

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ЛЬВІВСЬКИЙ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА  
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА ТЕАТРОЗНАВСТВА ТА АКТОРСЬКОЇ  
МАЙСТЕРНОСТІ**

**Кваліфікаційна робота магістра**

**РОЛЬ РУХУ  
В МЕТОДОЛОГІЯХ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЖАКА ЛЕКОКА:  
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ**

Виконав: студент 2-го курсу магістратури, групи  
КМТ-21м, ОП 026 Сценічне мистецтво.

Театрознавство

Набока Микола Андрійович

Науковий керівник: доцент, кандидат  
мистецтвознавства Лаврентій Роман Ярославович

Рецензент: доцент, кандидат мистецтвознавства,  
Партола Яна Вікторівна

**Львів – 2024**

*До захисту*  
*О.В. [signature]*

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історіографічна та джерельна база дослідження	
1.1. Джерела до вивчення доробку Жака Лекок.....	8
1.2. Джерела до вивчення доробку Леся Курбаса.....	10
1.3. Потенціал майбутніх досліджень.....	13
РОЗДІЛ 2. Митець у контексті свого часу: Ж. Лекок і Л. Курбас	
2.1. Динамічний шлях Жака Лекока.....	14
2.2. Мікрокосмосом Леся Курбаса.....	22
РОЗДІЛ 3. Рух у методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока	
3.1. Жак Лекок: поетичні залаштунки.....	29
3.2. Акторська школа Леся Курбаса.....	33
3.3. Лесь Курбас і Жак Лекок: (не)очікуване rendez-vous.....	39
3.4. Власні приклади проведення акторсько-рухових тренінгів за методологіями Жака Лекока і Леся Курбаса.....	44
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	53
ДОДАТКИ.....	57

## ВСТУП

Виразним викликом українського театру сьогодні є перервана спадковість знань і досвіду. В результаті радянського терору і репресій 1930-х років ми втратили зв'язок між поколіннями, що є головним засобом передачі будь-якої методології, тим більше в такому живому і вразливому перед часом мистецтві як театр.

Очевидно, ця криза в першу чергу охоплює напрацювання українського театрального авангарду. Після знищення самих митців, радянський уряд вдало приховував всі джерела пам'яті про їх існування.

Десятки науковців проробили величезну роботу досліджуючи, відновлюючи та систематизуючи знання про діяльність Леся Курбаса і його сучасників. До прикладу, завдячуючи таким працям, як «Український Театральний Авангард» Г. Веселовської або «Березільська Культура» Н. Єрмакової сьогодні будь-хто може отримати доступ до матеріалів, що раніше зберігались на полицях державних архівів. Тепер ці матеріали не лише опубліковані, а і структуровано викладені та проаналізовані.

Разом із тим, театрознавчих робіт, що фокусували б свою увагу на практичному боці методології Л. Курбаса є значно менше. Протягом останніх років величезні кроки в цьому напрямку робив Микола Шкарабан. Його особистість, завзятість і майже детективна захопленість дослідженнями акторського тренінгу Леся Курбаса мала великий вплив на автора цих рядків і на цю роботу, зокрема.

Останнім часом у професійних театральних колах можна почути все більше розмов про “відродження” української театральної методології для застосування у вищих навчальних закладах. Передусім йдеться про спроби відродження напрацювань Леся Курбаса і його сучасників. Але практичний бік методології залишається в тіні і потребує глибинного дослідження. Більше того, слід визнати, що значні об'єми знань зникли з самими учасниками подій 1920-х і вже ніколи не стануть ані доступними,

ані (цілком можливо) потрібними у світлі запиту сучасної театральної освіти. Проте, якщо ми все ж ставимо собі за мету відкриття (або радше перевідкриття) практичного підходу Леся Курбаса (що аж ніяк не уникне долі інтерпретації), нам неодмінно допоможуть студіювання інших методологій, особливо тих, що тягнуться своїм корінням у добу авангарду. Спираючись на власний досвід навчання у Міжнародній Театральній Школі Жака Лекока та вивчаючи історичний контекст формування методології Ж. Лекока, я переконаний у її потенціалі для поглиблення нашого розуміння методології Леся Курбаса. На мій погляд, це одна із небагатьох світових театральних педагогік, аналіз якої безсумнівно допоможе нам краще побачити практичний бік напрацювань Леся Курбаса і його колег. Особливо на території підходу до руху, тіла і жесту.

Ми не зможемо досконало відродити методологічні напрацювання Леся Курбаса, адже позбавлені живого досвіду спадковості. Разом із тим, ми можемо використати (нехай і експериментально-лабораторним шляхом) колосальну спільність між підходами до руху Леся Курбаса і Жака Лекока для більш якісного розуміння їх практичних підходів. І в перспективі - повернути автентичність педагогіки, бодай у сфері підготовки тіла, до української театральної освіти.

*Унікальність цієї роботи у співставленні підходів до руху Л. Курбаса та Ж. Лекока.* Варто одразу наголосити, що Курбас і Лекок швидше за все не мають прямих взаємовпливів і ніколи не зустрічались. Але їх методологічні концепції у сферах підготовки тіла, студіюванні жесту та дослідження руху мають значні перетини і спільні вихідні позиції. Курбас провадив свою діяльність у 1910-20-х роках і спадковість напрацювань його середовища була перервана. Тоді як традиція французького театального авангарду, що розділяла схожі тенденції у пошуку нових підходів до руху і виразності тіла, мала подальший природній розвиток, згодом народивши методологію Жака Лекока яку ми знаємо сьогодні. І

хоча активний період творчого формування Лекока припадає на післявоєнну добу, нам не складно простежити спадковість французьких театральних авангардистів.

Вочевидь порівняльні аспекти між цими двома митцями можуть бути дуже різні. Ми ж окреслюємо зону своїх інтересів на підходах до руху. Рух і тілесність відіграють центральну роль у методологіях Курбаса і Лекока. Для обох митців рух є одним із світоглядних та методологічних стовпів, як теоретичних так і практичних. Але з огляду на практичний вектор нашого дослідження ми фокусуємо свою увагу саме на прикладних аспектах руху, що добре маніфестує себе в освітніх підходах.

Важливо зазначити, що сьогодні в українському театрознавстві відсутня інформація про діяльність і особистість Ж. Лекока. Зауважимо, що він безсумнівно є одним із найважливіших театральних педагогів ХХ ст. та однією з центральних фігур у історії фізичного театру. Бракує не лише біографічних довідок, а і опису принципів його театральної педагогіки. В контексті перезавантаження нашої театральної освіти сьогодні розташування в україномовному просторі напрацювань найбільшого педагога фізичного театру є просто необхідним. Особливо зважаючи на тяглисть його пошуків, що виходять з традиції авангардної доби 20-х років минулого століття. Тож ця робота пропонує, зокрема, стисле знайомство з педагогічними засадами Жака Лекока українською мовою.

**Мета** цієї роботи - простежити як когерують методологічні підходи до руху двох театральних методологів ХХст. - Леся Курбаса та Жака Лекока, з наміром оприятити їх теоретичні та практичні аспекти.

Відповідно до поставленої мети формуємо наступні **завдання**:

1. Дослідити джерельний масив по біографіях Леся Курбаса та Жака Лекока.
2. Виділити основні біографічні моменти Ж. Лекока та Л. Курбаса.

3. Проаналізувати і систематизувати огляд методології Жака Лекока.
4. Дослідити та проаналізувати методологічні підходи до руху Леся Курбаса.
5. Сформулювати для себе основні складові методологічного підходу до руху Жака Лекока.
6. Зіставити методологічні підходи до руху Леся Курбаса та Жака Лекока, простеживши спільності цих підходів.

**Об'єктом** нашого дослідження є методології Леся Курбаса та Жака Лекока, а **предметом** - підходи до руху в цих двох театральних методологіях.

**Методи наукового дослідження.** У нашій роботі використовується метод аналізу і синтезу, під час дослідження практик Леся Курбаса і Жака Лекока. В окремих моментах ми звертаємось до біографічного методу для кращого розуміння особистостей обох митців. Ми також використовуємо порівняльно-історичний метод, коли простежуємо діяльність митця в контексті його епохи. Ще одним методом у нашій роботі є компаративістичний, до якого ми звертаємось при порівнянні підходів Л. Курбаса і Ж. Лекока. В меншій мірі, але присутніми також були елементи герменевтичного методу, що застосовувався під час опрацювання деяких документів.

**Гіпотези.** Зіставлення Леся Курбаса і Жака Лекока не є випадковим, адже між їх методологічними підходами до руху можна знайти багато спільного. Отже, першою гіпотезою моєї роботи є значна спільність у їх поглядах на рух. Другою гіпотезою є припущення, що педагогіка Жака Лекока здатна допомогти нам краще зрозуміти практичні аспекти уявлення про рух і роботу з тілом у методології Леся Курбаса.

**Хронологічні рамки.** Говорячи про постаті Леся Курбаса та Жака Лекока, ми зосередимося на періодах їхнього життя: Л. Курбас (1887-1937) та Ж. Лекок (1921-1999). Водночас нас буде цікавити генеза їхніх

методологічних підходів, що своїми витокami сягає якнайменше до середини XIX ст. **Географічні рамки** цієї роботи здебільшого обмежуються Європою. При дослідженні методології Леся Курбаса я буду фокусуватись на діяльності Леся Курбаса та його сучасників в межах України. Але також говоритиму про методології, які на них вплинули, що далеко не обмежуються лише Україною. При дослідженні методології Жака Лекока я буду фокусуватись переважно на території Франції, але також виходитиму за її межі, з огляду на біографію самого Лекока та коло його інтересів.

**Наукова новизна** нашої роботи проявляється як в теоретичному так і в практичному аспектах. Ця робота проливає світло на постать Ж. Лекока, акцентуючи на його важливості для подальших театрознавчих розвідок у напрямку українського театрального авангарду. Наша праця також робить певні кроки назустріч систематизації знань про акторський тренінг молодотеатрівців і березільців. Разом із тим ми вказуємо на можливість практичної роботи із першоджерелами, що можуть стати предметом лабораторно-студійних експериментів.

У 2019 році я вступив до Міжнародної Школи Жака Лекока де провів два роки. Моїми викладачами, зокрема, була донька Жака Лекока - Паскаль Лекок, а також його студентка і колега Паола Ріцце.

Повернувшись до України у 2021 році я розпочав педагогічну діяльність, викладаючи методологію Жака Лекока та теоретично (а місцями і практично) досліджуючи її спільності з методологією Леся Курбаса (у підрозділі 3.4. я наводжу більш детальну інформацію стосовно свого педагогічного досвіду). Цей досвід стає певною **апробацією результатів цього дослідження**.

Також, у вересні 2024 року мені пощастило пройти двотижневе педагогічне стажування для викладачів у Школі Жака Лекока. Цей досвід поглибив і доповнив моє розуміння цієї методології.

**Структура роботи** складається зі вступу, трьох головних розділів, висновків та списку літератури з додатками, що містять активні URL-посилання. **Перший розділ** висвітлює історіографічну та джерельну базу у вивченні доробку Л. Курбаса та Ж. Лекока, а також формулює потенціал майбутніх досліджень. **Другий розділ** представляє біографії та стислий опис головних аспектів методологій Л. Курбаса і Ж. Лекока. **Третій розділ** фокусує увагу на русі в методологіях Л. Курбаса і Ж. Лекока, а також співставляє їх підходи до руху. Цей розділ завершується висновками.

Окремим блоком у нас є **додатки**, що мають дві частини: графічні матеріали та відео матеріали. Графічні матеріали включають скетчі, схеми та малюнки. Відео матеріали містять відеозаписи фінальних показів курсів Студії Фізичного Театру, Мистецького Об'єднання "Хвиля" та відео-сюжет про виставку "Курбас. Майстерні". Об'єм основного тексту – 50 с. Кількість пунктів бібліографії – 51.

## Розділ 1. Історіографічна та джерельна база дослідження

### 1.1. Джерела до вивчення доробку Жака Лекок

На Заході існує чимало досліджень і науково-популярних статей про особистість і школу Жака Лекока. У 1987 році Жак Лекок упорядкував свою першу книгу “Le théâtre du geste” [44], що демонструє його погляд на акторське мистецтво, бачення руху і роль пантоміми. У 2006 році завдяки перекладу Девіда Бредбі вийшло англomовне видання цієї книги “Theatre of Movement and Gesture” [46]. Окрім цього, у 1997 році з’явилась друга і остання книга Жака Лекока “Le Corps poétique” [43], створена у співпраці з Жаном-Габріелем Карассо та Жаном Клодом Лальє, що вже за кілька років була також перекладена англійською мовою Девідом Бредбі із назвою “The Moving Body” (2000) [45]. Варто згадати зафіксовані у різних джерелах спогади його учнів, зокрема британського режисера Саймана МакБерні, що є співзасновником і керівником театру “Complicité”, та французьку режисерку, педагогиню та очільницю “Théâtre du Soleil” Аріан Мнушкін. І це далеко не повний перелік учнів.

Проте, зважаючи на відносно нещодавній відхід майстра у 1999 році, головним джерелом доступу до повноти його методології залишається навчання в школі Жака Лекока і прямий контакт із його безпосередніми учнями. На радість випадку я мав обидва цих досвіди, адже закінчив школу Жака Лекока у 2021 р., навчаючись у його прямих учениць - Паоли Ріцце та Паскаль Лекок. А у 2024 році пройшов стажування з педагогіки Жака Лекока у Паоли Ріцце.

