

УДК 792.071.2(477)
DOI: 10.33989/2226-4051.2021.24.255908

Григорій Васянович, м. Львів
ORCID: 0000-0002-2346-193X

Тетяна Благова, м. Полтава
ORCID:0000-0001-5446-3412

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ШКОЛА ЛЕСЯ КУРБАСА В РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

У статті обґрунтовано актуальність мистецько-педагогічної спадщини видатного українського режисера ХХ ст., театрального педагога, мислителя, фундатора вітчизняного модерного театру Леся Курбаса в розвитку хореографічної освіти в Україні; проаналізовано його сценічно-творчий і педагогічний доробок з виховання пластичної культури актора; досліджено значення феномену «березільської театральної школи» у формуванні концептів національної хореографічної педагогіки, схарактеризовано комплекс новаторських художньо-естетичних принципів роботи з майбутніми діячами сценічного мистецтва, запроваджених Л. Курбасом; узагальнено провідні тенденції просвітницької діяльності майстра в царині професійної підготовки акторських і режисерських кадрів засобами виразного сценічного руху.

Ключові слова: мистецько-педагогічна школа Леся Курбаса; театральна освіта; хореографічна освіта; хореографічна підготовка; виразний сценічний рух; пластична культура актора.

Постановка проблеми. Актуальною тенденцією хореографічної освіти сьогодення вважаємо посилення наукового інтересу до проблеми персоналізму в галузі. Саме творчі та наукові досягнення знаних митців, учених, представників професійної хореографії, культурно-освітніх діячів традиційно були і залишаються потужним активатором формування концептів національної хореографічної школи. Узагальнення їхніх особистих творчих досягнень і педагогічних набутоків уможливорює прогресивний поступ вітчизняної хореографічної освіти, ґрунтований на органічному поєднанні сучасної інноватики з кращими мистецько-педагогічними традиціями.

Зазначимо, що діапазон хореографічних спеціальностей у галузі мистецької освіти є достатньо широкий. Кожна її ланка має

свої цільові настанови і змістові характеристики, зумовлені сферою майбутнього працевлаштування митця. Так, ресурси професійного танцю активно використовуються в умовах театральньо-видовищної індустрії. Підґрунтям сучасних досліджень у галузі театральної педагогіки, зокрема в напрямку рухової підготовки акторських кадрів, вважаємо творчі інновації театральних діячів початку ХХ століття, які втілювалися в різножанрових і різностильових формах сценічного мистецтва. Танець як один з основних виражальних засобів драматичного мистецтва, хоча й не мав самоцінного значення в тогочасній театральній освіті, визначався творчими експериментами відомих майстрів сцени (В. Верховинець, К. Голейзовський, Л. Курбас, Ф. Лопухов, В. Мейєрхольд, М. Терещенко, Г. Юра). У своїх мистецько-педагогічних пошуках вони активно втілювали авторські концепції формування пластичної виразності актора, значно розширивши спектр його професійних якостей через використання мистецтва сценічного руху.

У цьому контексті актуальним видається теоретичне осмислення творчої і педагогічної спадщини видатних українських діячів театральної галузі. Студіювання мистецько-педагогічної спадщини Л. Курбаса – українського режисера, актора, театрального педагога і мислителя ХХ ст., яскравого представника плеяди «Розстріляного Відродження» – дозволяє визначити її реформаторською у формуванні концептів національної театральної і хореографічної педагогіки і, зокрема, у вихованні пластичної культури діячів сценічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі наукового пошуку визначено, що переважна більшість розвідок із представленої проблематики сфокусовані на мистецтвознавчому, історичному, біографічному та мемуарному аспектах. Серед відомих праць, присвячених вивченню творчості Л. Курбаса з історико-мистецьких позицій, – дослідження вітчизняних теоретиків-мистецтвознавців, театральних істориків, критиків Н. Єрмакової, Р. Коломійця, М. Лабінського, С. Легкої, Ю. Раєвської. Так, глибокий аналіз динаміки творчих пошуків митця, його реформаторства в тогочасному українському театрі в контексті європейського театрального поступу представлено у

праці Р. Коломійця (Коломієць, 2016). Водночас бракує спеціальних розвідок, що висвітлювали б розвиток мистецько-педагогічної школи Л. Курбаса, авторську методику хореографічної підготовки майстрів сцени. У цьому аспекті заслуговує на увагу дослідження С. Легкої, у якому творчість Л. Курбаса визначено важливим складником у розвитку української хореографічної культури (Легка, 2003). Однак загалом історико-педагогічний аналіз феномену «березільської театральної школи» у формуванні концептів національної хореографічної педагогіки залишається малодослідженим.

