часто народжувалися ескізи майбутніх вистав, які або розвивалися у повноцінні постановки, або зберігалися в архіві як концептуальні пошуки.

Важливою складовою діяльності лабораторії була Психологічно-технічна комісія, яка працювала паралельно та у співпраці з нею. Її завданням було дослідження акторської психофізики, закономірностей реакцій тіла, голосу та емоцій у сценічній дії. Комісія проводила спостереження, фіксації, обговорення тренінгових процесів та розробляла на їх основі практичні рекомендації. Це була спроба вийти за рамки інтуїтивної акторської школи і створити «наукову режисуру» – симбіоз знання, інтуїції та досвіду. Всі ці напрацювання використовувалися на репетиціях і ставали частиною педагогіки театру.

Окрім режисерської лабораторії, вагомими структурними елементами театру були різноманітні станції і комісії – репертуарна, сценографічна, сценічної мови, клубна, сільського театру, популяризації «Березоля», фіксації та систематизації досвіду. Всі вони функціонували як частини демократичної моделі управління мистецьким процесом. Приміром, режисерська лабораторія займався обговоренням концепцій нових вистав, аналізом вже здійснених постановок, формуванням візуальної мови сценічного дійства. В ньому Курбас нерідко виступав не як єдиний авторитет, а як модератор колективного розуміння художньої задачі. Репертуарна станція здійснювала філологічний аналіз текстів, адаптації п'єс, іноді – їх переклад або скорочення,

обговорювала стратегічні напрямки діяльності театру, визначав ідеологічно прийнятні, але художньо значущі твори, що могли потрапити до афіші.

Особливої ваги набувала освітня діяльність, яка здійснювалася у рамках режисерських лабораторій і майстерень у завдання якої входила організація внутрішнього навчального процесу для студійців – молодих акторів та режисерів. Тут читалися лекції з історії театру, філософії, естетики, музики, вивчалися теорії драми, іноземні мови, проводилися літературні та сценічні семінари. Така система дозволяла виховати нового типу актора – мислячого, рефлексивного, інтелектуально озброєного. Освіта в межах «Березоля» розглядалася як невід’ємна частина творчого процесу, а не як етап підготовки.

Всі підрозділи театру працювали у взаємодії, що дозволяло досягати високої організаційної злагодженості. У структурі театру існувала система щотижневих зборів, на яких обговорювались не лише творчі, а й організаційні питання: планування репетицій, розподіл сценічного часу, розгляд конфліктів. Ця практика створювала атмосферу довіри, відкритості і відповідальності кожного за загальний результат. Курбас прагнув, щоб театр був не вертикальною структурою з одним авторитарним керівником, а системою горизонтальних зв’язків, у якій кожен учасник був співавтором процесу.

Режисерська лабораторія та система станцій і комісій у «Березолі» не тільки оптимізували творчу роботу, але й закладали нові стандарти театрального управління. Усе це дозволило «Березолю» функціонувати як надзвичайно модерна структура, де кожен елемент – від індивідуального акторського руху до стратегічного планування репертуару – був частиною великого експерименту. Така модель значно випереджала свій час та залишається актуальною для сучасного театру, що прагне до відкритості, співпраці та творчої свободи.

### **РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА ВИХОВАННЯ ТА ПІДГОТОВКИ АКТОРА В «БЕРЕЗОЛІ».**

Система виховання та підготовки актора у театрі «Березіль» посідає особливе місце в історії українського театру двадцятого століття, адже саме вона стала фундаментом для формування нового типа сценічного виконавця — інтелектуально розвиненого, з пластичним мисленням, емоційно багатого та філософськи спрямованого. Лесь Курбас, засновник театру та ініціатор цієї системи, вбачав в акторові не просто майстра техніки гри, а активного співавтора художнього твору, особистість, здатну до глибокого аналітичного осмислення своєї ролі, сценічного тексту в цілому, історичного контексту, символічного наповнення та навіть — впливу театру на суспільство.

В основі цієї педагогічної концепції лежало розуміння театру як простору духовного та мисленнєвого зростання особистості. Підготовка актора у «Березолі» не обмежувалась тренуванням пам'яті, голосу чи фізичної дисципліни — хоча ці елементи були надзвичайно важливими. Йшлося про цілісну модель формування культурної, освіченої, вільної особистості, здатної мислити образами, аналізувати драматургічну структуру, створювати складні, наповнені внутрішнім змістом сценічні образи та при цьому працювати в гармонії з театральним колективом. Курбас наголошував, що актор — це перш за все носій ідей, і тому в системі «Березоля» акторська освіта передбачала вивчення філософії, логіки, історії мистецтва, мовознавства, а також активну участь у дискусіях, критичних семінарах та творчих обговореннях. «Вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння. Лесь КУРБАС» [ Клековкін, 2023, С. 7]

Особливе місце у вихованні актора відводилося роботі з ритмом, музикальністю тіла, чіткістю мовлення та здатністю до сценічного узагальнення. Актор мав навчитися не тільки відчувати внутрішній імпульс ролі, а й передавати його у формі, яка б давала змогу донести складну ідею до глядача через виразне та пластичне виконання. Методика навчання містила серію етюдів, імпровізацій, роботу з ритмізованими текстами, вправи на розчленування та синтез руху, мовлення, пауз, жестів. Театральна школа в «Березолі» створювалася як простір постійного експерименту, самоспостереження та колективного аналізу, що сприяло формуванню не тільки технічної майстерності, а й глибокої професійної самосвідомості.

У цьому контексті варто зосередитись не лише на педагогічній системі Курбаса як такій, а й на її естетичному, філософському та культурному підґрунті. Адже в системі виховання актора театр «Березіль» став осередком культурного відродження, де формувалася нова генерація українських митців — акторів, режисерів, драматургів, які мали принести на сцену не просто образ, а ідею, не лише подію, а цілісне світосприйняття. Ця система не тільки відповідала на виклики часу, а й випереджала його, прокладаючи шлях до сучасного розуміння театру як форми високої духовної комунікації між сценою та глядачем.

### **3.1. Педагогічна концепція Леся Курбаса: «актор-творець»**

Педагогічний світогляд Леся Курбаса, зосереджений довкола ідеї "актора-творця", став радикальним зрушенням у розумінні театральної освіти та ролі виконавця на сцені. В часи, коли панували авторитарні моделі взаємодії між режисером та актором, Курбас рішуче відмовився від сприйняття актора як пасивного інструменту волі режисера чи виконавця готових задумів. Натомість, він вибудував педагогічну систему, де актор виступав як повноцінний співавтор сценічного дійства, який на рівні з режисером та драматургом формує смислове та художнє наповнення вистави.

