

## КУРБАСІВСЬКІ ЧИТАННЯ.

До 120-річчя від дня народження  
Леся Курбаса: історія, теорія, критика

**Редакційна колегія:** Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, директор НЦТМ імені Леся Курбаса (голова редколегії); Марина Черкашина-Губаренко, доктор мистецтвознавства; Валерій Гайдабура, доктор мистецтвознавства; Ігор Юдкін, доктор мистецтвознавства; Анатолій Баканурський, доктор мистецтвознавства; Ганна Веселовська, кандидат мистецтвознавства; Ірина Волицька, кандидат мистецтвознавства; Олена Левченко, кандидат філософських наук; Олена Бондарева, кандидат філологічних наук; Наталія Шевченко, Ольга Островерх, Надія Мірошніченко — наукові співробітники НЦТМ імені Леся Курбаса.

**Випусковий редактор:** Вікторія Селіванова, науковий співробітник НЦТМ імені Леся Курбаса

**Редактори-упорядники:** Віктор Собіянський, вчений секретар НЦТМ імені Леся Курбаса; Тетяна Бойко, науковий співробітник НЦТМ імені Леся Курбаса

**Коректор:** Таїсія Тацій

**К93** Курбасівські читання: Наук. вісн.  
Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса; Редкол.:  
Н.Корнієнко (голова) та ін. — К.: [НЦТМ ім. Леся  
Курбаса], 2006 —  
№ 2: До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса:  
історія, теорія, критика  
Ред.-упоряд.: В.Собіянський, Т.Бойко. — 2007. —  
286 с. —Бібліогр. в кінці ст. ББК 85.33я5

Друге число наукового вісника «Курбасівські читання» присвячено художньому світові одного з найцікавіших митців ХХ століття — Леся Курбаса. Його 120-річний ювілей є приводом не лише до актуальних роздумів про спадок митця, про важливі знахідки, про закриття «білих плям», але й спонукає до несподіваних версій присутності митця в нинішніх естетичних, художніх та наукових реаліях.

До вісника залучено різновекторні матеріали, частина яких містить сучасні методологічні підходи. Зокрема, тут використано синергетику, новітню культурологію, елементи зовсім нової науки — тоталогії. Тексти породжують цікавий семантичний перегук тем, естетичних самостей-означень, нових вільних правил театрального та театрознавчого синтаксису.

Перед вами, колего, вже друге число нашого наукового вісника.

Цього разу його внутрішній простір обіймає художній світ одного з найцікавіших митців ХХ століття — Леся Курбаса. 120-річний ювілей митця є приводом не лише до актуальних роздумів про спадок художника, про нові знахідки, про закриття «білих плям», але й спонукає до несподіваних версій присутності режисера в нинішніх естетичних, художніх та наукових реаліях. Лесь Курбас випередив ХХ століття і вільно увійшов у ХХІ-ше. І цей факт для сучасної людини важко переоцінити — адже вона перебуває у полі його ідей, його художніх футуротекстів, зрештою, його етики. Цільюща роль естетичних і етичних ідей Леся Курбаса для національної ідентифікації, для подолання комплексу меншовартості і мазохізму не викликає сумніву. Як відомо, людина стає *історичною*, лише здолавши комплекси і перейшовши у «відкритість суцього».

До вісника залучено, сказати б, різновекторні матеріали досліджень. Окремо хочу наголосити на сучасних методологічних підходах, зокрема, на використанні синергетики, новітньої культурології, елементів зовсім нової науки — тоталогії. Тексти породжують цікавий семантичний перегук тем, естетичних самостей-означень, нарешті, нових вільних правил театрального та театрознавчого синтаксису.

Фігура Леся Курбаса ще перебуває в легкому полі міту, невизначених в нашій історії культури координат, ще занадто великою залишається віра у примаї так званого «історичного документу», і бракує

віри у власне дослідницький ризик-пошук, але вже вгадуються винятково важливі контури нової будівлі — коректного, сучасного рівня курбасознавства.

Шанс наздогнати час, втрачений за п'ятдесят років неінтенсивного і боязкого процесу засвоєння українською культурою, наукою і суспільною свідомістю спадку Леся Курбаса, є. За умови усвідомлення нами реальності як *вічного тепер*, котре вимагає щомиттєвого відтворення — хоча б на підтвердження нашого з вами існування.

*Неллі Корнієнко*

*Майя Гарбузюк*

асистент кафедри театрознавства та акторської майстерності ЛНУ імені І. Франка

### **ФІЛОСОФІЯ ТЕАТРУ ЛЕСЯ КУРБАСА: ВІД АНРІ БЕРґСОНА ДО АЛЬБЕРТА АЙНШТАЙНА**

Початки самостійної театральної діяльності Леся Курбаса пов'язані зі Львовом, Львівським університетом. Саме тут поруч із вивченням академічних дисциплін Л. Курбас засвоював і уроки національної боротьби за український університет, саме тут став одним з організаторів студентського театру, його режисером та актором. У цьому контексті створення майже через 100 років по тому у стінах Львівського національного університету імені І. Франка кафедри театрознавства та акторської майстерності, а згодом — факультету культури і мистецтв — не випадковість, це ще й певна історична закономірність, якщо хочете — знак.

Шлях до «мого Курбаса», до глибоко особистого сприйняття його спадщини для мене розпочався доволі пізно — уже після закінчення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (нині — Національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого),

після знайомства з монографіями, що активно почали виходити у світ за доби Незалежності, таких відомих в Україні та за її межами авторів, як Наталя Кузякіна, Юрій Бобошко, Неллі Корнієнко, Лесь Танюк, Ірина Волицька, навіть уже після того, як я розпочала викладати курс історії українського театру на новоствореній кафедрі театрознавства та акторської майстерності у Львівському національному університеті ім. І. Франка.

Моя дорога до Курбаса почалася з поступового занурення в університетське наукове середовище, зі знайомства з його життям, дивовижним співіснуванням і перетином великого спектру наук, дисциплін, напрямів. Відкриті наукові семінари, виступи провідних учених світу, діяльність міжнародних центрів, можливість спілкуватися із закордонними фахівцями, видавати спеціалізовані часописи, організувати і брати участь у конференціях, слухати філологів, політологів, істориків, фізиків, філософів, математиків, які, працюючи кожен у своєму фаховому діапазоні, мають змогу виносити загальні положення своїх наукових тем до широкої університетської аудиторії; діяльність започаткованого 1997 року львівсько-варшавського наукового семінару «Філософія науки», присвяченого міждисциплінарним студіям, — у світлі того, що складає щоденне життя університетської спільноти, цілком по-іншому сприймаються витоки непересічної особистості Л. Курбаса, які так ретельно й послідовно дослідила у своїй відомій книжці «Театральна юність Леся Курбаса» Ірина Волицька [1]. Поступово освоюючись на університетській, новій для театрознавця, території, починаєш відчувати спорідненість своєї професії, театру, мистецтва взагалі із величезним, глибоко

вкоріненим у європейську гуманітаристику древодом життя академічної науки. У цій ситуації, «зсередни», по-новому бачиться важливість наукових світоглядних засад для розвитку й утвердження будь-якого митця, театрального — у першу чергу. Бо ж ідеться про здатність до моделювання та конструювання особливої художньої реальності, а для цього треба знати закони функціонування і Всесвіту, і глибин людської свідомості. Закладені у гімназійні та університетські роки юного Курбаса академічне знання мов, широта й універсалізм світогляду режисера, відкритість до найновіших наукових теорій та гіпотез, те, що сьогодні ми називаємо «міждисциплінарністю мислення», — усе це не випадково і не раптом розвинулося у справжній феномен творця-філософа, практика-теоретика, рівних котрому саме в цій — освітній, світоглядній царині, — мабуть, не знайдемо ані серед титулованих сучасників, ані серед нащадків Майстра.

У цій статті спробую накреслити мапу Курбасового наукового материка, торкнутися верхівок тих айсбергів, що під товщею років, назавжди втрачених документів і не завжди точно записаних його учнями (менш-, а то й малоосвіченими) слів Майстра приховують глибіню його думки, обшир його інтелектуального й духовного польоту.

Для початку звернімо увагу на лексику Л. Курбаса: *макрокосмос, мікрокосмос, космос, всесвіт, сонячна система, згустки енергії, матерія, сила, простір і час, тривання, континуум, механіка, статика, динаміка, кінетична енергія, потенційна енергія, інерція, маса, прискорення, тривимірність, четвертий вимір, релятивізм, причинність, інволюція та еволюція, дедукція та індукція тощо.*

Додамо до цього імена науковців, на яких він посилається, — Аристотель, Христіан Гюйґенс, Герман Людвіґ Фердинанд Гельмгольц, Ісаак Ньютон, Герберт Спенсер, Фрідріх Ніцше, Анрі Берґсон, Освальд Шпенґлер, Альберт Айнштайн. Долучимо вибрані назви книг із його бібліотеки (зокрема з книгозбірні, що зберігається у Тернопільському краєзнавчому музеї): «Біопсихологія і суміжні науки» Володимира Ваґнера, «Наукові основи краси та мистецтва» Л. Оболенського, «Мистецтво і природа» В. Шербюльє, «Нариси колективної психології» Л. Войтовського, «Соціологія страждань» Ф. Мюллера, «Цікава метеорологія» Д. Святського і Т. Кладо, «Розвиток астрономічних поглядів» Уайта та ін.

На цьому просторі, активно опановуючи найсучасніші гіпотези та відкриття в царині природничих наук, філософії і психології, невтомно працював Л. Курбас у пошуках нового розуміння феномену театру. Процес цього пошуку — в його усних виступах, щоденникових нотатках, друкованих статтях, а також — на сторінках опрацьованих ним книг. Червоним олівцем він активно скреслює русизми у «Німецько-російсько-українському словнику термінів з обсягу механіки» Т. Секунди (ДВУ, 1925); ретельно працює над «Колективною рефлексологією» Володимира Бехтерева, позначаючи цілі розділи, абзаци, окремі думки, наприклад: «Закон збереження енергії як загальний світовий закон має безпосереднє застосування як до діяльності колективу, так і до окремої людської особистості» [2, 226]. В іншому виданні — «Питання теорії і психології творчості» — рукою Л. Курбаса підкреслено: «Категорії простору й часу є основними формами всіх об'єднуючих зв'язків та співвідношень» [3, 281], і далі: «...поміж

ролями суб'єкта в науці та в мистецтві немає різниці, лиш те, що в цих ролях фігурує один і той самий, тобто з однорідною організацією, суб'єкт» [3, 300]. Таким суб'єктом, власне, й був сам Л. Курбас, «однорідна внутрішня організація» якого дозволяла йому одночасно виступати науковцем і митцем, теоретиком і практиком, як сказали б наші сучасники, — і «фізиком», і «ліриком».

Того ж 1916 року, коли Л. Курбас започатковує у Києві студію, що постане невдовзі як Молодий театр, у Росії, в своїй першій друкованій науковій праці зовсім юний філософ Олексій Лосев напише: «Сучасність забажала синтезу більше, аніж будь-яка епоха» [4, 188]. За висловлюванням Карла Раймунда Поппера, це була доба «Великої науки», а в історії європейського театру — період «Великої театральної реформи». Л. Курбас став своєрідною об'єднуючою ланкою, містком поміж модерним мистецтвом та модерною наукою, поміж двома такими різними, на перший погляд, картинами світу: мистецькою та науковою. Ключовими у цьому синтезі були категорії часу, простору, руху.

Одна з найвпливовіших тоді новітніх концепцій простору й часу належала відомому французькому філософу-інтуїтивісту А. Берґсону. Вплив учення цього видатного мислителя зламу ХІХ—ХХ ст. на загальнокультурний світовий ландшафт важко переоцінити. Блискучий оратор, А. Берґсон наприкінці ХІХ — початку ХХ століть на своїх лекціях збирав великі аудиторії, його праці друкувалися, виходили у перекладах, здобували собі величезне коло прихильників, серед яких, зокрема, режисер Адольф Аппія, філософ О. Шпенґлер, згодом — письменник Марсель Пруст та ін. Практично вся освічена євро-

пейська молодь початку ХХ століття (власне, покоління Курбаса) називала себе «бергсоніанцями». Йшлося насамперед про те, що так звана «філософія життя» А. Бергсона прийшла на зміну позитивізму та раціоналізму ХІХ століття, котрі вичерпали себе на той час. Л. Курбас засвідчив своє глибоке визнання наукового спадку А. Бергсона словами: «Я вважаю, що поява такого, наприклад, Бергсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції, відноситься на ділі іменно до останніх літ перелому двох великих епохових стилів, які ми тепер переживаємо. І думаю, що чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому» [5, 20].

Ідеї цього французького філософа, очевидно, мали на Л. Курбаса неабиякий вплив. За А. Бергсоном, не існує жодної іншої істинної реальності, окрім реальності внутрішнього тривання «Я», що є точкою своєрідного перетину й розгортання просторово-часових реалій світу. У своїй праці «Вступ до метафізики» він, зокрема, стверджує: «Існує одна дійсність, яку всі ми розуміємо ізсереди, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше „я“, що триває» [6, 75].

У Курбасовій теоретичній спадщині не важко відчитати провідну бергсоніанську категорію «тривання». Вона прислужилась режисерові для дефініції модерного актора, нової технології гри: «Актор — це людина: 1) що має здатність до *тривання в наміченому уявою ритмі...*» [5, 74]; «Мистецтво актора полягає в *умінні тривати в чужому ритмі*, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові [5, 248]; «Основні чинники імпровізації — це [...] 2) постійне *тривання в тому, що буде*, а не в тому, що є» [5, 783].

Цю ж категорію Л. Курбас застосовує дещо пізніше, у другій половині 20-х років і як категорію морально-етичну. Аналізуючи власну «кризу волі і віри» у записках 1927 року, тридцятилітній Майстер пише (курсив мій. — М. Г.): «Те, що просовує нас — це бажання вищого стану, аніж ті, які ми знали. А вищий стан — од *тривання на високому*» [5, 63]. Тут же Л. Курбас визначає гасло свого життя як прагнення «*дійти до тривання* на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя» [5, 63].

Категорія «тривання» А. Бергсона утвердила в Курбасовому розумінні творчості особливу вагу індивідуального, інтуїтивного, ідеального, що тісно пов'язано з категоріями часу та простору. У виставі для режисера час був формулою розгортання простору, а простір — засобом акцентування часових змін. У цьому сенсі вкрай показовим є порівняння текстів А. Аппія й Л. Курбаса, в яких виразною є «внутрішня діалогічність» з питань руху, простору й часу.

Виходячи з хронологічних міркувань, можемо припустити, що творчість А. Бергсона вплинула на юного Л. Курбаса ще в студентські роки, коли майбутній режисер навчався у Віденському, а згодом Львівському університетах. На цей час уже вийшли друком праці А. Бергсона («Матерія і пам'ять», 1896; «Безпосередні дані свідомості», 1889; «Творча еволюція», 1907), Л. Курбас міг знайомитись із ними в перекладах німецькою або ж польською мовами. Якщо ж цього не сталося у вказаний час, то, очевидно, виданий у Коломиї 1908 року перший переклад українською мовою Бергсонового «Вступу до метафізики» (автор перекладу — Євген Яворницький) повинен був «наздогнати» Л. Курбаса або у

Львові під час навчання, або в період праці у «Гуцульському театрі», або ж у перших роках професійної акторської кар'єри в театрі товариства «Руська бесіда». Російські переклади названих, а також наступних праць А. Берґсона були йому доступні в період роботи в Києві та Харкові.

Таким чином, ідеальне внутрішнє «тривання» А. Берґсона увійшло до модерної теорії театру, твореної Л. Курбасом як своєрідна «методологія нового акторства». Але наукові відкриття того часу пропонували й інші світоглядні обрії. Тож не дивно, що у своїй новій філософській моделі театру Л. Курбас Берґсонове ідеалістичне «тривання» несподівано «вписав» у релятивістський «чотиривимірний континуум» теорії відносності А. Айнштейна.

Де і коли український режисер міг познайомитись із новими фізичними теоріями? Спробуємо відповісти на це питання.

