

УДК 130.2+792.01

**РИТМ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ТЕОРІЇ
ЛЕСЯ КУРБАСА: ВИМІРИ НЕКЛАСИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ**

*Левченко Олена Григорівна,
доктор філософських наук,
провідний науковий співробітник,
Національний центр театрального мистецтва
ім. Леся Курбаса, вул. Володимирська, 23-В,
Київ, Україна, 01034
levch@bigmir.net
ORCID: 0000-0002-0739-9777*

Мета роботи. На підґрунті сучасних філософських теорій про типи раціональності розглянути положення театральної теорії Леся Курбаса про ритм як фрагмент у майбутній побудові цілісного контексту української театральної культури початку ХХ ст.

Методологія дослідження ґрунтується на філософсько-антропологічному аналізі основних понять театральної теорії Леся Курбаса.

Наукова новизна полягає в тому, що розгляд театральної теорії Л.Курбаса в загальному європейському культурному контексті становлення некласичної раціональності дає можливість уточнити філософське значення курбасівського розуміння феномену театального твору як цілісності, що має характер потоку тривання, який реалізується в спільному просторі між сценою і залом. Л.Курбас як теоретик і філософ театру концентрував потужний спектр модерних ідей, характерних для становлення нової на той час некласичної парадигми. Така концентрація ідей в одній особистості свідчить про те, що культура, яка довго розвивається в умовах штучного стримування здатна породжувати творчі особистості, які в концентрованому вигляді проходять необхідний для життя культури шлях, і в яких інтуїтивне художнє пізнання відповідає пізнанню філософському.

Ключові слова: некласика, тривання, темп, ритм, метр, концептування.

Постановка проблеми. Проблема аналізу творчого доробку будь-якого художника в сучасній ситуації розмитості критеріїв, одночасного співіснування різних художніх цінностей і навіть епох спонукає шукати більш фундаментальні підходи до розуміння самого феномену мистецтва, а відтак, і внеску кожної творчої постаті й у сучасну її культуру. І це особливо актуально, коли йдеться про періоди репресій культури й про митців, які внаслідок історичних причин починають осмислюватися через багато років після їх смерті. Тому постать Леся Курбаса, знакова для модерної української культури, вимагає не лише суто театрознавчих, а і філософських підходів, які пов'язуючи воедино тип фундаментального світобачення (раціональності) епохи й творчість режисера, допомагали б вписувати його теоретичний доробок як пропущену ланку в український культурний контекст, відновлюючи тогочасну суголосність цього контексту з найбільш широкими й найгострішими проблемами духовного життя тогочасної Європи.

Аналіз досліджень і публікацій. Для перших дослідників творчості Леся Курбаса Н.Корнієнко (Корнієнко 1968, 1971, 2005, 1998) й І.Волицької (Волицька, 1995) характерне розуміння того, як важливо з'ясувати особливості саме філософського світогляду режисера. Не залишалася ця проблема поза увагою й у більш пізніх дослідженнях М.Гарбузюк (Гарбузюк, 2007), Н.Єрмакової (Єрмакова, 2012), а також автора статті (Левченко, 2007). Окрім того, існують напрацювання автора, де в заявленому філософсько-методологічному ключі розглядалася драматургія О.Олеся (Левченко, 2003).

Мета. Зважаючи на наявні напрацювання, розглянути на підґрунті сучасних філософських теорій про типи раціональності театральну теорію Леся Курбаса, зокрема його ідеї про роль ритму як ще один фрагменту у майбутній побудові цілісного контексту української театральної культури початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу.

На межі ХІХ-ХХ ст., коли класична раціональність втрачала свої позиції в науці, мистецькі генії інтуїтивно викристалізували свій час, демонстрували паралельно з науковими відкриттями (а подекуди й раніше) зразки, передчуття, а згодом і потік фундаментально нових стосунків з об'єктом художнього пізнання.

Постать Леся Курбаса є показовою в контексті становлення нової на той час *некласичної* раціональності в мистецькій і філософській думці Єв-

ропи. Розглянемо докладніше ті ідеї, які лягли в основу того, що ми називаємо неklasичною раціональністю.

