

Олена АБРАМОВИЧ, Надія ВОВЧЕНКО

<https://orcid.org/0000-0002-4814-6709>

<https://orcid.org/0000-0002-8791-7369>

АМЕРИКАНСЬКІ ГАСТРОЛІ МХТ 1923–1924 рр. (Формування репертуарного театру та американської акторської школи)

У статті розглянуто американські гастролі МХТ 1923–1924 рр. під керівництвом К. С. Станіславського та їх вплив на розвиток американської театральної школи. Проаналізовано причини появи репертуарного театру в Америці.

Ключові слова: театральне мистецтво, репертуарний театр, бродвейський театр, театральна труппа, акторська техніка.

В статье рассмотрены американские гастролі МХТ 1923–1924 гг. под руководством К. С. Станиславского и их влияние на развитие американской театральной школы. Дан анализ причин появления репертуарного театра в Америке.

Ключевые слова: театральное искусство, репертуарный театр, бродвейский театр, театральная труппа, актерская техника.

The article discusses American tours of MХТ in 1923–1924 under the direction of K. Stanislavskyi, and their influence on the development of the American Theatrical School. The reasons for the appearance of Repertoire Theatre in America were analyzed.

Keywords: theatrical art, repertory theater, Broadway, theater group, actor`s technique.

Мета — проаналізувати вплив гастролей МХТ на американську акторську школу (створення репертуарного театру, систематизація акторського мистецтва).

Наукова новизна праці полягає у спробі дослідити вплив гастролей МХТ під керівництвом К. С. Станіславського на театральне мистецтво Америки як фактор еволюційних змін в акторській техніці.

Висновки: Для кардинальних змін у театральній педагогіці американський театр потребував поштовху (жоден з європейських колективів не зміг запропонувати теоретично обґрунтований та сценічно переконливий підхід до акторської професії). Гастролі МХТ під керівництвом К. С. Станіславського представили американцям театр нового формату та акторську труппу високотехнічного рівня. Репертуарний театр, прикладом якого був МХТ, відрізнявся цілісністю колективу, високою мотивацією всіх учасників творчої труппи. В основі репертуарного театру було створення колективу однодумців, що потребувало певних морально-етичних принципів та методологічних змін у фаховій підготовці.

Гастролі Художнього театру продемонстрували американській публіці та професіоналам сучасну акторську школу. Саме це стало найголовнішим і найнеобхіднішим поштовхом для подальшого розвитку американського театру та модернізації акторської техніки.

Гастрольна присутність зарубіжних театрів на сценах Нью-Йорка першої чверті ХХ ст. являла собою суттєву частину американського театрального життя. Американський театральний бізнес відрізнявся неймовірно прагматичним смаком до аристократичної індивідуальності, а особливо «здатністю збирати з усього світу найталановитіших людей». Для прикладу, лише за сезон 1923/24 року в Америці одночасно відбулися гастролі Художнього театру, Елеонори Дузе та постановки Райнгардта [3].

На сценах Нью-Йорка за цей період були показані вистави ірландських, німецьких, австрійських, французьких та англійських відомих режисерів. Також американський театр був дуже добре знайомий і з російським театральним мистецтвом. В Америці 1908 року гастролувала Віра Комісаржевська, яка

представила дев'ять п'єс свого репертуару, після чого була визнана «кращою актрисою нью-йоркської сцени», і це лише один із прикладів діяльності російських артистів в Америці [4].

До часу перших гастролей Художнього театру в Америці, які відбулись у 1923 році, американці вже були достатньо підготовлені й достатньо налаштовані на хвилю європейського мистецтва у всіх його проявах. Станіславський про це сказав: «...американський глядач бачив усе краще, що є в Європі» [7, 381].

Починаючи з 1920-х років історія американського театру почала мірятись не лише іменами акторів-зірок або господарів театральних будівель, а й іменами режисерів. Одне з найвагоміших досягнень американського театру цих років — це розмежування функцій продюсера і режисера, тобто розмежування комерційної зацікавленості у касовому успіхові та незалежного художнього бачення. Рух нової сценографії висунув яскравих і самобутніх художників (Р. Е. Джонс, М. Горелик, Б. Аронсон та інших), які увійшли в історію сценографії світового театру ХХ ст. Потрібно зауважити, що американський театр цього періоду залишається переважно акторським.

Театральні досягнення Америки першої чверті ХХ століття торкнулися усіх сфер театального мистецтва і досягли висот, але мали один вагомий недолік: вони не мали театральної педагогіки, тобто не мали методології виховання актора. Відповідь на цю потребу американського театру дали переважно гастролі Художнього театру під керівництвом К. С. Станіславського.

Гастролі МХТ тривали Європою всю осінь 1922 року, а в Америці розпочались у Нью-Йорку виставою «Цар Федір Іоанович» 8 січня 1923 року в театрі «Ал Джолсон». Упродовж двох сезонів, за 12 місяців свого перебування у США Художній театр дав 380 вистав — це більше ніж кількість днів, що їх театр провів за кордоном. МХТ показав в Америці такі вистави: «Вишневий сад», «Іванов», «На дні», «На всякого мудреця достатньо простоти», «Брати Карамзови», «Цар Федір», «Смерть Пазухіна», та інші [8].

Дуже швидко поїздка МХТ перетворилась у справжню «російську театральну революцію», яка буквально шокувала Америку. Усі критики писали про завоювання Америки російським театром: «Трупа Станіславського ніби громом вразила театральний світ Нью-Йорка, який ніколи не бачив нічого подібного його постановкам» [13, 31]. Підтверджують це також і слова самого видатного режисера: «Тепер в Америці МХТ вважається американським театром» [6, 687]. Увага до самого Станіславського, його театру та акторів була неймовірною.

