

УДК 1+792.071.2.027(477)

В. О. Соболь

Варшавський університет

**ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА І ЛЕСЬ КУРБАС:
У ПОШУКАХ ВНУТРІШНЬОЇ ЛЮДИНИ
(до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса)**

У статті йдеться про проблему самопізнання Людини у філософії Г. Сковороди і Леся Курбаса.

Ключові слова і словосполучення: мистецьке самовираження, символіка слова, образу, жесту, «внутрішня людина», дорога самопізнання.

«Леся Курбас заблукав – потрапив не в те століття, не на ту вулицю; і вирішив призначити собі роль Слуги Театру – так грають з життям тільки ідеалісти, але – парадокс! – доба на якийсь час прийняла ці правила гри. Ідеалістові вдалося те, на що не спромігся прагматик»¹

Неллі Корнієнко

Простежити визначальні етапи пошуків внутрішньої людини у двох українських мислителів Сковороди й Курбаса – проблема не на одну працю. Спробуємо наблизитися до неї, заглибившись у знакові твори Сковороди та філософію театру² Леся Курбаса.

Леся Курбас мав спеціальні заняття не лише із санскриту, а й старослов'янської мови. Безсумнівно, хотів читати Сковороду в оригіналі, молитва якого (так звана «молитва Сковороди») висіла у нього над столом. «Каліграфічний квадрат (Курбас казав – роботи Нарбути) із вишиваними закрутками... Там говорилося щось на зразок «Отче наш, іже еси на небі, ниспошли нам Сократа, щоб він навчив нас пізнати себе...»³.

Курбаса єднала дружба з Тичиною: «Їх об'єднувала одна любов. Обидва починали в Театрі Садовського, обидва гостро відчували подих часу; обидва походили з сімей, близьких до стану священників. Завдяки цьому добре знали Біблію, трактуючи її в дусі Сковороди»⁴. 11 березня 1919 року саме Лесь Курбас був режисером поетичного вечора Павла Тичини (за книжкою «Соняшні кларнети»). У контексті хронології прем'єр⁵ «Молодого театру» Леся Курбаса цей факт стає особливо промовистим. Як промовистим є факт, що вже пізній Тичина, який промінєє, за словами В.Стуса, флейту на дерев'яну дудку, все ж уперто прагнути повернутися до самого себе, упродовж 20 років працюючи над симфонією «Сковорода».

Так, мистецьке самовираження Леся Курбаса відбувалося, можна сміливо твердити, не без впливу Сковороди, якого уважно вивчав, та Тичини, з яким приятелював. Вслухайтесь у слова Курбаса. «Ви мене буквально на голову поставили вашим «Космічним оркестром»⁶, – так у 1921 Курбас⁷ відгукнувся про книжку Тичини «В космічному оркестрі».

Полемічність як відмінна риса української філософської лірики⁸ яскраво виявляється і у творчості як Сковороди, так і Курбаса. У пісні 10 Сковороди із «Саду Божественних пісень» – через полеміку з різноманітними станами екзистенції прокладається дорога до розуміння сродності, до себепізнання, яка в літературі українського бароко, за словами Л. Ушкалова, постає «насамперед особливим модусом «ванітативного» мотиву»⁹. (*Озвучення пісень «Всякому городу нрав і права», «До самих небес зійди» Сковороди, музика Петра Приступова у виконанні композитора, лауреата фестивалів «Оберіг-92» та «Білі вітрила» «У творчості цього барда-кобзаря (акомпонує собі на кобзі та гітарі) першочергове місце посідає музичне прочитання поезії Григорія Сковороди*).

Сковорода жив у добу, коли збірки з емблемами та гравюрами користувалися величезною популярністю¹⁰, тому прагнув підсилити свої виражальні засоби за допомогою емблем, додавав до своїх рукописів ілюстрації, запозичені з емблематичних книг. Як знаємо, уже в Помпеї (її було засипано в 1 ст. н.е.) було відкрито важливі прояви співіснування слова і образу. На початку було слово, яке починає супроводжувати образ. «І перше, і друге мало бути знаком, бо така була функція і слова, і образу в емблематиці»¹¹. Ініціатором, а також кодифікатором емблематики вважають італійського юриста, логіка та поета Андреаса Альчіатуаса (Andrea Alciati, 1492-1550, частіше вживаною є латинська форма імені та прізвища – Andreas Alciatus). Саме 1531 рік, коли в Авсбурзі побачило світ перше видання його книжки «Viri clarissimi D. Andreae Alciati ... Emblematum liber», можна умовно окреслити як дату народження новочасної емблематики. Польська барокова емблематика особливо завдячує нідерландській емблематиці.

Назвімо тут не тільки «Pia desideria emblematis elegii et affectibus SS. Patron illustrata. Authore Hermanno Hugone Societatis Jesu»¹² єзуїта Германа Гуго, а й раніше за часом збірки емблем. Це «Hieroglifiki» М. Рея¹³, «Hieroglifiki» Гораполлона (Horapollon)¹⁴, любовні емблеми нідерландського поета Якуба Катса (Jakub Cats) – у збірнику «Silenus Alcibiades sive Proteus» (1618), який було доповнено додатком «Emblemata ante quidem Amatoria, nunc vero in Moralis Doctrinae sensum magis serium translate».