Якщо в класичній парадигмі суб'єкт бачив об'єкт як сукупність певних стійких наборів якостей (елементів), які можна було досліджувати й описувати, то на межі ХІХ-ХХ ст. неklasична наука почала заперечувати основну світоглядну засаду класики про існування предметів незалежно від умов процесу пізнання, і що головне – від позиції дослідника. Іншими словами, у цей час поняття «об'єктивності» як цінності й у мистецтві, й у науці трансформується радикально.

Наслідком такого підходу стала увага дослідників до самих інструментів свого дослідження. Не оминув цей процес і європейське мистецтво, де з небувалою силою розгорнулося вивчення виражальних засобів кожного виду мистецтва, а також і певна абсолютизація цих засобів, що призвело до бурхливого розвитку нових форм заради самих форм. Центральним поняттям таких досліджень практично в усіх видах мистецтва став ритм.

Ритм почав осмислюватися не лише як певна форма організації художнього простору, а і як одне із засадничих філософсько-природничих понять, точка дотику духу й матерії. Класична наукова картина *світу як механізму*, де тіла спричиняли вплив на інші через пряму передачу сили, змінювалася на розуміння *світу як організму*, тобто формувалася новий системний підхід, із погляду якого «будь-яка річ виступала як процесуальна система, яка самовідтворюється в результаті взаємодії з середовищем і завдяки саморегуляції» (Степин, 2009, с. 257). Проблема дослідження об'єкта в його безперервному русі й розвитку вимагала пізнання законів руху матерії, яка, на думку А.Бергсона, в цьому русі частково втрачала якості матерії, а сам безперервний процес – тривання – належав як матеріальному, так і духовному світам.

Окрім того, у цей час формувалися наукові уявлення про єдність законів всесвіту, про те, що «природа як всезагальне й нескінченне суще, як цілісність цього безмежного сущого, відтворюється в кожній точці пізнання, в кожній істинній думці, у кожному окремому образі» (Степин, 2009, с.179-180). Тому досконально досліджуючи свою царину, можна зрозуміти закони всесвіту й навпаки – розуміючи закони всесвіту, можна досягнути законів своєї царини.

Для колишнього віденського студента Л. Курбаса саме *космічність* була критерієм істинності театральних законів. Це зумовлювалося, передусім,

світовідчуттям, яким він керувався, захоплюючись тими чи іншими філософськими світоглядними системами. А захоплювався він, окрім теософії Р.Штайнера, універсалістськими ідеями Г.Спенсера, автора *системи синтетичної філософії*, який виявив певні закони еволюції, спільні для органічних і неорганічних, природних і космічних систем.

Варто підкреслити, що відчуття єдності органічних і неорганічних природних систем, яке, як відомо, було властиве Курбасу з його відчуттям свідомості «хмар, гір, нації», було суголосним зі струнким філософським вченням Спенсера, який вважав, що всі речі мають спільне походження, а в процесі еволюції набувають різних рис під час адаптації до довкілля. Тому Курбас, пояснюючи значення темпу, ритму, метру, насамперед говорить не про актора, а про «річ» на сцені, «виражену в символі», який би поєднував космічний і особистісно людський вимір цієї речі. Йдеться, вочевидь, не про те, що ми звикли позначати поняттям «театральна річ» (аксесуар, бутаторія), а про створення додаткового театрального-метафізичного виміру всього, що існує на сцені, в тому числі й людини.

Така семантика слова «річ» пов'язана також і з популярними на той час теософськими ідеями, зокрема з роботами Р.Штайнера. Крім того, філософське підґрунтя цього виміру знаходимо й у думці А.Бергсона, що «*в матерії є щось понад те, а не відмінне від того, що дано фактично*» (Бергсон, 1999, с.24).

Виявляючи «річ» на сцені у її зв'язках з універсумом, Л.Курбас досліджує взаємодію загальних законів тривання, тяглості, неперервності, які ми відчуваємо досвідомо, та одиничності й дискретності нашого сприйняття речі. Іншими словами, ми зустрічаємося з тим фактом, що Курбас не полишає внутрішню філософську роботу над ідеєю подолання дуалізму матерії й духу, роблячи театр майданчиком для її дослідження і реалізації.

