



Ірина ВОЛИЦЬКА

## КУРБАС: ПОГЛЯД НА ТІЛО (НА МАТЕРІАЛІ ТЕОРЕТИЧНО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ СТАТЕЙ ПЕРІОДУ МОЛОДОГО ТЕАТРУ)

Iryna VOLYTSKA. *Kurbas: Look at a Body (On Materials of Theoretic Publicist Articles of Young Theatre Period).*

Теоретик театру Патріс Паві визначає дві концепції, що трактують використання людського тіла на сцені. Згідно з першою, тіло – це всього лише проміжна інстанція й опора сценічної творчості, яка перебуває в іншій площині – у тексті або в показуваному вимислі. У цьому випадку тіло повністю підпорядковане психологічному, інтелектуальному чи моральному смислу, воно знічується перед сценічною правдою, граючи роль лише посередника в театральному ритуалі. Пластика цього тіла типово ілюстративна і є не більше ніж дублювання слова. Згідно з другою концепцією, тіло – довідковий матеріал: воно відсилає не до будь-чого іншого, а до самого себе і не є вираженням ідеї чи психології. Замість дуалізму ідеї та виражальності виступає монізм тілесного творення. Пластика такого тіла творча й істинна. Рухи актора покликані збуджувати емоції залежно від майстерності й уміння володіти тілом<sup>1</sup>.

Театр ХХ ст. демонстрував співіснування, а нерідко й взаємопроникнення означених концепцій сценічного тіла. Однак має рацію П.Паві, стверджуючи, що саме остання здобула переважне визнання; зокрема, в режисерській практиці сучасного експериментального театру домінує друга тенденція: тіло як матеріал. У зв'язку з цим режисери авангарду, декларуючи свою незалежність від тексту і психологізму, часто намагаються сформулювати мову тіла актора на основі знаків, а не слів, удаючись у таких випадках до метафоричних визначень. “Усі ці метафори, – за-

уважає французький дослідник, – схожі у спробі пошуку знаків, змальованих не з мови, а таких, що набувають символічного виміру. Образний знак, що стоїть на півдорозі від предмета до його символічного вираження, стає архетипом мови тіла: ієрогліф у Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Гротовського і т. д. Тіло актора перетворюється на тіло-провідник, з яким глядач ототожнює і пов'язує свої мрії й бажання”<sup>2</sup>.

По суті, переважне визнання ця концепція набула вже від самого поч. ХХ ст., адже якраз вона лежала в основі поглядів на сценічне тіло режисерів-реформаторів антинатуралістичного, антиреалістичного і антипсихологічного спрямування. Саме ця концепція знаходила свій, кожного разу індивідуальний вираз, у “надмаріонетці” Г.Крега, біомеханіці В.Мейєрхольда, “чуттєвому атлетизмі” А.Арто, а також і у “розумному арлекіні” Лесь Курбаса.

1920 р., відкриваючи Незалежну студію при Молодому театрі і визнаючи її першочергове завдання – створення нового типу актора, Лесь Курбас, нагадаємо, писав: “Матеріалом творчості ми беремо своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладемо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості, знайти всі можливості поз і рухів, примусити 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 нерозривне те чи інше значення руху тіла, буде нами студіюватися з особливою уважністю. Слово, як музика почуття, як звук нашого тіла (не як провідник тої чи іншої думки), знайде в нас також своїх вірних дослідників. Але всі ці здобутки технічні були б нічим, коли б ми користувалися ними як засобом показати реально існуюче. Створити те, чого немає в дійсності, кинути людям фантазію, ідеальне, неіснуюче, але прекрасне – тільки цим може різнитися актор від гарно вишколеної мавпи”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Паві П. Словарь театра.– Москва: Прогресс, 1991.– 337 с.

<sup>2</sup>Там само.