Гастролі російського театру назавжди змінили хід театральної історії Америки. Вже у шістдесяті роки цього ж століття видатна англійська актриса Сібел Трондайк, яка працювала по обидві сторони океану, стверджувала: «В Америці Станіславського вважають богом театру; майже так само і у нас (у Великобританії)». А журнал «Time» наголошує, що мистецтво Художнього театру ніби звільнило американських акторів «від ходульних і неприродних сценічних умовностей» [14, 78].

Перелічувати всі відгуки захвату про російський театр можна довго, але, щоб запевнити у вагомості внеску МХТ в культуру Америки, достатньо нагадати про випадок, який відбувся під час другого сезону гастролей театру. Провідні мхатівські актори на чолі зі Станіславським були прийняті президентом Куліджем у Білому домі. І це відбулося попри те, що Радянська Росія і Сполучені Штати на той час не мали жодних дипломатичних відносин.

Історія театральної критики доводить: якщо є захват, то має бути й інший бік медалі. І справді, в потці рецензії захвату можна натрапити на низку критичних відгуків на адресу вистав Художнього театру.

Насамперед критика торкалася оформлення вистав: сценографія «Вишневого саду» була виконана в манері ранніх опер, декорації МХТ ставили значно нижче за бродвейський стандарт. Схожу думку на цю тему мав Лі Страсберг, у його спогадах можна прочитати такі слова: «Оформлення вистав МХТ ніяк не могло йти у порівняння з тим, що ми у цей час бачили на нашій сцені у роботах видатних художників Роберта Едмонда Джонса, Нормана Бел Геддеса і багатьох інших. Декорації і костюми МХТ були у буквальному сенсі зношені. На додаток оформлення було погано освітлене, а перебільшений грим був занадто помітний під нашим сучасним світлом» [12, 36]. Одне слово, сценографія вистав відставала як з технічного боку, так і з естетичного.

Другим об'єктом для критики став репертуар. Справді, неможливо сказати, що ці зауваження були нелогічними. Американський театр, який вже пізнав успіх о'ніловських п'єс, вимагав сучасної драматургії, яка б відображала час. У рецензії на «Вишневий сад» критик «NewYorkTimes» Джон Корбін писав: «Критика тут хіба можлива, настільки ці люди та їх середовище вкрай далекі і для нас недоладні» [9, 98].

Третім напрямком критичних зауважень виявилось, хоч як це дивно, акторське мистецтво Художнього театру. В американській пресі того часу спостерігається низка спроб поставити під сумнів винятковість акторського виконання МХТ.

Одні з режисерів звинувачували американську публіку у надмірному захопленні заокеанським

мистецтвом, стверджуючи, що вони й самі можуть створити настільки ж повноцінну театральну трупку. Однак усі спроби таких заяв одразу ж наштовхувалися на незгоду опонентів, які ставили їм абсолютно логічне запитання — чому ж ніхто досі цього не зробив? А відповідь проста — американська публіка і театральні діячі того часу «більше думають про акторів, а не про мистецтво актора» [11, 50].

Неможливо не сказати про різноманітні парадокси, що їх не було помітно на той час, але нині проявилися вочевидь.

По-перше, Художній театр справді привіз старі вистави. Так звана «російська театральна революція» була проведена виставами 25-річної давнини. І причина була зовсім не у фізичній застарілості декорацій. Вибір такого репертуару для гастролей став історичним не лише для Америки, а й для самої системи Станіславського. Саме під час гастролей МХТ у Європі й Америці був закладений фундамент ототожнення системи Станіславського із натуралістичним і реалістичним театром. Кліше «система Станіславського = реалізм» поширилося світом саме після зарубіжних гастролей МХТ 20-х років, і виявилось майже невикористованим [11].

Другим парадоксом гастролей виявилось безсумнівне приписування усіх акторських успіхів винятково системі Станіславського, без усякої підозри про внутрішню опозицію деяких акторів Системі. Також американці не знали й про постійні творчі суперечності всередині Системі, з якою швидкістю змінювались погляди й репетиційні прийоми самого режисера у нелегкій справі освоєння акторської природи. Сукупність цих факторів зумовила абсолютизацію Системі, сприйняття її як істини, а не як процесу, що постійно розвивається.

По-третє, відкриттям для американського театру стало те, що вистави жили на сценах Художнього театру більше ніж чверть століття, у творчо-організованих умовах, абсолютно не схожих на бродвейські: тривалі репетиції, система експлуатації у репертуарному театрі та інші. «Тривалість» мхатовських вистав викликала підвищений інтерес, повагу і навіть захоплення.

Розуміння принципової відмінності організації театральної справи в Москві й на Бродвеї зумовили два взаємовиключних висновки — або до боротьби за створення репертуарного театру в Америці, або до заперечення придатності системи Станіславського для роботи актора в комерційному театрі.

Один з провідних театральних критиків Америки Старк Янг підсумував гастролі МХТ так: «Ці виконавці не привезли з собою нову драму <...> також не можна сказати, що у нас немає таких же

хороших акторів <...> сценографія МХТ нічому не може нас навчити <...> їх сценографія належить до школи, яка неабияк набридла нам у виставах Г. Ірвінга і Д. Беласко. Точний реалізм або ілюзію, яку створюють подібні декорації, набагато перевершив створюваний Р. Е. Джонсом шинок “Анни Крісті”. Значення МХТ для нашої сцени <...> має більш моральне й етичне значення, ніж естетичне» [6, 7]. Цікаво, що К. Станіславський частково погоджувався з цим ствердженням, адже давав американським акторам та постановочній культурі високі оцінки.