Значним внеском у дослідження генези мистецької ідентичності та педагогіки Жака Лекока стала англomовна робота Марка Евенса та Ріка Кемпа “The Routledge Companion to Jacques Lecoq” (2016) [40]. Це ґрунтовний огляд та аналіз життя, акторського і режисерського досвіду, педагогічної моделі, творчої спадковості та впливів і, зрештою, філософії

театру Ж. Лекока. Завдяки унікальній колекції спеціально замовлених розділів від провідних фахівців, дослідників і практиків сцени, ця книга об'єднує праці та роздуми про педагогіку Ж. Лекока, та її вплив на ширше театральне середовище. Це вичерпний довідник про творчість і спадщину однієї з найвизначніших постатей західного театру другої половини ХХ століття. Книга складається з чотирьох частин та сорока п'яти розділів, у яких розглядаються:

→ Історичний, мистецький та соціальний контекст, у якому виникла педагогіка Ж. Лекока, та її зв'язок з такими посталями, як Жак Копо, Антонен Арто, Жан-Луї Барро та Даріо Фо.

→ Основні теми Міжнародної театральної школи Лекока, такі як рух, гра, імпровізація, маски, мова, театральні стилі, що досліджуються колишніми викладачами та випускниками школи.

→ Значення і цінність його педагогічних підходів у контексті сучасних театральних практик.

## **1.2. Джерела до вивчення доробку Леся Курбаса**

Говорячи про напрацювання Леся Курбаса ми будемо звертатись в першу чергу до прямої мови режисера, а також спогадів його сучасників і колег, зокрема Йосипа Гірняка, Василя Василька, Романа Черкашина, Юлії Фоміної, Степана Бондарчука та Хоми Водяного. А також будемо спиратись на дослідження українських театрознавців\_иць: Наталі Єрмакової, Ганни Веселовської, Неллі Корнієнко, Майї Гарбузюк, Діани Лабінської, Богдана Козака, Миколи Шкарабана та Олександра Клековкіна.

Попри те, що радянський репресивний режим знищив надзвичайно багато документів з українського театального авангарду, ми все ж маємо численні приклади прямої мови Леся Курбаса, зафіксованої у різноманітний спосіб: листування, особисті спогади, персональний щоденник, стенограми лекцій та засідань режштабу. З перемінною

надійністю та достовірністю, ці тексти все ж є доступними. Частина з них опублікована у ряді видань, найвідомішим і найповнішим з яких (попри певні неточності в тексті) до сьогодні залишається збірка «Філософія театру. Лесь Курбас», упорядкована Миколою Лабінським і реалізована видавництвом «Основи» Соломії Павличко у 2001 р. [25] (у 2022 р. перевидана з ініціативи автора цих рядків спільно з видавництвом Олександра Савчука [26]). Варто також згадати фундаментальну книгу для українського театрознавства, що складається зі спогадів молодотеатрівців і березильців - «Спогади сучасників» 1969 р., упорядковану учнем Курбаса Василем Васильком [24], а також «Спомини» одного із провідних учнів Курбаса Йосипа Гірняка, видані у діаспорі 1982 року [11] та перевидані у 2022 році вже згаданим харківським видавництвом Олександра Савчука [12]. Неодмінно варто додати до цього переліку спогади ще двох березильців - Романа Черкашина та Юлії Фоміної, опубліковані у 2008 році видавництвом “Акта” [31] та працю С. Бондарчука “Мімограмота. Майстерство актора”, знайдену та упорядковану Миколою Шкарабаном спільно з Олександром Клековкіним [17]. Цей перелік не є вичерпним, але для нашого дослідження важливим є виділення саме цих джерел.

Існує декілька театрознавчих праць аналітичного характеру, що глибоко знайомлять читача з діяльністю і постаттю Лесь Курбаса. Ми назвемо найважливіші. “Бразильська культура” [13] театрознавиці Наталії Єрмакової презентує глибинне дослідження підходу Л. Курбаса та його колег від часів розквіту Молодого театру до репресій «Березоля», уважно проводячи читача кулуарами тих подій та реконструюючи знакові вистави. Ширшу призму пропонує праця театрознавиці Ганни Веселовської “Український театральний авангард” [6], що окреслює і характеризує авангардну добу в українському театрі, проливаючи світло на паралелі з тогочасними європейськими процесами. Неодмінно варто згадати і працю Богдана Козака, що об’єднав цілу плеяду театрознавців, уклавши

унікальну збірку текстів «Життя і творчість Леся Курбаса» [14]. Непересічний погляд на доробок березильців пропонує монографія “Леся Курбас: репетиція майбутнього” театрознавиці Неллі Корнієнко [19], що аналізує шлях Леся Курбаса через призму його текстів, співвідносячи театральну практику українського режисера зі світовими тенденціями у театрі та філософії. Свій внесок також зробила робота “Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр.” Ганни Веселовської [5]. Окремо я хотів би зазначити безцінні внески Неллі Корнієнко, Ірини Волицької, Майї Гарбузюк та Миколи Шкарабана у розвиток наукового доробку в аналізі спадку Л. Курбаса [17]. Безумовно цей список не є вичерпним, але для нашої наукової розвідки саме ці імена та роботи потребують наголосу.

Зауважимо, що вкрай рідко з’являються аналітичні роботи, що співставляють підходи українських і західноєвропейських митців. Серед небагатьох можна назвати праці Богдана Козака, що порівнює Курбаса з польським театральним діячем Юліушем Остервою [14, с. 230], Неллі Корнієнко, що провела паралелі між Курбасом і французьким театральним діячем і теоретиком Антоненом Арто [15, с. 242] та Майї Гарбузюк, що відстежила впливи провідних європейських науковців і мислителів на формування світогляду і лексики Курбаса [8, с. 199]. Наше ж дослідження прагне оприятити паралелі в підході до руху двох театральних методологів минулого століття - Леся Курбаса і Жака Лекока. Подібного співставлення раніше ще не було.

На завершення цього підрозділу треба сказати, що все одно постать Курбаса залишається недостатньо вивченою і що спроби перепрочитати його доробок сьогодні мають бути непоодинокими, а укладання методологічного poradnika для акторів та режисерів - на основі текстів Курбаса - взагалі гіпер-актуальна потреба.

### 1.3. Потенціал майбутніх досліджень

На превелику радість всім майбутнім поколінням, що стануть на шлях зацікавлення або дослідження спадку Л. Курбаса, обсяг пройденого шляху українським театрознавством з початку 1970х років доволі суттєвий. Попри суворі заборони і репресії, пам'ять українського театрального авангарду прорізала крізь покоління (зусиллями конкретних індивідуальностей!) і набула своєї форми у вигляді десятків книг, статей та рефератів.

Разом із тим, великою рідкістю залишаються спроби аналізу практичного тренінгу молодотеатрівців і березильців. Особливо мало є досліджень, що фокусують свою увагу на окремих ділянках “березильської школи”, зокрема на структурі тілесного тренінгу Леся Курбаса, алгоритмах виконання “мімодрам”, формулюваннях конкретних вправ та інших практичних аспектах. Бракує також паралелей із практичними підходами інших театральних методологів ХХ ст.

У зв'язку із колоніальними обставинами минувшини, обсяг наукових робіт, що так чи інакше співставляли б процеси українського та французького театрального авангарду є мізерним. Так, з одного боку український театрознавчий дискурс майже цілком оминає явище педагогіки Жака Лекока, а з іншого боку - західноєвропейські театрознавчі розвідки ігнорують паралелі розвитку українського і французького театрального авангарду. Жодне з джерел, що проливає світло на педагогіку Жака Лекока і її зв'язок із театральними експериментами початку ХХ століття не згадує імені Леся Курбаса або процесів та імен, якими жевріло мистецьке життя в тогочасній Україні. На мою думку майбутні дослідження процесів французького театрального авангарду неодмінно розширять наше уявлення про тогочасні театральні пошуки в Україні та дозволять нам подивитися на український театральний авангард під новим кутом.

## **Розділ 2. Митець у контексті свого часу: Ж. Лекок і Л. Курбас.**

В цьому розділі ми коротко оглянемо біографії Курбаса та Лекока та стисло окреслимо деякі з головних засад їхніх методологій.

### **2.1 Динамічний шлях Жака Лекока.**

*“Життя - це спійманий дисбаланс нерухомої точки у вічному русі”*

*Жак Лекок*

Жак Жорж Лекок народився в протестантській родині в Парижі 15 грудня 1921 року. У нього була старша рідна сестра Віолетта та старший зведений брат Робер, з яким вони дуже рідко спілкувались. Дитинство Лекок провів у Парижі, проте завдяки добрим заробіткам батька, що працював брокером на біржі, вони часто подорожували і маленький Жак проводив вдосталь часу на природі. Ще до школи він побував у Альпах кілька разів, і - як потім згадуватиме його син Патрік Лекок - “пристрасть до гір ніколи не покидала його” [47, с. 19].

У 1928 році Лекок пішов до початкової школи на авеню Сент-Уан. У своїх спогадах він записав, що отримав ляпаса того ж дня. “Ляпас, - згадуватиме його син, Патрік, - стане важливою темою, коли набагато пізніше він пояснюватиме три техніки ляпасів у своїй лекції-демонстрації” [47, с. 19].

У підлітковому віці Жак активно займався плаванням і саме з цього досвіду почалось його усвідомлене знайомство з тілом у русі.

Нам також відомо, що у 1937 році Лекок плавав на французькому стадіоні та відвідував уроки фізкультури в гімназії Гюйгенса. Бувало, після занять він переписував до зошита уривки з книг про гімнастику та спорт: “La Gymnastique pour tous” Людвіга Гідеона Кумлієна, натхненного шведською гімнастикою, “Le Massage sportif” Рауля Коста, “L'Art de se défendre dans la rue” Еміля Андре та “L'Eau, ma grande amie, natation et

sports nautiques” Гі Тассена де Вільпіона. Одна з його нотаток того періоду: “Анатомія - наука, найдорожча для справжнього гімнаста” [47, с. 19-21]. Він також занурювався в книги про японські види спорту. Особливо бавився з темою дзюдо, знайомлячись із принципами штовхання та притягання, що згодом стануть однією з основ його викладання театральної майстерності. Така багатовекторна захопленість спортом згодом матиме колосальний відбиток на його методології.

З початком окупації 10 червня 1940 року, Лекок покинув Париж. “У січні 1941 року він вступив до Школи фізичного виховання та спорту “Багатель” на курс інструктора з фізичного виховання за природним методом Жоржа Гебера (1875-1957, військовий офіцер, лейтенант)” [47, с. 23]. “Багатель” очолював засновник школи Жан-Марі Конті, спортсмен-багатоборець, баскетболіст, що був пілотом авіакомпанії Aéropostale разом із Сент-Екзюпері та фактично на той час очолював напрям фізичного виховання всієї Франції. Тісна дружба Жан-Марі Конті з французьким актором, режисером і теоретиком Антоненом Арто та французьким мімом Жаном-Луї Барро наштовхнула його на пошук зв’язків між спортом і театром. З часом Жак-Марі Конті організував Центр Освіти Через Театральну Гру (L'Éducation par le jeu dramatique), що базувалась на нетрадиційних методиках розроблених Жаном-Луї Барро, Андре Клаве, Марі-Хелен Дасте та Клодом Мартаном. Пізніше, у 1947 Жак Лекок буде викладати в цій школі фізичну виразність [45, с. 3-4]. Тут варто звернути увагу на перший безпосередній професійний контакт Жака Лекока із представниками французького театального авангарду. Адже Клод Мартан був учнем Шарля Дюллена, який був частиною авангардного французького театру “Les Soriaux”, заснованому легендарним експериментатором сцени Жаком Копо. Пізніше Жак Лекок ще глибше увійде в це середовище.

5 липня 1941 року Жан-Луї Барро створив виставу “800 метрів” на стадіоні “Ролан Гаррос” за мотивами оповідання Андре Обей. Ця вистава

вразила Лекока. Тоді він вперше відкрив для себе зв'язок між трагедією і спортом [47].

В той період Лекок познайомився із спортсменом Габріелем Кузеном, в майбутньому поетом і драматургом. Лекок був плавцем, Кузен - бігуном. “Кузен показав йому, як розвивається і пристосовується крок до різних ґрунтів і рельєфу... - згадує Патрік Лекок. - Він також навчив його розворотному кроку для метання диску” [47, с. 39-40]. Через десятиліття цей рух знайде своє місце серед “двадцяти рухів” (фундаментальних пантомімічних вправ) у школі Жака Лекока. Саме тоді Лекок відкрив для себе спільність спорту, руху та театру.

У 1944 році Лекок склав іспити на масажиста. Та, пропрацювавши короткий час у фізіотерапевтичному відділенні в лікарні Сен-Жан-де-Дьє, знову повернувся до спорту.

Перші театральні досвіди Лекок отримав співпрацюючи з Клодом Мартаном і Жаном Сері в останні роки окупації. А після звільнення Франції у 1944 році, об'єднавшись ще з кількома митцями вони організували театр “Les Compagnons de la Saint-Jean”. Під час гастролей в Гренобель на їх показ прийшов Жан Дасте і запросив кількох з них до власного новоствореного театру “Les Comédiens de Grenoble”. Це був перший професійний театральний досвід Жака Лекока [45, с. 4].