<sup>3</sup>“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи.– К.,

Рік, коли писалися ці слова, був для Курбаса і стартовим, і підсумковим водночас. Доба “Молодого театру” відходила у минуле, розпочинався цілком новий етап у творчості режисера. Дискурсивна спрямованість у майбутнє по-своєму універсально пройдений шлях, упродовж якого, власне, й викристалізувалися викладені погляди, а також і реалізовувалися – наполегливо, крок за кроком, у сценічній практиці від “Чорної Пантери і Білого Медведя” В.Винниченка до “Гайдамаків” Т.Шевченка включно.

Проблема тіла – одна з ключових для Курбаса-режисера й вихователя нового актора періоду “Молодого театру”. До того ж, це проблема багатоаспектна, яка не замикається на одному лише досконалому й універсальному акторському тілі, спроможному виконати будь-яке завдання й у будь-яких формах. Це ще й естетична проблема конкретно кожної вистави. Це також проблема тіла у найрізноманітніших мистецьких течіях часу, які співіснували, а часто й перепліталися між собою; у їх естетично-виражальних модальностях. Свою, кожного разу інакше, концепцію тіла пропонували символізм і стиль модерн, авангардистські напрями: експресіонізм, кубізм, футуризм, супрематизм і ін. Причому в тогочасних мистецьких напрямках образ тіла в образотворчому і театральному мистецтвах, за всією спільністю метафізичних джерел, що живили їх, – це не конче одне й те саме. Концепція тіла у Курбаса, який ніколи не був епігоном певного напрямку, а творчо використовував окремі елементи згідно з власними завданнями й потребами, вироблялася в умовах енергійних притягань-відштовхувань, у живому діалозі з традицією і сучасністю.

Проблема тіла – це, врешті, проблема світоглядного підґрунтя. Доба, у якій формувалася курбасівська концепція тіла, особливо насичена: у ній поєднуються і розриваються різні філософські традиції, ламаються загальнозначущі принципи і цінності, зароджується нове бачення самої людини, осмислюються сутнісні характеристики людського буття. Описуючи духовно-інтелектуальну атмосферу початку ХХ ст., Г.Ріккерт, зокрема, підсумовував: “Творча напруга життєвих сил і свята пасивність тиші переживання, що заперечує усяку діяльність, французький *élan* і російська містика, свідомо бездіяльна у своїй споглядальнос-

ті, сповнений радісних надій життєвий оптимізм, захоплений еволюцією надлюдства, і похмурий відчай у подальшому розвитку західного культурного життя; антинаукові пророцтва і строга науковість поглядів на світ, метафізична заглибленість у потойбічність світової сутності і до кінця поцейбичний прагматичний утилітаризм – усе це зіштовхується у тій західно-східній структурі життя, що простягається над Європою”<sup>4</sup>. І все це, необхідно додати, екстраполюється на “тілесну” проблематику.

Тіло, тілесні відчуття, тілесний досвід, стає джерелом нового світоусвідомлення і нових форм мистецтва. Сучасні дослідники художніх процесів поч. ХХ ст. підтверджують зазначений феномен, фіксуючи постійні численні тілесні аналогії й метафори в описах нового мистецтва у тогочасних маніфестах і теоретичних викладах<sup>5</sup>. У цьому ряду теоретична публіцистика Леся Курбаса періоду “Молодого театру” не становить винятку. “В Німеччині є молодь. Сильна. З корінням. З м’язами (...). Поняття мають плоть, факти безтілесні, як абстракції (...). Розмах молодої мускулястої руки і початок відповіді на питання: наше нове мистецтво...”, – писав він, аналізуючи німецьку експресіоністську драму<sup>6</sup>.

1918 р. Курбас оприлюднить свій “Театральний лист”, який має всі ознаки маніфесту нового театру і де міститься основа основ практики цього режисера – тези про нового актора. “Тілесна” проблематика – невід’ємна складова цього, в усіх відношеннях цікавого, документа.

Точно визначаючи генезу театру Леся Курбаса словосполученням “родом з модерну”, Н.Корнієнко зауважує: “Доба модерну є не просто добою мистецького стилю, це є доба конкретного способу життя, способу рефлексувати. Крім того, час модерну є певною мірою відповіддю на духовну й соціальну нестійкість європейських суспільств, на втрату формул їхнього забезпечення”<sup>7</sup>. Власне цю нестійкість, нестабільність, розірваність (а

<sup>4</sup>Ріккерт Г. Философия жизни. Изложение и критика модных течений философии нашего времени.– СПб., 1922.– С. 35.

