

**ЛЕСЬ ТАНЮК ПРО ЛЕСЯ КУРБАСА, ТЕАТР ТА БУТТЯ:
ЗМОДЕЛЮВАВШИ ВЛАСНИЙ «Я-ВСЕСВІТ»...
(тексти написані на початку 70-х років – 1971-1973)**

Матеріал зібрала й упорядкувала

Танюк Оксана Леонідівна,

науковий співробітник,

Національний центр театрального мистецтва

ім. Леся Курбаса, вул. Володимирська, 23-В,

Київ, Україна, 01034

Tanyukoxana@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8913-9065

У представленому матеріалі виокремлено й упорядковано філософські роздуми й висловлювання видатного українського режисера театру і кіно, шістдесятника, президента Клубу творчої молоді (1959-1963), професора Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.Карпенка-Карого, заслуженого діяча мистецтв України – Леся Танюка про Леся Курбаса, театр і буття.

Ключові слова: Лесь Курбас, український театр, віра, осяяння, перетворення.

**LES TANIUK ABOUT LES KURBAS, THEATER AND GENESIS:
HAVING DESIGNED OWN "I-UNIVERSE"...
(the texts were written at the beginning of 70s – 1971-1973)**

The material was collected and organized by

Tanyuk Oksana,

Researcher at The Les' Kurbas National Centre for Theatre Arts,

Kyiv, Ukraine

In the presented material, the philosophical reflections and statements of the outstanding Ukrainian theater and film director, the representative of the movement “schistdesiatnyky” (the generation of 60s), the president of the Club of Creative Youth (1959-1963), professor of the Kyiv National University of Theater, Film and Television named after I. Karpenko-Kary, Honored Worker of Arts of Ukraine - Les Tanyuk about Les Kurbas, theater and genesis.

Key words: Les Kurbas, Ukrainian theater, faith, enlightenment, transformation.

Українці – дякують нам за Курбаса й Куліша, за «внесок у скарбницю України» іт.ін.

Так.

Але головне для нас з Неллею – повернути Курбаса не лише Україні – всьому світові. Тут інший вимір, інший масштаб.

Курбас має жити і діяти (1971).

Моя віра в Курбаса зростала разом з помноженням мого знання про нього. Це відбувається на рівні підсвідомості, я постійно формую свого Курбаса. У мене він саме такий – в іншого буде інший. Формую відповідно до викликів часу (і географії) – бо вже знайшов для себе відповідь на те, ким він був насправді, у реальному своєму тілі, – що в нього встигло втілитись (російською – «воплотиться»), а що ще повинні втілити ми, нащадки.

У Неллі спусковим гачком була не віра. І не знання. Вони прийшли потім. Першопорухом душі стало відчуття Несправедливості до Курбаса, реакція на фізичне й духовне вбивство Майстра, – а тому й потреба його воскресіння. Той «попіл Клааса», який не дає серцеві заснути. У Неллі на

душі – криваві стигми від цього злодіяння. Після того були стійкі знання (універсальні!) і віра (непохитна)... (1971).

Повернусь до мого Курбаса, до нашої місії (термін не з мого лексикону, але він принаймні частково наближений до правди).

Щось таке одного чудового дня мене «перемкнуло» - і життя пішло «під знаком Курбаса». Чому? Мабуть, подібне трапляється з багатьма – один починає все життя малювати «Яву Христа народові», інший береться за безнадійну теорему Ферма, ще хтось стрибає в холодну воду політики чи в окріп національних проблем (1972).

Що таке вистава? Це відновлення ритму. Ми постійно втрачаємо ритм – свій, власний; причиною є наша підлеглість іншим ритмам і силам. І лише в театрі на талановитій виставі ви раптом відчуваєте, що живете життям повним, цілісним, змодельовавши власний «я-всесвіт». Відбувається відновлення ритму.

Що таке актор? Це абсолютна чистота самознищення себе за старою, звичною схемою – і творення нового образу самого себе, віртуального й фантастичного, але надзвичайно чіткого. Курбасова ідея у триванні в наміченому уявою ритмові – звідси. Але вона часткова, позаяк не вичерпує повноти перевтілення. Лише божественне відчуття сценічної реінкарнації.

Зазвичай ми живемо відірваними від глибин самопізнання, нас ніби несе на поверхні. У театрі є чар підводного плавання, і нові краєвиди, що відкриваються ошелешеному оку, саме і є перетворення (рос. – «преображение») (1972).

Знову залізши в Тагора, Аполлінера, Сковороду, якому виповнилося 250 (!), в Антуана й Арто, почуваюся Діогеном – «шукаю Людину», ліхтар і світло в людині зсередини.

Брав із собою в Херсон на гастролі «Літературні портрети» Андре Моруа: ось уже хто вміє **явити** людину, дати «образне перетворення», **преображення** людини! Всі ці казарменні комунізми й меркантильні капіталізми через те й приречені, що їм протистоять **люди**, навіть не люди як спільнота, а кожна одна окремо взята істота, – Кокто, Курбас, Стус, Аполлінер, Куліш, Чорновіл, Поль Валері, Світличний, Жироду.