Метою публікації є вивчення творчого і педагогічного доробку фундатора українського модерного театру Леся Курбаса; аналіз комплексу новаторських художньо-естетичних принципів роботи з майбутніми діячами сценічного мистецтва, запроваджених видатним майстром сцени; узагальнення провідних тенденцій його просвітницької діяльності в царині професійної підготовки акторських і режисерських кадрів засобами виразного сценічного руху.

Методи дослідження. Основою деталізації мистецько-педагогічної спадщини Л. Курбаса визначаємо персоналістично-біографічний метод, застосований з метою студіювання життєвого та творчого шляху видатного митця; методи системно-структурного та ретроспективного аналізу уможливили вивчення різнобічної професійної діяльності майстра в контексті історико-культурних чинників. Педагогічний аналіз використовувався для характеристики змістового компонента хореографічної підготовки акторських і режисерських кадрів у мистецькому об'єднанні «Березіль» та у вищих навчальних закладах за театральною вертикаллю; метод теоретичного узагальнення дозволив сформулювати висновки дослідження та перспективи впровадження концептів березільської мистецько-педагогічної системи у професійну хореографічну освіту сьогодення, передовсім у царину фахової підготовки діячів театрального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи особливості розвитку хореографічної освіти в галузі театрально-видовищної індустрії, зазначимо, що мистецтво руху було предметом пильної уваги митців-новаторів, які прагнули збагатити сценічне дійство,

увиразнюючи його стилістику, пластику, зміст. У перші десятиліття ХХ ст. хореографічне мистецтво активно впроваджується в інноваційних моделях українського театру, відіграючи значущу роль у формуванні модерністської та авангардної театральних сценічних форм. Естетика модернізму визначала нові постулати театральної творчості – сценічний простір і пластичний малюнок, які зумовлювали змістове наповнення професійної хореографічної підготовки. Основні концепти оновленої театральної педагогіки ґрунтовані загалом на постулаті, що «актор мусить бути універсальним артистом, автором, режисером дійства <...> виразником власних думок і настроїв, адже він сам творить дію <...>» (Нариси з історії театрального мистецтва, 2006, с. 213). Цей універсалізм зумовлював абсолютно новий підхід до процесу формування професійних якостей не лише представників акторського ремесла, а й усіх фахівців, дотичних до театральної справи: режисерів, діячів сценографії та кіноіндустрії.

Провідною експериментальною платформою у сфері пластичних рішень на театральній сцені, починаючи з 20-х рр., стають навчальні виробництва видатного режисера й педагога театрального мистецтва Л. Курбаса, які в сучасному трактуванні визначаються «і не школою, і не театром, – а мистецькими організаціями із специфічною метою і відповідними засобами її реалізації» (Нариси з історії театрального мистецтва, 2006, с. 227). «Під прапором “Березоля” збирається все, що є кращого і талановитого на українських сценах, <...> на його виставах завжди панує тенденція, але тенденція сучасності, яку театр прищеплює своєму глядачеві – гармонією рухів, жестів, слова і музики <...>» – таку думку в оцінці творчості Л. Курбаса визначаємо як панівну серед тогочасних прогресивних театральних діячів (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 32). Його набутки сформовано в струнку мистецько-педагогічну систему, окремий парадигмальний напрямок театральної освіти, підґрунтям якого стали принципово нові виражальні засоби, де саме хореографії належала значуща роль. Не обтяжена стереотипами сталих концепцій в організації навчання мистецтва руху творча майстерня «Березіль» стала уособленням жанрового та стильового розмаїття хореографічної підготовки діячів сцени.

