

---

**Розділ 2**  
**ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-,**  
**ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ**

Part 2  
THEATRE CINEMA, TV-ART,  
CHOREOGRAPHY

---

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.026>

УДК 792.2.071.2(477)“18/19”(045)

**І. О. Борис**, доцент, декан факультету театрального мистецтва, Харківська державна академія культури, заслужений діяч мистецтв України, м. Харків

8212176@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4301-5996>

**ТРАДИЦІЇ Й СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ  
ПРОФЕСІЙНОЇ ШКОЛИ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ**

Проаналізовано національну професійну школу виховання акторів та режисерів — від традицій до сучасного розвитку. Викладено техніку й технологію роботи актора драматичного театру та кіно в методиці національної професійної школи виховання акторів, що спрямовані на формування логіки почуттів. Визначено принцип прикладного театрального та кіновтілення акторами й режисерами національного емоційно-образного спрямування, який базується на роботі акторів другої половини XIX ст. в українському Театрі корифеїв. Охарактеризовано продовження традицій українського Театру корифеїв — експериментально-реформаторські пошуки Леся Курбаса в Молодому театрі та театрі «Березіль», сценарії та кінофільми О. Довженка, І. Миколайчука, Л. Осики, Ю. Ілленка й інших видатних майстрів поетичного кінематографа в другій половині XX ст.

**Ключові слова:** *національна професійна школа виховання акторів та режисерів, етнонаціональний світогляд, театр корифеїв, театр акцентовано-го впливу, поетичний театр та кіно.*

**И. А. Борис**, доцент, декан факультета театрального искусства, Харьковская государственная академия культуры, заслуженный деятель искусств Украины, г. Харьков

**ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ  
И РЕЖИССЕРОВ**

Проанализировано национальную профессиональную школу воспитания актеров и режиссеров — от традиций к современному развитию. Изло-

жено технику и технологию работы актера драматического театра и кино в методике национальной профессиональной школы воспитания актеров. Определен принцип прикладного театрального и киноплощения актерами и режиссерами национального эмоционально-образного направления, основанного на работе актеров второй половины XIX в. в украинском Театре корифеев. Охарактеризовано продолжение традиций украинского Театра корифеев — экспериментально-реформаторские поиски Леся Курбаса в Молодом театре и театре «Березиль», сценарии и кинофильмы А. Довженко, И. Миколайчука, Л. Осыки, Ю. Ильенко и других выдающихся мастеров поэтического кинематографа во второй половине XX в.

**Ключевые слова:** *национальная профессиональная школа воспитания актеров и режиссеров, этнонациональное мировоззрение, театр корифеев, театр акцентированного воздействия, поэтический театр и кино.*

**I. O. Boris**, Associate Professor, Dean of the Faculty of Theatre Art of the Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Artist of Ukraine, Kharkiv

## **TRADITIONS AND CURRENT DEVELOPMENT OF THE NATIONAL PROFESSIONAL SCHOOL OF EDUCATION OF ACTORS AND DIRECTORS**

**The aim of this paper** is to analyze the national professional school of the education of actors and directors from traditions to modern development.

**Research methodology** applies the logical and comparative methods. A specific methodological approach makes it possible to reveal the issues of the national professional school for the training of actors.

**Results.** The results of the study suggest that the main challenge of the development of the Ukrainian theater is the unwillingness to explore and find the truth of the genetic code of the ethno-national tradition in the work of actors and directors of the Ukrainian Coryphaeus Theater in the twenty-first century. The analysis has shown that the concepts of “market relations”, “capitalization”, “contract system” lead to the “commercialization” of the repertoire of the contemporary Ukrainian theaters. It is emphasized that the purpose of the young artists should not just be a desire, but a credo — to save a huge layer of achievements of their ancestors in the field of theatrical art of Ukraine.

**Novelty.** An attempt is made to describe the historical making of the Ukrainian theater: from its origin stages in the pre-Christian period to the period of development (the activity of the Coryphaeus Theater, Les Kurbas, etc.) and modern times.

**The practical significance.** The article will enable young artists to understand the great traditions of Ukrainian national theatre and cinema in the present and their practical application in a complex system of professional work of theatre and cinema.