Як згадує той час сам Лекок: “Я взяв на себе відповідальність за фізичну підготовку колективу. Йшлося не про підготовку спортсменів, а про підготовку драматичних персонажів, таких як король, королева - природне продовження жестів, набутих через спорт. Я майже не помічав різниці” [45, с. 4]. Лекок згадує далі - “Завдяки Жану Дасте я відкрив для себе перформанс у масках і японський театр Но, які мали на мене сильний вплив. У виставі “L'Exode”, перформансі з використанням масок і пантоміми, створеному Марі-Елен і Жаном Дасте, кожен актор носив “благородну” маску, яку ми сьогодні називаємо нейтральною маскою. У

мене також є яскравий спогад про японську п'єсу Но "Sumidagawa", в якій ми імітували рухи човна, а наші голоси відтворювали звуки річки. Ми черпали натхнення у Жака Копо, який був учителем Дасте, коли виступали в Греноблі та його околицях. Я відкрив для себе дух "Les Copiaux" [45, с. 4]. Вочевидь це був один із найбільш визначних моментів для подальшого формування школи Жака Лекока, якою ми знаємо її сьогодні. Де маска та образні перетворення займають центральне місце. З того часу, як згадує Лекок, Жак Копо та Шарль Дюллен (що належав до тієї ж театральної традиції, що і Копо) стали орієнтирами для його власної практики. У 1947 році Лекок залишає Гренобль щоби викладати у школі Жака-Марі Конті. Але вже за рік він їде в Італію на 3 місяці і залишається там на 8 років. Цей італійський період кардинально вплине на його бачення театру.

Лекок влаштувався до Падуанського університету, де працював викладачем та практикував театр. Там же він познайомився з *Commedia dell'arte*. В пошуку масок його звели з італійським майстром Амлето Сарторі, який віднайшов майже втрачену технологію створення масок для *Commedia dell'arte* зі шкіри.

Невдовзі режисер Джорджо Стрелер та підприємець Паоло Грассі запросили Лекока до новоствореного театру "Piccolo Teatro" in Milan, де вони заснували театральну школу. Першою роботою для Лекока стає постановка "Електри" Софокла, у якій він відповідав за організацію руху грецького хору (напрошується ніжна паралель з однією з перших вистав за яку взявся Курбас у Молодому театрі - "Царем Едіпом" Софокла). Згодом Лекок переїхав на Сицилію і поставив "Іон" та "Гекабу" Евріпіда, "Семеро проти Фів" Есхіла та "Геракл" Софокла. "Я не міг тоді уявити наскільки ця робота пізніше вплине на мої педагогічні методи", - згадує Лекок [45, с.7].

У 1956 році Жак Лекок повернувся в Париж із досвідом стилів *Commedia dell'arte* та античного хору, а також із набором шкіряних масок, подарованих йому Амлето Сарторі. Ці маски до сьогоднішнього дня

застосовуються в школі Жака Лекока, я особисто мав змогу працювати з ними.

По поверненню, Лекок одразу ж заснував власну театральну школу в Парижі. Перші роки він продовжував поєднувати викладання і мистецькі проєкти, часто залучаючи студентів до своїх вистав. Але з часом він мусив зробити вибір - “вбити в собі” актора та режисера, щоби повністю присвятити себе викладанню та розбудові власної педагогічної методології.

15 січня 1999 року Жак Лекок провів своє останнє заняття. Він помер 19 січня 1999 року. Але школа продовжує жити, дбайливо зберігаючи структуру, принципи, цінності та природну життєву динаміку методології. Нею опікується команда вчителів, на чолі з ученицею Жака Лекока - Паолою Ріцце, студентом якої я був протягом двох років 2019-2021.

“Він навчив нас бути митцями”, - згадує британський актор Стівен Беркофф [35]. Як навчити когось бути митцем чи мисткинею? Саме в цьому полягає глобальна місія методології Жака Лекока - виховати митця/мисткиню, здатних створювати власну роботу. “Коли ви підкидаєте м'ячик у повітря, він залишається нерухомим на мить чи ні? Ось у чому питання. Як Ніжинський, великий танцюрист, чи залишався він підвішеним у повітрі?” [37] - такого роду запитання були нашою небуденною буденністю в школі. Уява, інтерес до світу навколо, прагнення побачити мікрокосмос у краплі води - це був той настрій і та глибина погляду, яка ставала нормою в школі.

Яка ж вона - методологія Жака Лекока? З чого вона складається? Які її компоненти? На ці питання відповісти доволі легко, адже Жак Лекок не приховував своєї любові до систематизації знань і досвіду. Його методологія системна та послідовна. Лекок намалював мапу педагогічного шляху, яку виклав у книзі “Le Corps Poétique” ([див. рисунок №7](#)). Ця мапа дозволяє наочно побачити програму першого та другого курсів.

Перший рік навчання найбільш репрезентативний по відношенню до методології. Зі слів викладачів, він містить найбільше розробок Лекока. “Ми починаємо з тиші, - пише Лекок, - бо сказане слово часто забуває корені, з яких воно виростає” [45, с. 29]. “Рух теж може з’явитись лише з нерухомості - зауважує він - будь тихим, грайся і народиться театр” [45, с. 36]. Фундаментальним початком подорожі є нейтральна маска. Це маска спокою, балансу, що не містить жодного конфлікту та вимагає від актора абсолютної відкритості та доступності. “Під кожною маскою, експресивною чи маскою *Commedia dell’arte*, є нейтральна маска, що її підтримує” [45, с. 38], - уточнює Лекок. Як і будь-яка маска, нейтральна маска не витримує побутового тіла. Отже вдягаючи маску актор має знайти тіло маски, включене, відкрите, доступне у контакті з простором. Через нейтральну природу цієї маски, актор має знайти нейтральне тіло, без жодних драматичних характеристик віку, стану, ситуацій чи емоцій. Отже тіло нейтральної маски є тілом людини всіх людей, а жест - жестом всіх жестів. Коли нейтральна маска прокидається - це прокидання всіх прокидань, прощається - прощання всіх прощань.

Через нейтральну маску, що, під час імпровізацій, вступає у безпосередній контакт із природними явищами (такими як море, пляж, ліс, гора та ріка) ми потрапляємо на територію “ідентифікацій”, що починається зі стихій. Як рухається вогонь, вода, земля та повітря? Принцип ідентифікації передбачає ототожнення актора із будь-яким явищем або абстракцією (звичайно не психологічно, це б насторожувало, йдеться лише про ігрове ототожнення). Так, для початку, студенти мають навчитись тривати у ритмах стихій, підпорядковуючи своє тіло їх природним законам. Викладачі стимулюють студентів до максимально чесного, відданого та уважного дослідження і застерігають від ілюстративності та приблизності жестів. З часом робота нюансується та ідентифікації стають все тоншими - чим відрізняється рух океану від руху

моря...? Слід за стихіями нас зустрічають матеріали, світло, кольори, звуки, текст, музика і архітектура. Зрештою з'являється тваринний світ, різноманітні маски, що відкривають двері персонажам.

Фундаментальною ознакою методології є так звані “les autocours” (автокурси). Щоп'ятниці викладачі називають розмір групи і тему. Після цього студенти самі діляться на групи і мають 7 днів на створення постановки на задану тему. Наступної п'ятниці відбувається показ всіх робіт. Викладачі детально аналізують кожну пропозицію, часом доволі жорстко і категорично, але завжди з розумінням, що вчать як виконавці, так і глядачі, тож зворотній зв'язок завжди покликаний розвивати мистецький погляд студентів. Після цього оголошується наступна тема та розміри нових груп. Цей винахід Лекока, історично натхненний студентською революцією 1968 року, сприяв повороту методології в бік спільнотворення, даючи змогу студентам нести повну і рівну відповідальність за кінцевий результат робіт. Паралельно з автокурсом щодня відбуваються тренінги з руху та імпровізації. Це три єдині дисципліни, що охоплюють собою всю дворічну підготовку.

Набуті навички за перший рік навчання отримують змогу реалізувати себе на другому році, який починається з вивчення мови жестів (різновидів пантоміми). “Це готує студентів, - наголошує Лекок, - до дослідження повного спектру драматичних територій, їхніх стосунків між собою, їх ролі в універсальній поетичній свідомості та до створення різних вимірів акторської гри” [45, с. 14].

Цей рік базується на п'ятох основних територіях, які породжують інші, кожна з яких має загальноприйняті назви в історії театру:

1. Мелодрама (великі емоції, боротьба за ідеали)
2. Commedia dell'arte (людська комедія)
3. Буфонада (від гротеску до містерії)

4. Антична трагедія (від хору до героя)
5. Клоунада (абсурд, бурлеск і кабаре)

Для розуміння масштабів думки Лекока і особливості його погляду на рух, варто розглянути його схематичний малюнок під назвою “La rose des efforts” (Роза зусиль) (*див. рисунок №9*). Цей малюнок візуалізує три базові напрямки руху: по горизонталі, по вертикалі та по діагоналі. Будь який напрямок є різновидом одного з трьох (е.г. я рублю дерево по діагоналі, я штовхаю машину по горизонталі, я піднімаю штангу по вертикалі тощо). Водночас, цей малюнок схематично зображує напрямки “геодраматичної подорожі” (як її називає Лекок) другого року навчання. Адже гра клоунади та людської комедії відбувається на рівні людей та їх базових пристатей, отже - по лінії горизонту. Тоді як антична трагедія і буфонада розташовані по вертикалі: трагедія зумовлює апеляцію до богів, буфони - істоти адського походження, що вибираються з найдальших закутків потойбіччя. І наостанок мелодрама, територія сентиментальності, що витягує себе по діагоналі з потенціалом підняти до вертикалі почуттів або ж опуститись до горизонталі втіх і пристатей.

Метою школи є створення молодого театру нових робіт, що здатні генерувати мову перформансу, яка спирається на фізичну гру актора. Творча робота в школі постійно стимулюється, здебільшого через імпровізацію, яка також є першим підходом до написання.

Школа орієнтована на мистецтво театру, але театральна освіта ширша за сам театр. “Моя надія, можливо, утопічна, - пише Лекок, - полягає в тому, що мої студенти стануть досконалими жителями в житті і повноцінними митцями на сцені” [45, с. 16].

Окрім засобів виразності, контролю над тілом та прагненням грати і творити, методологія Жака Лекока вчить дивитись і бачити рух, помічати його, відчувати, слухати і співіснувати з ним. А за потреби -

використовувати в мистецькій роботі. Рух у широкому розумінні є фундаментом цієї методології.

Студент Лекока, Джон Мартін, згадує: “Наприкінці двох років Жак Лекок зібрав нас разом і сказав: “Я підготував вас до театру, якого не існує. Ідіть і створіть його!” [48]

## **2.2 Мікрокосмосом Леся Курбаса.**

*“Прекрасно є вірити, прекрасно горіти і  
прекрасно згоріти дотла у своїй вірі, хоч би вона і  
помилкою була.”*

*Леся Курбас*

Леся Курбас народився 25 лютого 1887 року в місті Самбір у родині відомих галицьких акторів Ванди Тейхер та Степана Курбаса (сценічне псевдо - Яновичі). Якось навіть згадував Іван Франко у статті «Руський театр»: “Янович - це для української сцени в Галичині дуже корисна сила” [8, с. 55]. За кілька років родина Курбасів оселилася у Лесинового дідуся, Пилипа Курбаса, що мешкав у селі Старий Скалат Тернопільської області. Леся мав молодшого брата Нестора та сестру Надію, що померли від хвороб у зовсім юному віці.

Початкову школу та перші роки гімназії Леся провів у переїздах від міста до міста з батьками й театром та навчався переважно з матір'ю, бо “батько тим не займався” [8, с. 56]. Значний вплив на формування юного Леся Курбаса мав дядько Роман, що тримав “повну шафу книжок” і був “добрим учителем” [8, с. 56]. Саме з бібліотеки дядька Романа Леся Курбас діставав перші свої книжки. Вже в шостому класі почав вчити англійську, щоби мати змогу підійти до Шекспіра в оригіналі, а у восьмому - норвезьку, щоби читати Ібсена. Згодом опанував польську, німецьку та французьку. У юному віці Леся також добре оволодів фортепіано за

допомогою дядька Романа, матері та акторів театру, з якими, очевидно, проводив вдосталь часу [8, с. 51-68].

По завершенню гімназії у 1907 році, пообіцявши батькам не в'язати життя з театром, Курбас вступає на філософський факультет Віденського університету. Проте, смерть батька вже наступного ж року змушує його перевестись до Львівського університету.