Поняття ансамблю, групи однодумців стало визначальним для усього американського досвіду освоєння мхатовських принципів і положень Системі, а особливе враження воно справило на молодого Лі Страсберга, вирішивши його подальше творче життя.

Пояснити спрагу до навчання американців у Станіславського можна відсутністю розвитку акторської школи та театральної педагогіки. І, оскільки американський театр проріс крізь усі етапи розвитку багатьох форм театру, крізь які пройшов і європейський театр, комерційна організація справи стала його єдиною формою.

Бродвейському театрові потрібні були «зірки» на головні ролі, а тому неминуче переїждів підбір акторів за амплуа і типажем, зросла відірваність майстерності провідних акторів від рівня акторів другорядних ролей. Актор був приречений на виконання однієї й тієї самої ролі роками, не маючи можливості розвивати різні сторони свого таланту [3].

Театральні школи, які почали виникати на початку ХХ століття намагалися заповнити цю нішу, але та методика, за якою відбувалось викладання, виховувала акторів минулого. Навчання майстерності в цих класах зводилося переважно до зовнішньої техніки — розробки голосу і жесту.

Покоління «молодих режисерів», більшість яких виявляли театральні процеси у 1910-ті — початку 1920-х років, як виявилось, не змогли взяти на себе функцію створення педагогіки акторської справи. На відміну від своїх європейських колег, які приходили у режисуру з акторської професії, американські режисери цього періоду починали свій творчий шлях з професій драматургів, продюсерів або художників, що не давало їм можливості повноцінно усвідомити проблематику акторської майстерності [8, 202–203].

Спрямований на комерційний успіх, бродвейський театр навчився не виховувати акторів, а знаходити таланти через розроблену і розвинену систему прослуховувань і відбору на конкретну роль за принципом амплуа.

Як бачимо, для корінних змін у театральній педагогіці американський театр потребував поштовху збоку. І, незважаючи на те, що у цей період в Америці гастролувала велика кількість європейських колективів та режисерів, ніхто з них не зміг запропонувати методологічно розроблений та сценічно переконливий підхід до акторської професії. Саме приїзд МХТ став тією випадковістю, яка і окреслила цю потребу.

Театр Станіславського продемонстрував американському театрові акторську трупку нового рівня: об'єднану спільністю методології, яка говорила єдиною театральною мовою. Саме Художній театр продемонстрував американській публіці і професіоналам театральної справи, що таке акторська школа. Це й стало поштовхом для подальшого розвитку американського театру.

Можна сказати, що Станіславський і американський театр були зацікавлені одне в одному, адже як американський театр потребував учителів, так і К. Станіславський шукав собі учнів. Збереження театру режисер бачив лише у постійному вивченні мистецтва актора, але цього йому вже не вдавалося досягти від втомлених щоденними виставами та спрагою до грошей акторів МХТ, і несподівано для себе, те, що він не міг знайти у своїх акторах, він знайшов у представниках американського театру.

«Ці люди справді приходять до нас навчатись», — пише про них учасник гастролей С. Л. Бертенсон [1, 75]. Хоча перша зустріч з професійним глядачем Америки була досить курйозною — американські актори почали свистіти, виражаючи свою найвищу ступінь захвату, що викликало шок мхатівців. Але, незважаючи на культурний і мовний бар'єр, Станіславський відчував професійну зацікавленість американців. Тут він і його Система опинилися в оточенні неймовірної уваги, тут він став щасливий в учнях. Американські актори тягнулися до Станіславського, а він — до них. Все збіглося, а в театрі іноді це стає вирішальним чинником [1].

Країну, яка тривалий час сприймала театр як щось фальшиве і награне, не могла не підкорити позиція Станіславського — заперечення шаблонів акторської гри, ненависть до штампів, особлива увага до спостереження і почуття правди. Найголовніше, для Станіславського театр був мистецтвом, поєднанням навчальної лабораторії та храму — і вже точно не шоу-бізнесом.

Опора методології Станіславського на об'єктивні закони природи, а не просто на традиції національної акторської школи, робить її універсальною для будь-якої країни. Тому Система стала бажаною і затребуваною в американському театральному про-

цесі. На додаток до цього вчителі за досить короткий час почали говорити з учнями їхньою мовою. А сам Станіславський, від'їжджаючи з гастролей, залишив для своїх глядачів, а найголовніше, для акторів-послідовників цілу книжку англійською мовою, почавши традицію англомовних видань Станіславського. Праця «Моє життя в мистецтві», видана в Америці 1924 року, являла собою введення у Систему для майбутніх театральних діячів Америки.

Станіславському та його учням неодноразово пропонували залишитися в Америці й виховувати наступні покоління акторів, більш того, точилися розмови про будівництво нового приміщення, де режисер зі своїми учнями створив би репертуарний театр, Оперну студію [5].

Жодному з цих планів не судилося здійснитись. Станіславський відмовлявся, посилаючись на зайнятість, але в одному з листів своїм учням в Америку він написав: «Для того щоб створити новий тип актора, потрібна художня атмосфера. Це найскладніше при створенні справи. Така атмосфера завжди була у нас в Москві. Створити її знову в Америці — питання багатьох років наполегливої роботи» [4, 7]. У цьому коротенькому записові Станіславський ніби дає завдання тим, хто візьметься за виховання американського актора. Актора потрібно виховувати в художній атмосфері.