**Key words:** *national professional school of education of actors and directors, ethno-national worldview, the theatre of coryphaeus, theatre of accentuated influence, poetry theatre and cinema.*

**Постановка проблеми.** Є думка, що не існує національної професійної школи виховання театральних діячів, оскільки театр, кіно,

телебачення та інші види й жанри гуманітарної сфери мистецтва відображають загальнолюдські, а отже — космополітичні проблеми, втілені в художніх образах. Розглянемо ґрунтовно такі поняття, як «космополітизм», «загальнолюдські проблеми» та «національні», щоб в історичному аспекті простежити становлення майбутніх акторів, режисерів, балетмейстерів, художників тощо.

**Мета статті** — проаналізувати національну професійну школу виховання акторів та режисерів через традиції до національного розвитку.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Ще в давні часи на терені нинішньої України, мається на увазі дохристиянський період, проживало багато племен і народностей: скіфи, готи, гуни, сармати, половці та ін., які постійно переселялися, мігрували з однієї території на іншу, залишаючи при цьому «слід» своєї культури. Саме в ритуалах та обрядах давніх племен і народностей спостерігаємо чіткі ознаки етнонаціонального самовираження, які проявлялися в поклонінні різноманітним силам природи та навколишнього середовища — рослинного і тваринного світу. Якщо північні племена, зважаючи на їх календарний рік життя, формувалися в умовах температури зими та осені, то південні, східні племена — весни й літа. Відповідно ознаки ритуальних дійств і обрядів біля капищ, де здійснювалося поклоніння вищим силам, мають характерні засоби виразності, притаманні лише певному місцю проживання. Наприклад, холодні ночі та дні північних племен, для яких сонячне проміння й саме сонце — це велике благо їхнього виживання, натомість сніги та крига — процес щоденної боротьби із силами стихії природи для збереження життя. Ці північні племена у своїх ритуалах та обрядах просили не завдати шкоди, допомогти життєдайністю. Кожен ритуал і обряд цих племен мав свою форму вираження. Прохання не нашкودити зумовило те, що виконавці ритуальних дійств групувалися біля капища, виконували пластично-хореографічні рухи поклоніння стихіям зими. А відчуття наближення сонцестояння індивідуалізувало радість кожного виконавця через швидкі темпоритмічні рухи й постійні кружляння по колу біля капища. Отже, сонце — це тепло, життя, холодні ночі місяця — боротьба за виживання. Такі прості знання в розумінні й дослідженні життя давніх племен зумовлюють подальший розвиток, еволюцію від простих ритуалів та обрядів до ускладнених за змістом і формою, але збереженої генетичної лінії для усвідомлення неповторності та автентифікації того чи іншого народу.

Прийняття християнства, трьохсотлітнє засилля татаро-монголів, складний період формування етнонаціонального духовного світогляду в XIV–XVIII ст. на території, на якій ми сьогодні живемо, стали великим випробуванням для всіх поколінь, можливості збереження

цієї тонкої лінії ментального світогляду від племен до кінця XVIII ст. Свідченням правдивості спроб самоідентифікації етнонаціонального світосприйняття є поява в другій пол. XVIII ст. Г. Сковороди та на зламі століть І. Котляревського й Г. Квітки-Основ'яненки. Г. С. Сковорода став першопрохідцем у цьому великому складному світі збереження власного «Я», пропагуючи свободолюбність думок і філософське ставлення до життя, що найбільше проявилось у творі «Сад божественних пісень». Творчість І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненки, особливо «Енеїда» з її іронічно-драматичним стилем, свідчить: світоглядна життєва лінія не перервалася протягом багатьох століть, а ставала важливою еволюційною складовою відтворення в нових формах емоційного відчуття свого історичного минулого. Поява у другій половині XIX ст. генія Т. Шевченка та М. Гоголя в першій половині XIX ст. з їх величезним художньо-осмисленим відтворенням генетичної спадщини у творах «Назар Стодоля», «Гайдамаки», «Катерина», «Майська ніч», «Вій» стали переломним етапом в розумінні своєї етнонаціональної ідентифікації та формування на терені історичної культури неповторного явища під назвою «український Театр корифеїв».