Перший (відомий на сьогодні) театральний досвід Леся Курбаса стається в стінах Львівського університету, коли у 1909 році він ставить в аматорському театрі виставу “Євреї” Євгена Чирикова (про єврейські погроми 1900-х), у якій сам же грає. Невдовзі, через участь у студентських протестах на політичному ґрунті Леся Курбаса виключають з університету і він вкотре збивається з власного шляху. Або, можливо, якраз і стає на нього. Адже саме в той період юнак знайомиться з видатним українським режисером, музикантом і мислителем Гнатом Хоткевичем, який має на той час власний театральний колектив “Гуцульський театр”. [45] Лесь Курбас стає адміністратором і одним із режисерів театру Хоткевича. Згодом Курбас перейде до театру товариства “Руська бесіда”. Здійснивши розвідку навколо дати початку професійної акторської кар’єри Леся Курбаса, Майя Гарбузюк встановила, що Курбас дебютував 6 червня 1912 року. Його першою роллю на професійній сцені став Нептун “в опері галицького композитора Ярослава Лопатинського “Еней на мандрівці”.

У 1915 році в Тернополі Лесь Курбас створює свій перший театр “Тернопільські театральні вечори”. Невдовзі Микола Садовський запрошує Курбаса доєднатись до його трупи в столиці і в березні 1916 року Курбас стає прем’єром театру корифеїв. Водночас, молодий актор не лише режисерських амбіцій і вже у квітні відкриває власну студію при театрі, що трохи більше ніж за рік переросте у явище, означене театрознавцями як “перший модерний український театр” [49] - народиться “товариство на вірі” - Молодий театр.

З цього моменту можна відрاهувати постання Курбаса-режисера, якого ми знаємо сьогодні - зухвалою експериментатора-ідеаліста, майстерного педагога та непоборного візіонера-романтика. Молодий режисер чітко окреслює свій намір відходити від побутового, етнографічного театру, притаманного тогочасній українській сцені, натомість повертати голови *“прямо до Європи і прямо до себе”*. Молодий театр проіснував лише до весни 1919, але за ці два сезони колектив створив 14 вистав у різних стилістиках та жанрах: від грецької трагедії *“Царя Едіпа”* до різдвяного вертепу. Цей період безсумнівно був одним із найбільш визначних у формуванні засад методології Леся Курбаса [49].

Попри розформування Молодого театру, колектив на чолі з Курбасом продовжив свою діяльність, але тепер під назвою Київського драматичного театру (Кийдрамте). З огляду на економічну скруту та голод прийняли рішення залишити Київ.

Кийдрамте працює короткий час у Білій Церкві і трохи довше в Умані. Була спроба осісти в тодішній столиці - Харкові, проте невдала і вже наприкінці 1921 року колектив розпадається [13, с.115-130].

31 березня 1922 року народжується Мистецьке Об'єднання *“Березіль”*, що можна сміливо назвати Театральною Академією. МОБ поєднував експерименти, навчання та виробництво, де розвиток і пошук були першими пріоритетами. Діяльність складалась із більше десятка різнонаправлених лабораторій (також згадуваних *“майстернями”* або *“станціями”*): від сценографічної, хореографічної та режисерської до музейної, медійної, та станції по роботі з глядацьким досвідом. Музей, започаткований тоді березільцями у Києві існує й досі, це Музей музичного театрального та кіномистецтва України. МОБ є безпрецедентною мистецькою інституцією, що в піковий момент налічувала близько 250 осіб і функціонувала одночасно в Києві, Одесі, Білій Церкві, Борисполі та менших містечках і селах.

Паралельно з дослідницько-виховною роботою була і творчо-виробнича. Серед визначних вистав МОБу можна згадати «Газ» Г. Кайзера, «Джиммі Гігінс» Е. Сінклера (обидві - 1923) та «Макбет» В. Шекспіра (1924). Хоча це далеко не вичерпний список вистав, що були створені за чотири роки існування МО «Березіль». Вочевидь, перед заснуванням МОБу перед Курбасом постав складний вибір завершення акторської кар'єри. Якраз тоді він записує: «Ви подумайте тільки, я ж убив у собі актора, щоб дати нашому театрові режисера» [26, с. 568].

У червні 1926 року колектив перебрався до Харкова, більшість лабораторій закрилися і МОБ переформатувався на театр «Березіль». Під орудою Леся Курбаса «Березіль» працював з 1926 по 1933 рік. Серед найбільш знакових вистав харківського періоду варто назвати «Золоте черево» (1926), «Народний Малахій» (1928), «Алло, на хвилі 477!» (1929), «Мина Мазайло» (1929), «Диктатура» (1930) і «Маклена Граса» (1933). Остання стане заключною працею в кар'єрі Леся Курбаса. 5 жовтня 1933 року радянська влада усуває режисера від керівництва театру та трохи згодом відправляє на заслання - у табір на Соловки, де Курбас продовжує гуртувати в'язнів у спробах театральних постановок. Лесь Курбас загинув від кулі капітана НКВД Матвєєва під час масового розстрілу в карельському урочищі Сандармох 3 листопада 1937 року, який було приурочено до 20-річного ювілею більшовицького перевороту.

«Ми є мі-кро-кос-мос», - писав Курбас. Цю метафору можна в повній мірі застосувати як до особистості Леся Степановича, так і до його методології. Підхід Леся Курбаса до створення вистав, педагогічної діяльності, організаційно-візійних процесів доволі складний і різнобічний, тож говорячи про методологію Курбаса важко окреслити чіткі її межі, визначити про що саме йдеться. Водночас, ми маємо доволі чітке розуміння принципів і засад, на які спиралась курбасівська школа. Завдяки

спробі Василя Василька якось упорядкувати такі принципи, ми маємо змогу краще уявити пріоритети та мірила Курбаса у роботі з акторами.

Зі слів Василька, “одною з основних засад системи Курбаса було твердження, що актор-митець (суб’єкт) і зроблений ним твір (об’єкт) - це різні речі, що сучасний актор не ототожнює себе з роллю, об’єктивізує її” [3, с. 14]. Тут можна згадати інтерес Курбаса до ідей англійського актора і режисера Гордона Крега, зокрема до запропонованого ним образу “актора-надмаріонетки”. Тобто “душа “зверху”, керуючи діями матеріальної субстанції, надає їй нової енергії” [7, с. 207]. У 1927 році Курбас пише, що цей вплив доклався до принципів “фіксованості, захватності, конкретності – перш за все, природно, по лінії жесту і мізансцени, – який і досі в поглибленому вигляді живе в Березолі” [20, с.278].

Закон фіксації - вміти зафіксувати жест - був важливим у підготовці. “Закон ощадливості: мінімум засобів – максимум враження” [3, с. 15].

Згідно з цим законом актори вчилися максимально ефективно використовувати всі наявні засоби виразності - одним жестом народити образ, спираючись на якість, ритм, простір, що формується цим жестом. Напрошується паралель із Баугаузівським принципом “Less is more” - висловом німецько-американського архітектора Людвіга Міс ван дер Рое - що трансліював схожий принцип у дизайні та архітектурі. І ця паралель не випадкова: Курбасові знайомі були експерименти баугаузівців. Та і головний сценограф “Березоля”, Вадим Меллер, під час свого навчання в Німеччині, відвідував зустрічі угруповання експресіоністів “Синій вершник”, де познайомився з Паулем Клеє та Василем Кандинським, які пізніше стали провідними викладачами Баугаузу [28 с. 83].

Закон сприймання світу допомагав акторам краще орієнтуватися в послідовності реактивних процесів:

1. сприймання (почув, побачив, відчув)

2. усвідомлення (оцінка, вирішення)

3. дієва реакція (вчинок, слово)

Так у своїй методичці, схвально оціненій Курбасом, березілець Степан Бондарчук цитує професора К. Н. Корнілова: “Реакція є єдиною первопочатковою формою життєвого виявлення” [1, с. 94].

“Закон послідовності діяння. На сцені актор повинен робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача. Геть рефлекторність і хаотичність! Кожний рух на сцені має свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Як виняток, бувають і раптові реакції, але на сцені вони обов’язково психологічно насичені, свідомо зроблені актором” [3, с. 15].

Закон мотивації. “Жоден рух, жест, вчинок актора не повинен бути випадковим, а мати свою причину” [3, с. 15]. Кожна дія виникає внаслідок чогось. За дією йде реакція, що сама собою представляє наступну дію і спонукає наступну реакцію.

Закон перспективи. Іншими словами “архітектоніка сценічного твору” [3, с.16]. Його корінь в умінні відокремлювати головне від другорядного, визначати місця акцентування (за Курбасом “ікти”).

Закон ритмічності. Як влучно описує Діана Лабінська: “Ритм для Курбаса — це шлях досягнення цілісності, принцип гармонії у побудові художнього часу - далі цитуючи самого режисера - “Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер”; “краса там, де є яскравий ритм ”[21, с. 851]. Ритм склеює все, що триває. Так Лабінська продовжує: “Нарешті, ритм — це основа, котра творить на сцені його (Курбаса) театру “триєдність” слова, музики та руху” [21, с. 851].

А сам Василько уточнює: “Малюнок ролі повинен мати ритмічну лінію, “переливатися” з виразу у вираз, як процес творчості, а не складатися механічно з набору акторських прийомів” [3, с. 16].

Закон контрастів, світлотіні. Необхідно вчитись помічати і використовувати контрасти: світло і темряву, швидке і повільне, сильне та слабе, високе та низьке тощо. Саме в контрастах криється динамічний потенціал дії.

Принцип конструювання. Потрібно вчитись приборкувати власні емоції, не давати їм заважати головній ідеї мистецького твору. Не можна опинятись в полоні власних почуттів. Курбасівська школа оберталась навколо того, що емоційну подорож має переживати глядач, а не актор. Актор в свою чергу архітектор, конструктор і дизайнер цієї подорожі.

До переліку Василька також слід додати культуру самостійної праці, яку Курбас культивував серед своїх акторів. Він всіляко заохочував їх до саморозвитку. Степан Бондарчук згадує: “Бесіди, суперечки, реферати окремих товаришів - основна форма нашої праці” [32, с. 10]. Сам Бондарчук робив доповідь про театр античної Еллади, тоді як Йона Шевченко, до прикладу, розповідав про *commedia dell'arte*, а Марко Терещенко робив презентацію про театр Мольєра.

Стає очевидно, що рух і ритм були не лише поширеними поняттями, а і підлягали щоденному студіюванню. Контроль над власним тілом, вміння підпорядкувати його обраному ритму були ключовими цінностями в методології акторської праці, яку культивували молодотеатрівці, а потім - березільці. Звернімо увагу, що при побудові руху для вистави, домінував раціональний, конструкторський підхід. У виставах Леся Курбаса візуально-музична складова часто була не менш, а то й більш, виразною аніж текстова. Це також одна з причин особливого місця, яке рух займав у методології Леся Курбаса. Він дивився на методологію комплексно, беручи до уваги різноманітні її грані та прояви. Ми ж розглянули ті принципи і засади, що є принциповими для нашого дослідження і наштовхують на розуміння важливості тіла та руху у Курбасівській школі. В подальших

розділах ми уважніше розглянемо рух у методології Леся Курбаса та проведемо компаративістичний аналіз із підходом до руху Жака Лекока.

### **Розділ 3. Рух у методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока**

#### **3.1 Жак Лекок: поетичні залаштунки**

*“Все рухається”*

*Жак Лекок*

**Вивчення та аналіз руху.** У школі Жака Лекока вивчення та аналіз руху є одним із центральних елементів акторської підготовки. Метою цих занять є не лише фізичний вишкіл, а і розвиток відповідного погляду на рух і простір (зрештою - на життя), як джерела драматичної дії.

Ці заняття сфокусовані на пізнанні фундаментальних законів руху, таких як: час, простір, ритм, динаміка, баланс і дисбаланс, компенсація, акцентування, фіксована точка та інші. Наше тіло існує у світі фізичних законів, а життя проявляє себе в спротиві та у співіснуванні з цими законами. Ми лагідно втрачаємо баланс, а потім відновлюємо його виставляючи одну ногу попереду - так починається ходіння. Я хочу кинути камічник перед собою у море, тому відводжу руку назад - відбувається замах - закон опозиції в дії. Цю уважність Лекока до категоризації законів руху можна пояснити не лише його формуванням через спорт, а і пізнішим інтересом, зокрема, до таких педагогів як Еміль Жак-Далькроз та Франсуа Дельсарт ([\*див. рисунок №1\*](#)).

Так, через ряд фізичних вправ, що часто походять зі світу гімнастики чи акробатики, студенти школи поглиблюють контакт із власним тілом, що розвиває фізичну чутливість та контроль і згодом наближає до більш точного і свідомого виконання будь-якого жесту. У своїй найвідомішій книзі у розділі про тілесну та вокальну підготовку Ж. Лекок наголошує -

“Не повинно бути відчуття, що тіло “стає на шляху”, або що воно узалежнюється від того, що повинно передавати” [45, с. 70].

Вочевидь, через механічну природу такі жести дуже швидко ризикують перетворитись на сухі, формальні гімнастичні вправи. Але технічне опанування руху не є кінцевою метою. Лекок акцентує на тому, що в певний момент аналітична гімнастика має дати дорогу гімнастиці драматичній - “у театральному творенні рух ніколи не є механічним актом, а завжди має бути виправданим” [45, с. 69]. Жест у театрі є передусім засобом вираження, а потенціал цього вираження міститься в перетворенні, що цей жест здатен запропонувати. У школі Жака Лекока це перетворення ми шукали через драматично-поетичний вимір жесту.

