

УДК 792.028

Хлисту́н Олена Сергі́ївна

кандидат мистецтвознавства,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

with_joy@ukr.net

ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА: НОВІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ АКТОРСЬКОЇ ГРИ

Мета роботи – розкрити особливості акторської майстерності, використовуючи нові засоби виразності акторської гри в контексті розбудови нового театру Леся Курбаса. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципі культурно-історичного підходу, який дозволяє висвітлювати культурний процес у часовий період 1920–30-х рр. Використовуються методи: еволюційний, порівняльно-історичний, функціональний. **Наукову новизну** становить розкриття особливостей ідеї Л. Курбаса про перевтілення в сценічний образ і пов'язаних з ним нових засобів майстерності акторської гри. **Висновки.** Нові засоби виразності акторської гри в контексті формування нового театру Леся Курбаса примножили сучасний світовий досвід театральної культури, зміцнили і продовжили спадкоємний зв'язок творчих пошуків шляхів акторського перевтілення. Для сучасного покоління акторів є дуже важливим досвід театральної майстерності знаменитих українських і зарубіжних діячів театральної культури: Бертольда Брехта, Миколи

Євреїнова, Гордона Крега, Леся Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Константина Станіславського, Гната Юри та ін., який дозволяє виявити реформаторські ідеї акторського мистецтва, диференціювати їх сутність та визначити свою школу з відповідними принципами та методами акторської майстерності.

Ключові слова: культура, театр, театральна культура, Курбас, актор, образ, акторська гра, акторське переживання, акторське перевтілення, акторська майстерність.

Хлисту́н Елена Серге́евна, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Театр Леся Курбаса: новые приемы выразительности актерской игры

Цель работы – раскрыть особенности актерского мастерства, используя новые средства выразительности актерской игры в контексте развития нового театра Леся Курбаса. **Методология исследования** основана на принципе культурно-исторического подхода, который позволяет освещать культурный процесс во временной период 1920–30-х гг. Используются методы: эволюционный, сравнительно-исторический, функциональный.

Научную новизну составляет раскрытие особенностей идеи Л. Курбаса о перевоплощении в сценический образ и связанных с ним новых средств мастерства актерской игры. **Выводы.** Новые средства выразительности актерской игры в контексте формирования нового театра Леся Курбаса приумножили современный мировой опыт теат-

ральной культуры, укрепили и продолжили преемственную связь творческих поисков путей актерского перевоплощения. Для современного поколения актеров очень важным опытом театрального мастерства знаменитых украинских и зарубежных деятелей театральной культуры: Бертольда Брехта, Николая Евреинова, Гордона Крэга, Лесья Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Константина Станиславского, Гната Юры и др., который позволяет выявить реформаторские идеи актерского искусства, дифференцировать их сущность и определить свою школу с соответствующими принципами и методами актерского мастерства.

Ключевые слова: культура, театр, театральная культура, Курбас, актер, образ, актерская игра, актерское переживания, актерское перевоплощение, актерское мастерство.

Khlystun Olena, PhD of Arts Study, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The Les Kurbas Theater: the new expressive means of acting

The purpose of the article is to reveal the characteristic features of acting skills, using the new expressive means of acting in the context of the development of the new Les Kurbas Theater. **The research methodology** was based on the principle of the cultural-historical approach, which allows for highlighting the cultural process during the 1920s–1930s. The following methods were used: evolutionary, comparative-historical, and functional.

The scientific novelty of the work lies in the disclosure of the features of L. Kurbas's idea of impersonation of a stage image and the new means of acting skills associated with it. **Conclusions.** The new expressive

means of acting in the context of the formation of the new Les Kurbas Theater multiplied the contemporary world experience of theatrical culture, strengthened and continued the hereditary chain of creative search for the ways of actor's impersonation. The experience of acting skills of the famous Ukrainian and foreign theater luminaries, such as Bertolt Brecht, Nicholas Evreinov, Gordon Craig, Les Kurbas, Vsevolod Meyerhold, Konstantin Stanislavsky, Hnat Yura, etc., which allows for revealing the reformist ideas of the art of acting, differentiating their essence and finding a school with the corresponding principles and methods of acting skills, is very important for the modern generation of actors.