Також відзначимо славетні імена М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Заньковецької та багатьох інших творчих однодумців, котрі зуміли створити й майже чотири десятиліття відтворювати новий часовий відлік у гуманітарній сфері мистецтва театру, драматургії, музики, співу, хореографії тощо. Не дарма під час гастролей 1886–1887 рр. у Москві та Санкт-Петербурзі тодішній імператор Олександр III запропонував Миколі Садовському та Марії Заньковецькій залишитися працювати в імператорському Олександрійському театрі. Зрозуміло, що видатні діячі українського Театру корифеїв відмовилися, головна причина — розуміння втрати професійної, напрацьованої роками, неповторної етнонаціональної ідентифікації техніки й технології природи існування в сценічних образах. Але сам факт доводить іншу істину — набуття видатними діячами українського Театру корифеїв у цей період існування, другої половини XIX ст., великої майстерності роботи в професійному театрі.

Спробуємо ґрунтовно розглянути техніку й технологію роботи українського Театру корифеїв. Візьмемо для прикладу Марію Заньковецьку, видатну актрису українського театру корифеїв та виконавицю багатьох ролей з драматургії І. Котляревського, Т. Шевченка та ін. Поруч із нею протягом багатьох десятиліть працював видатний актор і режисер М. Садовський. Творчість і талант М. Заньковецької та М. Садовського має стати для сьогоднішніх молодих митців певним дороговказом у розумінні фанатичної відданості своїй професії

й титанічній праці над щоденним удосконаленням майстерності професійного актора. М. Заньковецька в ролях Циганки Ази М. Старицького, Софії в «Безталанній» І. Карпенка-Карого, Галі в «Назарі Стодолі» Т. Шевченка — це виявлення не тільки етнонаціональної, емоційної, енергетичної форм втілення персонажів, а й ґрунтовне дослідження світогляду своїх героїнь. Циганка Аза у виконанні актриси, як свідчать спогади її сучасників, передавала спосіб мислення, логіку поведінки та природу почуттів, циганського темпераменту, максималізм у ставленні до чоловіка та свободолюбивість, повне заперечення будь-якого насилля над своїм жіночим еством. Зрада Василя — це немовби вулканічне виверження її прекрасного голосового сопрано й незвичність темпоритмічного руху цього ніжного циганського, жіночого тіла в шаленому екстазі емоційного темпераменту помсти. Софія в «Безталанній» І. Карпенка-Карого — тендітна, щира й надзвичайно наївна дівчина. Тип мислення Софії у виконанні М. Заньковецької — дивний світ її фантазії й уяви: кольорів небесних світил, природи лісу, озер та ланів із лелеками, люди для неї добрі й ласкаві, а її коханий Гнат і подруга Варка — відчуття тепла сонця й чистоти запаху троянд.

Отже, Марія Костянтинівна використала набутий в українському Театрі корифеїв метод — правда спілкування з партнерами, емоційність, підвищена чуттєвість до будь-яких виявів фальшивості. Принцип і методика роботи притаманні і її постійному партнерові на сцені та коханий людині в реальному житті М. Садовському. Кожен вихід на сцену цього актора в образі Гната з «Безталанної» або Назара з «Назара Стодолі» вражав надзвичайно героїко-романтичним осмисленням життя. Пластичність поведінки його тіла завжди свідчила про силу, чоловічу гідність і чесноти. Отже, школа й метод роботи професійних акторів в українському Театрі корифеїв — це поліфонія образного, символічного способів мислення, граційності та краси тілесного перевтілення й, звичайно, відкритість і певна неконтрольованість реалістичної правди, емоцій та почуттів сценічних образів. Ми розглянули лише двох найяскравіших, унікальних акторів української сцени М. Заньковецьку й М. Садовського, але існувала ціла плеяда талановитих митців періоду з початку 80 рр. XIX до 20 рр. XX ст., котрі, на жаль, не зуміли залишити для своїх нащадків спадку. Потрібно проаналізувати всі спогади та листування, створити певну схему й вивести формулу методики професійної техніки та технології роботи над створенням сценічних образів.

