

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.16

УДК 792.071.2.028.3(477.54-25)(045)

**В. С. Горелова**, аспірантка, Харківська державна академія культури,  
м. Харків

vikgor1111@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-0722-9380

### **ВПЛИВ МЕТОДИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА НА МАНЕРУ ВИКОНАННЯ АКТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ<sup>1</sup>**

Обґрунтовано вплив творчої методики Леся Курбаса на виконавську манеру акторів харківської школи Є. Бондаренка, П. Куманченко, Л. Тарабарінова та ін. Досліджено кореляцію авторської методики режисера з акторськими рішеннями в роботі над створенням кінообразів вищеназваних митців. Виявлено, що Є. Бондаренко, П. Куманченко, Л. Тарабарінов та ін. у своїй акторській інтерпретації кінообразів керуються «законами» курбасівської методики, що засвідчує спадкоємність традицій, які водночас є однією зі складових харківської акторської школи, що дозволяє вважати саму школу самодостатнім мистецьким явищем. Вивчення та аналіз акторської манери гри може стати цінним досвідом при укладанні спеціальних курсів та посібників для студентів вищих навчальних закладів, для виявлення самобутніх методів у виконавському мистецтві.

**Ключові слова:** *Леся Курбас, «закон світлотіні», «закон фіксації», образ, характер.*

**В. С. Горелова**, аспірантка, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ВЛИЯНИЕ МЕТОДИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА НА МАНЕРУ ИСПОЛНЕНИЯ АКТЕРОВ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ**

Обосновано влияние творческой методики Леся Курбаса на исполнительскую манеру актеров харьковской школы Е. Бондаренка, П. Куманченко, Л. Тарабарінова и др. Исследовано корреляцию авторской методики режиссера с актерскими решениями в работе над созданием кинообразов вышеназванных мастеров. Выявлено, что Е. Бондаренко, П. Куманченко, Л. Тарабарінов и др. в своей актерской интерпретации кинообразов руководствуются «законами» курбасовской методики. Это дает основание утверждать о преемственности традиций, которые, в свою очередь, выступают одной из составляющих харьковской актерской школы, что утверждает саму школу как самодостаточное художественное явление. Изучение и анализ актерской манеры игры может стать ценным опытом при составлении специальных курсов и пособий для студентов высших учебных заведений, для выявления самобытных методов в исполнительском искусстве.

**Ключевые слова:** *Леся Курбас, «закон светотени», «закон фиксации», образ, характер.*

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

V. S. Horielova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## THE INFLUENCE OF LES KURBAS' METHODOLOGY ON THE MANNER OF PERFORMANCE OF KHARKIV SCHOOL OF ACTORS

**The aim of this paper** is to prove the influence of L. Kurbas' methodology on the actor's manner of performing of the Kharkiv School of actors.

**Research methodology.** The methods of analysis, synthesis, classification are the basis of this study and used for the scientific validity of the findings. The observation, as a method of cognition, makes it possible to obtain initial information about the object of research in the form of a set of empirical allegations.

**Results.** The study revealed that the creative work of Les Kurbas, and especially his methods of actor training, influenced the formation of the Ukrainian acting experience of Kharkiv actors. As in the case of the analysis of the acting roles of the Kharkiv citizens, it is claimed that this influence on the performers' manner of artists, in the form of so-called "laws". In keeping with the "law of prudence", the actors rely on the main, meaningful gestures that reflect the essence of the images they reproduce; observing the "law of fixation" makes the internal component of the image with the help of external actions. With the help of the "law of light and shadow" it is possible to build a score of the image, mixing the weak and strong features of the character, the dark and bright sides of the nature of the characters, creating the dynamics of growth. There is considerable evidence for the unequivocal influence of the "Kurbas system" on acting by artists of the Kharkiv tradition.

**Novelty.** The issue of studying the creative work of representatives of the Kharkiv actor's school is important for revealing the influence of the directorial methodology of Les Kurbas on the performances of the actors.

**The practical significance.** The material of this article contains an evidentiary analysis which led to the result of the influence of the Kurbas system on the performance of the Kharkiv School of actors and the creation of a unique actor's method, and the observance of the so-called laws formulated by the director.