<sup>5</sup>Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы.– Москва, 2003.– С. 82-83.

<sup>6</sup>“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи...– С. 50-55.

<sup>7</sup>Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього.– К., 1998.– С. 161.

лінія розриву проходила крізь саму людину) Курбас відчував гостро: “Куди іти роздвоєній сучасній душі?”. Епоха пропонувала, на його думку, два виходи. Один вів до атрофії тіла і до вищого розвитку духу, вів у “незавершений, понурий, таємничий храм у Саїсі, де за завісою, не відслоненою досі, скривається нове пророцтво чи нова нерозгадана тайна, де, як смерть, притягує можливість інтуїтивної розгадки буття, де в гострих закрутах в'ються лабіринти відродженого духу середньовічного мистецтва, блідого, аскетичного обличчя, складених, витягнених молитовно худих рук, очей містично темних, осяяних новою нерелігійною ідеєю, де дух буде жестом, а жест буде духом”<sup>8</sup>. Другий шлях вів “до оздоровлення і скріплення людей”, до “своєрідно відчуваної Греції і Шекспіра”, пропонував “іти за викликанням маревом буйного, колоритного, сильного життя...”<sup>9</sup>.

Курбас обирав третій шлях: “Деся поміж цими двома полюсами блукає синтез: стиль нашого часу, основа його форм. Між переважно духовним і переважно фізичним. Між дійсністю нової нормальності нервових станів і ідеалом, змальованим фарбами минулого”<sup>10</sup>.

Курбас називав окреслену ситуацію “еклектизмом”, “хворобою і безхарактерністю часу”, але відчував її минуцність: “Людина знов хоче бути цільною, однорідною. Цільною хоч би в своїй дизгармонійності. А може саме в ній”<sup>11</sup>. Відчута Курбасом еkleктика доби модерну – це туга за втраченою універсальністю, спроба поєднати не поєднуване. Для естетичної свідомості епохи модерну цільність втратило не тільки мистецтво, цільність втратила насамперед людина, пошматована протиріччям сучасної цивілізації. Перш за все у людині порушено первісну гармонію, єдність духу і тіла. І людина мусить віднайти власну цільність, єдність у собі. Але у пошуках цього, на шляху до себе, вона мусить навчитися долати найбільші з існуючих у світі протилежностей, протилежності духу і плоті. “Театральний лист” Леся Курбаса торкається й цієї теми. За поетичністю Курбасівських висловлювань проступає розуміння митцем складної еволюції поглядів на взаємодію цих первнів у багатовіковій релігійно-

філософській традиції, де сам факт диференціації духу і плоті викликав до життя проблему їх поєднання.

Сучасний український філософ Л.Мазур, наприклад, зауважує: “Якщо не кидатися із однієї крайності в іншу, не метатися від матеріалізму до ідеалізму, то виявляється, що проблема буття людини у світі полягає не у тому, щоби розділити дух і плоть, розвести їх, а навпаки, – яким чином їх поєднати. Знову ж таки, поєднати зовсім не для того, щоб “вирішити” цю проблему “раз і назавжди” (адже в кожній окремій людині наступний проміжок часу, начала ці знов і знов диференціюються) – а щоби дати новий імпульс для її руху і розвитку в їх діалектичному зв'язку”<sup>12</sup>.