**Драматично-поетичний вимір.** Однією з найбільших методологічних цілей занять з техніки та аналізу руху завжди залишається розкриття драматично-поетичного потенціалу жесту. Стійка на руках це не лише акробатичний прийом, це також перевертання світу “з ніг на голову”, обертання його на 180 градусів. Така оптика акцентує на якості руху і вибудовує прямий зв'язок між будь-яким жестом та драматично-поетичною територією, що міститься в ньому. Акробат виконує сальто як суто технічний номер, актор використовує акробатику для досягнення кордонів драматичної виразності - Арлекін настільки злякався, що відстрибнув у сальто назад. Жак Лекок вважав драматичну акробатику одним із центральних компонентів тілесної підготовки актора. Ця робота до сьогодні супроводжує вишкіл студента в школі від початку шляху до завершення.

**Пантоміма.** Безпредметна дія також займає ключове місце у цій педагогіці. Впродовж ХХ століття пантоміма еволюціонувала і набула різноманітних форм. Лекок виділяє три головні напрямки пантоміми: символічна, пластична та драматична. Символічна пантоміма презентує ідеї та концепції запозичені з реальності, пластична - наближена до

скульптурності та швидко опиняється на території абсолютної абстракції, а драматична - заснована на театральній ситуації та на персонажі в дії. У фізичному театрі всі три напрямки пантоміми весь час переплітаються, хоча і мають різні витоки. Ризикуючи опинитись на території надмірного спрощення, ми можемо віднести пантоміму Марселя Марсо ([див. рисунок №2](#)) до символічної, Еть'єна Декру ([див. рисунок №3](#)) - до скульптурної та Жака Лекока ([див. рисунок №4](#)) - до драматичної. Хоча вочевидь всі три практики використовували у своїх пошуках різноманітні підходи.

Лекок називає свій підхід до пантоміми “дієвою пантомімою”, що виходить із конвенційної традиції, але служить драматичній дії займаючи своє місце у підготовці виразного, чутливого та багатогранного тіла перформера чи перформерки. Одним із найяскравіших проявів дієвої пантоміми в педагогіці Жака Лекока стали так звані “Двадцять рухів”.

**Двадцять рухів.** Під час занять студенти вивчають низку послідовностей рухів, розроблених Жаком Лекоком, що з часом перетворюються на форму педагогічної лексики. В школі ці рухи також називають “руховими фразами”, що добре передає їх багатокомпонентну та виразну природу. Наприкінці першого року навчання всі студенти отримують завдання виконати послідовність з двадцяти рухів, яку вони самі конструють пов'язучи всі двадцять рухів у цілісну композицію ([див. рисунок №5](#)).

Коли послідовності виконуються, стає очевидним, що саме через гру техніки учень розкриває себе, демонструючи здатність передавати відчуття ритму, простору, ваги і, зрештою, емоцій, образів та сенсів. Студентів заохочують виконувати рухи нейтрально та економно, уникаючи психологічних пояснень. [40] Метою є зробити ці рухи своєрідною точкою відліку, навколо якої студент може проявляти свою творчу індивідуальність в пошуку все нових граней та відтінків руху. Можна провести аналогію з абеткою, яка стає матеріалом виразності для письменника. Для прикладу

наведу рухову фразу, що має назву “Neuf attitudes” (дев’ять ставлень/положень) ([див рисунок № 6](#)).

Двадцять рухів розташовують тіло у різних площинах - горизонтальній (напр., фраза веслування), вертикальній (напр., фраза кидання атлетичного диск) і діагональній (напр., фраза поромника). Так, граючись з ефектами цих рухів у просторі, студенти, несподівано для себе, починають подорож до фізичних основ фундаментальних драматичних територій: трагедії (вертикаль), комедії (горизонталь) та мелодрами (діагональ). Коригування та зміни всередині цих рухів разом із вивченням їх динамічно-ритмічного лексикону дозволяють дослідити, динаміки почуттів та емоційних переживань, що маніфестують себе мовою руху у часі та просторі [40]. Але для цього потрібен час і простір на помилки та дослідження. Отже йдеться не стільки про “правильне виконання”, скільки про дослідження через тривале студіювання руху.

**Принцип студійності.** Говорячі про період авангардних пошуків і тенденцій, рано чи пізно перед нами постає таке явище, як “студія”. Отже, спробуємо простежити корені і головне - значення цього терміну. Дослідник, викладач і практик театру Том Корнфорд пише: “Жак Лекок присвятив своє життя дослідженню можливостей театрального мистецтва.

Міжнародна школа театру Жака Лекока, заснована в Парижі 1956 року, була, подібно до археологічних розкопок, і місцем, і засобом цього дослідження: “Сама школа є водночас і дослідницькою, і місцем дослідження, лабораторією для дослідника” [36], - писав Лекок. “У цьому, - продовжує Корнфорд, - вона належала до традиції, започаткованої, як знав Лекок, Костянтином Станіславським, Всеволодом Мейєрхольдом і Жаком Копо на початку двадцятого століття” [36]. Безумовно у цьому переліку мав би бути Лесь Курбас, але через бетонну завісу радянського режиму і віртуозне вміння стирати людей із історії Лекок був позбавлений шансу дізнатись про Леся Курбаса і його багаторазові започаткування

студій різного гатунку. “Дослідження, проведені цими людьми, були дуже різними, - продовжує Корнфорд (який не має виправдання не знати про Курбаса, у 2016 році пишучи ці рядки) - але всі вони з'явилися в результаті навчання та експериментів, проведених у лабораторному середовищі театральної студії. За збігом обставин, коріння цієї студійної традиції можна простежити в Парижі в 1922 році, всього через кілька днів після того, як Жак Лекок відсвяткував свій перший день народження ” [36].

Очевидно одне: студійна традиція, що набула популярності на початку ХХ століття, була спільною для всього європейського простору, і Лесь Курбас, добре знайомий із західноєвропейською культурою, був одним із найяскравіших апологетів ідеї студійності. І Жак Лекок також належить до цієї тенденції, яка - насамперед і завдяки ньому - триває аж дотепер.

### **3.2. Акторська школа Лєся Курбаса.**

*“Рух - принцип всесвіту”*

*Лєсь Курбас*

**Принцип студійності.** Однією з головних цінностей мистецько-акторського вишколу в гуртах Лєся Курбаса був принцип самоосвіти. Режисер розмірковує про це ще у 1917 році у відомій статті “Молодий театр (генеза - завдання - шляхи)”, декларуючи, що з одного боку російський театр “міг би нас навчити багато” [26, с. 14], але водночас представляє серйозну небезпеку через його імперську колонізаторську природу, а з іншого боку український театр потерпав від інертності, дилетантизму і “плоского епігонізму” [26, с. 14], що ніяк не сприяли розвитку нового, живого мистецтва, якого так прагнув Курбас.

Якби ми хотіли виділити день, що маркував би початок зародження такого явища як “акторська школа Лєся Курбаса”, добрим числом було б 18 травня 1916 року. Адже саме тоді у Києві відбулись перші загальні збори, т. з. “групи дванадцяти” (більшість з яких були студентами або

випускниками Музично-драматичної школи М. Лисенка), яка і проголосила заснування “Студії”, де за лічені тижні почнеться процес пошуку нових шляхів виховання актора, де будуть перевірятись і застосовуватись закордонні методології та почне формуватись новий українсько-європейський підхід до театральної справи. Відтоді, як пише Микола Шкарабан, “студіювання, як форма самоосвіти, стало невід’ємною складовою творчого методу Леся Курбаса” [32, с. 10].

У статті “Незалежна студія при “Молодому театрі”, Курбас пише: “Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна скінчити <...> студіювання, як і творчість, немає кінця і остаточного завершення” [26, с. 44]. Саме поняття “студіювання” з одного боку акцентує на певній процесуальності та безперервності навчання, а з іншого боку наголошує на важливості відточування конкретних навичок і вмінь шляхом тренажу, який став невід’ємною частиною акторського вишколу Леся Курбаса: “Педагогічний бік в театрі мусить бути поставлено якнайширше. Танці чи пластика мусять бути в театрі щодня. Фехтування хоч двічі на тиждень. Систематичні заняття за Волконським” [26, с. 832]. Фізичні тренінги часом були настільки активні, що деякі старші березільці відбивали собі ноги і руки, прагнучи встигати за молодняком.

**Тренінг.** Тіло завжди відігравало важливу роль у практиці Курбаса. Були періоди зміщення фокусу уваги на стиль чи на роль режисера в постановці, але рух і тілесність завжди залишались пріоритетними, коли йшлося про розвиток колективу або створення нової роботи.

У маніфестаційній статті “Незалежна студія при “Молодому театрі” у Києві” Курбас наголошує на засадах педагогічної роботи Студії. Задекларувавши намір створити новий тип актора, він продовжує -

“матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись

володіти ним до повної досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, примусить своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі,— такі поставимо ми вимоги до техніки актора.” [26, с. 45] І навіть коли він переходить від тіла до слова, він пропонує звертатися до голосу, як “звуку нашого тіла” [26, с. 45], а “не як провідник тої чи іншої думки” [26, с. 45].

Ми звикли уявляти Леся Курбаса, як месію, що прийшов на неорану землю українського театру і збудував сучасний європейський мегаполіс. Але дехто з його майбутніх побратимів та посестер мистецького шляху вже перебував у пошуку нових альтернативних підходів. Так, один із провідних молодотеатрівців і березильців - Степан Бондарчук, у своїй праці “Мімограмота. Майстерство актора” згадує, що ще до знайомства з Лесем Курбасом у 1916 році «усі ми захоплювалися системою Дельсарта, розбираючи композиції грецьких скульптур і вправляючись за нею перед люстром над мімікою. Між Вірою Онацькою та Софією Мануйлович навіть виникло щось на зразок змагання із роботи над Дельсартом, і з гімнастичних вправ за Міллером” [33, с. 52-52] (тут Бондарчук помилково називає Йоргена Мюллера “Міллером”). [32, с. 11]

Гімнастичні вправи данського спортсмена і педагога Йоргена Петера Мюллера (Jørgen Peter Müller, 1866 - 1938) були поширені на той час як у Західній Європі, так і в Російській імперії. Мюллер сформував 60 рухів, у яких дихання відігравало важливу роль і мало бути поєднане з рухом. Микола Шкарабан запевняє - “Те, що молодотеатрівці практикували систему Мюллера і розвивали її - не викликає сумнівів” [32, с. 11-13].

Якщо вправи за Мюллером допомагали розвинути гнучкість та контроль над тілом, то згадана Бондарчуком система Франсуа Дельсарта (1811-1871) фокусувалась на статичних позах та їх значенні. Палким пропагандистом системи Дельсарта в Російській імперії був директор

імператорських театрів князь Сергій Волконський (1860-1937), який написав п'ять книжок спираючись на систему Дельсарта. Сьогодні завдяки спогадам Степана Бондарчука ми знаємо, які саме з цих книжок “ходили з рук у руки” між молодотеатрівцями: “Людина на сцені”, “Виразне слово”, “Виразна людина” [33, с. 53].

Під час тренінгів за Дельсартом—Волконським, пише Бондарчук, “часто чулися серед нас і слова “екс-нор”, “кон-нор”, “нор-кон”” [33, с. 53].

Дельсарт виділяє три основні начала людської природи: Життя — ексцентричне (від себе), Розум — концентричний (до себе), а Душа — нормальна (в собі). Так маємо три вектори руху: ексцентричний, концентричний і нормальний, що в свою чергу формує «дев'ятизвуччя» людських рухів [34, с. 51-52]. ([див. рисунок № 7](#)).

Тож, з огляду на інтерес Курбаса до гіперболізації та стилізації жесту нам не складно уявити, як саме ці вправи ставали в пригоді молодим студійцям, розвиваючи їх виражальний апарат.

Необхідно також згадати ритмічну гімнастику швейцарського композитора, педагога та теоретика Еміля Жака-Далькроза, чії пошуки теж мали вплив на березільську школу. Нам відомо, що “спеціальні тренінги на основі далькрозівських розробок у театрі «Березіль» проводили режисер П. Береза-Кудрицький та учениця Б. Ніжинської Надія Шуварська” [6, с. 38].

А послуговуючись словами самого Курбаса, можемо простежити методологічну еволюцію підходу до жесту: жест Дельсарта → натуралістичний жест Станіславського → стилізований жест → ритмізований жест → перетворений жест [26, с. 588].

Безумовно у цій схемі “ритмізований жест” вказує на ритміку Еміля Жака-Далькроза.

**Мімодрами, тривання і перетворення.** Заглиблюючись у сутність тренінгу березільців ми неодмінно наштовхуємось на так звані

“мімодрами”. Як згадує безпосередній свідок і практик березільського тренажу Роман Черкашин - “особливого значення набувала серед начальних вправ так звана “мімодрама” — мімічні етюди на сценічну виразність безсловесних фізичних дій” [31, с. 21]. А конкретніше, це “навчальні вправи без слів, призначені формувати образну виразність рухів, пластику тіла у вільному просторі, позбавленому будь-якої побутової означеності.” [31, с. 21].

