

DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336186

УДК 792.071.2.027:37.015

**ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА МИХАЙЛА ЧЕХОВА
ТА ЛЕСЯ КУРБАСА: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СИСТЕМ****Катерина Юдова-Романова^{1а}, Ігор Борко^{2b}, Ольга Нагорна^{3b}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² професор;

e-mail: borkoigorNIKOL@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715

³ доцент;

e-mail: nagorna396@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7960-1998

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна**Анотація**

Метою статті є порівняльний аналіз театральних педагогік Михайла Чехова та Леся Курбаса з урахуванням їхніх філософських засад, методичних підходів, цілей виховання актора, а також виявлення спільних і відмінних рис між цими системами. **Методологія дослідження.** Дослідження спирається на принципи цілісності, системності та міждисциплінарності, що дає змогу розглядати театральну педагогіку не ізольовано, а у взаємозв'язку з філософськими, психологічними й естетичними концепціями часу. Використано такі основні методи: історико-критичний аналіз, спрямований на вивчення еволюції педагогічних концепцій Михайла Чехова та Леся Курбаса в контексті розвитку театральної культури першої половини ХХ століття; компаративний метод, який застосовується для виявлення спільних рис і відмінностей у педагогічних системах двох митців, їхніх філософських засад, методів підготовки актора, трактування творчого процесу; текстуальний аналіз джерел, що базується на вивченні авторських праць, лекцій, мемуарів, архівних документів та сучасних досліджень, пов'язаних з театальною педагогікою М. Чехова і Леся Курбаса; культурно-історичний підхід, який ураховує вплив загальнокультурних процесів епохи (модернізму, експресіонізму, психологізму) на формування педагогічних концепцій Михайла Чехова й Леся Курбаса. **Наукова новизна.** У науковій роботі здійснено порівняльний аналіз педагогічних моделей, зокрема методологічних засад, творчих принципів і педагогічних підходів М. Чехова та Леся Курбаса; запропоновано структуроване зіставлення ключових елементів їхніх систем, уперше розглянутих в одному дослідницькому полі. **Висновки.** Обидві системи походять з традиції К. Станіславського, але пішли у двох різних напрямках. Обидві системи, незважаючи на розбіжності в методах та пріоритетах, об'єднує прагнення подолати традиційний академізм і створити нову якість театального мистецтва. Творчий метод Леся Курбаса тяжіє в бік конструктивізму, театру ідеї, режисерської тотальності, інтеграції з соціальною функцією театру. М. Чехова – у бік психофізичної, духовно-образної роботи актора, індивідуального пошуку істини через творчість. Їхні педагогіки взаємно доповнювані й корисні для сучасного

театрального процесу: Леся Курбас – як стратег і аналітик театру, Михайло Чехов – як провідник до внутрішніх джерел творчості актора.

Ключові слова: Михайло Чехов; Леся Курбас; театральна педагогіка; актор; режисура; студія; психофізика; трансформація

Постановка проблеми

Питання формування актора як творчої особистості залишається ключовим для театральної педагогіки XX–XXI століть. У цьому контексті актуальним є дослідження методологій двох видатних митців – Михайла Чехова та Леся Курбаса. Обидва майстри запропонували глибокі й унікальні підходи до виховання актора, однак у театрознавстві їхні педагогіки досі часто розглядають окремо, без системного порівняння.

Інтенсивність духовного пошуку, естетичні новаторства, різноспрямовані впливи (від символізму до конструктивізму, від антропософії до соціального аналізу) формують контури двох особистих, але співзвучних систем, які заклали підвалини для майбутнього театру. Реконструкція та порівняльне вивчення цих систем дає змогу краще зрозуміти потенціал сучасної театральної освіти, що балансує між методологічною строгістю й духовним самовираженням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

На сучасному етапі дослідження театральної педагогіки Михайла Чехова та Леся Курбаса мають різний ступінь систематизації й вивчення. Якщо метод М. Чехова (особливо в англomовному середовищі) з 1980-х років зазнав помітного ренесансу завдяки практичній діяльності його учнів, розвитку навчально-виконавської техніки за Михайлом Чеховим у США та Європі (Backstage, 2024), то педагогічна система Леся Курбаса залишається менш інституціоналізованою і часто реконструюється на основі архівних джерел, спогадів та аналізу вистав (Клековкін, 2024).

Наріжним каменем для вивчення педагогічної спадщини можна вважати книги самого Михайла Чехова (Chekhov, 2002), у яких автор викладає основи своєї акторської техніки: «Актору: про техніку акторської гри» – про психологічний жест, уяву, атмосферу, центр ролі; її розширена версія, що містить додаткові вправи, щоденникові записи й роздуми автора про процес акторського тренінгу (Chekhov & Gordon, 1991); практичний посібник, складений на основі курсів М. Чехова у США «Уроки для професійного актора», у якому можна простежити принципи його педагогічних прийомів та дослідити структуру занять (Backstage, 2024). Упродовж 2006–2008 років в українському фаховому журналі «Просценіум» опубліковано кілька фрагментів перекладів праці Михайла Чехова «Про техніку актора», що становлять цілісну послідовність викладу його психофізичної акторської методики (2006, 2007a, 2007b, 2008). Ці публікації стали вагомим джерелом для вивчення психофізичного методу М. Чехова українською мовою. Вони сприяють не тільки поширенню його ідей у професійному театральному

середовищі, а й формуванню сучасного погляду на акторську майстерність як глибокий внутрішній процес, що ґрунтується на гармонії уяви, тіла, енергії та мислення.