Інтерпретуючи танець як єдність «простору і часу в русі», Л. Курбас обирає тіло виконавця як головний матеріал для творчості: «Надати йому [тілові актора] прекрасних контурів і ліній, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитися володіти ним до повної досконалості, знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово» (Курбас, 2001, с. 18).

Еволюцію формування концептів «березолівської мистецько-педагогічної системи» Л. Курбаса спостерігаємо впродовж 20–30-х рр. передовсім у Мистецькому Об'єднанні «Березіль» (1922–1926 рр.) у Києві й театральному виробництві «Березіль» (1926–1933 рр.) у Харкові. Зокрема, педагогічна діяльність МОБу (Мистецького Об'єднання «Березіль»), сфокусована на вихованні молодого покоління митців (акторів і режисерів), стає «безпосереднім першоджерелом відповідного процесу» (цит. за Н. Єрмаковою [Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 231]), де в органічній єдності навчання, експерименту й виробництва продукуються новаторські ідеї у професійній театральній освіті. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі Молодий театр – «перше Курбасове угруповання» – інтерпретовано «осередком наполегливої виховної роботи, де відбулася інспірація всіх подальших шукань Л. Курбаса у виховній сфері» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 226), що доводить передовсім його педагогічну ресурсність.

Творче навчання, обов'язкове для всіх «березильців», передбачало формування широкого спектра фахових умінь у процесі набуття акторської техніки та майстерності. Прикметно, що критерій пластичної виразності українського актора був визначений одним із вихідних принципів педагогічної системи Л. Курбаса, адже саме «пластика, рух, ритм, жест», перебуваючи у складній естетичній єдності з іншими формами сценічної дії, створювали художню образність у кожній виставі театру. Відповідно усі студійні професіональні тренінги були насичені технологіями хореографічної підготовки. В одному з лекційних виступів Л. Курбас сформулював засадничі ознаки, поза якими «актор не може відповісти на виклики часу», серед них, зокрема, «уміння зробити жест, зафіксувати його, володіти ракурсами

свого тіла, імпровізувати» (Курбас, 2001, с. 70). Пластичне виховання «березільської школи» практично було втілене в навчальному комплексі дисциплін хореографічного спрямування – «Плястиці», «Акробатиці», «Гімнастиці» та «Спорті» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 173). Прихильник поступу українського театру в напрямку авангардного мистецтва, Л. Курбас перебував під сильним впливом експресіонізму та конструктивізму, що, безперечно, позначилося на пріоритетах педагога у виборі моделі хореографічної підготовки акторів. Він солідаризується з ідеями музично-ритмічного виховання Е. Жака-Далькроза, біомеханіки руху В. Мейєрхольда, естетики експресивного танцю, надаючи ритму універсального значення у сценічному «оформленні» рухів людського тіла. Так, за словами Н. Єрмакової, постановочна практика самого Л. Курбаса, а також усього «режисерського молодняка» МОБу були найкращим прикладом застосування ритму в театральному видовищі (Нариси з історії театрального мистецтва, 2006, с. 291). Отже, набутки Л. Курбаса в царині хореографічної професійної підготовки актора дозволяють визнати практику «Березоля» новаторським педагогічним експериментом, утіленим у численних авангардистських сценічних рішеннях.

Важливим для поширення хореографічної освіти вважаємо той факт, що, «маючи в арсеналі МОБу потужні педагогічні сили», Л. Курбас наголошував на необхідності розширення мережі навчальних драмстудій у республіці через створення виробничих майстерень із вузькопрофесійної сценічної підготовки. Задля навчання студійців певного сценічного ремесла з-поміж акторів МОБу обиралися помічники керівника студії, найбільш обдаровані в окремій фаховій ділянці акторської майстерності. Зокрема, у 1928 р. Об'єднання ініціювало заснування хореографічної студії, «відчуваючи нагальну потребу в поповненні театрів УРСР професійними кадрами артистів балету». За відсутності офіційної підтримки Наркомосу УРСР у цій справі задум удалося реалізувати частково – у діяльності драмстудії «Березіль», яка забезпечувала поглиблене навчання з окремих театральних жанрів (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 178).