Курбас також творив у часи, коли на межі століть і на початку ХХ-го зростає інтерес до символіки слова, образу, жесту. Можна сказати, що ілюстрації, живі метафори й алегорії він творив на сцені, але також власноруч ілюстрував свою розвідку «Про закони просторовості у побудові мізансцени»¹⁵. Поза увагою Сковороди й Курбаса не могла залишитись найгрунтовніша з-поміж названих вище робіт, а саме та, якій судилося виконати роль своєрідного каталогу персоніфікацій. Це «Іконологія» Цезаре Ріпі, яка спершу, в 1593 році¹⁶, постала у вигляді опису візерунків понять, а в 1603 побачила світ у Римі – уже разом із від-

повідними до описів зображеннями. Ілюстрації «Іконології»¹⁷ Ц. Ріпі¹⁸ з її антропоморфічними візерунками концептуальних понять дивовижним чином корелюють із творами Сковороди, так і пізніше – із пошуками Курбаса. Так, в іконограмі «Фортуна»¹⁹ можемо побачити персоніфіковані постаті, які є і в пісні 10 «Всякому городу нрав і права» Сковороди. Максима про те, що кожен є ковалем своєї долі, у філософських трактатах Сковороди розгортається в оригінальне вчення про сродну працю, сродність буття. А в трактаті «Алфавіт» думки про сродність вивершуються бароковим зображенням фонтана²⁰. До оригінального винаходу, який знаходиться у руслі європейських традицій, вдається і Лесь Курбас у виставі «Гайдамаки» («трагедії, що ошукала жовтневу революцію», як влучно визначила Неллі Корнієнко²¹). У постановці Курбаса у цій виставі Польща була представлена в іпостасі розкішної та вродливої жінки, яка з батогом в руках виїздила на сцену в кареті, яка була запряжена кріпаками.

У розвідці «Незалежна студія при «Молодому театрі» у Києві» автор ось як розмірковує над проблемою виховання типу нового актора: «Матеріалом творчості **ми берем своє тіло**. Звідси всю увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожен мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, **примусить своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі**, – такі поставимо ми вимоги до техніки актора. Через те міміці, пластиці, танку і студіюванню рухів ми надаємо в своїй студії, як предметам, першорядне значення. Паралельно з тим музика, як почуття ритму, від котрого залежить нерозривно те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю»²² (жирний шрифт мій. – В.С.). Хіба не проступає словесна необарокова максима у режисерських вимогах Курбаса до актора щодо «злиття воедино музики слова, ритмізованої пластики і жести», як про це знаходимо у спогадах Ю. Бобошка²³?

Найбільш яскравим у плані пошуків видається період дорядянського національно-демократичного «Молодого театру»²⁴, яким він був до 1920 (у 1920 на зміну йому прийшов з усіх поглядів радянський театр – «Кийдрамте», а з весни 1922 – «Березіль»). У першу чергу – це близько 20 написаних Курбасом у 1917-1919 роках робіт (він називав їх лекціями) з філософії театру, а також його «Режисерський щоденник» (перший запис: Київ, 18 травня 1920 – останній: Харків, 6 лютого 1927) та окремі розвідки 1925-26 років.

Саме в цей час, від 24 вересня 1917, була поставлена не тільки Винниченківська «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», а також ряд творів світового рівня: у перекладі і режисурі Курбаса – ««Молодість» М. Гальбе (15 жовтня 1917), а в перекладі Франка – «Едіп-цар» Софокла (16 листопада 1918). Співіснування в «Молодому театрі» творів абсолютно відмінних культурних епох виразилося, за спостереженням Н. Корнієнко, у співдії різних сценічних стилів, ширше – різних художніх напрямків: символізм, необароко, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм... Першою реформаторською виставою став «Едіп-цар» Софокла. 16 листопада 1918. Саме тут уперше в історії українського театру був задіяний і вийшов на сцену античний хор, до того ж Курбас уводить ту ж саму кількість хористів (12-14), що й давньогрецький театр. Хор як то й належить озвучував найважливіші філософські перипетії твору. І хоча науковці справедливо пишуть, що півторарічне творче існування «Молодого театру» можна сприймати «під знаком всесильного і нищівного фатуму», але це був час, коли Курбас найбільше був самим собою, був отією сковородинівською «внутрішньою» людиною в реалізації сродного начала, у дерзновенному прагненні «в межах порівняно малого часового інтерва-

ду «переграти» хоча б основні віхи і явища європейської театральної історії»²⁵. Саме в цей період Курбас стає на шлях умовного театру, із його філософічним протиставленням життєподібним театральним прийомам. У розвідці Леся Курбаса «Молодий театр (генеза-завдання-шляхи)» від 23 вересня 1917 року виразно відчувається реакція на тезу М. Хвильового «Орієнтуємось на психологічну Європу»: «... В літературі нашій, що досі найбільш ярко відбивала громадянські настрої, ми бачимо після довгої епохи українофільства, романтичного козаколюбства і етнографізму, після «модернізму» на чисто російських зразках – зворот великий, єдино правильний, єдино глибокий.