Перші друковані праці, присвячені теорії відносності, А. Айнштейн почав друкувати у 1905—1908 роках. Це були суто наукові теоретичні праці, і тому малоімовірно, щоб Л. Курбас — студент Віденського чи Львівського університету — міг їх читати. На наступні роки припадає поширення та визнання відкриттів фізика у науковому середовищі — аж до 20 квітня 1916 року, дати, котру вважають днем народження теорії відносності, адже цього дня А. Айнштейн оприлюднив «Основи загальної теорії відносності» як завершений текст. Усі праці друкувалися німецькою, і хоч Л. Курбас володів нею, навряд чи вузькофахові наукові журнали потрапляли в коло його зацікавлень.

Для нас істотнішим є той факт, що наступного, 1917 року, А. Айнштейн видав німецькою мовою

книжку «Про спеціальну і загальну теорію відносності. Загальнодоступний виклад». Ця праця, хоч і містила формули, обрахунки, малюнки, була «полегшеним», адаптованим викладом основ нової теорії. Автор поставив собі за мету «дати по можливості точне уявлення про теорію відносності читачам, зацікавленим цією теорією із загальнонаукової, філософської точки зору, але які не володіють математичним апаратом теоретичної фізики» [7, 530].

Посилену зацікавленість широкого читача новими фізичними відкриттями засвідчують десятки перевидань та перекладів цієї праці за дуже короткий час. 1921 рік став переломним у цьому сенсі. Достатньо згадати, що у цьому і наступному роках загальнодоступна версія роботи відомого вченого була перекладена та видана: англійською (1921), іспанською (1921), італійською (1921), французькою (1921), польською (1921), угорською (1922), єврейською (1923) мовами. Саме 1921 року А. Айнштейна нагороджено Нобелівською премією, а популяризація його доробку розгорнулася навіть на шпальтах газет.

Л. Курбас познайомився із загальнодоступним виданням А. Айнштейна, очевидно, в оригіналі або ж якомусь із перекладів на початку 1920-х років. Те, що, зокрема, російське видання Айнштейнової праці (1923) було доступне російським театральним діячам і цікавило їх, засвідчує, наприклад, висловлювання Всеволода Мейерхольда. Так, критикуючи видану 1921 року працю режисера Євгенія Вахтангова, він згадує А. Айнштейна — точніше не його самого, а цитований у його «Загальнодоступному викладі» характерний вислів Людвіґа Больцмана про «елегантність, яку слід залишити шевцям і кравцям» [8, 38].

Але повернімося до поняття чотиривимірного світу. У 1908—1909 роках німецький фізик і математик Герман Мінковський увів це поняття, руйнуючи класичну Ньютонову картину світу, засновану на абсолютних просторі й часі. Г. Мінковський твердив: «Відтепер простір сам собою і час сам собою мусять перетворитись у фікції, і лише деякий вид поєднання обох повинен ще зберегти самостійність» [9, 6]. Ця принципова нероз'єднаність трьох просторових та однієї часової координати лягли в основу спеціальної теорії відносності А. Ейнштейна: «Ті обставини, що немає об'єктивного розщеплення чотиривимірного континууму на тривимірно-просторовий та одновимірний часовий, має своїм наслідком, що закони природи отримують свою логічну задовільну форму лише у тому випадку, коли їх виражають як закони чотиривимірного просторового континууму» [10, 35].

Л. Курбас саме на підвалини цієї фізичної картини світу спирає свою філософію театру. «Основами театального мистецтва є — просторовість, часовість, силовість», — стверджує він у статті «Про ритм як основу театального мистецтва» [5, 248]. Цього ж, 1928 року, у статті «Питання простору, часу й ритму у мистецтві» він пояснює: «...ми погодилися на тому, що все, що існує — існує в просторовості [...] Час — то є четвертий вимір. Я говорив про те, як формулює світ Ейнштейн, за ним — це просторовий і часовий континуум. Континуум — значить, неперервний предмет існує не тільки в просторі, але і в часі» [5, 240—241].

Власне, для Л. Курбаса, як для справжнього модерного філософа, простір і час — не окремі, а завжди пов'язані одна з одною категорії. Головною умовою цього «альянсу» є рух, динаміка, зміни: «Час — це є

четвертий вимір простору. І існувати в часі — це буде для нас — мінятися» [5, 241]. Організацію чи акцентацію цієї «змінності» режисер безпосередньо пов'язує із ритмом, ритмічною організацією. При цьому поняття ритму залишається для нього синтетичним, тобто ритм є категорією як часовою, так і просторовою: «...Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий...» [5, 75]. Більш того, ритм притаманний усьому Всесвіту: «Ритм — це те, що означає різність наголошеності космічної єдності» [5, 75].

На підставі цих думок Л. Курбас формулює: «...сцена — це континуум простору в часі», «вистава — це розкриття дійсності в часі і просторі». При цьому, запитуючи сам у себе, відповідає: «Що важливіше? — Час». І далі продовжує: «Як же на сцені виглядає час? Це є: ритм, метр, темп [...] Усвідомлення часу — це є усвідомлення його ритму [5, 243].

Отже, певні засадні моменти у теоретичному доробку Л. Курбаса дозволяють нам говорити про знайомство митця із найновішими на той час філософськими та природничо-науковими теоріями та про їхній вплив на формування його філософії театру. Виходячи з хронологічних міркувань, логічно припустити, що внутрішній рух митця відбувався від ідеалістичної концепції «внутрішнього тривання» А. Бергсона до «просторово-часового континууму» і теорії відносності А. Ейнштейна, але не шляхом заперечення чи протиставлення, а об'єднання цих несхожих світоглядних картин. Органіка цього поєднання закономірна з огляду на наскрізну Курбасову категорію «перетворення». Показовим для нас є також те, що 1919 року вийшла друком праця А. Бергсо-

на, в якій він дискутує із А. Айнштайном з приводу понять «тривалості» та «одночасовості». Чи була ця праця відома Л. Курбасові? Не знаємо. Але так чи інакше, маємо ще одне переконливе твердження, що філософія театру українського режисера базувалася на найсучасніших наукових ідеях, що ними вібрував інтелектуальний простір тодішньої Європи.

Мапа Курбасового наукового материка ще чекає на своїх дослідників та креслярів. Роботи тут — непочатий край. Адже та органіка, з якою митець вбрав новітні наукові ідеї і перетворював їх на власні світоглядні засади, потребує глибокого занурення як у власне наукові праці, так і відчуття руху, польоту Курбасової думки. Він не мав потреби у кожному з випадків посилатися на першоджерело, бо значна частина нових ідей ставала засадною для його власного світогляду, в якому нерозривно поєднувалися два світи — мистецький і науковий, творчий і аналітичний. Тільки через півстоліття, у середині 1950-х років, з легкої руки британського письменника та громадського діяча Чарльза Персі Сноу виникла дискусія з приводу «фізиків» і «ліриків». Л. Курбас мав би що сказати і у цій дискусії. Мав би про що посперечатися і з учасниками львівсько-варшавського університетського семінару «Філософія науки» на початку XXI сторіччя у стінах рідного Львівського — вже Національного — університету імені І. Франка. Адже він був і залишається для нас людиною універсального, всеохопного, міждисциплінарного світогляду. Можливо, це ще й тому, що «університет» і «універсум» мають спільний корінь?

## Література

1. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. — Львів, 1997.
2. Бехтерев В. Коллективная рефлексология. — Ленинград, 1921.
3. Вопросы теории и психологии творчества. — Х., 1915.
4. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. — М., 1991.
5. Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
6. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доповнене. — Львів, 2001.
7. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: В 4-х тт. Работы по теории относительности. 1905—1920. — М., 1965. — Т. 1.
8. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. — М., 1968. — Ч. 2.
9. Цит. за: Вакарчук І. Теорія відносності та її творці // Світ фізики. — 2001. — №2.
10. Эйнштейн А. Математические основания теории относительности. — Петроград, 1923.

Олена Левченко

кандидат філософських наук, старший науковий співробітник НЦТМ імені Леся Курбаса

### ФІЛОСОФСЬКИЙ СВІТОГЛЯД ЛЕСЯ КУРБАСА (БІЛЯ ВИТОКІВ ІДЕЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ)

Мистецтво буде така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світо- і життєвідчуття.

Леся Курбас

Ця стаття має на меті дослідити ті ідеї Леся Курбаса, які вважаються досить важливими для розуміння актуального нині феномену інтертексту як поля взаємодії інтенцій автора, аудиторії та структури самого тексту.

Особистість, яка мислить і відчуває, завжди усвідомлює, що імпульси, котрі посилає їй її власний внутрішній світ, — найпотаємніша зона сокровенного буття, на якомусь енергетичному рівні пов'язують її із загальним буттям, в яке вона «закинута» чи «занурена» разом з мільйонами інших, і саме через ці імпульси нібито закритої території вона якось дивним чином отримує ще й енергію відкритого, безмежного (у людському світовідчутті) простору. Адже і смисли, і образи не виникають нізвідки,

так само, як і не йдуть в нікуди. З тим, що «ідеї літають в повітрі», сьогодні погодяться всі, хоча мало хто погодиться всерйоз досліджувати «технологію» цих польотів, бо сучасна гуманітарна парадигма не дає ані мови, ані інструментарію для таких досліджень. Однак предметом вже може стати якщо не технологія, то, умовно кажучи, певний «хімічний» склад і «фізичні» властивості повітря цього відкритого / закритого світу, бо, на моє переконання, саме там (а не на сторінках книг, не в картинах, на сценах чи екранах) і живуть художні образи.

А тут виявляються досить цікаві речі. Так, Володимир Аршинов та В. Войцехович активно наполягають на особливій дискретно-хвильовій структурі світу певних ідей. Оскільки йдеться про хвильову, а отже, коливальну структуру, їй властиві резонансні явища. Більше того, саме резонансні явища (якщо йдеться про вагомість категорії *співзвучності*) набувають в ряді основоположного, структуротворчого значення.

Особливо важать ці висновки у дослідженні того типу зв'язку, який виникає в результаті *резонансних* упливів на відкриті нелінійні середовища, — так звана теорія відгуку, відлуння (*російською* — «теорія еха»). Ця теорія отримує досить своєрідне доповнення з боку теорії суперструн Едварда Вітена, згідно з якою, якби ми спромоглися якось збільшити точкову частинку, то побачили б насправді маленьку вібруючу струну. Тоді ж «матерія — це не що інше, як „мелодії“, створені цією вібруючою струною», а її частинки можна вивести як «резонанси, що вібрують на струні» [1, 207].

Хоча, як стверджують фізики, теорія суперструн не дає нам відповідей на питання про буденні енергії,

тому що «природне середовище» дії цієї теорії пов'язане з надпотужною енергією Планка, яка вивільняється лише в момент створення світу. Але гуманітарне мислення все ж знаходить тут потужне джерело підтримки ідей про «коливальну» («тремтячу») природу образів. Адже, як з'ясувалося, енергія Планка ще й досі існує у вигляді відлуння великого вибуху. Воно було зафіксоване Нобелівськими лауреатами 1978 року Арно Пензіасом і Робертом Вілсоном (а ще одним науковим визнанням теорії великого вибуху стала Нобелівська премія дослідників у галузі фізики 2006 року). Це відлуння — мікрохвильове випромінювання, що заповнює весь видимий Усесвіт. Такий приголомшливий факт змушує зовсім по-новому поставитися до природи та значення відлуння, резонансу, коливання. Тільки уявити собі — *світ і досі тремтить від моменту свого створення, й це невидиме тремтіння пронизує кожного з нас*. Воно є найуніверсальнішою частиною природного середовища, де створювалися й існували всі види живої та неживої матерії, а, можливо, й тієї субстанції, яка ще не знає поділу на живе й неживе, матеріальне й ідеальне.

Інтуїція східного мислення вже давно відчула світоположну важливість зв'язків за типом взаємних відлунь. Тетяна Григор'єва так описує ці зв'язки щодо давньої китайської традиції: «Непорушне й гармонійне світове ціле та окремі речі як монади в ньому творені та виявляють себе швидше як струнні інструменти, що налаштовані на єдиний лад, ніж як взаємодії за типом співударів бильярдних куль» [2, 98].

Аналізуючи креативну суть такого типу зв'язку, Михайло Дрюк указує на його сутнісну роль в існуванні такого феномену, як цілісність: «Одним з

принципів узгодження частин у цілому є встановлення їхнього загального темпу розвитку, співіснування структур різного віку в одному темпосвіті» [3, 107]. Отже, зона нашої сокровенної самотності може виявитися простором найбільшої відкритості до буття, бо саме там здійснюються найтаємничіші процеси приєднання до якогось єдиного «темпосвіту». Але у тій зоні ми становимо загадку навіть самі для себе. Чи існує там вербальний рівень чи тільки рівень відчуттів? Хтозна. То є царица абсолютно нерозділеного, бо це є нерозділене не з кимсь іншим, а з самим собою. Процес спілкування з власним *нерозділеним*, переходу його у *приховане*, а потім у *висловлене*, власне, і є творчим процесом. І на кожному етапі цього процесу, фінально посиленому енергією руйнування чергового кордону, ми мусимо бути «сокровенно відкритими» тим рівням буття та існування, на яких перебувають наші думки й образи.

Ця узгоджуваність у музиці і в поезії, перш за все, визначається розміром, ритмом, а потім і темпом. Щодо театального мистецтва, Костянтин Станіславський, наприклад, користувався терміном «темпоритм», а Л. Курбас послуговувався поняттями темп, ритм і метр.

Перш ніж зосередитися на цих поняттях, зупинимося на загальних засадах філософії мистецтва Л. Курбаса, яка прямо кореспондує з предметом нашого дослідження. Суть цього кореспондування виявляється, по-перше, в усвідомленні мистецтва як явища, сутнісною ознакою котрого є втілення певної *цілісності*; по-друге, як справи спільного *настроювання* митця та аудиторії; по-третє, як території, де суто формальними засобами можуть і повинні поєднуватися непоєднані в реальному житті речі;

й, по-четверте, Л. Курбас розглядає театральні закони як вияв законів космічних, більше того, *космічність* є для нього певним критерієм істинності встановлюваних ним законів. Це зумовлювалося, передусім, його власним світовідчуттям, яким він керувався, захоплюючись тими чи іншими філософськими світоглядними системами. А захоплювався український режисер, зокрема, ідеями англійського мислителя Герберта Спенсера, автора універсалістських ідей *системи синтетичної філософії*. Філософ, автор багатотомних ґрунтовних праць із серії «Основи...» («Основи біології» і т. д.) займався, у тому числі, виявленням певних законів еволюції, спільних для органічних і неорганічних природних та космічних систем. Г. Спенсер розглядає еволюцію як інтеграцію матерії, що супроводжується розсіюванням руху, яке переводить матерію від невизначеної непов'язаної однорідності до *визначеної пов'язаної різнорідності*, паралельно проводячи *перетворення руху, який зберігає матерія*. Вирішального значення в організації неорганізованої речовини Г. Спенсер надає навколишньому середовищу. Однак організований, адаптований до навколишнього середовища стан матерії, у свою чергу, виявляється станом нестійкої рівноваги, що призводить до нового розсіювання і т. д. Тобто з певним наближенням можна сказати, що Г. Спенсер за науковим спрямуванням і пафосом близький до тих сучасних наук, які прагнуть стати універсальною методологією (синергетикою) чи створити універсальну постнекласичну картину світу (тоталлогію).

Отож, маючи на увазі саме масштаб і спрямування універсалістського мислення, розглянемо, насамперед, у чому вбачає Л. Курбас завдання мистецтва.

Кожен митець бачить ці завдання по-своєму. Кожен по-своєму має рацію. Тому в теоретичному спадку різних художників, часто зібраному з фрагментів (не дивно, коли йдеться про людей трагічної й короткої долі — такої, як у Л. Курбаса), ми шукаємо речі, які могли б претендувати на їхнє власне визначення мистецтва.

Насамперед, у Курбасовому короткому зауваженні з приводу знаменитої вистави Всеволода Мейерхольда «Ревізор» ми можемо помітити, що в поняття мистецької цілісності український режисер вкладає досить своєрідне значення. Погляд Л. Курбаса на виставу російського колеги професійно критичний. Головним недоліком вистави митець вважає те, що «річ взялася з правильного міркування — не з правильної цілості мислі й почуття» [4, 46]. Таке ніби наївне міркування про якусь «правильну» цілість, якщо вдуматися, свідчить про те, що Л. Курбас цю «правильність», з одного боку, відчуває на емпіричному рівні, з іншого ж, це — одне з принципів основоположних понять на рівні його мистецької теорії.