Феномен «березільської театральної школи» ґрунтований також на формуванні концептуальної авторської режисури. Беззаперечним у цьому контексті вважаємо міркування дослідниці Ю. Раєвської про те, що «Молодий театр першим змаркував початок режисерської ери в українській сценічній царині» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с.155). Підсилення окресленої думки знаходимо в цитаті Н. Єрмакової: «<...> режисерська освіта набула в цьому експерименті оригінального вияву, й дотепер лишаючись безпрецедентною» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с.228). Сучасники Л. Курбаса вважали великою заслугою майстра передовсім «створення нових кадрів режисерів», визначаючи його творче виробництво «єдиним театром, де керівник вперто працює над своєю зміною» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 32). Адже пріоритетна педагогічна стратегія Л. Курбаса була сфокусована саме на «вихованні нового, європейські освіченого майстра-режисера та підведенні наукових підстав під його театральну роботу» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 17). У 1923 р. при МОБі було спеціально створено осередок для експериментальної лабораторної праці режисерів і акторів – т. зв. «Режисерський Штаб». Утілена в його діяльності система професійно-практичної режисерської підготовки реалізовувалася на спеціальних заняттях-тренінгах із «Практики сцени», під час яких учасники студіювали і ази, і певні практичні напрацювання у професії. Танець у цьому процесі активно використовували як «сенсотвірний чинник» побудови композиційного полотна театального дійства. Наприклад, «щоденними і кількагодинними» були в лабораторії заняття з ритміки, гімнастики, акробатики. До програмних завдань належали екзерсиси на розв'язання просторових задач – навчальні сценічні етюди з їх подальшим колективним обговоренням і аналізом дрібних виконавських жестів, рухів, змін позицій тіла і окремих його частин у їхній взаємодії та взаємозалежності. Н. Єрмакова слушно зауважує, що «Практика сцени» Л. Курбаса стала особливим явищем в історії українського театру ХХ ст., фактичним «вишколом для акторів і режисерів» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006,

с. 292–293). До того ж у звітній документації за 1925 р. мистецько-педагогічну увагу режисерський штаб спрямовував, головню, на просвітницьку діяльність. Адже по суті він стає єдиною в республіці творчою установою, що структурно об'єднувала низку дослідних станцій з вивчення практичного досвіду «організації режисерської праці»: Драматичну станцію; Клубну станцію; Репертуарну станцію; Станцію сільського театру; Термінологічну станцію; Станцію фіксації досвіду (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 17).

Промовистою цитатою, що схарактеризувала сутність просвітництва «Березоля» в театральній галузі, вважаємо висловлювання одного з керівників театральних установ на Нараді директорів театрів у Наркомосі УСРР (1928 р.): «<...> Театр “Березіль” активно ставиться до справи виховання молодії театральної зміни і рішучої ліквідації театральної “неписьменності”, <...> спираючись на попередні досягнення української театральної культури, поруч із власним виробництвом вистав, він ставить своїм завданням творити новий експериментальний театр, <...> у пошуках нових мистецьких форм на шостому році свого існування театр має у своєму резерві – актора високої кваліфікації, досвідченого режисера, різноманітний репертуар та свого відданого глядача» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 174–177).

Орієнтуючись переважно на творчу молодь, Київська Теамайстерня «Березіль» уживала постійних заходів із залучення акторів-аматорів невеликих міст і сіл до вивчення основ професійної майстерності, технологій сценічної акторської підготовки в умовах справжнього театального виробництва. Серед тогочасних митців майстерня мала репутацію «визнаної всеукраїнської лабораторії художньої творчості, яка спромінює театральну культуру на провінційні театри» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 32). Документальним підтвердженням цієї слушної думки вважаємо, зокрема, заснування керівництвом «Березоля» із жовтня 1926 р. мережі периферійних навчальних драмстудій та систематичної координації їхньої діяльності. Найбільш активними серед них були Одеська, Білоцерківська, Бориспільська, Уманська Теамайстерні, Українська Селянська

