ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 267–275
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 267–275

УДК 792.071.1/.2(477.83)"18/19":792.071.2(44)"19"]-021.272
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.267-275

РУХ У МЕТОДОЛОГІЯХ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЖАКА ЛЕКОКА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Микола НАБОКА

ORCID: https://orcid.org/0009-0000-1661-7716
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської
майстерності імені Богдана Козака,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: mykolanabokaua@gmail.com

Зроблено компаративний аналіз ролі руху в методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока. Попри належність митців до різних поколінь, культурних середовищ і політичних контекстів, їхні педагогічні системи демонструють типологічну близькість у розумінні тіла як основного матеріалу акторської творчості, руху як способу пізнання сценічної дії та студії як простору безперервного дослідження. Розглянуто засади аналізу руху в школі Жака Лекока: взаємозв'язок ритму, простору і сили, баланс і дисбаланс, дію і реакцію, драматично-поетичний вимір жесту, дієву пантоміму та "двадцять рухів". Окреслено тілесно-рухові принципи акторської школи Леся Курбаса: студійність, систематичний тренінг, мімодраму, перетворення, тривання і ритмізацію жесту. Простежено спільні джерела обох педагогік, передусім ідеї Франсуа Дельсарта та Еміля Жака-Далькроза. Доведено, що подібність між підходами Курбаса і Лекока полягає не в прямому взаємовпливі, а залежно від ширшої європейської традиції театрального авангарду та лабораторно-студійного пошуку. Запропоновано розглядати педагогіку Лекока як продуктивну оптику для сучасного осмислення практичних аспектів спадщини Курбаса, не ототожнюючи при цьому дві методології та враховуючи їхні історичні й національно-політичні відмінності.

Ключові слова: Лесь Курбас, Жак Лекок, рух, акторський тренінг, фізичний театр, мімодрама, студійність, перетворення.

Постановка проблеми. Одним із виразних викликів сучасної української театральної освіти є перервана спадковість знань і практик, спричинена радянськими репресіями 30-х років XX ст. Особливо гостро цю проблему висвітлено у роботі зі спадщиною українського театрального авангарду. Теоретичний доробок Леся Курбаса значною мірою повернуто до наукового обігу, однак практичний бік його акторської школи досі залишається фрагментарно реконструйованим. Причина полягає не лише у втраті документів, а й у знищенні живого ланцюга передання методології від педагога до учня.

© Набока Микола, 2026

Водночас спроба сучасного прочитання Курбасової педагогіки не може обмежуватися буквальним "відродженням" окремих вправ. Будь-яка реконструкція неминуче є інтерпретацією, а її продуктивність залежить від здатності розпізнати за збереженими термінами й свідченнями принципи, що організовували практику. У цьому контексті зіставлення з іншими європейськими педагогіками, сформованими в руслі авангардних пошуків, може стати важливим дослідницьким інструментом.

Однією з таких педагогік є методологія Жака Лекока. Її головними категоріями є рух, простір, ритм, динаміка, жест, гра та поетичне перетворення реальності. Школа Лекока зберегла безперервність практичного передання, а її методи й термінологію докладно зображено у працях самого педагога та його учнів. Це дає змогу використовувати її не як модель для механічного перенесення в український контекст, а як оптику, що допомагає точніше прочитати рухові засади акторської школи Курбаса.

Головна теза статті полягає в тому, що, попри відсутність безпосередніх контактів та взаємовпливів між Лесем Курбасом і Жаком Лекоком, їхні методології демонструють принципову спільність у розумінні руху як основи акторського мислення. Педагогіка Лекока водночас може слугувати продуктивною оптикою для сучасного осмислення практичних аспектів методології Курбаса.

