



УДК 792.028028"1922/1933"(092)

## АКТОРСЬКА УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ ЙОСИПА ГІРНЯКА 1922—1933 рр. У СВІТЛІ ТЕОРЕТИЧНИХ МАНІФЕСТІВ ЛЕСЯ КУРБАСА

Тетяна БОЙКО

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>  
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,  
Київський Національний університет культури і мистецтв,  
кафедра режисури та акторської майстерності,  
вул. Євгена Коновальця, 36, 01133, Київ, Україна  
e-mail: [tetiana.boiko@gmail.com](mailto:tetiana.boiko@gmail.com)

Tetiana BOIKO  
Ph.D in History of Art,  
Senior Research Fellow,  
Kyiv National University of Culture and Art,  
Department of directing and acting,  
36, Yevhen Konovalets str., 01133, Kyiv, Ukraine  
[tetiana.boiko@gmail.com](mailto:tetiana.boiko@gmail.com)

### JOSYP HIRNIAK'S ACTOR UNIVERSALITY DURING 1922—1933 IN THE CONTEXT OF LES' KURBAS THEORETICAL MANIFESTOES

Мета статті полягає у висвітленні окремих естетико-художніх векторів акторського мистецтва 1920—1930-х рр. й розширенні знань про творчість Й. Гірняка, зокрема теоретизації тих епізодів, що пов'язані з формуванням універсальної виконавської манери митця. Методологія дослідження: процеси дослідження опирались на феноменологічний (узагальнення індивідуальних ознак виконавської манери Й. Гірняка), історико-порівняльний та зіставно-типологічний методи, які виявляють схожість і відмінність між явищами театру 1920—1930-х рр., визначають генетичну спорідненість, загальне й специфічне в їхньому розвитку. Наукова новизна полягає у виведенні нових теоретичних узагальнень творчого доробку Й. Гірняка на березільському кону. Зокрема, увагу сфокусовано на концептах «розумної арлекінади», що споріднювали сценічну практику актора з режисерськими рефлексіями Лесь Курбас щодо моделі універсального актора того часу. Висновки: одним з векторів режисерської практики Лесь Курбас був намір віднайти технологічні механізми формування універсального актора. Сценічна практика Й. Гірняка у «Березолі» віддзеркалювала результативність цих пошуків як у сенсі трансформації психологічних станів персонажа, так і суто технічних засобів створення образу. Відповідно професійне становлення Й. Гірняка значною мірою відбувалося за концептами «розумної арлекінади», бо виконавська манера митця відрізнялася універсальністю й інтелектуалізмом.

**Ключові слова:** «розумний арлекін», універсальний актор, виконавська практика, Лесь Курбас, режисерські настанови.

The purpose of the article is to highlight some of the aesthetic-artistic vectors of the acting art of the 1920's and 1930's and to expand the knowledge of Y. Hirniak's work, in particular the theorizing of those episodes that are associated with the formation of a universal artist's performing style.

Research methodology: the process researches provided a phenomenological (generalization of individual characteristics of the performing manner of Y. Hirniak), historical, comparative and comparative-typological methods designed to reveal the similarity and distinction between the phenomena of the theater of the 1920's and 1930's, to determine the genetic affinity, general and specific in their development.

The scientific novelty is in the derivation of new theoretical generalizations of the creative work of Y. Hirniak on the Berylsky stage. In particular, author's attention was focused on the concepts of «reasonable harlequinade», which related the stage practice of the actor with director's reflections Les Kurbas on the model of universal actor of that time.

Conclusions: one of the vectors of the directing practice of Les Kurbas was to find technological mechanisms for the formation of a universal actor. Y. Hirniak's stage performance in «Berezil» reflected the effectiveness of these searches both in the sense of transforming the psychological states of the character, and purely technical means of creating an image. Accordingly, the professional formation of Y. Hirniak, to a large extent, was carried out according to the concepts of «reasonable harlequinade», because the artist's manner of acting was versatile and intellectual.