Теамайстерня в с. Мокра Калигірка Черкаської області, Селянська Теамайстерня в с. Березині на Білоцерківщині (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 17). Розгалужена мережа навчальних майстерень МОБу утворювала окрему гілку театральної освіти, забезпечуючи її системність і доступність широкому загалу аматорів. Щодо цього в лекційній промові (травень 1924 р.) Л. Курбас зазначав: «Для поповнення майстерень свіжим молодняком у нас щорічно функціонують короткострокові курси. – Вишкіл, як ми їх називаємо. Сюди тягнуться слухачі з усіх глибин селянської України, діти незаможників, пролетарська молодь міста й села <...>» (Курбас, 2001, с. 599).

Уважаємо, що саме з таких прикладів складалася цілісна система – «березільська акторська школа», концепти якої у 20–30-х рр. поширювалися на аматорські театри. Пріоритетну педагогічну стратегію творчої активності МОБу серед широкого загалу аматорів – ідеологічну перебудову глядача – переконливо обґрунтовує керівник «Березоля», визначаючи власну театральну продукцію, головню, «методом для пропаганди громадських і культурних устремлінь» (Курбас, 1988, с. 230). Потвердження цього знаходимо в численних лекційних промовах Л. Курбаса: «<...>наші спектаклі не для пасивного споглядання <...>»; «ми подаємо відомості про свої експерименти з метою викликати дискусію» (Курбас, Лесь. (2001), с. 598-599). Виступаючи «проти засобів, що втратили гостроту впливу на глядача», проти «застою і штампів, <...> академізму, безграмотності у мистецтві <...>», що загалом «суперечать рухові і роз'єднують із глядачем» (Курбас, 1988, с. 230), «Березіль», за висловленням Л. Курбаса, «невгамовно шукав нових методів, нових форм сценічної творчості, нових їх комбінацій» (Курбас, 2001, с. 599). «Допоки нове мистецтво не ввійшло органічно в новий побут – через масові святкування і церемоніали, через роботу клубних гуртків і інше, <...> – можна говорити лише про використання окремих його елементів, <...> але не про істинне мистецтво <...>» (Курбас, 2001, с. 598), – такими вбачав Л. Курбас основні сфери поширення творчості об'єднання в аматорському середовищі.

Важливо, що інспірація об'єднанням новаторських ідей у театральній педагогіці мала значення не лише для театральних

майстерень Л. Курбаса, але й для розвитку галузі взагалі. «Потребою виведення теорії з лабораторних меж, яка особливо гостро відчувається у провінції» (Курбас, 2001, с. 598), обґрунтував Л. Курбас значення різнопланової просвітницької роботи МОБу, деталізованої у статутних документах об'єднання й утіленої на практиці в таких напрямках:

1) улаштування театральних вистав, публічних лекцій, громадських доповідей, диспутів, концертів, вечірок;

2) заснування філіальних відділів за фахом, майстерень, лабораторій, дослідних станцій у всіх ділянках мистецтва, мистецьких і мистецько-спортивних клубів;

3) організація в гастрольних подорожах творчих з'їздів з метою передавання творчого досвіду;

4) видання мистецької періодики за фахом (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. Арк. 17).

Промовистий досвід просвітництва «березільської театральної школи» стає прикладом для більшості провідних державних театрів республіки. Загальною тенденцією їхньої творчості визначено масштабну співпрацю митців-професіоналів з акторами-аматорами щодо різних питань практичної підготовки. Зокрема, просвітницька настанова театральних виробництв, зафіксована у статутній документації, була такою: «не відмовляти клубним та подібним до них самодіяльним гурткам у перевірених керівниках для налагодження навчальної роботи серед аматорства в дусі й темпі затребувань сучасного стану розвитку культурно-соціального будівництва театральної галузі» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 330. Арк. 40). Отож, у такий спосіб виконавці-аматори й керівники периферійних театральних труп, клубних мистецьких гуртків отримували реальну можливість практичного ознайомлення з тогочасними режисерськими та акторськими школами, специфікою формування в них сценічного руху, новаторськими течіями в цій царині.