Формулювання цілей статті. Мета статті – зробити компаративний аналіз підходів до руху в методологіях Леся Курбаса та Жака Лекока, визначити їхні типологічні спільності й принципові відмінності, а також обґрунтувати можливість використання педагогіки Лекока як допоміжної дослідницької оптики для сучасного прочитання практичного виміру Курбасової акторської школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельну базу дослідження Курбасової методології становлять тексти режисера, опубліковані в збірці "Філософія театру", спогади молодотеатрівців і березільців, зокрема Василя Василька, Романа Черкашина, Юлії Фоміної та Степана Бондарчука, а також праці Наталії Єрмакової, Ганни Веселовської, Неллі Корнієнко, Майї Гарбузюк і Миколи Шкарабана. Особливо важливими для реконструкції акторського тренінгу є "Мімограмота. Майстерство актора" С. Бондарчука та дослідження М. Шкарабана, у яких систематизовано відомості про практику молодотеатрівців і березільців.

Методологію Лекока розглянуто на основі його книжок "The Moving Body" і "Theatre of Movement and Gesture", а також колективної праці "The Routledge Companion to Jacques Lecoq" за редакцією Марка Еванса та Ріка Кемпа. Важливими для розуміння студійної традиції є розвідка Тома Корнфорда, а для простеження впливу ритміки Далькроза – дослідження Ендрю Девідсона.

Порівняльні студії, що співвідносять Курбаса із західноєвропейськими театральними практиками, існують, однак переважно стосуються філософських, естетичних або режисерських паралелей. Системного зіставлення рухових принципів Курбаса і Лекока в українському мистецтвознавстві досі не виконували. Наукова новизна статті полягає у

визначенні типологічної спорідненості двох методологій на рівні конкретних педагогічних категорій: студійності, тілесного тренінгу, ритму, простору, сили, жесту, мімічної дії та перетворення.

Актуальність дослідження. Актуальність теми зумовлена потребою оновлення української театральної освіти й повернення до неї автентичних національних джерел методології. Рух і тілесність посідають важливе місце у спадщині Курбаса, проте в освітній практиці його ім'я часто функціонує переважно як історико-культурний символ, тоді як конкретні принципи акторського вишколу залишаються недостатньо засвоєними. Паралельно педагогіка Лекока, одна з найвпливовіших систем фізичного театру XX ст., досі майже не простежується в українському театрознавчому дискурсі. Їхнє зіставлення відкриває можливість не лише поглибити знання про обох митців, а й запропонувати нову модель роботи з перерваною театральною спадщиною: не реставрувати її як музейний об'єкт, а включати в сучасний лабораторний процес.

Виклад основного матеріалу. У школі Жака Лекока вивчення та аналіз руху є одним із головних елементів акторської підготовки. Метою цієї статті є не лише фізичний вишкіл, а й формування особливого погляду на рух і простір як джерела драматичної дії. Студент досліджує час, ритм, динаміку, баланс і дисбаланс, компенсацію, опозицію, фіксовану точку, дію та реакцію. Тіло в цьому підході не ізольоване від світу: воно постійно вступає у взаємодію з фізичними законами. Ходіння виникає з втрати й відновлення рівноваги, замах – із протидії та опозиції, драматичний імпульс – із напруження між силою, простором і часом.

Фізична точність, однак, не є кінцевою метою. Лекок застерігає від перетворення руху на механічний акт: аналітична гімнастика має поступитися гімнастиці драматичній, у якій кожен рух виправданий сценічною необхідністю [14, с. 69–70]. Отже, техніка потрібна не заради техніки, а для звільнення тіла від випадковості та створення умов, у яких жест стає виразним. Актор має володіти тілом настільки, щоб воно не "ставало на шляху" того, що повинно передавати.

Важливою категорією педагогіки Лекока є драматично-поетичний вимір руху. Стійка на руках може бути не лише акробатичним прийомом, а перевертанням світу; сальто – не демонстрацією вправності, а фізичною формою крайнього переляку персонажа. Рух у такий спосіб переходить із площини побутової дії у площину образу. Саме ця здатність до перетворення відрізняє сценічний жест від функціонального.