**Keywords:** «reasonable harlequin», universal actor, performance practice, Les Kurbas, director's guides.

**Вступ.** *Постановка проблеми.* Феномен акторського мистецтва «Березоля» має принципове значення для розвитку вітчизняного театру. У плеяді провідних акторів-березильців (А. Бучма, Л. Гаккебуш, М. Крушельницький, Д. Мілютенко, Р. Черкашин, В. Чистякова та ін.) одне з чільних місць належить Йосипові Гірняку (1895—1989). Насамперед тому, що Й. Гірняк був не тільки харизматичним виконавцем, а й репрезентантом акторської школи «Березоля», апологетом театральної естетики Леся Курбаса, її трибуном і популяризатором за межами України. Також цей митець представляв собою тип універсального (синтетичного) актора, показовий для загальних тенденцій розвитку акторського мистецтва першої третини ХХ століття. У межах цієї статті авторка пропонує поглянути на фрагменти творчого становлення Й. Гірняка в контексті Курбасових пошуків універсального актора.

Проблема виховання універсального митця досі не має вичерпного вирішення. Нині вона пов'язана з широким полем експериментальних акторських тренінгів та строкатою палітрою стилістичних пошуків провідних режисерів-практиків. Відповідно, як і сто років тому, з моменту оприлюднення Курбасом «Театрального листа» (1918), тривають пошуки оптимальної формули «розумного арлекіна».

*Аналіз останніх публікацій.* На висвітленні смислових моментів Курбасової дефініції «розумного арлекіна» фокусували свою увагу провідні сучасні театрознавці. Ця модель універсального актора стала важливою ланкою у теоретичних міркуваннях щодо розвитку акторських технологій українського театру ХХ століття. В цьому контексті особливо увагу привертає стаття Г. Веселовської «Як народжувався Арлекін» (1997), де дослідниця вказує на формотворчі зв'язки Курбаса з пошуками М. Євреїнова й тогочасних протоекспресіоністів та висвітлює передумови, що спонукали режисера до оприлюднення міркувань про актора майбутнього. Дотичною до нашої теми є й стаття Н. Шевченко «Розумний Арлекін — між храмом та площею», де зроблено спробу зіставити теоретичні постулати режисера з їх реальним втіленням на сцені. Важливі думки для розуміння виконавства Й. Гірняка, спорідненого з принципами «розумної арлекінади», містить стаття Н. Корнієнко «Актор як метафізична проблема», в якій висвітлено глибинні зв'язки Вчи-

теля й Учня (Курбаса й Гірняка), моменти екстраполяції режисерської думки в життєтворчих пошуках та звершеннях актора.

Однак головну увагу цих статей сфокусовано на режисерській практиці Леся Курбаса, відтак вони не висвітлюють окремих акторських робіт Й. Гірняка за принципами «розумної арлекінади». Саме тому контекстуальним тлом нашої статті є символіка арлекінади, що зазнала змістовного втілення у художній культурі першої третини ХХ століття.

*Мета статті* полягає у висвітленні окремих естетико-художніх векторів акторського мистецтва 1920—1930-х рр. й розширенні знань про творчість Й. Гірняка, зокрема теоретизації тих епізодів, що пов'язані з формуванням універсальної виконавської манери митця. Це сприятиме сучасному розумінню діалогу й співтворчості між режисером і актором у рамках заданих сценічних координат та мистецьких реалій.