Key words: culture, theater, theatrical culture, Kurbas, actor, image, acting, actor's emotional experience, actor's impersonation, acting skills.

Вступ. Традиції перевтілення учасників народного театального дійства в різних його формах знайшли своє відображення в історії театральної культури. Відомі режисери та актори шукали свої шляхи художньої майстерності, театральні новації з метою знайти свого глядача, прилучити його до ідеї *свого* театру в відповідності з його розумінням художніх процесів і потреб глядача.

Досвід талановитої людини, яким був Лесь Курбас, є особливо значущим у наш час, коли український театр у незалежній Україні шукає своїх шляхів до серця та розуму українського глядача. Цей пошук нелегкий і тривалий. Тому дослідження творчої діяльності Лесь Курбаса ще довго будуть актуальними.

На сучасному етапі культурного розвитку суспільства розгортається міждисциплінарний аналіз театральної культури шляхом застосування потужного потенціалу вітчизняного гуманітарного знання.

Теоретичний аналіз театральної творчості Леся Курбаса в світовому та вітчизняному міжкультурному просторі здійснюють зарубіжні та вітчизняні вчені: К. Красовська, О. Місінкевич, В. Паламаренко, А. Солов'яненко, І. Туркельтауб та ін., які присвятили свої дослідження курбасівській методиці виховання актора.

Творчості Леся Курбаса як актора, драматурга, режисера й організатора театральної справи, театрального педагога присвячено наукові розвідки, серед них стаття О. Паламаренка «Реформаторська діяльність Леся Курбаса в українській театральній режисурі», яка розкриває пріоритетні особливості вироблення новітніх режисерських підходів у контексті еволюції театрального процесу в Україні: нею передбачалося трансформувати виконавську естетику того часу відповідно до вимог драматургії. Саме це й забезпечив започаткований Л. Курбасом у 1917 р. Молодий театр – джерело ідей і нових підходів, народжених завдяки натхненній праці майбутніх акторів та режисерів, зокрема таких як Г. Юра, М. Терещенко, В. Василько та ін. Згодом цей процес еволюції відобразився в формуванні нової театральної естетики в заснованих цими діячами театральних колективах у різних містах України (театр ім. І. Франка, заснований Г. Юрою, «Березіль» і «Кийдрамте», створені Л. Курбасом тощо) [4].

Вивчення театральної спадщини Леся Курбаса зберігає свою актуальність як об'єкт наукового дослідження, що й зумовлює доцільність написання пропонованої статті. Таким чином, метою статті є розкриття особливостей акторської майстерності завдяки новим засобам виразності акторської гри в контексті розбудови нового театру Леся Курбаса.

Що ж мав на меті Л. Курбас? Майбутній творець «Молодого театру», а потім «Кийдрамте» і «Березиль», розпочав свою театральну кар'єру з докорінного заперечення досягнень українського традиційного театру. Широкого цитування набули його роздуми про те, що «Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завжди» [2, с. 194], а також, що «сучасний український театр – наслідок антиукраїнського режиму, це недодумана думка, недотягнений жест, недонесений тон. [...] Ніякої культури жесту, слова, стилю. [...] Тому хочемо створювати нові цінності» [2, с. 195–197]. Натомість Курбас почав пропагувати, як йому вбачалося, принципово нову модель національного українського театру, визначаючи його концептуальні завдання.