Варто також звернути увагу на дослідження спадщини М. Чехова. У книзі «Акторська техніка Михайла Чехова: практичний посібник» подано чітке та детальне введення до відомої акторської техніки, яку розробив автор (Rushe, 2019). У праці Вері Їорддис Матсдоттір (Matsdóttir, 2023) розглянуто техніку М. Чехова в контексті розвитку виконавських навичок оперного співака із зосередженням на психофізичному підході та його застосуванні у виконавській практиці. Джеррі Дабу – дослідниця, режисерка та викладачка, яка спеціалізується на перформансі, культурі й тілесному тренуванні актора, у своїй статті розглядає ідеї і техніки Михайла Чехова, як його педагогіка трансформувалася у ХХІ столітті у зв'язку з феноменом утіленої уяви актора: способи, за допомогою яких уява може чинити прямий та перетворювальний вплив на фізіологію тіла, а також як це можна використати під час створення образу персонажа, яким він водночас є і не є (Daboo, 2007).

Серед вітчизняних досліджень варто звернути увагу на статтю Н. Донченко та Н. Соколенко (2020), у якій проаналізовано формування та розвиток головних принципів театральної системи Михайла Чехова, зокрема його вплив на реформування європейської та американської школи акторського мистецтва. Дослідження підкреслює значення міжкультурних процесів у педагогіці М. Чехова.

Михайло Чехов та Леся Курбас – митці, творчість яких припала на єдиний історичний період, хоча долі склалися протилежно.

Леся Курбас не встиг залишити по собі цілісної праці, у якій би було комплексно викладено його систему виховання актора. Однак у своїх публічних виступах, лекціях і театральній практиці митець послідовно формував педагогічну систему, яку називав «наукою режисури». «Я буду муром стояти за науку режисури», – говорив Леся Курбас (1988, с. 181). Це цілісна концепція, що спирається на аналіз структури вистави, взаємодії з глядачем і творчої природи актора. Лекції Леся Курбаса з режисури та зі сценічної практики описують важливість свідомої роботи актора з психофізичним апаратом. Навчальна «студія», на думку Леся Курбаса, мала діяти як форма театральної лабораторії та бути альтернативою до жорсткої школи з чіткими підходами до виконавської майстерності. Вона передбачала постійний процес самопізнання і методологічного пошуку, що є ознакою педагогіки майбутнього (Клековкін, 2024, с. 245–247).

Дослідження педагогічної спадщини Леся Курбаса (1988b) з початку ХХІ століття зазнали суттєвого розвитку, зокрема внаслідок доступу до архівних джерел, стенограм лекцій, протоколів режисерського штабу театру «Березіль» і мемуарних свідчень учнів. Центральною темою в них стає інтерпретація Леся Курбаса не тільки як режисера, а й як педагога-реформатора, мислителя та методолога сценічного мистецтва. Дослідження спадщини відкриває сучасному театру модель освіти, що формує не лише професійні навички, але й світогляд і мислення митця. Коротко охарактеризуємо декілька знакових з них. У циклі праць Наталії Єрмакової (2003; 2007; 2008) проаналізовано діяльність Леся Курбаса як організатора першої української системи режисерської освіти. Н. Єрма-

кова акцентує на інтеграції дисциплін (пластики, музики, слова), на унікальній ролі Режштабу як колегіального навчального органу, студії як лабораторії не тільки актора, а й інтелектуального театру.

Петро Кравчук (2008) у праці «Леся Курбас – театральний педагог» (2008) підкреслює важливість ідеї перетворення як методологічного інструменту. Леся Курбас, за П. Кравчуком, відкидав метод інтуїтивного «переживання» й натомість вибудовував систему інтелектуального моделювання ролі, де емоції – вторинні щодо мислення. Автор наголошує на ключовій ролі самодисципліни актора, його здатності до аналітики і творчої трансформації (Кравчук, 2008).

Тетяна Прокопенко (1999) у своїх публікаціях розглядає міждисциплінарні впливи в курбасівській педагогіці, зокрема поєднання мовленнєвих практик, філософії, логіки й музики як складників єдиного акторського інструменту.

У збірнику наукових праць «Життя і творчість Леся Курбаса» окремий розділ присвячено театральній педагогіці Леся Курбаса (Козак, 2012). Спогади Василя Василька (2012) стали джерелом першорядної важливості як особисте свідчення сучасника, що дає уявлення про практичний бік освітнього процесу в студії (с. 359–372). Ірина Волицька-Зубко (2012) здійснює філософсько-аналітичний аналіз одного з головних понять курбасівської системи, найглибших концептуальних тлумачень педагогіки Леся Курбаса, що має важливе значення для осмислення метафізичних основ його методології – природи творчості актора (с. 373–389). Наталія Єрмакова (2012) репрезентує історико-аналітичний підхід, зосереджений на реконструкції педагогічного процесу в межах Мистецького об'єднання «Березіль». Авторка аналізує документи, листи, протоколи Режштабу, виділяє структуру, ієрархію, методи виховання, а також підкреслює новаторські риси студії як місця постійного навчального пошуку. Цінною є думка про відмову від ієрархії «вчитель – учень» на користь партнерського саморозвитку (с. 390–396). У статті Наталія Кузякіна (2012) узагальнює значення педагогічної спадщини Леся Курбаса, зосереджуючись на його місії створити «митця нового типу». Авторка розглядає Леся Курбаса як реформатора, що вийшов за межі школи в класичному розумінні, і сформував педагогіку дії, експерименту та відповідальності. Праця подає педагогіку не ізольовано, а в соціокультурному контексті українського модернізму (с. 397–408).