На поч. ХХ ст. один із таких імпульсів ішов від філософії життя. Пафос людської цілісності пронизує студійовані Курбасом твори А.Бергсона (нагадаємо, що Курбасові була близька бергсонівська ідея про домінуючу роль інтуїції у пізнанні). У праці “Матерія і пам'ять” (1896) філософ визначає мету – “...проникнути не просто всередину нашого духовного життя, а в точку дотику духу і матерії. Філософія, зрозуміла таким чином, є не що інше як свідоме і обдумане повернення до даних інтуїції”<sup>13</sup>. Дуалізм духу і плоті А.Бергсон називає “вульгарним дуалізмом” і пропонує відмовитися від розрізнення тіла і розуму, матерії та свідомості, і зрозуміти ці явища як нероздільну рухливу безперервність, де все змінюється і zarazом зберігається. Пошуки “третього шляху”, які подолали б крайнощі як ідеалістичних, так і матеріалістичних систем, приводять філософів до обґрунтування особливої ролі тіла у пізнанні й у творенні образів. “Ідея, яку ми вивели із фактів і підтвердили роздумами, полягає у тому, – пише він, – що наше тіло являє собою інструмент дії і тільки дії”<sup>14</sup>. Це означає, що саме тіло надає пізнанню певну настроєність, спрямованість на предмет, котрий таким чином стає об'єктом пізнання.

Згадаємо, що платонівська лінія взаємодії двох начал стверджувала односпрямований і безпосередній вплив духу на плоть, а отже й абсолютну

<sup>8</sup>“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи...– С. 44.

<sup>9</sup>Там само.

<sup>10</sup>Там само.

<sup>11</sup>Там само.– С. 43.

<sup>12</sup>Мазур Л. Дух и плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності.– Львів, 2003.– С. 102.

<sup>13</sup>Бергсон А. Собрание сочинений: В 4-х т.– Москва, 1992.– Т. 1.– С. 160.

<sup>14</sup>Там само.– С. 301.

“підпорядкованість” тіла, що вело до концептуальних обґрунтувань “нехтування” тілом, “абстрагування”, а у найрадикальніших виявах – і до “відмови” від нього. На рівні людської особистості така позиція, крім усього іншого, означала перевагу й вивищення інтелектуального пізнання людиною самої себе і світу (на противагу чуттєвому). Визнання домінуючої ролі інтелектуального пізнання над чуттєвим (а за цим стояло уявлення про людину як про виключно духовну істоту) оберталось з часом розбалансуванням самого людського ества. У “Театральному листі” цей процес і фіксує Лесь Курбас, окреслюючи притаманну “характерові і психіці сучасного еkleктичного покоління” невідповідність: “Кількість грамотних, читаючих, думаючих зростає (...). Чим раз більше довкола нас стає блідих, худих постатей, з очима, що бачать далі і хочуть проникнути глибше, чим це дозволяє бідна реальна обставина життя і природа. Дуже правдоподібно, по-моєму, малював Фламаріон чоловіка з Марса, чоловіка старшого від земної людини на мільйони літ. Атрофія всього тіла при надмірнім розвитку голови”<sup>15</sup>. Невідповідність, на думку Лесея Курбаса, за якою криється небезпека виродження і деградації людини, небезпека самому існуванню.

Який вибухонебезпечний механізм закладався інтелектуально домінантою, пояснить пізніше Еріх Фромм. “Філософи-ідеалісти думали, що особистість може бути реалізована лише зусиллям інтелекту. Вони вважали для нього необхідним таке розщеплення особистості, за якого розум повинен пригнічувати й опікати людську природу, не усвідомлюючи при цьому, що він спотворюватиме не лише емоційне життя людини, а й її розумові здібності. Розум, що був приставлений наглядачем до своєї полонянки – натури людини, став, своєю чергою, полоненим і, отже, обидві сторони людської особистості – розум і почуття – калічили одне одного”<sup>16</sup>. Додати можна й таке: психологічна наука ХХ ст. неодноразово доводила, чим оберталось для людини нехтування тілом, чи, за висловом американського психолога А. Лоуена, “зрада тіла”, – внутрішньоособистісними деформаціями, садомазохістськими комплексами, роздвоєнням самої особистості. Доводи-

ла наука також і те, що втрата людиною живого відчуття своєї тілесності приховує в собі серйозні проблеми з самоотождеченням. Увага до тіла, “вірність” йому є необхідною умовою формування стратегії збереження життя, його віталістичного тону і доцільного наповнення”<sup>17</sup>.