У чому ж вона полягає? На перший погляд, у критичному зауваженні Л. Курбаса йдеться про домінування у виставі Вс. Мейерхольда раціонального начала. Така однобічність, згідно з новочасним класичним та модерним світобаченням, сама собою є недоліком; тут особливої ваги набуває своєрідна гармонія, рівновага між емоційним та раціональним началом у творчості («Пускай же все пройдет неспешно, / Что в мире свято, что в нем грешно, / Сквозь жар души, сквозь хлад ума»). Але якщо Л. Курбас і мав на увазі цей постулат, то лише частково, бо головний пафос його думки про цілість лежить в іншій площині.

Як можна помітити, навіть у вищезитованих рядках Олександра Блока, у тогочасному (класичному) розумінні цілісності як балансу між емоціо та раціо йдеться про певну первинність почуття, яке, набуваючи раціонального осмислення і оформлення, отримує статус твору мистецтва.

Поглянемо уважно на ту цілість, яка турбує Л. Курбаса. Знову ж таки, доведеться звертатися до окремих фрагментів, хоча, зрештою, досить яскравих і вкрай насичених відчуттям тієї самої цілості, шлях до якої лежить через досягнення *єдності* всіх елементів театрального твору. Одного разу, даючи пораду акторові, Л. Курбас, сам блискучий актор, зауважив, що «... треба посидіти над цією роллю, розібрати її по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в *одному переживанні, в одному ритмі* (курсив мій. — О. Л.), зв'язати в одну точку» [4, 57].

Тобто спочатку аналіз, а потім переживання як синтезуючий акт? Зрештою, і це не виходить за межі класичного світобачення. Та поглянемо трохи далі. «Тільки тоді, — підсумовує режисер, — коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини почасово мати у полі своєї уяви, — тоді у вас народжується напруженість, піднятість усіх ваших душевних сил...» [4, 57—58]. Йдеться, як сказали б сьогодні, про інсайт. Переживання єдності раціонально виділених елементів породжує справжнє натхнення. Отож у формулі Л. Курбаса *натхнення є не першопричиною, а результатом творчого процесу*. Оскільки йдеться про роботу актора над роллю, то треба зауважити, що цей результат і є тим станом, у якому актор може працювати на сцені.

Увести актора в такий стан, за Курбасом, — значить поставити його «в становище людини, що знає світ» [4, 155]. Ось так. Не більше і не менше. Л. Курбас не боїться абсолютних величин, таких як «світ», тому що для нього важить не запаморочлива величина, безмежність чи обмеженість Усесвіту, а його динаміка, гра різнорідних сил, елементів, яка й створює цю постійно мінливу єдність, що проявляється в усьому суцюзі. 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» [4, 155].

Тому актор, який «знає світ», — це людина, для якої «світ є певною диференційованою цілісністю», «єдністю, в якій вона вміє розбиратись» [4, 155].

Тут ми знаходимо певний перегук з ідеями Михаїла Чехова щодо відчуття цілісності образу як критерію запоруки художньої істини. Л. Курбас це формулює так: «Людина, що вміє 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» [4, 155].

Проте тут йдеться не тільки про «технологію» акторського натхнення, а й про відповідальність за етичність та істинність того світовідчуття, яке в даний час він несе зі сцени. Актор, за Курбасом, — це своєрідний *настроювач* публіки на те чи інше відчуття і бачення світу, бо, на думку режисера, мистецтво взагалі «це є така форма стосунків поміж людьми, в якій вони через мистецький твір настроюються на одне світовідчуття і життєвідчуття» [4, 69].

Визначення мистецтва як «форми стосунків поміж людьми,» з одного боку, свідчить про надання йому певних містеріально-релігійних функцій (що не дивно для Л. Курбаса, який захоплювався Рудольфом Штайнером), з іншого ж боку, ідеї митця надзвичайно актуальні й для сучасного дискурсу театального інтертексту. Як впливає з вищезитованого визначення, мистецтво — це не те, що відбувається на сцені чи зафіксовано на сторінках книг, а те, що існує *поміж* людьми. Тоді мистецький твір, *через який настроюються* (якщо логічно продовжити Курбасову думку), виконує роль своєрідного резонатора, створювача (провокатора?) тих частот, які виникають між людьми і творять простір мистецтва.

Не обходить увагою Л. Курбас і зворотний процес — вплив того, що вже існує та існувало в реальності й поміж людьми, на нове мистецьке відчуття єдності світу: «Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світовідчуття можна тільки переживши, багато пізнавши» [4, 155]. Тобто життєвий досвід важливий для актора не тільки для того, аби зрозуміти характери, мотиви, психологію персонажів, скільки — і це основне — щоб досягти такої «досконалої сконцентрованості певного світовідчуття» (коли всі дрібниці схоплені в один момент), щоб «настроїти» на це світовідчуття публіку, щоб через нього *поміж людьми* і виникли ці таємничі стосунки, які називаються мистецтвом.

Взагалі категорія *відчуття (почуття)* для такого аналітика театру, як Л. Курбас, була засадною в розумінні мистецтва як засобу *пізнання*. Одряду зауважу, що тут мало спільного з «філософією серця». Йдеться про своєрідне «інтелектуальне відчуття», бо складником його, як вже було показано вище, є раціо-

нальний аналітичний процес. Мистецьке пізнання — своєрідна форма пізнання відомого. У масовому мистецтві людина отримує задоволення від зустрічі з *гавно* знайомим. У високому мистецтві знайоме відкривається в якомусь новому, не існуючому раніше ракурсі. Тоді людина отримує задоволення від відкриття, осяяння — від мистецького пізнання. Що ж дає художникові можливість бачити відоме як невідоме? Спостережливість, оригінальність мислення, унікальність досвіду? Л. Курбас на це запитання відповідає так: «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» [4, 157].

Тобто мистецтво виявляється формою інтеграції особливого виду художньої матерії від (майже за Г. Спенсером) «невизначеної непов'язаної однорідності до *визначеної пов'язаної різнорідності*», де тип пов'язаності і визначеності формується художньою особистістю під впливом очікувань, потреб і смаків середовища (під середовищем варто розуміти як публіку, так і актуальний стан художніх ідей). Енергія, що вивільняється, здатна до специфічного «випромінювання», яке має унікальні резонуючі властивості.

Однак у чому режисер усе ж вбачає завдання мистецького твору? Чому так важливо (якщо виключити випадки прямої пропаганди чи маніпуляцій), аби люди настроювалися на одне світо- і життєвідчуття? Прямої відповіді на це немає, але спробуємо вивести її з інших принципових міркувань Л. Курбаса на цю тему.

«Ідучи в театр, людина шукає загострення свого почуття життя».

«Мистецтво має функцію загострити відчуття світу» [4, 156].

Якщо прийняти, що сам факт потреби «загострення почуття життя» є певною антропологічною даністю (як досить слушно натякав Микола Чернишевський — «искусство есть жизнь»), то існує й ефект посилення цього відчуття в групі чи в масі. Тому й важливо, щоб це світовідчування було одним, спільним. Це — основа соціальної функції мистецтва, як її розуміє Л. Курбас («Мистецтво міняє настрої людини. Воно здійснює соціальну функцію настроювання споживача на певний лад, на той чи інший світогляд у широкому розумінні» [4, 156]).

Однак соціальний аспект для українського митця не набував самоцінного значення як мета мистецького твору, тим більше, що йшлося не про єдино правильний, а про *той чи інший* світогляд, та ще й «у широкому розумінні». Метою щоразу було створення цілісного художнього світу, що жив би за тими самими законами, за якими живе Всесвіт. Загострювати ж «почуття життя» чи «відчуття світу» у глядача треба для того, щоб він через власну інтуїцію долучався до абсолютних законів космічного, часткою якого є: «Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті... в космічному, якою вона в нас... Магія мистецьких прийомів — тільки засіб, тільки перша частина, а не мета» [4, 40].

Йдеться про пробуджену *інтуїцію*, яка схоплює і переживає *річ* у її космічному та сутнісно людському вимірах. Тобто метою театру, магії його прийомів є практичне досягнення тієї самої точки дотику духу й матерії, про яку йшлося у шанованого Л. Кур-

басом філософа Анрі Берґсона. Вистава у творчих пориваннях режисера фактично стає тим самим «життєвим поривом», що, на думку французького філософа, лежить в основі еволюції, і саме цей порив — «активність» — має передатися глядачеві.

Коли ж говорити про засоби, якими це має здійснюватися, то тут варто, як на мене, докладніше зупинитися на філософсько-світоглядному впливі А. Берґсона, зокрема, на його понятті «тривання» як першооснови суцього, коли матерія, час і рух виступають як різні форми проявлення цього «тривання».

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

Режисер постійно вживає поняття «час» як певну неперервну плинність, організовану у виставі метром, темпом і ритмом. Аби виявити своєрідність Курбасового підходу до цих понять та їх застосування до побудови театрального тексту, звернемося до розуміння і використання тотожних понять у теорії Костянтина Станіславського.

Передовсім відзначу принципову єдність обох митців у розумінні ролі ритму як вирішального і принципового чинника посднання образів, створених на сцені, із сприйняттям аудиторії. «Лучеиспускание» і «лучевосприятие», на думку російського режисера і театрального теоретика, існують у певному темпоритмі, тому передавання і сприйняття художніх

образів відбувається за допомогою ритмічно організованих променів, які здатен випромінювати актор і сприймати глядач. Пояснюючи акторам суть поняття розміру, темпу і ритму, Костянтин Станіславський теж активно користується музичною термінологією і музичними засобами. Однак, оскільки він свідомо шукає прямих збудників для кожного з рушіїв психічного життя, то і мета його — дослідити можливості темпоритму у відтворенні людських почуттів і переживань. Як відомо, результатом стало відкриття можливості через зовнішній темпоритм безпосередньо впливати на «вередливе, свавільне, неслухняне та полохливе почуття» [5, 186]. На відміну від психологічного театру Костянтина Станіславського, театр Л. Курбаса — метафізичний. Це означає, що режисера передовсім цікавить потік буття, у який занурена і людина, і художній твір, і Всесвіт. Законом цього потоку, напевне, що їх дуже точно дослідив Костянтин Станіславський у їхньому відображенні на рівні психології, Л. Курбас прагне підпорядкувати виставу як тривалість, плінність. Тому, пояснюючи значення темпу, ритму, метру, він 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, бутафорія), а про створення додаткового театрального-метафізичного виміру всього, що існує на сцені. Така семантика слова «річ» походить, звісно ж, з робіт Р. Штайнера. Крім того, філософське підґрунтя цього виміру знаходимо в думці А. Берґсона — «в матерії є щось понад те, а не відмінне від того, що дано фактично» [6, 24]. Цікаво, що саме ця думка А. Берґсона закладається і в

підґрунтя найсучасніших постнекласичних філософських систем, що прагнуть дати нову *універсальну* картину світу. Так, один із засновників тоталогії Володимир Кизима у роботі «Метафізичні начала сизигійної антропології», розрізняючи генерологію та парсику речі як відносно постійний каркас та мінливу, залежну від умов, ауру, пише, що завдяки парсичним впливам будь-яка річ, а також людина пов'язані з універсумом, причому парсичні впливи визначаються як багатопарові: від власного парсичного поля генерологічного каркасу речі до «найширших і наддальніх впливів усього буття» [7, 58]. Виявляючи «річ» у її зв'язках з універсумом на сцені, Л. Курбас досліджує взаємодію «космічних» законів тривалості, тягlosti, неперервності та одиничності й дискретності нашого сприйняття речі. Тут йому в нагоді стає співвідношення між метром та ритмом: «... сприймання поміж метром і ритмом, поміж моментом постійним і тим, що міняється, — воно є в усьому. Це є закон космічний» [4, 110].

Режисер визначає метр як те, що «підсвідомо тримає глядача; те, що є канвою даного спектаклю» [4, 110], тобто щось постійно відтворюване і незмінне, певний однорідний матеріальний візерунок, яким плине час вистави.

Або ж: «Метр — це є вимір часу абсолютними одиницями. Себто одиницями, що не змінюються... Виділення часовості як метру, себто як сценічно поставленого абсолютного факту часу, дає в театрі розміреність» [4, 162].

Ритм, навпаки, «це те, що означає різність наголошеності космічної єдності» [4, 154], або ж «характерна для явища система акцентованості». Акцентованість, на думку Л. Курбаса, і є та змінна, залежна

від концепції умова, завдяки якій річ стає реальною для конкретного сприйняття. Різна акцентованість, тобто різна ритмічність або чітко окреслюватиме у 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 інакшому ритмові» [4, 156].

Поняття «ритмічного факту» виводить на проблеми, як ми б сьогодні сказали, актуальної та віртуальної реальності. Адже явище, виходячи з особливостей людського сприйняття, може актуалізуватися як факт лише в одному ритмі, хоча потенційно воно має кілька варіантів своєї реалізації, що залежать від зміни акцентованості (ритму) або ж, за словами Л. Курбаса, «ритмічних концепцій» [4, 158].

З поняттям ритму в Л. Курбаса тісно пов'язане і поняття концепції — «функція розуму, за допомогою якої ми виділяємо, виокремлюємо, ототожнюємо поміж собою численно різноманітні речі... З маси психологічних явищ наш концепт фіксує якесь одне» [4, 158]. Як уже можна здогадатися, це психологічне явище, котре фіксує наш концепт з-поміж маси інших, і є основна акцентована точка, біля якої буде знаходитися низка слабше акцентованих точок. «Концептування — це вміння сприйняти річ, себто знайти кілька основних наголошених моментів явища [4, 157]. Інакше кажучи, художник володіє такою функцією розуму, як концептування, а це означає, що він може (за Г. Спенсером) «сприймати — осмислювати — усвідомлювати» і відтворювати речі й явища навколишнього світу в новому ритмі. Таким

чином Л. Курбас стверджує існування множинності ймовірнісних світів у єдиному континуальному потоці й доводить те, що «світ можна суб'єктивно різно сприймати» [4, 157].

Однак режисер далекий від чистого суб'єктивізму, бо вважає, що речі, які перебувають у 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» [4, 156]. Тому суб'єктивне акцентування можливе на основі пізнання «об'єктивного ритму» речей.

Зрозуміло, що у такій концепції думка про мистецтво як об'єктивне відображення світу виглядає абсурдною.

Слід відзначити, однак, що для Л. Курбаса певні риси об'єктивності має і процес концептування: «Що вирішує момент концептування митцем нового ритму явища? По-перше, який він, цей митець, який у нього темперамент, спадщина, клас» [4, 157].

Якщо темперамент і частково спадщину ще можна зарахувати до суб'єктивних чинників, то поняття класу передбачає сукупність спільних специфічних потреб, очікувань і запитів. Саме їх може тією чи іншою мірою об'єктивно відобразити художник, концептуючи новий ритм явища, тобто виділяючи у цьому явищі саме те, що відповідає потребам і запитам його класу.

Однак необхідно підкреслити одну вкрай важливу деталь: автор спілкується з річчю опосередковано, кодує її у певному ритмі, так само опосередковано, через ритм, сприймає її глядач, декодує у власній свідомості.

Якщо *ритм* як параметр усвідомлення часового потоку, за Л. Курбасом, є «системою наголошеностей», «системою єдності», в якій сприймаються «змінності, які відбуваються на сцені» [4, 162], то *темп* керує рухом цієї системи — визначає швидкість протікання сценічного часу, структурованого метром і ритмом. Темп «є ступінь переваги у взаємовідношенні цілості й частини» [4, 164]. Задля наочності Л. Курбас пояснює це поняття на прикладі потяга, що рухається з Харкова до Полтави. Зупинка і стоянка з непорушною картинкою за вікном акцентує увагу пасажира на частині дороги. Коли ж потяг розганяється і їде швидко, увага не зосереджується на окремих деталях за вікном, відчувається наближення до цілості. Так само і в театрі: «... коли глядач спинить увагу на частині спектаклю, коли зостатися на цій станції, де зупинився поїзд, обдивитися те, що відбувається на сцені, забути про цілість напруження дії, тоді темп буде повільний. Коли, навпаки, — нагромадженням форми покажете, що поїзд наближається до кінця дороги, то актор може рухатись зовсім повільно, а сценічний темп буде скажений» [4, 163].