Таким чином, К. Станіславський намітив серйозний план театального будівництва, котрий передбачав підняття методологічних, організаційних, естетичних та етичних питань.

Доля розпорядилася таким чином, що реалізувати цей план довелося вже поколінню учнів Станіславського; сам він, залишивши Америку після других гастролей МХТ, ніколи туди не повертався. Американські ж актори регулярно приїздили у МХТ на, так би мовити, стажування, для розв'язання певних проблем та й просто за порадою і натхненням.

Як вже ішлося вище, після від'їзду Художнього театру в Америці розпочнеться ціла низка нових процесів.

По-перше, почали виникати театри, які перейняли ідею постійного ансамблю, ідею репертуарного художнього театру з постійною трупкою. Як згадував Страсберг: «В МХТ ми вперше побачили велику можливість єднання акторів, які не обов'язково були на одному рівні, та, проте, були здатні до однакової ширості, глибини, все в правді. Цей досвід став головним стимулюючим фактором у розвитку американського театру і напряду, вплинув не лише на мій особистий розвиток, а й на створення театру “Груп” і Громадського театру Єви Ле Гальєнн, на постійні спроби театру “Гілд” створити реперту-

арний театр <...> і на багато інших подій в американському театрі» [12, 40–41].

У цитаті Лі Страсберга справді перелічені найважливіші події американського театрального життя другої половини 1920-х — початку 1930-х років.

1926 рік — театр «Гілд» робить першу спробу ввести репертуарну систему, звичайно, з американськими коригуваннями. Актори грали тиждень одну п'єсу, тиждень іншу, а потім знову поверталися до першої. Така система тривала два сезони і дала змогу якщо й не створити постійну трупу, то хоча б сформувати усталену групу акторів, яким була близька режисура театру і які мали до нього певний сентимент. Однак творчий успіх, що його принесла постановка п'єси О'Ніла «Дивна інтерлюдія», спричинилася до того, що театр не втримався від комерційної вигоди, зігравши виставу 426 разів поспіль [12].

У тому ж 1926 році було створено Громадський репертуарний театр під керівництвом Єви Ле Гальєнн. Театр планував створити бібліотеку живих п'єс — ставити класику, заохочувати глядача до нової для них творчості Г. Ібсена і А. Чехова.

У театрі були встановлені доступні ціни на квитки, за прикладом МХТ. Якщо репертуарний принцип був схоплений творцями театру на сто відсотків, то таке вчення російських гастролерів, як виховання єдиного ансамблю, не було взято до уваги. Потреба виховання акторів, вироблення єдиного методу гри були очевидні, але Ле Гальєнн не надавала цьому відповідного значення. Створити колектив не вийшло, і в 1931 році група акторів і режисерів, покинувши театр, створює свій театр — «Груп», десять років творчості якого стануть найбільш вагомим прикладом реалізації мхатовських принципів в американському театрі [11].

Важливим наслідком успішних гастролей Художнього театру стало масове виникнення театральних студій «мхатівського кореня», де навчання велося за системою К. Станіславського.

Американський історик театру підбиває підсумок гастролей театру так: «Коротко кажучи, росіяни стали еталоном, за яким судять про майстерність актора» [10, 75]. Це зробило можливим і навіть необхідним відкриття великої кількості шкіл та студій під керівництвом російських акторів-емігрантів, які — за відсутності державної, централізованої системи освіти акторів — відіграли важливу роль як «кузня кадрів» для американського театру і кіно ХХ ст. [11].

Серед таких керівників були такі талановиті актори й педагоги: Марія Успенська, Тамара Дейкарханова, Лев і Варвара Булгакови, Михайло Чехов, Віра Солов'йова і Андріус Жилінський, Іван Лазарєв і Марія Астрова, Річард Болевський.

Джерела та література:

1. Бокшанская О. С. Письма И. Немировичу-Данченко. Москва, 2005. В 2-х т. Т. 1. С. 75.
2. Смелянский А. М. Профессия – артист / Станиславский К. С. Собр. соч. : В 9 т. Москва, Искусство, 1989. Т. 2. С. 5-8.
3. Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. Москва : Искусство, 2002. С. 67.
4. Смелянский А. М. Профессия – артист / Станиславский К. С. Собр. соч. : В 9 т. Т. 2. 2007. С. 26.
5. Смирнов Б. А. Эволюция американского исполнительского мастерства. Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. Ленинград, 1979. С. 146.
6. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва, 1953. С. 687.
7. Станиславский К. С. Собрание сочинений : В 9 т. Т. 2. С. 377–378, 407.
8. Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. Санкт-Петербург : РГИСИ, 2016. С. 100–103.
9. Carnicke, S. Stanislavsky in Focus. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1998. P. 98, p.104.
10. Carnicke Sharon Marie. Lee Strasberg's Paradox of the actor. Screen Acting. New York : Rout-ledge, 1999. P. 75–87.
11. Gordon, M. Stanislavskiy in America. Thornton Sherwood, 1966. P. 79.
12. Strasberg, L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston : Little, Brown, 1987. P. 36–37, p. 40, 102.
13. Smith, W. Real Life Drama. USA : Boston, 1990. Pp. 21, 31, 72, 77, 66.
14. Theatre: Stanislavsky's Ghosts. Time. 1965, 12 Feb. № 2. P. 78.