Се зворот прямо до Європи і прямо *до себе*. Без посередників і без авторитетних зразків»²⁶ (курсив Леся Курбаса. – В.С.).

Курбасові, як наголошує Н. Корнієнко, вдалося увібрати стародавній досвід «карнавальної площі та досвід інтелектуальної метаморфози та метаморфози сприйняття», актори Курбаса «займалися вивченням психології та психіатрії, а також методу Далькроза та Дельсарта, тибетських методик, мистецтва Балі та сценічної діяльності Сходу...»²⁷. Але при цьому «Людина, що сама себе створює, яка трансформує свій внутрішній світ – «внутрішня людина» в собі (за Сквородою) цікавила Курбаса найбільше»²⁸. Дорога до правдивої, «внутрішньої» людини є украй складною. Скворода освітив її геніальним відкриттям, що в самій собі людина має шукати і віднайти «сродний» її еству статус буття у світі. Лесь Курбас на дорозі віднадження в людині Людини покладав надію на правдивого митця, як то бачимо в щоденниковому записі від 14 травня 1921 року: «митець той, що у відчуванні творчому сильніший від існуючих категорій».

Ані для Сквороди, ані для Курбаса мистецькі прийоми не були самоціллю. Як занотував Курбас у щоденниковому записі від 10 вересня 1922 року, «магія мистецьких прийомів – тільки засіб, тільки перша частина, а не мета»²⁹. Головне ж – правдива глибина і непогодження із тим, що він сам передбачив і записав у щоденнику («Людство, як стара панна, молодиться в пропагаторах найнього і безпосереднього мистецтва»³⁰ або ж: «Мистецтво пролетарське буде мистецтвом нації, яка вся пройшла 7-класну школу»³¹). Курбас так само передбачив, що можна і варто зробити, аби так не сталося. «Мистецтво – це та площа, на котрій вершиться об'єднання всіх нас: говорять до себе людські глибини, **дійсне наше «я»**, безвипадковість і різномірність індивідуальностей життьових» (жирний шрифт мій. – В.С.)³². Або ж 20 серпня 1922 (с. Насташка Білоцерківського повіту) Курбас записує так: «Мистецтво – це: засобами розміру, ритму і т.д. добиватися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона в нас»³³. Режисерський щоденник Курбаса бачиться тим феноменом, який відкриває нам суголосне до Сквородинівського мислення Курбаса. «Я навчаюся з цієї історії, що людське серце³⁴ не може бути без вправи і що коли від нього віддаляється священна думка, поняття істини, дух розуму, то воно відразу впадає у підлі заняття, не гідні його високого роду, й шанує, величає, обожнює мерзенне, нікчемне, суєтне», – так учень Сквороди Михайло Ковалинський передав слова Учителя у «Житті Григорія Сквороди». Лесь Курбас у розвідці «Незалежна студія при «Молодому театрі» у Києві» від 17 січня 1920 пише так: «Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ»³⁵. А в щоденниковому записі Курбаса від 10 липня 1920 року читаємо: «Мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї первоформи – релігійного акту. Воно все-таки по суті – акт релігійний. Пор. Штайнер – поняття мистецтва як люциферичного начала. Пор. Ед. Шюре: Воно – могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття в вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр – храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому»³⁶. «Думаю – всі класичні твори не ме-

ханізми, а організми. Різниця в живлячій струї, в біологічному (теж організмі). Це натхнення, що просвічує крізь твір»³⁷. Вслухаймося і вдумаймося в наведені вище рядки Курбаса (запис у щоденнику від 10 вересня 1922), які відсилають нас до теодицеї³⁸ Сковороди. Ришард Лужний, найбільш глибокий польський дослідник творчості філософа, доводить, що Сковорода «практикував проблеми натуральної теології (теодицеї) та філософської антропології (психології), а також (посеред справ, якими займається практична філософія) досліджував явища, якими сьогодні цікавиться так звана філософія релігії»³⁹. Учений доводить, що саме дуалістична постава та пантеїстичні нахили спонукали Сковороду до сформулювання ще однієї правди в царині гносеології: теорії про існування в реальності трьох окремих сфер, «трьох світів». І то була надзвичайно оригінальна концепція, власне «сковородинівська», бо поруч із нескінченним всесвітом, макрокосмом і світом мінімальним, індивідуальним, мікрокосмосом, яким є кожна людина, Сковорода виокремлює особливий, незалежний від них символічний світ, тобто реальність Біблії»⁴⁰. Курбас був захоплений як Сковородою, так і Штайнером, який вважав, що – людина є мікрокосм, який несе на собі всі таїни макрокосму. Курбаса, як довела Неллі Корнієнко⁴¹, приваблювала ідея Штайнера – ідея повернення до коліскових форм театру. Сковороду недарма вважають предтечею українського символізму⁴², і така захопленість постаттю Сковороди вірогідно вплинула і на Рильського, і на Тичину, і на Леся Курбаса.