Отже, ще раз підкреслимо: темп визначає швидкість руху сценічного часу, а «сценічний час — це час, який глядач сприймає суб'єктивно» [4, 163]. Тому пріоритет породження темпу належить глядачеві. 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 рефлексії, а не те, що на сцені діється. Себто прискорити не на сцені, а в залі, — ось завдання режисера» [4, 163—164].

Як видно, особливо з останньої цитати, Л. Курбаса не полишали мрії про театр містеріального єднання сцени та залу, і суголосні часові, і трагічно чужі йому водночас. Ідеї актуальні з огляду на духовно-культурну ситуацію в європейській культурі I половини XX століття. Звісно, в розробці поняття ритму ми чуємо відгомони і антропософських ідей Р. Штайнера, і вчення про ритм Еміля Жака-Далькроза, й ідей Фрідріха Ніцше про ритми хору як основи містерійного начала трагедії.

Однак Л. Курбас акцентує увагу не на суттєвих впливах ритму, темпу на індивідуальну свідомість, а на тому особливому просторі, який утворюється *поміж* людьми і є, власне, здійсненою сутнісною функцією художнього твору. Фактично (оскільки йдеться буквально про *настроювання* за допомогою ритму — «системи *хвилястості* в потоці змінності світу») він говорить про поле, створене художнім твором. Це поле існує поміж його матеріальним утіленням та індивідуальними сприйняттями, з чого й складається сприйняття аудиторії.

## Література

1. Кайку М. Гіперпростір: наукова одиссея крізь паралельні світи, викривлений простір, час і десятий вимір. — Львів, 2005.
2. Григорьева Т. Синергетика и Восток // Вопросы философии. — 1997. — №3.
3. Дрюк М. Синергетика: позитивное знание и философский импрессионизм // Вопросы философии. — 2004. — №10.

- 
4. Курбас Л. Березіль: Из творчої спадщини. — К., 1988.
  5. Станиславский К. Работа актера над собой. — М., 1955. — Часть II.
  6. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — Мн., 1999.
  7. Кизима В. Метафизические начала сизигийной антропологии // Totallogy—XXI. Постнекласичні дослідження. — К., 2006. — Вип. 14.

### *Неллі Корнієнко*

доктор мистецтвознавства, директор НЦТМ імені Леся Курбаса, академік АМУ, провідний науковий співробітник відділу культурології ІМФЕ імені М. Рильського

### **ДО ПРОБЛЕМИ СИНЕРГІЇ В ТЕАТРІ ЛЕСЯ КУРБАСА: ЕНЕРГІЯ ЯК ХВИЛЬОВИЙ ПРОЦЕС**

Доба постнекласичної науки актуалізувала проблему трансформації ряду понять у гуманітаристиці і, зокрема, у театрознавстві. Одним з них 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 характеристики належать єдиному нерозчленованому континуальному потоку енергій, з інтенціями різних типів *цілості* й *цілісності*. Але наразі нас цікавитимуть передусім окремі чуттєві прояви спонтанно-ейдетичного в театрі Леся Курбаса — через характеристики ритму, енергії, інформаційно-речовинних потоків. Інакше — синергія як феномен приховано-наявного і як мовлення художньої інтуїції.

Ще з часів Молодого театру Л. 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, Костянтина Станіславського чи Всеволода Мейсрхольда. Якщо перший наголошує на перевтіленні, на психологічному уподібненні, а другий — на «біомеханіці» через «творчість пластичних мас у просторі», то Л. Курбас, зокрема, у статті «Актор у нашій системі і праця над роллю» 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» [1, 54]. Для нас важливий акцент на факті «*тривання у наміченому уявою ритмі*». Л. 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 стил... 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...» [1, 56]. Ще думки з цього приводу: «...коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи..., ті символи, 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 великі епохи відбувається те саме — проробляється великий шлях, поки знайдеш символ» [1, 57].

«Момент наміченого уявою ритму взятий широко. Тут розуміється, що актор на сцені може пере-

давати 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» [1, 57].

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

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

Згадаймо улюбленого Л. Курбасом Анрі Бергсона, його «тривання» (*durée*), яке він розумів як «живий час». Для режисера 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, сущого як єдності сутностей.

Л. 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 понавішувані ці звірі, слони і т. д., і все це на вузькому будинку наліплено так, що здається — ми відчуваємо, що [він] от-от завалиться, — ми почув-

ваємо, 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.)» [1, 55].

Упорядкування стосунків у системі художня реальність / сприйняття відбувається, за Л. Курбасом, згідно з енергетично-речовинним обміном у режимі хаос / порядок. Обидва суб'єкти — будинок і адресат — перебувають у взаєминах сполучених судин. Український митець наближається тут до нинішнього розуміння сприйняття як «творчого експерименту», подібного до експерименту фізичного. У чомусь сприйняття симетрично відповідає посланню адресата. Концепція енергетичних начал супроводжує і такі роздуми режисера: «У якого-небудь цілком конкретного і реального Рубенса є... елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настроїв глядача на певний ритм, як у... супрематистів чи експресіоністів» [1, 72]. І далі: матеріал у мистецтві різний, скажімо, для малярства «фарби, чи рисунок, чи площа, взагалі простір, але також і час» [1, 72]; і висновок: все «тягнеться до несвідомого буття матерії» [1, 74]. А що таке «несвідоме буття матерії», як не енергетично-речовинні потоки? Це — розумна плазма. Солярис.

У дослідника Ірини Герасимової є така гіпотеза здогад: «У засвоєнні людством різних граней свідомості етапові мисле-форми, можливо, передували етап мисле-енергії у вигляді „*невербального відчутного ритму-мислення*“, у якому особлива чутливість до внутрішніх ритмів об'єктів, напевне, відіграла провідну роль» [2, 184].

Л. Курбас інтерпретує художню вітальність через коди першотектональних начал, через потоки космічної енерго-свідомості (ще раз згадаймо «Едіпа», захоплення Рудольфом Штайнером та Григорієм Сковородою). Особистий модус сприйняття художнього феномену з'являє себе часткою загальнокультурного всесвітнього 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 й 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<sup>1</sup>.

Цілість, цілісність образу<sup>2</sup>, запобігання його розсіюванню може бути забезпечена, згідно з цими законами, лише за умови підтримки його енергії у «режимі мерехтіння». «Режим мерехтіння» в даному випадку передбачає пульсацію-чергування різних станів, можливість згортання і розгортання у часопросторі естетичних «згустків» і «хвилин», можливість миттєвого переходу в будь-який інший режим аж до протилежного — і все це не за рахунок зовнішніх впливів-поштовхів. Енергія подібних зрушень

<sup>1</sup> Фундаментальних законів з'яви образу автор торкнеться у своїй новій монографії з проблем синергетики.

<sup>2</sup> Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка — у свою чергу — теж виступає дискретною щодо іншої метацілісності.

лежить безпосередньо в самому факті нелінійності образу. Якщо ж торкнутися його змістовної частини, то ідея енергетичного «мерехтіння» втілюється в режисерських технологіях через зрушення логіки / нелогіки, хаосу / порядку енергетичних означень, перерозподілу передбачуваного / імовірнісного, через запуск механізмів дифузії, відкріплення / закріплення за тим чи іншим контекстом і т. ін. Театр демонструє свій енергетичний ресурс через стани часо-просторової пульсації.

В останній третині ХХ століття нова наука синергетика пояснює існування художньої цілості і цілісності через синергійні механізми постійного відновлення, зокрема, із 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 утворення, інші поняття «виходу за межі тіла», управління енергетичною субстанцією «ці», гімнастики «дао-інь», психомедитативних вправ, про зовсім інші типи злиття з вищими початками або відриву від архаїки. Не випадково Л. Курбас студював і конфуціанство, і вчення Лао-цзи, і японський синтоїзм. Його зацікавленість поняттям «перетворення» на тишу, на космізм (Г. Сковорода), на гармонію, що мислилась ним, судячи з його робіт 1920-х років, як єдність, ко-еволюція 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 засадно.

Український митець працює 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.

Один приклад.

Образ Народного Малахія, псевдо-пророка і псевдо-Гамлета з однойменної драми Миколи Куліша, побудовано саме за такою матрицею, запрограмованою на режим «енергетичного мерехтіння» [3]. Найтонші нюанси режисерсько-акторських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсуальних та інтелектуальних уявлень і почуттів, з'являють дивовижний портрет, побудований на своєрідних фазових переходах: від божевілля 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» відбуваються саме нелінійно: художня логіка ролі рухається не класичною логікою на низування 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») діє як локальний вихор, який запускає «спіралеподібну пульсацію» по всьому масиву тексту вистави (семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджується, худож-

ньо еволюціонує до системи середовищ з різними рівнями нелінійності, ускладнюється. Картини, що постали перед глядачем, переінтерпретовували попередні очікування, що, безумовно, базувалися тоді переважно на суто лінійних зв'язках. Вистава саме тому виявилася такою глибокою, непередбачуваною ані для експерта-критика, ані для глядача, ані для цензора. Вона — мерехтлива, жива, дихаюча — балансує на межі ймовірного. Руйнує закони лінійного, замкненого класичного простору. Вибудовує нову ієрархію цінностей — не тільки художньо-естетичних, але й етичних, політичних, філософських. Саме тому наслідком стає спочатку розгубленість усіх «реципієнтів», а потім вилучення цієї евристичної зони із культурного простору.

Міра нової художньої складності базується, зокрема, — наголосимо — на інтуїтивному відчутті Л. 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 у коректному сенсі цього, ще тільки майбутнього для театрознавства, терміну. 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 своє ім'я. Це поняття було таким завжди — нині воно просто одержало паспорт.

Цікаво відзначити, що еволюція сходження до нової художньої складності (окремого тропу, виста-

ви загалом чи будь-якого макрофеномена) відбувається з *повторами* значущих смислів на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спіралеподібними рухами, про що тут ішлося, виокремлюються через поки що незнаний нами темпоритм; відомо лише, що повтор «накопичує» себе від сходинки до сходинки вгору протягом кількох рівнів. Відбувається суттєва витрата енергії на етапах розсіювання. За таким принципом, гадаю, діє і природа, народжуючи генія: вона ніби збирає по крихті, щоб піднести вгору, значущі смисли попередніх сходинок, тобто евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня епоха вважала талантом чи генієм. Самоподібність смисло-форм 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», «проективно-го». Ці фрагменти, що важливо усвідомити, можуть нести попередній чи майбутній досвід у всій його цілості, тобто бути щодо неї репрезентативними: спрацьовує метонімічний принцип (до речі, головний принцип постмодернізму, на відміну від метафори як головного принципу модернізму) — у фрагменті-краплі — весь океан. Цей факт важко переоцінити, адже саме він стоїть у витоків евристичних художніх і містичних пророцтв, і саме ним значною мірою пояснюється випереджальний хід художнього знання перед науковим.

Зауважу, що саме в цьому факті лежить також і відповідь на особливу ностальгію поетів чи художників (та й просто звичайної людини) за «собойою у ХІХ-му столітті», а чи, навпаки, за «собойою у тільки

ще прийдешньому ХХІІ-му». Ми нерідко говоримо: «він з ХІХ століття» чи «він з Марсу», не завжди усвідомлюючи цю реальність зв'язків, гадаючи, що це — метафора. Перед нами — феномен філогенетичної пам'яті, зі спливанням у ній «згадок» або «передбачень», «угадувань». Такий художник, як «фрагмент» того чи іншого часопростору, несе в собі репрезентанти чи то колишніх картин світу, мов, елементів простору, запаху, чи то майбутніх. Саме тому хтось із поетів може навіть ідентифікувати себе, скажімо, з Грецією (Байронів сплеск потреби у романтичному захисті цієї землі можна цілком пояснити таким механізмом), а хтось — скажімо, Райнер Марія 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 й нову ностальгію.

Приклади, сказати б, буття художньої культури в напрямі синергії і, зокрема, приклади з театру Л. Курбаса можна продовжувати. Вони стверджують, що історична еволюція художніх, зокрема, театральних форм у своїй постнекласичній версії обирає феномен хаосу, енергії, симетрії / асиметрії, ритму, лінії і т. п. для конструювання нелінійного синтезу. А також для підтвердження потреби у синергетичній переінтерпретації багатьох понять художньої культури і, зокрема, таких як «образ», «ритм», «пластика», «мізансцена», «час», «простір», «автор», «сценографія» тощо.

Запрошуємо театрознавство, мистецтвознавство до *іншомовлення*, не до сюжетної і детерміністської презентації, а до відчуття ними *законів* еволюції і законів самоорганізації власне театру і власне художньої культури.

«Мій Курбас», як і будь-який великий митець, виявляється джерелом цієї — тоді ще майбутньої — настанови часу.

### Література

1. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988.
2. Цит. за Киященко Л., Киященко Н. Современная картина мира и синергетика художественных языков // Практична філософія. — 2005. — №1.
3. Реконструкцію ролі і вистави загалом як ілюстрації цієї технології здійснено в монографії автора: Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1988.

*Вікторія Селіванова*

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

## СЕМІОТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТІ У ТЕОРЕТИЧНИХ РОБОТАХ ЛЕСЯ КУРБАСА

Здійснення акту інтерпретації теоретичної спадщини Леся Курбаса з метою наближення до її розуміння утруднюється через дві об'єктивні причини. Перша лежить у площині самого феномену розуміння, яке демонструє принципову відмінність від:

- 1) знання, наділеного на противагу динамічному поняттю «розуміння» фіксуєчими властивостями;
- 2) мислення, яке є актом креативним і здатне вступати у складні зв'язки з процесом розуміння, випереджаючи його або й заважаючи йому.

Зазначимо, що розуміння — завжди діалог, спроба осмислити точку зору *Іншого*. Водночас, з погляду постнекласичної науки, будь-яке інтерпретаційне втручання означає необоротну взаємодію суб'єкта і об'єкта, дослідника і досліджуваного явища. Цей «взаємодоповнювальний» діалог являє собою не стільки результат, скільки процес, який принципово не може бути завершеним, оскільки його закінчення передбачає усунення різниці між суб'єктом та

об'єктом, котра, власне, і виступає умовою перебігу цього процесу. Розуміння не завжди належить раціональній сфері і може оперувати як елементами логіки, рацію, так і позалогічними, інтуїтивними елементами. Відтак, сучасна наукова парадигма «... претендує лише на приблизний опис, який поступово стає точнішим і глибшим, але ніколи не досягне абсолютного знання» [1, 313].

Друга причина захована в самій особистості Л. Курбаса та умовах, в яких йому довелося працювати. Його статті, публічні виступи, лекції на різні теми (часто записані іншими особами за усними виступами режисера; можна припустити — записані не завжди коректно і в багатьох випадках конспективно) потребують ширшої коментаторської роботи, ніж була проведена дотепер.

Л. Курбаса цікавить не лише театральна (і ширше — мистецтвознавча) проблематика; митець активно опановує нові філософські ідеї, відкриття у галузі природничих наук — і прагне донести до реципієнтів засвоєне ним у власній інтерпретації, доповнюючи теорії інших науковців і мислителів своїми ідеями, пропонуючи свої роздуми та розробки і, таким чином, формуючи свою оригінальну концепцію культури. Такі основоположні для теоретичних викладок митця терміни, як «перетворення», «тривання», «знак», «символ», «ритм», «емоція», «час», «простір» належать не лише до різних понятійних сфер (в цьому частково й полягає наукова рефлексія режисера — системно викласти співвідносні, проте різногалузеві елементи, синтезувати їх в одній концепції). Завдяки особливостям стилю мислення режисера, ці поняття, розсіпані в Курбасових текстах позірно хаотично, пояснюються ним нерідко у

«телеграфний спосіб» — коротко, пунктирно. Аби реконструювати хоча б одну присутню в теоретичних роботах режисера концепцію (у даному випадку — це винесена в назву статті семіотика театральності), при здійсненні інтерпретації ми будемо виходити з сучасного розуміння наукової діяльності як креативного процесу. За словами Ю. Мєлкова, «... характерною ознакою будь-якої творчості виступає здійснення певної трансценденції, виходу за межі даної проблемної ситуації — такою трансценденцією може бути представлено і створення наукового факту шляхом переосмислення подій дійсності, внесення його до іншого контексту» [2, 167]. Наразі факт ми розглядатимемо не як сталість, що належить виключно минулому, а як елемент пізнання, котрий постійно перебуває в процесі становлення [2, 186]. Уведення факту в ширший контекст надає йому сенс, перетворюючи його на подію, котра, на відміну від «вузькоспеціалізованого» факту «корелятивна... усьому мовному універсуму» [3, 92]. Інакше кажучи, «„Фактично" — означає завершеність смислу події, втиснутої у вузький „мундирчик" дисциплінарного контексту» [4, 46].