Підхід Курбаса до підготовки акторів базувався на глибокому переконанні, що театральне мистецтво починається з пробудження внутрішнього світу особистості. Для нього актор був, перш за все, мислячою істотою — людиною, яка усвідомлює не тільки технічні аспекти своєї професії, а й духовну, філософську відповідальність за той світ, який вона створює на сцені. Такий актор повинен був вміти аналізувати драматургію, розкривати її символічні пласти, розуміти соціальні, історичні та культурні контексти твору та своєї ролі. Курбас неодноразово підкреслював, що актор не "грає", а "творить", не імітує емоцію, а досліджує її природу, не просто вимовляє репліки, а шукає в них ідею.

Практично, ця концепція реалізувалася через лабораторну систему навчання та сценічного пошуку, де ключову роль відігравали імпровізація, творче мислення, аналіз та моделювання сценічних ситуацій. Актори театру "Березіль" не просто вивчали ролі, але й глибоко занурювалися в контекст п'єси, вивчали біографію автора, обставини написання твору та його філософські основи. Під час роботи над сценічним матеріалом, кожен мав змогу пропонувати власні варіанти вирішення сцен, знаходити сценічні метафори, експериментувати з ритмом, темпом, мовою та рухом. Таке розширення творчої відповідальності розвивало у виконавців не лише професійні навички, а й здатність мислити самостійно, відповідати за естетичний та світоглядний аспект мистецького акту.

Курбас розглядав сцену як місце інтелектуального діалогу, а актора — як особистість, здатну не тільки передавати зміст, але й переосмислювати його в процесі сценічного виконання. Актор мав бути філософом дії, що через жест, мовлення, ритм, паузу та структуру дії формує нове знання про світ. Саме тому в системі підготовки акторів велике значення мали аналітична робота, семінари, колективні обговорення сцен та рефлексія власного творчого досвіду.

Ще однією важливою рисою бачення Курбасом актора було подолання розриву між тілом і розумом. Він вважав, що тіло актора має бути не просто фізичним інструментом, а "духовно організованою формою", в якій енергія думки виражається через пластику, динаміку та точність рухів. Це передбачало особливу увагу до тілесної виразності, ритму, сценічного жесту та вокальної структури тексту. Все це повинно було бути не формальним тренінгом, а частиною глибокого інтелектуального процесу, спрямованого на розкриття потенціалу особистості актора як мислячої та творчої одиниці.

Концепція Леся Курбаса про актора-творця була не просто педагогічною програмою, а й виразом його глибокої віри в необхідність змінити сутність театрального мистецтва. В рамках цієї ідеї він прагнув перетворити театр з простого відтворення реальності на простір художнього мислення, де актор виступає не як виконавець задач, а як носій самостійного, творчого бачення. Це бачення мало не тільки художню, а й світоглядну значущість, адже кожна сценічна дія, згідно з його філософією, була частиною цілісного духовного акту. Курбас виходив з того, що актор не може бути обмежений лише ремеслом чи психологічними штампами. Він повинен вийти за межі повсякденності, піднятися до рівня символічного мислення, дослідити механізми сценічної мови та свідомо використовувати їх для досягнення максимального художнього ефекту.

Унікальною особливістю цієї системи було виховання актора як мислителя — не в теоретичному розумінні, а як індивідуальності, здатної філософськи осмислювати природу сценічної присутності. Актор у "Березолі" мав бути уважним не лише до зовнішніх форм — інтонації, пози, ритму рухів, — а й до внутрішньої логіки сценічного образу. Йому пропонувалося занурюватися у тканину ролі через її ідейне навантаження, зчитувати підтексти, контексти, алюзії та шукати сенсові поля, які не були на поверхні. Курбас наполягав, що сценічна дія починається не з емоції, а з думки, і тільки тоді набуває глибини. Отже, актор повинен був перетворити себе на

інструмент, здатний передати цю думку в найвишуканіших формах — як через слово, так і через паузу, як через рух, так і через тишу.

В театрі "Березіль" педагогічна практика тісно перепліталася з репетиційним процесом. В навчанні не було чіткого поділу на "теорію" та "практику" — кожна сцена, кожен фрагмент, кожен етюд були частиною безперервного осмислення. Участь в лабораторіях, семінарах, студіях, колективних обговореннях була обов'язковою для всіх членів трупи, і саме ці форми роботи сприяли розвитку у акторів здатності до гнучкого, інтелектуально насиченого підходу до сценічної творчості. Курбас також надавав великого значення взаємодії між різними видами мистецтва — літературою, музикою, живописом, кіно — вважаючи, що актор повинен розуміти структури інших мов, щоб повніше усвідомлювати власну художню позицію. Це був актор-синтезатор, який не лише "грав", а й творив смисл у кожному компоненті вистави.

Окрему увагу Курбас приділяв моменту присутності на сцені. Він вчив, що актор повинен володіти собою настільки повно, щоб його поява на сцені вже несла певне напруження, енергію. Це означало не зовнішню демонстративність, а внутрішнє сяйво особистості, що виявлялося у впевненості, зібраності, концентрації. Актор повинен був бути постійно "залученим" у процес — не тільки під час свого монологу, а й тоді, коли мовчав, спостерігав, реагував. Ця модель вимагала високого рівня духовної зосередженості, оскільки сценічна дія визначалася не механікою, а смисловим наповненням. В цьому контексті Курбас формував не тільки професійного актора, а людину сцени — того, хто живе театром як мистецтвом мислення, співчуття та ідейної глибини.

Його педагогічна концепція включала також морально-етичний вимір. Актор не міг бути байдужим до подій в суспільстві, до національних проблем, до духовної кризи часу. Театр для Курбаса був місцем активної соціальної взаємодії, а отже, актор повинен був бути чуйним до болю свого народу, вміти

висловити не тільки індивідуальне, але й колективне переживання, ставати голосом нації. Таким чином, підхід Курбаса до актора-творця був не лише мистецьким, а й етико-філософським, а його педагогіка — не просто методикою, а життєвою філософією.

### **3.2. Методи та засоби акторської підготовки: пластика, мова, психологія.**

Методи та засоби акторського вишколу, застосовані Лесем Курбасом у театрі «Березіль», складала ґрунтовну систему формування актора - різнопланової особистості, що розвинена фізично, вербально та психологічно. Ця система ґрунтувалась на інтеграції інтелектуального, тілесного й духовного потенціалу виконавця та виходила з ідеї цілковитої внутрішньої та зовнішньої мобілізації актора у процесі створення сценічної дії. У «Березолі» плекали актора нового зразка — не ремісника, не емоційного відтворювача, а власне актора-митця, котрий володіє широким арсеналом виразних засобів та здатний керувати ними свідомо. Одним з основних напрямків цієї підготовки була пластика. Пластичне виховання не обмежувалось гімнастикою чи тренуванням рухів — воно було способом пізнання світу через тіло, формою мислення жестом і ритмом. Актори працювали над контролем тіла, вивчали його динаміку, зосереджуючи увагу на рівновазі, на зміні ваги, на точності просторових орієнтирів. Важливу роль у пластичній системі Курбаса відігравала ритміка як основа драматургічної дії. Тіло мало відгукуватись на ідею, діяти не хаотично, а упорядковано, відчувати пульсацію емоцій, пауз, переходів, як частину драматичного малюнка.