References

1. Bokshanskaya, O. S. (2005). The letters to Nemyrovich-Danchenko. Moscow : V 2 т. Т. 1. 75 [in Russian].
2. Smelianskiy, A. M. (1989). Profession is an artist. *Stanislavskiy K. S. Complete works*. : V 9 т. Moscow : Iskusstvo. Т. 2. 5–8 [in Russian].
3. Smelianskiy, A. M. (2002). Leaving nature. Кн. 2. Moscow : Iskusstvo. 67 [in Russian].
4. Smelianskiy, A. M. (2007). Profession is an artist. *Stanislavskiy K. S. Complete works*. Moscow : Iskusstvo. V 9 т. Т. 2. 26 [in Russian].
5. Smirnov, B. A. (1979). Evolution of American carrying out mastery. Problem of realism in a foreign dramatic art. Leningrad. 146 [in Russian].
6. Stanislavskiy, K. S. (1953). Articles. Speeches. Conversations. Letters. Moscow. 687 [in Russian].
7. Stanislavskiy K. S. Complete works: V 9 т. Т. 2. Moscow : Iskusstvo, pp. 377–378. 407 [in Russian].
8. Cherkasskiy, S. D. (2016). Mastery of actor : Stanislavskiy – Boleslavskiy – Strasberg : History. Theory. Practice. S.-Petersburg : PGI SY [in Russian].
9. Carnicke, S. (1998). Stanislavsky in Focus. Amsterdam : Harwood Academic Publishers. 98, 104 [in English].
10. Carnicke, Sharon Marie. (1999). Lee Strasberg's Paradox of the actor. Screen Acting. New York : Rout-ledge. 75–87 [in English].
11. Gordon, M. (1996). Stanislavskiy in America. Thornton Sherwood. 79 [in English].
12. Strasberg, L. (1987). A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston : Little, Brown (pp. 36–37, 40, 102) [in English].
13. Smith, W. (1990). Real Life Drama. USA : Boston [in English].
14. Theatre: Stanislavsky's Ghosts. Time. 1965, 12 Feb. № 2. 78 [in English].

Олександр БЕЗРУЧКО
<https://orcid.org/0000-0001-8360-9388>
Researcher ID B-8818-2019
Науковці України ID: 0009734

СПЕЦИФІКА ТЕАТРАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В. Б. КІСІНА У КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ ІНСТИТУТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

У цій статті досліджено специфіку театральної педагогічної діяльності відомого українського театального і телевізійного режисера, мистецького педагога, завідувача кафедри режисури телебачення КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидата мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Борисовича Кісіна в режисерсько-акторській майстерні патріарха української театральної педагогіки, відомого режисера і театрознавця, колишнього «березільця» М. П. Верхацького у Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Ключові слова: Віктор Борисович Кісін, театральна педагогічна діяльність, Київський державний інститут театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, майстерня.

В этой статье исследована специфика театральной педагогической деятельности известного украинского театрального и телевизионного режиссера, творческого педагога, заведующего кафедрой режиссуры телевидения КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого, кандидата искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Украины Виктора Борисовича Кисина в режиссерско-актерской мастерской патриарха украинской театральной педагогики, известного режиссера и театроведа, бывшего «березолеца» М. П. Верхацкого в Киевском государственном институте театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого.

Ключевые слова: Виктор Борисович Кисин, театральная педагогическая деятельность, Киевский государственный институт театрального искусства И. К. Карпенко-Карого, мастерская.

This article explores the specifics of the theatrical pedagogical activity of the famous Ukrainian theater and television director, the art teacher, the head of the department of the directing on television of KSITA in the name of I. K. Karpenko-Karyi, the PhD of the art studies, professor, Honored Art Worker of Ukraine Viktor Borisovich Kisin in the director-actor's workshop of the patriarch of Ukrainian theater pedagogy, well-known director and theater scientist, former «Berezilivets» M. P. Verkhatskyi at the Kyiv State Institute of Theater Arts in the name of I. K. Karpenko-Karyi.

Keywords: Viktor Borisovich Kisin, theatrical pedagogical activity, Kyiv State Institute of Theater Arts in the name of I. K. Karpenko-Karyi, workshop.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення творчої спадщини провідних вітчизняних митців, які багато зробили для розбудови української культури. Одним із них є відомий український театральний і телевізійний режисер, мистецький педагог, завідувач кафедри режисури телебачення КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства (1980), професор (1995), заслужений діяч мистецтв України (1993) Віктор

Борисович Кісін (14 квітня 1933, м. Хабаровськ, Російська Федерація — 4 вересня 1997, м. Київ, Україна), який був одним з перших українських вчителів екранних мистецтв, які спеціалізувались у галузі телебачення.

Проблема, якій присвячується дослідження, полягає в тому, що українськими мистецтвознавцями недостатньо досліджувалася специфіка театральної педагогічної діяльності видатного українського

режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна. І це особливо важливо у контексті нещодавнього вісімдесятип'ятирічного ювілею митця.

Виходячи з проблеми, ми визначимо *мету* дослідження: проаналізувати та дослідити специфіку театральної педагогічної діяльності В. Б. Кісіна в режисерсько-акторській майстерні М. П. Верхацького у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Життя, мистецьку і педагогічну діяльність В. Кісіна досліджували багато вітчизняних мистецтвознавців і діячів культури, зокрема, В. Скуратівський [1; 2], В. Горпенко [3], Л. Наумова [4–6], В. Вітер [7], С. Марченко [8], О. Будникова [6], Р. Ширман [9], В. Хмельницький [10], В. Образ [11], Т. Дейнегіна [12], Г. Десятник [13], С. Порожна [14], І. Довженко [15], О. Безручко [16–19] та ін. Та все ж, зважаючи на масштаб митця, можна констатувати, що ще недостатньо проаналізований етап театральної педагогічної діяльності Віктора Борисовича Кісіна у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Науковими завданнями цієї статті є дослідити специфіку театральної педагогічної діяльності видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна; з'ясувати ситуацію з його входженням як третього педагога до об'єднаної акторсько-режисерської майстерні М. П. Верхацького; реконструювати перший досвід театральної педагогічної роботи митця під час допомоги вчителю М. П. Верхацькому у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; проаналізувати причини педагогічної перемоги Віктора Кісіна у протистоянні з деякими студентами майстерні М. П. Верхацького.