Будь-яка «річ» має ритм, причому, як наголошує Курбас, ритм зовнішній і внутрішній.

Відчуття тяглості й неперервності потоку виявляється у співвідношенні між метром та ритмом: «...сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється, – воно є в усьому. Це є закон космічний» (Курбас, 1998, с.110). Можна припустити, що метрика речі визначає контури її окремішності, одиничності, ритміка, увиразнюючи цю окремішність, забезпечує (як процес коливальний) її пов'язаність із всесвітом. І те й інше для сприйняття аудиторії є категоріями доінтелектуальними,

явищами недискретного потоку свідомості, так само як і сприйняття їхніх змін є одвічно природним. Метр Л.Курбас визначає як те, що «підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю» (Курбас, 1998, с.110), тобто, щось постійно відтворюване й незмінне, певний однорідний матеріальний візерунок, яким плине час вистави.

Ритм, навпаки, – «це те, що означає різність наголошеності космічної єдності» (Курбас, 1998, с.154), або ж – «характерна для явища система акцентованості». Акцентованість, за Л.Курбасом, і є та змінна, залежна від *концепції* умова, завдяки якій річ стає реальною для конкретного сприйняття. Різна акцентованість, тобто різна ритмічність, або чітко окреслюватиме в постійному потоці ті чи інші речі або по-різному виявлятиме одну й ту саму річ: «... пізнаючи речі (явища), ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт. Себто як факт, у якому є ікс – основна акцентована точка. Крім неї, є ще низка слабше акцентованих точок, які ми слабше сприймаємо. Те саме явище можна сприймати і в іншому ритмі» (Курбас, 1998, с.156).

Фактично, говорячи про ритм як про спосіб концептування, Курбас робить його основним джерелом художньої інтерпретації. Одне й те саме явище може бути сприйнятим по-різному, а отже, – інтепретованим залежно від ритму сприйняття.

Поняття *«ритмічного факту»* як дискретної одиниці сприйняття виводить на проблеми, як ми б сьогодні сказали, актуальної та віртуальної реальності. Явище, зважаючи на особливості людського сприйняття, може актуалізуватися як факт лише в одному ритмі, хоча потенційно він має кілька варіантів своєї реалізації, які залежать від зміни акцентованості – ритму, або ж, за словами Л.Курбаса *«ритмічних концепцій»* (Курбас, 1998, с.158).

Концепція вже є більше категорією раціонального: «функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, виокремлюємо, ототожнюємо поміж собою численно різноманітні речі... З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якесь одне» (Курбас, 1998, с.158). Як уже можна здогадатися, це психологічне явище, яке фіксує наш концепт із поміж маси інших, і є основна акцентована точка, біля якої буде перебувати низка слабше акцентованих точок. «Концептування – це вміння сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища (Курбас, 1998, с.157). Тобто художник володіє такою функцією розуму, як концептування, а це означає, що він може відтворювати речі і явища навколишнього світу в *новому ритмі*.

Утім, Л.Курбас далекий від чистого суб'єктивізму, бо вважає, що речі, які перебувають в потоці тривання, мають притаманний лише їм набір ознак, і свідомість художника працює (концептує) з об'єктивно даним матеріалом. Ця об'єктивність речей у потоці теж має ритм, так залізо «існує для нас в об'єктивному ритмові – воно тверде, важке, дзвінке» (Курбас, 1998, с.156). Тому суб'єктивне акцентування можливе на основі пізнання «об'єктивного ритму» речей.

Однак необхідно підкреслити одну вкрай важливу деталь: автор спілкується з річчю опосередковано, кодуючи її в певному ритмі, так само опосередковано через ритм сприймає і глядач, декодуючи у власній свідомості від медитативного ритму до ритмічного факту й ритмічної концепції.

Як ми вже зазначали, масштаб і спрямування універсалістських зацікавлень Л.Курбаса зумовлювали і його розуміння мистецтва як особливої створеної людиною *цілісності*, що має відображати космічні закони й підкорятися їм. Тож звідси виходили й завдання для акторів, які в ідеалі мали виступати творцями-інтерпретаторами через осягнення *ритму* персонажа, а отже, й через логічний наслідок цього процесу – концептування.