Домінування синтетичних постановочних рішень на аматорській і професійній театральній сцені визначало всебічний характер творчості акторських і режисерських кадрів та комплексність їхньої фахової підготовки в тогочасних вищих театральних школах. Осмислення ресурсів сценічного руху

корелювало з методологічними засадами театральної педагогіки. Методичність і ретельність підходів педагога Л. Курбаса у формуванні пластичної культури студентства яскраво демонструє цілісна авторська система виховання засобами мистецтва руху, представлена в численних публічних лекціях – на курсах чи у вищих театральних школах. Він визначав танець «ходою, яка відчувається, <...> створює певну єдність, суцільність гри» (Курбас, 2001, с. 442). Акторська гра, зокрема, інтерпретована майстром як «гра всього тіла», а слово визначене ним як часткове виявлення загального руху нарівні з жестом, мімікою, ходою. Педагог доводив майбутнім фахівцям значущість пластичної виразності. У формуванні моделі «нового актора» матеріалом для творчості Л. Курбас обирав саме його тіло, надаючи перевагу ритмічним, пластичним і танковим рухам.

Педагогічні експерименти Л. Курбаса підкріплено плідною роботою профільних кафедр театральних навчальних закладів, об'єднаних виразними рисами «березільської школи» в організації навчального процесу. Наприклад, керівництво Київського Музично-драматичного інституту запропонувало запровадити в МОБі (творчій лабораторії вишу) обов'язкову півторарічну практику випускників перед отриманням державного диплома, реалізуючи принцип поєднання теоретичного навчання з практичним студіюванням обраного ремесла. У 1928 р. в Харківському музично-драматичному інституті саме під впливом педагогічного досвіду Л. Курбаса у справі виховання режисерських кадрів організовано першу в Україні режисерську школу та загалом уперше в навчальних планах театральних вишів з'явився курс під назвою «Режисура» (Нариси з історії театального мистецтва, 2006, с. 228).

Загалом вважаємо, що створена Л. Курбасом березільська мистецько-педагогічна система, ставши загальновизнаним надбанням театральної педагогіки, зумовила новаторські зрушення в хореографічній підготовці акторських і режисерських кадрів у першій третині ХХ ст., суттєво скорегувавши її зміст і визначивши стратегічні орієнтири у формуванні теоретичних і

практичних засад професійної театральної освіти. По-перше, у визначенні сутнісних ознак оновленої моделі підготовки актора суттєво укріплюється статус танцю як невід'ємного складника набуття основ професійної майстерності. На формування змісту хореографічного навчання в театральних вишах вплинули хореографічно-педагогічні набутки «Березоля» в напрямках а) розширення змістового наповнення навчального курсу «Сценічний рух», б) активного впровадження принципу єдності теоретичної підготовки з практичним студіюванням «Основ акторського ремесла». По-друге, масштабна просвітницька робота об'єднання, маючи передовсім педагогічний сенс, відіграла значущу роль у вихованні широкого кола акторів-аматорів, координуючи діяльність своїх філій. Керівники периферійних студій «Березоля» синтезували новаторські творчі ідеї в галузі хореографічної освіти за театральною вертикаллю, долучаючи до їх осмислення робітничу та сільську молодь.

Однак мусимо констатувати, що результати педагогічних зусиль Л. Курбаса не могли бути зреалізованими повною мірою в тогочасному суспільно-політичному середовищі. В умовах активної ідеологічної боротьби з усілякими проявами «українського буржуазного націоналізму» з початку 30-х рр. нищівної критики зазнала, зокрема, система «виховання пластичної виразності» «березільської школи», здобувши негативну офіційну оцінку в радянських мистецьких колах. Так, керівництво «Березоля» офіційно звинувачували у тому, що у своїх творчих і педагогічних пошуках театральне об'єднання надмірно захоплюється умовністю сценічних засобів виразності, насамперед переоцінює значення руху, зовнішньої динаміки. Саме політична упередженість значно гальмувала упровадження мистецько-педагогічних набутоків Л. Курбаса в систему театральної освіти, зокрема й концепцію хореографічної підготовки майбутніх діячів сцени (Благова, 2020, с. 299).