**Основна частина.** Театрально-педагогічна практика Леся Курбаса, як і практика багатьох провідних митців початку ХХ століття: Є. Вахтангова, С. Волконського, О. Грановського, М. Євреїнова, Ж. Копо, Г. Крега, Вс. Мейєрхольда, М. Рейнгардта, К. Станіславського, М. Чехова та інших, була орієнтована на реформування акторської творчості. Завдяки експериментам цих новаторів значно розширились параметри театального формотворення, істотно збагатився акторський інструментарій, сформувались потужні мистецькі генерації. Митці наполегливо шукали ключ до розв'язання актуальних проблем театру через постать актора. Відповідно, кожен з режисерів пропонував власну дефініцію плеканої моделі актора-творця. Особливо популярним тоді став образ Арлекіна як універсального знаку-символу. І це не випадково, оскільки тема «арлекінади» у ХХ столітті була яскраво репрезентована у різних сегментах художньої культури. Вона виразно проявилася у творчості художників О. Бердслея, П. Пікассо, П. Сезанна, поезіях О. Блока та ін. Кінематографічним Арлекіном ХХ століття постав Ч. Чаплін.

У театральному контексті того часу прикметною була позиція Вс. Мейєрхольда, сформульована 1912 року у статті «Балаган». Вступаючи у полеміку з О. Бенуа з приводу художньої продуктивності сценічного «каботинажу», Вс. Мейєрхольд

наголошував: «Cabotin — мандрівний комедіант. Cabotin — родич мімам, гістріонам, жонглерам. Cabotin — носій традицій справжнього мистецтва актора» [10, с. 210]. Також Вс. Мейєрхольд наполягав на тому, що культ давніх витоків «арлекінади» допоможе сучасному акторові звернутись до ключових прийомів театральності: маски, імпровізації, ексцентрики, гротеску. Зокрема, постать Арлекіна режисер трактував як генія акторської майстерності, носія універсальних засобів художньої виразності. «Арлекін — могутній маг і чарівник, Арлекін — представник інфернальних сил, — наголошував Мейєрхольд. — Маска дозволяє глядачеві побачити не тільки одного Арлекіна, а всіх Арлекінів, які закарбувались в його пам'яті. У ній глядач бачить усіх людей, які хоча б трохи асоціюються зі змістом цього образу. Але хіба тільки маска — головна пружина чарівних інтриг театру? Ні.

Саме актор за допомогою мистецтва жести й руху примушує глядача переноситись у казкове царство, де літає синій птах, де розмовляють звірі, де нероба і пройдисвіт Арлекін, беручи свій початок від підземних сил, перетворюється на простака, який здійснює вражаючі штуки» [10, с. 219].

Загальновідомо, що ці рефлексії Мейєрхольда відбилися в його власній практиці у таких постановках, як «Балаганчик» (1906), «Дон Жуан» (1910), «Маскарад» (1917), «Ліс» (1924), «Ревізор» (1926). Саме з цього приводу Т. Бачеліс, дослідниця феномену «арлекінади», наголошує: «У першій половині 20-х років тема арлекінади у творчості Мейєрхольда органічно сполучалася з політичними й сатиричними виставами. Згодом пішла» [1, с. 250].

Майже одночасно на українських теренах у сенсі продукування власної ідеї «арлекінади» доволі оригінально відзначився і Лесь Курбас. Широко обізнаний з теоретичними працями багатьох тогочасних митців, він у програмній статті 1918 року — «Театральному листі» через метафору «розумного арлекіна» спробував уявити та окреслити модель універсального актора.

«Це буде розумний арлекін, — зазначав Лесь Курбас. — Стільки ж саме освічений, що й митці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво ХХ століття. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача.

[...] Цей актор не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів і тем для своєї творчості. Він не буде шукати типів для зовнішньої імітації:

Він піде шукати себе.

На гори високі піде він змагатися з вихрами бездонних провалів, слухати їхнього шуму і гамору, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громів згорятимуть біля його ніг. [...] Там він буде виховувати свою вразливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстильних, досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі» [8, с. 207—208].