Виклад основного матеріалу. У Київському державному інституті театрального мистецтва (КДІТМ) ім. І. К. Карпенка-Карого з 1966 року під керівництвом учня Л. С. Курбаса, професора М. П. Верхацького В. Б. Кісін працював над дисертацією з театрального мистецтва «Перевтілення. Психологічні аспекти його теорії і питання театральної психотехніки».

Після закінчення аспірантури 30 вересня 1969 року науковий керівник М. П. Верхацький написав відгук на дисертаційну роботу В. Б. Кісіна: «Дисертація дає наукову розробку актуальних питань теорії і практики реалістичного театру і театральної педагогіки» [20, арк. 12].

Наукову роботу в аспірантурі Кісін поєднував із творчою діяльністю. Окрім роботи на «Укрте-

лефільмі», у Навчальному театрі своєї «альма матер» 1969 року випустив зі студентами акторської майстерні дві вистави «Матінка Кураж та її діти» за Б. Брехтом і «Місія містера Перкінса» за О. Корнійчуком. Наступного року на Держтелерадіо УРСР була випущена телевізійна вистава «Спитай себе».

Після закінчення аспірантури КДІТМ з 1 жовтня 1969 року В. Кісін почав працювати старшим викладачем кафедри майстерності актора на II «Б» курсі три роки: «Це був не просто щасливий випадок, це була закономірність: сам Бог велів узятися за викладання в творчому ВНЗ блискуче освіченій людині, яка володіє завидною широтою поглядів» [21].

На початку другого курсу художній керівник акторсько-режисерського курсу КДІТМ М. Верхацький, який вже мав другого педагога — свого колишнього учня М. Мерзлікіна, як згадував студент цього курсу Василь Вітер, увів у педагогічний склад майстерні ще одного свого учня, Віктора Кісіна: «Я добре пам'ятаю початок занять на другому акторському курсі. Вересень 1969 року. Зустріч із нашими “богами” — Михайлом Полієвктовичем Верхацьким і Миколою Івановичем Мерзлікіним. Ми їх уже встигли полюбити і довіряли цілковито. Аж раптом з'являється ще один викладач, про якого Верхацький тоді сказав: “Це чоловік, від якого залежатиме ваша подальша доля”.

Невисокий на зріст, з пильним, трохи колючим поглядом. Він носив великий шкіряний портфель чорного кольору. Я тоді про себе подумав: учитель фізики» [7, 31].

Проте, за словами В. Вітра, майстерня не відразу сприйняла нового педагога: «Трохи заспокоювало, що В. Кісін — теж учень Верхацького. Але курс фактично розділився на два табори — ті, які прийняли Кісіна, і ті, які тримали його на відстані. Я належав до останніх» [7, 31].

М. П. Верхацький, як досвідчений педагог, відчув, що частина курсу не сприймає нового викладача і ситуація з часом лише погіршується, а тому знайшов вихід із цієї ситуації: «Курс розділили на невеличкі групи по два-три студенти. Ми якраз тоді працювали над уривками із драматичних творів. Потрапили ми з Володею Нечипоренком до Віктора Борисовича... “Ну, все, — подумав я, — моя акторська кар'єра скінчилася”. Та завершився цей чотиримісячний період хепі-ендом. Ми пізнали дуже цікаве життя персонажів, яких грали (то був уривок із п'єси О. Штейна «Океан»). Оскільки наші герої були військовими моряками, то ми ходили вивчати життя морських курсантів. Майже щоденні репетиції, хоч і були довгими, не видавалися

такими. І завжди закінчувались на тому місці, коли вдавалося чогось досягнути. Пізніше я дізнався, що це один із методологічних прийомів Віктора Борисовича — закінчувати репетицію тоді, коли виконавці досягають позитивного результату.

Я відкрив нового учителя. Думаю, не тільки я, а майже весь курс» [7, 31].

Найголовніше, що вдалося Вікторові Кісіну у цій майстерні, це, за образним висловом Василя Вітра, по-перше, «стати одним цілим» під час репетиції дипломної п'єси Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти»; по-друге, відійти від усталених методів: «Тоді в Радянському Союзі п'єси Брехта ставили вкрай рідко. “Театр на Таганці” ставив “Життя Галілея” та “Добра людина з Сезуана”, а вистава “Матінка Кураж” йшла у Московському “Театрі сатири” і в Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. Ольги Кобилянської. Та все-таки то були вистави, драматургія яких відкривалася ключем “системи Станіславського”».

Віктор Борисович розумів, що методи Станіславського тут не підходять. І він почав вживляти в нас, студентів, любов до абсолютно нової системи репетицій. До певної міри то був виклик традиціям, які панували в нашому театральному інституті. Все опиралося цим новаціям, кожне засідання кафедри проходило довго і напружено, майже щоразу ставилось питання про відповідність нашого викладача тій посаді, яку він обіймає. Тільки авторитет М. Верхацького щоразу рятував ситуацію» [7, 31].