Звертаючись до тлумачення Курбасової семіотики театральності, розглянемо, перш за все, такі важливі для режисерської теорії поняття, як «знак» і «символ». У лекції «Актор у нашій системі і праця над роллю» Л. Курбас пише: «Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі...» [5, 58]. І далі: «Для нас символ називається за традицією „перетворенням". Символ — це є мистецтво» [5, 58]. Тут фундаментальне для Л. Курбаса (і режисера, і теоретика) поняття «перетворення»

поєднане з надзвичайно широким за обсягом терміном «символ», який, у свою чергу, в даному випадку ототожнюється (тоді як в інших статтях і виступах — протиставляється) з наріжним для семіотики терміном «знак». За Патрісом Паві, «театральний знак визначається як нерозривний зв'язок *означального* (план вираження) та *означеного* (план змісту)...» [6, 469]. Означальне стосується сценічних «матеріалів» (предметів, кольорів, форм, міміки, руху; означене «є концептом, репрезентацією або значенням, яке ми надаємо означальному, виходячи з постулату про те, що означальне змінює свої виміри, природу, склад» [6, 469]. Аналізуючи семіотику театральної системи, французький дослідник наголошує на тому, що театр «можна було б визначити не тільки як реалізацію знаку реальної дійсності, але й як сценічну реальність, яку глядач постійно трансформує в знак чогось (процес *семіотизації*)» [6, 470]. Трохи іншими словами, «неакадемічно», Л. Курбас викладає цілком суголосну думку (звісно, на багато десятиріч раніше і за П. Паві, і за сосюрівських послідовників, чиї концепції знаку, розроблені у 1960-х роках, розглядає французький науковець): «... мистецтво театральне є вміння через організацію певного матеріалу і через певний ряд умовних знаків викликати у глядача таку кількість психофізичних процесів і, вужче сказавши, асоціацій, яка потрібна, щоб він не проходив біля того, що йому показується на сцені так само байдуже, як він проходить біля тих самих подій у житті» [5, 126.]

Без ретельного дослідження теоретичних надбань режисера можна лише здогадуватися, що було вихідною засадою його суджень про співвідношення театральної ілюзії та реальності (а це питання впритул

наближає нас до проблеми стилістики Курбасових вистав і осмислення часто вживаного ним з різними епітетами-розширеннями поняття «реалізм» щодо власної театральної роботи).

Метафора театру, що неодноразово виникає в текстах Л. Курбаса, стосується не тільки конкретної роботи над літературним матеріалом і його сценічною реалізацією, але й більш широкого поняття — «театральність», яке митець застосовує в якості інструмента аналізу явищ психічного життя. «Ми розуміємо, — пише режисер, — що наша наука про перетворення є саме тим методом театру, який, будучи цілком, чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у певній більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу; зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була введена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів» [5, 127]. Ця цитата демонструє: теоретичні підходи Л. Курбаса впритул наближаються до пізніше чітко викладених концепцій театральної семіотики і відкривають шлях дослідженню різноманітних питань театральності, наприклад, питання співвідношення плану змісту і плану вираження, реальності та ілюзії, становлення театральної знакової системи, чие функціонування можливе лише за умови тісної співпраці практиків театру (режисерів, акторів, сценографів, технічних працівників) та реципієнтів.

Висловлювання Л. Курбаса щодо психологічного театру та психологізму на сцені дають підстави

стверджувати, що коли режисер демонструє своє негативне ставлення до психологізму, він говорить «мовою семіотика». У жодному випадку не йдеться про «семіотичний дискурс», який є типом мовленнєвої поведінки і оперує системою «обмежень, які накладаються на необмежену кількість висловлювань в силу певної соціальної чи ідеологічної позиції» [7, 26]. Тут можна говорити про семіотичну точку зору, яка крізь нашарування авторських пояснень, розкиданих у різних текстах, усе ж досить чітко проглядає. Особливо у тих випадках, коли Л. Курбас аналізує «психологізм» через означене: «Психологізм як зміст, коли візьмемо, наприклад, такі п'єси, як „Базар" чи „Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, чи „Мета любові", чи „Осінні скрипки" І. Сургучева, абстрагуючись від того, що Винниченко писав на певну тему, що він хотів щось довести, певні етичні чи моральні питання поставити, але все-таки основним змістом, який зворушував, зачіпав глядача... були ті переживання, які ці персонажі з собою виносили на сцену і ними жили. Це був зміст, який цікавив» [5, 136]. Л. Курбаса вже не задовольняє змістовий елемент сценічного психологізму — режисер наголошує на тому потенціалі психологічних смислів, які можна розглядати як знаки якихось інших «рухів» чи явищ.

Коли український митець переконує, що психологізм розквітає у період театральної стагнації («... в час занепаду кожного театру висувається психологізм не тільки як тема, але й як метод» [5, 139]), то підтекст його думки сучасний семіотик сформулював би так: психологізм, виходячи з суми Курбасових тверджень, призводить до десеміотизації театрального простору, а це, в свою чергу, є умовою

руйнації культурної складової, оскільки «культура завжди антиентропійна і тому прямує до підвищеної семіотичності» [8, 16].

Театр як такий (не в якості метафори) Л. Курбас схильний розглядати через призму співвідношення та взаємовпливу реальності та ілюзії в тому сенсі, що театральність засновується на «фактах життя», але «перетворених», творчо переосмислених. Реальність надає театрові життєвого імпульсу, проте її «справжність» нічого не важить без мистецької обробки: «Коли беремо якийсь факт із життя, і замість того, щоб його давати натуралістично, чи то підкреслюємо його життєві форми до плану більш загостреного, коли ми його переробляємо в певний еквівалент, цілком інший за суто театральною формою..., коли знаходимо для цього життєвого факту певний символ..., який є чимсь інакшим за формою, а є тим самим по суті, і ми мусимо доробити його у нашій свідомості, як у житті, — то це є перетворення» [5, 139]. Інакше кажучи, в полі зору режисера перебуває інформаційна функція театральної системи, значущим (і чи не головним) елементом якої є знакова система. Л. Курбаса цікавить така театральна ситуація, в якій різні складові театральної системи функціонують як знаки, котрі на щось вказують, здатні здійснювати вплив (як інтелектуального, так і емоційного характеру) на реципієнта та декодуватися ним у процесі інтерпретації.

На завершення поки що постановки проблеми щодо семіотики театральності у теоретичних роботах Л. Курбаса наведемо ще дві надзвичайно промовисті цитати, які спонукають до роздумів. Перша належить Роланові Барту (і репрезентує «семіотичний» період французького науковця): «Що таке те-

атр? Це своєрідна кібернетична машина. У неробочому стані машина прихована завісами, але щойно завіси відкриваються, вона починає спрямовувати на вашу адресу цілий ряд повідомлень. Особливість цих повідомлень у тому, що вони передаються синхронно і разом з тим у різних ритмах; у кожний момент вистави ви отримуєте інформацію одночасно з шести-семи джерел (декорації, костюми, освітлення, розстановка акторів, їхні жести, міміка, мовлення), причому одні сигнали тривають (наприклад, декорації), а інші миготять (мовлення, жести). Перед нами, таким чином, справжня інформаційна поліфонія, в якій і полягає феномен театральності, тобто особливості товщі знаків (на відміну від одноголосся літератури)...» [9, 276].

Друга — Л. Курбасу: «... кожне мистецтво є така машина, така комбінація з матеріалу, яка діє, добивається своєї мети через викликання у глядача психологічних асоціативних процесів у певному порядку, що організує цього глядача, порядку, що концентрує, зосереджує на певній ідеї. Шляхи до здобування, для викликання у глядача цих процесів, асоціацій, хвилювання... різномірні, і їх багато» [5, 139].

## Література

1. Генис А. Сочинения: В 3 тт. Расследования. — Екатеринбург, 2003. — Т. 2.
2. Мелков Ю. А. Факт в постнеклассической науке. — К., 2004.
3. Киященко Л. Онтология — событие философской мысли // Событие и смысл (синергетический опыт языка). — М., 1999.
4. Буданов В. Когнитивная психология или когнитивная физика // Событие и смысл (синергетический опыт языка). — М., 1999.
5. Курбас Л. Березиль: Из творчої спадщини. — К., 1988.

- 
6. Паві П. Словник театру. — Львів, 2006.
  7. Квадратура смысла. — М., 1999.
  8. Руднев В. Морфология реальности. — М., 1999.
  9. Барт Р. Избранные работы. — М., 1994.

### *Наталія Владимірова*

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого

### **«МІЙ КУРБАС» — ШЛЯХ ВІД ЗВОРОТНОГО**

Минуло вже понад двадцять років з того часу, коли я зробила перший крок назустріч цій людині. Тоді, на початку 1987 року, Театральний музей, де я почала працювати ще студенткою кафедри театрознавства, зважився на відкриття виставки до 100-річчя з дня народження українського режисера Леся Курбаса. Сьогодні, пригадуючи ті часи та різні етапи роботи, до якої була залучена (від замовлення обладнання для виставки — до видруку і клеєння текстівок для фотоматеріалів, які, здебільшого, оприлюднювалися вперше) пам'ять, насамперед, сколихує відчуття напівтаїни, дотику до чогось незрозумілого, а тому — ефемерного. Було багато гостей, навіть закордонних. Пам'ятаю Івана Драча, який вразив стрімкою ходою і розкуйовдженим сивим волоссям. А ще те, як молоді наукові співробітниці музею (серед яких була і авторка цих рядків), одягнені у довгі спідниці з сірої дерюжки, зі стрічками на голові, читали рядки з Шевченкових «Гайдамаків».

Але й у загальному настрої відкриття виставки — трошки нервовому, трошки пафосному — все одно не покидало відчуття власної невпевненості в координатах того, що відбувалося, яке (от диво!) ще більш посилювалося визначеннями тієї події, що лунали майже у кожній промові: «прорив», «подолання заборон», «повернення національних надбань», «піднесення самосвідомості українців».

Мабуть, тоді, тільки-но занурившись у факти біографії Л. Курбаса, я була зовсім не готова сприймати фігуру митця не лише в контексті його часу, а й тих трагічних перетворень, що супроводжували цю людину і міф про неї протягом усіх наступних років. Минав час, відбулося ще декілька конференцій, виставок, центром яких була фігура режисера, котрі залишили також відчуття нерівноваги і непорозуміння. Але тепер уже, у першу чергу, тим, що виявили дивні (іноді — відверто агресивні) суперечки тих, хто відстоював власне право на «відкриття» Л. Курбаса. І, знов-таки, уся ця дискусійна атмосфера з відвертим присмаком скандалу аж ніяк не спонукала до бажання порозумітися з її об'єктом, швидше викликала певне відторгнення, відсторонення, що скеровувало до майже свідомого повернення автора цих рядків на позиції 80-х, а то й далі у минуле... «Крок уперед — два кроки назад».

У травні 2003 року, відгукнувшись на запрошення взяти участь у конференції в Одесі (щиро визнаю, що головними спонукальними чинниками на той момент були напрочуд теплий травень і бажання вирватися на кілька днів до моря), абсолютно несподівано у мене відбулася ще одна спроба наближення до постаті Л. Курбаса. Цього разу — вже шляхом свідомого науково-порівняльного аналізу

вистави режисера «Едіп-цар» у контексті прочитання трагедії Софокла на кону французького театру кінця XIX — початку XX століття.

Так сталося, що з того часу коло моїх власних наукових інтересів усе більше зосереджувалося на подіях, персоналіях і зрушеннях, що готували реформи західноєвропейської театральної культури межі XIX—XX століть. Водночас, постала й тема взаємопроникнення та осмислення цих зрушень на ґрунті національної театральної культури, що, звичайно, знов на вернула до Л. Курбаса. Адже поруч саме з іменем українського режисера дослідники вже традиційно згадують провідних реформаторів західноєвропейської сцени. Найчастіше — у контексті активного і продуктивного переосмислення ним творчої спадщини Макса Рейнгардта, Едварда Гордона Креґа, Адольфа Аппія, рідше і дещо в іншій площині — Георга Фукса.

Чому? Що було спільного? У чому продуктивність осмислення Л. Курбасом ідей західноєвропейської культури, що спонукала митця до формування власної системи «перетворення»? Жодної вистави цих режисерів Л. Курбас не бачив, його згадки і посилення на них мають доволі нечітке, розпливчате (пролонгуючись, до речі, через усю теоретичну спадщину) визначення особистого ставлення до того чи іншого явища, його сутності, означених персоналій... Отже, що ж послужило приводом до виникнення таких паралелей, і взагалі — чи дійсно він існує, цей привід? А якщо так, то на чому ґрунтується? Спираючись на аналіз теоретичного доробку Л. Курбаса та виявляючи приховані чинники, що визначили еволюцію й особливості формування художніх напрямів західноєвропейської театральної культури, спробує-

мо виявити ті позиції, що, на нашу думку, обумовили появу репродуктивних визначень українським режисером явищ, пов'язаних з реформами у площині західноєвропейського театру.

Відправною точкою наших міркувань став такий вислів Л. Курбаса: «Італійські футуристи мали для Молодого театру менше значення аніж, наприклад, французькі імпресіоністи, з яких на мене особисто впливав найбільш Сезанн з його тенденцією до смкості, до виходу із двомірності; Гордон Креґ із своїм постулатом лінії в акторському мистецтві і актора-зверхмаріонетки доповнює цю картину впливів, що при наявності і певної зовнішньої ситуації (реакція проти натуралізму) склалися в той культ фіксованості, захватності, конкретності, — перш за все, природно, по лінії жесту і мізансцени, — який і досі в поглибленому вигляді живе в «Березолі» [1, 278]. Підкреслимо, що у цих словах, проголошених 1927 року, Л. Курбас чи не вперше так відверто визнає значення і вплив конкретних напрямів та окремих суб'єктів на формування його власної системи, що, на момент публікації, послідовно втілювалася режисером уже майже десятиліття.