Окреме місце у підготовці актора займала мова, яка в системі Курбаса розумілася не просто як дикція або вимова, а як мистецтво художнього мовлення, втіленого слова. Актори вивчали ритмічну структуру фрази, логіко-сміслові паузи, динаміку інтонації. Мовлення мало бути чітким, насиченим змістом, підпорядкованим ритму дії та образу. Навчання орієнтувалося не лише на правильність, а й на внутрішню напругу мовного жесту, який був для

Курбаса еквівалентом фізичного жесту. У театрі не допускалось механічне зазубрювання тексту без його глибинного розуміння — актори мушили не просто говорити, а мислити словами, відчувати слово як частину емоційної тканини образу. У репетиційному процесі широко використовувалися мовні етюди, вправи на інтонаційну імпровізацію, робота з ритмікою поезії, що допомагало акторам глибше зануритися у структуру мовного простору сценічного твору.

Ще одним стрижнем педагогіки Курбаса була психологічна підготовка актора, яка розумілася не в контексті побутової або емоційної правдивості, а як психофізичний процес мобілізації свідомості та підсвідомості виконавця. Курбас прагнув, щоб актор був психологічно гнучким, здатним водночас концентруватися на ідеї, слухати партнера, реагувати на сценічні зміни й трансформувати внутрішній стан у зовнішню дію. В основі цієї підготовки лежало розуміння ролі як процесу формування нового типу особистості — тимчасової, умовної, але повністю організованої зсередини. Актори вчилися аналізувати мотивацію вчинків, логіку персонажа, обставини сцени, віднаходити власну емоційну правду в межах умовної ситуації. Психологія у театрі Курбаса не була психологізмом — це була система внутрішніх дій, що формувала інтелектуально-емоційний простір вистави.

Крім того, підготовка актора включала роботу з асоціативним мисленням, образною пам'яттю, музикальністю, синтезом різних форм виразності. Вважалося, що актор має вміти поєднати пластичну дію з мовленням, психологічне напруження з символічною точністю образу, індивідуальну енергію з ритмом ансамблю. Все це потребувало інтенсивної, багаторівневої підготовки, у якій кожна вправа, кожен тренінг служив розвиткові здатності бути усвідомленим і присутнім на сцені в усіх проявах — фізичному, ментальному, емоційному, духовному.

Курбасова методика акторської підготовки не прагнула виробити універсальний шаблон гри — вона розвивала здатність актора до самостійного

художнього мислення. Це був театр, де виконавець не обслуговував текст, а вступав з ним у діалог. Це був простір, де мова, пластика і психологія зливалися в єдиний художній жест, що був наслідком глибинного досвіду, а не наслідування. Саме тому школа Курбаса не була навчанням задля техніки — вона була процесом формування нового типу митця, що здатен мислити сценою.

Акторська підготовка в театрі «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса була процесом формування не лише професійних навичок, а й цілісної художньої особистості. В цій системі ключовим залишалось усвідомлення актора як головного творця сценічного простору, а відтак робота над собою виходила далеко за межі механічного засвоєння технік. Курбас наполягав на постійній внутрішній праці — актор мусив перебувати в динаміці мислення, удосконалення, глибокого аналізу як сценічного матеріалу, так і власної участі в ньому. Театральний простір розглядалось як лабораторія, а сам актор — як живий інструмент, що має бути налаштований на чутливість до всіх рівнів художньої мови.

Заняття з пластики, хоч і мали дисциплінуючий і тренувальний характер, були спрямовані на вироблення особливої сценічної присутності. Пластика у «Березолі» була не імітацією рухів, а вираженням внутрішнього стану, який мав бути точно сформульований у виразному жесті. Значну увагу приділяли переходам між статикою і динамікою, рівновазі, імпульсам, що народжували дію. Курбас прагнув, щоб актор не лише опанував власне тіло, а й вчився керувати увагою глядача через пластику, аби кожен його рух був логічно й емоційно обґрунтованим. У межах пластичного тренінгу часто вивчали взаємодію з ритмом, світлом, простором, створюючи основу для подальших сценічних композицій.

Окреме місце у вихованні актора займала робота над голосом. Це була глибока школа звукотворення, роботи з диханням, інтонаційною палітрою, логіко-смысловими наголосами. Курбас вважав, що голос актора повинен

нести інтелектуальну і емоційну напругу водночас, тому вправи охоплювали і фізичну розробку голосових зв'язок, і смислове опрацювання тексту. Актори аналізували структуру мовних фраз, шукали їх ритмічну логіку, вивчали паузу як засіб драматургії, розглядали слово не лише як засіб комунікації, а як художній матеріал. Слово для Курбаса було подібне до ноти в музиці — воно потребувало точної інтонації, внутрішньої виразності, а головне — гармонійної співзвучності з усією сценічною партитурою.

Психологічна підготовка в системі Курбаса тяжіла до глибокого дослідження ролі як особистісного досвіду. Актор мусив не тільки емоційно реагувати на ситуацію, а й виводити її на рівень філософського або ідейного осмислення. Психофізичний стан не розглядався відокремлено від інтелектуального — всі дії мали бути наслідком глибокої внутрішньої мотивації. У «Березолі» застосовувались складні етюдні методи, побудовані на моделюванні несподіваних сценічних завдань, що змушували актора швидко мислити, адаптуватись, творити в реальному часі. Цей підхід виховував не автоматичну рефлексивність, а гнучкість мислення і здатність до імпровізації в межах заданої структури.

Важливою рисою педагогіки Курбаса було поєднання акторських технік із глибоким аналітичним мисленням. Учні аналізували не лише текст п'єси, а й контекст її створення, ідеї автора, соціальну функцію твору. Курбас заохочував працювати з першоджерелами, філософськими й науковими текстами, розширюючи кругозір молодих акторів. Вистава у його театрі не була лише мистецьким актом — вона ставала актом світоглядним, а відтак і актор мав підходити до кожної ролі не як до «персонажа», а як до живого явища, що потребувало повного осмислення і духовної концентрації.