Поява в театральному мистецтві першої половини XX ст. реформатора й експериментатора актора та режисера Леся Курбаса започаткувала новий етап у розвитку українського національного театру,

котрий потрапив у тодішнє губерньське м. Київ 1915–1916 рр. з Австро-Угорської імперії, Галичини, будучи молодим, надзвичайно обдарованим емоційним актором і режисером. Випускник філософських факультетів Віденського та Львівського університетів, один із засновників і учасників гуцульського театру в Тернополі, актор неординарного колективу «Руська бесіда» у Львові, виходець з акторської сім'ї, Лесь Курбас увібрав усе найкраще з інтелектуально-гуманітарного світу того часу, а також нові віяння західноєвропейського театру початку ХХ ст. Саме Лесю Курбасові М. Садовський запропонував переїхати до Києва, щоб навчити акторів театру. Проте Лесь Курбас недовго затримався в театрі М. Садовського, оскільки не мав можливості відтворити всі завдання, які поставив перед ним М. Садовський. Справа в тому, що актори, котрі працювали в Театрі корифеїв, були обмеженими системою й методикою роботи цього театру. Лесь Курбас і Микола Садовський мирно розійшлися: перший створив нову трупку, назвавши її «Молодий театр», другий — зберігав напрацьовану десятиліттями технологію методики роботи, започатковану М. Кропивницьким та М. Старицьким у другій половині ХІХ ст.

Слід надати належне Миколі Садовському, котрий, як розумний старший наставник, утримався від конфлікту, а підтримав жагучість і активну діяльність у «Молодому театрі».

Леся Курбаса підтримали, частково — з музично-драматичної школи, частково — з театрів, які тоді існували в Києві, а також нові студійці, котрі прагнули реалізувати свій талант. Перші вистави в «Молодому театрі», створені Лесем Курбасом, «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка, «Цар Едіп» Софокла, «У пущі» Лесі Українки засвідчили тенденцію пошуку. Експерименти нової сценічної акторської школи довели, що дійсно ланцюг безперервності традицій триває, тільки в інших форматі змісту й формі існування. Головними складовими в акторських тренінгах і репетиціях були спроби перетворити тілесний та духовний стрижень акторського власного «Я» на іншу, нову матеріалізовану структуру органічної природи існування у сценічних образах. Учні Леся Курбаса виконували фізичні вправи на всі частини тіла, експериментували в роботі над голосовими та вокальними даними, набували навичок циркових засобів жонглювання, еквілібристики, займалися хореографією і, найголовніше, намагалися сформувати новий спосіб мислення й поведінки під умовною назвою «Розумний Арлекін».

Уже в 1922 р., наприкінці березня, Лесь Курбас проголосив новий лозунг театрального мистецтва України: «Я вибираю «Березіль»». Театр із такою назвою із часом став не просто новаторством, а й повноцінним мистецьким явищем не тільки в Україні та тодішньому

Радянському Союзу, а й увійшов як повноцінний мистецький доробок в європейську та світову театральні культури. У чому ж полягала неповторність явища театру «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса? Передусім це стосується загальної структури театру, а саме: багатьох творчих майстерень, експериментальних лабораторій з фахових спрямувань акторського, режисерського, сценографічного, літературно-драматургічного, хореографічного, музичного мистецтва та інших театральних відгалужень. З кожним новим сезоном вистави, створені під керівництвом Леся Курбаса та його учнів, ставали загальною національною школою для молодих театральних митців 20, початку 30 рр. ХХ ст. Слід назвати такі вистави, як «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Макбет» В. Шекспіра, «Народний Малахій» М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка, «Маклена Граса» М. Куліша, у яких повністю відбилися метод і стиль роботи самого режисера, педагога Леся Курбаса, а також усіх його учнів і сподвижників театру «Березіль».

Основою всієї роботи, спрямованої на пошуки нового змісту й форми театального мистецтва Лесем Курбасом були напрацьовані справді реформаторські структура методики техніки й технології способу мислення, логіка поведінки та природи почуттів передусім акторів та студійців театру «Березіль». Лесь Курбас не створив довершеної системи як російський педагог К. С. Станіславський, проте елементи техніки й технології нової методики акторів і режисерів у подальшому відтворювались у виставах його учнів та послідовників. Важливим напрямом методики режисера було бажання створити не тільки новий театр, виховати нових акторів, режисерів, а й нового глядача, котрий би відвідував театр не для відпочинку й розваги, а для осмислення свого щоденного власного життя в умовах політичної соціальної системи того часу.