Тобто «розумний арлекін» Лесь Курбас — це актор-інтелектуал, який раціонально ставиться до творчого процесу, в якого відсутнє сліпе наслідування чи копіювання життєвих зразків. Цей творець черпає енергію й насагу з власних думок і візій та перетворює у процесі психофізичної роботи на виразний художній результат. Він спроможний синтезувати елементи певних традицій з мистецькими новаціями. З цього приводу Н. Корнієнко зазначає: «Особлива увага до цього «знаку» в тексті вистави мала на меті «синкретизувати» «фрагменти» акторської традиції, що періодично розпадалася на секулярні окремоті: актор класицизму, актор натуралістичного театру, актор психологічного, актор древнього ритуалу, древньої трагедії, актор-імпровізатор, актор-медіум тощо» [7, с. 192].

Проте у пореволюційні роки умови для гармонійного розвитку актора були екстремальні. Грати для омріяного Курбасом «освіченого сучасного глядача» можливостей не було, оскільки численними театральними реципієнтами стали військові й пролетарі. Саме з цього приводу Н. Шевченко зауважує, що Курбас «готував свого актора ніби для Храму, а грати йому доводилося на Площі. І не тільки на Площі революції» [12, с. 52]. Через це поетична дефініція «розумного арлекіна» розчинена в конкретних акторських роботах набирала нових якісних параметрів, актуальних для окремих березільських періодів. Натомість символ «арлекіна» як універсального митця залишився ключовим у Курбасових пошуках технологій акторської виразності і поступово утверджувався у полі сценічних експериментів березільців.

Саме з цими процесами був пов'язаний творчий розвиток і формування виконавської манери Й. Гір-

няка березільського періоду (1922—1933 рр.). Як ми зазначали, образна дефініція універсального актора-арлекіна була оприлюднена Лесем Курбасом у «Театральному листі» (1918) упродовж функціонування Молодого театру. Як підкреслює Г. Веселовська, саме «1918-й був роком найактивніших шукань молодотеатрівцями новітньої театральної форми та образності» [3, с. 7]. У період же роботи Й. Гірняка у МОБі та театрі «Березіль» режисер до цієї дефініції вже не повертався, але в його міркуваннях з приводу професійних якостей і можливостей актора відгомін деяких інтенцій «Театрального листа» доволі відчутний. Адже в усі періоди Курбасової мистецької діяльності актор був і залишився ключовою фігурою театру, бо саме він міг відтворити проблеми та боріння людини на певних історичних етапах, бути живим сценічним «матеріалом» для передачі суспільних катаклізмів, соціальних змін. Так, у лекції з режисури 1924 року «Поправки до нашої системи виховання актора» Лесь Курбас наголошував: «Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі — це живий актор, привабливий особою і своєю талановитістю» [8, с. 51].

У записках Курбасових лекцій різних років рефреном лунає таке бачення сучасного актора: «Актор — це людина: 1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі — в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру — символи для передачі зображуваної реальності» [8, с. 54]. Відтак ключовими технологічними характеристиками акторської творчості стали процеси «тривання» і «ритму». Тобто митець, «що має здатність до тривання», мусив уміти контролювати стан своєї свідомості, вільно ним керувати, переходити на суто раціональний рівень осягнення дійсності. І саме станові свідомого буттєвого тривання був потрібен відповідний ритм.

Як твердить І. Волицька, «у театральної системі Леся Курбаса акцентований ритм — один із чинників, покликаних протистояти образу реальності й повсякденної дійсності, побутовим життєподібним засобом сценічного виразу. Натомість він має вказувати на концептуальну відмінність від мистецтва прямих життєвих відповідностей» [4, с. 91].

З часом Курбасові ідеї виходили за межі суто театральної сфери, вони були тісно пов'язані з психологією творчості. Приміром, майстер художнього

слова В. Мовсесян, який на початку 1930-х рр. запрошував режисера на заняття до Вірменської студії, зацентрував на одному з інваріантів «арлекінади». Зокрема, після показу студійцями етюдів на так звану «дитячу» тематику Лесь Курбас «цікаво говорив тоді про дитинство, що саме по собі — гра, «театр для себе», перетворення особистості. — згадував В. Мовсесян. — Треба виховувати дітей вільними й розкутими, вони повинні бути імпровізаторами, творцями, авторами, тільки з такої дитини може вийти справжній актор! На цій зустрічі Курбас вів мову про новий підхід до акторського проживання ролі, пам'ятаю його термін «психологічна арлекінада» [9, с. 172].