Бути людиною – означає апріорі чинити опір знелюдненню – соціалізму, капіталізму, маоїзмові (хоч «Восток – дело тонкое», і хто їх знає, як воно там обернеться, ми належимо до іншого мурашника)... (1972).

Тобто театр не починався як «художество» – йшлося саме про соборну дію, в якій не було акторів і публіки – існувала **спільнота**, яка збиралась на відповідне віче для самоорганізації і самопізнання.

Мабуть, до такого Театру ми теж колись прийдемо. Не тому, що суспільство повернеться назад, до часів свого дитинства, а тому, що воно усвідомить свою будучність на шляху Мудрості, в єднанні Людини і Бога.

Бо Страх перед Ніщо не зник, він просто перевтілюється в інші страхи, які люди в міру своїх сил намагаються долати – в тому числі й кінострашилками, і театром Жахів, гіньйолями й привидами Зомбі.

У нашому українському випадку – найвищі зразки трагедійного – «Народний Малахій» і «Патетична соната». І там, і там герой намагається

співдіяти з Богом, виступаючи від імені Поета чи Пророка. Але радянська дійсність настільки унеможливила масштаби й первопричини, людське, що Куліш одягає своїх переможців у «соціальні» маски, домішує до високого чину – ницість, жанризм, сарказм. Тобто шифрує трагізм «від навпаки», подаючи Малахія ніби божевільним, а Поета – ніби революціонером. Один і другий трагічно самотні, приречені на самознищення і смерть, бо діють «у межах можливого», а можливе – заповідане їм радянською реальністю... (1973).

Я більше **людина знання**, ніж людина віри. Але в Курбаса я якоїсь миті беззастережно **повірів**.

Не можна осягнути Леся Курбаса, **не повіривши** в нього. А віра у таких людей, як я, вимагає **перевтілення, перетворення** – і навіть Преображення. У Василька, Миколи Лабинського і навіть Кузякіної такого Преображення бути не могло – вони не вірять у Курбаса (виправдовуючи себе тим, що ще не знають його доконечно), а, отже, й не асоціюють його з собою, з власним життям-смертю, він для них лише «один з об'єктів дослідження» (зацікавлення). Через те їм неможливо осягнути його в такій мірі, як це виходить у Неллі – дається взнаки не лише віра, а й рівень ерудиції, культури, емоційної самовіддачі...

Віра й знання – споконвічні антиподи й друзі, діалог між ними й дає **осяння**. Людина сотнями років сприймала певні істини як атрибути **віри**, тобто як істини апріорі, непідлеглі сумнівам. У свою чергу віра, підживлена новими істинами, до яких люди дійшли впродовж цих століть, перетворювала ці **нові істини** на вірування. Цей кругообіг істин і вірувань і був полем битви для людського поступу, для процесу вічного оновлення.

Отож, якщо говорити мовою прагматики, Лесь Курбас, як і Шевченко, як Франко з Лесею Українкою, є певні українські **тотеми**. Чи випадково Церква канонізує своїх праведників, вписуючи реальних людей до числа Святих, чиї моці нетлінні й чудодійні? Що більше страждань випаде на долю «старця», то коротший його подвижницький шлях у Святі (1972).

Найфеноменальнішою іпостассю Театру є трагедія. Взаємини Героя і Хору, еруптивний вплив хорової соборності, хорової свідомості – на Героя, на його дистанцію до Бога – і від Бога. Трагедія – поєдинок Вини і Неправди...

Трагедія – наближена до мучеництва. Людина здатна усвідомити себе лише через мучеництво (тіла, души, кохання).

У трагедійній опері роль вольової форми бере на себе музика (Вагнер, Бетховен); режисерові драми, який хоче ставити Шекспіра чи Шиллера, треба мати в собі Вагнера чи Бетховена, позаяк у кожному разі йдеться про витворення щоразу нового Божества, – похід до соборного, очищення й перетворення (Преображення).

Я не про сценічний героїзм і так названу «монументальність», до якої радянська влада закликала свої театри (того ж домагався Гітлер – демонстрантами, смолоскипними ходами, оркестрами й блискучими шоломами вояків в арійських шеренгах).

«Гамлет» й інші шедеври трагедійного виходять з глибин релігійної соборності і через суто людські страждання проникають у сферу природної людяності, в площину повсякденного життя. Тут – сенс впливу театру, його метафізика – і його фізика, його глибина, широта й висота.

З часів Есхіла й Аристофана світ дуже змінився, щодалі відходячи від Божественного до Життя плоті, позбавленої Духа. Якщо сторожею моралі у

старі часи був Страх (страх Бога, Гріха, Диявола), то закони поступу розмили цей Страх у страх з малої літери – страх за себе, за своє обійстя, свою родину. Театр повертає нам ці Масштаби, в яких ми відчуваємо себе Боголюдьми, виходячи з таких вистав окриленими й гордими.