Головне місце в школі посідає пантоміма. Лекок розрізняє символічну, пластичну та драматичну пантоміму, а власний підхід називає "дієвою пантомімою". Її завдання – не ілюструвати предмет або поняття, а слугувати драматичній дії та формувати чутливе, виразне тіло. Одним із найвиразніших проявів цього підходу є система "двадцяти рухів" – рухових фраз, які студенти засвоюють як своєрідну тілесну абетку. Вони охоплюють різні просторові площини й динамічні якості та дають змогу досліджувати не лише форму руху, а й його драматичний потенціал.

Принциповим є те, що "двадцять рухів" не передбачають єдиного нормативного виконання. Нейтральність та економність початкової форми створюють точку відліку, від якої студент може розвивати індивідуальне відчуття ритму, ваги, простору, емоцій та образів. Це не словник готових значень, а педагогічна лексика, що відкривається через тривале студіювання. Таким чином, рух стає способом мислення: актор не накладає психологічне пояснення на тіло, а відкриває драматичний зміст усередині самої динаміки.

Саме поняття студіювання поєднує Лекока з авангардною лабораторною традицією початку XX ст. Школа постає водночас місцем дослідження та інструментом дослідження. У ній педагог не передає завершену доктрину, а організовує умови для перевірки закономірностей театральної гри. Така модель споріднює Лекока зі Станіславським, Мейєрхольдом, Копо та, хоча це зрідка визнають у західній історіографії, з Лесем Курбасом.

У методології Курбаса студійність також є засадничим принципом. Від часу створення київської "Студії" 1916 р. студіювання стало формою колективної самоосвіти й пошуку нового українського театру. Курбас наголошував, що студія не тотожна школі, яку можна завершити: студіювання, як і творчість, не має остаточного кінця [10, с. 44]. У цьому визначенні поєднано процесуальність, дисципліну й відкритість до експерименту. Актор не лише опановує набір навичок, а й безперервно перевіряє межі власного інструменту.

Матеріалом акторської творчості Курбас називав тіло. У програмному тексті "Незалежна студія при «Молодому театрі»" він вимагав розвинути його, "вистудіювати кожний мускул і нерв", знайти всі можливості поз і рухів та примусити тіло говорити виразніше за слово [10, с. 45]. Навіть голос у цій логіці постає передусім як "звук нашого тіла", а не лише носій думки. Отже, тілесність не є допоміжним компонентом акторської техніки, а становить її основу.

Практика молодотеатрівців і березільців охоплювала щоденні заняття пластикою, танцем, фехтуванням, гімнастикою та систематичні вправи за Сергієм Волконським. Важливими джерелами були системи Йоргена Петера Мюллера, Франсуа Дельсарта й Еміля Жака-Далькроза. Вправи Мюллера розвивали гнучкість, координацію та зв'язок дихання з рухом. Система Дельсарта формувала структурне мислення про напрями та значення жесту. Ритміка Далькроза допомагала втілити музичні закономірності через тіло.

Ці впливи не були механічно запозиченими. Курбасова школа перетворювала їх відповідно до власних мистецьких завдань. Показовою є окреслена Курбасом еволюція жесту: від жесту Дельсарта через натуралістичний, стилізований і ритмізований – до перетвореного жесту [10, с. 588]. У цій послідовності простежується рух від систематизації тілесної виразності до створення самостійної сценічної форми, здатної передавати зміст не через побутову правдоподібність, а через художню трансформацію.

Однією з головних форм березільського тренажу були мімодрами – безсловесні вправи, спрямовані на образну виразність фізичної дії. За свідченням Романа Черкашина, вони розгорталися у вільному просторі, позбавленому побутової означеності, й спонукали актора шукати комбінації

рухів, поз і жестів [8, с. 21–22]. Мімодрама відрізнялася від реалістичного етюду тим, що не прагнула відтворити "саме життя", а відкривала метафорично-поетичний вимір дії. Саме тут простежується найближча спорідненість із дієвою пантомімою Лекока: в обох випадках безсловесна дія стає не імітацією побуту, а інструментом творення образу.

