

## **Енергія як хвильовий процес: творення образу. Комунікація з минулим, яке одночасно є майбутнім**

Невимовні, невидимі, вгадувані матерії театральної мови — найцікавіші. Саме ними переважно «відбувається» спілкування з адресатом. Але вони, зрозуміло, і найскладніші для дослідження. Ми спробували віднайти деякі з «невидимих» елементів художньої комунікації, яка діє на синергійній базі. І обрали для цієї спроби досвід минулого як усталений, як такий, з чим ми вже дистанціювались, — тобто маємо щодо нього більш-менш вільний, можливо, незаангажований, незамулений експертний погляд. Саме тому пропонуємо для цієї книги єдиний фрагмент — не з актуальної театральної реальності. З модерної доби 1920 — 30-х років. З досвіду театру Леся Курбаса. Перевагою тут є можливість розмови — умовно — з «зупиненою миттю» синергійного досвіду. Адже механізми, про які піде мова, діють і нині, вони працюють як «вічні» технології, але вхопити їх, перебуваючи всередині комунікаційного потоку, вкрай важко — тому одним із шляхів може стати діалог з ними-минулими, спроба через зворотний зв'язок зрозуміти (чи відчуті) мовлення старого тексту на рівні самої матерії мовлення.

І важливо нам це не лише в емпіричному, сказати б, сенсі. Для сучасного театрознавства важливо набирати нових онтологічних якостей.

Отже, доба постнекласичної науки актуалізувала проблему трансформації ряду понять у гуманітаристиці і, зокрема, у театрознавстві. Одним із таких понять стало поняття «образу», яке рухається нині в напрямку нових означень. Останні передбачають як присутність семіотизації рефлексії, так і наявність спонтанних, глибинних елементів активності смислообразу. Некодифіковані характерис-

тики належать єдиному нерозчленованому континуальному потоку енергій, з інтенціями різних типів *цілості* і *цілісності*. Але зараз нас цікавитимуть передусім окремі чуттєві прояви спонтанно-свідомого в театрі Леся Курбаса — через характеристики ритму, енергії, інформаційно-речовинних потоків. Інакше — синергія як феномен приховано-нааявного і як мовлення художньої інтуїції.

Ще з часів Молодого театру Курбас шукає «остаточних», «вичерпних», еквівалентних самому буттю одиниць творення образу або розгорнутих художньо-естетичних концептів. Навіть його формула актора спирається на відчутно інший алгоритм, ніж акторські дефініції, скажімо, Станіславського чи Мейерхольда. Якщо перший наголошує на перевтіленні як психологічному уподібненні, а другий — на «біомеханіці» через «творчість пластичних мас у просторі», то Курбас виголошує формулу актора як «людини: 1. Що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі. 2. Уміння винаходити і демонструвати в матеріалі — в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру — символи для передачі зображуваної реальності»<sup>124</sup>. Для нас важливий акцент на факті «*тривання у наміченому уявою ритмі*». Курбас шукає акторську формулу у витоках самого життя, у джерелах *енергії* як такої — у ритмі як праоснові вітальності, як свідченні глибинних форм життя — органічного і неорганічного.

«Все на світі має ритм. І стіл... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук — це також простір), як певний процес, ...не тільки часовий, але й просторовий»<sup>125</sup>. Ще думки з цього приводу: «...коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи..., ті симво-

---

<sup>124</sup> Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над ролюю. // Лесь Курбас. «Березіль». —К., 1988 С.54.

<sup>125</sup> Там само. — С.56

ли, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать... І характерно, що для найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять в печерах, характерне те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільш великій епохи відбувається те саме — проробляється великий шлях, поки знайдеш символ»<sup>126</sup>.

«Момент наміченого уявою ритму взятий широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку — вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, в якому людина може дурня строїти»<sup>127</sup>.

Ритм тут — лише до певної міри поняття функціональне; по суті, Курбас наполягає: творчість (уява) — життя — ритм є еквівалентами буття. Його увага до ритму — основи енергії мала витоком як штайнерівську свритмію, так і ритмопластику Гогена і Ван Гога, а також студії Далькроза і Дельсарту. Крім того, ще у Відні Курбаса, за даними Гната Ігнатовича, зацікавили тибетські системи медитацій, засновані на ритмах здобування глибинних асоціацій з підсвідомості вже зазначеного єдиного енергетичного потоку.

В цьому потоці немає розрізнення на «живе» і «неживе». Пізніше, вже нині, синергетика доведе підпорядкованість і того і того ритмам життя.