«Тільки тоді, – підсумовує Л.Курбас, – коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини почасово мати в полі своєї уяви, – тоді у вас народжується напруженість, піднятість усіх ваших душевних сил» (Курбас, 1998, с.58).

Що має на увазі Л.Курбас, коли закликає актора тримати в уяві «в один момент» «усі частини почасово»? З одного боку, можна сказати, що йдеться про відому мить творчого осяяння, коли митець інтуїтивно бачить (чи чує) начебто весь твір. Однак, Л.Курбас ставить це завдання перед акторами свідомо, як певну технологію, а отже, найімовірніше, має світоглядні підстави вважати переживання цієї «почасової одночасності» не винятковою прерогативою обраних, а одним із природних станів людської свідомості, досяжних за умов свідомих зусиль і спрямованих тренувань.

Отже, особливе *переживання* єдності *раціонально* виділених елементів – як відчуття й усвідомлення їхнього ритму – породжує справжнє натхнення. Так у формулі Л.Курбаса *натхнення є не стільки першопричиною, скільки результатом творчого процесу, який породжує новий більш потужний творчий процес*. Оскільки йдеться про роботу актора над роллю, то, треба зауважити, що цей результат і є тим станом, у якому актор може працювати на сцені.

Вести актора в такий стан, за Л.Курбасом, означає поставити його «в становище людини, що знає світ» (Курбас, 1998, с.155). Л.Курбас не боїться абсолютних величин, таких як «світ», тому що для нього важить не запаморочлива величина, безмежність чи обмеженість всесвіту, а можливість ритмічного пізнання-переживання його постійно мінливої єдності, що проявляється в усьому суцюзому, в тому числі й художньому творі. У чому полягає «знання світу», сам Л.Курбас пояснює так: «Тут найголовніше в пов'язаності різнорідності з єдністю. Що таке різнорідність? Це є наявність поняття (складника) елементу. Говорячи про різнорідність світу, ми говоримо про його елементи. Закон є те, що утворює й об'єднує всі елементи» (Курбас, 1998, с.155).

Тому актор, який «знає світ» – це людина, для якої «світ є певною диференційованою цілісністю», «єдністю, в якій вона вмє розбиратись» (Курбас, 1998, с.155). Основним «інструментом» диференціювання, як ми вже помітили, у Л.Курбаса виступає стан своєрідного *осаяння ритмом*.

Саме в Л.Курбаса теза «художник завжди правий» набуває обґрунтування з погляду його своєрідного антропокосмізму: «Людина, що вмє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме активне переживання згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме відчуття ритму» (Курбас, 1998, с.155).

Проте у Л.Курбаса йдеться і про своєрідну антитезу цій думці, а саме про відповідальність за етичність та істинність того світовідчуття, яке в цю мить актор несе зі сцени. Адже, оскільки на думку режисера, мистецтво взагалі – «це така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчужвання» (Курбас, 1998, с.69), то актор – це своєрідний *настроювач* публіки на те чи інше відчуття й бачення світу. Цикл мистецьких уявлень Курбаса про єдність етики й естетики, як стверджує Н.Корнієнко, завершує саме пізнання Сковороди, його вчення про «внутрішню людину», якою, звісно ж, має бути митець. Тобто Л.Курбас прагне до виховання такої особистості, для якої головне не розум, почуття чи інтелект, а творча цілісність (Курбас, 1998, с.95).

Визначення мистецтва як «форми стосунків між людьми», з одного боку, свідчить про те, що для Л. Курбаса мистецтво – це не те, що відбувається на сцені чи зафіксовано на сторінках книг, – а те, що існує *поміж* людьми. Не обходить увагою Л.Курбас і важливість зворотного процесу

– впливу того, що вже існує й існувало в реальності й поміж людьми, на нове мистецьке відчуття єдності світу: «Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світовідчуження можна тільки переживши, багато пізнавши» (Курбас, 1998, с.155). Однак життєвий досвід важливий для актора не стільки для того, аби зрозуміти характери, мотиви, психологію персонажів, скільки – і це основне – аби досягти такої «досконалої сконцентрованості певного світовідчуження» (коли всі дрібниці схоплені в один момент), щоби «настроїти» на це світовідчуження публіку, щоби через нього *поміж людьми* й виникли ці самі таємничі стосунки, які називаються мистецтвом.