У попередніх наукових розвідках автор статті, спираючись на метод евристичного аналізу, вже звертала увагу на той факт, що один з найпродуктивніших шляхів до розуміння народження і трансформації поняття Креґівської маріонетки базується на зверненні режисером до світоглядних і творчих позицій англійського митця початку ХІХ століття, поета і художника Вільяма Блейка. Розмірковуючи над чинниками, що обумовили експерименти Е. Г. Креґа, шукаючи і проводячи паралелі між теоретичними напрацюваннями режисера і різними філософсько-

естетичними течіями та напрямами, варто нагадати, що дослідники відзначають і вплив на його художні пошуки Фрідріха Ніцше, і зацікавленість режисера теоретичною спадщиною німецького драматурга Генріха фон Клейста, і захопленість Е. Г. Креґа естетикою давніх ритуальних масок і маріонеток Японії та Індії. Отримав усвідомлення і той факт, що, опрацьовуючи філософські думки Ф. Ніцше, режисер жодного разу не використовує у власних міркуваннях термін німецького філософа «надлюдина». Водночас, вдаючись до словотворення, Е. Г. Креґ послуговується терміном «надмаріонетка», виключно німецькою — «Übermarionette», прислужуючись до основи іменника прийменник переважно прикладного значення «над». Висловимо припущення, що й у цьому випадку світоглядні та художні позиції В. Блейка зіграли також не останню роль. Адже, услід за В. Блейком, сприймаючи Смерть як необхідний етап для народження нової Енергії, що, піднімаючись над матеріальною оболонкою, надихає її до нового життя, Е. Г. Креґ скеровує свої прагнення до такого актора-маріонетки, який не вмирає і знаходить спокій у механічній мертвій ляльці, а навпаки — в процесі внутрішніх еволюцій і формотворення наближається до його ідеалу — актора-надмаріонетки. Цілком очевидно, що, накреслюючи шлях еволюції маріонетки, режисер, з погляду технології акторської творчості, у першу чергу, акцентується не на досконалості маріонетки у завершеному вигляді, а на важливості того процесу, коли душа «зверху», керуючи діями матеріальної субстанції, надає їй нової енергії. До речі, французький дослідник Патріс Паві, осмислюючи багаторічну полеміку навколо реформаторських ідей Е. Г. Креґа, також опосередковано

наголошує на цьому, використовуючи при перекладі крегівської спадщини не аналог характеристики «досконалий» (*parfait*), а більш прикладний прийменник *sur* — «зверху, над». У контексті наших міркувань, привертає увагу й те, що й Л. Курбас послідовно вживає у власних висловлюваннях виключно термін «зверхмаріонетка». Висловимо припущення, що і для українського режисера, який не заперечував вплив на процес розбудови власної системи ідей англійського митця, виокремлені нами позиції Е. Г. Крега у площині формотворення акторської технології набувають принципового значення.

Цитоване вище Курбасове посилання на французького живописця Поля Сезанна надає можливість ще більш наочно виокремити паралелі між режисером і швейцарським митцем А. Аппія. І не стільки в площині сценографічних пошуків, коли, як справедливо вказує Неллі Корнієнко, «їх обох не вдовольняла мальована натуралістична декорація, бо вона не узгоджувалася з тримірністю людської постаті» [2, 26], а з погляду осмислення обома художниками позицій французького філософа Анрі Бергсона, який виступає своєрідною сполукою між двома творчими тандемами: Сезанн — Аппія та Аппія — Курбас. Висловлюючи думку про те, що планування сцени повинно здійснюватися симультанно з побудовою світлової композиції, з обов'язковим урахуванням при цьому існуючого денного освітлення, що викликає появу на кону такої важливої емоційної характеристики, як «світлотінь», А. Аппія неодноразово наголошує: «Якщо немає тіні, немає і світла, адже світло — це зовсім не те ж саме, що й «освітлення, яке робить предмет доступним для зору» [3, 59].

У контексті цих міркувань режисера, звернемося до другого періоду творчості П. Сезанна, коли художник, розірвавши стосунки з більшістю мистецьких угруповань та усамітнівшись у невеличкому містечку Екс, вдається до пошуків, що надають можливість охарактеризувати цей період як неоімпресіоністичний. Намагаючись звести нанівець ізолюючий ефект контуру предмета, П. Сезанн, на думку дослідників, спромігся досягти іншого ефекту — «... тіні, що роз'єднували об'єкти, водночас і поєднували їх... Окремі предмети впливали з безкінечності» [4, 337]. Заслуговує на увагу й висловлювання англійського мистецтвознавця Роджера Фрая, який, аналізуючи полотна художника цього періоду шляхом розкодування його новітніх пошуків, зокрема, зазначав: «... чим більше ми вдивляємося, тим більше роз'єднані частини починають грати одна з одною і вибудовувати ритмічні фрази, аж доки, нарешті, всі збираються воедино в точну, архітектурно вразливу конструкцію» [4, 336]. І саме у цей період, позначений прагненням П. Сезанна досягти об'єму за допомогою світлотіньових ефектів, його намаганням організувати простір, створити форми і виявити їхню тривимірну конструкцію, у системі митця виразно проступає «єдиний образ втіленого простору-часу» [4, 339], що, у свою чергу, надає можливість дослідникам «побачити виразні риси подібності поглядів Поля Сезанна і філософії Бергсона, яка виникла водночас з періодом його зрілої творчості. Особливо це проявляється у підкресленні ролі та істинного, за самою своєю суттю, характеру мінливості, а також ролі конкретної природи в інтуїтивному всеохоплюючому проникненні її у реальність» [4, 226].

На нашу думку, наявність мистецтвознавчих характеристик творчості художника-живописця, з огляду на філософію А. Берґсона, є безперечним підтвердженням спільного напрямку художніх експериментів А. Аппія і П. Сезанна. У той же час, помножені на висновки тих берґсоніанців, зокрема Вільгельма Воррінґера, котрий вперше зараховує П. Сезанна до експресіоністів, ці міркування дозволяють ще більш упевнено вводити Л. Курбаса до тієї поліфонічної процесуальності, що характеризує естетико-художні пошуки західноєвропейських митців початку ХХ століття.

Водночас не можна не зауважити й те, як за допомогою свого «улюбленого Берґсона» [4, 248] Л. Курбас вступає в заочну полеміку між швейцарським режисером і французьким філософом, стаючи союзником останнього. Нагадаємо суть цієї полеміки. Своєрідно інтерпретуючи берґсонівський термін «тривалість», А. Аппія переводить його у сферу музичної естетики, наділяючи музику здатністю «переноситися у простір..., набувати там матеріальної форми...» і «рішуче фіксувати тривалість» [3, 31—32]. Саме тут простежується певний конфлікт з позицією А. Берґсона, який вважав тривалість — невловимим, безперервним переходом від одного стану свідомості до іншого. Категорія часу, за А. Берґсоном, не є абсолютотом. А. Аппія ж, навпаки, неодноразово підкреслюючи здатність музики до фіксації тривалості та своєрідно інтерпретуючи визначення французького мислителя, пропонує і з постановочної точки зору сприймати музику не як тривалість у часі, а власне як Час, вибудовуючи архітектоніку вистави за ваґнерівськими координатами, а саме: «вертикальний розряд музичної глибини» [5, 29], що має здатність до «абсолютного гармонійного руху ушир» [5, 181].

У контексті цих міркувань, показовими є такі слова Л. Курбаса: «Старе балакання, що музика є часовим мистецтвом — нічого більше, як нісенітниця. Якийсь закордонний музикант висунув тезу, що музика оперує в часі і просторі, тому що всяка одночасність є простір, де тільки є тризвук в усі слухача, там є простір» [1, 72]. Отже, не поділяючи принципи А. Аппія щодо «регулюючої функції» музики, бажаючи підкреслити безперервність, мінливість процесу творення у власній моделі театру, український митець стає на позиції А. Берґсона, наголошуючи на такому: «Час — це є четвертий вимір простору. І існувати в часі — це буде для нас мінатися» [1, 161].

У той же час теоретична спадщина обох митців містить декілька парадоксальних, на перший погляд, зауважень, що зближують їх один з одним. Так, у своїй праці «Твір живого мистецтва» А. Аппія зазначає: «... якщо драматичне мистецтво повинно перетворитися на гармонійну єдність і вищий синтез усіх мистецтв, тоді я відмовляюся розуміти будь-що у кожному окремо з них і менш за все розумію мистецтво драматичне; суцільний хаос» [3, 127—128]. І нібито прагнучи до упорядкування цього «суцільного хаосу», використовуючи саме ієрархічний метод А. Аппія у розбудові власної оригінальної системи взаємодії різних видів мистецтв у сценічному творі, де перше місце належить акторові, Л. Курбас, у свою чергу, виголошує: «Але оскільки театр не є і не був ніколи синтезом інших мистецтв, здвиг у напрямку деестетизації торкнувся, само собою, і його театральної суті — дії як такої, виволікаючи її з-під хламу пластики, актора для актора, форми для форми, безпредметності театру як картини, як видовища у вузькому розумінні цього слова» [1, 233].

Звертаючись до Курбасової «реакції на натуралізм» та осмислення ним окремих формотворчих процесів у площині театрального мистецтва, у першу чергу, на нашу думку, необхідно виявити паралелі між ним і німецьким режисером Г. Фуксом.

Зауважимо, що на той момент, коли, за висловом Л. Курбаса, «закричала українська воля до форми» [1, 220], праці німецького режисера і теоретика Г. Фукса «Сцена майбутнього» (1905) та «Революція театру» (1909) були широко відомі європейській театральній громаді, а також мали розповсюдження у російськомовному перекладі. Варто нагадати й про те, що 1912 року у львівському часописі «Літературно-науковий вісник» (тт. 58—60) з'являється друком велика стаття Миколи Вороного за підписом Ното «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)». Цю працю, що рік потому, набувши незначних змін і доповнень, під заголовком «Театр і драма» окремою книгою вийшла у київському видавництві «Волосожар», без сумніву, можна розглядати як один з перших прикладів осмислення та опрацювання представником української театральної культури теоретичних положень Г. Фукса, викладених у російськомовному перекладі.

Висловимо припущення, що Л. Курбас, який на відміну від М. Вороного досконало володів німецькою мовою, мав змогу ознайомитися з працями німецького режисера-теоретика в оригіналі. На це, зокрема, вказують його посилання не тільки на книгу «Революція театру», а й на більш ранню роботу Г. Фукса — «Сцена майбутнього», яка на той час не мала і російськомовного перекладу.

Аналізуючи окремі положення теоретичного доробку обох митців, доходимо висновку, що вже на

перших етапах розбудови власної системи Л. Курбас відстоює ті ж самі позиції щодо натуралізму, на які спирався і Г. Фукс. Одна з найпринциповіших — відмова від літературної, розмовної, тобто натуралістичної драми. «Актора і театр убила література. Публіка йде в театр дивитися на п'єсу. Форми її інсценізації, як у нас кажуть, „постановки“, не так її цікавлять, бо вони все одно будуть шаблонні», — з гіркою говорить український митець. І далі: «Література заволоділа театром і вбила і його, і актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературні відчуження... Ніби театр — справді репродукує, другостепенне квазімистецтво» [1, 205—206]. Рік потому Л. Курбас ще більш упевнено зазначає: «Підтвердила свою правдивість теза про те, що жест і звук, а не література, є засобом театру...» [1, 223].

Надалі, розбудовуючи в театральній естетиці принцип «очуднення» і зауважуючи, що «навіть найреалістичніша п'єса, найжиттєвіша ілюзорна постановка — і вона очуднена тим, що вона на сцені, люди не живуть так насправді, а просто розігрують...» [1, 80], Л. Курбас буквально наслідує Г. Фукса, який чи не перший у західноєвропейській культурі висловив оригінальні концепції щодо формотворення стилістики вистави: «Не слід забувати, що все відбувається на театрі, що певна ненатуральність тут існує споконвічно, — писав німецький режисер, — що остаточно зв'язок сцени з балаганом ніколи не буде втрачений. І це добре, адже необхідним чином підштовхує до ірреальності, до виникнення стилю. Ніяка драма, втілена на кону, якою б натуралістичною вона б не була, не може бути тільки віддзеркаленням того, що діється у реальній дійсності» [6, 163].

Іще одним підтвердженням зближення естетико-теоретичних позицій обох митців може виступати «формула естетичного моменту мистецтва за Конрадом Ланге», поділяючи яку, Л. Курбас підкреслює, що «естетичний момент полягає у радості, яку ми дістаємо від зрушення певної речі в інший ряд уявлень» [1, 80]. Нагадаємо, що і Г. Фукс, вказуючи на «*повернення до театрального елемента*» як на єдиний вихід з окресленого ним «безнадійного становища» [6, 265], по суті, також дотримується цієї ж формули німецького філософа і театрознавця, вважаючи найголовнішою метою сценічного мистецтва «налаштувати душу на святковий лад, вивільнити її з лабетів випадкової, тимчасової, тілесної обмеженості, відкрити перед нею „новий світ“ з новими, більш інтенсивними формами діяльності» [6, 167].

У контексті виявлення наближеності художніх позицій Л. Курбаса і Г. Фука хотілося б наголосити на ще одному фактові, що, на нашу думку, отримав дещо неправильне тлумачення в театрознавчій літературі. Але спочатку нагадаємо, що у «Театральному листі», приєднуючись до полеміки стосовно кризи театру, Л. Курбас зазначає: «Георг Фукс нарікає, що якраз найкультурніші люди зненавиділи театр», наводячи далі мотивацію німецького художника Ансельма Фейєрбаха негативного ставлення до сучасного театру: «Ненавиджу сучасний театр, бо маю гострі очі і не можу бачити гриму, декораційного полотна і пап'є-маше. Ненавиджу декораційне безглуздя, бо воно псує публіку і знищує решту здорового почування» [1, 203]. У коментарі до «Театрального листа», вміщенім у московському виданні 1987 року, зазначено, що цитовані режисером слова А. Фейєрбаха аж ніяк «не можна співвідносити з су-

часним Курбасу театром, адже йдеться про засилля фарсів і оперет на німецькій сцені останньої чверті ХІХ століття» [7, 450]. Дозволимо собі не погодитися з таким висновком. Але спочатку наведемо слова А. Фейєрбаха, які німецький режисер не тільки у праці «Революція театру», а й у попередній своїй роботі «Сцена майбутнього» цитує абсолютно дослівно: «Я ненавиджу сучасний театр саме тому, що в мене гострі очі, і я не можу не бачити цього пап'є-маше, цих рум'ян. До глибини душі я зневажаю вульгарність цих декорацій. Вона розбещує публіку, вбиває у неї останні залишки здорового глузду, вона виховує у неї вандалізм смаку, з яким не мириться велике мистецтво, який воно скидає з себе, як прах» [6, 54]. Слід, на нашу думку, враховувати той факт, що Г. Фукс залучає слова А. Фейєрбаха на підтримку тих своїх міркувань, якими він, накреслюючи шляхи оновлення національного театрального мистецтва, вдавався до різкої критики сучасного йому натуралістичного театру: «Століття величної ходи німецького живопису вочевидь минуло не зовсім непоміченим для широкого загалу публіки. Умовно-традиційний театр — не може бути тим місцем, де відкрита людина відчує справжнє свято. Із самого серця викукував до нас великий Ансельм Фейєрбах...» [6, 54] і далі — вищенаведена цитата. У свою чергу, Л. Курбас, дотримуючись позицій Г. Фука, який жахався того, що натуралізм вимагає «від актора, щоб він умів на сцені палити, плювати, кашляти, сопіти, чхати, давати різноманітні гортанні звуки та демонструвати передсмертні конвульсії... Тоді, зіткнувшись з саме таким мистецтвом, людина з тривіальним мисленням, самовдоволенна могла б виголосити: „Так, це те саме, що ми бачимо і у житті“» [6, 88—89],

констатує: «Реалізм... ця найбільш протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відгук. Фаланга копіїстів і імітаторів життя легко пожирає лаври, захоплюючись подивом душевно кирпатих міщан, і їхніх жінок, і дочок, лаври — ті самі, які отримує дотепний бутафор-ремісник, що придумав штучну машинку: покрути — і матимеш повну-повнісіньку ілюзію квакання жаби чи шуму паровоза. Ах! Як правдиво! Не сцена, а справжнє життя!» [1, 203].

«За своїм спрямуванням у мистецтві ми відносимо себе до експресіоністів», — відверто визнавав Л. Курбас 1923 року [8, 571].

«Правда руйнування» — саме такий вислів, осмислюючи зародження експресіоністичного руху, пропонує дослідник політики і культури віденського fin-de-siècle Карл Е. Шорске, водночас, цитуючи австрійського композитора, теоретика і педагога Арнольда Шьонберга: «Мистецтво — це воання про допомогу тих, хто відчуває у собі долю людства» [9, 309].

На нашу думку, опрацьований матеріал свідчить, що, вдавшись до реформ національного театрального мистецтва, керуючись шаленим творчим (і, мабуть, особистим) егоцентризмом — «він в одній особі автор тексту і автор тексту театрального» [2, 246], сповідуючи власну «правду руйнування», Л. Курбас активно переосмислював напрацювання західноєвропейської театральної культури. І саме такий мистецький діалог, позначений величезним творчо-науковим потенціалом українського режисера, чималою мірою сприяв народженню оригінальних підходів Л. Курбаса у питаннях технології акторської творчості, просторових рішень вистави, формотворчих процесів, а отже — власної естетико-художньої моделі театру.