**Keywords:** *Les Kurbas, "the law of light and shadow", "the law of fixation", image, character.*

**Постановка проблеми.** В останні роки в культурному просторі України зростає потреба в самоідентифікації, тому зацікавленість творчістю забутих мистецьких особистостей зростає. Адже саме здобутки митців минулих років можуть слугувати підґрунтям для створення в мистецькому просторі оригінальних ідей та прийомів, за допомогою яких можуть виховуватися нові покоління акторів, режисерів, театральних та кінокритиків тощо. У сучасних театральних та кінематографічних навчальних закладах, на думку українського режисера І. Бориса, «<...> майже повністю ігнорується базис національного збереження. Цей шлях надзвичайно небезпечний, тому що майбутні покоління акторів та режисерів можуть утратити генетичний код значних надбань минувшини мистецтва театру та кіно» (Борис, 2016, с. 295). Фільми

«Зачарована Десна», «Кров людська — не водиця», «Поема про море», «Лимерівна», «Сватання на Гончарівці» зацікавлювали дослідників історією створення, аналізом образів виконавців, які представляли київську та московську акторські школи із власними театральними традиціями. Але ролі акторів харківської школи, зокрема Є. Бондаренка, П. Куманченко, Л. Тарабарінова, О. Жиліна, О. Ліцканович, Б. Ставицького, Л. Криницької, Г. Козаченка, О. Райданова, образи, створені ними у фільмах, не потрапили до кола інтересу науковців. Тому актуальним є питання дослідження творчості представників харківської акторської школи для виявлення впливу режисерської методики Леся Курбаса на виконавську манеру вищеназваних акторів, для осмислення їхніх творчих здобутків, виявлення самотності акторського стилю представників харківської традиції загалом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Корисні матеріали для дослідження ми знаходимо в працях Леся Курбаса, а також В. Василька, Л. Брюховецької, Л. Госейка, П. Кравчука, у яких представлено осмислення основних засад методики Леся Курбаса у вихованні актора. Але оскільки творчість акторів не потрапляла в коло інтересу науковців, крім деяких інтерв'ю з самими акторами, вищеназвані праці не висвітлюють взаємозв'язок курбасівської методики і виконавської манери представників харківської школи. Тому актуальним є виявлення впливу режисерської методики у вихованні актора з безпосередньо самим практичним застосуванням представниками харківської акторської школи в роботі над кінообразами.

**Мета статті** — виявити кореляцію виконавської манери гри в представлених кінообразах харківськими акторами із методикою виховання актора Леся Курбаса.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** По-перше, слід обґрунтувати взаємозв'язок створених акторами харківської школи кінообразів із саме курбасівською методикою. Слід звернути увагу на те, що творча діяльність акторів локалізується в Харкові, а саме в театрі «Березіль» (з 1935 р. йому присвоєно ім'я Т. Г. Шевченка). Тому цілком логічно припустити вплив творчої естетики Курбаса на виконавську манеру у вищеназваних акторів. Також режисер-реформатор, за свідченням П. Кравчука у статті «Леся Курбас — театральний педагог» (Кравчук, 2008, с. 276), активно формував свої погляди щодо акторської гри саме в «березільський» період, у якому безпосередньо поталанило працювати з майстром актору Є. Бондаренку, який навчався в драматичній студії театру «Березіль» у 1927–1929 роках, і актрисі Л. Криницькій, котра прийшла в театр у 1923 р. Інші актори, які представляють харківську школу, належать до молодшого покоління хар-

ківського театру, і були учнями учнів Леся Курбаса — Д. Антоновича, І. Мар'яненка, М. Крушельницького, Д. Оглобліна. Тому простежується вплив творчої естетики Курбаса на виконавську манеру вищеназваних акторів. Театральна школа Леся Курбаса відзначається комплексом акторської майстерності і акторської манери гри та представлена «зводом законів», які було узагальнено завдяки зусиллям одного зі знаних учнів Леся Курбаса, видатного артиста В. С. Василька.