Художником, за Л.Курбасом є та людина, яка здатна відкривати нове у вже відомому. Що ж дає художникові можливість бачити відоме як невідоме? Спостережливість, оригінальність мислення, унікальність життєвого досвіду? Як ми бачили трохи вище, і так, і не тільки так. Усе це набуває творчого сенсу, якщо має здатність *перетворитися* на адекватний цій унікальності ритм: «В мистецтві є така прикмета (в процесі його створення) – пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників, *ритмові* (курсив мій. – О.Л.), захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її в своїй уяві» (Курбас, 1998, с.157).

Отже, тут ми зустрічаємося зі ще одним виміром ритму як інтерпретації, але тепер вже інтерпретації реальності. Художникові, який «знає світ», дано побачити його в новому, невідомому раніше ритмі, відкрити невідоме у відомому. Фактично це є реалізованою формою бергсонівського інтуїтивного пізнання, яке реалізується в рухомій дії й пізнає саме життя речей.

Коли ж говорити про засоби, якими це мало здійснюватися, то варто ще раз згадати про філософсько-світоглядний вплив А.Бергсона, зокрема, його поняття «тривання», як першооснову суцього, коли матерія, час і рух виступають як різні форми проявлення цього «тривання» (Бергсон, 1999, с. 24).

Висунутий Курбасом для театру комплекс понять «темп, ритм і метр» виглядає підґрунтям особливого художнього тривання, яке в найбільш чистому вигляді існує в музиці та поезії. Тому «темп, ритм і метр» є не стільки формами проявлення, скільки способом живого існування (і основний секрет!) художнього тривання. І саме в такому підході до цих понять лежить новаторство Курбаса як філософа театру.

Л.Курбас постійно вживає поняття «час» як певну неперервну плінність, організовану у виставі метром, темпом і ритмом.

Якщо *ритм* як параметр усвідомлення часового потоку за Л.Курбасом, є «системою наголошеностей», «системою єдності», в якій сприймаються «змінності, які відбуваються на сцені» (Курбас, 1998, с.162), то *темп* оперує рухом цієї системи – визначає швидкість протікання сценічного часу, структурованого метром і ритмом. Темп «є ступінь переваги у взаємовідношенні цілості й частини» (Курбас, 1998, с.164). Задля наочності Л.Курбас пояснював це поняття на прикладі поїзда, що рухається з Харкова до Полтави. Зупинка і стоянка з непорушною картинкою за вікном акцентує увагу пасажира на частині дороги. Коли ж поїзд розганяється і їде швидко, увага не зосереджується на окремих деталях за вікном, відчувається наближення до цілості. Так само й у театрі: «... коли глядач спинить увагу на частині спектаклю... обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, – нагородженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатися зовсім повільно, а сценічний темп буде сказаний» (Курбас, 1998, с.164).

Отже, ще раз підкреслимо: темп визначає швидкість руху сценічного часу, а «сценічний час – це час, який глядач сприймає суб'єктивно» (Курбас, 1998, с.164). Тому *пріоритет породження темпу належить сприйняттю глядачів*. Режисер, звісно, певним чином організовує матеріал, але так, щоб «не в ньому був швидкий темп, а в сприйманні глядача, щоб у п'єсах відбулися процеси зміни вражень, щоб глядача вкинути з гарячого в холодне. Зробити частішими рефлекси, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, – ось завдання режисера» (Курбас, 1998, с.164).

Виявляється, темп сценічної дії, який, звісно, теж існує, не впливає на темп глядачевого сприйняття. Впливає ж, як можна зрозуміти з висловлювань Л.Курбаса, сила тяжіння до завершеної цілісності. Чим активніше тяжіє до цього вистава, тим швидше збігає сценічний час, тобто час, що виникає в сприйнятті глядачів.

Як видно, особливо з останньої цитати, Л.Курбаса не полишали мрії про театр містеріального єднання сцени та залу. Однак, на відміну від сучасників, Л.Курбас акцентує увагу не на сугестивних впливах ритму, темпу на індивідуальну свідомість, а на побудові того особливого простору «преображення», який утворюється *поміж* людьми, і є, власне, здійсненою сутнісною функцією сценічного твору.