Василь Вітер проаналізував складові педагогічного таланту Віктора Борисовича Кісіна: «У нас мало що виходило із того, чого прагнув наш викладач, але ми йому вірили і віддавали все, що в нас було, — свою любов і свій час. Поступово репетиції, помножені на захоплення, зробили свою справу. Ми вхопили тему, засвоїли новий стиль — глибоке проживання в характері персонажів і швидкий, немов відчужений вихід із нього. І невдовзі ми відчули, що в інституті у нас з'явилося чимало друзів і прихильників.

А найголовніше — те, що характерне для В. Кісіна, — це вміння використати обставини (саме ці студенти, у цьому інституті) і поєднати їх зі специфічним простором драматургії видовища (суспільне очікування теми і її вирішення саме таким естетично-емоційним способом)» [7, 31].

Найвідомішими випускниками цієї майстерні є Василь Вітер, Михайло Горносталь, Володимир Нечипоренко, Олександра Парра, Анатолій Фурманчук та ін.

Студенти цієї майстерні вважали, що Михайло Верхацький і викладачі його школи Віктор Кісін

і Микола Мерзликін «навчили нас полюбити акторську і режисерську *працю як процес*. Наука, що не засушує процес пізнання матеріалу, а надихає» [22, 317]. Крім того, у цей період В. Б. Кісін працював над науково-методичною роботою «Екзаменаційні тести для вступників».

Мистецько-наставницька діяльність Віктора Кісіна ґрунтувалась на педагогічній спадщині його вчителя Михайла Верхацького та вчителя його вчителя Леся Курбаса. «У спілкуванні з учнями я намагаюсь уникати особистих спогадів і посилянь на власну творчу практику, — згадував Віктор Кісін. — Мою причетність до Станіславського і Курбаса вони вловлюють за якимись деталями, мікроінтонаціями, за стилем побутової поведінки, ще за якимись “дрібницями”, які мають ту цінність, що їх не можна награти, використати для навчання. Чому я певен, що мої учні це “вловлюють”? Бо саме такою була манера Михайла Верхацького. Він не нав'язував нам Майстра, не надокучав спогадами, лекцій про “систему Курбаса” прочитав дві чи три за п'ять років, але ми, його учні, відчували, фантазували, здогадувалися. І “дід” дуже радів, коли у своїх фантазіях про Курбаса ми говорили про те, що насправді було. Таке ненаукове успадкування закарбувалось у пам'яті, у душі, і вже потім знаходило документальне підтвердження» [23, 184–185].

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено специфіку театральної педагогічної діяльності видатного українського режисера театру і телебачення, актора, мистецького педагога В. Б. Кісіна; з'ясовано ситуацію із входженням як третього педагога до об'єднаної акторсько-режисерської майстерні М. П. Верхацького; реконструйовано його перший досвід театральної педагогічної роботи під час допомоги вчителю М. П. Верхацькому у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого; проаналізовано причини педагогічної перемоги Віктора Кісіна у протистоянні з деякими студентами майстерні М. П. Верхацького.

Однак, зважаючи на масштаб значення Віктора Кісіна для української культури, перспективи наукових розвідок життя, мистецької і педагогічної діяльності митця залишаються великими.

Джерела та література

1. Скуратівський В. Л. Віктор Борисович Кісін. Передне слово. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог: колективна монографія* [наук. ред.: О. В. Безручко]. Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 4–12.
2. Скуратівський В. Л. Унікальне, незамітиме місце в українській національно-культурній структурі В. Б. Кісіна.

- Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 2. С. 72–74.
3. Горпенко В. Г. Телевізійна педагогічна школа: минуле і сучасне. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 61–82.
 4. Наумова Л. М. Окремі положення теоретичних пошуків В. Б. Кісіна. Поняття видовища. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 127–141.
 5. Наумова Л. М. Про моїх учителів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.* Київ, 2011. Вип. 9. С. 254–263.
 6. Будникова О. О., Наумова Л. М. Віктор Борисович – вчитель, колега, друг. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 52–60.
 7. Вітер В. Віктор Кісін: на шляху до видовища. *Кіно-Театр*. 2011. № 2. С. 30–34.
 8. Марченко С.М. Віктор Кісін – піонер відеотехнологій, новатор кіномови (на матеріалі відеосеріалу «Останній доказ королів»). *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 103–126.
 9. Ширман Р. Н. Вчитель вчителів. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 192–198.
 10. Хмельницький В. І. Віктор Кісін в моєму творчому житті. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 2. С. 90–92.
 11. Образ В. Ф. Педагогічна діяльність Віктора Борисовича Кісіна. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 142–188.
 12. Дейнегіна Т. О. Кадр, який тривав усе життя. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 83–98.
 13. Десятник Г. О. Погляд за небокрай. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 99–102.
 14. Порожна С. Г. Віктор Кісін – Вадим Чубасов: творчий тандем. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 2. С. 36–39.
 15. Довженко І. Б. Відлуння педагогічних настанов Віктора Кісіна: до проблеми «загальнокультурного успадкування». Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «В. Б. Кісін та Інститут кіно і телебачення Київського національного університету культури і мистецтв», 14 грудня 2017 р., м. Київ / Упорядник О. В. Безручко. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2017. Ч. 1. С. 65–69.
 16. Безручко О. В. В. Б. Кісін: шлях в режисуру та педагогіку видовищних мистецтв. *В. Б. Кісін: режисер, науковець, педагог : колективна монографія* [наук. ред. : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2016. Т. 1. С. 13–51.
 17. Безручко О. В. Кісін Віктор Борисович. Безручко О. В. Вітчизняна кінорежисерська школа: персоналії : монографія. Київ : КиМУ, 2013. Т. 5. С. 136–168.
 18. Безручко О. Специфіка навчання В.Б. Кісіна у Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін.* Київ, 2018. Вип. 22. С. 152–156.
 19. Bezruchko O. Origins of creative and pedagogical activity of V.B. Kisin. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2018. № 13. С. 126–131.
 20. Архів Київського національного університету театру, кіно і театру (КНУТКТ) ім. І.К. Карпенка-Карого. Ф. 11. Оп. 2. Особиста справа Кісіна Віктора Борисовича.
 21. Друзья-телевизионщики. Он любил тупиковые ситуации и неразрешимые задачи: «Так это же интересно!..»: [ред. ст.]. *Киевские ведомости*. 1997. 6 сентября.
 22. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць; Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2010. Вип. 7. С. 312–324.
 23. Кісін В. Кілька необов'язкових штрихів до портретів Леся Курбаса. Михайло Верхацький. 100: дні і праця, листування, спогади сучасників: до 100-річчя з дня народження / [упоряд. М. Лабінський]. Київ : Проза, 2004. С. 182–190.