Натомість провідним напрямом розвитку «театрально-видовищного виробництва» було проголошено «впровадження в гущавину пролетарських мас ідеологічно витриманого реперту-

ару в галузі театру, опери й балету» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 330. Арк. 48). На численних нарадах керівники театральних шкіл, діячі мистецтв підкреслювали, що театр є значним чинником політосвітньої роботи, який у художній формі впливає на маси, виховує їх політично, піднімає їх культурний рівень, популяризує кращі зразки революційної художньої творчості. Відповідно, у формуванні «нової пролетарської школи театального мистецтва» ключову роль було відведено представникам партійного керівництва, яке контролювало діяльність академічних театрів у справі «пролетарського ідеологічного виховання мас та укріплення паростків соціалістичної культури» (ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 445. Арк. 3–5). Така загальна настанова розвитку мистецької галузі зумовлювала визначення пріоритетів у системі профільної підготовки кваліфікованих мистецьких кадрів, провідним гаслом якої стало передовсім «всебічне сприяння революційним надбаням у сфері мистецтва» в усіх формах і методах театральної вертикалі освіти: від «виховання нових творчих сил» у системі профільних навчальних закладів до «оздоровлення репертуару» в аматорських і професійних театрах республіки (Благова, 2020, с. 299–330).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, деталізація мистецько-педагогічного досвіду відомого українського режисера ХХ ст., теоретика і практика театральної сцени Л. Курбаса дозволила узагальнити провідні тенденції його професійної діяльності, що активно розвивалися у практичному вимірі, передовсім в експериментальних формах сценічного дійства, їхньому поступовому утвердженні як новаторської методологічної театральної педагогічної системи. Серед засадничих принципів концепції хореографічного виховання акторських і режисерських кадрів, сформованої Л. Курбасом і актуальної в сучасних умовах, можемо виокремити глибоку ідейну спрямованість та культивування нової естетики сценічного руху, інтеграцію виробничих і освітніх завдань, практико-орієнтований навчальний контент, спрямований на виробничі потреби театра-

льно-видовищної індустрії, акцентованість на самовдосконаленні та самоосвіті діячів сцени.

Перспективами подальших наукових розвідок вбачаємо деталізацію хореографічно-педагогічного почерку митця, його різнопланової просвітницької роботи, студіювання авторської концепції виховання пластичної виразності й загалом танцювальної майстерності.

Список використаної літератури

- Благова, Т. О. (2020). *Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт: Монографія*. Полтава: АСМІ.
- Курбас, Л. (1988). *Березіль: Із творчої спадщини*. М. Лабінський (Упоряд.); Ю. Бобошко (Передмов.). Київ: Дніпро.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. М. Лабінський (Упоряд.). Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
- Коломієць, Р. Г. (2016). *Лесь Курбас*. Харків: Фоліо.
- Легка, С. А. (2003). *Українська народна хореографічна культура ХХ ст.* (Дис. канд. іст. наук). Київ.
- Матеріали про роботу Українського державного театру «Березіль» (протоколи, постанови, звіти, доповіді, плани, репертуар, відомості, кошториси та інші документи). Списки співробітників театру «Березіль» на лютий 1926 – жовтень 1927 рр., 1925-1928 рр.* ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 5. Спр. 435. 238 арк.
- Сидоренко, В. (Уклад.). (2006). *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ: Інтертехнологія.
- Статуту театрів України.* (1928). ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 8. Спр. 330. 95 арк.
- Стенограма засідань наради при Наркомосі РРФСР.* (1927). ЦДАВО України. Ф. 166. Оп. 7. Спр. 445. 167 арк.