Згадаймо улюбленого Курбасом Бергсона, його «тривання» (*durée*), яке він розумів як «живий час». Для Курбаса життя, «оживлення» (включно з предметом, річчю, — мінералом, скелею, стільцем), одухотворення (включно з братом нашим меншим — кішкою) виглядає як фіксація часу, як підтвердження феноменологічної сутності часу, чи, точніше, суцього як єдності сутностей.

---

<sup>126</sup> Там само. — С. 57.

<sup>127</sup> Там само.

Курбас робить блискуче спостереження, що ґрунтується, як це стало відомо пізніше, на фундаментальних засадах творчості і сприйняття:

«Коли ми бачимо будинок на вулиці, приміром,... Банковий, де понавішувани ці звірі, слони і т.д., і все це на вузькому будинку наліплено так, що здається — ми почуваємо, що [він] от-от завалиться — ми почуваємо, що цей будинок *нервовий* (курсив мій. — Н. К.). Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно почувати не порядок цього будинку — ми внутрішньо..., коли на ньому зосередимося, — *повторили в собі не порядок* (курсив мій. — Н. К.)»<sup>128</sup>.

Упорядкування стосунків в системі художня реальність / сприйняття відбувається, за Курбасом, згідно з енергетично-речовинним обміном в режимі хаос / порядок. Обидва суб'єкти — будинок і адресат — перебувають у взаєминах сполучених судин. Курбас наближається тут до нинішнього розуміння сприйняття як «творчого експерименту», подібного до експерименту фізичного, який в чомусь симетрично відповідає посланню адресанта. Концепція енергетичних начал супроводжує і такі роздуми режисера:

«У цілком конкретного і реального Рубенса є... елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настрої на певний ритм, як... у супрематистів чи експресіоністів. Матеріал у мистецтві різний — фарби, площа, рисунок, простір, час»<sup>129</sup>; і висновок: «все тягнеться до несвідомого буття матерії»<sup>130</sup>.

У дослідника І. Герасимової є така гіпотеза-здогад: «У засвоєнні людиною різних аспектів свідомості етапу мисле-форми, можливо, передував етап мисле-енергії у ви-

---

<sup>128</sup> Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю // Лесь Курбас. «Березіль». — К., 1988. — С. 55.

<sup>129</sup> Лесь Курбас. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві // Лесь Курбас. «Березіль». — К., 1988. — С. 74.

<sup>130</sup> Там само.

гляді «*невербального відчутного ритму-мислення*», у якому особлива чутливість до внутрішніх ритмів об'єктів, напевне, грала провідну роль»<sup>131</sup>.

Курбас і інтерпретує художню вітальність через коди першотектональних начал, через потоки космічної енергії-свідомості (згадаймо «Едіпа», захоплення Штайнером та Сквородою). Особистий модус сприйняття художнього феномену з'являє себе часткою загальнокультурного все-світнього досвіду. Позасвідомий позасеміотичний код відтворює цілісність самого потоку переживання, рух до можливих меж, кордонів ліній, форми, до тотожностей і самототожностей. До «зупиненої», явленої цілості. Одним з таких «зупинених» феноменів є *образ* як одиниця вимірювання художнього і естетичного. Як проявлення з художнього небуття, з його потенцій — актуальної буттєвої форми (завжди тимчасової). Перебування, життя образу в межах художнього простору спирається на незаперечні закони.

Цілість, цілісність образу<sup>132</sup>, запобігання його розсіюванню може бути забезпечене, згідно з цими законами, лише за умови підтримки його енергії у «режимі мерехтіння». «Режим мерехтіння» в даному разі передбачає пульсацію-чергування різних станів, можливість згортання і розгортання у часопросторі естетичних «згустків» і «хвилин», можливість миттєвого переходу у будь-який інший режим аж до протилежного — і все це не за рахунок зовнішніх впливів-поштовхів. Енергія подібних зрушень лежить безпосередньо у самому факті нелінійності образу. Якщо ж заторкнути його змістовну частину, то ідея енергетичного «мерехтіння» втілюється у режисерських технологіях зрушення логіки/не логіки, хаосу/порядку енергетичних означень, перерозподілу передбачуваного/імовірнісного, за-

---

<sup>131</sup> Киященко Л. П., Киященко Н. И. Современная картина мира и синергетика художественных языков // Практична філософія. № 1.— С.182.

<sup>132</sup> Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка — у свою чергу — теж виступає дискретною щодо іншої метацілісності.

пуск механізмів дифузії, відкріплення/закріплення за тим чи тим контекстом і т. ін. Театр демонструє свій енергетичний ресурс через стани часопросторової пульсації.