Одним із законів режисера Леся Курбаса є **«закон контрастів, світлотіні»**. Він передбачає гру на контрасті протилежностей явищ, емоцій тощо. За свідченням В. Василька, суттю закону є: «Кожне явище, характер, вчинок треба показувати <...> у боротьбі протилежностей — контрасті сили й слабості, темряви і світла <...>» (Василько, 1969, с. 16). Аналізуючи гру харківських акторів, спостерігаємо за реалізацією цього закону в дії. О. Ліцканович свою динаміку ролі Марусі основує на боротьбі протилежностей, як бачимо, у сцені сповіді самій собі і своєму батькові, коли героїня після яскравих, пристрасних рухів, жестів, знижує активну поведінку персонажа до ліричного стану, показуючи, що її негативні вчинки зумовлені коханням, бажанням бути щасливою. Гра на контрастності персонажа О. Ліцканович в «Лимерівні» яскраво представлена в сцені з'ясування стосунків Марусі із своєю суперницею Наталкою. Актриса майстерно балансує між такими категоріями, як добро і зло, завдяки «спокійному, легкому» стану героїні — чарівною посмішкою, сором'язливими жестами і невинним поглядом, але всі ці характеристики вимальовуються на полотні підступності. Також, спостерігаючи за акторкою на екрані, бачимо, що її героїні зміну внутрішнього стану виявляють постійними контрастними фізичними діями — перехід із метушні в майже меланхолійний заміряний стан, веселий, звабливий сміх чергується із раптовими сльозами.

Такий же баланс між «темрявою і світлом» спостерігається і в яскравому монолозі Л. Тарабарінова у фільмі «Поєма про море», в якому актор, так би мовити, взяв всю динаміку сцени на себе. Ми бачимо тільки обличчя актора, який саме через погляд, міміку передає весь той «контраст і світлотінь», яким керується закон. Стикаючи між собою добро та зло за допомогою усмішки, пристрасного шепоту та хижацького погляду, жорсткої лінії рота, актор, оперуючи цими двома категоріями, показує глядачам, що його герой не такий простий, однозначний, а його характер і є по суті «міксом» чорного і білого, темряви та світла. Такою неоднозначністю внутрішнього світу відзначається і герой Г. Козаченка з «Лимерівни». Свою «світлотінь» актор презентує в сцені, коли він вирішував долю свого названого сина. У короткому монолозі актор Козаченко, оскільки і Тарабарінов передає контраст емоцій, але,

на відміну від напруженої динаміки Тарабарінова, Козаченко грає спокійно, неспішно, наче милується природою, а не вирішує долю людини. Змінюючи стражденний вираз батька, який відправляє свою дитину на смерть, на погляд ката, актор показує розвиток характеру свого героя, і тут діє інтелектуальна динаміка, яка засвідчує становлення образу, його зростання, хоча образ і негативно забарвлений. Така трактовка додає неоднозначності не тільки створеному образу, але й, насамперед, самому акторові і дозволяє розгледіти в ньому потужний акторський потенціал.

Актриса Л. Криницька («Лимерівна») майстерно показує переплетення образу матері, яке полягає в традиційному «доброму» прояві материнської любові і маніпулятивному «негативному», відображає «темну сторону» материнської іпостасі, котра своїм психологічним насильством практично доводить свою доньку до смерті. Слово «світлотінь» у назві цього закону Леся Курбаса є свідченням того, що в кожній людині є чорне і біле, навіть добра людина має в собі ті самі грані характеру, що кидають тіні на саму особистість. Тому логічно, що і позитивні герої, у виконанні харківських акторів, теж демонструють боротьбу протилежностей і те, що Курбас пояснює, за свідченням В. Василька: «<...> компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням» (Василько, 1969, с. 16). Так, наприклад, позитивний герой Кравчина із фільму «Поема про море», у виконанні Є. Бондаренка, засвідчує свою зміну характеру, який начебто був логічно побудований у контексті виконавця, творця, людини неконфліктної, у сцені, де йому довелося побувати в ролі руйнівника своєї власної оселі, яка була колискою для декількох поколінь його сім'ї. Актор показує цю зміну характеру свого героя, завжди веселого і існуючого в гармонії з оточуючим світом, агресивними нападами на співбесідника, його завжди усміхнене обличчя — перекошеною гримасою люті, навіть ненависті, його плавні рухи стають різкими і нервовими, у голосі чується нотка ярості, замість спокійного тону він зривається на крик. Ця трансформація відбувається в швидкій динаміці, сцена доволі напружена, тому контрастність характеру персонажа яскраво засвідчує відповідність суті створеного Курбасом закону.