Поняття «перетворення» та «театр акцентованого впливу (ТАВ)» дійсно для Леся Курбаса були не просто бажанням експерименту в системі театру, а навпаки — спробою змінити, а значить — перетворити світогляд і спосіб мислення не тільки творчого складу самого театру «Березіль», а і глядацької зали.

Лесь Курбас розумів політичну ситуацію в Радянському Союзі 20–30 рр., поступове домінування системи МХАТу, яка матеріалізувала світогляд людей з бажанням «слухати — чути, бачити — дивитися».

Керівництво радянської держави в сталінські роки рішуче вимагало від митців виконувати найголовніше завдання — виховувати людей театром та іншими видами й жанрами мистецтва відповідно до соціалістичної ідеології. Лесь Курбас, як і його однокумці, режисери того часу, такі як В. Меєргольд, С. Ахметелі, С. Міхаелс та ін., чудово розумів, що, з одного боку, якщо вони не втілюватимуть ідей комуністичної

партії, то потраплять до неблагоннадійних, по суті — антирадянських діячів, з іншого, їхня творча індивідуальність не сприймала прямолінійності диктатури Сталіна. Так, саме остання вистава Леся Курбаса в театрі «Березіль» «Маклена Граса» стала приводом для звинувачення режисера в буржуазному націоналізмі, шпигунстві на користь зарубіжних держав, а також у намаганні протиставити соціалістичній ідеології «спотвореність» і «нікчемність», «дегенератизм» персонажів драматургії Миколи Куліша, особливо це стосувалося монологу головного героя — польського музиканта-віртуоза Ігнація Падура, виголошеного ним із собачої будки: «Я можу тут просидіти все життя, в цій будці, а на коліна не стану перед Пілсучьким, а всі революції, соціалізм, комунізм, не що більше, як світова утопія на кшталт християнства». Органи НКВС та співробітники наркому освіти радянської України звичайно зрозуміли начебто образний персонаж польського музиканта, який виголошує промови тодішньому генералові Польці Пілсучькому, і сприйняли цей образний вислів в устах героя в конкретний випадок проти радянської влади, її системи та сталінського режиму. 5 жовтня 1933 р. відбулося історичне зібрання всього колективу театру «Березіль» у Харкові та представників НКВС і Міністерства освіти, на якому прийнято рішення усунути з посади художнього керівника театру Леся Курбаса. Лише три сміливці колективу театру «Березіль»: корифей українського театру Іван Мар'яненко, молодий митець, режисер Олександр Балабан і актор Роман Черкашин — стали на захист свого творчого керівника. Цей день став визначальним у системі експериментів і пошуків нового сценічного мистецтва театру як в Україні, так і за її межами.

Після Леся Курбаса театр «Березіль» очолив його учень і сподвижник — Мар'ян Крушельницький, проте це вже був інший театр. Система К. С. Станіславського почала насаджуватися практично в усі театральні школи і професійні театри, таким чином увівши єдність матеріалістичного існування світу та його аристотелівського тлумачення природи існування акторів за загальноприйнятою системою й методикою МХАТу. Учні Леся Курбаса змушені були сприймати й підкорятися загальноприйнятому методу роботи акторів та режисерів за системою К. С. Станіславського, проте зуміли в надзвичайно складних умовах життя зберегти елементи Курбасівської театральної школи.

«Хрущовська відлига» в тодішньому Радянському Союзі дозволила відчути незначні свободи мислення, поведінки й почуттів. Знаковими подіями в театральній та кіносферах стало створення нових театральних колективів, таких як театри «Сучасник» Олега Єфремова та «На Таганці» в Москві Юрія Любимова, інтелектуальний злет Великого драматичного Театру в Петербурзі під керівництвом



Георгія Товстоногова, у Кишиневі, – молодіжний театр «Лучаферул» під керівництвом Іона Унгуряну тощо. На жаль, в Україні в цей період не відбулося значної театральної події, створення творчих колективів, проте слід надати належне режисерським особистостям, а саме Володимирові Грипичу, Василеві Васильку, Борисові Тягно, Володимирові Оглобліну, Михайлові Гіляровському, Володимирові Скляренку, котрі почали створювати вистави зі змістом і формою певних елементів школи-театру «Березіль» та методики Леся Курбаса. Звичайно, понад тридцятилітня заборона всього, що пов'язано з театром «Березіль» і Лесем Курбасом, негативно позначилась на всьому періоді 30–50-х рр. ХХ ст. Але найболючіший і нищівний удар по унікальній і неповторній школі театру «Березіль» завдано студентському руху молоді у вищих навчальних театральних закладах України.