В останній третині ХХ століття синергетика пояснює існування художньої цілості і цілісності через синергійні механізми постійного відновлення, зокрема, з залученням феномену енергії як хвильового процесу. *Як пульсації частки-кванту.*

Курбасове звернення до Сходу — ще один прояв резонансу зі світом синергії. Сам факт, скажімо, ритуально-родового (не індивідуального) начала в японському мистецтві чи ті ж акценти в китайському, свідчить про інші стійкі психічні утворювання, інші поняття «вивільнення за межі тіла», управління енергетичною субстанцією «ці», гімнастики «дао-інь», психомедитативних вправ, про зовсім інші типи злиття з вищими началами або відриву від архаїки. Не випадково Курбас вивчав і конфуціанство, і Лао-цзи, і японський синтоїзм. Його зацікавленість поняттям «перетворення» на тишу, на космізм (Сковорода), на гармонію, що мислилась ним, судячи з його робіт 1920-х років, як єдність, коеволюція культури і природи, двох неподільних фундаментальних понять, — свідчить ще й про унікальність митця, який би міг ствердитись і як оригінальний філософ-етик, що поєднував у собі Захід і Схід засадничо.

Лесь Курбас працював з поняттям образу як енергії, ніби упереджувально ілюструючи закони нелінійної поведінки складних відкритих систем. Зокрема, можливості енергетичного впливу образу через евристичні локальні нелінійності, якими виступають художні тропи.

Образ Народного Малахія, псевдопророка і псевдо-Гамлета з однойменної драми М.Куліша, побудовано саме за такою матрицею, запрограмованою на режим «енергетичного мерехтіння».<sup>133</sup> Найтонші нюанси режисерсько-ак-

---

<sup>133</sup> Реконструкцію ролі і вистави в цілому як ілюстрації цієї технології здійснено в монографіях автора «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» К. «Факт» 1998; «Лесь Курбас» К. 2007

торських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсуальних та інтелектуальних уявлень і почуттів, з'являли дивовижний портрет, побудований на своєрідних фазових переходах: від божевілья до романтичного трансу, від сентименту до агресії, від «текстів» з невербальними атрибутами власне сакрального до невербальних знаків псевдосакрального — через перерозподіл «хаотичних станів», через збудження то симетричних, то асиметричних мотивів, нарешті, через збудження резонансного «відгуку» на головні смисли режисерського задуму.

Цікаво і важливо, що фазові переходи і перерозподіл «хаосу» відбувались саме нелінійно: художня логіка ролі рухалась не класичною логікою нанизування причинно-наслідкових станів, а турбулентно, вихороподібно, — «монада» вербального тексту чи стану-настрою персонажа (такою «монадою» могла бути і річ — скажімо, дудка в руках у нашого «всесвітнього пастуха») діяла як локальний вихор, який запускав «спіралеподібну пульсацію» по всьому масиву тексту вистави (семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджувалось, художньо еволюціонувало до системи середовищ з різними рівнями нелінійності, ускладнювалось. Картини, що поставали перед глядачем, переінтерпретовували попередні очікування, що, безумовно, базувались тоді переважно на суто лінійних зв'язках. Вистава саме тому виявилась такою глибокою, непередбачуваною ані для експерта-критика, ні для глядача, ні для цензора. Вона балансувала на межі ймовірного. Руйнувала закони лінійного, замкненого класичного простору. Була мерехтливою, живою, дихаючою. Вибудовувала нову ієрархію цінностей — не тільки художньо-естетичних, але й етичних, і політичних, і філософських. Саме тому наслідком стала спочатку розгубленість всіх «реципієнтів», а потім вилучення цієї евристичної зони із культурного простору. Міра нової художньої складності базува-

лася, зокрема — наголосимо — на інтуїтивному відчутті Курбасом потреби в нових аналогіях, нових симетриях. Інакше — на здогаді про саму можливість упорядкування «хаосу» відразу на кількох рівнях — через упорядкування «естетичних» і «художніх» енергій в коректному сенсі цього, ще тільки майбутнього для театрознавства, терміна. Це евристичне відчуття має неабиякий продуктивний сенс, адже «хаос» будь-якого мікрорівня упорядковується макрорівнем — і так далі, за ланцюгом: розсіювання енергій — упорядкування. Поняття «конструктивного хаосу» стверджується у гуманітарній думці лише нині, але це ніколи не заважало великим художникам відкривати його реальні потенції задовго до того, як хаос одержав це своє ім'я. Він був таким завжди — нині він просто одержав паспорт.