Ще живими тоді майстрами українського театру М. Садовським і П. Саксаганським та їх прихильниками не були сприйняті нова естетика та дивні для них експерименти Л. Курбаса. Намагання митця реформувати українську сцену в усіх її елементах – акторські прийоми, формування репертуару, просторове вирішення й оформлення постановок – вони називали трюкацтвом і «курбалесією». Тут варто зазначити, що традиційний театр почав втрачати популярність і здавати позиції, особливо серед молоді, через що все частіше лунали

звинувачення в закостенілості, застарілості. Проблема набула такої суспільної ваги, що в 1924 р. розпочалася активна дискусія про долю українського традиційного театру, що публікувалася в додатку до столичної газети «Вісті» – «Література. Наука. Мистецтво». Започаткував цю дискусію Я. Мамонтов, який разом з І. Туркельтаубом, Ю. Смоличем та ін. обстоював життєздатність українського традиційного театру, аргументуючи гастрольною успішністю П. Саксаганського в Харкові, які щойно відбулися. Український «побутовий» (термін того часу) театр у розумінні маститих критиків-сучасників все ще залишався затребуваним і мав право на існування, адже до нього звикли і любили глядачі, не кажучи вже про шалену популярність акторів старої школи. Визнавалася його важливість і як засобу виховання театральної публіки, яка зазвичай не сприймає «футуристичних викрутасів, що не завжди бувають зрозумілі найрафінованішому інтелігентові» [8, с. 373].

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

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

До подальшої трансформації вітчизняних театральних колективів у постреволуційній Україні призвели серйозні зміни політичних орієнтирів, бурхливі й драматичні соціальні процеси. Так, у нових інтерпретаціях класики новітні режисери застосовували риси, властиві як «традиційному», так і «революційному» театру. Це стосується й вибіркості репертуару, який засвідчує потужну політизацію, що насувалася на театральне життя. Утім, це не заважало театральним трупам радянської України просувати принципи «європеїзації» в сценічному мистецтві й драматургії, розвиваючи авангардні підходи й прийоми полістилістики, причому як у новому, так і в традиційному репертуарі.

Головним рушієм експериментальних пошуків в українському театрі з 1922 р. стало мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), що мало широку мережу театральних «майстерень» і «станцій», що репрезентували потужне розмаїття художніх пошуків і естетичних концептів, актуальних для тогочасного європейського театру.

Творець МОБ Л. Курбас з юних років дотримувався підкреслено прогресивних естетичних поглядів, постійно перебував у вирі мистецьких шукань. Його знаменитий «маніфест» 1916 р. про «поворот до Європи» декларував розрив з традиційним побутовим театром, з його набридлим етнографізмом і народництвом, що, на його думку, «паралізує творчість й насаджує шаблон». У розумінні Курбаса актор нового часу мав бути не нікчемним наслідувачем, а високоінтелектуальним спеціалістом, що володіє досконалою акторською технікою й перфектним тілом, натренованим саме для виконання театральних завдань. Символістські тенденції, що стимулювалися наростанням суспільного інтересу до філософського інтуїтивізму, також висували до нового театру вимоги відповідності сучасному стилю.

Цікаво простежити паралелі між першою й другою половиною 1920-х рр. у плані подальшого розвитку явищ естетичної біфуркації, особливо серед театральних колективів, які дотримувалися діаметрально протилежних творчих концепцій, наприклад, прибічниками романтизму, експресіонізму, традиційного реалізму та новоствореного формалізму. Відомі також суперечності між прихильниками традиціоналізму (серед них, наприклад, «консерватори», або «праві» – трупи театрів ім. Шевченка, Франка тощо) і новаторства («ліві», або «експерименталісти», що належали до кола однодумців М. Терещенка й Л. Курбаса). Водночас позірна суперечність насправді приховувала спорідненість творчих принципів у тому, що стосується намаганням поглибити суспільне визнання театральної культури як засобу виховання, а не просто розваги, а також зміцнення тенденцій до посилення цілісності театального дійства шляхом поєднання режисерського задуму й засобів його втілення, зокрема акторської гри, візуального й звукового вирішення, жанрові модифікації тощо [5].