Лесь Курбас фіксує рятівну “соломинку”, за яку схопилася “загибаюча людськість”, керована інстинктом самозбереження. Це – “рух до оздоровлення і зміцнення”, “поширення спортивних і гімнастичних товариств”, “гасло: здоров’я, сила, бадьорість”. Втім, очевидна для нього однобокість і другого напрямку, де все, що переважно духовне, плямується йменням хворобливості і декадансу”<sup>18</sup>.

Проблематика тіла, викладена у “Театральному листі”, увиразнює інтенцію Лесея Курбаса – сформувати такий новий тип актора, у якого духовне й тілесне діяльно співпрацювали б, збагачуючи одне одного у процесі творення. Курбас навіть дав йому дефініцію, що вмістила в себе найістотніші властивості визначуваного поняття: це буде розумний арлекін. Він матиме досконале тіло і буде “стільки ж само освічений, що й митці інших мистецтв”, він “буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчуття і думання, з якої народиться мистецтво ХХ ст. Котрий остаточно зможе переконати освіченого сучасного глядача”<sup>19</sup>.

Необхідно звернути увагу на ще один аспект. У контексті “Театрального листа”, при всій самостійності курбасівської дефініції, на поверхні здавалося б лежить естетичний аналог “розумного арлекіна” – крегівська “над маріонетка”. Насправді це не зовсім так. І межа пролягає якраз у різному ставленні режисерів до людського тіла у його метафізичному вимірі.

У концепції надмаріонетки втілилася символістська потенція актора, сформульована Г.Крегом у статтях “Митці театру майбутнього” та “Актор і надмаріонетка”, які увійшли до книги “Про мистецтво театру”. Згідно з розумінням англійського режисера-теоретика, основна властивість “надмаріонетки” як актора майбутнього полягає у понадособистісному характері гри. “Той актор буде першорядним, – вважав він, – чий розум ство-

<sup>15</sup>“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи...– С. 43.

<sup>16</sup>Фромм Э. Бегство от свободы.– Москва, 1990.– С. 215.

<sup>17</sup>Мазур Л. Дух и плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності...– С. 8.

<sup>18</sup>“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи...– С. 44.

<sup>19</sup>Там само.– С. 42.

ривить і спроможеться показати нам свої найчистіші душевні поривання (...). Він примусить свій мозок зануритись у глиб пристрасті, вивчити, що там є, й потому перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них. Роблячи саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який міститься поза його особою”<sup>20</sup>.

У символістській інтерпретації театр – мистецтво, яке творить у свідомості глядача світ потаємних сутностей. Але не одних лише глядачів слід занурити в глибини потаємного; перш за все, сам актор (і в цьому полягало принципове новаторство Г.Крега) мусить проникнути в іншу реальність, пізнати її. Для Крега-ідеаліста, який віддавав перевагу розумові й інтелекту в процесі пізнання, шлях до цієї іншої реальності пролягав насамперед через інтелектуальні й розумові здібності актора.

Людська природа з притаманними їй найрізноманітнішими випадковостями, імпульсивними пориваннями, неконтрольованими пристрастями, руйнівними емоціями, невпорядкованими почуттями не здатна, як полемічно-загострено доводив Г.Крег, правити за матеріал істинного мистецтва. Найголовніша перепона у цьому – неслухняне й свавільне людське тіло, плоть, що не бажає коритися розумові й заважає реалізації інтелектуального задуму. Тому – мусить поступитися й зайняти у творчому акті підпорядковану роль. Г.Крег мріяв про такого актора, котрий “тренував би своє тіло з голови до п’ят” так, щоб воно цілком відгукувалось на працю його свідомості, котрий “досяг би тієї високої механістичної досконалості, за якої тіло його стало б абсолютним рабом його думок”<sup>21</sup>, котрий навчився б “володіти своїм тілом як машиною, або шматком глини”<sup>22</sup>. Інакше кажучи, тіло майбутнього довшеного актора – це тіло, в якому “не відчуваєш слабкості і трепету людської плоті”<sup>23</sup>. Ідеал надмаріонетки, пише Г.Крег, “не плоть і кров”, але тіло у трансі<sup>24</sup>. Тобто позбавлене індивідуальної свідомості, спроможне діяти лише автоматично.