## Література

1. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини. — К., 1988.
2. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К., 1988.
3. Аппиа А. Музыка и постановка // Аппиа А. Живое искусство. Сборник статей. — М., 1993.
4. Линдсней Д. Поль Сезанн. — М., 1989.
5. Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978.
6. Фукс Г. Революция театра. — СПб., 1911.
7. Комментарии // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. — М., 1987.
8. Курбас Л. До постановки «Газу» студією «Березиль» №1 // Лесь Курбас. Філософія театру. — К., 2001.
9. Цит. за Цибенко Л. Усвідомлення катастрофи у вимірах міту: відгомін експресіонізму в Австрії // Експресіонізм. Збірник наукових праць. — Львів, 2004.

*Геннадій Краснокутський*

кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету

### **ЗВЕРТАННЯ ДО АРХЕТИПІВ КУЛЬТУРИ ЯК ЗАСІБ МОДЕРНІЗАЦІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО БУТТЯ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА**

За аналогією з прислів'ям «нічого немає більш постійного, ніж тимчасове» можна стверджувати, що в часи глобальних (для кожного окремого сегменту культурно-географічного простору) революційних змін, коли вітер історії починають відчувати на собі навіть найпремудріші й найобережніші піскарі, зрушення відбуваються під тиском суспільно-мотиваційних і культурно-психологічних важелів, що самі по собі можуть уособлювати стабільність і незмінність. Сам масштаб подій та їхня неминуча масовість і широта охоплення ними дійсності перетворюють життя на космічну (а відтак і принаймні почасти сакралізовану навіть у свідомості агностика чи атеїста — через неминучий і добре знайомий звідарям синдром «жаху космосу») виставу (недарма ж існує «театр війни»), а людей, захоплених вихором перемін, — у більшості чи то на пасивних учасників, чи то на активних глядачів спектаклю історії. Як відомо, масові

(спів)переживання, емоції, психози й, зрештою, дійства й учинки спираються на ґрунт первісних почуттів і вражень, що відкладаються в колективній свідомості у вигляді найфундаментальніших (першо)образів або ж викликаються до життя такими самими (першо)образами. Течія спокійно-міщанського буття грузне в базарі адаптаційної суєти (або, якщо ближче до Леся Курбаса та його театру, просто в «Базарі» Володимира Винниченка, де, за словами самого режисера, «дешеві нахили людини рекламуються як героїчні вчинки» [1, 182]), у той час як тектонічні злами історії нанизуються на сталі структури вселюдської свідомості й одвічні, архетипічні форми мало не інстинктивного реагування на подразники зовнішнього середовища з метою пошуків нових форм виживання. Звичайно, це саме стосується й такого складного явища, як театр, що є мікромоделлю суспільства й до того ж вельми залежить від суспільних та епохальних смаків, потреб і замовлень. З не меншою впевненістю це твердження можна застосувати й до театру Л. Курбаса, «вічного революціонера», за його ж власною самохарактеристикою. З одного боку, як лідер першого «товариства на вірі» серед українських театрів, він не міг не усвідомлювати необхідність гнучкої репертуарної політики для забезпечення не лише творчої, але й матеріальної сторони життя свого театру (аж до використання реклами безпосередньо на сценічних підмостках), але, будучи «вічним експериментатором», він навряд чи сумнівався в тому, що без укорінення у віковичну театральну традицію театр не зможе довести свою життєздатність — принаймні сам собі.

Модернізм, палким адептом і пророком якого був український режисер, зі своїм вічним прагненням

перманентного нищення замшілого й зашкарублого академізму й перебудови всього і вся (на переконання Едуарда Бернштайна «рух — усе, кінцева мета — ніщо»), був принциповим ворогом будь-яких традицій як механізму замикання порочного кола беззмстовних і позбавлених сенсу алгоритмів дрібнобудовної сірості. У філістерській свідомості цікавість може викликати лише те, що несе в собі «вічні цінності» або «вічні істини», незалежні від будь-якої тимчасової кон'юнктури. За звичайною логікою, традиція в культурі якраз і відповідає за відбір і збереження всього життєво необхідного й, таким чином, «вічно потрібного / корисного». Але романтично-революційні «вічні цінності» модернізму не означають «вічно корисне», вони означають «вічно молоде» (Молодий театр!), юну творчу енергію, яка зовсім не обов'язково має рефлексувати щодо утилітарності свого застосування. І ця антитрадиціоналістська установка дивним чином збігається з тим, як тлумачив співвідношення архетипів і традиції Карл-Густав Юнг: архетипічні образи в людській свідомості «передаються не так через традиції й міграції, як за допомогою успадковування. Навіть складні архетипічні образи можуть спонтанно виникати без усіляких традицій» [2, 165]. Таким чином, саме архетип дозволяє вирішити, здавалося б, нерозв'язне завдання: відмовитися від традиційності й водночас опертися на вічність, із якої традиція, власне, й бере свій початок, точніше, ілюзію існування якої вона створює.

За вирішення саме цього завдання як у акторсько-педагогічній, так і в режисерській роботі й узявся з усією притаманною йому завзятістю Л. Курбас у статусі незаперечного лідера Молодого театру. Так,

розгортаючи у зверненні до групи товариства «Молодий театр» програмні засади своєї роботи, митець наріжним каменем своєї творчої платформи робить «скасування прем'єри»: «... кожен спектакль є прем'єра, після якого чи ж на наступній репетиції роблять поправки і поліпшення. Спектакль і роль мусить жити для публіки і для актора, хоч би grano їх у 20-е» [3, 55]. Таким чином, із театрального життя усувається момент встановлення традиції як взірця для нескінченного мавпування (з точки зору модерніста саме так, а не шанобливого відтворення) в майбутньому, а театральній виставі привласнюється статус живого міфу — «вічно старого», але водночас і «вічно молодого», оскільки він оновлюється щоразу в процесі рецитації й ритуально-магічного втілення. Крім цього, у наведених словах поняття публіки й актора (акторів) якщо не зливаються, то дуже зближуються, і це цілком природно: адже в живому міфі не може бути окремо глядачів і виконавців: усі водночас виконують дві функції, завдяки чому й живуть у міфі й міфом, а не грають у нього й у нього. Зрештою, сама Курбасова концепція акторського *перетворення* й театрального процесу не як відображення, а як *відтворення* (сказати б: *творення*) специфічної театральної дійсності, що у певних аспектах може навіяти алюзії щодо системи Костянтина Станіславського, насправді скоріше має своєю найближчою паралеллю акт ритуальної ініціації: адже за всіх умов заглиблення в образ Л. Курбас вимагав від акторів уміння так само швидко й легко з нього виходити — з тою легкістю й позірною простотою, з якою первісні люди *перероджувалися* в процесі ініціації й після неї. До цього можна додати й численні згадки про міфологізацію самого те-

атру, про ритуальний антураж, яким було обставлене комунальне життя Молодого театру й згодом «Березоля», про тяжіння до емблематики, зовнішньої символіки. Але все це було зорієнтоване на головне — переконливе й пронизливе втілення справжнього архетипічного «героя всіх часів і народів» і водночас «героя нашого часу». Звичайно ж, це мав бути новий, не «базарний» герой. («Такі „герої“ не зроблять революції, яка уже живе і вимагає від драматурга і актора відображення величі сучасності. А „Базари“ знижують і обмежують наші прагнення» [1, 182].) Саме це було причиною того, що Л. Курбас врешті віддав перевагу «Цареві Едіпу» перед начебто більш репертуарним «Базаром» В. Винниченка, оскільки першого він вважав надто актуальним для свого часу, вбачаючи в подіях тогочасного українського життя проекцію потужного античного архетипу: «Фіви — це Київ».

Чи можна було знайти в контексті цього завдання кращий матеріал, ніж антична трагедія? Питання, звичайно, риторичне, адже саме через неї, «збільшуючи *наскрізну асоціативність* (курсив мій. — Г. К.) сценічно чіткою фіксацією пластики, жести, переживання...», режисер і актор, якому відводиться дуже важлива роль, отримує можливість оперувати «знайомими символічними компонентами, що йдуть від традицій античності...» [9, 11]. Саме в ній, в античній трагедії, в усі часи можна було знайти «вічні теми» й позбавитися побутового лушпиння, що може зіпсувати чистоту задуму. До того ж сучасний міф про Стародавню Грецію дозволяє ставитися до античності як до «перерваної традиції» (та ще й, згідно з цим самим міфом, традиції європейської, що має особливе значення для Л. Курбаса, який

«прорубував» для України вікно в театральну Європу), що передбачає відсутність необхідності з цією традицією боротися і залишає естетичне сумління художника-модерніста незайманим. Тому знову й знову думи українського режисера повертаються до «Царя Едіпа», причому якомога більш автентичного, максимально наближеного до осередку фундаментальних асоціацій. Л. Курбаса не влаштовують стилізації або адаптації давньогрецької трагедії. Він, наприклад, дуже схвально відгукувався про «Антигону» Альфреда Якобсена: «П'єса написана для театру „п'яти тисяч“ (тобто саме для давньогрецького театру просто неба. — Г. К.); використовує всі можливості арени бездекораційної, безкулісної...» [5, 53]. Але перевага віддається все-таки Софоклові в «чистому вигляді» (точніше, в максимально, принаймні в задумі, наближеному до неторканої чистоти змісту перекладі Івана Франка), а не, скажімо, Софоклові в обробці Ґуґо фон Ґофмансталя, в інсценізації якої Л. Курбас особисто брав участь під час навчання у Відні. І це зрозуміло, адже Л. Курбас вважав «Едіпа-царя» прологом до всього подальшого шляху свого театру [6, 271], тож надто важливо було на початку безпосередньо торкнутися енергетичного джерела драматичної дії класичної пори.

В «Едіпі-царі» Л. Курбас знайшов саме такого героя, якого шукав, який дозволяв здійснити зв'язок між античністю й сьогоденням через дещо осучаснений біблійно-архетипічний образ Спасителя. Поліна Самійленко згадувала: «Курбас особливо наголошував на розкритті Софоклом образу Едіпа, якого античний драматург підніс на височінь людини-героя, що врятувала народ від загибелі, врятувала з лабет Сфінкса» [1, 196]. І зовсім не випадково піз-

ніше, вже в період «Березоля», образ «маленької людини» з роману Ептона Сінклера «Джиммі Гітінс» також подається крізь призму біблійних архетипів: неважно в сюжетних ходах п'єси (пошаний проти більшовиків Джиммі, «примусовий месія з Заходу», перетворюється на «месію» — розповсюджувача більшовицьких прокламацій, «правди», й гине від катувань зі словами: «Я істина») углядіти, за влучним формулюванням Неллі Корнієнко, «пристрасті за маленьким Джиммі» [6, 291].

Наступною — й чи не найбільш вдалою — режисерською знахідкою за підсумками постановки став образ Хору, що, між іншим, міг символізувати й сам курбасівський театральний колектив: «У постанові „Цар Едіп“ Курбаса головним героєм і основною дійовою силою трагедії був Хор. Він трактував його як своєрідний колективний персонаж, що виявляє суспільні погляди на речі, простіше кажучи, етично філософські думки самого Софокла» [7, 145]. Можна сміливо додати: й самого Л. Курбаса, оскільки Хор неодноразово з'являється в інших його виставах, досить далеких від античності: Степан Бондарчук, наприклад, відзначав, що у виставі «Різдвяний вертеп» «на криласах обабіч хоромини співали бурсаки, пояснюючи, що діється...» [7, 154], а ще пізніше «Леся Курбас використав цей засіб, увівши до сценічного примірника „Гайдамаків“ „Десять слів поета“» [7, 165].

Звичайно, для успішного занурення в океанічну глибіню архетипів у межах театральної вистави необхідно було належним чином виховати й актора — і не лише технічно, але й етично, нагадати акторам про той «священний трепет», без якого, за К.-Г. Юнгом, неможливе сприйняття архетипів узагалі. Л. Курбас дуже добре усвідомлював необхідність такого «ре-

волюційного перековування» особистості актора, про що свідчать спогади Василя Василька: «Він (Л. Курбас. — Г. К.) сказав, що ми маємо щастя черпати творчу насолоду з першоджерела (тут варто зазначити відверту співзвучність цього слова з першообразами К.-Г. Юнга. — Г. К.) світової культури, на практиці навчитися і пізнати у всій глибині й своєрідності систему давньогрецького театру, що є родоначальником всього європейського сценічного мистецтва» [8, 214—215].

Результатом цього тотального занурення був сам по собі архетипічний для перспективи українського театрального буття спектакль, вагомість якого сучасники й учасники цього дійства не вагалися переоцінити: «Навіть Московський Художній театр з Чеховим, Тургенєвим і Достоєвським відступив, коли Курбас кинув нас в глибину грецької культури» [1, 196].

Інший стрижневий задум з опорою на *архетипотектоніку* був здійснений Л. Курбасом у формі «Різдвяного вертепу». І знов-таки, хоча й після деяких спроб написати «сучасний» вертеп, в основу вистави було покладено автентичний вертепний текст у записі Олександра Киселя. Сценографічний лаконізм, перетворення сцени на двоповерхову вертепну скриню, поєднання її з хором бурсаків, у якому важко не побачити функції античного хору, вимоги до вирішення персонажів верхнього поверху саме як ляльок («Перед акторами Курбас поставив завдання: наслідуючи ляльководів, розмовляти механізовано-монотонно, як ляльки» [7, 154]) — про все це дуже багато написано, аби повторюватися. Звернімо увагу на підтекст останньої вимоги: «Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають, як ляльки, — механічно... Почуття виявля-

ти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття *первісні* (курсив мій. — Г. К.), ясні, прості, чіткі» [9, 47]. Чи далеко це від «скандуючого грецького актора в масці і на кутурнах», про якого говорив Курбас, коли готував «Царя Едіпа» [10, 9]? Ні, це та сама лінія пластичних виразних засобів, що створюють міфологічний контекст, у якому дійсність, за висловом британського антрополога Роберта Маретта, не мислиться й не осмислюється, а «витанцьовується».

Перші експерименти вочевидь здалися Л. Курбасові вдалими, оскільки подальша програма просування в цьому напрямі була дуже широкою: так, у квітні-травні 1919 року серед намічених для постановки найближчим часом була ціла низка творів, самі назви яких говорять за себе: «Аскольдова могила», «Прекрасна Єлена», «Сафо», «Ліліт», «Скринька Пандори», «Старі боги», «Фауст», «Оргія», «Вавилонський полон».

Не зрікся режисер цих здобутків і в подальшому творчому житті. Поява цих засобів художньої виразності в контексті подальшої еволюції Молодого театру була, так би мовити, «запрограмована» й у пізнішій постановці — «Гайдамаках» — і виглядала настільки органічною, що навіть різко негативне сприйняття сценічного рішення спектаклю «корифеєм» Панасом Саксаганським лише демонструє їх нарочиту очевидність: «Тут автора відкинуто в епоху двотисячолітньої давнини, до часів Софокла й Еврипіда!..» [6, 286].

Саме вміння Л. Курбаса блискуче й енергійно використовувати глибинні універсальні архетипи, пронизувати ними тканину театрального тексту стали однією з передумов того, що тепер, через 120 років

після його народження й 70 років після трагічної загибелі, ми й досі усвідомлюємо грандіозну велич замисленого і, на жаль, не до кінця здійсненого ним експерименту з реформування українського театру.

### Література

1. Самійленко П. У «Молодому театрі» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
2. Юнг К.-Г. Архетип и символ. — М., 1991.
3. Курбас Л. До групи товариства «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
4. Цит. з видання Поэтика и практика. Театральность режиссерского искусства Л. С. Курбаса. Методическая разработка для театральных специальностей и специализаций вузов и училищ искусства и культуры. — К., 1983.
5. Курбас Л. Нова німецька драма // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
6. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. — М., 1987.
7. Бондарчук С. «Молодий театр» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
8. Василько В. Живемо комуною // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
9. Курбас Л. Про «Різдвяний вертеп» // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.
10. Лабінський М. Через терни до зірок // «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. — К., 1991.

