

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ВЕРХАЦЬКОГО (1926–1973 рр.): НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто основні періоди педагогічної діяльності Михайла Верхацького (харківський, узбецький, київський), його вплив на розвиток театральної освіти в Україні. Стаття є спробою виявити основні напрями наукової діяльності педагога, представити та проаналізувати читачам науково-теоретичні праці, які ще досі невідомі українському театрознавству.

Ключові слова: Михайло Верхацький, Лесь Курбас, театрально педагог, історія узбецького театру, метод «споглядання».

В статье рассмотрены основные периоды педагогической деятельности Михаила Верхацкого (харьковский, узбекский, киевский), его влияние на развитие театрального образования в Украине. Статья является попыткой выявить основные направления научной деятельности педагога, представить и проанализировать читателям научно-теоретические труды, которые до сих пор неизвестны украинскому театроведению.

Ключевые слова: Михаил Верхацкий, Лесь Курбас, театральный педагог, история узбекского театра, метод «созерцания».

The article deals with the main periods of pedagogical activity of Mikhaylo Verhatskyi — Kharkiv, Uzbek, Kyiv. The research attention is also paid on his influence on the development of theater education in Ukraine. The paper is an attempt to identify the precedent directions of the scientific activity of the pedagogue, represented in theoretical works that are still unknown for Ukrainian theater studies.

Key words: Mykhaylo Verhatskyi, Les Kurbas, theater teacher, the history of the Uzbek theater, the method of «contemplation».

Михайло Верхацький — учень Леся Курбаса, режисер, театрально критик і теоретик театру. Більшу частину творчого життя він присвятив, як і його колеги-березильці В. Василько, Г. Ігнатович, В. Складенко, Б. Тягно, Р. Черкашин, Л. Дубовик, театрально педагогіці. Березильська школа орієнтувала колишніх учнів на передачу знань наступному поколінню і, за словами театрознавця Н. Кузякіної: «Курбас виховав у них спрагу соціального і наукового осмислення театрального процесу <...>, учнів Курбаса у зрілу пору потягнуло не лише до викладацтва, але й до пера» [1, 407]. Особливо дбав про розвиток театральної освіти М. Верхацький, педагогічна діяльність якого ще досі повною мірою не досліджена.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. 2002-го року його учні видали книжку «Михайло Верхацький. 100» [2], де зібрані статті, присвячені діяльності театру «Березиль» та творчості Леся

Курбаса, листування з В. Чистяковою, В. Васильком, а також спогади Ю. Богдасhevського, В. Кісіна, М. Мерзлікіна, М. Мартона, В. Баєнка та інших. У 2010 році вийшла стаття учня М. Верхацького — В. Вітра «Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект» [3], в якій уперше розглянуто особливості його педагогічного методу.

Мета цієї статті — на основі аналізу архівних матеріалів встановити та охарактеризувати періоди педагогічної діяльності М. Верхацького, висвітлюючи основні напрямки його наукових пошуків, які є невід'ємною частиною розвитку української та узбецької театральної освіти середини ХХ століття.

Педагогічну працю митця умовно можна поділити на три періоди — харківський (1926–1935), узбецький (1936–1952) та київський (1952–1973). Харківський період представлений формуванням

педагогічного досвіду М. Верхацького в «Березолі» (1926–1933), роботою у Харківському музично-драматичному інституті (1930–1933) та у Харківському театральному технікумі (1933–1935) [4, 1]. Як відомо, 1936 року М. Верхацький виїхав до Узбекистану. Він викладав у Ташкентському театральному училищі (1939–1940), працював у Ташкентському науково-дослідному інституті мистецтва (1940–1942) та посприяв заснуванню Ташкентського театального інституту, де був першим ректором і очолював кафедру майстерності актора та режисури (1945–1952) [4]. На наш погляд, найбільш плідним та зрілим є київський педагогічний період його роботи.