Ще в одного позитивного героя, Олексія зі «Сватання на Гончарівці», у виконанні І. Жиліна, також є сцени, у яких розкривається контрастність характеру персонажа, його темні, навіть неприємні сторони. Персонаж, котрий уособлює типовий, як для світової, так і для української культури, зокрема маскулінний тип благородного героя-коханця, зненацька проявляє агресію до психічнохворого суперника. Зміну в характері персонажа помічаємо, коли герой погрожує вбити свого слабкого суперника, який має розумові відхилення. Комедійний сюжет у цій сцені забарвлюється трагедійними мотивами, тому що актор

неначе «забуває», що перед ним його партнер грає цілком у комедійному ключі. І. Жилін різко змінює темп сцени, її тональність, навіть саму ідилічну атмосферу українського пейзажу, з його вербами, ставком, містком і тощо, відкриває завісу над темними сторонами характеру свого героя Олексія. Позитивний красень-парубок перевтілюється в жорстокого чоловіка, який готовий на вбивство, завдяки різкій зміні рухів тіла (воно напружується, немов пружина, а потім актор загрозово підступає до партнера, готовий накинутися на нього), інтонаційному забарвленні (загрозливі нотки в голосі), погляду вбивці. Тобто, як бачимо, І. Жилін, також дотримуючи курбасівського закону контрастів «<...>, komponує свою роботу за контрастами та протиставленнями» (Василько, 1969, с. 16) і образ його героя формує балансуванням на межі світлого та темного, добродушності та агресії. Сцена на мосту з розгинанням підкови є одним із ключових доказів зафіксованої контрастної суті героя — розгинаючи підкову, він надає вихід своїй агресії, злості на несприятливі для нього, свого героя, обставини.

Комедійний герой О. Райданова уособлює в протиріччі свого героя Скорика такі якості, як доброзичливість, відкритість із повадками авантюриста. Актор акцентує на тому, що персонаж нетактовно звертає увагу на перехожих, оцінюючи для себе матеріальну вигоду. Розкриваються ці протиріччя в образі Осипа Скорика в сцені сватання, на яке його запрошено як старосту. Героєві доводиться обирати пріоритет: щастя племінника або матеріальну винагороду для себе. Такий вибір — надзвичайно складний для героя, оскільки, на відміну від Кнура, котрий нічого не отримав від своїх інтриг, для Скорика це засіб виживання. Також заради виживання вагітна героїня у виконанні П. Куманченко маніпулює у відносинах зі своїм другом, витягуючи на світ неприглядні якості свого характеру. Ще важливо відзначити, що образ матері Куманченко загалом базується на контрастах: у зовнішньому вигляді вона уособлює різні сезонні стани землі (квітучість та спустошення). За допомогою «закону світла і тіні» вибудовує партитуру образу свого персонажа і Б. Ставицький, міксуєчи слабкі і сильні якості характеру героя, створюючи таким чином динаміку зросту персонажа. Інертність поєднується із рішучістю, вимушена вдячність — із повагою до своєї особистості.

Один із законів Леся Курбаса, що мав на меті сформуванню зроблене, тобто зовнішню дію, називався **закон фіксації**. За свідченням В. Василька, режисер вимагав розвинути спочатку вміння зафіксувати фізичну дію, яка легше піддається фіксації, ніж психологічна. Лише після цього режисер вчив актора: «<...> фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, відповідного її суті» (Василько, 1969, с. 14). Знаходячи приклади використання цього закону серед кіноробіт

харківських акторів, насамперед, відзначимо актора Є. Бондаренка в ролі батька у фільмі «Зачарована Десна». Його фізична та психологічна дії зійшлися в одній точці перетину — майстерній фіксації постаті козака, як альтер его його героя — хлібороба. Ми бачимо на екрані актора, який застиг у характерних позах і з притаманним виразом обличчя козака, стереотипний типаж, що сформувався завдяки образотворчому мистецтву, народним переказам, думам тощо. І. Ласка у своїй статті наводить такі характерні ознаки козака, які склалися в живописі: «З часом сформувались стилеві особливості станкових портретів козаків — площинність постаті, застиглість пози і підкреслено гордовита постава, індивідуальна виразність ледь промодельованого обличчя» (Ласка, 2007, ел. ресурс). А український знаний етнограф Д. Яворницький у своїх інтерв'ю надає такий опис українських козаків: «Ростом вони були народ середній, а тільки шо кріпкій, дебелий, швабри, з виду мордатий, наче по обточуваній» (Яворницький, 2003, с. 110).