Аналіз джерел свідчить, що педагогіка Леся Курбаса виходила далеко за межі академічного навчання, перетворюючись на комплексну філософсько-мистецьку систему, у якій актор був не тільки виконавцем, а й співтворцем, що духовно зростає.

Зважаючи на здійснений аналіз досліджень і публікацій про Михайла Чехова та Леся Курбаса, можна стверджувати, що ніхто з авторів у науковій площині не порушував питання зіставлення педагогічних підходів цих видатних митців-педагогів.

Метою статті є порівняльний аналіз театральних педагогів Михайла Чехова та Леся Курбаса з урахуванням їхніх філософських засад, методичних підходів, цілей виховання актора, а також виявлення спільних і відмінних рис між цими системами.

Виклад основного матеріалу

Системи театральної педагогіки Михайла Чехова та Леся Курбаса вирізняються глибиною методологічних пошуків і прагненням до синтезу духовного, інтелектуального та фізичного у процесі акторського становлення. Вони обидві стали своєрідною відповіддю на естетичну кризу початку XX століття та виклик традиційному академізму в підготовці митців сцени.

Творчий і педагогічний шлях Михайла Чехова (1891–1955) – одна з найяскравіших і водночас недооцінених сторінок в історії світового театру. Його пошуки «театру майбутнього» (Chekhov, 1936b) стали не тільки мистецьким експериментом, а й глибокою педагогічною пропозицією, що розкриває нові горизонти для формування актора як цілісної особистості.

Чеховська методика походить з театру переживання К. Станіславського, але вже у 1920-х роках М. Чехов радикально переосмислює його засади, відмовляючись від натуралістичного копіювання психології персонажа. Замість цього він пропонує методологію, що базується на розвитку творчої уяви, внутрішньої енергії, психологічного жесту, роботи з ритмом, і найголовніше – на духовному преображенні актора. Його педагогіка народжується як відповідь на особисті кризи, творчі невдачі та глибоку потребу в оновленні театру як живої, духовної практики.

М. Чехов не мислив театр лише як мистецтво репрезентації. Для нього театр був полем духовної трансформації, простором, де відбувається перетворення не тільки художнє, а й екзистенційне. Його проєкт «театр майбутнього» не зводився до формальної естетики – він був філософією театрального буття (Chekhov, 1936b). Уява М. Чехова про цей театр була спробою віднайти універсальну мову сцени.

У 1930 році М. Чехов розробляє концепцію «педагогіки образу». «Театральна педагогіка майбутнього рішуче відкине механічні засоби (що використовуються сьогодні) у розвитку акторів», – декларує М. Чехов (Chekhov, 1936b, р. 11) [*Переклад мій. – К. Ю.-Р.*]. Образ для нього – не абстракція, не символ, не психологічна фікція. Це живий феномен, який приходить до актора як одкровення.

У лекції «Театр майбутнього», прочитаній у Нью-Йорку, 22 вересня 1935 року¹ (Chekhov, 1936b) він описує чотири етапи творчого процесу створення акторського образу. Перша стадія – несвідоме зачаття творчості; це ніщо інше, як той самий підсвідомий процес, який був у наших душах в дитинстві. На цьому етапі актори в перші миті знайомства з твором навмисно звільнятимуться від раціонального аналізу. Друга стадія – усвідомлена уява та формування образу. На цій другій стадії починається активне й свідоме вивчення, добір і моделювання матеріалу для створення ролі й вистави. Якщо в першій стадії не було деталей, а лише загальні враження, то тут вони поступово з'являються. Уява актора починає візуалізувати, відтворювати, уточнювати, виносячи на поверхню все те, що зародилося в надрах підсвідомості. Третя стадія – утілення образу: вхід у роль. Вона виникає органічно, немовби сама собою, як потреба актора надати життєвої форми образу, що вже народився в його уяві. Це період, коли актор

¹ Лекція, прочитана у Даррінгтон-Голлі (1936 р.), на основі публічного виступу в Нью-Йорку, Новий соціальний дослідницький інститут, 22 вересня 1935 р.

починає перетворюватися на свого персонажа, тобто втілювати створений образ через себе самого. Початково це втілення з'являється у вигляді фрагментів. «Він [актор] обережно починає діяти так, ніби імітує образ власної уяви. Він імітуватиме жести своїх рук, рухи, фігуру, ходу, голос. Він імітуватиме свої турботи та радощі; тобто він співчуватиме їм у повній мірі, так що співчуття поступово набуде аспектів тієї особливої емоції, яку ми назвали б художньою емоцією сцени», – пише М. Чехов (Chekhov, 1936b, pp. 8–9) [*Переклад мій. – К. Ю.-Р.*]. Особливо важливим є останній четвертий етап – це період натхнення: актор уже не грає образ, він ним стає. На цій стадії образ, що народився в уяві актора, поступово опановує його тіло й душу. Образ більше не існує лише як уявлення чи внутрішній імпульс – тепер він оживає на сцені, користуючись актором як засобом для самовираження. «Він живе і працює сам по собі в душі актора. Він рухається його руками і ногами, говорить його голосом, сміється і плаче разом з ним. Він створює себе всередині нього» (Chekhov, 1936b, p. 12) [*Переклад мій. – К. Ю.-Р.*].

Михайло Чехов не був релігійною людиною у догматичному сенсі, але його педагогіка глибоко вкорінена в духовному баченні світу. Під впливом антропософії Рудольфа Штайнера він формує уявлення про актора як про людину, здатну стати провідником між невидимим і видимим. Образ, який постає у внутрішньому баченні, для нього є аналогом архетипу, що «дихає» через актора на сцені (Chekhov, 1985).