Власне, 1952 року М. Верхацький повернувся в Україну й розпочав викладати в Київському державному інституті театального мистецтва (нині Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого). Педагог працював на кафедрі майстерності актора і у період 1958–1963 рр. очолював її, а також викладав режисуру. На думку М. Верхацького, один із важливих напрямів роботи кожного педагога — наукові дослідження. Як керівник кафедри він часто зауважував своїм колегам, що потрібно вибирати такі проблеми для наукових розробок, які впливають з виховного процесу. Митець був глибоко переконаний: правильний орієнтир у науковій роботі зумів би не лише значно покращити театральну-педагогічну практику інституту, а й вплинути на розвиток українського театру [5, 7–11]. Обіймаючи посаду керівника, він намагався посилити наукову роботу — викладачі працювали над створенням навчальних посібників з майстерності актора, танцю, акробатики, сценічного руху, фехтування [6, 1–2]; готували до випуску збірник матеріалів для народних театрів, статті з методики викладання майстерності актора для «Наукових Записок Інституту» [7, 1–3]. Посилена увага М. Верхацького до розвитку аматорських театрів впливає з педагогічної практики Леся Курбаса у «Березолі», найкращі здобутки якої він прагнув реалізувати.

Як керівник кафедри, М. Верхацький розширив арсенал наукових праць, увівши специфічний жанр режисерських порад. Так, він написав режисерські поради до п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка, а його колеги: Л. Олійник — до п'єси «Павлінка» Я. Купали, О. Волкова — до повісті «Щедрий вечір» М. Стельмаха, О. Фомін — до п'єси «В степах України» О. Корнійчука [8, 3].

Робота з архівними матеріалами, зокрема із протоколами засідання кафедри майстерності актора і режисури, звітами навчально-методичної

роботи обох кафедр за період 1950–60-х років дає підстави виокремити три основні напрями наукової діяльності М. Верхацького: робота над дисертаційним дослідженням, створення режисерських посібників для аматорських театрів, реабілітація і поширення вчення Леся Курбаса.

Робота над дисертаційним дослідженням.

На перших засіданнях кафедри майстерності актора в Київському державному театральному інституті, за участю М. Верхацького, наголошувалося: лише він один закінчив дисертацію («Шлях узбецького театру»). Робота не була затверджена вченою радою Науково-дослідного інституту мистецтвознавства в Узбекистані, від імені якого було заплановано її захист [9, 11].

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв України зберігається «Нарис з історії узбецького театру» М. Верхацького, який, скоріш за все, був текстом дисертаційного дослідження педагога. Робота складається з восьми розділів і за обсягом налічує понад 500 сторінок, враховуючи список використаної літератури та додатки. Вочевидь, митець зробив першу спробу створити історію узбецького театру і виступив її ґрунтовним дослідником. Звичайно, вимоги історичної доби позначились на назвах розділів та підрозділів дослідження, а також змістові праці, що аж ніяк не применшує її наукової цінності.

У першому розділі автор увиразнив витоки узбецького театру до 1917 року, зупиняючись на особливостях узбецького театру ляльок, традиціях народного театру «кизикчі», значенні російських театрів в Туркестані для розвитку народного театру, діяльності аматорських театральних колективів та творчості основоположника узбецької літератури Хамзи Хакімзаде Ніязі [10, 23–105]. Другий розділ охоплює період 1917–1920 років. У цій частині М. Верхацький проаналізував діяльність перших узбецьких радянських театрів — Краєвої музично-драматичної трупи та Театру імені К. Маркса, а також виникнення узбецької театральної самодіяльності [10, 105–134]. У третьому розділі (1921–1925) дослідник вивчав історію виникнення першого професійного узбецького радянського театру, роботу театральних студій у Москві та Баку, а також розглядав передумови створення узбецького музично-драматичного театру [11, 135–176]. У четвертому розділі автор проаналізував театральне життя Узбекистану упродовж 1926–1929-х років: створення Центральної зразкової драматичної трупи, подальший розвиток узбецьких театрів, новий етап творчості Хамзи Хакімзаде Ніязі та організацію узбецького музич-

ного театру (діяльність Музично-етнографічного ансамблю та Державного узбецького музичного театру) [11, 176–215]. П'ятий розділ (1930–1934) присвячено підготовці узбецьких драматичних та музично-драматичних театрів до Всесоюзної олімпіади мистецтв [11, 215–253].