У середині 1920-х рр. вітчизняне сценічне мистецтво виробило дві провідні театральні системи, кожна зі своїм властивим їй художнім алгоритмом: перша була спрямована на відображення життєвої реальності (Г. Юра), друга презентувала ліве мистецтво з утвердженням його умовних форм на театральній на сцені (Лесь Курбас). Незважаючи на закоріненість першої школи в традиціях театру корифеїв, та новизну другої, яка ще мусила зміцнити естетичний ґрунт для дальшого розвитку, поява обох була закономірною.

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

Подібні вислови й підходи надто дошкуляли акторам, знаним і улюбленим публікою, проте вихованих на традиціях вітчизняного реалістичного театру (С. Семдор, В. Васильєв, Г. Юра та ін.), які дотримувалися в своїй творчості принципу сповідання життєвої правди. Тому Л. Курбас і захоплювався переважно студійною роботою, хоча чимало його акторів насторожено ставилися до ідей «репертуарного театру», прагнучи перейти від ізольованих студійних експериментальних постановок до проєктів, адресованих широкому глядацькому загалу.

У 30–40-х рр. вітчизняне театральне мистецтво зазнало величезних втрат внаслідок сталінських репресій та маніакальної боротьби з інакомисленням.

Знамениті лекції Л. Курбаса з режисури повною мірою відтворюють його погляди на театральне мистецтво, його специфіку, засоби художньої виразності. На переконання Курбаса, мистецтво театру принципово змінює діяльність людської психіки, упорядковуючи її за певними канонами, й саме з такої причини його асоціативна наповненість надає йому змісту, так спорідненого з реальним життям. Відтак суспільна значущість театру, підкреслював Курбас, зумовлює його чутливість до переважаючого на даний момент історичного розвитку громадського світовідчуття, домінуючого психологічного

напрямку. Це нагадує певну схожість з релігією, де віра формує морально-етичні принципи. І справді, територією мистецтва Курбас декларує «об'єднання усіх світовідчужань до єдиного світовідчужання» [1, с. 118]. Тобто, мистецьке відтворення, синтез психологічної картини світу свідомістю людини стає провідною формою суспільного існування художника, а його життя та світобачення набувають безпосереднього вираження через театральну творчість.

Імперативні тенденції описаного «синтетичного підходу» в театрі, його багата емоційна пізнавальність, подібна в науково-філософському плані до релігійної, проте такої, що є органічно сприйнятною як для громади, так і кожного індивіда, зокрема. Таким чином, для Курбаса вироблення і формування театральної образності як сфери «таємних смислів» гностично споріднене з античною містерійністю [6].

Показовою є цитата Курбаса про так звану формулу театального мистецтва й носіїв специфічного типу свідомості, до якого він відносить осіб, на яких чинять свій вплив основні гени, серед них: продовження та утримання роду, расова диференціація, національні почуття, які відбиваються в ментальності певної особи. Ще до них приєднуються географічні, кліматичні й історичні обставини. Все в сукупності формує відчуття існування – передумову зростання свідомості [1, с. 102]. Як бачимо, для режисера акторська, режисерська професія є певним продовженням життя, розширенням космосу, способом біологічного існування, який передбачає цілісність, органічність буття в професії, внутрішнє самоусвідомлення, певного мислення на біологічному рівні.

Складність та багатовимірність цієї душевної роботи потребують неабияких зусиль від актора, мисленнєвої енергії, творчих пошуків. Це актуалізує роль інтуїції, вміння поглянути на себе зі сторони тощо. Наступна фраза характеризує послідовність цієї діяльності, описану Курбасом: «через інтенсивне *вдумування* в певну роботу, у спочатку вигаданий сценічний факт, образ, через поступове інтенсивне думання, коли не випускати ні на хвилинку з уваги тієї думки, яку хочеться передати, – в процесі роботи матеріалу, який ти взяв, мусить очищатись від непотрібного і переробляти до найбільш гострої форми в потрібні вирази» [1, с. 196]. Матеріальними показниками того, як актор робить роль «своєю», стає інтонація – голос, тембр, емоції та інші психофізичні засоби, жестикуляція, пересування на сцені тощо.