Усе навчання в «Березолі» базувалося на інтенсивній практиці — постійні репетиції, лабораторні покази, експериментальні сцени дозволяли перевірити кожну ідею безпосередньо у сценічній дії. Режисерська лабораторія Курбаса функціонувала як відкритий простір, де дослідження

природи театру відбувалося паралельно з педагогічною роботою. Це дозволяло молодим акторам розвивати не лише професіоналізм, а й здатність бути співучасниками творчого процесу. Така модель підготовки формувала особистостей, здатних не лише виконувати, а й творити сценічне мистецтво як самостійну художню мову.

### **3.3. Психологічно-технічна комісія: роль у формуванні акторської майстерності**

Психолого-технічна комісія в мистецькому об'єднанні "Березіль" відіграла ключову роль у формуванні акторської майстерності та визначала педагогічну стратегію театру. Створена як складова внутрішньої організаційної структури театру, ця комісія мала на меті впровадити систематичний підхід до вивчення психологічних, фізичних і технічних аспектів акторської роботи, що ґрунтувався на постійному аналізі сценічної практики. Її діяльність виходила за рамки звичайних навчальних методик та була тісно пов'язана з ідеєю актора-творця, яку активно розвивав Лесь Курбас. Комісія не тільки стежила за виконавчою підготовкою, а й пропонувала нові шляхи розвитку внутрішньої техніки актора, формуючи його як мислячу та відповідальну творчу особистість.

Одним з ключових завдань Психолого-технічної комісії було вироблення методики акторської праці, в якій технічні елементи — голос, пластика, дихання, інтонація, ритм — гармонійно поєднувалися з психологічною мотивацією дії. Це означало, що кожен актор мав не лише відпрацьовувати рух чи мову, а й розуміти глибинну природу дії, яка виникала з конкретного внутрішнього стану. Такий підхід вимагав від комісії надзвичайної аналітичної точності: вона досліджувала, як ті чи інші технічні прийоми впливають на акторське переживання, та як, в свою чергу, психологічна мотивація може вдосконалювати сценічну виразність. У межах цієї роботи велась активна документація — актори вели щоденники,

аналізували свої ролі, брали участь у відкритих дискусіях та лабораторних показах, де досвід переосмислювався колективно.

Комісія також була безпосередньо долучена до процесу розробки навчальних програм. Вона розробляла комплекси вправ, що сприяли розвитку як внутрішньої, так і зовнішньої техніки. Наприклад, спеціальні серії пластичних етюдів дозволяли акторові досліджувати взаємозалежність між емоційним напруженням та тілесним жестом. Голосові вправи, які включали не тільки техніку дикції чи дихання, а й семантичну роботу з текстом, давали можливість вивчати, як змінюється енергетика фрази залежно від внутрішньої інтонації виконавця. Психолого-технічна комісія координувала міждисциплінарні студії: запрошувалися фахівці з психології, філософії, музики, які допомагали акторам розширити свій погляд на природу сценічної дії.

Особливо важливим був внесок комісії в процес відбору акторів до вистав. Вона виконувала функцію аналітичного центру, що визначав готовність того чи іншого актора до роботи над роллю, зважаючи на його психофізичні якості. Це була не формальна перевірка, а глибокий діалог між педагогами, режисерами та виконавцями, під час якого виявлялися сильні сторони виконавця, його потенціал та, найголовніше, рівень усвідомлення сценічної задачі. Отже, комісія не тільки формувала педагогічну політику театру, а й безпосередньо впливала на художню якість вистав, оскільки сприяла створенню ансамблів, у яких панувала не механічна дисципліна, а органічна єдність мислення і дії.

Психолого-технічна комісія в "Березолі" виконувала роль не просто внутрішнього інструменту регулювання, а була творчим осередком, що інтегрував педагогіку, режисуру та акторську практику в цілісну систему. Її діяльність дозволила підняти театральну підготовку на якісно новий рівень, де кожна дія на сцені була наслідком глибокого осмислення, структурного аналізу та цілеспрямованої технічної роботи. Саме через таку інституцію театр

"Березіль" зміг стати не тільки платформою для сценічних експериментів, а й школою, що виховала акторів нового типу — глибоких, самостійних, технічно оснащених та духовно заглиблених у матеріал.

Функціонування Психолого-технічної комісії у театрі «Березіль» відзначалося низкою специфічних практик та фактів, що вказують на нестандартний підхід Леся Курбаса до організації театрального простору й акторського зростання. Ця комісія не просто диктувала методологічний напрямок роботи, а була справжньою лабораторією, де кожен актор ставав об'єктом дослідження, аналізу й одночасно активним учасником у формуванні власної професійної кар'єри. Однією з ключових рис комісії була система регулярних акторських звітів, що виражалися у формі письмових самоаналізів або усних обговорень, під час яких актори не просто розмірковували над власною грою, а будували діалог зі своїми наставниками та колегами, спираючись на точний та обґрунтований аналіз своїх сценічних завдань, помилок та досягнень. Ці звіти фіксувалися та зберігалися в архіві, формуючи особисту професійну історію актора в театрі.

Ще одним цікавим моментом була участь комісії у розробці та щоденному коригуванні індивідуальних навчальних планів для кожного члена студії. Такий підхід не мав аналогів у тогочасній театральній педагогіці. Актори отримували завдання, що враховували не лише їхню професійну підготовку, а й особисті особливості, психофізичний стан та навіть характерну динаміку розвитку. Комісія оцінювала результати не через формальні іспити, а через залучення актора до практичних задач на сцені, що дозволяло більш точно виявляти глибину засвоєного матеріалу. Курбас та члени комісії часто організовували так звані "перехресні репетиції", де виконавці мали мінятися ролями або виконувати сцени в нових умовах, з іншою інтонаційною або пластичною логікою. Це стимулювало гнучкість мислення та глибше занурення в драматургічну тканину.

Варто також відзначити практику ранкових лабораторних сесій, які відбувалися до початку основних репетицій. Під час цих зустрічей комісія проводила експрес-вправи, короткі тести на увагу, емоційну пам'ять, асоціативне мислення, а також короткі етюдні імпровізації на невідомий матеріал. Такі вправи мали на меті активізувати актора і водночас виявити зміни в його психологічному стані та рівні підготовки в динаміці. Зафіксовано випадки, коли на основі результатів ранкових лабораторій корегувались навіть репертуарні рішення — певні сцени переносились, адаптувались або переписувались під індивідуальні можливості виконавців. Таким чином комісія забезпечувала гнучкий, чутливий та динамічний процес взаємодії між особистістю актора та режисерською концепцією вистави.

Окремої уваги заслуговує співпраця Психолого-технічної комісії з іншими підрозділами театру, зокрема з літературним і музичним комітетами. Це створювало ефект синтезу: актор, працюючи над роллю, мав доступ до глибоких філологічних та музичних тлумачень матеріалу, що розширювало його інтерпретаційний горизонт. Комісія інколи ініціювала лекції або семінари на тему драми, поезики, ритмів мови, психології характеру — ці заходи були відкритими для всіх членів театру, й на них активно обговорювались питання акторської виразності, інтелектуальної напруги сценічної дії та естетичної відповідальності.