Отже, на основі точної ритмічної організації вистави глядач також здобуває привілей інтепретатора.

Тож творча інтуїція Л.Курбаса, випереджаючи європейський герменевтичний поворот, не просто бачить глядачів співавторами вистави, а точно називає той елемент театральної теорії – темп, – де своєрідний привілей авторства належить глядачеві.

Висновки. Розгляд театральної теорії Л.Курбаса в контексті становлення некласичної раціональності дає змогу систематизувати й уточнити розуміння режисером феномену театального твору як цілісності, що має характер потоку тривання, який визначається темпом, ритмом і метром, причому, цей потік повноцінно реалізується в спільному просторі, що утворюється між сценою та залом. Тому можна стверджувати, що Курбас як теоретик і філософ театру концентрував потужний спектр ідей, характерних для становлення нової на той час некласичної парадигми. З огляду на контекст української театральної культури початку ХХ ст. він заповнював унікальну нішу, яка надає цьому контексту непересічний модерний контекст. Така концентрація ідей в одній особистості свідчить про те, що культура, яка довго розвивається в умовах штучного стримування здатна породжувати творчі особистості, які в концентрованому вигляді проходять необхідний для життя культури шлях, де інтуїтивне художнє пізнання відповідає пізнанню філософському.

Список посилань

- Бергсон, А. (1999). *Творческая эволюция. Материя и память*. Минск: Харвест.
- Волицька, І. (1995). *Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості)*. Львів: Інститут народознавства.
- Гарбузюк, М. (2007). Філософія театру Леся Курбаса: від Анрі Бергсона до Альберта Айнштейна. *Курбасівські читання: науковий вісник*. 2, 5-17.
- Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура: Історія. Досвід*. Київ: Фенікс.
- Корниенко, Н. (1968). Лесь Курбас. *Театр*. 4, 64-75.
- Корниенко, Н. (1971). *Режиссерское искусство Леся Курбаса*. (Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). Всесоюзный государственный институт истории и теории искусств, Москва.
- Корниенко, Н. (2005). *Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция*. Киев: ДЦТМ им. Леся Курбаса.
- Корниенко, Н. (1998). *Лесь Курбас: репетиція майбутнього*. Київ: Факт.

Курбас, Л. (1988). *Березіль. Из творчої спадщини*. Київ: Дніпро.

Левченко, О. (2003). Європейські рефлексії української драми. Олександр Олесь. *Український театр ХХ століття: Колективна монографія* (36-70). Київ: ЛДЛ.

Левченко, О. (2007). Філософський світогляд Леся Курбаса (біля витоків ідеї інтертекстуальності). *Курбасівські читання: науковий вісник*. 2, 18-36.

Станиславський, К. (1955). *Работа актера над собой. Часть II*. Москва: Искусство.

Степин, В. (2009). Класика, некласика, постнекласика: критерии различения. *Постнекласика: філософія, наука, культура: Колективна монографія* (249-295). Санкт-Петербург: Издательский дом «Мір».

References (translated and transliterated)

Bergson, A. (1999). *Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat. [The Creative evolution. Matter and memory]*. Minsk: Harvest [in Russian].

Ermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: Istoriia. Dosvid. [Berezil culture: History. Experience]*. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].

Garbuzyuk, M. (2007). *Filosofiiia teatru Lesia Kurbasa: vid Anri Bergsona do Alberta Ainshtaina. [Les Kurbas's philosophy of the theater: from Henri Bergson to Albert Einstein]*. *Kurbasivski chytannia: naukovyi visnyk. [Kurbas Readings: The Scientific Bulletin]*. 2, 5-17 [in Ukrainian].

Kornienko, N. (1968). *Les Kurbas. Teatr [Theatre]*. 4, 64-75[in Ukrainian].

Kornienko, N. (1971). *Rezhisserskoe iskusstvo Lesya Kurbasa. [Stage director's skill of Les Kurbas]*. (Dissertation for the degree of candidate of art history). All-Union State Institute of History and Theory of Arts, Moscow [in Russian].