Тобто, ми розуміємо, що з часом, уже на початку 1930-х рр., коли березільське формотворення зосередилося на реалістичній образності, постала потреба акторської адаптації до умов саме цього стилістичного поля. І, напевно, принцип «психологічної арлекінади» був найбільш органічним й самодостатнім. Гіпотетично під цим визначенням ми розуміємо поєднання граничної зовнішньої виразності з глибоким внутрішнім переживанням. Приміром, розглядаючи під цим кутом зору роботу Й. Гірняка в останній березільській виставі Курбаса — «Маклені Грасі» (1933), стає очевидним, що актор значною мірою працював за принципом «психологічної арлекінади». Адже виразний та імпульсивний характер маклера Зброжека відтворювався за допомогою синтезу «емоцій» і «рацій», темпераменту й інтелекту, тобто, внутрішньої експресії та зовнішньої ексцентрики. Цій постановці судилося недовге життя на березільській сцені. Прем'єра вистави відбулася 24 вересня 1933 року; а 5 жовтня того ж року Леся Курбаса було усунуто з посади мистецького керівника театру та знято з репертуару всі його спектаклі.

Як відомо, для «Маклені Грасі» М. Куліш запозичив фабулу з газетної замітки про сумний анекдотичний випадок, що трапився з маклером сусідньої Польщі. Загалом же, в його п'єсі йдеться про життя драми представників різних соціальних прошарків (родини робітника Грасі, родини маклера Зброжека, фабриканта Зарембського та бездомного жебрака Падура).

П'єсу було трактовано Лесем Курбасом як трагедію за гостротою і безвихідністю колізій. Від багатьох деталей, що існували в п'єсі як символи на-

дії, сподівань, оптимізму, режисер відмовився. Таким чином, рівень символіки у виставі було відчутно знижено, а це суттєво оголило реалії, підкреслило буденність сюжету. Свою концепцію Курбас вибудовував на ґрунті філософського осмислення проблематики твору і реалій свого часу.

Рушієм конфлікту вистави був маклер Зброжек у виконанні Йосипа Гірняка. У «Споминах» актор згадував: «Роль цього персонажа вимагала широкої амплітуди технічних засобів для вияву мінливих рефлексів і моментальних переходів із одного стану в інший» [5, с. 360]. Зовні Зброжек Й. Гірняка виглядав по-діловому: темно-сірий костюм, біла накрохмалена сорочка, котелок і тростина. Він був елегантний, рухливий та легкий. Разом із цим вражаюче насторожений. Емоційний стан Зброжека-Гірняка впродовж вистави постійно змінювався: від піднесеного настрою на початку до крайнього відчаю в кінці. Трагічні передчуття прочитувалися як у надміру виразній міміці актора, так і в його ламаній, гнучкій пластиці. Зі світлин, на яких образ Й. Гірняка зафіксовано в різних позах та ракурсах видно, що «психологічна арлекінада» актора увиразнювалася саме через розмаїття пластичних конфігурацій. Ексцентричність Й. Гірняка нагадувала в цій ролі сумне лицедійство героїв Чарлі Чапліна. Засобами психологізму та гротеску актор створив амбівалентний образ маклера, який водночас викликав у глядачів і співчуття, і осоругу. Актор тонко відчував усі нюанси підтекстів та узагальнень як твору М. Куліша, так і сценічного прочитання Леся Курбаса, тому побутове тлумачення образу Зброжека було неприпустиме як таке. В експресивній трагікомічній постаті Зброжека-Гірняка увиразнювалися граничність ситуації, всепоглинальний песимізм вистави.