На окрему студію заслуговують і розмисли Курбаса про символізм. За словами Леся Курбаса, його майже «не було в акторському мистецтві, бо ані провінціального завивання, ані мейєрхольдівського холодного чеканення не можна признати *акторською* формою символізму»⁴³ (курсив автора. – В.С.). Дивовижна чуйність Курбаса на вишукані форми умовності виразно проступає в тому, як він говорить **про перетворення** у Тичини: «Тінь там тоне, тінь там десь...» Чуєте, яке перетворення у Тичини? Поезія, музика, живопис. Ось де безгрішне поєднання змісту з формою. Відчуваєте? «Тінь там тоне, тінь там десь...»⁴⁴



Семеон Польцький «От избытка сердца уста глаголят» (середина 17 століття, рисуночне письмо)



ФОРТУНА

ФОРТУНА

Фортуну зображено в образі дівчини із зав'язаними очима (це має означати, що вона не фаворизує обраних, а всіх однаково любить і ненавидить). Вона струшує із дерева різноманітні, які вживаються у різних професіях, предмети (книжка, корона, Берло, ліра, чаша, капелюшок та ін.). Люди, які знаходяться під деревом, засвідчують справедливість давньолатинської максими *Fortunae suae quisque faber* (Кожен є ковалем своєї долі)

ЦНОТА

Порівняймо ілюстрації: рисуночне письмо Семеона Полоцького та образ Цноти у Ц.Ріпи (Цнота – чарівна панна з крилами, в правій руці тримає спис, у лівій – лавровий вінець, на грудях має сонце. Як із небес сонце освітлює землю, так цнота із серця дає енергію та бадьорість нашому тілу. Сонце на грудях є малим світом, який цнота освітлює та обігрівляє. Лавровий вінець означає: як лавр є завжди зелений і його ніколи не вражає грім, так і цнота завжди повна сили і не кориться жодному противникові. Спис у руках є знаком вищості.



ЦНОТА

Курбас у дивом уцілілому листі до групи «Молодого театру» від лютого 1919 висуває до актора вимогу «наблизити той час, коли його індивідуальність зможе вільно проявити себе без чужої помочі, коли він зуміє втілити те, що почуває, настільки можливо без решти, і поспорити з автором і з режисером, во ім'я своєї індивідуальності. І тоді тільки спектакль може бути захоплюючим видовищем змагання індивідуальностей, а не картину безвольної підлеглості режисера авторові, актора режисерові...»⁴⁵. Звернімо увагу, що лист підписано так: «**Ваш і свій Лесь Курбас**» (жирний шрифт наш. – В.С.). А завершується він імперативом: «Жоден день хай не проходить без того, щоб кожен з вас не зробив кроку вперед. Хай це буде нашим гаслом». До умовності Курбас вдається і тоді, коли 7 жовтня 1918 адресує уявній приятельці Ліллі «Театральний лист». Протест проти сценічно-побутової імітації життєвої реальності у Курбаса – як борника театру європейського мистецького авангарду – відчеканився в **афористичний імператив**:

реалізм для нього, навіть не доведений до кінця, – це «найбільша протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух»⁴⁶. Реалізм захоплює «душевно кирпатих міщан»⁴⁷.

У розвідці «Актор у нашій системі і праця над роллю», датованій 30.08.1925, Курбас розмірковує над природою символу: «Для нас символ називається, за традицією, «перетворенням». Символ – це мистецтво»⁴⁸.

Заризуємо висловити гіпотезу, що й душевно-творча криза переживається Лесем Курбасом десь подібно так, як свого часу Сковородою. Філософ знаходив розраду на лоні природи. Щоденник Курбаса писався не тільки в місті, і саме наодинці з природою народилися блискучі прозріння, як про те свідчить щоденниковий запис від 20 серпня 1922 року у селі Насташка Білоцерківського повіту: «Мистецтво – це: засобами розміру, ритму і т.д. добиватися у іншого активності

в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті – в космічному, якою вона в нас»⁴⁹.

Промовистішим за сотні сторінок є короткий запис Курбаса від 7 квітня 1923 року: «Моє майбутнє мусить пройти в бібліотеці філософсько-релігійній, у перекладах, в писанні, може, п'єс, статей. Може, у видавництві. Може, у педагогіці. Навіщо?»

Сил немає більше боротися. І це навіщо?...»⁵⁰.

Самому собі Курбас намагається накреслити шлях, як вийти із кризи, про це свідчить хоча б запис від 30 червня 1926 року: «Треба тільки уперто культивувати в свідомості певний імператив, зосередити на певний фокус усі свої сили і поступки: найнеможливіше буде осягнене. Тому, що мисль – сила найбільша в світі»⁵¹.

Розвідкою від 17.01.1926 «Про виховання самостійно мислячого, творчого активного режисера» (С. 89-98) Курбас відкриває серію доповідей, якою прагне «до певної міри вичерпати в загальних зарисах матерію науки про режисуру, її зв'язки з усіма тими ділянками, які до неї мають відношення; серію доповідей, які, у сполученні з певними практичними вправами, могли б вам дати такий потрібний мінімум, який би дав право вимагати від вас уміння самостійно розв'язувати поставлені завдання в театральній роботі»⁵². Водночас він сам вочевидь усвідомлює, переконавшись на власному досвіді, що «ніякий митець, якщо він не глибока людина, не справжня людина, не характер – нічого путнього, глибокого дати не може, отож і не може глибоко впливати на своїх співгромадян»⁵³. Із гіркотою, але й високою мужністю в цей час Курбас констатує, що хоча «театр «Березіль» – кращий із театрів на Україні..... але все-таки відчувається, що у наших акторів нема того шукання, довбання, удосконалювання себе, праці над собою. Актор повинен рости від спектаклю до спектаклю»⁵⁴.