Подібність до козацького типажу спостерігаємо у виразі обличчя актора, на якому закарбувалася задумливість, що підкреслюють насуплені брови, відсутність посмішки, міцно стиснуті зуби. І. Ласка у своїй статті також надає характерні риси обличчя козака, на прикладі портрету Б. Хмельницького: «<...> складка на периніссі, запалі щоки під вилицями, опущені темні вуса, впевнений, але невеселий погляд, масивна статична постать» (Ласка, 2007). Актор приділив увагу жестам, коли рука, наприклад, підпирає підборіддя або торкається голови, що символізує зосередженість, задумливість. Такі зовнішні дії підкреслюють схожість з українськими козаками з картин українських художників. У всіх них ми спостерігаємо наявні загальні ознаки, які об'єднують цей архетип і створюють цілісне уявлення про нього. Бондаренко цілком гармонійно вписується в ці козацькі портретні ряди майстерно точною фіксацією, навіть найменших деталей, які, як бачимо, запозичені з образотворчих і літературних джерел і втілено в кінороль.

Також «закон фіксації» спостерігаємо у виконанні П. Куманченко в сцені з нарізкою земельних наділів. Володіння цими наділами — це мрія життя героїні, і всі здійснені нею до цього моменту вчинки логічно виправдовують манеру гри актриси. У сцені ми спостерігаємо, як кроківка фіксує всю сім'ю Бондар, яка сидить вже на своїй законній земельній ділянці, як картину в рамці. Саме в цій «картині» Куманченко застигла об'єднуючи дві іпостасі — Матері та Землі. Це і є той знак, який відповідає суті зовнішньої дії. Такими зовнішніми діями актриса передає той образ матері-селянки, яким ми його звикли бачити в образотворчому мистецтві, наприклад у К. Маковського, М. Пимоненка, Х. Платонова. Під час цієї сцени актриса не розплющує очей, навіть коли промовляє



свою репліку, підкреслюючи таким чином своє задоволення від впевненості у своєму майбутньому та майбутньому своєї сім'ї. Цю впевненість підтверджує її репліка «Скоріше на світ народжуйся, тебе землячка чекає!», яку вона вимовляє символічно, погладжуючи рукою свій живіт. Ми бачимо, як героїня сидить на землі посеред поля, на задньому плані її чоловік та донька. Такі сімейні сцени часто зображувалися українськими художниками в тематичних полотнах.

На прикладі актора О. Жиліна спостерігаємо «закон фіксації» у сцені біля річки. Його зовнішня дія, це — поза, яка красномовно відтворює якості дерева, яке є уособленням характеру героя. Актор атлетичною статуєю гармонійно втілює міць потужного стовбура, який не так просто зрубати, тобто вибити з наміченого життєвого напрямку. Органічність зовнішніх дій героя Жиліна також підтверджують приклади з образотворчого мистецтва (наприклад, І. Гончар «Побачення»). Природна акторська спостережливість О. Ліцканович дозволила органічно втілити поведінку змії, яка уособлює образ її героїні — розлучниці Марусі. Характерний для неї жест, у схрещенні рук на грудях, створює відповідну граційну лінію тіла, подібну до зміїного. Актриса в сцені флірту її героїні з Василем фіксує «зміїну» сутність Марусі гострим поглядом, наче намагаючись загіпнотизувати свою жертву. «Закон фіксації» у Ліцканович також спостерігаємо в сцені з суперницею Наталкою біля криниці. Актриса граційно спирається на відро, а також гострими «зміїними» очима «вбіває» свою жертву. Знову ж таки, у «Лимерівні» Г. Козаченко, зображуючи круглолидого, розкішного Кнура, фіксує сутність характеру героя, наділяючи його хижачькими рисами вовка — жорстким прищуленим поглядом, його обличчя набуває дикого виразу. Цю акторську органіку Козаченка у роботі над образами відзначив у своєму дослідженні «Харківський театр імені Т. Г. Шевченка» А. Горбенко: «Зовні добродушний і люб'язний, а насправді огидний і хитрий хижак Достигаєв...» (Горбенко, 1979, с. 142–143).