Одним з ключових етапів педагогічної діяльності М. Чехова була робота у студії в Дартінгтон-Голлі (1936–1939) – експериментальній спільноті, де він не тільки навчав акторів, а й формував нову модель театральної освіти. Це була спроба відтворити атмосферу студій МХАТу, але в умовах іншої культури, іншого часу. Цікаво, що М. Чехов розглядав студію як аналог лабораторії – простору, де театральні експерименти поєднували акторське тіло, уяву та дух. Він не вважав виставу головною метою, радше – відображенням шляху, маркером дослідження. Саме в цьому, на думку Жан-Мануель Варнет (Warnet, 2013), полягає сенс студійної роботи: спектакль – це не кінець, а наслідок пошуку, гіпотези, корекції.

У Дартінгтоні, а згодом у США М. Чехов не просто викладав. Він виховував нову театральну свідомість, у якій техніка не протиставлялася духові, а була його продовженням. У цьому він близький до ідей Гете, який також мислив образ як акт пізнання, де «точна фантазія» веде до розширення свідомості. М. Чехов додає до цього ще один вимір – хронологічний: дія актора охоплює не тільки простір, а й час, зокрема час майбутній.

Після еміграції до США М. Чехов засновує театральну студію «Актори театру Чехова» («Chekhov Theatre Players»), експериментує з виставами на основі імпровізації, викладає акторам, серед яких Марілін Монро, Грегорі Пек, Гері Купер. Однак, незважаючи на часткове визнання, він ніколи не відчував гармонії з комерційною культурою Голлівуду. Його педагогіка залишалась авангардною ідеєю, спрямованою не на успіх, а на формування майбутнього. У лекціях 1930-х років він перед молодими акторами дедалі частіше звертається до питання культури майбутнього, виняткову місію якої пророко бачить у глобалізованому світі: «Ми маємо створити наше майбутнє. Ми маємо створити нашу культуру. І ця нова культура не буде ані російською, ані французькою; вона буде людською куль-

турою. ... Історія кожної події в нашому житті показує: ми йдемо до створення культури для всіх ... – людської культури. Моє перше бажання – це створити цю культуру майбутнього настільки, наскільки ми можемо, з розумінням, що ми працюємо не для себе особисто й не з егоїстичних міркувань, а працюємо за-для культури майбутнього, яку, можливо, ми самі ніколи й не побачимо, бо вона ще дуже далека. Але ми маємо зробити цей перший крок» (Chekhov, 1936a, p. 2) [Переклад мій. – К. Ю.-Р.]. У цьому баченні педагогіка Михайла Чехова – це не метод, а етична й космогонічна позиція. Вона вимагає від учня не тільки техніки, а й чутливості до образу, здатності служити майбутньому – як театр, який по-кликаний не повторювати, а передвіщати.

На відміну від методик, орієнтованих на досягнення швидкого результату, педагогіка Михайла Чехова вимагає тривалої внутрішньої роботи. Її мета – не репродукція ролі, а оновлення свідомості. Його метод – це виклик: актора за-кликають мислити не в межах персонажа, а в просторі образу, який постає через тіло, голос, уяву, але водночас не належить жодному з них. Це – естетика трансценденції. Він наполягає на тому, що досвід не повинен бути лише особистим. Актор має переживати «художні» досвіди, тобто ті, які здійснюються в просторі образу, а не травми. У цьому ключі його метод є альтернативою методології «переживання» в акторській техніці К. Станіславського (1953) та «системі емоційної пам'яті» Лі Страсберга (Strasberg, 1987). Його образ не проектується з минулого – він створюється в майбутньому.

Саме тому М. Чехов дедалі частіше підкреслює, що театр має бути «вищим» за реальність, «вищим» за життя, бо він здатен виводити людину за межі буденного та пробуджувати її духовні потенціали. У 1942 році, в умовах війни, він говорить: «Я вважаю, що ми повинні зробити все можливе, щоб зробити театр більш благородним, більш складним, так би мовити, тому що це буде служити нашій людській культурі більше, ніж будь-що інше. Будь-яка моральна проповідь – ніщо в порівнянні з театром, якщо мати бачення того, яким буде кінець того початку» (Chekhov, 1985, p. 27) [Переклад мій. – К. Ю.-Р.].

Попри довгу відсутність визнання, спадщина Михайла Чехова сьогодні переживає ренесанс. Його студії відновлюються, зокрема у США, Європі та Бразилії. Його тексти перекладаються, а метод інтегрується в театральну освіту.

М. Чехов вірив, що театр має місію не повчати, а преобразити. Його педагогіка не лише навчає – вона змінює. І ця зміна означає переміни в акторові як в особистості, а не як у виконавцю. Педагогіка Михайла Чехова – це не просто система вправ чи методика. Це філософія театру, де образ постає як живий міст між чуттєвим і духовним, де актор не грає, а є провідником присутності, і де театр перестає бути відтворенням життя, стає пророцтвом майбутнього. Його досвід, сповнений злетів і поразок, вигнання і просвітлення, вчить не тільки акторської майстерності, а й нового способу бути в мистецтві й у світі.