Від 1935 року митець особисто переглядав репертуар узбецьких театрів, тому у наступних розділах його науковий стиль уподібнився до рецензії з узагальнюючими висновками. Отож шостий розділ дисертації (1935–1941) присвячений творчості Узбецького академічного театру імені Хамзи (вистави «Гамлет» та «Отелло» В. Шекспіра, «Честь та любов» К. Яшена, «Бай і батрак» Хамзи і т.д.), розвитку музичного жанру в Державному музичному театрі та філармонії, творчості провідних узбецьких акторів — С. Ішантураєвої і А. Хідоятова, а також діяльності обласних драматичних театрів та ТЮГів [12, 254–359].

Найменший за обсягом розділ висвітлює театральні події часів Великої Вітчизняної війни: автор назвав кращі вистави театру ім. Хамзи, театру ім. Мукімі, театру опери і балету, а також визначив основні тенденції п'єс узбецьких драматургів на воєнну тематику. За підрахунками М. Верхацького, узбецькі театри показали понад 9000 концертів у військових частинах та шпиталях. Співпраця з театрами, які тимчасово евакуювалися до Узбекистану (Московський театр революції (нині Московський академічний театр ім. В. Маяковського), Київський драматичний театр ім. І. Франка, Харківський драматичний театр ім. Т. Шевченка, Дніпропетровський драматичний театр ім. Т. Шевченка та ін.), позначилась на художньому розвитку узбецьких театрів. Серед митців українського театру М. Верхацький виокремив березильців — А. Бучму, М. Крушельницького, Н. Ужвій, а також російських драматургів М. Погодіна, Б. Лавреньова, режисера С. Міхоелса та інших. Слід зауважити, що М. Верхацький серед постановок українських діячів, здійснених на сцені узбецького театру, назвав «Наталку Полтавку» І. Котляревського (режисер А. Бучма, театр ім. Мукімі) та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (режисер І. Кобринський, Наманганський обласний театр) [12, 359–368].

В останньому розділі розглядається післявоєнний період роботи театру, і хронологічно обмежується 1952-м роком. Адже в цей час дослідник повернувся в Україну і не мав змоги поглиблено вивчати узбецький театральний процес. Означений період представлений діяльністю Узбецького академічного театру імені Хамзи як

провідного театру Узбекистану. Автор проаналізував нові п'єси узбецьких драматургів «Мухаббат» Туйгуна, «Новбохор» Уйгуна, розкрив історію їх постановок на сцені обласних узбецьких театрів, порівнюючи з виставами театру імені Хамзи; висвітлив появу російської радянської драматургії на сцені театру імені Хамзи («За тих, хто в морі» Б. Лавреньова, «Російське питання» К. Симонова та ін.); прокоментував нову хвилю узбецької післявоєнної драматургії («Нова Земля» А. Кахарі, «Генерал Рахімов» К. Яшена, «Зірка сходу» Н. Сафарова); та проаналізував діяльність музично-драматичних театрів [13, 369–482]. Особливої уваги варті його рецензії на вистави «Міщани» М. Горького, «Ревізор» і «Одруження» М. Гоголя у театрі ім. Хамзи.

У процесі роботи над дослідженням з історії узбецького театру М. Верхацький використав близько 168 джерел (24 — з питань загальної історії та історії культури Узбекистану, решта з них статті та рецензії).

Особливою цінністю, з наукової точки зору, є унікальні додатки, в яких розглянуто репертуар Узбецького академічного театру драми ім. Хамзи (1918–1951) з уточненням дати прем'єри та прізвищами постановників; список провідних п'єс на сцені узбецьких театрів (1918–1952); репертуар Ферганського обласного узбецького театру ім. М. Горького (з 1918-го по 1-липня 1949) з переліком постановочної групи; репертуар Узбецького Хорезмського театру лише за 1959 рік; репертуар Узбецького державного музично-драматичного театру ім. Мукімі (1939–1951) — з уточненням постановочної групи; статистика узбецьких театрів станом на 1940 рік (названо 70 театрів, і здійснено їх класифікацію за різними критеріями) [14, 549–595].