На відміну від етюдів, мімодрама прагнула розширити горизонти уяви та дії актора далеко за межі побутово-реалістичних обставин. Тоді як етюд тяжіє до створення “ілюзії самого життя”, мімодрама підштовхує актора до метафорично-поетичного виміру. Темі мімодрам були дуже різними і “відтворювалася спершу імпровізаційно”, але часом “на обдумування загальної ритмопластичної композиції давали одну-дві хвилини”. Фантазія виконавця мала діяти майже інтуїтивно.” Мімодрами давали волю абстрактним образам, підштовхували до умовностей, спонукали актора шукати найрізноманітніші комбінації рухів, поз і жестів. В процесу такого навчання “тіло актора набувало пластичної гнучкості, звільнялося від випадкових м’язових затисків, слухняно підкорялося волі митця” [31, с. 21-22].

Фундаментальним поняттям для акторського тренінгу Леся Курбаса також є принцип “перетворення”. Попри численні згадки, межі значення цього терміну не були чітко окреслені ні Курбасом, ні його колегами. Як згадує Неллі Корнієнко, курбасівці використовували цей термін “від разової метафори до розгорнутої метафори-вистави, від скерованої “імпульсної” асоціації до асоціативного шлейфу” [18, с. 242-246]. Водночас, ми можемо сміливо наголосити на функції перетворення, як засобі метафорично-поетичної трансляції образу або почуття. “Перетворення ґрунтується на тому, - зауважує нам Курбас, - що те саме почуття можна викликати музичним тоном, чи барвою, чи словами.

Яка-небудь барва може викликати слухову асоціацію, яка буде тим самим по суті. Який-небудь тон може викликати враження смаку чи дотику, взагалі можна передати певні відчуття тих чи інших уявлень” [26, с. 196]. Курбас протиставляє перетворення театру побутовості та натуралізму, що намагається відтворити життєву форму - “підкреслення життєвої форми на сцені — це одне, а сценічні форми для життєвих змістів — це зовсім інше; це перетворення” [26, с. 179].

Ще одним вагомим терміном у березільському лексиконі став термін “тривання”, запозичений Курбасом у філософа Анрі Бергсона. Цей термін допоміг Курбасу визначити актора, як “людину, що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі” [10, с. 202]. Тривання представляє собою певну зануреність у конкретний ігровий стан, потрібний у даний момент актору. Цей момент потреби саме тут і зараз і виділяється Курбасом як момент “намічений уявою”, тобто такий, що є вирішеним, вигаданим і обраним, відокремленим від множинності інших варіантів. Це з одного боку знову відсилає нас до гри на противагу переживанню, а з іншого - вчергове загострює важливість ритму у акторській роботі.

Отже, мімодрама, перетворення і тривання є одними з засадничих принципів акторської школи Леся Курбаса. Ці аспекти, вочевидь, закривають собою лише частину Курбасівського тренажу, проте фундаментальну частину. Варто зауважити, що всі три поняття належать до різних категорій. Тривання це якість, що дає відчуття процесу, означає наявність і роль часу в акторському мистецтві. Перетворення, це радше прийом, засіб для досягнення певних художніх задач. Мімодрама ж є педагогічною формою вправ. Але ці поняття взаємопов’язані, взаємодоповнюючі і їх пов’язує рух. Адже саме через рух вони проявляють себе в дії. І саме рух дозволяє краще їх зрозуміти.

### 3.3 Лесь Курбас і Жак Лекок: (не)очікуване rendez-vous.

Хоча Лесь Курбас і Жак Лекок належать до різних поколінь, культур і діаметрально протилежних історичних контекстів, вони поділяють приналежність до однієї театральної традиції - традиції авангардних зрушень та пошуків першої третини ХХ століття. Спробуємо простежити ці паралелі на конкретних прикладах.

“Актор-митець і створений ним образ – це різні речі; сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об’єктивізує її” [3, с. 15], - пише Василь Василько, згадуючи принципи березільської школи. “Я вважаю за краще бачити більшу дистанцію між власним “я” актора і персонажем, якого він грає.” - пише Жак Лекок [45, с. 17].

Отже і Курбас і Лекок відходили від так званого театру “переживання”, натомість шукаючи акторське існування, в якому буде зберігатись дистанція між актором і роллю. Іншими словами, і Лекок і Курбас притримувались парадигми гри-вдавання, на відміну від гри-переживання.

В “Березолі” педагогічний процес, як стверджує Василько, завжди починався із “завдань на спостережливість, увагу, уяву” [3, с. 15]. Тоді як Лекок каже - “Мій (викладацький) метод має на меті сприяти появі театру, в якому актор грає. Це театр руху, але передусім театр уяви. Протягом другого року ми будемо прагнути не просто бачити і розпізнавати реальність, але й уявляти її, надавати їй тіла і форми. Наш метод полягає в тому, щоб підійти до “території драми” так, ніби театр ще не винайдений. Ми наголошуємо на поетичному баченні, щоб розвивати творчу уяву наших студентів” [45, с. 104 - 105].

Наприкінці біографічного розділу Леся Курбаса ми розглянули ряд законів курбасівської школи, що їх сформулював у своєму есеї Василь Василько. Жак Лекок також мав спроби упорядкувати власну методологію “законами руху”, що він їх описав у своїй книзі “Theatre of Movement and

Gesture”. “Закони руху керують усіма театральними ситуаціями” - каже він [45, с. 22].

До прикладу, розмірковуючи про зв'язок між дією і реакцією, Лекок пише: “Дія завжди повинна передувати реакції. Чим довший інтервал між дією і реакцією, тим більшою буде драматична інтенсивність і тим потужнішою буде драматична вистава, якщо актор зможе витримати цей рівень. Драматична сила буде співмірною з тривалістю часу реакції” [45, с. 35]. Ця думка відсилає нас до курбасівського “закону мотивації”.

Розмірковуючи про природу руху, Ж. Лекок пише - “Рух - це більше, ніж просто подолання відстані між точками А і Б. Важливим є те, як ця відстань долається. Динаміка, що лежить в основі мого викладання, - це взаємозв'язок між ритмом, простором і силою. Закони руху слід розуміти на основі людського тіла в русі: рівновага, дисбаланс, протидія, чергування, компенсація, дія і реакція [45, с. 21]. Ритм, простір і сила також присутні у теоретично-практичних міркуваннях березільців. Ось, до прикладу, фрагмент із методички березільця Степана Бондарчука - “В царині наша дисципліна, що має ввести в курс вивчення руху на сцені, в своїй роботі повинна користуватись властивостями трьох родів виміру, а власне: часового виміру, силового виміру руху та просторового” [1, с. 97].

Фундаментальним для розуміння руху в світоглядах як Леся Курбаса так і Жака Лекока є масштаб вкладеного сенсу в це поняття. Обидва митці широко використовували явище руху в своєму мисленні, мистецтві і творчих візіях. Так, до прикладу, у 1976 році разом із архітектором Крікором Белекіаном (Krikor Belekian) Жак Лекок створив курс експериментальної сценографії Laboratoire d'Étude du Mouvement (L.E.M.) (Лабораторія Вивчення Руху), в якій об'єднувались митці та мисткині різних фахів: художники, дизайнери, архітектори, актори, режисери та сценографи, скульптори і музиканти, люди не завжди дотичні напряду до театру. Протягом мого навчання на цій лабораторії ми були активно

залучені у різні формати дослідження руху: через малюнок, колаж, скульптуру, створення малих архітектурних форм і сценографічних елементів.

Водночас, Лесь Курбас пише - ““Мистецтво — єдине” — це стало гаслом нашої студії, яка в процесі творчої роботи раз у раз мусила входити в органічні стосунки з іншими мистецтвами так довго, аж доки ми не переконались, що елементи всіх мистецтв завше і скрізь одні й ті ж і кожне з мистецтв містить у собі в усій повності всі інші.” - і продовжує - “музика, як ритм, мелодія і звук, малярство, як гармонія ліній і фарб, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань — що з цього сміє одкинути актор, який хоче бути справжнім артистом? Мистецтво — єдине і нерозривно-органічне” [26, с. 45].

Якщо говорити про тяжіння до руху і жесту, що прагнуть до метафорично-поетичного, образно-символічного, то і тут ми можемо провести успішну паралель. “Ми завжди намагаємося вивести ситуацію за межі реальності. Ми прагнемо досягти такого рівня естетичної реальності, який не можна було б розпізнати в реальному житті, щоб продемонструвати, як театр продовжує життя, перевтілюючись у нього.” - пише Жак Лекок [45, с. 35].

А Курбас продовжує: “Всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне - тільки в цьому може бути різниця актора від гарно вишколеної мавпи” [26, с. 45].

Безумовно існує і багато розбіжностей між Лесем Курбасом і Жаком Лекоком. Врешті, Лекок обрав дорогу викладача, розвинувши свою методологію виключно в рамках освітньої педагогіки. Тоді як Лесь Курбас, в найкращих традиціях студійності, зумів впродовж багатьох років

поєднувати педагогічний аспект із мистецьким (не говорячи вже про обставини, що були далекі від тихих Альпійських вечорів).

Національно-політичний аспект методологічних шукань Курбаса і Лекока представляє ще одну розбіжність. Курбас не просто створював власну методологію і шукав “своє” мистецтво, він активно вписував себе у боротьбу власного народу за самовизначення та суб’єктність майбутнього. Тоді як Лекок не прагнув (і не мав необхідності) наділяти власну педагогіку особливими національними рисами. Виходячи з цього, варто також звернути увагу на неможливість Курбаса з певного моменту вільно подорожувати за межі державного кордону СРСР. Тоді як Лекок користувався можливостями співпрацювати з колегами з інших країн в різний спосіб.

Попри розбіжності - численні паралелі між Курбасом і Лекоком не можуть бути випадковістю. Отже звідки така подібність?

До прикладу, візьмемо важливість ритму в підході до руху. Уважно простеживши ланцюжок спадковості евритмії Еміля Жака Далькроза ми побачимо, що педагогіка швейцарського композитора мала широке поле впливу, у який потрапив як Курбаса, так і Лекок.

Австралійський педагог і дослідник театру Ендрю Девідсон зібрав лінію впливів Еміля Жака-Далькроза на “родинне дерево театральних педагогік” [38, с. 1]. Запрошую читачів уважно розглянути [рисунок №10](#), що ілюструє різні лінії впливів Далькроза на провідні театральні методології Європи. Отже, ми можемо одразу ж простежити як саме евритмія Далькроза вплинула на Лекока. Поруч із “французьким деревом впливу”, він малює російсько-польське, що фінальною сходинкою сягає Єжи Гротовського. І вкотре не слід дивуватись відсутності Леся Курбаса в цьому списку, швидше за все австралійський дослідник навіть не чув його імені. Інакше ми б неодмінно його тут побачили. Водночас, ми знаємо, що

князь Сергій Волконський (зображений на першій сходинці) у різноманітний спосіб “передав” евриту березільцям.

Розвиваючи логіку цього схематичного дерева, ми уклали інше, що фокусує нашу увагу на двох гілках: Далькроз → Курбас і Далькроз → Лекок та дає змогу більш детально побачити ланцюжок спадковості ([див. рисунок №11](#)).

Тож ми не помились, якщо назвемо Жака Далькроза спільним вчителем Леся Курбаса і Жака Лекока. І далеко не єдиним. Достатньо звернути увагу єдине ім'я в ці схемі, що спрямоване стрілочкою до центру - це той самий Франсуа Дельсарт, якого так активно згадують березильці, цитуючи його “ЕКС - НОР - КОН”. Відтак, проводячи подібні паралелі, ми можемо говорити про типологічну схожість методологій Курбаса і Лекока. Принципи, “утілеснення” музики Еміля Жака-Далькроза, виразний жест і структурність мислення про тіло і рух Франсуа Дельсарта в симбіозі з досвідом пантоміми, Commedia dell'arte та античної трагедії призвели до появи школи фізичний театру Жака Лекока. Діяльність школи народила на світ сотні митців і десятки театрів, більшість з яких працюють в напрямку фізичного театру.

Можемо сміливо припустити, що якби якби не репресії 1930-х років, Україна сьогодні мала б свій різновид традиції фізичного театру. Учні Леся Курбаса створювали б власні незалежні колективи і розвивали українську конкурентну методологію далі. І за таким історичним сценарієм, цілком можливо, Лесь Курбас і Жак Лекок таки б зустрілися.

### **3.4. Власні приклади проведення акторсько-рухових тренінгів за методологіями Жака Лекока і Леся Курбаса.**

З огляду на безпосередній досвід навчання в школі Жака Лекока, мені вдалося випробувати та перевірити принципи цієї методології у різних форматах. Водночас, в результаті глибшого знайомства із напрацюваннями Леся Курбаса, мій погляд на цю методологію поступово змінювався. Я намагався шукати українські аналоги французької термінології руху та вибудовувати педагогічні паралелі. З одного боку, це дозволяло адаптовувати методологію Жака Лекока до українського контексту, а з іншого - наявність поруч конкретної, стійкої та живої методології давала змогу як теоретично так і практично експериментувати з методологічними засадами Леся Курбаса, переосмислюючи і знаходячи власні ключики у підході до них. А відтак мої теоретичні і практичні напрацювання були апробовані у втілених в життя проєктах.

→ *Викладання у Студії Фізичного Театру.*

З квітня 2022 року по червень 2024 року я здійснив три набори до студії, кожен із яких тривав півтора місяця і складався з групи близько 15 учасників. Педагогічна структура цих наборів складалась із фундаментальних основ руху за методологією Жака Лекока та поєднувала як елементи акторсько-рухових тренінгів, так і формат експериментальної сценографії, що давали можливість студійцям вивчати рух через малюнок, колаж та об'ємну форму ([див. відео №1](#)).