Іншою фундаментальною категорією Курбасової методології є перетворення. Воно передбачає створення сценічних форм для життєвих змістів, а не копіювання життєвих форм. Почуття або ідея можуть бути передані ритмом, кольором, звуком, просторовою композицією чи тілесним жестом. Перетворення діє як міжмистецький і метафоричний принцип. Воно дає змогу акторові перейти від безпосереднього переживання до організації матеріалу, від психологічного стану – до виразної форми.

Поруч із перетворенням важливе місце посідає "тривання" – поняття, пов'язане з філософією Анрі Берґсона. Курбас визначав актора як людину, здатну тривати в наміченому уявою ритмі. Тривання окреслює здатність утримувати обрану динамічну якість ігрового стану в часі. Воно поєднує уяву, ритм і дисципліну, а також потребує дистанції між актором і роллю: актор не розчиняється в переживанні, а організовує його перебіг.

Саме дистанція між актором і персонажем є ще однією спільною рисою двох методологій. У березільській школі актора і створений ним образ розглядають як різні речі; Лекок також наголошував на необхідності зберігати відстань між власним "я" виконавця і персонажем [14, с. 17]. Обидва підходи тяжіють до гри-вдавання, а не до повного психологічного ототожнення. Уява не приховується всередині актора, а отримує тіло, форму й ритм.

Паралель особливо виразна у розумінні законів руху. Для Лекока рух є не подоланням відстані між точками, а способом, у який ця відстань долається. Його динаміка ґрунтується на взаємозв'язку ритму, простору і сили, а також на балансі, дисбалансі, компенсації, чергуванні, дії та реакції [14, с. 21]. У "Мімограмоті" Бондарчука рух на сцені також розглянуто у трьох вимірах: часовому, силовому і просторовому [1, с. 97]. Збіг категорій свідчить про спільну структурну оптику: рух проаналізовано не як випадкову експресію, а як організовану взаємодію тіла з простором і часом.

Схожість простежується й у роботі з дією та реакцією. Лекок наголошував, що дія має передувати реакції, а драматична сила залежить від тривалості інтервалу між ними [14, с. 35]. Ця логіка співвідноситься з курбасівським законом мотивації та поняттям тривання: сценічна реакція набуває сили не через зовнішню інтенсивність, а через точність її часової організації.

Обидва митці розглядали рух ширше, ніж суто акторську пластику. Лекок створив Лабораторію вивчення руху L.E.M., у якій рух досліджували через архітектуру, сценографію, малюнок, скульптуру та конструкцію простору. Курбас, проголошуючи "мистецтво єдине", також наполягав на органічній спорідненості музики, малярства, скульптури, танцю і поезії. У цій міждисциплінарності рух стає універсальною категорією композиції: він може проявлятися у лінії, кольорі, масі, ритмі, звуці або просторовій напрузі.

Спільним є і прагнення вивести сценічну дію за межі побутового реалізму. Лекок шукав естетичну реальність, яку неможливо безпосередньо впізнати в повсякденному житті; Курбас вважав, що техніка не має сенсу, коли слугує лише відтворенням реально існуючого. Завдання актора – створити те, чого немає в дійсності, запропонувати глядачеві фантазію та ідеальну форму. Отже, рух у двох методологіях є шляхом від факту до образу, від побутової дії до сценічної поезії.

Подібність між педагогіками Курбаса і Лекока не означає їхньої тотожності. Лекок розвинув свою методологію переважно в межах автономної освітньої інституції, тоді як Курбас поєднував педагогічну, режисерську, організаційну та національно-культурну діяльність. Його пошуки були безпосередньо пов'язані з боротьбою українського театру за суб'єктність, необхідністю подолання імперської залежності й провінційного епігонства. Методологія Лекока не мала такого політичного завдання і формувалася в умовах значно більшої свободи міжнародного обміну.

Вирізняється також ступінь завершеності й доступності двох систем. Педагогіка Лекока продовжує існувати як жива традиція, що передається через школу та учнів. Курбасову традицію було насильницьки перервано, тому її практична реконструкція завжди містить елемент гіпотези. Саме ця асиметрія потребує обережності: методи Лекока не можуть заповнити всі прогалини у спадщині Курбаса й не повинні підміняти її. Їхня цінність полягає у можливості перевірити, як споріднені принципи можуть функціонувати в реальному педагогічному процесі.