За шістнадцять років активного творчого життя М. Верхацького в Узбекистані (де він ініціював створення першого театального інституту, викладав, здійснив постановки у різних театрах, виступив театральним критиком) митець ретельно вивчав та прагнув пізнати театральну культуру, на ниві якої він працював. Основна цінність його праці для сучасних істориків узбецького театру полягає в тому, що дослідник доповнив факти театального життя свідченнями акторів, режисерів, діячів театру перелічених колективів, які самостійно збирав.

Попри це, захистити працю М. Верхацькому не пощастило. Серед звітних документів кафедри знаходимо інформацію, що педагог працював над темою «Проблема сценічного образу», котра склала основу його дисертації [6, 7–11]. Упродовж

1955–1956 навчального року митець отримав за уваження від колег — Михайла Карасьова, Івана Чабаненка — і планував познайомити з текстом дисертації інших членів кафедри.

Вибір теми дослідження не був випадковим, він зумовлений педагогічною практикою М. Верхацького, який прагнув навчити студентів не просто діяти на сцені, а мати за орієнтир сценічну подію. Тому провідна тема для теоретичного осмислення називалася «Створення сценічної події дійовими особами в уривку, епізоді, сцені» [6].

У 1950–60 роках викладачі театрального інституту працювали за системою К. Станіславського: «Публікація у другій половині п'ятдесятих років теоретичної спадщини К. С. Станіславського дала змогу внести до навчальної програми виховання акторів чимало ідей реформатора світового театру. Значний внесок у цю роботу при дійовій підтримці І. І. Чабаненка внесли М. М. Карасьов, Л. А. Олійник, О. О. Фомін» [15, 150]. Несправедливо у цьому переліку оминули прізвище М. Верхацького, який працював за системою К. Станіславського і під час практичних занять зі студентами доповнював її курбасівським тренажем.

Власне, педагог охоче популяризував систему К. Станіславського. Серед науково-теоретичного доробку його знаходимо статті «Проблеми втілення сценічного образу» [16], «Дещо про суть “пропонованих обставин”» [17], де він розмірковував про межі творчої свободи актора у створенні образу. М. Верхацький вважав: актор залежить від драматургічного матеріалу, але є вільним творцем сценічного образу; «він не лише створює ілюзію справжнього життя, а здобуває для його виразу високу художню форму, надаючи змістові п'єси своє власне бачення» [16, 18]. Власне, класичне поняття «Я в запропонованих обставинах» митець трактував інакше: «Актор повинен діяти за аналогією з дійовою особою в запропонованих обставинах, а не за аналогією з самим актором; актор, діючи за аналогією з дійовою особою повинен виховувати, здобувати в собі риси її характеру, шукати їх за допомогою творчої фантазії» [16].

Знахідкою для майбутніх режисерів та акторів стане книга М. Верхацького «Робота актора над образом в самодіяльному театрі» [18]. Це спроба режисера-педагога, використовуючи приклади із власних репетицій, доступно пояснити акторам, як працювати за системою К. Станіславського.

Створення режисерських посібників для аматорських театрів.

Як педагог, М. Верхацький опікувався підготовкою не лише акторів та режисерів професіо-

нального театру, а й прагнув підняти аматорський театр в Україні на новий митстецький щабель. Свого часу такими ж проблемами опікувався його Вчитель: «На самому початку 1920-х років Л. Курбас у Кийдрамте (Київський драматичний театр) організовує режисерсько-інструкторські курси, <...> однак наявні факти вказують на скерованість головним чином до потреб аматорського театру, клубної роботи» [19, 224].

Митець хотів написати та видати відповідний підручник з основ режисури та акторської майстерності. Потрібно наголосити, що ці спроби були неодноразовими, адже в архівних документах є згадки про книжки та розділи підручників з режисури, над якими дослідник працював у різні роки, зокрема книжки: «Робота актора над образом у самодіяльному театрі», «Робота режисера в самодіяльному театрі» (1956–1957 н.р.) [20, 1]; розділ навчального підручника «Режисерський задум» (1958–1959 н.р.) [21, 12]; підготовка посібника для студентів культосвітніх училищ «Робота режисера» (1964–1966 н.р.) [22, 2].