Hryhoriy Vasyanovych, Tetiana Blahova

LES KURBAS ARTISTIC AND PEDAGOGICAL SCHOOL IN THE DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE

The article substantiates the relevance of the artistic and pedagogical heritage of the outstanding Ukrainian director of the XX century, a theater teacher, a thinker, and a founder of the national modern theater Les Kurbas, and his influence on the development of choreographic education in Ukraine. His stage-creative and pedagogical contribution to an actor's plastic culture formation is analyzed. It has been found that the master's achievements are formed into a coherent pedagogical system and a separate paradigmatic direction of theater education. The significance of the 'Berezil theater school' phenomenon in the formation of concepts of national choreographic pedagogy is studied. The complex of innovative artistic and aesthetic principles of work with future stage art performers, introduced by L. Kurbas, is characterized.

It is proved that Berezil art and pedagogical system created by L. Kurbas, in general, caused innovative changes in the choreographic training of actors and directors in the first third of the XX century. It significantly adjusted the training content, defined strategic guidelines in the formation of theoretical and practical principles of professional choreographic education. Firstly, in determining the essential features of the updated model of actor training, the status of dance as an integral part of acquiring the basics of

professional skill was significantly strengthened. The formation of choreographic training content in theater universities was influenced by the choreographic and pedagogical 'Berezil' achievements in the areas of expanding the content of the course 'Stage Movement,' active implementation of the principle of unity of theoretical training with practical study of 'Fundamentals of Acting.' Secondly, the large-scale educational work of the Berezil association had primarily a pedagogical meaning, played a significant role in educating a wide range of amateur actors, coordinating the activities of its branches. The heads of Berezil's peripheral studios synthesized innovative creative ideas in the field of choreographic education along with the theatrical vertical, involving working and rural youth in their understanding.

The study summarizes the leading trends of the master's educational activities in the field of actor and director professional training by means of expressive stage movement. Among the promising key principles of the concept of choreographic education of actors and directors, formed by L. Kurbas, the deep ideological orientation, cultivation of new aesthetics of stage movement, integration of production and educational objectives, practice-oriented content, emphasis on self-improvement are singled out.

Keywords: Les Kurbas artistic and pedagogical school; theatrical education; choreographic education; choreographic training; expressive stage movement; plastic culture of the actor.

References

- Blahova, T. O. (2020). *Rozvytok khoreorafichnoi osvity v Ukraini: istoryko-pedahohichnyi kontsept: Monohrafiia [Development of choreographic education in Ukraine: historical and pedagogical concept: Monograph]*. Poltava: ASMI [in Ukrainian].
- Kolomiets, R. H. (2016). *Les Kurbas [Les Kurbas]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny [Berezil: From the creative heritage]*. M. Labinskoi (Comp.); Yu. Boboshko (Pref). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofiiia teatru [Philosophy of theater]*. M. Labynskyyi (Comp.). Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
- Lehka, S. A. (2003). *Ukrainska narodna khoreorafichna kultura XX st. [Ukrainian folk choreographic culture of the XX century]*. (PhD diss.). Kyiv [in Ukrainian].
- Materialy pro robotu Ukrainskoho derzhavnogo teatru "Berezil" (protokoly, postanovy, zvity, dopovidi, plany, repertuar, vidomosti, koshtorysy ta inshi dokumenty). Spysky spivrobotnykiv teatru "Berezil" na liutyi 1926 – zhovten 1927 r r., 1925-1928 r r. [Materials on the work of the Ukrainian State Theater "Berezil" (protocols, resolutions, reports, reports, plans, repertoire, information, estimates and other documents). Lists of employees of the Berezil Theater for February 1926 – October 1927, 1925-1928]*. TsDAVO Ukrainy. F. 166. Op. 5. Spr. 435. 238 ark. [in Ukrainian].
- Statuty teatriv Ukrainy [Statutes of theaters of Ukraine]*. (1928). TsDAVO Ukrainy. F. 166. Op. 8. Spr. 330. 95 ark. [in Ukrainian].
- Stenohrama zasidan narady pry Narkomosi RRFSSR [Transcript of meetings of the meeting at the People's Commissariat of the RSFSR]*. (1927). TsDAVO Ukrainy. F. 166. Op. 7. Spr. 445. 167 ark. [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (Comp.). (2006). *Narysy z istorii teatralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia [Essays on the history of theatrical art of Ukraine in the XX century]*. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].

Одержано 05.09.2021 р.