Отже, концепція творчого процесу в акторській педагогіці Михайла Чехова ґрунтується на поступовому пробудженні уяви, духовному зростанні митця та цілісному втіленні образу через надсвідоме переживання. Цей підхід вирізняється глибиною внутрішньої роботи актора, яка передує будь-яким зовнішнім технічним рішенням. Водночас інший великий реформатор театру Лесь Курбас запропону-

вав цілком відмінну, але не менш масштабну педагогічну модель, що формувалася в контексті його режисерського бачення театру як системи ідейного впливу. Розглянемо, яким чином у Леся Курбаса поєднуються інтелектуальна стратегія, естетична конструкція та виховання актора як свідомої творчої особистості.

Леся Курбас вважав, що театр повинен бути об'єктом наукового дослідження, як і будь-яке інше явище культури. Він ініціював створення «науки режисури [театру]», яка мала охоплювати аналіз усіх елементів вистави – «гайок, гвинтиків», тобто сценічних складників, законів побудови, композиції та глядацького впливу. Майстер писав: «І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння» (Курбас, 2001, с. 129).

Метод Леся Курбаса (2001) базувався на ідеї конструювання вистави. На думку митця, театральна режисура – це не відтворення життя, а художня «організація впливу на психіку глядача в часі» (с. 130), що досягається через ритм, композицію, темпо-ритмічну структуру, світлові й музичні рішення. Режисер виступає як інженер, який організовує простір і час у виставі. Для Леся Курбаса (2001) «робота режисера буде більше роботою інженера, ніж винахідника» (с. 160).

Леся Курбас розробив поділ театру на два типи: театр акцентованого впливу, зорієнтований на глядача, має пропагандистську, активізувальну функцію; театр акцентованого вияву, зосереджений на внутрішньому переживанні персонажа. Цей поділ мав важливе значення для вибору режисерської естетики й жанру вистави. На засіданні станції фіксації та систематизації досвіду Леся Курбас (2001) говорив: «Прикладом театру впливу є театр комедії дель арте. Там мізансцена побудована так, щоб найкраще показати фігуру в усіх її можливостях. Прикладом театру вияву є Московський Художній театр, де актор часом грає спиною, видно лише частину фігури, ходячу тінь» (с. 261).

Одним із засадничих методів Леся Курбаса є метод перетворення. Він полягає у здатності актора «конструювати» сценічний образ, не відтворюючи життя буквально, а зосереджуючи увагу глядача на ідеї, що стоїть за сценічною формою. Це протиставлялося емоційному, інтуїтивному методу «переживання», який Леся Курбас уважав застарілим. У статті «Про перетворення як один із засобів розкриття глибокої суті життя» Леся Курбас (2001) писав: «Наша наука про перетворення – є саме тим методом театру, який ... не буде повторювати того, що діється на вулиці, ... а, навпаки, пов'язаний з намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу» (с. 177).

Театральна педагогіка Леся Курбаса розкривається як глибока філософськомистецька система, що виходить за межі традиційної акторської освіти й орієнтується на формування свідомої та духовно розвиненої особистості актора. Першим основоположним принципом є трактування актора не просто як виконавця, а як співтворця й мислителя. За Лесем Курбасом, актор має бути філософом, який здатен осмислювати світову й національну культуру та інтегрувати її у творчий процес. У статті «Про ритм як основу театрального мистецтва» митець писав: «Культура акторові потрібна, щоб контролювати свою уяву і укладати її в певні культурні форми» (Курбас, 2001, с. 248–249).

Важливою педагогічною засадою була ідея свідомого конструювання ролі. Лесь Курбас вважав, що актор повинен володіти аналітичним мисленням, умінням розкласти роль на семіотичні й психологічні компоненти. Він наголошував на необхідності активного осягнення тексту, де не лише сюжет, а й підтексти, ритми, образні структури мали бути предметом глибокого аналізу. Особливе місце в курбасівській педагогіці займала проблема психофізичної організації актора. Згідно з його методологією актор повинен розвивати не лише фізичну техніку, а й внутрішні духовні імпульси, що керують рухом, голосом, ритмом. Лесь Курбас (2001) закликав «урухомити мізансцени не в переході і не в ходінні, а в меті» (с. 772), де кожен жест має виходити з глибини емоційного та смислового переживання.

Одним з методичних підходів стала концепція театру як синтетичного мистецтва, що об'єднує слово, рух, музику, візуальну пластику. Лесь Курбас прагнув подолати обмеження традиційного психологічного реалізму й натуралізму, натомість розвивав сценічне діяння як багаторівневу образну структуру, де рух актора сприймається як вираз ідейного й емоційного стану персонажа. За Лесем Курбасом (2001), «робота актора має свої два періоди під час творення образу:

- 1) інтуїтивне охоплення уявою;
- 2) свідоме комбінування уявлених ритмів» (с. 249).

В аспекті організації педагогічного процесу Лесь Курбас створив «студію» – творчу лабораторію як альтернативу школі, без жорстких ієрархій «вчитель – учень». Вона мала стимулювати постійний методологічний пошук і розвиток актора через практику самостійного мислення, експерименту та взаємодії, де учень мав бути максимально самостійним, ініціативним і відповідальним. Він говорив: «Ріст актора – це колосальна робота над своїм матеріалом. Треба робити вправи і над голосом, і над тілом, і над роллю, і над методом роботи, вдосконалювати його» (Курбас, 2001, с. 543). Студія для нього – це не форма для тимчасового навчання, а простір безперервного творчого пошуку. У 1920 році, декларуючи основні принципи та завдання студійної роботи, у статті «Незалежна студія при “Молодому театрі” у Києві» Лесь Курбас (2001) писав:

Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна «скінчити», студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ. Студія ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно нові шляхи і можливості. (с. 44)

Крім того, для Леся Курбаса суттєвим був принцип театру як форми національного самоусвідомлення. Він розглядав мистецтво сцени як інструмент модернізації української культури, зберігаючи зв'язок з народною традицією, але трансформуючи її засобами модерністської естетики.