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтв зберігаються статті М. Верхацького «Вивчення життя» та «Поставити п'єсу в театрі», які засвідчують його прагнення видати посібник з режисури [23, 1–44]. Тож його думки викладені дещо хаотично, через що даний матеріал не видається цілісним. Завдяки цій праці можна зрозуміти, яким чином М. Верхацький працював зі своїми студентами, які принципи театрального мистецтва прищеплював наступному поколінню. Наскрізною думкою цього тексту є його настанова невтомно освоювати різні практики режисури, розвивати театральну техніку, постійно вести експериментальний пошук та знаходити сценічну форму.

Стаття «Вивчення життя» набула форми листування з уявним співрозмовником. Така форма сприяє більш ефективному діалогу. Режисер-педагог критично оцінює рівень знань, що їх отримують майбутні митці у театральних технікумах. Зокрема, його обурювало, що педагог, вже на другій репетиції, примушував студентів другого курсу читати п'єсу «Лимерівна» П. Мирного у ролях з потрібним «підтекстом». Автор переконаний: подібні педагогічні підходи є викривленням системи К. Станіславського, адже такі завдання потрібно ставити на зовсім іншому етапі репетицій. М. Верхацький упевнений, що виховати у режисера «наявність природного обдарування» неможливо, але коли воно є, то педагог повинен допомогти розвивати його, спрямувати у відповідному напрямку. Митець поетично описав обов'язкові

природні здібності режисера, які надалі потрібно вміти розвивати: «Припустимо, що Ви від природи вразливі, що Ваші почуття швидко, яскраво і глибоко відгукуються і на чудові фарби краєвиду, і на тонкі переливи гама фарб веселки і квітника, і на різноманітні твори художників, що Ви в кожному із них, як і в природі, бачите і відчуваєте тонкі відмінності, музика, що вас хвилює, збуджуючи бурю почуттів, що ви чуєте мелодію мови, як у односельчан, також і у людей іншої національності, легко підмічаєте пластичний малюнок руху людей або якоїсь статичної групи, що ви музично і художньо обдарована людина, швидко і плідно можете уявляти і фантазувати, одним словом, цими якостями Вас природа обдарувала. <...> в сукупності це колосальний скарб. Тоді треба його збагачувати, розвивати ті зародки» [23, 4].

М. Верхацький усвідомлював обмеженість у театральній педагогіці конкретних вправ для тренування та розвитку фантазії режисерів, а відтак він запропонував їх з власного педагогічного досвіду. На його думку, найкращий матеріал для цього — життя, природа, мистецькі та літературні твори. Звідси, у М. Верхацького сформувався термін «*живе споглядання*», внаслідок якого режисер сприймає явища життя, людей, творів мистецтва. Автор детально пояснив, що саме може бути *об'єктом споглядання*, і запропонував цілий ряд вправ:

«Вулиця в години, коли йдуть на роботу. Споглядати людей, які йдуть до трамваїв, тролейбусів, пішки, на велосипедах. «Кинути оком» на них. Після кількох вправ поновити в своїй уяві живі картини того, що вразило. Якщо в уявленій картині щось своє додалося — не біда, так робити після усіх вправ, які подаються нижче.

Те ж саме завдання: вулиця у вечірній час, коли люди повертаються, наприклад, зі святкових вечорів. Передсвяткова вулиця.

Краєвид. Споглядати його з усіх боків, зупинити свою увагу на дрібницях краєвиду, наприклад, гілка дерева або тінь від нього... Не забудьте ж уявити собі її внутрішнім оком, побачити цей краєвид колись вдома.

Слухати музику. Йти за її ритмом, спробувати йти за її мелодією, а по закінченні зберегти в собі її відчуття і «жити» її настроями, ритмами, мелодією кілька часу, а потім забути і знову згадати.

Те ж саме з «слуханням «життя міста чи села» в якийсь певний час. Тільки слухати. Якщо не можна зосередитись, то пильніше прислухайтесь спочатку до якогось одного звуку вулиці, міста. Спробуйте, потім повторити окремі звуки і загальне відчуття внутрішнім слухом.

Розглядати довго одну якусь картину в музеї. Спробувати уявити її, закривши очі. Уявити композицію, кольори.