References

1. Skurativskiy, V. L. (2016). Victor Boris Kisin. Front word. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 4–12. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
2. Skurativskiy, V. L. (2017). Unique, not replaceable place in the Ukrainian national-cultural structure of V. B. Kisin. Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V.B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv», 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 2), pp. 72–74, Kyiv : Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
3. Gorpenko, V. G. (2016). Televisonal pedagogical school: past and modern. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 61–82. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
4. Naumova, L. M. (2016). Separate positions of theoretical searches of V. B. Kisin. Concept of spectacle. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O.V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 127–141. Kyiv: Vydav. tsentr KNUKIM [in Ukrainian].
5. Naumova, L. M. (2011). About my teachers. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho, 9. 254–263 [in Ukrainian].
6. Budnykova, O. O., Naumova L. M. (2016). Victor Boris is a teacher, colleague, friend. V. B. Kisin: rezhysler, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of

- O.V. Bezruchko, (Vol. 1), pp. 52–60. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
7. Viter, V. (2011). Victor Kisin: on a way to a spectacle. *Kino-Teatr*, 2, 30–34 [in Ukrainian].
 8. Marchenko, S. M. (2016). Victor Kisin is a pioneer of videotechnologies, innovator of cinemalanguage (on material of videoserial «Last proof of kings»). V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 103–126. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 9. Shyrman, R. N. (2016). Teacher of teachers. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 192–198. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 10. Khmelnytskyi, V. I. (2017). Victor Kisin is in my creative life. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V. B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv»*, 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 2), pp. 90–92. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 11. Obraz, V. F. (2016). Pedagogical activity of Victor Borysovych Kisin. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 142–188. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 12. Deinehina, T. O. (2016). Frame, which lasted right through life. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), (pp. 83–98). Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 13. Desiatnyk, H. O. (2016). A look is for a firmament. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 99–102. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 14. Porozhna, S. H. (2017). Victor Kisin and Vadym Chubasov: creative tandem. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V. B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv»*, 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 2), pp. 36–39. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 15. Dovzhenko, I. B. (2017). Echo of the pedagogical settings of Victor Kisin: to the problem of «general cultural inheritance». *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu «V.B. Kisin ta Instytut kino i telebachennia Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv»*, 14 hrudnia 2017 r., m. Kyiv. Ed.: O. V. Bezruchko, (Vol. 1), pp. 65–69. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 16. Bezruchko, O. (2016). V. B. Kisin: a way is in direction and pedagogics of spectacle arts. V. B. Kisin: rezhyser, naukovets, pedahoh: collective monograph [scientific editor-in-chief of O. V. Bezruchko], (Vol. 1), pp. 13–51. Kyiv : Vydav. tsentr KNUKiM [in Ukrainian].
 17. Bezruchko, O. (2013). Kisin Viktor Borysovych. *Vitchyzniana kinorezhyserska shkola: personalii: monohrafiia*, (Vol. 5), pp. 136–168. Kyiv : KyMU [in Ukrainian].
 18. Bezruchko, O. (2018). Specific of studies of V. B. Kisin in the Kyiv. State Institute of Dramatic Art named after I. K. Karpenko-Kariy. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, pp. 152–156 [in Ukrainian].
 19. Bezruchko, O. (2018). Origins of creative and pedagogical activity of V. B. Kisin. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 13, pp. 126–131 [in Ukrainian].
 20. The archive of the Kyiv National University of Theater, Cinema and Theater named after I. K. Karpenko-Kariy. F. 11, Op. 2. Personal file of Victor Borysovych Kisin [in Ukrainian and Russian].
 21. Friends-televisional workers (1997). He loved deadly embraces and insoluble tasks: «So the same interestingly!...». *Kievskie vedomosti*, on September, 6 [in Russian].
 22. Viter, V. (2010). Pedagogical trade of M. Verkhackiy: director's aspect. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 7, pp. 312–324 [in Ukrainian].
 23. Kisin, V. (2004). A few optional strokes to the portrait of Les Kurbas. *Mykhailo Verkhatskyi. 100: dni i pratsia, lystuvannia, spohady suchasnykiv: do 100-richchia z dnia narodzhennia* [scientific editor-in-chief of M. Labinskyi], pp. 182–190. Kyiv: Proza [in Ukrainian].