Театральні методи Леся Курбаса – це синтез конструктивізму, ідейного театру, аналітичної педагогіки та студійної практики. Вони були спрямовані не лише на створення нової сценічної мови, а й на перетворення самого театру на інтелек-

туальний і духовний простір. Його система не завершена формально, але потужно вплинула на театральну педагогіку XX століття.

Отже, аналіз театральних педагогічних концепцій Михайла Чехова та Леся Курбаса дає змогу окреслити два своєрідні підходи до формування актора як творчої особистості. Обидві системи, незважаючи на розбіжності в методах та пріоритетах, об'єднує прагнення подолати традиційний академізм і створити нову якість театального мистецтва. Подальше порівняння педагогічних моделей М. Чехова і Леся Курбаса дає змогу глибше розкрити їхні спільні риси, методологічні розходження та місце кожної в загальній еволюції театальної освіти.

Спільні риси. Обидва режисери вважали театр поліфункціональним явищем і будували свої педагогіки як відкриті системи, здатні до взаємодії з іншими мистецтвами. Лесь Курбас, як представник полівалентного мислення, використовував прийоми з різних театральних напрямів, вважаючи, що система має бути відкритою до змін, нових впливів, технологій. Михайло Чехов також відкидав ідею фіксованої системи та зосереджувався на духовному розвитку актора, поєднуючи психологію, філософію, пластику й ритм у своєму педагогічному методі.

І Лесь Курбас, і Михайло Чехов вважали, що актор має бути не виконавцем, а співтворцем. Лесь Курбас (2001) наголошував на необхідності «філософського звучання» (с. 777) вистави, усвідомленого вибору акторських засобів та подолання індивідуальної інерції; інтуїтивний принцип акторської гри повинен бути перетворений у свідомий акт творення. М. Чехов у свою чергу розвивав ідею «творчої уяви» як джерела акторського натхнення, закликаючи до вільного самовираження й відмови від натуралізму.

В обох системах є прагнення розвинути глибоке, цілісне переживання ролі. Лесь Курбас висував вимогу до «перетворення» як рушійної сили дії на сцені. Михайло Чехов пропонував методи «перевтілення» через так звані «психологічні жести», у яких тілесне й духовне зливалось в одне ціле, активізуючи підсвідомі сили актора.

Відмінності. Лесь Курбас опирався на концепт «конструювання», заперечуючи натуралістичну «емоційність» («Нема нічого гіршого, як робити фальш: піти на психологізм, індивідуальну емоційність, характер», – стверджував митець (Курбас, 2001, с. 779)). Він учив актора володіти собою, працювати «не інтуїтивно, а свідомо» (Курбас, 2001, с. 585), протиставляючи емоційному переживанню дію, ідею, філософське осмислення. М. Чехов, хоча й не був прихильником традиційного психологічного реалізму, усе ж таки ґрунтував свою систему на тонкій роботі з уявою, підсвідомістю, енергетикою, зокрема вивчав і застосовував «внутрішні жести», медитацію, інтуїцію, образну пам'ять, працюючи з емоційною пам'яттю актора в метафізичному, а не аналітичному ключі.

Театральна методологія Леся Курбаса – переважно режисерська. Її метою було створення театру як синтетичного мистецтва, що виходить за межі психологічної драми. Його педагогіка охоплювала підготовку акторів і режисерів, які мали вміти мислити аналітично, володіти технологіями побудови вистави, законами сцени та жанровою трансформацією. М. Чехов розробив повноцінну акторську школу, що фокусувалася на вихованні виконавця як живого інструмента з наявним тілом, голосом, уявою, волею. Він не прагнув створити універсальну модель для театру загалом, натомість зосереджувався на вихованні актора як митця.

Лесь Курбас наполягав на потребі побудови «науки режисури» та систематизації знання, хоча сам не залишив цілісного системного опису – його система існує в реконструкції учнів та послідовників. Михайло Чехов, навпаки, не довіряв жорсткій структурованості. Він виступав проти схематизму, закликаючи актора до індивідуального шляху пошуку, використовуючи запропоновані техніки як «інструменти», а не правила.

Наукова новизна. У науковій роботі здійснено порівняльну реконструкцію педагогічних моделей М. Чехова й Леся Курбаса, запропоновано структуроване зіставлення ключових елементів їхніх систем, уперше розглянутих в одному дослідницькому полі. У статті наведено цілісне бачення двох педагогічних стратегій (як духовно-психофізичної (М. Чехов), так і інтелектуально-конструктивної (Лесь Курбас)) у взаємозв'язку, що відкриває перспективи для інтегрованого сучасного театрального навчання.

Висновки

Обидві системи сформувалися з традиції К. Станіславського, але пішли у двох різних напрямках. Лесь Курбас – у бік конструктивізму, театру ідеї, режисерської тотальності, інтеграції з технікою та соціальною функцією театру. Михайло Чехов – у бік психофізичної, духовно-образної роботи актора, індивідуального пошуку істини через творчість.

Їхні педагогіки взаємно доповнювані й корисні для сучасного театрального процесу: Лесь Курбас – як стратег і аналітик театру, М. Чехов – як провідник до внутрішніх джерел творчості актора.