І сьогодні, коли життя безконечно розпадається, театр з'єднає ці осколки розпаду в єдиний ланцюг часу, прорізаючи своїм одкровенням темряву цього розпаду, будуючи в застиглій свідомості нашого «я» **неопротестанта** (1973).

Історію українського модерного театру розстріляли так тотально, що сьогодні її не знають навіть найкращі – від Івана Драча до Юрка Покальчука. Література залишилась у текстах, які подеколи розкопують, а театру Курбаса ніхто не знає. «Ніж у сонці» [за Драчем] народився і під впливом «театральних диспутів» у рев'ю Курбаса – самопародія, суперечка про «шляхи й методи». Самопародія в «Пурсоньякові» (вистава Л. Танюка за Мольєром – *ред.*) – теж спроба українського бурлеску «за мотивами». Сучасний погляд – «від театру» – на наші проблеми, на нашу «культуру». Курбасові тіні були і в моєму «Шельменку» в Одесі, і навіть, у «Казках Пушкіна» – в усьому цьому є лінія, **стратегія**, апеляція до основи театру – власний погляд на те, що діється зараз, сьогодні. Ставка на нового актора – Курбас поіменував його «розумним арлекіном».

Звичайно, драма в тому, що доводиться розкручувати це «за кордоном», поза межами української культури, якій завше потрібен на це «патент від культури чужих» (Курбас) (1973).

Чого раптом Швейцер?

Важко пояснити. По-перше, цікаво – як приховане явище культури, складовою частиною якої є етика.

По-друге, ніяк не дам собі відповіді на одне питання. Я поїхав до Москви, бо не міг реалізувати в Києві того, чого прагнула душа, в чому відчував свій обов'язок. Поїхав не просвіщати московських туземців – а від поганого політичного клімату, від закритих вистав і знятих з видання книжок, поїхав у **тимчасове вигнання**, аби повернутися до Києва на білому коні, і там, в Києві, зробити те, чого не дали зробити Курбасові і взагалі комусь іншому, бо в Україні ріжуть усе під корінь. Я поїхав робити в Москві те, чого не можна робити в Києві.

А чому він поїхав до Африки?

Яким чином його місія була пов'язана з патріотизмом? З його нацією? З його народом?

Африка – екзотика? Чи обрав він її тому, що там – людям гірше?

Його мораль благоговіння перед життям – підґрунтя віри у можливість перетворення сучасної держави... у державу **культури**?

Чому ж тоді не принцип – тут Родос, тут і стрибай? Чи просто він потребував чистоти експерименту? Чи по відношенню до власної нації він не був таким боржником, як ми?

Чи ми переоцінюємо статус нації? І для нього важливіше – «Аз єсмь?».

Чи взагалі не можна порівнювати **нас із ними**, чий національний (та й державний) статус уже **здійснився**? І він тепер має цілковите моральне право відділити себе від групи – і піти творити нові **молекули світу**?

То чи не чинить він тоді як митець, який теж ставить кращі вистави не у власному домі?

І тоді відповідальність перед світом поширюється не тільки на «своїх», а й на «чужих»? Може, в цьому і є вищий сенс тези: «Нема ні елліна, ні юдея...»? Особливо актуальні ці мої роздуми на тлі січневих арештів.

Швейцерові я вірю.

Але вірю й собі. Є над чим поламати голову (1972).

Через те рятівний канат – пам'ять. Вона стає поживою для майбутнього, навіть попіл минулого – стає благодатним. Бо ми беремо минуле не як сировину, а як витвір нашого нового усвідомлення: не відчувати серцем минуле означає бути глухим до сьогодення.

В культурі – Курбас: «Стати на плечі традиції – і йти далі». Отже, традиція має бути міцна, щоб нас утримати?

Що таке образне перетворення у Курбаса? Я б сформулював зрозуміліше: це реалізм символів і метафор – всупереч реалізові фактів. Бо й сюрреалізм є ірреальна комбінація реальних фактів, «шматків життя». Позаяк переінакшення і є театральним дисидентством.

«Диктатури факту» не визнавали жодні «...істи», починаючи з експресіоністів, що пропагували безмежну свободу митця. Але в них усе зводилось до раптового «осяяння», до містичного чуда, яке ніби закорінене в кожному мистецькому акті. Якби ж то – в кожному!

До Курбасової ідеї образного перетворення.

Що являє собою мистецький твір? Він є передусім сплав двох чинників. Перший з цих чинників – річ, предмет, акт, подія, які ще тільки підлягають перетворенню в духовне, – другим чинником є вольова форма з виходом на ідеал самовиразу митця. Тобто перетворення грубої матеріальної фактури факту – в життя духа, надання цьому, як я вже сказав, ідеального образу. В ширшому сенсі – це Преображення.

Образне перетворення звуків дає музику, перетворення Логоса дає поезію, перетворення плоті – дає танок, перетворення плоті ніби неживої – мармуру, глини – дає скульптуру (1973).

УДК 792(477)