Психолого-технічна комісія не була лише адміністративним чи методичним підрозділом — вона стала центральною нервовою системою освітнього і творчого процесу в театрі «Березіль», що реагувала на найменші зміни в якості акторської гри, формувала і коригувала траєкторії розвитку акторів і мала безпосередній вплив на формування нового типу театрального мислення. Її робота демонструє унікальність курбасівської педагогіки, яка поєднувала глибину гуманітарного аналізу з точністю технічної підготовки, а також впевнено виходила за межі традиційної театральної школи свого часу.

### **3.4. Інноваційні підходи: «психологічна арлекінада» та інші методи.**

Одним із найвизначніших та інноваційних підходів, впроваджених Лесем Курбасом у процесі виховання акторів, постала концепція «психологічної арлекінади». Цей метод синтезував глибоку внутрішню роботу над емоційним станом персонажа з яскравою зовнішньою пластикою та комедійністю, які традиційно асоціюються з театром масок і народною буфонадою. Водночас Курбас переосмислив цю форму на зовсім іншому рівні — «психологічна арлекінада» не просто запозичувала яскравість і гротескність, а перетворилася на інструмент виявлення складної внутрішньої структури персонажа через загострену театральність, пластичний парадокс та ритмічну експресію. Кінцевою метою було навчити актора поєднувати глибокий психологічний розбір ролі з майстерною, часом карикатурною експресією, яка розкриває не зовнішнє, а приховане емоційне підґрунтя поведінки героя.

Дана техніка базувалася на контрастному поєднанні «внутрішньої правди» та зовнішнього гротеску. Курбас вважав, що справжній актор має не лише імітувати характер або копіювати поведінку персонажа, а проникати в його психіку та виводити її назовні засобами театральної трансформації. «Психологічна арлекінада» дозволяла акторам опановувати широкий спектр виразних засобів: від точного мимічного малюнку до віртуозної тілесної пластики. Особлива увага приділялася ритму — не як декоративному компоненту, а як основі для внутрішньої організації ролі. Рух, інтонація, пауза, пластичний імпульс — все це будувалося на принципах внутрішнього ритмічного стрижня, який кожен актор мав відчутти інтуїтивно, але й чітко сформулювати в репетиційному процесі.

Іншим методичним знаряддям, що розвивалося паралельно, стала практика імпровізаційних «етюдних блоків», які не мали прямого стосунку до конкретної ролі, але тренували психофізичну реакцію актора, його здатність швидко перебудовуватися та працювати в умовах постійної зміни художнього

завдання. Такі блоки створювалися в лабораторних умовах та були спрямовані на формування внутрішньої гнучкості, підвищення рівня уваги, чутливості до партнерів і здатності створювати багатозначні сценічні образи без прямого текстового підґрунтя.

Водночас, у системі Курбаса велику увагу приділяли «інтелектуалізації» гри актора. Актор мав бути не тільки виконавцем, а й мислителем на сцені. У межах цієї настанови розвивалися методи аналітичного розбору не тільки тексту, а й образу в русі, у просторі, у взаємодії з іншими персонажами. Такий розбір часто відбувався у формі колективного обговорення, у якому брали участь режисери, педагоги, драматурги та самі актори. Це стимулювало колективну свідомість театрального процесу, де творчість була результатом спільного мислення, а не лише індивідуального натхнення.

Ці новаторські підходи ставали ядром педагогіки театру «Березіль». Курбас прагнув створити новий тип актора — глибоко освіченого, вільного в експресії, самостійного у творчому мисленні, гнучкого до змін, здатного осмислювати й формувати сценічну реальність як живу інтелектуальну та художню подію. Актор мав не тільки технічно володіти собою, а бути чутливим до духу епохи, до філософських і етичних проблем сучасності, і вміти ці сенси передати глядачеві мовою сценічної дії. У цьому контексті всі методи — від арлекінадної пластики до глибокого психологічного аналізу — працювали на формування нової театральної свідомості, в якій синтезуються мистецтво, думка та соціальна відповідальність.

У театрі «Березіль» інноваційні методи акторської підготовки не тільки впроваджували нову форму сценічного мислення, а й трансформували саму сутність театрального процесу, роблячи актора не об'єктом інструкцій, а активним співавтором та дослідником. Розвиваючи ідеї експериментального навчання, Курбас безперервно шукав нові шляхи удосконалення психофізичної природи сценічного існування. Одним з таких підходів було використання театралізованого тренінгу, який ґрунтувався на змінних

навантаженнях, внутрішньому перемиканні та емоційній трансформації. Це дозволяло акторам виробити рефлексії сценічної присутності, де кожна дія та кожен рух повинні були бути наповнені сенсом.

Особливе місце у системі Курбаса посіла робота з ритмом та темпоритмом як структуротворчими елементами ролі. Ритм розглядається не просто як естетична категорія, а як засіб організації внутрішнього життя персонажа. Це була своєрідна музика думки, втілена в русі, мовленні, тиші, паузі, напрузі. Актори навчалися «чути» ритм ситуації, тексту, партнерської взаємодії, простору сцени. У процесі підготовки до ролі кожен з них мав не тільки віднайти ритмічне рішення, але й зуміти відчувати його у всіх шарах драматургічної тканини вистави. Таким чином, актор не діяв у просторі, а творив його, наповнюючи сцену динамічною напругою, що змінювалася відповідно до ритмічної логіки розвитку подій.

Ще одним цікавим методом була концепція так званого «розкладання ролі на функції», що передбачала поділ ролі на складники, кожен з яких виконував певну ідейну, емоційну або фізичну функцію. Актор мав проаналізувати свого персонажа не як цілісну особистість, а як структуру, складену з окремих динамічних елементів, які могли по-різному активізуватися у тій чи іншій сцені. Завдяки цьому з'являлася гнучкість у побудові образу, можливість точніше передавати внутрішні коливання героя, його суперечності та психологічну драму.

У структурі акторської підготовки важливу роль також відігравала система образного мислення, яку Курбас культивував у своїх учнях. Він вважав, що актор має володіти не лише тілом та голосом, але й здатністю мислити через образ. Дана установка передбачала відхід від прямолінійного наслідування до метафоричного бачення ситуації. Актори навчалися переводити поняття, емоції та ідеї в систему візуальних, рухових і звукових образів. Наприклад, страх не просто відтворювався через відповідну міміку чи інтонацію, а перетворювався на просторову конструкцію — тіло актора

вириналося, рух ставав фрагментарним, голос — напруженим, паузи — розтягнутими. Такий підхід створював новий тип театру — театр мислення, де образ розвивався не лінійно, а через асоціативні пласти, багатовимірні акценти й напруження.