Отже, крегівська “надмаріонетка”, основні чесноти якої – послух і мовчання, – об’єкт, покірний спрямованій на нього вищій силі. У ранніх статтях Г.Крега цією силою є не що інше, як рух. Завдяки його “дивовижній та божественній силі” тільки й можливе проникнення у сутнісний світ<sup>25</sup>. Очищений від будь-якої життєвої, психологічної чи емоційної випадковості “символічний рух”, ідею якого висунув Г. Крег, змушує душу актора “мчати вперед, окремо від плоті, новим шляхом”<sup>26</sup>.

Сучасний російський філософ В.Подорога, відштовхуючись від романтичного театру ляльок, дає проникливе пояснення природи руху маріонетки і самого її феномену. У зреферованому вигляді воно полягає ось у чому. Маріонетка – втілення віртуозної майстерності, вона здатна виконувати рухи безмежно повільні або безконечно швидкі, такі, які перебувають вище або нижче нормального порогу сприйняття, рухи як граничної, так і мінімальної інтенсивності. Самій маріонетці не належить жодна із поз, жоден із жестів, жодна із траєкторій переміщення. Вона – “чисте буття”, менше за ніщо, істота нескінченно мала, всепроникна, універсально рухлива, яка володіє дивовижною реактивністю сприйняття невидимих сил, котрі вибрали її тіло як ідеальне сценічне знаряддя, вона рухається за лініями, якими править божественна машинерія. Маріонетка не має тіла в буденному розумінні, а її рух дає підстави думати, що вона не знайома з земними силами тяжіння. Вона, за виразом її знавця Г. фон Кляйста, “антигравна”<sup>27</sup>.

Саме Г.Крег, який неодноразово виступав проти звульгаризованого трактування “надмаріонетки”, пояснював, що мова йде про підкорення актора режисерській волі, єдиному задумові вистави, або, як у іншому випадку, що актором править божественне начало, заховане в його душі. Однак постулат “надмаріонетки” як символу людини доводив символістську концепцію актора до крайньої межі. Образно кажучи, крегівська “надмаріонетка” сягала у своїй досконалості позаповітряних сфер, тоді як курбасівський “розумний арлекін” вбирав у себе вітальні сили просторів.

Дослідники театрального символізму небезпід-

<sup>20</sup>Крег Е.Г. Про мистецтво театру.- К., 1974.- С. 54-55.

<sup>21</sup>Там само.- С. 99.

<sup>22</sup>Там само.- С. 102.

<sup>23</sup>Там само.- С. 110.

<sup>24</sup>Там само.- С. 114.

<sup>25</sup>Там само.- С. 82.

<sup>26</sup>Там само.- С. 80.

<sup>27</sup>Подорога В. Выражение и смысл.- Москва, 1995.- С. 114-116.

ставно вважають, що крєгівська “надмаріонетка” є частиною ніцшеанської концепції надлюдини<sup>28</sup>. Але, якщо подивитися з позиції тіла, то при певній атрибутивній схожості, це все ж різні модули “тілесності”. Ф.Ніцше, у філософії якого прозвучав могутній заклик до реабілітації тіла і творилися образи досконалих тіл, персоніфіковані в образах Діоніса та Заратустри, відсилає до тіла діонісійського, про яке неможливо говорити в механічних чи машинних термінах. “Діонісійське тіло – образ граничної тілесної інтенсивності, воно трансгресивне, це тіло, яке танцює і тому здатне уникнути будь-яких локалізацій, “місць”, мертвих масок. Включене у космогенез, воно вторить рухливості природних сил і тіл – підземних, повітряних, водних, світлових, музичних”<sup>29</sup>.