Слід зазначити, що відтворити типаж західного буржуа акторові було нелегко. Щоб характер персонажа не застиг в межах певного стереотипу, його потрібно було показати в розвитку. Для цього Й. Гірняк застосовував чимало акторських прийомів, таких, як буфонада, гіпербола, психологізм, шарж та ін. Приміром, Р. Черкашин вважав роль Зброжека вершиною виконавської майстерності актора: «У ролі Зброжека Й. Гірняк віртуозно застосував яскраві можливості трагігротеску. Дуже своєрідною була мелодика розмовних інтонацій маклера, гострота його чітких жестів, поз, пластики, строкатість мінливих

темпоритмів поведінки, нервова темпераментна збудженість. Маклера Зброжека спалює диявольська жадоба безмежної влади над людськими долями й душами!» [11, с. 17].

Прикметно, що Й. Гірняк в образі маклера відтворив характер у край амбіційної людини. Його герой мав власну філософію життя, згідно з якою, фактичне нагромадження капіталу — вторинна мета, первинна — соціальна значущість особистості. І лише тоді, коли втрачено і перше, й друге, Зброжек наважився на відчайдушний вчинок. Власне момент, коли Зброжеку спало на думку заробити на власній смерті, був найнапруженішим у виставі. Маклера відверто захоплювала репетиція (де він сам режисер власної долі) в край необхідної смерті. Реконструкція цього епізоду здійснена Н. Корнієнко й викладена у статті «Зброжек. Естетичний здогад про тотальність гри» [7, с. 294—297]. У цій кульмінаційній сцені гірняківський персонаж ніби відривався від землі, зазирає у потойбіччя, відшукував філософські пояснення власному самогубству. Актор продемонстрував ремінісцентну гру, в якій увиразнилися і брехтівське «відчуження», і євреїновський «театр для себе», і курбасівська «арлекінада», що акумулювала всі ці складові.

Отже, на прикладі ролі Зброжека ми можемо переконатися в універсальності фахових навичок актора, в його каліграфічному виконавському почерку. Приміром, це засвідчують спогади молодого колеги Й. Гірняка — Р. Черкашина: «Популярність Гірняка у театральних глядачів та критиків була зумовлена насамперед його яскравим і самобутнім комедійним обдарованням. У ролях ексцентричного плану він досягав віртуозності, що не поступалася виразністю циркової клоунади найвищого рівня.

[...] Невеликий на зріст, сухорлявий і надзвичайно спритний на сцені, винятково ритмічний і пластичний Й. Гірняк був здатний до імпровізації, несподіваних трюків.

[...] А на сцені він — творець дивовижних метаморфоз, майстер повного перевтілення в образи своїх різноманітних персонажів — органічно сполучав одверту театральність з живим внутрішнім почуттям. Ідеальний актор березільського вишколу, естетичної театральної системи Леся Курбаса!» [11, с. 15]. Відтак акторський інструментарій Й. Гірняка складався із розмаїття засобів художньої виразності, що зумов-

лювали жанрову й стилістичну поліфонію творчості та віддзеркалювали універсальні вміння плеканого Лесем Курбасом «розумного арлекіна».

**Наукова новизна** полягає у виведенні нових теоретичних узагальнень творчого доробку Й. Гірняка на березільському кону. Зокрема, увагу сфокусовано на концептах «розумної арлекінади», що споріднювали виконавську практику актора з режисерськими рефлексіями Леся Курбаса щодо моделі універсального актора того часу.