У кращих умовах існував кінематограф України, який зумовив відкриття в системі та методах. Напрямок «українське поетичне кіно» ще у 20 рр. започаткував Олександр Довженко, але це був німий кінематограф. Фільми, створені в 60 рр. ХХ ст., зокрема «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Роман і Франческа» Володимира Сковороди, «Григорій Сковорода» Івана Кавалерідзе, «Сон» Володимира Денисенка, «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка, «Камінний хрест» Леоніда Осики та інші художні ігрові фільми, зняті на студії О. П. Довженка. Режисери в українському поетичному кіно зуміли відродити втрачені складові історичного минулого великої спадщини фольклору, етнографії, поєднання язичництва та християнства, а також – ментального, образно-метафоричного сприйняття реального життя.

Паралельно з кінематографом в епоху «хрущовської відлиги» українське національне театральне мистецтво, звичайно, теж створювало вистави з елементами поетичності світогляду. По-різному в 50–60 рр. ХХ ст. розвивався український національний поетичний театр як по всіх обласних центрах України, де існували професійні державні театри, так і в трьох знакових містах: Києві, Харкові, Львові. Київський театр імені І. Франка багато десятиліть очолював режисер і актор Гнат Петрович Юра. Вистави театру І. Франка у 20–40 рр. сталінського періоду зберігали два напрями: реалістично-побутовий та героїко-романтичний. Поява в середині 30 рр. в означеному театрі вихованців курбасівського «Березолю» Амвросія Бучми й Наталії Ужвій, звичайно, започаткували відкритий, акцентований театр, але принципово не змінили загальної стратегії художнього розвитку.

З появою в театрі І. Франка М. Крушельницького – соратника та продовжувача традицій Леся Курбаса – наприкінці 50 рр. ХХ ст.

ситуація дещо змінилась: склалася цікава лінія в керівництві театру. Гнат Юра — художній керівник, Мар'ян Крушельницький — головний режисер. Кожен у міру своїх сил і можливостей прагнув зберегти як власну індивідуальність, так і надати нового імпульсу художньому розвиткові театру І. Франка.

Цікавим є існування протягом певного часу в одному театрі двох протилежних театральних методів: українського реалістично-побутового театру та школи відкритого методу перетворення Леся Курбаса. Наглядно це можна простежити в телеверсії вистави за драматургічним твором І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля», де виконавцем головної ролі був Гнат Юра, ролі Омелька — Мар'ян Крушельницький. Надалі театр І. Франка в 70–80 рр. ХХ ст. очолювала плеяда талановитих режисерів, але винайти новий сценічний метод їм не вдалося. Богдан Ступка, котрий прийшов до театру Франка зі Львова, привніс своє оригінальне ставлення до театрального мистецтва на зламі 80–90 рр. ХХ ст. Його альянс із відомим і талановитим режисером Сергієм Данченком у таких виставах, як «Украдене щастя» Івана Франка «Тев'є-Тевель» за Шоломом Алейхемом, «Дядя Ваня» Антона Чехова, «Енеїда» за Котляревським та іншими дійсно ставали подіями в театральній Україні того періоду. Але окремі явища й події, навіть значні та знакові, в окремих виставах не стали неореалізмом відтворення поетичності українського театру. Радше це було винятком із загального контексту великого пласти всієї театральної культури України.