Ці педагогічні експерименти Курбаса були глибоко вкорінені в ідеї художньої відповідальності актора. У «Березолі» він наголошував, що кожен актор несе перед глядачем не лише естетичне, а й моральне завдання. Саме тому всі методи підготовки спрямовувалися на формування особистості, здатної осмислювати свій час, рефлексувати над соціальною дійсністю та бути активним учасником культурного процесу. Курбас вважав, що театр — це не відтворення життя, а його перетворення, а актор — не дзеркало, а сила, що змінює простір навколо себе.

Синтезуючи ці різноманітні методи — ритмологію, пластичні експерименти, функціональний аналіз ролі, образне мислення та етичну рефлексію — Курбас створив унікальну систему акторської підготовки, яка залишалася відкритою до змін та водночас глибоко цілісною. Саме в цій гнучкості та глибокій філософії театру й полягала новаторська сутність його підходів, що дали поштовх до формування цілого покоління акторів нового типу — вільних, свідомих, інтелектуальних і глибоко чутливих до структури життя та мистецтва.

## РОЗДІЛ 4. ПРАКТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРА

У двадцятих роках минулого століття театр "Березіль" став не просто втіленням новаторського українського театрального мистецтва, а й осередком педагогічних ідей, що мали на меті виховання нового типу актора. Практична реалізація системи акторської освіти, створена Лесем Курбасом у стінах цього мистецького закладу, була не тільки методичною інновацією, а й цілеспрямованим процесом становлення свідомого, обізнаного, духовно багатого митця сцени. Театр розглядався як творча лабораторія, де актор не просто вивчає готові засоби вираження, а досліджує себе, свою сутність, особливості емоційного реагування, фізичну виразність та психофізичну цілісність у процесі гри. Важливим було переконання Курбаса, що актор не повинен обмежуватися лише виконанням ролі – він має бути співавтором сценічного образу, здатним до аналітичного мислення, вольового контролю та глибокого розуміння драматургії та історичного контексту.

Практичне втілення цієї концепції у "Березолі" було організовано відповідно до чіткої внутрішньої системи. Вона включала спеціалізовані педагогічні лабораторії, комісії, студії та робочі групи, в яких актори проходили систематичну підготовку та тренування. Головний акцент робився на поєднанні теоретичного розуміння ролі з її фізичним та психологічним осягненням. Це передбачало використання нових форм тренінгу, інтенсивної сценічної практики, аналізу текстів та ролей, а також роботу над власним мисленням, мовленням та руховою культурою. В рамках такого підходу актора готували не до механічного відтворення ролей, а до творчої імпровізації, здатності вибудовувати образ в динаміці, через живий контакт з партнером, простором та глядачем.

Відсутній був стандартний розподіл на "правильне" та "неправильне" – натомість панувала педагогіка пошуку, що дозволяла кожному учаснику процесу формувати власний індивідуальний метод сценічної роботи. Це сприяло появі нового типу актора – не ремісника, а мислячого художника, який привносить на сцену ідеї, змісти та особистий досвід, перетворений у виразну художню форму. Саме в такому практичному втіленні педагогічної системи Курбаса театр "Березіль" став платформою для формування нової театральної культури, в основі якої лежали глибокий інтелектуальний підхід, мистецька відповідальність та безперервне творче зростання.

#### **4.1. Аналіз ключових вистав театру «Березіль»**

У театрі «Березіль» вистави розкривалися не тільки як результат роботи режисера та акторів, але й як повноцінні мистецькі дослідження, що втілювали педагогічні та естетичні принципи Леся Курбаса. Кожна вистава перетворювалася на лабораторію, де випробовували систему підготовки акторів, і глядачі мали можливість спостерігати не лише за сюжетом драматичного твору, а й за процесом створення сценічного образу, що виникав внаслідок глибокої внутрішньої роботи. Характерною рисою постановок «Березолі» була синтезація різних мистецьких напрямів — акторська гра, музика, ритм, декорації, освітлення та пластика гармонійно взаємодіяли як єдиний механізм художньої дії.

Однією з показових вистав, яка продемонструвала зрілість та ефективність курбасівської школи виховання актора, була постановка «Гайдамаків» за одноіменною поемою Тараса Шевченка. «На момент створення «Гайдамаків» Курбас був абсолютно впевнений, що час уже вимагає тонших, глибших і переконливіших засобів діяння на психіку глядача» [ Лягущенко, 2021, С. 279 ] Це сценічне прочитання твору у «Березолі» стало не просто драматичним відображенням історичних подій, а символічним вираженням національного самоствердження, де кожен актор, використовуючи засоби пластичної виразності, емоційного напруження та

голосової партитури, створював узагальнений образ народу, виражений через багатоголосся сценічного звучання. Вистава вражала синхронністю рухів, колективною взаємодією акторів, які діяли в ритмі колективного «пульсу», ретельно опрацьованого під час репетицій. Це було яскравим прикладом реалізації принципу ансамблевої гри, коли кожен виконавець мислив не лише свою роль, але й цілісну композицію.

Ще одним прикладом творчого втілення акторської системи Курбаса була постановка п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша. У цій сатиричній трагікомедії актори «Березолу» показали вміння працювати з багатогранною драматургією, де комічне, трагічне та абсурдне існували поруч. «В цьому граціозному перегоні масок виблискують колочі політичні репліки» [Шевельов, 1964, С. 75]. Кожен актор розкривав внутрішній стан свого персонажа не через зовнішній гротеск, а через точну психологічну інтонацію, яка подавалася в іронічному або парадоксальному ключі. Курбас прагнув, щоб актори "відчували" логіку персонажа не лінійно, а як систему внутрішніх суперечностей. Це вимагало надзвичайно високого рівня сценічної свідомості, гнучкого мислення, контролю за темпом та емоційним наповненням. Використовуючи мовно-пластичні етюди на репетиціях, актори вчилися інтерпретувати текст не як фіксовану репліку, а як живий потік думки, що змінювався відповідно до сценічної ситуації.

Вистава «Народний Малахій», теж за твором Миколи Куліша, має надзвичайне значення для розуміння методу Курбаса. Цей сценічний твір став прикладом акторського мислення в межах естетики ідейного театру. Головний герой, Малахій, вимагав від виконавця не лише глибокого психологічного занурення, а й пластичної багатовимірності, здатності перетворюватись на символічну фігуру. Роль будувалася не як поступове розкриття характеру, а як ряд пластичних, голосових та ритмічних змін, що втілювали ідею внутрішнього конфлікту людини та суспільства. Кожен сценічний жест був ретельно вибудований у контексті дії, а актор постійно перемикався між

реалістичним та узагальненим планами існування. Це було проявом не тільки режисерської концепції, а й результатом цілеспрямованої підготовки акторів, яка поєднувала аналітичне мислення з інтуїтивним відчуттям сценічного моменту.