**Висновки.** Окремі положення висунутої Курбасом дефініції універсального актора, «розумного і освіченого Арлекіна, який би поєднував у собі інтелект з високою технічною досконалістю» [2, с. 39], набули змістовного втілення у гірняківських сценічних образах. Звичайно ж, окреслити творчість Й. Гірняка лише самою метафорою «розумної арлекінади» недостатньо, проте ми можемо скористатися нею як певним комплексом настанов та завдань до фахової підготовки акторів «Березоля». Адже, «фігура актора в цьому режисерському театрі поставала на схрещенні різних вимог, принципів, творчих ідеалів і була від них абсолютно залежною» [6, с. 24]. Відповідно професійне становлення Й. Гірняка на березільському кону значною мірою відбувалося за концептами «розумної арлекінади», оскільки виконавська манера митця відрізнялася універсальністю й інтелектуалізмом. Одержані результати спонукають до висвітлення у наступних статтях головних принципів та засобу акторської творчості Й. Гірняка: образу-маски і сценічного гротеску.

1. Бачелис Т. *Гамлет и Арлекин*. Москва: Аграф, 2007. 573 с.
2. Бобошко Ю. *Режисер Лесь Курбас*. Київ: Мистецтво, 1987. 197 с.
3. Веселовська Г. Як народжувався Арлекін: (Лесь Курбас — Київ — «Молодий театр» — 1917—1919 рр.). *Український театр*. Київ, 1997. № 2. С. 6—9.
4. Волицька І. Курбасова дефініція творчості актора і категорія «тривання». *Курбасівські читання*. Київ, 2007. № 2. С. 82—93.
5. Гірняк Й. *Спомини*. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 485 с.
6. Єрмакова Н. Актор з погляду педагогіки: (із практики Мистецького об'єднання «Березиль»). *Український театр*. Київ, 2008. № 2. С. 21—24.
7. Корнієнко Н. *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Либідь, 2007. 324 с.
8. Курбас Лесь. *Березиль: із творчої спадщини*. Київ: Дніпро, 1988. 518 с.
9. *Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Лит. наслідие: Сборник*. Сост. М.Г. Лабинский, Л.С. Танюк. Москва, Искусство, 1988. 462 с.
10. Мейерхольд В. *Статті. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 1(1891—1917)*. Сост., ред. текстов и ком. А.В. Февральского. Москва: Искусство, 1968. 792 с.
11. Черкашин Р. Майстер трагігротеску. *Український театр*. Київ, 1990. № 1. С. 14—17.
12. Шевченко Н. «Розумний Арлекін» — між храмом і площею: (до науки акторського перетворення). *Аркадія*. Одеса, 2003. № 1. С. 49—52.

#### REFERENCES

- Bachelis, T. (2007). *Gamlet i Arlekin* (Hamlet and Harlequin). Moscow: Agraf [in Russian].
- Boboshko, Yu. (1987). *Rezhyser Les Kurbas* (Director Les Kurbas). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (1997). *Yak narodzhuvavsia Arlekin* (How was born Harlequin). *Ukrainian theate*, 2, 6—9. Kyiv [in Ukrainian].
- Volytska, I. (2007). *Kurbasova definition of creativity of the actor and the category of «prolongation»*. *Kurbasov readings*, 2, 82—93. Kyiv [in Ukrainian].
- Hirniak, I. (1982). *Memories*. New York: Suchasnist [in Ukrainian].
- Ermakova, N. (2008). *Actor in terms of pedagogy: (from the practice of the Art Association «Berezil»)*. *Ukrainian Theater*, 2, 21—24. Kyiv [in Ukrainian].
- Kornienko, N. (2007). *Les Kurbas: rehearsal of the future*. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil: From the Creative Heritage*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Les Kurbas: Articles and memories of Lesbas Kurbas. Literary heritage: (1987)*. (Compilation M.G. Labinskii, L.S. Tanyuk). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Meyerhold, Vs., & A. Fevralsky (Ed.). (1968). *Articles. Letters. Speeches. Conversations: 2 parts. Part 1: (1891—1917)*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Cherkashin, R. (1990). *Master of tragigrotesque*. *Ukrainian Theater*, 1, 4—17. Kyiv [in Ukrainian].
- Shevchenko, N. (2003). «Intelligent Harlequin» — between the temple and the area: (to the science of acting transformation). *Arcadia*, 1, 49—52. Odesa [in Ukrainian].