Взяти якийсь факт із життя, який ви спостерегали і продовжити його розвивати у своїй власній фантазії. Наприклад, бачу: людина йде і несе подушку з киснем із аптеки. Нафантазуйте далі: куди точно вона йде, хто у неї хворий, спробуйте розвинути цей факт у велику подію з усіма її життєвими подробицями, трагічним чи щасливим фіналом.

Робити те саме і по відношенню до картин, які споглядаєте в музеях чи в журналах.

Починати читати якесь оповідання, повість чи роман, і після того, як автор накреслить протиріччя поміж дійовими особами, спробуйте самі (закривши книжку) дофантазувати розвиток цих протиріч по можливості в усіх подробицях і повноті, обов'язково викликаючи в собі бачення усіх цих подій (внутрішнім зором) і слухаючи їх внутрішній слух.

Пробувати те ж саме робити, взявши 2–3 життєвих ситуації і відповідно до їх суті нафантазувати продовження в кількох варіантах життєподібних історій. Наприклад: «Фортеця, несподівана і вирішальна зустріч, трагічна ніч» і т. д.

Тепер починати споглядати не відокремлено, наприклад, «як *звучить* вулиця вночі», а в єдності усі елементи її життя вночі, чи якийсь інший час, чи об'єкти. Наприклад: перша плавка на новій домні. Споглядати не лише пластичне життя її людей, а і звуки, і кольори, й композицію, й фактуру речей.

(Далі одна сторінка з вправами втрачена і наступний за рахунком 22-й пункт. — *Н. Г.*)

22. Тренування пам'яті. Зорова: перегляд альбому, різних фото, костюмів, гримів і т. д. Наслідкування характерної ходи якоїсь людини, її жестів. Відтворення у власній зоровій уяві усього, що спостерегали зараз спеціально, давно, і тих людей з якими там зустрічались, їх одягу, характерностей і т. д.

Слухова. Згадати «звукове життя» цеху під час роботи, вокзалу, оркестру, який настроює інструменти, птичого двору і т. д.

23. Нарешті, особливу увагу зверніть на найголовнішу вправу: привчати себе уявляти, мислити живими картинами подій, людськими вчинками в усіх їх життєвій повноті» [23].

Використовуючи вправи такого характеру, М. Верхацький рекомендував не вдаватись до детального аналізу, «примушувати себе мислити»; варто покладатись лише на безпосередність від-

чуттів. Працювати з обраним об'єктом споглядання потрібно багато разів, але в різних відтинках часу, адже у кожної людини «свій темп і сила розвитку даних». Педагог переконаний, що таким чином до режисера, поза його волею, приходять відповідні асоціації, думки, порівняння, образи і т.д. Перед такою справою режисер повинен ставити чітке завдання — сприймати або візуальну сторону, або звукову. Звичайно, таке розмежування досить умовне, але воно дає можливість посилити процес сприйняття. Вправи потрібно повторювати доти, поки режисер не відчужує, що саме цей об'єкт споглядання «увійшов» до його почуттів, вразив його.

У цих статтях М. Верхацький розмірковував, як режисерам практично розуміти поняття «синтетичності» театру і прагнути до цілісності вистави. Він наводив приклади щодо використання у виставі засобів виразності інших видів мистецтва (кіно, хореографія, образотворче мистецтво, фотографія та ін.) і рекомендував режисерам в жодному разі не обмежуватись механічним поєднанням усіх видів мистецтва.

Як і Лесь Курбас, М. Верхацький вважав, що основним провідником ідей режисера у виставі є актор: «Головним виразником змісту в театрі є актор, що діє і промовляє. Але і це не є перепороною до з'єднання цих двох мистецтв. Важливо те, що театральне мистецтво може доносити до відчуття глядача правдивість, реальність обставин, явищ тільки ЧЕРЕЗ актора, через його ставлення до обставин, явищ, декорації, як до справжнього оточення».

Залежно від функцій режисера у театрі М. Верхацький умовно розподілив їх на три типи: режисер-теоретик (уміння зробити ґрунтовний аналіз драматургічного матеріалу), режисер-педагог (здатний донести акторові суть характеру, ідею вистави, але неспроможний зробити постановку цілісною) та режисер-постановник (ідеальний тип режисера, який зустрічається дуже рідко і поєднує в собі й педагога, і теоретика).