Цікаво відзначити, що еволюція сходження до нової художньої складності (окремого тропу чи вистави цілком, чи будь-якого макрофеномену) відбувається з *повторами* значущих смислів на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спіралеподібними рухами, про що тут йшлося, виокремлюються через поки що незнаний нами темпоритм, відомо лише, що повтор «накопичує» себе від сходинки до сходинки вгору протягом декількох рівнів. Відбувається суттєва витрата енергій на етапах розсіювання. За таким принципом, гадаю, діє природа і народжуючи генія: вона ніби збирає по крихті, щоб піднести вгору, значущі смисли попередніх сходинок, тобто, евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня сходинка вважала талантом чи генієм. Самоподібність смислоформ з'являє себе перескоком через сходинки, засвідчуючи подеколи ущільнення, прискорення часу. Енергія художніх інформаційно-речовинних потоків несе в собі фрагменти «минулого досвіду» і досвіду «прогностичного», «проективного». Ці фрагменти, що важливо усвідоми-



ти, можуть нести попередній чи майбутній досвід у всій його цілості, тобто бути щодо неї репрезентативними: спрацьовує метонімічний принцип, головний принцип постмодернізму — у фрагменті-краплі — весь океан. (На відміну, скажімо, від модернізму, де головним, як відомо, є принцип метафори.) Цей факт важко переоцінити — адже саме він стоїть у витоків евристичних художніх і містичних пророцтв і саме ним значною мірою пояснюється упереджувальний хід художнього знання перед науковим.

Зауважу, що саме в цьому факті лежить також і відповідь на особливу історичну ностальгію когось з поетів чи художників (та й просто людини) за «собою у XIX чи XVI-му столітті», а чи, навпаки, за «собою у тільки ще прийдешньому XXII-му». Ми нерідко говоримо: «він з XIX століття» (та й сам митець може усвідомлювати себе так — Тарас Прохасько, наприклад, говорить про себе саме як про людину XIX століття) чи «він з Марсу», не завжди усвідомлюючи реальність зв'язків і гадаючи, що це — метафора. Перед нами — феномен філогенетичної пам'яті, зі спливанням у ній «згадок» чи, навпаки, «передбачень», «угадувань». Такий художник, як «фрагмент» того чи того часопростору, несе в собі репрезентанти чи то колишніх картин світу, мов, елементів простору, запаху — чи то майбутніх. Саме тому хтось може навіть ідентифікувати себе, скажімо, з Грецією (Байронів сплеск потреби у романтичному захисті цієї землі можна цілком пояснити таким механізмом), а хтось — скажімо, Рільке — з Україною чи Росією, в той час як Микола Гумільов — з Африкою, за якою тужить як за *рідною* землею і яка диктує йому романтичні строфи і нову ностальгію.

Приклади, сказати б, буття художньої культури в напрямі синергії і, зокрема, приклади з театру Леся Курбаса можна продовжувати.

Вони стверджують, що історична еволюція художніх, зокрема, театральних форм у своїй постнекласичній вер-

сії обирає феномен хаосу, енергії, симетрії/асиметрії, ритму, лінії і т.п. для конструювання нелінійного синтезу. А енергія як хвильовий процес є системною якістю (станом) будь-якої вітальності, в тому числі — художньої.

Сучасна гуманітарна наука звертає особливу зацікавлену увагу на роль станів і фаз мерехтіння енергії-інформації — на осциляцію. На безконечність руху між різними полюсами. Весь Достоевський стоїть на цьому. На осциляції побудований Кулішів Народний Малахій, багато героїв Винниченка, персонажі екзистенційної європейської драми, новий європейський роман та інші естетичні системи.

«Оживлення» художньої матерії (образу) ініціюють хвиле-частки енергії, яка постійно вібрує. У своїх правах продовжують поновлюватись стихії «невидимого».

## **Потреба нової філософії цілісності. Космос фольклорного і урбаністичного**

Художня культура запропонувала нині практично в усіх своїх сегментах репрезентативні сценарії пошуку сучасної нової філософії. Так, лендарт художника Олександра Бабака за свідчив дивний викид «метафізичних» матерій в діалозі «історичного Об'єкта» — мертвого села Лейкового, покинутого мешканцями ще 30 років тому, — і сучасного «авторського» ритуалу. В «Реконструкції» (1992) Бабак «від імені» залишків архітектури села — старого дерева, уламків хат — надає слово сучасній інсталяції. Штучний, створений людиною об'єкт «не захотів» прижитися на «поганому» місці. Згасання відбувається, зокрема, й тому, що з кліматом, тектонікою, кольорами, формами цього стародавнього ландшафту об'єкт не вступив у глибинний діалог. «Живе» і штучне не знайшло мови єднання.