Серед учасниць цього набору була студентка ЛНУ ім. Івана Франка, Діана Константінова, що пізніше стала акторкою театру ім. Леся Курбаса, Ярослава Цетнар, що згодом доєдналась до театру “Слово і Голос”, Діна Чмуж - харківська художниця і поетеса, яка згодом розробила обкладинку для нового видання Філософії театру Леся Курбаса та створити візуальний образ виставки “Курбас. Майстерні”. Дехто з учасників\_иць першого

набору стали студентами акторських і режисерських спеціальностей, серед них: Андрій Ватаманюк, Віра Гончар, Лідія Гук та Володимир Левінець.

У травні - червні 2023 року ми організували Лабораторію Філософії Театру Леся Курбаса, на якій застосовували основи методології Жака Лекока для прочитання та аналізу текстів “Філософії театру Леся Курбаса”. 20 листопада 2023 року ми також провели подію “Курбас на часі чи поза часом: Що тексти 100-річної давнини промовляють нам сьогоднішнім?”, що прагнула проявити тексти “Філософії театру Леся Курбаса” більш наочно. Цей досвід став для нас першим художнім доторком до текстів Леся Курбаса і дозволив подивитись на нього під кутом потенційного драматургічного матеріалу ([див. відео №2](#)).

→ *Викладання на Мистецькому об'єднанні “Хвиля”.*

З березня по липень 2024 року я здійснив два великі набори до МО “Хвиля”:

Театральний набір проходив за методологією Жака Лекока і складався з 30 учасників (переважно зі студентів-акторів Львівського національного університету ім. Івана Франка). Саме з цим набором я вперше включив у нашу програму мімодрами. Щодвятижні студійці отримували завдання до короткої постановки з активним задіянням тіла. Ці мімодрами завжди були груповими і мали такі назви: “місце та подія”, “стихії в людських обставинах”, “рух картини” та “сон”. Фінальний показ складався з відібраних мімодрам по цим темам ([див. відео №3](#)). Досвід цього курсу ще більше переконав мене у спільності між принципом “ідентифікації” (за Лекоком) та принципом “перетворення” (за Курбасом).

Лабораторія Руху і Простору, що стала міні-версією курсу L.E.M. (Laboratoire d'Etude du Mouvement) в школі Жака Лекока і складався з 24 учасників (переважно зі студентів Львівського національного університету ім. Івана Франка, Львівської національної академії мистецтв та Харківської

школи архітектури, а також кількох митців і мисткинь). На цій лабораторії ми пробували схрещувати погляди на рух і простір у Лекока, Курбаса та Баухаузу. Таке поєднання швидко відкриває двері до доробку Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Олександри Екстер, Алли Горської, Казимира Малевича, Василя Єрмілова, Олександра Богомазова, Олександра Архипенка, Соні Делоне, Володимира Татліна та інших. Серед іншого, ми досліджували динаміку кольору через глину, що перевищило мої очікування в розкритті навичок сприймання матеріалу, простору і форми у студійців. Фінальною творчою провокацією курсу було створення об'ємною форми виходячи з просторово-динамічного аналізу вірша, та розташування цієї форми у русі, формуючи динамічно-просторову мімодраму навколо обраного вірша. З таких мімодрам і складався наш фінальний показ ([див. відео №4](#)).

Серед учасників (а поступово і викладачів) лабораторії були, зокрема, Ліля Петрова та Влад Юдін - харківські митці, що також викладають неакадемічний малюнок в Харківській Школі Архітектури.

Також, в серпні 2024 року відбулась міжнародна Сценографічна майстерня, що налічувала групу в 28 студійців. Викладали одразу 4 випускники школи Жака Лекока: П'єр Мульє, Ное Форісьє, Джонатан Бен-Шауль та Микола Набока. Ця майстерня поєднала мої педагогічні напрацювання та досвід Ное Форісьє і Джонатан Бен-Шауль здобутий під час кількох років проведення вуличних парадів у містечку Тоннерр (Франція). Хлопці знайшли і вдосконалили техніку конструювання ліхтарів з лози і паперу, що дозволяє створювати об'ємні та легко-керовані конструкції будь-якого формату і типу. На цій майстерні ми винайшли технологію створення масок, костюму та ширм з лози та паперу. Результатом також став публічний показ ([див. відео №5](#)).

Окрім практичних курсів і тренінгів, я дав сумарно біля десятка лекцій про методологію Жака Лекока, в таких закладах, як Львівський

національний університет ім. Івана Франка, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. Івана Карпенка-Карого та Дніпровський фаховий мистецько-художній коледж культури та мистецтв. Часто проводячи в своїх виступах паралелі між методологіями Леся Курбаса та Жака Лекока, підкріплюючи їх візуальними демонстраціями.

Важливим мистецьким доробком у “розкодуванні” методології Курбаса на моєму шляху стала виставка “Курбас. Майстерні”, яку ми реалізували у Львові в грудні 2022 - січні 2023 року ([див. відео №6](#)).

## ВИСНОВКИ

Навряд ми будемо далекі від правди, стверджуючи, що зіставивши підходи до руху в методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока ми знайшли багато спільного. Першоджерелом цієї спільності швидше за все є взаємопов’язаність мистецьких процесів початку ХХ століття, що створювало поле для спільних ідей і схожих тенденцій, таких як: відхід від класичних форм театру, емансипація театру від літератури і від потреби натуралістично наслідувати життя, від згубної “життєподібності” та “побутовості”. Суттєвим також стало зближення театру з іншими мистецтвами. Можливо, сміливим буде твердження, що рух у роботах Л. Курбаса і Ж. Лекока займає центральне місце, але він безсумнівно відіграв важливу роль в мистецьких, педагогічних і візіонерських поглядах обох митців.

Дослідивши джерельний масив по біографіях Леся Курбаса та Жака Лекока, ми встановили недостатню пропрацьованість: у першому випадку - через політичні репресії і тривалу заборону на практикування і дослідження цього методологічного спадку (Курбаса); у другому випадку - можливо, через певну закритість школи, її повагу до традиції передавання досвіду не через книжки, а з вуст в уста.

Здійснивши екскурс в історію життя і творчості митців, ми виділили ключові моменти, які впливали на формування їхніх мистецьких уподобань і кристалізацію їхньої методології.

У випадку Леся Курбаса варто виділити його надзвичайну вроджену здібність всмоктувати знання ще з самого дитинства, що в подальшому дало йому ключик до Західноєвропейської культури і утворило ту вражаючу багатогранність і глибину методології.

Можна тільки уявити наскільки наповненим і змінотворчим було для нього перебування у Відні. Цей досвід суттєво відобразився на його подальших візіях. Безумовно важливими також стали зустріч із генієм Гната Хоткевича на Гуцульщині та досвід гри в театрі “Руської бесіди”. Вартими наголосу також досвіди роботи з Миколою Садовським, Миколою Кулішем та Вадимом Меллером.

Мабуть, найбільш визначною у формуванні методології Леся Курбаса, була доба в якій він опинився. Вона провокувала і окриляла, спонукала до революційних кроків і давала відчуття перспективи, дарувала надії і моментально відбирала їх. “Леся Курбас заблукав, потрапив не в те століття” [19] - пише театрознавиця, авторка численних праць про Курбаса - Неллі Корнієнко. Я припускаю, що трагедія Курбаса в тому, що він потрапив якраз у своє століття, у свій історичний момент, здетонувавши в результаті до відомого нам масштабу. Спалахнувши посеред темряви, він наче вказав нам дорогу до можливих масштабів мистецького прояву, і головне - до самих себе. Можливо це якраз і було його історичним призначенням - стати маяком.

Жак Лекок, на відміну від Курбаса, мав більш розмірений і природній творчий шлях. Фінансово забезпечена родина, послідовне виховання та природня прогресія творчого шляху. Великий відбиток на його методологію мав спорт. У підлітковому віці Жак активно займався плаванням і відвідував уроки фізкультури саме з цього досвіду почалось

його усвідомлене знайомство з тілом у русі. У театрі Жана Дасте “Les Comédiens de Grenoble” Лекок отримав перший професійний театральний досвід. Великий відбиток на методологію Лекока мали 8 років в Італії. Саме там він відкрив для себе Commedia dell’arte та Античну трагедію, що потім лягли в основу його бачення театру. Вагомою стала його зустріч із італійським майстром масок Амлето Сарторі, про якого досі розповідають в школі всім студентам, коли викладачі вперше приносять шкіряні маски зроблені Амлето та його сином Донато Сарторі. Тоді ж в першій половині 1950-х років Лекок почав виокреслювати свою педагогіку в Piccolo Teatro, поєднуючи викладання з грою в театрі. Нарешті, визначним роком в його біографії стає 1956, коли Жак Лекок відкриває власну школу в Парижі. З того моменту і до кінця своїх днів він викладав і постійно вдосконалював свою методологію, спираючись на досвід студентів і професійного середовища. Він мав тісні дружні стосунки з Аріан Мнушкін і Пітером Бруком, які регулярно приходили до школи дивитись “Les autocour”.

Проаналізувавши та систематизувавши огляд методології Жака Лекока, зауважимо, що Жак Лекок не любив писати про свою роботу в школі. Він заперечував можливість навчатись театру по підручниках, вірив тільки у живий досвід. Разом із тим, масштаби впливу його педагогіки настільки поширились світом і мали настільки значний відбиток на історії театру, що сьогодні існує вдосталь джерел, що потребують нашої уваги і чекають на український переклад.

Дослідивши та проаналізувавши методологічні підходи до руху Леся Курбаса можемо констатувати, що він дивився на рух, як на конструктивний і фундаментальний компонент театрального дійства. Всю роботу з рухом Курбас вибудовував з глибоким зануренням і уважністю до питань простору, часу, ритму та сили. Не дарма він казав - “рух - принцип Всесвіту”. Наукова та мистецька орієнтація в цих поняттях є необхідною для розуміння руху в методології Леся Курбаса.

Серед основних складових методологічного підходу до руху Жака Лекока можемо виділити декілька. Перший принцип - рух, як гра. Все дослідження, аналіз та студіювання руху виходить з парадигми гри (тут слова гра вживається одразу в двох значеннях: як акторська гра, так і як забавка, гра у щось). Другий принцип - рух, як інструмент пізнання світу - "тіло знає речі, про які не відає мозок" - казав Лекок [45, с. 8]. Третій принцип - рух, як засіб поетичного виразу. Подібна оптика стимулює уяву і дозволяє суттєво розширити діапазон виразності руху. Так, група людей, що рухають кубик цукру у воді, раптом перетворюються на трагічну подію античного хору, з героєм, що тримається останнім... Подібний підхід потребує щедрої уважності та поетичної відкритості до світу. Безцінна навичка для митця та мисткині.

Саме з цих позицій слід дивитись на всю методологію Жака Лекока, включно з рухом. Тепер можемо розкласти підхід до руху в методології на окремі фундаментальні території: пантоміма, робота з маскою, ідентифікації (рух абстракцій), акробатика, ансамбль, принцип спільнотворення (*les autocours*), аналіз і деконструкція руху, імпровізація.

Зіставивши методологічні підходи до руху Курбаса та Лекока нам вдалося виявити, що і Курбас, і Лекок відходили від так званого театру "переживання", натомість шукаючи акторське існування, в якому буде зберігатись дистанція між актором і роллю. Іншими словами, і Лекок і Курбас притримувались парадигми гри-вдавання, на відміну від гри-переживання.

Порівнявши методологічні підходи ми виявили спільність в увазі обох митців до глобальних законів, руху, таких як: час, простір, ритм, сила, вага та динаміка. З педагогічної точки зору обидва митця вибудовували свою освітню модель навколо руху, висували тренінг, як головну форму освітнього процесу. І Курбас і Лекок формулювали вправи, що допомагали студентам свідомо керувати їх тілом, як засобом виразності.

Ще однією спільністю в педагогіці руху виявилась імпровізація. Ситуації, що пропонувались до виконання без жодної підготовки, тут і зараз. У Курбаса вони часто називались мімодрамами, у Лекока - імпровізаціями. Проте принцип мімодрам Курбаса взятий доволі широко і місцями дуже схожий на принцип автокурсів (*les autocours*) Лекока. Цілком можливо, що Курбас не зафіксував чіткого визначення мімодрами, на відміну від Лекока, який крізь десятиліття викристалізував своє бачення ролі імпровізацій та автокурсів у своїй методології.

Зіставивши біографії, ми класифікували очевидну подібність між двома митцями, як абсолютно не пов'язану одна з одною (на перший погляд), а все ж типологічно споріднену.

Спробувавши відстежити першопричину цієї типологічної спорідненості ми знайшли її в глобальних історичних процесах першої половини ХХ ст.. Прямий зв'язок був знайдений у взаємних впливах на Курбаса і Лекока. Попри абсолютну відмінність контекстів та історичних періодів, методологічні корені, з яких виростають обидва митця є схожими. Сам там знаходяться першопричини подібності методологій Курбаса і Лекока. Серед таких впливів можемо назвати евритмію Еміля Жака-Далькроза та теорію жесту Франсуа Дельсарта. Також, окремо слід звернути увагу на певний вплив школи Баугауз і її викладачі. З одного боку Жак Лекок створив курс L.E.M, частина вправ якого напряму запозичена з програми Баугаузу, а з іншого - діяльність Василя Кандинського і Пауля Клеє мала вплив на Вадима Меллера.