Афористичність мислення Сковороди і Курбаса увиразнює етапні моменти їх філософських розмислів, творчих зламів. За Сковородою – «святість життя – тільки у справах». Для Курбаса святою справою його життя став театр. «... Театр – це таке мистецтво, в якому провідним моментом як засобом є зображення (підкреслюю: як засобом) еволюції в конфлікті наявних енергій, персоніфікованих чи прив'язаних до певних феноменів»⁵⁵, «Театр переживання – це завжди театр аматорський», «... будь-який театр вимагає високої майстерності»⁵⁶, «Культура – це кваліфікованість мислі, вираз дії, така її кристалізація, що завершена в собі і відповідає основам історичного періоду, смислові, ідеології»⁵⁷, «...Ознака, що відрізняє позитивність від занепадництва, ознака справжньої істини чи всякого руху, який з нею пов'язаний, зводиться до максими, висловленої ідеалістом Емерсоном, яка звучить так: найбільше добро – це є концентрація, найбільше зло – це є розпорошеність»⁵⁸, «...всяка концентрація – це є саме утвердження принципу життя, утвердження життя, як основи всякої найдоцільнішої еволюції»⁵⁹. Врешті, яким багатозначним є останній запис «Режисерського щоденника» від 6 лютого 1927 року: «Як мисль, сказано гарно: «Виростити нове мистецтво на гіллі тисячолітньої культури і на гнилих листках опадаючої сучасності»⁶⁰.

Курбас, як і Сковорода, презентує виняткове явище у вимірі усього не лише слов'янського, а й світового⁶¹ культурного простору. Р.Лужний вважав, що саме нині, як ніколи раніше, філософські та поетичні твори Сковороди дозволяють нам відчитати те, що становить їхню істоту⁶², його концепцію Бога і людини, міцно закорінену в сакральній реальності Біблії. Перший закінчений твір Сковороди – «Наркіс, узнай себе», останній – «Асхань, про пізнання себе». І в назві, і в змісті – дивовижна послідовність у торуванні найважчої дороги – дороги самопізнання. У Курбаса бачимо подібну послідовність, починаючи від його

перших, обнадійливо-оптимістичних розвідок, і до останніх із доступних нам нині, позначених трагізмом відчайних пошуків виходу з тупика.

Рух до Сковороди є вічний. І ніколи не є випадковим сплеск зацікавленості його філософією, про що свідчить, приміром, вистава Володимира Кучинського «Благодарний Еродій»⁶³ (робота Львівського молодіжного театру у 1992-1993 рр.⁶⁴). У поезії симптоматичним бачимо «Подражаніє Григорію Сковороді» Віктора Недоступа⁶⁵. Сам час усе розставить на відповідні місця, тут правомірною погодитися з гіпотезою Неллі Корнієнко, що в історії залишиться лише те, що «охудожнено»⁶⁶.

Іван Франко⁶⁷, а згодом Богдан Лепкий⁶⁸ акцентували на тому, що Сковорода зробив надзвичайно багато для відродження вищих українських прошарків, тому що вирвав їх з летаргічного сну, в якому вони перебували, втративши незалежність, а з нею і всі високі помисли. Сковорода будив совість, шляхетність і творчий неспокій, прагнув усвідомлення, пізнання себе, Бога і світу, бо ж це, на його думку, одне і те ж. Так само винятковою в цьому сенсі є і творча спадщина Курбаса. Можна говорити про змістову, інтонаційну, понадчасову зрідненість філософських міркувань Леся Курбаса з філософською думкою мислителя XVIII століття – «філософа себепізнання».

Примітки:

1. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас / Неллі Корнієнко. – К., 2007. – С. 16.
2. У 2001 році Микола Лабінський упорядкував масив досі не опублікованої (за незначними винятками) теоретичної спадщини мислителя Леся Курбаса під назвою «Філософія театру». Цю книжку на 918 сторінок у 2001 подарувало світові видавництво «Основи» (назву було взято із дисертаційної праці Неллі Корнієнко (Корнієнко Неллі. Лесь Курбас. – К. : Либідь, 2007. – С. 12).
3. Цит. за кн. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас. – К. 2007. – С. 86. Авторка Неллі Корнієнко посилається при цьому на документ: Дейч О. З листа до Л.Танюка від 20 вересня 1970 р. Архів автора.
4. Дейч О. Людина, яка була театром / О. Дейч // Жовтень. – 1982. – №6. – С. 99.
5. Тут апелюю до хронології, наведеної Михайлом Москаленком у статті «Трагедія Леся Курбаса» // (Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 830.
6. Тичина П. Чорнобрович / П. Тичина // Прапор. – 1970. – №1. – С. 80, також: Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 565.
7. Навряд чи потрібний коментар до 14 роками пізнішого висловлювання Леся Курбаса від 22.09.1933 «Напередодні прем'єри «Маклени Граси»: «Не перед Тичиною, а перед історією я відповідаю за свої вчинки» (Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 813; Гірняк Йосип. Спомини / Йосип Гірняк. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – С. 188).
8. Детальніше про джерела української філософської лірики дивись: Соловей Елеонора. Українська філософська лірика. – К. : Юніверс, 1999. – С. 68-90.
9. Ушкалов Леонід. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Леонід Ушкалов. – Харків, 2001. – С. 144.
10. Януш Пельц посилається на працю Д. Чижевського про Сковороду (Філософія Г.С. Сковороди. – Варшава, 1934. – С. 40-43, 46-47), бо саме в ній заходить підтвердження факту, що видана у Франкфурті в 1657 році праця (Pia desideria emblematis elegii et affectibus SS. Patron illustrata. Authore Hermanno Hugone Societatis Jesu) зсуїта Германа Гуго була знана в Україні (Janusz Pelc.