М. Верхацький зазначав, що режисер повинен уміти висловлювати свої думки, образи мовою театрального мистецтва. Тож просто здатність обрати певні прийоми та підходи не може гарантувати оволодіння професією.

Реабілітація та поширення вчення Лєся Курбаса.

Упродовж свого творчого життя, Михайло Полієвктович прагнув саме через педагогіку як найвиразніше передати наступним театральним поколінням основні засади школи Лєся Курбаса.

Коли ім'я Вчителя було заборонено згадувати, педагог використовував у роботі зі студентами його етюди, різножанрові вправи, проводив творчі бесіди, про що свідчать архівні матеріали та спогади його учнів. Коли ж ім'я Лєся Курбаса було реабілітовано, то М. Верхацький прочитав спеціальний курс лекцій для режисерів «Режисура Лєся Курбаса» [24, 17]. Відданий учень написав статті присвячені творчості Лєся Курбаса, які слугують темою для окремої наукової розвідки.

Педагогічна праця М. Верхацького стала значним внеском у розвиток української театральної культури. Свої педагогічні здобутки під час практичних занять зі студентами колишній березилець прагнув зафіксувати та переосмислити у кожній наступній науковій праці. Березильський досвід спонукав М. Верхацького бути вимогливим до себе і своїх колег, наполегливо працювати і шукати нові шляхи театрального розвитку.

Джерела та література:

1. Кузякіна Н. Виховати учня! // *Життя і творчість Лєся Курбаса* / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 397–408.
2. Михайло Верхацький: Дні і праця. Листування. Спогади сучасників / упоряд. М. Лабінський. К.: Проза, 2004. 238 с.
3. Вітер В. Педагогічна майстерність М. Верхацького: режисерський аспект // *Науковий вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого*. Вип. № 7. 2010. С. 312–324.
4. Документи до біографії Верхацького М. П.: особовий листок з обліку кадрів, автобіографія, біографічна довідка // *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі ЦДАМЛМ)*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 151. 8 арк.
5. Протоколи засідання кафедри майстерності актора за 1955–1956 н.р.: протокол № 3 від 15 лист. 1955 р. // *Державний архів (далі ДА) м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 310. 42 арк.
6. План і звіт про навчально-методичну роботу кафедри майстерності актора за 1962–1963 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 508. 14 арк.
7. План і звіт про навчально-методичну роботу кафедри майстерності актора за 1961–1962 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 474. 12 арк.
8. План і звіт про науково-дослідну роботу кафедри майстерності актора за 1961 р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 475. 3 арк.
9. План і звіт про науково-методичну роботу кафедри майстерності актора за 1952–1953 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 224. 23 арк.
10. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ I–II // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 115.135 арк.
11. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ III–V // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 116.119 арк.
12. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VI–VII // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 117.116 арк.

13. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VIII // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 118.113 арк.
14. Верхацький М. Нарис з історії узбецького театру: розділ VIII. Продовження // *ЦДАМЛМ України*. Ф. № 1389. Оп. № 1. Спр. № 119.113 арк.
15. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 100 років: ювілейний збірник / керів. проекту О. І. Безгін; упоряд. і ред. І. Д. Безгін; істор. нарис і ред. Р. Я. Пилипчук. К.: ВВП «Компас», 2004. 312 с.
16. Верхацький М. Проблеми втілення сценічного образу // *Мистецтво*. 1955. № 1. С. 18–19.
17. Верхацький М. Дещо про суть «пропонованих обставин» // *Мистецтво*. 1956. № 3. С. 11–14.
18. Верхацький М. Робота актора над образом в самодіяльному театрі: на допомогу театральній самодіяльності. Київ: Держ. вид-во обр. мист. і муз. культури, 1956. 156 с.
19. Срмакова Н. Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів української культури ХХ століття // *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ, 2006. С. 221–300.
20. Звіт про навчально-методичну роботу кафедри режисури за 1956–1957 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 349. 2 арк.
21. План і звіт науково-дослідної роботи інституту на 1958 р. // *ДА м. Києва*. Ф. Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 415. 14 арк.
22. Перспективний план науково-дослідної роботи кафедри на 1964–1966 р. // *ДА м. Києва*. Ф. Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 577. 3 арк.
23. Верхацький М. «Вивчення життя», «Поставити п'єсу в театрі...». Статті про роботу режисера-постановника та його функції в театрі (1950-ті) // *ЦДАМЛМ України*. Ф.1389. Оп. № 1. Спр. № 123. 44 арк.
24. План і звіт про навчально-методичну роботу кафедри режисури за 1967–1968 н.р. // *ДА м. Києва*. Ф. № Р-1193. Оп. № 1. Спр. № 682. 22 арк.
6. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1962–1963 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 508, 14 ark. [in Ukrainian].
7. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1961–1962 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 474, 12 ark. [in Ukrainian].
8. Plan i zvit pro naukovo-doslidnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1961 r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 475, 3 ark [in Ukrainian].
9. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry maisternosti aktora za 1952–1953 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 224, 23 ark. [in Ukrainian].
10. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil I–II // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 115, 135 ark. [in Ukrainian].
11. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil III–V // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 116, 119 ark. [in Ukrainian].
12. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil VI–VII // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 117, 116 ark. [in Ukrainian].
13. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil VIII // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 118, 113 ark. [in Ukrainian].
14. Verkhatskyi M. An essay is from history of the Uzbek theatre: rozdil VIII. Prodovzhennia. *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 119, 113 ark [in Ukrainian].
15. Kyivskyi natsionalnyi universytet teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. 100 rokov: yuvileinyi zbirnyk (2004). Kyiv. VVP «Kompass», 312 [in Ukrainian].
16. Verkhatskyi, M. (1955). Problems of embodiment of a stage character // *Mystetstvo*, 1, 18–19 [in Ukrainian].
17. Verkhatskyi, M. (1956). Something about essence of the «offered circumstances» // *Mystetstvo*, 3, 11–14 [in Ukrainian].
18. Verkhatskyi, M. Prosecution of actor of character in an amateur theatre: for help to the theatrical independent action. Derzh. vyd. obr. myst. i muz. kultury, 156 [in Ukrainian].
19. Yermakova, N. Forming of the first Ukrainian stage-director school is in the context of integration processes of the Ukrainian culture of XX century // *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia*, 221–300 [in Ukrainian].
20. Zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry rezhysury za 1956–1957 n.r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 349, 2 ark [in Ukrainian].
21. Plan i zvit naukovo-doslidnoi roboty instytutu na 1958 r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 415, 14 ark [in Ukrainian].
22. Perspektyvnyi plan naukovo-doslidnoi roboty kafedry na 1964–1966 r. // *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 577, 3 ark [in Ukrainian].
23. Verkhatskyi, M. «Vyvchennia zhyttia», «Postavyty piesu v teatri ...». Statti pro robotu rezhysera-postanovnyka ta yoho funktsii v teatri (1950-ti) // *TsDAMLM Ukrainy*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 123, 44 ark [in Ukrainian].
24. Plan i zvit pro navchalno-metodychnu robotu kafedry rezhysury za 1967–1968 n.r. *DA m. Kyieva*. F. № R-1193, op. № 1, spr. № 682, 22 ark [in Ukrainian].

References

1. Kuziakina, N. (2012). To bring up a student! // *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa*, 397–408 [in Ukrainian].
2. Mykhailo Verkhatskyi: Days and labour. Correspondence. Remembrances of contemporaries (2004), Kyiv, Proza [in Ukrainian].
3. Viter, V. (2010). Pedagogical mastery Mykhailo Verkhatskyi: director's aspect // *Naukovyi visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. Karpenka-Karoho*, 7, 312–324 [in Ukrainian].
4. Dokumenty do biohrafii Verkhatskoho M. P.: osobovyi lystok z obliku kadriv, avtobiohrafiiia, biohrafichna dovidka // *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstv Ukrainy (daly TsDAMLM)*. F. № 1389, op. № 1, spr. № 151, 8 ark. [in Ukrainian].
5. Protokoly zasidannia kafedry maisternosti aktora za 1955–1956 n.r.: protokol № 3 vid 15 lyst. 1955 r. // *Derzhavnyi arkhiv m. Kyieva (daly DA)*. F. № R-1193, op. № 1., spr. № 310, 42 ark. [in Ukrainian].