Львівський театр М. Заньковецької розвивався своїм, неповторним шляхом, у якому відтворювалися та збереглися складові техніки й технології роботи акторів та режисерів українського Театру корифеїв, художнього осмислення методики роботи театру Курбасівської експериментальної системи «перетворення», «ТАВ». Цьому сприяв, звичайно, вихованець «Березолю» та режисерської лабораторії Леся Курбаса Борис Тягно. Створена при театрі під його керівництвом професійна театральна студія стала базою для нового ретрокурбасівського виховання акторської молоді. Та історія не має зворотного шляху: у подальшому театр М. Заньковецької повернувся у своє спокійне «лоно» героїко-романтичності та реалістичного психологізму. Варто, звичайно, назвати ще один яскравий, на жаль, у часі нетривалий злет театру М. Заньковецької під керівництвом Михайла Гіляровського. У його виставі «Король Лір» за В. Шекспіром було намагання об'єднати дві школи реалістичного психологізму та емоційно-акцентованого реалізму, поетичності. Це ілюструють конкретні акторські роботи Едмунда (Богдан Ступка), Едгара (Федір Стригун). Вони ніби, як і в самому

сюжеті шекспірівської трагедії, так і у виставі, змагалися між собою як персонажі, так і актори різних театральних шкіл.

Харківський театр Т. Шевченка («Березіль») після трагічних подій п'ятого жовтня 1933 р., звільнення Леся Курбаса з посади художнього керівника театру пережив надзвичайно складні часи своєї історії. Згаданий Мар'ян Крушельницький намагався зберегти школу Леся Курбаса та його методику роботи, але зробити це не вдалося. Складність полягала в тому, що Лесь Курбас мріяв створити не просто театр іншої форми, а, найголовніше — змісту, природи існування акторів, а значить — їхнього світогляду. Курбас вимагав максималізму не тільки від власного Я, як митця, а й від усіх інших творчих представників театру «Березіль». «Репетиції, — зазначав Лесь Курбас, — це тільки певні проби, навички, технології. Ви повинні в реальному житті змінити своє ставлення до побуту існування, стати над ним і жити у світі постійних перетворень високої людської духовності». Зрозуміло, що не всі в театрі «Березіль» були готові до такого напруженого щоденного процесу як у житті, так і під час репетицій. Термін Леся Курбаса «Розумний Арлекін» — не просто красива метафора, це суть його методики, відповідно до якої «діапазон актора — від філософа до акробата». Така театральна система потребує неабияких зусиль кожного вихованця «Березолу»: постійний розвиток інтелекту й ерудиції, щоденні тренінги над своїм тілесним, голосовим і мовним апаратом організму актора.

Здобувши в 1991 р. незалежність, українські державні професійні театри, звичайно, стали часткою художнього й духовного осмислення життя. Прикладом цього був перший міжнародний фестиваль театрального мистецтва в м. Харків у березні-квітні 1993 р. на базі театру Т. Шевченка «Березіль». Десятки театральних професійних колективів як з України, так і з близького та далекого зарубіжжя, протягом майже двох тижнів демонстрували своє мистецтво, змагаючись щодо оригінальності форми та глибокого осмислення проблем часу, змісту його буття. Серед багатьох десятків вистав слід виокремити театри Санкт-Петербургу «Брати і сестри» Федора Обрамова, режисура Льва Додіна, «Тев'є-Тевіль» за Шоломом Алейхемом, у головній ролі — Богдан Ступка, «Украдене щастя» Івана Франка театру Т. Шевченка, у головних ролях — Володимир Тарабарінов, Володимир Маляр, Агнеса Дзвонарчук. Міжнародне журі фестивалю «Березіль-93» відзначали в цих трьох виставах саме театральні школи та національні традиції, хоча вистави були різні за формою, змістом і жанром їх втілення.

1990–2000 рр. стали для українських професійних театральних колективів майданчиком надзвичайно серйозних випробувань щодо збереження й відтворення традицій національної школи.

**Висновки.**

1. Проблема розвитку українського театру полягає в небажанні досліджувати та знаходити у ХХІ ст. істини генетичного коду етнопонаціональної традиції в роботі акторів та режисерів українського Театру корифеїв.
2. Поняття «ринкові відносини», «капіталізація», «контрактна система», складні економічні умови театральних колективів призводять до «комерціалізації» репертуару.
3. Вистави створюються на основі жанру комедії, детективів, мелодрам, шоу-видовищ тощо, що дозволяє виживати професійним державним театрам, але, безперечно, є втратою традицій високої національної культури, майстерності й поетичної духовності.
4. Метою молодих митців має бути не просто бажання, а кредо — зберегти величезний пласт надбань своїх пращурів у великій сфері театального мистецтва України.

*Надійшла до редколегії 23.04.2018 р.*