- Образ-слово- знак. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej, Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdańsk, Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN 1973, s. 165).
11. Janusz Pelc. Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych / Pelc Janusz. – Krakow : Wydawnictwo Universitas, 2002. – С. 8.
 12. Збірник «Pia desideria» незалежно від різних переробок було перекладено різними мовами, в тому числі польська версія авторства Олександра Теодора Лацького постала в 1673 році (Janusz Pelc. *Образ-слово- знак. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej* / Pelc Janusz. – Wrocław ; Warszawa ; Krakow ; Gdańsk : Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo PAN. 1973, – S. 165).
 13. Дивись: Janusz Pelc. Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych / Pelc Janusz. – Krakow : Wydawnictwo Universitas, 2002. – Ілюстрації між сторінками 88-89.
 14. Дивись: Janusz Pelc. Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych / Pelc Janusz. – Krakow : Wydawnictwo Universitas, 2002. – Ілюстрації між сторінками 88-89.
 15. Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 145-151.
 16. Важливо наголосити, що сам Ріпа трактував свою книжку як підручник для поетів, різного рівня та спеціалізації митців та ремісників, на що вказує повна назва праці, в якій є пряма вказівка на тих, кому адресована книжка. У Польщі підручник Ріпи був широко знаний, обширний фрагмент польською мовою переклав Бенедикт Хмельовський, цінними є уваги Хмельовського про ієрогліфіки, емблеми та символи, в яких він спирається на Ріпу та інші знані авторитети (Chmielowski Benedykt. *Nowe Ateny*. – Lwów, 1745, cz.1. – S. 818-876). Упродовж XVII-XVIII століть поставали нові змодифіковані видання книжки Ріпи різними мовами. Як підкреслює Татаркевич, збірники емблем та символів мали стільки систематичності, регулярності, компетентності, стільки звикла давати наука (Tatarkewicz, *Historia estetyki*. – Tom 3. – S. 262-263). «Люди бароко в ієрогліфіці охочіше шукали таємничих знаків, аніж простих символів, дошукуючись у них таємничого, часто містичного змісту» (Janusz Pelc. *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* / Pelc Janusz. – Krakow : Wydawnictwo Universitas, 2002. – S. 53).
 17. Про іконологію як теоретичну проблему висловлювалися такі дослідники, як Лех Калиновський, Мечислав Порембський, Ян Білостоцький та ін. Частими є посилання на працю Яна Білостоцького (Białostocki Jan. *Studia z historii sztuki* / Jan Białostocki. – Warszawa, 1971). Януш Пельц пише про іконологію як про молодшу сестру ренесансової емблематики («...w łonie renesansowej emblematyki kształtowały się załączki jej młodszej siostry ikonologii») (Pelc Janusz. *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* / Janusz Pelc. – Krakow : Wydawnictwo Universitas, 2002. – S. 47).
 18. Варто пам'ятати, наголошує Януш Пельц, що властиво Ріпа зібрав та уклав у систематичний каталог те, що було досить розповсюджене в літературі та мистецтві. Наступні видання книжки Ріпи збагачували каталог візерунками понять. У ході характеристики візерунків, персоніфікації понять Ріпа послуговується ієрогліфічно-емблематичною символікою, наприклад Вірність тримає в руках ключ, як знак того, що дотримує секрету, біля ніг має пса, символ вірності... Все це переконує нас, що самостійність іконології, її відокремлення від емблематики та ієрогліфіки не мали характеру абсолютного розподілу. Іконологічні персоніфікації понять, властиво не могли екзистувати без відсилань до емблематичних символів. Автор наголошує на спорідненості світу емблематичної, ієрогліфічної, іконологічної символіки, які спільно становили «світ барокової єднос-