Визначні вистави «Березолю» яскраво демонстрували, як система акторської підготовки у поєднанні з естетичними ідеями Курбаса формувала новий тип сценічної дії. Актори театру не просто грали ролі, вони переживали їх як інтелектуальну подорож, де кожен рух та кожне слово були свідомо наповнені сенсом. Через ці постановки було реалізовано головне завдання Курбаса — виховання актора як мислячої особистості, здатної відобразити складність сучасного світу та одночасно формувати нове мистецьке бачення нації.

#### **4.2. Внесок випускників «Березоля» у розвиток українського театру**

Випускники театру «Березіль» не тільки успадкували унікальну сценічну школу Леся Курбаса, а й стали каталізаторами нового етапу в розвитку українського театру. Виховані на основі інтелектуальної, пластичної, мовної та психологічної підготовки, ці актори винесли з «Березоля» не просто сценічні вміння, а цілісне розуміння театру як платформи для пізнання людини, соціуму та культури. Значна кількість з них стала видатними акторами, режисерами, педагогами та культурними діячами, які формували театральний процес в Україні протягом кількох наступних десятиліть.

Однією з найяскравіших постатей серед учнів «Березоля» був Амвросій Бучма. Його сценічна індивідуальність захоплювала глибиною психологічної роботи, пластичністю рухів та здатністю до гнучкого мислення, які були сформовані під впливом педагогіки Курбаса. Бучма згодом став одним із ключових акторів Національного театру ім. Івана Франка та активно працював у кіно, реалізуючи на практиці ідеї про актора-творця, засвоєні в «Березолі».

Його ролі були наслідком постійного внутрішнього пошуку, а не зовнішньої імітації, що виділяло його серед акторів тогочасної школи.

Іншою знакомою фігурою стала Наталія Ужвій, яка також пройшла школу «Березоля» та зуміла втілити у свою акторську діяльність тонкість психологічного аналізу та сценічну стриманість, які були характерними для вихованців Курбаса. Її гра була глибоко продуманою, інтонаційно багатою та водночас стриманою, що дозволяло глядачам заглиблюватися в емоційний світ персонажів без надмірного афекту. Її творчий шлях у Київському драматичному театрі, а потім у театрі ім. Франка підтвердив глибоку виховну силу системи, закладеної в «Березолі».

Петро Масоха, ще один учень «Березоля», запам'ятався як режисер і педагог, який зберіг традиції Курбаса навіть у важкі роки ідеологічного тиску. Він прагнув адаптувати засади акторського виховання до реалій нових театрів, не втрачаючи головного — ідеї творчої свободи, відповідального ставлення до образу та глибокого художнього аналізу. Такий підхід передавався і його студентам, серед яких згодом з'явилися нові яскраві постаті української сцени.

Олексій Ватуля — ще один вихованець, який зміг поєднати в собі сценічну виразність та режисерську інтуїцію. Він бачив театр як простір колективного творення, де роль актора полягає не лише у передачі емоцій, а й у створенні ідеологічного та естетичного меседжу. Саме такі ідеї були в основі «Березоля», і через свою режисерську практику Ватуля продовжив цю лінію, формуючи нову театральну мову у своїх виставах.

Випускники «Березоля» стали представниками унікальної театральної культури, де актор усвідомлював себе не просто як виконавця, а як автономну творчу особистість. Вони формували інші театральні школи, закладали фундамент майбутніх реформ у сценічному мистецтві, були педагогами, які зберігали традиції та водночас розвивали їх. Саме через цих людей і зберігся живий нерв ідей Курбаса, незважаючи на трагічне припинення діяльності

«Березоля» як інституції. Їхній внесок полягає не лише у творчих досягненнях, а й у тому, що вони стали носіями мислення, сформованого в атмосфері пошуку, відповідальності й естетичної глибини.

#### **4.3. Спадщина системи Курбаса в сучасному театральному мистецтві**

Система Леся Курбаса залишила глибокий слід у сучасному театральному мистецтві, особливо в українському контексті, а також і в європейському театральному ландшафті. Його підхід до театру як до майданчика для інтелектуальних роздумів, духовного оновлення та взаємодії з глядачем змістив саме уявлення про театральну гру. Курбас бачив в акторові не просто виконавця, а усвідомленого учасника творчого процесу, особистість з глибоким інтелектом, здатною до художнього та філософського аналізу. Цей принцип не втратив актуальності й зараз, адже сучасний театр дедалі наполегливіше прагне діалогу з реальністю, розмірковує над соціальними, політичними та екзистенційними питаннями, і саме інтелектуальна мобілізація актора, запроваджена Курбасом, надає для цього надійний інструментарій.

Значний внесок у формування сучасного театру внесла закладена Курбасом концепція ансамблевості як головної художньої складової. Вистави, збудовані на основі гармонійної взаємодії всіх елементів — руху, слова, простору, музики та світла — стали зразком для багатьох режисерів нової генерації. У багатьох українських театрах XXI століття — зокрема в Театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, Львівському театрі ім. Лесі Українки, Центрі Курбаса — відчувається вплив наративної та структурної організації вистав, що відсилає до курбасівської традиції цілісного, синкретичного мистецтва. Система роботи над роллю, яку запропонував Курбас — від інтелектуального аналізу до пластичного й емоційного освоєння — стала основою для нових педагогічних програм в українських театральних вишах. Курбасівський принцип створення «актора-мислителя», здатного не тільки

відтворювати текст, але й розуміти драматургічну структуру, нині є центральним в акторських школах при Національному університеті театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого.

У царині режисури вплив Курбаса відчутний у пошуках нової театральної мови. Режисери сучасного українського театру, як-от Влад Троїцький, Роман Віктюк у своїй роботі постійно звертаються до ідей роботи з ритмом, простором і композицією, розроблених Курбасом. Чимало з них безпосередньо або опосередковано вивчали його спадщину, спираючись на досвід «Березоля» як театру, що став лабораторією сценічного мислення. Курбасівська ідея синтезу мистецтв — коли актор існує не лише в тексті, а й у русі, у взаємодії з музикою та візуальними елементами — актуальна в сучасному перформансі, де гра розширюється до рівня сценічної інсталяції.

Особливо актуальними залишаються методи акторської роботи з тілом та мовою. Курбасівська школа передбачала цілеспрямовану підготовку пластики, мовного апарату, дихання, що активно використовується в режисерських лабораторіях та експериментальних студіях. У виставах сучасних незалежних театрів — як-от «ДАХ», «Золоті ворота» або «Молодий театр» — спостерігається тенденція до органічного поєднання слів і жестів, де мова актора розглядається не лише як фонетичний інструмент, а як ритмічно-композиційний елемент, що впливає на внутрішню архітектуру вистави.