На сьогодні відбувається розширення інтересу до інтегративного аналізу систем Михайла Чехова і Леся Курбаса. Проте для повноцінного осмислення їхніх педагогік як складників європейської та національної театральної думки необхідні подальші міждисциплінарні дослідження, що об'єднують історичну реконструкцію, філософський аналіз і сучасну педагогічну практику.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Василько, В. (2012). Народний артист УРСР О. С. Курбас (про педагогіку). В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 359–372). Літопис.
- Волицька-Зубко, І. (2012). Курбасова дефініція творчості актора. В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 373–389). Літопис.
- Донченко, Н., & Соколенко, Н. (2020). Формування та розвиток головних принципів театральної системи М. Чехова в контексті зміни світосприйняття актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219278>
- Ермакова, Н. (2003). Лесь Курбас – театральний педагог. В *Проблеми театральної освіти в Україні* [Матеріали конференції] (с. 9–11). Компас.
- Ермакова, Н. (2007). Початки першої української режисерської школи. *Український театр*, 5, 19–23.

- Ермакова, Н. (2008). Про музичний аспект педагогіки Леся Курбаса. *Український театр*, 1, 22–23.
- Ермакова, Н. (2012). До історії педагогічної практики Леся Курбаса у МОБі. В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 390–369). Літопис.
- Клековкін, О. Ю. (2024). *Система Курбаса: реконструкція*. Ліра-К.
- Козак, Б. (Упоряд.). (2012). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Літопис.
- Кравчук, П. (2008). Лесь Курбас – театральний педагог. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 2–3, 275–280.
- Кузякіна, Н. (2012). Виховати учня! (Є. Стародінова, пер.) В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 397–408). Літопис.
- Курбас, Л. (1988а). З доповідей на засіданнях режистру «Березоля» (засідання від 11.05.1925). В М. Лабінський (Упоряд.), *Березіль: Із творчої спадщини* (с. 180–187). Дніпро.
- Курбас, Л. (1988b). Лекції з режисури: як формулювати принцип сучасного театру. В М. Лабінський (Упоряд.), *Березіль: Із творчої спадщини* (с. 49–191). Дніпро.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру* (М. Лабінський, упоряд.). Основи.
- Прокопенко, Т. М. (1999). Проблеми сценічної мови в творчості Л. Курбаса (1922–1933 рр.). *Культура України*, 5, 16–21.
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою* (Т. Ольховський, пер., Ф. Гаєвський, ред.; Ч. 1–2). Мистецтво.
- Чехов, М. (2006). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 2–3 (15/16), 57–62.
- Чехов, М. (2007а). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 1(17), 45–57.
- Чехов, М. (2007b). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 2–3(18–19), 78–86.
- Чехов, М. (2008). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 1–2(20–21), 85–91.
- Backstage, S. (2024, September 6). *Acting Techniques: A Guide to the Chekhov Approach*. Backstage. <https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-chekhov-technique-acting-explained-74762/>
- Chekhov, M. (1936a). *October 6, 1936: Lesson given after performance at Dartington of Uday Shankar and his Company of Dancers and Musicians*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595>
- Chekhov, M. (1936b). *The theatre of the future*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/558>
- Chekhov, M. (1985). *Lessons for the professional actor*. Performing Arts Journal Publications.
- Chekhov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting* (M. Powers, ed.; 2nd ed.). Routledge.
- Chekhov, M., & Gordon, M. (1991). *On the Technique of Acting*. Harper Perennial.
- Daboo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27(3), 261–273.
- Matsdóttir, V. H. (2023). *Michael Chekhov's acting technique through the lens of a classical singer*. Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1925541>
- Rushe, S. (2019). *Michael Chekhov's Acting Technique: A Practitioner's Guide*. Bloomsbury.
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Little, Brown and Company.
- Warnet, J.-M. (2013). *Les Laboratoires. Une Autre Histoire du Théâtre*. L'Entretemps.

REFERENCES

- Backstage, S. (2024, September 6). *Acting Techniques: A Guide to the Chekhov Approach*. Backstage. <https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-chekhov-technique-acting-explained-74762/> [in English].
- Chekhov, M. (1936a). *October 6, 1936: Lesson given after performance at Dartington of Uday Shankar and his Company of Dancers and Musicians*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595> [in English].
- Chekhov, M. (1936b). *The theatre of the future*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/558> [in English].
- Chekhov, M. (1985). *Lessons for the professional actor*. Performing Arts Journal Publications [in English].
- Chekhov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting* (M. Powers, ed.; 2nd ed.). Routledge [in English].
- Chekhov, M. (2006). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 2–3 (15/16), 57–62 [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2007a). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 1(17), 45–57 [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2007b). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 2–3(18–19), 78–86 [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2008). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 1–2(20–21), 85–91 [in Ukrainian].
- Chekhov, M., & Gordon, M. (1991). *On the Technique of Acting*. Harper Perennial [in English].
- Daboo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27(3), 261–273 [in English].
- Donchenko, N., & Sokolenko, N. (2020). Formuvannya ta rozvytok holovnykh pryntsypiv teatralnoi systemy M. Chekhova v konteksti zminy svitospryiniattia aktora [Formation and Development of the Main Principles of M. Chekhov's Theater System in the Context of Changing the Actor's World Perception]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 3(2), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219278> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2024). *Systema Kurbasa: rekonstruktsiia* [Kurbas's system: reconstruction]. Lira-K [in Ukrainian].
- Kozak, B. (Comp.). (2012). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and Work of Les Kurbas]. Litopys [in Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Les Kurbas – teatralnyi pedahoh [Les Kurbas – theater teacher]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 2–3, 275–280 [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988a). Z dopovidei na zasidanniakh rezhshetabu "Berezolia" (zasidannia vid 11.05.1925) [From reports at meetings of the directing staff of "Berezolia" (meeting of 11.05.1925)]. In M. Labinskyi (Comp.), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From the creative heritage] (pp. 180–187). Dnipro [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988b). Lektsii z rehysury: yak formuliuvaty pryntsyp suchasnoho teatru [Lectures on directing: how to formulate the principle of modern theater]. In M. Labinskyi (Comp.), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From the creative heritage] (pp. 49–191). Dnipro [in Ukrainian].

- Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of theater] (M. Labinskyi, Comp.). Osnovy [in Ukrainian].
- Kuziakina, N. (2012). Vykhovaty uchnia! [Educate a student!] (Ie. Starodynova, Trans.) In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and work of Les Kurbas] (pp. 397–408). Litopys [in Ukrainian].
- Matsdóttir, V. H. (2023). *Michael Chekhov's acting technique through the lens of a classical singer*. Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1925541> [in English].
- Prokopenko, T. M. (1999). Problemy stsenichnoi movy v tvorchosti L. Kurbasa (1922–1933 rr.) [Problems of stage language in the work of L. Kurbas (1922–1933)]. *Kultura Ukrainy*, 5, 16–21 [in Ukrainian].
- Rushe, S. (2019). *Michael Chekhov's Acting Technique: A Practitioner's Guide*. Bloomsbury [in English].
- Stanislavskyi, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu* [The Actor's Work on Himself] (T. Olkhovskiy, Trans., F. Haievskiy, Ed.; Part 1–2). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Little, Brown and Company [in English].
- Vasylo, V. (2012). Narodnyi artyst URSS O. S. Kurbas (pro pedahohiku) [People's Artist of the Ukrainian SSR O. S. Kurbas (on pedagogy)]. In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and Work of Les Kurbas] (pp. 359–372). Litopys [in Ukrainian].
- Volytska-Zubko, I. (2012). Kurbasova definitsiia tvorchosti aktora [Kurbas's definition of the actor's work]. In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and Work of Les Kurbas] (pp. 373–389). Litopys [in Ukrainian].
- Warnet, J.-M. (2013). *Les Laboratoires. Une Autre Histoire du Théâtre*. L'Entretemps [in English].
- Yermakova, N. (2003). Les Kurbas – teatralnyi pedahoh [Les Kurbas – theater teacher]. In *Problemy teatralnoi osvity v Ukraini* [Problems of theater education in Ukraine] [Conference proceedings] (pp. 9–11). Kompas [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2007). Pochatky pershoi ukrainskoi rezhyserskoi shkoly [The Beginnings of the First Ukrainian Directing School]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 19–23 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2008). Pro muzychnyi aspekt pedahohiky Lesia Kurbasa [On the musical aspect of Les Kurbas's pedagogy]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 22–23 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2012). Do istorii pedahohichnoi praktyky Lesia Kurbasa u MOBi [To the history of Les Kurbas' pedagogical practice in the MOB]. In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and work of Les Kurbas] (pp. 390–369). Litopys [in Ukrainian].

Надійшла: 28.04.2025; Прийнято: 05.05.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

**THEATRE PEDAGOGY OF MYKHAILO CHEKHOV AND LES KURBAS:
COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF SYSTEMS****Kateryna Yudova-Romanova^{1a}, Ihor Borko^{2b}, Olga Nagorna^{3b}**¹ *PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X*² *Professor; e-mail: borkoigornikol@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715*³ *Associate Professor; e-mail: nagorna396@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7960-1998*^a *Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*^b *P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the article is to conduct a comparative analysis of the theatrical pedagogies of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas, taking into account their philosophical foundations, methodological approaches, and goals of actor training, as well as to identify the standard and distinctive features between these systems. **Research methodology.** The research is based on the principles of integrity, systematicity and interdisciplinarity, which allows us to consider theatre pedagogy not in isolation, but in connection with the time's philosophical, psychological and aesthetic concepts. The following primary methods were used: historical and critical analysis aimed at studying the evolution of the pedagogical concepts of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas in the context of the development of theatre culture in the first half of the 20th century; comparative method, used to identify standard features and differences in the pedagogical systems of the two artists, their philosophical foundations, methods of training actors, and interpretation of the creative process; textual analysis of sources based on the study of author's works, lectures, memoirs, archival documents, and contemporary research related to the theatre pedagogy of M. Chekhov and Les Kurbas; a cultural-historical approach that takes into account the influence of general cultural processes of the era (modernism, expressionism, psychologism) on the formation of the pedagogical concepts of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas. **Scientific novelty.** The scientific work provides a comparative analysis of pedagogical models, particularly the methodological foundations, creative principles and pedagogical approaches of M. Chekhov and Les Kurbas; a structured comparison of the key elements of their systems, considered for the first time in a single research field, is proposed. **Conclusions.** Both systems originate from the tradition of K. Stanislavsky, but have developed in two different directions. Despite differences in methods and priorities, both systems are united by the desire to overcome traditional academicism and create a new quality of theatrical art. Les Kurbas' creative method leans towards constructivism, the theatre of ideas, directorial totality, and integration with the social function of theatre. M. Chekhov's method leans towards the actor's psychophysical, spiritual and imaginative work, the individual search for truth through creativity. Their pedagogies are complementary and valuable for the contemporary theatre process: Les Kurbas as a theatre strategist and analyst, and Mykhailo Chekhov as a guide to the inner sources of the actor's creativity.

Keywords: Mykhailo Chekhov; Les Kurbas; theatre pedagogy; actor; directing; studio; psychophysics; transformation