У своїй книзі “Theatre of movement and gesture” Лекок простежує тяглість від Антонена Арто, Жака Копо і Сюзан Бін через театр Théâtre du Vieux-Colombier і школу L'École du Vieux-Colombier до цілої генерації їх учнів і колег Мішеля Сан-Дені, Леона Шансереля, Жана Дасте, Шарль Дюллена, Жана Луї Баро і багатьох інших, в тому числі видатного міма Етьєна Декру, у якого навчався Марсель Марсо. Аріан Мнушкін, Пітер

Брук і Жак Лекока також є прямими учасниками цього ланцюжка. Вивчаючи біографію Лекока ми бачимо на скільки наскрізними та інтимними були контакти між різними поколіннями французьких митців ХХ ст. Водночас ми простежуємо впливи Жака Далькроза та Франсуа Дельсарта на колег і вчителів Жака Лекока, що само собою вже незворотно вказує на паралелі з українським театральним авангардом. У 1915 році Копо навідався до новоствореного інституту Далькроза в Женеві. Побачене настільки вразило французького режисера, що він включив евритмію до програми своєї школи L'École du Vieux-Colombier. Це в подальшому мало прямий відбиток на формуванні Лекока, який не скривав свого захоплення роботою Копо і працював з його студентами та колегами [37, с. 5]. Водночас березільці вправлялись по евритмії Далькроза на заняттях з Адольфіною Пашковською та Надією Шуварською.

Можемо констатувати, що зіставивши методології Леся Курбаса і Жака Лекока ми виявили значну спільність у їх поглядах на рух. Слід визнати, що присутні великі розбіжності у формах їх творчих діяльностей і певні відмінності у формулюваннях та поглядах на освітній процес. Водночас, їх ставлення до руху і його ролі багато в чому є подібним.

Між Лесем Курбасом і Жаком Лекоком існує багато відмінностей, але є спільність, яка виражається в їх методологіях і робить їх цікавими для порівняння - вони були митцями театру, але поетами життя. Цю рису неможливо не помітити в їх поглядах на рух. Подальші занурення у порівняння підходів Курбаса і Лекока можуть відкрити нові можливості як для наукових досліджень, так і для практичних лабораторно-педагогічних проєктів. Адже подібне співставлення пропонує нову оптику сприймання вже знайомого матеріалу. І саме цього нам часто бракує для сміливості робити нові кроки - свіжого погляду.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондарчук С. Мімограмота. Майстерство актора. Київ, 2023. 214 с.
2. Буревій К. А. Бучма: монографія. Харків, 1933. 116 с.
3. Василько В. Замість передмови // Лесь Курбас. Спогади сучасників / упоряд. В. Василько. Київ: Мистецтво, 1969. 356 с.
4. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : [навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв]. Київ : ДТЦМ ім. Л. Курбаса, 2004.
5. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київ. Театр. модернізм) : монографія. Київ, 2007. 328 с.
6. Веселовська Г. Український театральний авангард: монографія. Київ: Фенікс, 2010. 365 с.
7. Владимірова Н. Лесь Курбас і західноєвропейський театральний процес межі ХІХ–ХХ століть // Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 207-213.
8. Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки) // Лесь Курбас. Спогади сучасників / упоряд. В. Василько. Київ: Мистецтво, 1969. 356 с.
9. Гарбузюк М. Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування // Просценіум. 2012. № 1-3 (32-34). С. 3-10
10. Гарбузюк. М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна // Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 199–206.
11. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
12. Гірняк Й. Спомини. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 512 с.
13. Єрмакова Н. Березільська культура. Київ: Фенікс, 2012. 509 с.
14. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. 656 с.
15. Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями. Київ: Фенікс, 2017. 800 с.

16. Клековкін О. Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект / ПСМ України НАМ України. Київ: Арт Економі, 2014. 176 с.
17. Козак. Б. Театральна етика Леся Курбаса і Юліуша Остерви // Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 230–241
18. Корнієнко Н. Курбас і світовий контекст. Курбас – Арто // Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 242–246.
19. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ, 1998. 468 с.
20. Курбас Л. Сьогодні українського театру і “Березіль” // Березіль: із творчої спадщини / Лесь Курбас ; [упоряд. та авт. прим. М. Г. Лабінський]. Київ : Дніпро, 1988. С. 278.
21. Лабінська Д. “Музичне” в театрі Леся Курбаса. // Філософія театру Леся Курбаса С. 851 - 858
22. Лаврентій Р. Авангардний театр радянської України і режисерська практика Володимира Блавацького 1930-х років. До питання спадкоємності // Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 28 листопада 2014 р.). Львів, 2014. С. 117 - 122.
23. Лесь Курбас 1906—2016 рр. : бібліогр. довід. / упоряд. Леонід Криворучко ; уклад. Віта Шкарабан, Марина Іванова. Київ: Фенікс, 2016. 224 с.
24. Лесь Курбас. Спогади сучасників / упоряд. В. Василько. Київ: Мистецтво, 1969. 356 с.
25. Лесь Курбас. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ: Видавництво Основи, 2001. 859 с.
26. Лесь Курбас. Філософія театру. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 859 с.

27. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ, 2006. 1054 с.
28. Руденко-Краєвська Н. Навчальні методи українських сценографічних шкіл ХХ ст. у контексті європейської театральної практики. ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. Вип. 52. 2024 С. 80-86
29. Хмурий В. Мар'ян Крушельницький : етюд. [Харків] : Рух, [1931]. 92 с.
30. Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи. Йосип Гірняк. [Б. м.] : Україна, 1948. 107 с.
31. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці. Харків: Акта, 2008. 340 с.
32. Шкарабан М. Акторська школа Леся Курбаса : реферат, рукопис. [Без місця, без дати]. 75 с.
33. Шкарабан М. Мімограмота як азбука актора // Бондарчук. С. Мімограмота. Майстерство актора. Київ, 2023. С. 35–72.
34. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2006. 193 с
35. Berkoff S. [Без назви] // Daniel J. Everything Moves - Jacques Lecoq, 1921-1999, A Tribute // Total Theatre : magazine. 1999. Issue 11-1. Режим доступу:  
<http://totaltheatre.org.uk/archive/features/everything-moves-jacques-lecoq-1921-1999-tribute>
36. Cornford T. Jacques Lecoq and the studio tradition // Evans M., Kemp R. The Routledge Companion to Jacques Lecoq, 2016.
37. Daniel J. Everything Moves - Jacques Lecoq, 1921-1999, A Tribute. // Total Theatre : magazine. 1999. Issue 11-1. Режим доступу:  
<http://totaltheatre.org.uk/archive/features/everything-moves-jacques-lecoq-1921-1999-tribute>

38. Davidson A. From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy: Essay / University of Surrey, UK, 2023. 10 p.
39. École internationale de théâtre Jacques Lecoq. Режим доступу: <https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pedagogie/>
40. Evans M., Kemp R. The Routledge Companion to Jacques Lecoq, 2016.
41. Fowler M. Beaumonde on the edge of the empire. State and Stage in Soviet Ukraine : monograph. Toronto, 2017.
42. Fusetti G. The 20 movements of Jacques Lecoq. Режим доступу:  
<https://giovannifusetti.com/the-20-movements-of-jacques-lecoq-boulder/>  
<https://www.ecole-jacqueslecoq.com/ecole-pedagogie/>
43. Lecoq J. Le Corps Poétique, 1997, 170 p.
44. Lecoq J. Le Théâtre du geste, 1987, 152 p.
45. Lecoq J. The Moving Body, 2000, 186 p.
46. Lecoq J. Theatre of Movement and Gesture. 2006, 159 p.
47. Lecoq P. Un point fixe en mouvement. 2016, 279 p.
48. Martin J. [Без назви] // Daniel J. Everything Moves - Jacques Lecoq, 1921-1999, A Tribute // Total Theatre : magazine. 1999. Issue 11-1. Режим доступу:  
<http://totaltheatre.org.uk/archive/features/everything-moves-jacques-lecoq-1921-1999-tribute>
49. Mime-artist: Experience the Diversity of Professional Pantomimes and Mimes. Режим доступу:  
<https://www.pantomime-mime.com/100-years-anniversary-marcel-marceau>
50. Open Kurbas: цифрова колекція. Режим доступу: <https://openkurbas.org/>
51. Stebbins G. Delsarte system of expression. New York, 1887. 271 p. Режим доступу:  
[https://ia802805.us.archive.org/4/items/bub\\_gb\\_B1caQYoO9G0C/bub\\_gb\\_B1caQYoO9G0C.pdf](https://ia802805.us.archive.org/4/items/bub_gb_B1caQYoO9G0C/bub_gb_B1caQYoO9G0C.pdf)

### Додаткові публікації та джерела:

Микола Набока: “Мені цікаво іти вглиб!” : (Інтерв’ю. Розмовляла Анастасія Іванес) // Просценіум : театрознавчий журнал. Львів, 2024. № 3-4 (70-71). С. 111-119.

Микола Набока. Фізичний театр: що це таке? : Інтерв’ю на радіо “Накипіло”: розмовляв Кирило Лукаш. Харків, 19 липня 2023. Режим доступу:

<https://radio.nakypilo.ua/podcast/fizycznyj-teatr-shho-cze-take/>

Микола Набока. Інтерв’ю на радіо “Накипіло”: розмовляв Аліка Піхтерева. Харків, 1 березня 2023. Режим доступу:

<https://radio.nakypilo.ua/podcast/mykola-naboka-2/>

Микола Набока. Слухати тілом. : (Інтерв’ю. Розмов Оксана Палій) // Інтернет ресурс “Збруч” 13 травня 2022). Режим доступу:

<https://zbruc.eu/node/111851>

Микола Набока. Інтерв’ю на радіо “Накипіло”: розмовляла Вероніка Склярова. Харків, 22 січня 2022. Режим доступу:

<https://radio.nakypilo.ua/podcast/mykola-naboka/>

## ДОДАТКИ

### Додаток А. Графічні матеріали

**Рисунок №1** - вправи за Франсуа Дельсартом

Джерело: David Bradby. Theatre of Movement and Gesture p. 83

**Рисунок №2** - Марсель Марсо виконує пантоміму

Джерело:

<https://www.pantomime-mime.com/100-years-anniversary-marcel-marceau>

**Рисунок №3** - Етьєн Декру виконує пантоміму

Джерело: книга Theatre of Movement and Gesture p. 44

**Рисунок №4** - Жак Лекок виконує пантоміму

Джерело: Jacques Lecoq, Un point fixe en mouvement, p. 206

**Рисунок №5** - Схема Двадцяти рухів Жака Лекока.

Джерело: Jacques Lecoq, Un point fixe en mouvement, p. 201

**Рисунок №6** - Neuf attitudes.

Джерело: Jacques Lecoq, The Moving Body p. 80

**Рисунок №7** - Таблиця ЕКС-НОР-КОН за системою Франсуа Дельсарта.

Джерело: Delsarte system of expression, Second edition 1887, Harvard College Library p. 97. Режим доступу:

[https://ia802805.us.archive.org/4/items/bub\\_gb\\_B1caQYoO9G0C/bub\\_gb\\_B1caQYoO9G0C.pdf](https://ia802805.us.archive.org/4/items/bub_gb_B1caQYoO9G0C/bub_gb_B1caQYoO9G0C.pdf)

**Рисунок №8** - Мапа педагогічного шляху в школі Жака Лекока.

**Джерело:** Jacques Lecoq, *The Moving Body* С. 18-19

**Рисунок №9** - Роза зусиль.

**Джерело:** Giovanni Fusetti. *The 20 movements of Jacques Lecoq*. Режим доступу:

<https://giovannifusetti.com/the-20-movements-of-jacques-lecoq-boulder/>

**Рисунок №10** - A Family Tree of Theatre Pedagogy

**Джерело:** Davidson A. *From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy: Essay / University of Surrey, UK, 2023. 10 p.*

**Рисунок №11** - Схема спадковості впливу Еміля Жака-Далькроза на Леся Курбаса та Жака Лекока

## **Додаток Б. Відео матеріали**

**Відео №1** Студія Фізичного Театру. Перший студійний набір (червень 2022). Режим доступу:

<https://www.youtube.com/watch?v=odPDVkJZQxws&t=5s>

**Відео №2** Студія Фізичного Театру. Курбас на часі чи поза часом: Що тексти 100-річної давнини промовляють нам сьогоднішнім?

Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=g-JE5Htf800&t=3132s>

**Відео №3** Фінальний показ Театрального набору Мистецького Об'єднання “Хвиля” (29-30 червня 2024 року). Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=jUBfc7wedGg&t=15s>

**Відео №4** Фінальний показ Лабораторії Руху і Простору Мистецького Об'єднання “Хвиля” (6-7 липня 2024 року). Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=GFLtQXfPnas>

**Відео №5** Фінальний показ Сценографічної майстерні Мистецького Об'єднання “Хвиля” (серпень 2024 року). Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=uzX-M1Mbc3A&t=13s>

**Відео №6** Виставка “Курбас. Майстерні” (грудень - січень 2022 року). Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=TI6YjY76Ew0&t=1s>