Спадщина Курбаса також відбивається у прагненні театру стати осередком мислення, діалогу та перетворення суспільства. Його концепція театру як морального органу культури, який повинен не лише розважати, але й виховувати та формувати критичне мислення, знову здобула актуальність на тлі суспільних викликів сучасності. Багато сучасних постановок присвячено темам історичної пам'яті, національної ідентичності, політичної відповідальності — а саме така естетично-етична настанова була в основі театру Курбаса.

Методи, принципи та мистецькі засади, які були розроблені Лесем Курбасом і реалізовані в театрі «Березіль», не втратили своєї актуальності. Вони трансформувалися, пристосувалися до нових умов, однак зберегли головне — орієнтацію на інтелектуального, залученого актора і театр як місце пошуку нових форм та істин. Курбас не залишив готової догми, але дав інструменти мислення, що сьогодні формують сучасне театральне мистецтво.

## ВИСНОВКИ

Дослідження організації виховання та підготовки актора в театрі "Березіль" під орудою Леся Курбаса дозволило глибоко осягнути не тільки одну з найважливіших сторін українського театру ХХ століття, а й суть реформаторського мислення самого Курбаса, який розглядав театр як всеосяжну духовну та культурну систему. Вивчення його біографічного та творчого шляху засвідчило, що Курбас був не просто митцем, а мислителем, який інтегрував філософські ідеї, естетичні пошуки та прагнення до гуманістичного перетворення суспільства у власну театральну практику. Його відкритість до європейських течій та здатність адаптувати новітні художні впливи через призму української культурної традиції стали визначальними чинниками у формуванні його унікального театального світогляду.

Мистецьке об'єднання "Березіль" постає в дослідженні як інституція виняткового значення — не лише як місце народження інноваційних вистав, а насамперед як експериментальний осередок, де зароджувалася нова педагогіка актора, де формувалася художній стиль, заснований на колективному пошуку істини. Структура театру з його лабораторіями, станціями та комісіями стала моделлю, що поєднувала мистецьке, наукове та виховне начала. Така організаційна система не мала прецедентів в українському театрі і стала реальним втіленням ідеї про театр як живий організм, у якому кожен учасник — повноцінний співтворець процесу.

Окрема увага була приділена глибинному аналізу системи виховання актора, яку розробив та запровадив Курбас. Його концепція актора-творця відкидала механічне виконання ролі та утверджувала пріоритет мислення, духовної напруги, тілесної та мовної виразності, психологічної аналітики. Курбас пропонував унікальні методи, що поєднували пластику, ритм, мову, психологічну дію та сценічну динаміку, створюючи нову театральну мову, де актор був не рупором автора, а співавтором сценічного твору. Діяльність психологічно-технічної комісії та інших спеціалізованих станцій стала

підґрунтям для системної та послідовної роботи над формуванням цілісної акторської особистості. Унікальні підходи, зокрема "психологічна арлекініада", сприяли народженню нового типу виконавця — гнучкого, мислячого, здатного до сценічного експерименту та переосмислення класичних форм.

Практичне втілення цієї системи було переконливо продемонстровано у ключових виставах театру "Березіль", що стали знаковими подіями у розвитку української сцени. У кожному з цих творів, від "Газу" до "Маклени Граси", прочитується присутність педагогічної стратегії Курбаса, адже вистава розглядалася як публічний екзамен, як вершина педагогічного та творчого процесу. Не менш важливим є й внесок випускників "Березоля", які рознесли ідеї Курбаса по всій Україні, формуючи нову театральну культуру, а згодом — і нову педагогічну традицію.

Спадщина системи Курбаса не обмежується історичними межами діяльності "Березоля". Її відголоски відчутні в сучасних театральних практиках, у підходах до акторської підготовки в новітніх освітніх установах, у лабораторіях незалежного театру, що шукають нові форми взаємодії зі світом. Курбас залишається джерелом натхнення для тих, хто вірить у театр як шлях до внутрішнього зростання особистості та глибшого розуміння людини і часу.

Проведене дослідження засвідчило, що система виховання актора, створена Лесем Курбасом, не лише була унікальним явищем у свій час, а й стала підґрунтям для подальшого розвитку українського сценічного мистецтва. Її глибина, новаторство та гуманістичний пафос зберігають свою актуальність до сьогодні, відкриваючи нові перспективи для майбутніх поколінь театралів.

## СПИСОК ДЖЕРЕЛ ВИКОРИСТАНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

1. Бобошко, Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Ю.М. Бобошко. – Київ : Мистецтво, 1987. – 198 с. : іл
2. Волицька, І. В. Театральна юність Леся Курбаса : (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька ; Національна Академія Наук України. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1995. – 152 с.: іл., портр.
3. Горак, Р. Втеча у прірву: есеї про Леся Курбаса / Роман Горак. – Львів: Априорі, 2016. – 600 с.
4. Єрмакова, Н. Березільська культура: Історія, досвід / Наталя Єрмакова ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — Київ : Фенікс, 2012. — 512 с.
5. Клековкін, О. Режисерська система: горизонтальний аналіз / Олександр Клековкін. – Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2023. – 369 с.
6. Клековкін, О. Система Курбаса: реконструкція / Олександр Клековкін. – Київ : Центр Курбаса, 2021. – 340 с.
- Коломієць, Р. Г. Лесь Курбас / Ростислав Коломієць. – Харків : Фоліо, 2020. – 122 с. : фотоіл., портр.
7. Корнієнко, Н. М. Лесь Курбас : репетиція майбутнього / Неллі Корнієнко. – Київ : Либідь, 2007. – 328 с. : іл.
8. Лягущенко, А. Український театр. Видатні діячі та менеджмент / Андрій Лягущенко. – Київ : Мистецтво, 2021. – С. 230 - 429 : іл.
9. Макарик, І. Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик. – Київ: Ніка-Центр, 2010. – 348 с.

10. Шевельов, Ю. Не для дітей: літературно-критичні статті й есеї / Юрій Шевельов. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 415 с.

**Електронний ресурс:**

11. Вовк, К. Лесь Курбас та його театр «Березіль». У чому феномен? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://svidomi.in.ua/page/les-kurbas-ta-yoho-teatr-berezil-u-chomu-fenomen>. – Мова : укр. (Дата звернення 05. 2025)

12. Революціонер українського театру. Лесь Курбас [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/vchytelyam/metodychni-rekomendaciyi/revolyucioner-ukrayinskogo-teatru-les-kurbas>. – Мова : укр. (Дата звернення 05. 2025)