“Розумний арлекін” Леся Курбаса в деяких аспектах виказує ментальну схожість із “діонісійським тілом” Ф.Ніцше. Змальовуючи вигляд нового актора, режисер писав у “Театральному листі”: “Його тіло буде прекрасне, могуче і гнучке. Вже один вигляд цього розвинутого, повного виразу тіла, керованого волею викінченого естета, примусить спинити дихання. Жести його будуть такі красномовні, міміка така переконуюча, що свідок Кассіодора про Квінта Росція Галла, який перекладав усі промови Цицерона на мову рук, не буде вже фантастичною казкою”<sup>30</sup>.

Образ цього тіла “цитує” Лесь Курбас за М.Євреїновим, якого український режисер назвав найбільшим театрознавцем Східної Європи усіх часів. Однак з таким самим успіхом можна було б цитувати і Ф.Ніцше – пошукуваний Курбасом образ енергійно промовляв зі сторінок “Заратустри”: високе тіло, прекрасне, сильне, досконале, переможне, гнучке, танцююче, готове до лету; джерело сил, навколо якого кожна річ робиться дзеркалом<sup>31</sup>. Український режисер, на відміну від російського, на Ф.Ніцше ніде відкрито не посилався (принаймні, курбасознавству такі посилання не відомі). Але можна говорити про приховане цитування: у “Театральному листі” курбасівський дискурс нового актора наполегливо відсилає реципієнта до ніцшеанського дискурсу Заратустри.

“Цей актор, – писав Курбас, – не піде у клуби і зборища людей шукати матеріалів для своєї творчості (...). Він піде шукати себе. На гори високі піде він змагатися з вихрами бездонних провалів, слухати їхнього шуму і гамору, впиватися клекотом розшматованих хмар, що іскрами громи згорятимуть біля його ніг. Над море безмежне піде він піддаватися чарам його мінливості, ніжному шепотінню блакитно-зелених, кришталевих хвиль чи вникати в драматичне наростання сил, в рев дикого прибою. Там він буде виховувати свою вражливість, фантазію, свою творчу потенцію. Це будуть його моделі. А в тиші своєї лабораторії він шукатиме своєстильних досконалих форм для вираження нерозгаданих стихій своєї душі”<sup>32</sup>.

У наведеному фрагменті курбасівський дискурс близький до ніцшеанського і за емоційною заангажованістю, і за ландшафтно-екзистенційною топонімією і топографією. Гори, хмари, море, простори, над якими володарюють розвихрені сили природи і де віднаходиться вітчизна духу – самотність, – усе це ніцшеанські топоси, і саме вони, згідно з концепцією філософа, є істинними джерелами творчого натхнення людини. Про високе, каже Ф.Ніцше, слід “запитувати вітрів і бурю і все, що од віку близьке до висот”<sup>33</sup>. Усе велике тікає туди, “де чисте повітря і дмуть суворі вітри”<sup>34</sup>, усе велике тікає у самотність. А там, “де закінчується самотність, там починається базар”, починається й галас, спраглих суєтної слави, комедіантів і скоморохів. Подалі від базару й слави тримається усе велике, “подалі від базару й слави жили віддавна винахідники нових цінностей”<sup>35</sup>.

На завершення слід сказати, що курбасівська дефініція нового актора творчо синтезувала провідні естетичні ідеї часу. Концепції тіла крєгівської “надмаріонетки” і “діонісійського тіла” Ф.Ніцше знаходять точки перетину в концепції тіла “розумного арлекіна”, який, не втрачаючи своєї тілесності, покликаний був долати межі неможливого.

<sup>28</sup>Искусство режиссуры за рубежом (пер. пол XX в.). Хрестоматия.– СПб., 2004.– С. 300.

<sup>29</sup>Там само.– С. 35.

<sup>30</sup>“Молодий театр”: Генеза, завдання, шляхи...– С. 43.

<sup>31</sup>Ніцше Ф. Сочинения: В 2 т.– Москва, 1990.– Т. 2.– С. 170.

<sup>32</sup>Там само.

<sup>33</sup>Там само.– С. 202.

<sup>34</sup>Там само.– С. 38.

<sup>35</sup>Там само.– С. 37-38.