Роль культури мовлення, мистецтва публічного слова для Курбаса визначається складним комплексом критеріїв, до якого входить поєднання міміки, рухів, інтонації в цілісній мовній палітрі. Водночас режисер не сприймав та заперечував доцільність поверхових, формальних ознак та засобів виразності, таких як «типово» підкреслена акторська афектація при публічному виконанні ролі/вистави. «Сучасний глядач приймає «перетвореність», а не злиття актора з переживанням, не натуру» [1, с. 583]. Він віддавав перевагу внутрішній наповненості містеріального типу, на відміну від сліпого копіювання зовнішніх прийомів та ознак – для глядача це, навпаки, означатиме емоційний відгук, певну цінність і викликатиме співпереживання, зацікавленість в ідеї, яка пропагується зі сцени.

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

Такий підхід до трактування акторської майстерності надає курбасівському розумінню мистецтва актора особливої універсальності, всеохопності та цілісності. Концепція містерійного підходу робить завдання актора адекватним обраним засобам театральної виразності, передбачаючи не тільки здатність знаходити «родзинку» власної ролі – наприклад, деталі реквізиту, сценічного костюма, гриму, музичного/шумового звукоряду – а й цілу галерею ознак переконливого реалізму, характерного саме для певної епохи, жанру і водночас привабливого з точки хору глядацького інтересу. При цьому зберігається елемент постійного творчого неспокою, імпровізаційності, характерної саме для поточного завдання конкретного актора, його театральної індивідуальності.

У театральному середовищі завжди гостро обговорюється проблема наявності/відсутності природних акторських здібностей, таланту – це, звичайно, важлива передумова набуття успіху в акторській професії, але цього недостатньо. Зазвичай, дискутується вміння працювати над

собою, здатність відрізнити правильні прийоми від помилкових, наполеглива праця, допитливість, самокритичність тощо. Усі ці риси, а також непересічна – причому неважливо, красива чи потворна – зовнішність та голос, природність функціонування в ролі вирізняють кваліфікованого актора.

Потрібно зазначити, що саме зовнішня привабливість не є запорукою блискучої кар'єри в акторському мистецтві, тоді як виразність обличчя/постаті/поведінки потребують, щоб актор мав досконалу професійну техніку. Це, зокрема, і постановка голосу, і володіння диханням, і доцільність фізичних рухів. Однак, засвоюючи ці навички, майбутній спеціаліст з театральної справи не стає автоматично актором, художником. Описуючи послідовність набуття відповідних знань і навичок, Курбас веде мову про особу, «для якої світ є певною диференційованою цінністю» [1, с. 243]. Таким чином, вироблення власної артистичної філософії надає важливого смислового значення процесу професійної підготовки, в межах якого мовлення зі сцени, будь-який словесний пасаж має бути складено так, щоб воно мало акцент доцільності [1, с. 253]. Логіка буття актора в ролі, вміння вибудувати арсенал виконавських прийомів виховується саме так, і ця настанова має бути пріоритетною для майбутніх акторів. «Чиста театральність» відтак отримує яскраве, неприховане й без сторонніх впливів перевтілення, що вражає, провокує та часто шокує глядача, змушуючи його замислитися над тими явищами духовного порядку, які розкривають реальний світ у його «абсолютному» розумінні [7, с. 137–147].

Певна асоціація тут виникає з законами музичної творчості, де все залежить від тонкого розуміння таких елементів, як ритм, темп, фразування, динаміка композиції, контрастність висловів, тем, розвиток мотивів, логіка поєднання частин цілого з метою надання всьому твору наскрізного характеру без порушення художньої цілісності. Дуже показово, що Курбас вважав вивчення музики обов'язковим для акторів – чи то співаючи в хорі, чи граючи на інструментах, займаючись музичною теорією та композицією, музичним аналізом тощо. У контексті осягнення законів театральної декламації особливу цікавість у нього викликала інтонаційна виразність оперних речитативів як засіб музичної персоніфікації.