Витоки типологічної схожості можна простежити через спільні джерела. І Далькроз, і Дельсарт вплинули на широку мережу європейських театральних педагогік. У Курбасовому середовищі їхні системи були відомі через Волконського, практику молодотеатрівців і спеціальні тренінги в "Березолі". Лекок також звертався до ритміки, тілесної геометрії, закономірностей жесту і музичного мислення про рух. Йдеться не про одну пряму генеалогічну лінію, а про спільне інтелектуальне поле, у якому тіло почали розглядати як структурований, ритмічний та виразний інструмент.

Тому коректніше говорити про типологічну, а не генетичну спорідненість методологій. Обидві належать до європейської авангардної традиції, що протиставила натуралістичному копіюванню лабораторний пошук, тілесну дисципліну, умовність і поетичне перетворення. У цій традиції рух стає не одним із предметів акторської підготовки, а фундаментальним способом організації театрального мислення.

Висновки. Компаративний аналіз засвідчує принципову спільність у підходах Леся Курбаса та Жака Лекока до розуміння руху. В обох методологіях тіло є матеріалом акторської творчості, а рух – способом пізнання, композиції та творення сценічного образу. Технічний тренінг має сенс лише тоді, коли веде до драматичної виразності; жест розглянуто не як побутову ілюстрацію, а як форму перетворення; уява повинна отримати просторове, ритмічне й тілесне втілення.

Спорідненість простежується у принципі студійності, безперервному характері навчання, увазі до ритму, простору і сили, роботі з дією та реакцією,

дистанції між актором і роллю, а також у використанні безсловесної дії як інструменту образного мислення. Мімодрама Курбасової школи і дієва пантоміма Лекока не є тотожними практиками, проте виконують близьку педагогічну функцію: звільняють дію від побутової означеності та відкривають метафорично-поетичний потенціал тіла.

Типологічну близькість двох систем пояснює їхня належність до спільного поля європейського театрального авангарду та вплив ідей Дельсарта й Далькроза. Водночас методології суттєво відрізняються історичними умовами, національно-політичними завданнями та характером спадковості. Курбасова педагогіка була частиною проєкту українського культурного самовизначення, однак її розвиток було насильницьки перервано; педагогіка Лекока розвивалася як міжнародна освітня традиція.

Отже, методологія Лекока може бути продуктивною оптикою для сучасного прочитання практичних аспектів спадщини Курбаса, але не її заміною. Її застосування доцільне у форматі лабораторного зіставлення: через перевірку споріднених принципів у тренінгу, аналіз руху, просторову композицію, мімічну дію та поетичне перетворення. Такий підхід відкриває перспективу не буквального відтворення втраченої системи, а продовження Курбасового принципу студіювання – живого, критичного й безперервного дослідження театру.

Список використаної літератури та джерел

1. Бондарчук С. Мімограмота. Майстерство актора. Київ, 2023. 214 с.

2. Василько В. Замість передмови // Лесь Курбас. Спогади сучасників / упоряд. В. Василько. Київ : Мистецтво, 1969. С. 5–18.

3. Веселовська Г. Український театральний авангард : монографія. Київ : Фенікс, 2010. 365 с.

4. Гарбузюк М. Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Берґсона до Альберта Айнштайна // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 199–206.

5. Єрмакова Н. Березільська культура. Київ : Фенікс, 2012. 509 с.

6. Корнієнко Н. Курбас і світовий контекст. Курбас – Арто // Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Б. Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 242–246.

7. Лесь Курбас. Філософія театру. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2022. 859 с.

8. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березільці. Харків : Акта, 2008. 340 с.

9. Шкарабан М. Акторська школа Леся Курбаса: реферат, рукопис. Без місця, без дати. 75 с.

10. Шкарабан М. Мімограмота як азбука актора // Бондарчук С. Мімограмота. Майстерство актора. Київ, 2023. С. 35–72.

11. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : дис. … канд. мистецтвознав. Київ, 2006. 193 с.

12. Cornford T. Jacques Lecoq and the Studio Tradition // Evans M., Kemp R. (Eds.). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge, 2016.

13. Davidson A. From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy. University of Surrey, 2023. 10 s.

14. Lecoq J. The Moving Body: Teaching Creative Theatre. London : Methuen Drama, 2000. 186 s.

15. Lecoq J. Theatre of Movement and Gesture. London; New York : Routledge, 2006. 159 s.

16. Evans, M., Kemp R. (Eds.). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge, 2016.

References

1. Bondarchuk, S. (2023). *Mimohramota. Maisternist aktora*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vasylko, V. (1969). Zamist peredmovy. In V. Vasylko (Ed.). *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv,* 5–18. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].

3. Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard*. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

4. Harbuziuk, M. (2012). Filosofiia teatru Lesia Kurbasa: vid Anri Berhsona do Alberta Ainshteina. In B. Kozak (Ed.). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* 199–206. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].

5. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

6. Korniienko, N. (2012). Kurbas i svitovyi kontekst. Kurbas – Arto. In B. Kozak (Ed.). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa,* 242–246. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].

7. Kurbas, Les. *Filosofiia teatru*. (2022). Kharkiv : Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].

8. Cherkashyn, R., & Fomina, Yu. (2008). *My – bereziltsi*. Kharkiv : Akta [in Ukrainian].

9. Shkaraban, M. *Aktorska shkola Lesia Kurbasa: referat, rukopys*. (N.d.). [S.l.] [in Ukrainian].

10. Shkaraban, M. (2023). Mimohramota yak azbuka aktora. In S. Bondarchuk. *Mimohramota. Maisternist aktora,* 35–72. Kyiv [in Ukrainian].

11. Shkaraban, M. (2006). *Systema vyraznosti Fransua Delsarta v konteksti svitovykh stsenichnykh mystetstv* (Candidate's thesis). Kyiv [in Ukrainian].

12. Cornford, T. (2016). Jacques Lecoq and the Studio Tradition // Evans M., Kemp R. (Eds.). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge [in English].

13. Davidson, A. (2023). From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy. University of Surrey [in English].

14. Lecoq, J. (2000). The Moving Body: Teaching Creative Theatre. London : Methuen Drama [in English].

15. Lecoq, J. (2006). Theatre of Movement and Gesture. London ; New York : Routledge [in English].

16. Evans, M., Kemp, R. (Eds.). (2016). The Routledge Companion to Jacques Lecoq. London ; New York : Routledge [in English].

MOVEMENT IN THE METHODOLOGIES OF LES KURBAS AND JACQUES LECOQ: A COMPARATIVE ANALYSIS

Mykola NABOKA

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theater Studies and Actin,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: mykolanabokaua@gmail.com

The article offers a comparative analysis of the role of movement in the methodologies of Les Kurbas and Jacques Lecoq. Although the two theatre practitioners belonged to different generations, cultural environments and political contexts, their pedagogical systems reveal a typological affinity in treating the body as the primary material of the actor's art, movement as a means of understanding dramatic action, and the studio as a space of continuous research. The study examines Lecoq's principles of movement analysis, including rhythm, space and force, balance and imbalance, action and reaction, the dramatic-poetic dimension of gesture, action mime and the 'twenty movements'. It also outlines the movement-based foundations of Kurbas's actor training: studio practice, systematic physical training, mimodrama, transformation, duration and rhythmic gesture. Common intellectual sources, particularly François Delsarte and Émile Jaques-Dalcroze, are identified. The article argues that the similarity between Kurbas and Lecoq stems not from direct influence but from their participation in a broader European avant-garde and laboratory-studio tradition. Lecoq's pedagogy is therefore proposed as a productive lens for rethinking the practical dimension of Kurbas's legacy, while preserving the historical and political distinctions between the two methodologies.

Keywords: Les Kurbas, Jacques Lecoq, movement, actor training, physical theatre, mimodrama, studio tradition, transformation.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.