Kornienko, N. (1998). *Les Kurbas: repetytsiia maibutnoho [Les Kurbas: rehearsing the future]*. Kyiv: Fact [in Ukrainian].

Kornienko, N. (2005). *Rezhisserskoe iskusstvo Lesya Kurbasa. Rekonstruktsiya. [Stage director's skill of Les Kurbas. Reconstruction]*. Kyiv: DTsTM im. Lesya Kurbasa [in Russian].

Kurbas, L. (1988). *Berezil. Iz tvorchoi spadshchyny. [Berezil. From the creative heritage]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Levchenko, O. (2003). *Yevropeiski refleksii ukrainskoi dramy. Oleksandr Oles. European reflections of Ukrainian drama. Oleksandr Oles. Ukrainskyi teatr XX stolittia: Kolektyvna monohrafiia. [Ukrainian theater of the twentieth century: The Collective monograph]* (36-70). Kyiv: LDL [in Ukrainian].

Levchenko, O. (2007). Filozofskyi svitohliad Lesia Kurbasa (bilja vytykiv idei intertekstualnosti). [Philosophical world view of Les Kurbas (approaching of the idea of intertextuality)]. *Kurbasivski chytannia: naukovyi visnyk. [Kurbas Readings: The Scientific Bulletin]*. 2, 18-36 [in Ukrainian].

Stanislavsky, K. (1955). *Rabota aktera nad soboy. Chast II. [An actor's work on himself. Part II]*. Moscow: Art [in Russian].

Stepin, V. (2009). Klassika, neklassika, postneklassika: kriterii razlicheniya. [Classics, non-classics, post-noclassics: criteria for differentiation]. *Postneklassika: filozofiya, nauka, kultura: Kollektivnaya monografiya. [Postnoneclassics: Philosophy, Science, Culture: The Collective monograph]* (249-295). St. Petersburg: Publishing House "Mir" [in Russian].

Volytska, I. (1995). *Teatralna yunist Lesia Kurbasa (problema formuvannia tvorchoi osobystosti). Theatrical youth of Les Kurbas (the problem of forming a creative person)*. Lviv: Institute of Ethnology [in Ukrainian].

RHYTHM AS INTERPRETATION IN LES KURBAS'S THEATRICAL THEORY: NONCLASSICAL PHILOSOPHY APPROACHES

Olena Levchenko,

Doctor of Philosophical Science,

The Les' Kurbas National Centre for Theatre Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article. On the basis of modern philosophical theories about types of rationality the author considers Les Kurbas's theatrical theory of rhythm as a fragment in the future construction of a holistic context of Ukrainian theatrical culture of the early twentieth century. **The methodology of the research** is based on the philosophical and anthropological analysis of the basic concepts of the theatrical theory of Les Kurbas. **The scientific novelty** consists in the fact that the consideration of Les Kurbas's theatrical theory in the context of the formation of non-classical rationality makes it possible to systematize and clarify Les Kurbas's understanding of the phenomenon of theatrical work as an integrity having the character of the flow of duration, which is determined by pace, rhythm and meter. Moreover, this flow is fully realized in the common space formed between the stage and the hall.

Conclusions. Les Kurbas as theorist and philosopher of theater, concentrated a powerful spectrum of modern ideas of a new non-classical paradigm. Inspired by the ideas of Herbert Spencer and Henri Bergson, Kurbas examines the laws and instruments of theater in the context of the general laws of the cosmos evolution. The concept of artistic truth is justified in terms of its peculiar anthropocosmism. Defining rhythm as a way of conceptualizing, Kurbas makes it the main source of role interpretation, as well as artistic interpretation of reality. Les Kurbas's creative intuition, ahead of the European hermeneutic turn, not only sees the audience as co-authors of the play, but precisely calls that element of theatrical theory – tempo – where the original privilege of authorship belongs to the spectator. Such concentration of ideas in one person proves that a culture which develops under artificial restraint can generate creative personalities which, in a concentrated form, pass the way necessary for the life of culture and in which intuitive artistic knowledge corresponds to the philosophical knowledge.

Keywords: non-classics, duration, pace, rhythm, meter, conception.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2020.