- ті слова-ідеї-мислі та образу» (Pelc Janusz. Slovo i obraz na pogranczu literatury i sztuk plastycznych / Janusz Pelc. – Krakow : Wydawnictwo Universitas, 2002. – S.48).
19. Фортуну зображено в образі дівчини із зав'язаними очима (це має означати, що вона не фаворизує обраних, а всіх однаково любить і ненавидить). Вона струшує із дерева різноманітні, які вживаються у різних професіях, предмети (книжка, корона, Берло, ліра, чаша, капелюшок та ін). Люди, які знаходяться під деревом, засвідчують справедливість давньолатинської максими *Fortunae suae quisque faber* (Кожен є ковалем своєї долі) (Ripa Cesare. *Ikonologia*). – Kraków, 2011. – S. 34).
 20. «Бог багатому подобен фонтану, наполняющему различные сосуды по их вмѣстимости. Над фонтаном надпись сия: «Неравное всѣмъ равенство». Льются из разных трубок разные токи в разные сосуды, вокруг фонтана стоящие. Менший сосуд менѣе имѣет, но в том равен есть большему, что равно есть полный» (Сковорода Г. Алфавит / Г. Сковорода. – С. 434-435).
 21. «Вистава являла собою низку розгорнутих у просторі й часі алегорій», – справедливо зазначає Неллі Корнієнко (Корнієнко Неллі. *Лесь Курбас / Неллі Корнієнко*. – К., 2007. – С. 91).
 22. Курбас Лесь. Незалежна студія при «Молодому театрі» у Києві / Лесь Курбас // *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 45.
 23. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас / Ю. Бобошко. – К. : Мистецтво, 1987. – С. 43.
 24. Про «Молодий театр» справді написано чимало – не тільки його творцями (В. Василько, С. Бондарчук, Г. Юра, П. Самійленко, І. Стешенко, С. Мануйлович, П. Няtko, Л. Болобан, В. Чистякова), а й нашими сучасниками. Тут відзначимо розвідки таких науковців, як Н. Кузякіна, Н. Корнієнко, Н. Чечель, Ю. Бобошко, М. Лабінський, В. Гаккебуш, М. Москаленко.
 25. Москаленко М. Трагедія Леся Курбаса // (Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К., Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 831.
 26. Курбас Лесь. «Молодий театр (гене́за-завдання-шляхи)» // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 14.
 27. Корнієнко Неллі. *Лесь Курбас / Неллі Корнієнко*. – К. : Либідь, 2007. – С. 124.
 28. Там само
 29. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 59.
 30. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 56.
 31. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 57.
 32. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 57.
 33. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 59.
 34. Порівняймо ілюстрації: рисуночне письмо Семеона Польцького та образ Цноти у Ц. Ріпи (Цнота– чарівна панна з крилами, в правій руці тримає спис, у лівій – лавровий вінець, на грудях має сонце. Як із небес сонце освітлює землю, так цнота із серця дає енергію та бадьорість нашому тілу. Сонце на грудях, згідно із концепцією греків, є малим світом, який цнота освітлює та обігріває. Лавровий вінець означає: як лавр є завжди зелений і його ніколи не вражає грім, так і цнота завжди повна сили і не кориться жодному противникові. Спис у руках є знаком вищості) (Ripa Cesare. *Ikonologia*. – Kraków, 2011. – S. 235).
 35. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 44.
 36. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. *Філософія театру*. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 51.

37. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 59.
38. Поняття теодицеї увів Лейбніц у 1710 р. Згідно із його концепцією, Бог є відповідальним Творцем, він не бажає зла. Щоправда, допускає його, якщо це стає необхідною умовою якості світу як найліпшого із можливих, а також для того, щоб могло існувати ще більше добро. Моральне зло не може бути усправедливлене, натомість метафізичне та фізичне зло «інколи стають допоміжним добром». Оскарження Бога, за Лейбніцом, є наслідком незнання ланки наступностей у цілісності світу (Gadacz Tadeusz. Teodycea // Religia. Encyklopedia PWN. Tom 9. Red. Naukowa Tadeusz Gadacz, Bogusław Minerski. – Warszawa 2003. – Том 9. – S.240). Див.також: Аверинцев С. Теодицея // Аверинцев С. Софія : Логос ; К. : Дух і літера, 1999. – С. 172-176. Łuzny Ryszard. Teodycea Hryhorija Skoworody na tle słowiańskiej myśli religijnej okresu Oświecenia (w:) Studia slavica In honorem viri doctriissimi Olewa Horbatsch. Festgabe zum 65.Geburststag, herausgegeben von G.Freihof, P.Kosta und M.Schütrumpf. Teil 2. Beiträge zur Ostslawischen Philologie (II), Verlag Otto Wagner. – München, 1983. – S. 98.
39. Там само. – С. 100.
40. Там само. – С. 101-102.
41. Корнієнко Неллі. Лесь Курбас. – К. : Либідь, 2007. – С. 19.
42. Чи не першими про це висловилися видавці та автор и журналу «Українська хата», та сторінкаха яуого свого часу дебютував М.Рильський. Він узяв до свого вірша за епіграф слова «сладок свет», які перегукуються з виразом «сладкій свет» Сковороди.
43. Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 25.
44. Першоджерело: Авдієва І. Про найкращу людину, яку я знала в юнацькі роки // Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К. : Мистецтво 1969. – С. 156. А також дивись: Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 565.
45. Цитую за: Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 832.
46. Курбас Лесь. Театральний лист // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 24.
47. Там само.
48. Курбас Лесь. Актор у нашій системі і праця над роллю // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 77. Щоб не було неясностей знаходимо свій термін. Треба винайти цей символ, досягти певного зосередження, навіть у цьому стані тривання в ритмі, зосередженості, якнайбільш економними, найбільш переконуючими засобами дати певну реальність, а яка вона там буде – це неважливо, чи людина, чи кіт, чи певний план, певний стан у бутті. Винаходити ці символи треба в нашому акторському матеріалі, що ним є ми самі, наше тіло, наш голос і все, що з ним пов'язане, і матеріалі театру – це значить: реквізит, костюм, грим – для передачі зображеної реальності (виділено нами.– В.С.)
49. Всяка епоха театру ввійде в цю дефініцію, тільки що акцент, який робиться на символи, визначає певний стиль. Ці символи є в кожній епосі, тільки вони не хочуть бути, не хочуть називатися символами» (Курбас Лесь. Актор у нашій системі і праця над роллю // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 78).
50. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 59.
51. Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 60.