Підсумовуючи, зазначимо, що курбасове розуміння ролі театрального мистецтва в сучасному світі має сильне емоційне забарвлення його пасіонарної особистості. Його прагнення збагатити духовний світ сучасника осмислене і усвідомлене до тієї міри, коли акторська професія, театральна справа загалом стає аналогією розуміння істинного призначення життя в усіх його формах. Точність курбасової «сислової інтонаційності» в цьому плані надає особливо важливого значення саме слову, яке звучить зі сцени. Естетика видатного вітчизняного діяча, теоретика й практика театрального мистецтва диктує саме таке поєднання засобів театральної виразності, де первинна містерійність розкриває істинне призначення акторського мистецтва, його загадкову природу, про яку стільки дискутували теоретики театру протягом ХХ ст. Він, таким чином, пропонує акторові осмислено підкоритися конкретному сценарію, законам розвитку п'єси, конкретному сюжету, відкидаючи або нейтралізуючи акторський суб'єктивізм там, де цього вимагає логіка ігрової ситуації, хід розвитку сценічної драми.

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

Для сучасного покоління акторів є дуже важливим досвід театральної майстерності знаменитих українських і зарубіжних діячів театральної культури: Бертольда Брехта, Миколи Євреїнова, Гордона Крега, Лесь Курбаса, Всеволода Мейерхольда, Константина Станіславського, Гната Юри та ін., який дозволяє виявити реформаторські ідеї акторського мистецтва, диференціювати їх сутність та визначити свою школу з відповідними принципами та методами акторської майстерності.

Список використаних джерел

1. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; упоряд. М. Лабінський. – Київ : Вид-во «Основи», 2001. – 917 с.
2. Курбас О. С. Березіль: із творчої спадщини / Курбас О. С. – Київ : Дніпро, 1988. – 518 с.
3. Паламаренко О. А. Реформаторська діяльність Лесь Курбаса в українській театральній режисурі // О. А. Паламаренко // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. – Вип. 20. – Київ : Міленіум, 2011. – С. 160–169.
4. Пугачева И. О. «Неомифологизм» и цикличность ранней лирики А. Блока в аспекте символистского миропонимания /

И. О. Пугачева // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. – Славянск, 1999. – Вып. 6. – С. 57–60.

5. Солов'яненко А. А. Л. Курбас: принципи виховання актора та сучасні проблеми оперно-вокального мистецтва / А. А. Солов'яненко // Культура України. – 2013. – Вип. 40. – С. 198–204.

6. Теория театра : сб. ст. – Москва : Междунар. агенство «А.Д.&Т.», 2000. – 298 с.

7. Туркельтауб І. На оборону побутового українського театру / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 19 жовт. – № 41.

References

1. Kurbas, L. (2001). *Philosophy of the theater*. Kyiv: Osnovy.

2. Kurbas, O. (1988). *Berezil: From the creative heritage*. Kyiv: Dnipro.

3. Palamarenko, O. (2011). Reformist activity of Les Kurbas in the Ukrainian stage directing. *Mystetstvoznavchi zapysky [Notes on Art Criticism]*, issue 20, pp. 160–169.

4. Pugacheva, I. (1999). «Neomythology» and the circularity of the early lyric poetry by A. Blok in the aspect of the symbolic worldview. *Theoretical and Applied Problems of Russian Philology [Theoretical and Applied Problems of Russian Philology]*, issue 6, p. 57–60.

5. Solovianenko, A. (2013). Kurbas: principles of actor training and modern problems of the opera and vocal art. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, issue 40, pp. 198–204.

6. *Theater Theory: a collection of articles* (2000). Moscow: Mezhdunarodnoe agenstvo «А.Д.&Т.».

7. Turkeltaub, I. (1924). In defense of the domestic Ukrainian theater, *Literatura, nauka, mystetstvo* [*Literature, science, art*], October 19th, no. 41.

© Хлистун О. С., 2017