Під час свого монологу актриса Криницька («Лимерівна») зафіксує материнську сутність, використовуючи, так би мовити, стереотипну поведінку матері зі справжніми слізьми, болем за долю своєї дитини. Вираз її обличчя й міміка «правдиві», у голосі чується біль, без фальшивих ноток, не викриваючи свою героїню у лицемірстві в останній фразі навіть інтонаційно, але внутрішня фальш і є тим самим знаком, який відповідає суті образу. «Закону фіксації» в образі Голика актор слідує в сцені з'ясування стосунків зі своєю дівчиною. Ми спостерігаємо, як Тарабаринов, якого знімають крупним планом, поєднує зовнішню і внутрішню дії — нервовою мімікою, імпульсами тіла виражає альтер его героя — неспокійне бурхливе море. Актор фіксує знак, який відповідає



внутрішній суті свого персонажа — неприборкана буремна стихія. У ролі Підпригори актор фіксує внутрішній розлом свого героя, у сцені допиту завдяки позі — безсилому сидінні на стільці. Зовнішня розслабленість м'язів корелюється із внутрішнім спустошенням, розчаруванням у своїх надіях на нове життя.

**Висновки.** Підсумовуючи вищевикладений аналіз ролей стосовно впливу системи Леся Курбаса щодо акторської манери виконання харківських митців, відзначаємо цілковиту дотичність творчої спадщини режисера до послідовників свого вчителя. Вертикаль (майстер — учень — учень учня) має своє підґрунтя. Започаткований Лесем Курбасом новий тип актора — «розумний арлекін» — є універсальним, і йому підвладна техніка володіння емоціями на інтуїтивному рівні. Такий актор органічно виглядає і на театральній сцені, і в кадрі, що власне і підтвердили актори харківської школи своїми кінороботами. І, за твердженням Л. Брюховецької, з 1920 по 1960 рр. визначали стиль української кіношколи (Козак, 2012, с. 289).

**Перспективи подальшого розвитку.** Планується глибший аналіз особливих характеристик, якими наділена акторська манера гри харківських митців, з метою порівняння впливу методики Леся Курбаса на цю акторську школу із впливом традицій школи корифеїв в акторській грі харків'ян.

#### Список посилань

- Борис, І. (2016). Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 54, 286–296. Харків: ХДАК.
- Василько, В. (1969). *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво.
- Горбенко, А. (1979). *Харківський театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ: Мистецтво.
- Козак, Б. (2012). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів, Київ, Харків: Літопис.
- Кравчук, П. (2008) Лесь Курбас — театральний педагог. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*, 2/3, 275–280. Київ.
- Ласка, І. (2007). *Козацтво українське в образотворчому мистецтві*. Відновлено з [http://www.history.org.ua/?termin=Kozactvo\\_v\\_obrazotv\\_mystectvi](http://www.history.org.ua/?termin=Kozactvo_v_obrazotv_mystectvi)
- Сокіл, В. (2003). *Історичні перекази українців*. Національна академія наук України. Інститут народознавства від фольклористики; Львів: Видавництво М. Коць.

#### References

- Borys, I. (2016). Specificity of the actor and director's work in Ukrainian poetic theater and cinema. *Culture of Ukraine. Series: Art studies*. Issue 54, 286–296. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Vasilko, V. (1969). *Les Kurbas. Memories of contemporaries*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

- 
- Horbenko, A (1979). *Taras Shevchenko Kharkiv Theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Kozak, B (2012). *The life and work of Les Kurbas*. Lviv, Kyiv; Kharkiv: Litopys. [in Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Les Kurbas — theatrical teacher. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: collection of research papers*. Kyiv. Issue 2/3. p. 275–280. [in Ukrainian].
- Laska, I. (2007). *Cossak's Ukrainian in educational art*. Retrieved from [http://www.history.org.ua/?Termin=Kozactvo\\_v\\_obrazotv\\_mystectvi](http://www.history.org.ua/?Termin=Kozactvo_v_obrazotv_mystectvi). [in Ukrainian].
- Sokil, V. (2003) *Historical legends of Ukrainians*. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Folklore Studies; Lviv: Publisher M. Koc. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.08.2019 р.