52. Курбас Лесь. Режисерський щоденник // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 62. Як саме мислив у цей період творчості Лесь Курбас – тут, як на мою думку, показові 2 статті «Театр акцентованого впливу» (79-85) і «Театр акцентованого вияву» (85-89).
53. Там. само. – С. 89.
54. Там. само. – С. 92.
55. Курбас Лесь. Про сучасний підхід до творчої роботи, про суть майстерності // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 163.
56. Курбас Лесь. Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. «Молодий театр» (С.125-131) // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 129.
57. Курбас Лесь. Філософія театру.–К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 161.
58. Курбас Лесь. Визначення культури // Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.– С. 811.
59. Курбас Лесь. Філософія театру. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 92.
60. Там. само.
61. Там. само. – С. 65.
62. До 100-річчя (у 1987) Леся Курбаса, відзначеного у календарі пам'ятних дат ЮНЕСКО, Неллі Корнієнко написала статтю для «Кур'єра ЮНЕСКО» – ця стаття більш ніж 30 мовами побачила світ у 160 країнах світу. У 1989 саме Н. Корнієнко створила Міжнародний центр Леся Курбаса. І тільки в грудні 1994 постановою Кабінету Міністрів України в Україні також було створено подібний державний центр. «Однією з ланок цього дослідницького і театральноекспериментального Центру є підрозділ фундаментальної теорії, який має працювати з новітніми методологіями на перетині театрознавства, семіотики, культурології, соціальної психології і соціології художньої культури, синергетики» (Корнієнко Неллі. Лесь Курбас. – К. : Либідь, 2007. – С. 12-13).
63. Łużny Ryszard. Teodycea Hryhorija Skoworody na tle słowiańskiej myśli religijnej okresu Oświecenia (w:) Studia slavica In honorem viri doctriissimi Olewa Horbatsch. Festgabe zum 65.Ge burststag, herausgegeben von G.Freihof, P.Kosta und M.Schüttrumpf. Teil 2. Beiträge zur Ostslawischen Philologie (II), Verlag Otto Wagner. – München, 1983. – S. 102.
64. Неллі Корнієнко вважає, що у виставі-ескізі «Благодарний Еродій» «...тінню витають всі головні максими» Сковороди, а «словопластика вистави Кучинського, її внутрішні ритуали (пророчення зерна; включення глядача до естетичної акції; пропонування розділити спільний хліб чи яблуко тощо), естетика, розімкнута в етику сквородинського космосу; нарешті, ідея відповідальності за власний внутрішній світ, за цілісність реєструє у формах імпровізаційного, підкреслено ігрового театрального письма ідентифікацію з праосновами національної етики. Закорінення в минуле, де людина за всіх її контрастів (тексти епохи бароко наголошують особливо цю якість), несла в собі парадоксальні коди цілісності, знімає намули «ідеологій» і виробляє нову естетичну мову національної ідентичності» (Корнієнко Неллі. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К. : Факт, 2000. – С. 38-39).
65. У виставах Кучинського найпоширеніша символіка білого кольору, з допомогою якого передається окреслений Магдаленою Ласло-Кущок апофеоз світла у Сковороди, який визначається «само настійливим дошукуванням начала. Саме своєрідною винагородою для цього пошуку виникає його грандіозна візія світла, про яку український філософ розповів у розділі «Обновление

- мира» з його трактату «Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим» (Ласло-Куцок Магдалена. Апофеоз світла у творчості Григорія Сковороди // Слово і час. – 1990. – №3. – С. 57).
66. Недоступ В. Подражаніє Григорію Сковороді // Зустрічі. – 1994. – №8. Слушними видаються спостереження Неллі Корнієнко про настання ери необароко, де еkleктика є недоздійсненністю синтезу» (Корнієнко Неллі. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К. : Факт, 2000. – С. 151; жирний шрифт Неллі Корнієнко. – В.С.)
67. Корнієнко Неллі. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). – К. : Факт, 2000. – С. 151.
68. Франко Іван. Franko Iwan. Charakterystyka literatury ruskiej XVI-XVIII w. // Kwartalnik historyczny. Organ Towarzystwa historycznego. Pod redakcją Oswalda Balzera. Rocznik VI. – Lwów, 1892. – S. 724-725 (mikrofilm 17148, Biblioteka Narodowa).

The article views the problem of becoming self-aware in the philosophy of Hryhoriy Skovoroda and Les Kurbas.

Key words and word-combinations: artistic self-expression, word symbolism, image symbolism, gesture symbolism, «an inner person», the way of becoming self-aware.

Отримано: 15.04.2013 р.