*Ірина Волицька*

кандидат мистецтвознавства, співробітник культурологічного відділу НЦТМ ім. Леся Курбаса, старший науковий співробітник Інституту народознавства НАН України

### **КУРБАСОВА ДЕФІНІЦІЯ ТВОРЧОСТІ АКТОРА І КАТЕГОРІЯ «ТРИВАННЯ»**

1921 року Лесь Курбас у щоденнику занотував: «Митець той, що у відчутті творчому сильніший від існуючих категорій» [1, 57]. Утім, більша частина щоденникових записів (і не лише щоденникових) свідчить про інтенсивну внутрішню працю режисера, спрямовану якраз на пошук категорій, котрі зробили б сильнішим митця саме у творчому відчутті, а також склали б надійний інструментарій, відомо застосований актором у роботі над роллю. У результаті Л. Курбасові вдалося виробити цілу систему понять, які викристалізувалися у струнку дефініцію акторської творчості, що була сформульована в одній із режисерських лекцій 1925 року і складалася з двох частин. «Актор — це людина: 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» [1, 74].

З того часу і до самого кінця своєї театральнопедagogічної діяльності ця дефініція Л. Курбасом щоразу пояснювалася, розшифровувалася, уточнювалася, перевірялася і... залишалася незмінною. Режисер зумів одразу викласти у сконденсованому вигляді надзвичайно містку, всеохоплюючу і цілісну формулу, де немає жодного випадково вжитого слова, де кожен вираз чи сегмент є актуальним концептом власної театральної системи і методології акторської творчості. Зрештою, про це говорив і сам Л. Курбас, наголошуючи, що у викладеній ним дефініції «у великій мірі міститься весь стиль нашого театру», а «також вказівка, як актор має працювати над роллю» [1, 74].

Науковою рефлексією Курбасової дефініції творчості актора театрознавство займається поки що мало. Говорячи про її витoki, ми цілком справедливо згадуємо Рудольфа Штайнера, Еміля Жака-Далькроза, живопис «від Сезана до Пікассо», учення, мистецтво й духовно-тілесні практики Сходу, недооцінюючи водночас те, що лежить, здавалося б, на самісній поверхні — філософію Анрі Берґсона з її основоположною теорією «тривання», яка стала також наріжною і для методології акторської творчості, розробленої українським режисером.

У сформульованій дефініції поняттю «тривання» режисер надавав принципового значення, а тому й не втомлювався пояснювати і повторювати своїм учням: «Що ж передбачає ця сама здатність до тривання? Тут вказівка для кожного з вас щодо методу роботи» [1, 76]. Більше того, з часом у «здатності до тривання» Л. Курбас схильний був бачити не тільки засадну передумову сучасного актора і нових принципів гри, а й основний закон творчості як

такої, і потерпав, що на початках «не всі товариші ясно уявили, зрозуміли далекосяжність цього окреслення і його особливу незв'язаність з якимсь визначеним стилем» [1, 211]. Наповнюючи своє окреслення загальнометодологічним змістом, Л. Курбас акцентував: «Слово „тривання“, яке там ужито, стосується всієї дефініції актора (...). Ця дефініція стосується актора взагалі, від самих початків, де театр почав кристалізуватись, аж до методів наших часів. Різниця в тому, де лежить акцент, де кінчається підготовчий, творчий момент, а де починається виконання, здійснення матеріалу» [1, 211]. Інакше кажучи, у театральній системі митця «тривання» несло в собі глибоко концептуальний сенс. А свідоме використання режисером саме цієї лексеми і жодної іншої (скажімо «існування», «проживання» тощо) природно відсилає дослідника до бергсонівської категорії «durée», спонукаючи до осмислення зв'язків Курбасової дефініції акторської творчості з постулатами французького філософа — зв'язків, які бачаться цілком органічними.

Л. Курбас цікавився теоріями А. Бергсона від самого початку своєї творчої діяльності. Ранні Курбасові статті, його режисерський щоденник містять відкриті й приховані посилання на А. Бергсона і свідчать про те, що український митець завжди поділяв фундаментальні ідеї французького мислителя. Зокрема, у «Слові перекладача» до книги Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» (1918) Л. Курбас підкреслював, що поява «Бергсона у філософії, з його обороною метафізики і зворотом до інтуїції», де «чистому розумові цим ще раз сказано: не по силах тобі самому» [1, 20], є своєчасною і вкрай важливою для модерної епохи. Пафос людської цілісності,

який пронизує студійовані режисером твори А. Бергсона, пошук «третього шляху» в подоланні «вульгарного дуалізму» духу й плоті, свідомості та матерії, а у зв'язку з цим й обґрунтування особливої ролі тіла в процесі пізнання й творення образів, — усе це стало вихідними засадами і для Курбасового «Театрального листа» (1918) з його концепцією нового актора, «розумного арлекіна» [2, 103—110].

Про неослабну увагу до поглядів французького філософа говорять також Курбасові щоденникові записи 1922 року. (Від 19 серпня: «По Бергсону, душевні явища проникають одне одного. У Розуму — вони непроникні» [1, 59]. Від 20 серпня: «Мистецтво — це: засобами розміру, ритму і т. д. добитися у іншого активності в напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті — в космічному, якою вона в нас» [1, 59]. Від 10 вересня: «Думаю всі класичні твори не механізми, а організми. Різниця в живлящій струї, в біологічному (теж організмі). Це натхнення, що провіщує кризь твір. Механізм — завжди механізм» [1, 59].) Загалом же, теоретично-публіцистична спадщина режисера переконує в тому, що Л. Курбас мислив бергсонівськими поняттями навіть у ті роки, коли змушений був послуговуватися переважно марксистсько-ленінською фразеологією. Таким чином, в осмисленні категорії «тривання» Л. Курбаса, йдеться, зрозуміло, не про випадковий понятійний збіг і не про формальне запозичення терміну, а про усвідомлено-творче методологічне застосування режисером ключової ідеї філософії А. Бергсона.

У зв'язку з цим треба відзначити вельми суттєву, на наш погляд, річ. Французький термін «durée» українською мовою можна перекласти як «трива-

лість», аналогічно до російської — «длительность». Однак у російських коментарях до праць А. Бергсона слушно зауважується, що такий переклад не зовсім вдалий, доречніше було б ужити слово «дление», оскільки сам філософ постійно наголошував, що його поняття — це не є щось стале й незмінне, навпаки, воно позначає одночасно і цілісність, і принципову незавершеність процесу [3, 16]. Отож, Курбасове «тривання» — смислово точний відповідник бергсонівському «durée», що вказує на тонке розуміння режисером суті явища, яке, крім усього іншого, у французького мислителя (як і у Л. Курбаса) пов'язувалося не з кількісними, а з якісними і ціннісними характеристиками. (Одна справа, коли ми кажемо, до прикладу, що тривалість життя людини становить певну кількість років, і зовсім інша, коли говоримо, що все життя людини — це, за висловом Л. Курбаса, «тривання на високому» [1, 63].)

Згідно з А. Бергсоном, «як Всесвіт загалом, так і кожна окремо взята свідомо істота, — живий організм є чимось таким, що триває» [4, 51]. Часовість, цілісність і динамізм — визначальні аспекти процесу тривання, що лежить в основі людського буття, в основі життєвого потоку як неподільного творчого плину, котрий вбирає в себе минуле і несе його в майбутнє. Вихідною позицією А. Бергсона у цьому сенсі стала, як відомо, ідея психологічного, суб'єктивного часу, часу свідомості (головними характеристиками якого є неподільність і цілісність), в якому неможливо відділити окремі моменти. За образним висловлюванням французького філософа, це «безперервна мелодія внутрішнього життя, що неподільно простягається від початку до кінця нашого свідомого існування» [3, 17]. Тривання передбачає

постійне взаємопроникнення минулого й теперішнього, різних станів свідомості, систематичне творення нових форм, становлення, свободу. А. Бергсон розглядав тривання як у психологічному («безпосередні дані свідомості»), так і в онтологічному плані («творча еволюція»). Тривання — це сказано не тільки щодо людської свідомості; весь «Всесвіт триває» [4, 46] у єдності розмаїтих взаємопроникаючих ритмів і різних рівнів реальності.

Принцип цілісності у сприйнятті світу, людини і всього живого — непорушний теоретичний постулат А. Бергсона. Цей же принцип став підвалиною і Курбасового «закону сприйняття світу», основоположного в системі акторського виховання.

Принагідно зауважимо, що у передмові до першої збірки спогадів про Л. Курбаса (1969) Василь Василько, згідно з власним розумінням, писав: «Цей закон, учив Курбас, складається з трьох більш елементарних процесів: 1) сприйняття — тобто того, що почуто, побачено або відчуто (нюхом, дотиком, смаком); 2) усвідомлення — тобто оцінки, вирішення; 3) реакції дії — вчинком чи словом» [5, 15]. Таке формулювання перекочує і до сучасних видань [1, 840], хоча цілком очевидно, що В. Василько окреслив радше психологічний перебіг, уже похідну стадію, а не сам закон, який у Курбасових лекціях з практики сцени розкривається абсолютно прозоро і полягає, в першу чергу, у сприйнятті світу як єдиного цілого.

Л. Курбас наполягав, що «березільська» система виховання митця прагне «поставити актора в становище людини, яка знає світ», і для якої «світ є певною диференційованою цінністю», «світ є єдністю, в якій вона вміє розбиратись» [1, 234]. Без цього, переконував режисер, мистецька робота неможлива.

«Світ мусить існувати для митця як єдність. Митець мусить уміти класифікувати світ у своїй уяві і знову ввести його під одну загальну схему (єдність)» [1, 234]. Здатність актора до такого сприйняття світу Л. Курбас ставив вище від технічних навичок чи вправності, оскільки, вважав він, «без цієї основної філософії саме вміння нічого не може дати» [1, 234]. І навпаки, «людина, що вміє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме переживання активної згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме почуття ритму; вона пізнала і знайшла світ», а «вміючи переживати ритм трамваю, коняки у всесвітній системі, зіткнувшись із театром Шекспіра, вона так само досконало (суб'єктивно) переживе його ритм», митець той, підсумовував Л. Курбас, хто має «здатність сприймати речі в певній єдності» [1, 234—235]. Отже, у спроможності цілісно осягати світ, драматичний твір, роль, пошукований образ — і розкривається, на думку митця, зміст «здатності до тривання» як початкової умови акторської творчості.

Логічно було б сформулювати й наступний принцип системи акторського виховання Л. Курбаса, який мусив би виглядати як «закон інтуїтивного схоплення цілого», що дає можливість в єдиному безпосередньому акті проникнути в саму суть речей. «Наше тривання дано нам безпосередньо в інтуїції», — стверджував А. Берґсон [6, 59]; і український режисер солідаризувався із французьким філософом у тому, що світ як динамічна цілісність і неподільна множинність осягається насамперед інтуїтивно. Інтелектуальні методи пізнання потребують розчленування явищ свідомості та життя, вони звернені на частковості, а тому й не здатні охопити

абсолюту, в той час як «існує одна дійсність, яку всі розуміємо зсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично» [6, 67]. Втім, одна справа поділяти цей постулат на епістемологічному рівні, і зовсім інша — впроваджувати як методологічну засаду акторського творення. В берґсонівській ідеї інтуїції як первинного способу осягнення цілого режисер усвідомив практичну доцільність і продуктивність.

У Курбасовій акторській методології «тривання в наміченому уявою ритмі» розмежується на окремі стадії. Режисер увиразнював: «Робота актора має свої два періоди під час творення образу: 1) інтуїтивне схоплення уявою; 2) свідоме комбінування уявлених ритмів» [1, 249]. Іншими словами, у творчій діяльності актор бере на озброєння дві процедури — інтуїтивне сприйняття й інтелектуальний аналіз, причому інтуїція — відправна точка, перший етап мистецького процесу.

Разом з тим, в методологію акторської творчості Л. Курбас увів зовсім інше трактування інтуїції, аніж те, яке асоціювалося із актором старого типу і пов'язувалося з грою «нутром», неконтрольованими емоціями, неусвідомленою чуттєвістю й натхненням, що «спадає з небес», а також з певними містичними здібностями. («Ми цього не підносимо в культ якихось таємничих речей», — говорив режисер [1, 77].) Спираючись на науку, в тому числі й на психоаналіз Зигмунда Фрейда, Л. Курбас визначав інтуїцію як пов'язаний з мисленням психічний феномен, що активізує підсвідомість людини. В його формулюванні — «вона є мистецтвом між свідомим і підсвідомим» [1, 172], «інтуїція є наслідком певної напруженої роботи, котра з царини свідомого переходить у підсвідоме і триває як процес» [1, 197].

У тлумаченні інтуїції Л. Курбас йде слідом за А. Берґсоном. Режисер розглядає це поняття як вид інтелектуального зусилля, що вимагає граничної внутрішньої сконцентрованості актора, його цілковитої зосередженості на об'єкті. Основна схема творчого процесу, підкреслював Л. Курбас, мусить пролягати «через інтенсивне вдумування в певну роботу» [1, 197], через велике «напруження всіх (...) інтелектуальних психофізичних сил» [1, 77]. Зосередження, схоплення багатьох частин в одному моменті, в одному ритмі — шлях до розв'язання будь-якого мистецького завдання і передумова «здатності тривання в уявному ритмі».

У сформульованій Курбасом дефініції об'єднуючою категорією виступає ритм, якому відведено чільну роль в образній організації творчості, і який є, власне, реалізацією акторського «тривання». Цілісно досягнути і сприйняти світ — означає досягнути і сприйняти його ритм (повторювальну змінність еволюцій й інволюцій, пір року, дня і ночі, піднесення і спаду, вдиху й видиху). «Пізнаючи речі (явища), — акцентував Л. Курбас, — ми сприймаємо їх тільки як ритмічний факт» [1, 236]. Досягнути і сприйняти світ — означає також прийняти його в єдності різноманітних індивідуальних ритмів, де кожна річ у цьому сенсі — інакша, й кожне явище — неповторне. Тому для режисера важливий не просто ритм у широкому розумінні, що є основою основ мистецтва взагалі, вартісним є для нього — «в якому ритмі» [1, 75]. Митець розшифрував: «Мистецтво актора в умінні тривати в чужому ритмі, тобто коли свої індивідуальні здатності, свій матеріал актор підпорядковує винайденому чужому ритмові» [1, 248]. Таким чином, «тривання в наміченому

уявою ритмі» означає потребу досягнути, знайти і виразити не власний, а ритм «чужого», «іншого» — це принципова засада Курбасової акторської методології. Засвоївши її, актор може зіграти будь-що: людину, кішку, коня, лева, стіл, вітер, трамвай чи таксі на стоянці; зіграти в індивідуальній ритмічній неповторності феномену. Такий принцип творення образу режисер називав «методом різнорідного акцентування» [1, 236], де ритм виступає «характерною для явищ системою наголошеностей» [1, 242] і є тим, що «означає різність наголошеностей космічної єдності» [1, 234]. Зазначимо, що по суті своїй це був глибоко синтетичний метод образотворення: ритм, в основі якого лежала єдність, відсилав здебільшого до чуттєвого способу досягнення цілісності явищ, у той час, як наголошення ритмічних різностей відсидало до аналітичного опрацювання і розробки цих явищ.

У театральній системі Л. Курбаса акцентований ритм — один із чинників, покликаних протистояти образіві реальності й повсякденної дійсності, побутувим, життєподібним засобам сценічного виразу. Натомість він має вказувати на концептуальну відмінність від мистецтва прямих життєвих відповідей. «Тривати в чужому ритмі — засадничо інакший закон акторських стосунків з роллю й образом. Якщо в реалістично-психологічному театрі творчість актора будується на його ідентифікації з образом (пригадаємо пошукуваний Костянтином Станіславським акторський ідеал — «артисто-роль», злиття з образом до стану «я єсьмь», коли актор не знає, «де я, а де роль», тобто «людина-артист» і «артисто-роль» нероздільні в єдиному процесі повного перетворення), то в антинатуралістичному, антипсихологічному театрі реалізується процес, в якому, за ви-

словом Л. Курбаса, народжується «відношення до всього оточення», як відношення «я» до «не я» [1, 94]. Тобто відбувається свідоме розмежування актора і створюваного ним образу. У зв'язку з цим режисер зауважував: «Підтягування чужого ритму під свій — не є акторський спосіб, це є тривання у зовнішньому ритмі і є гра характеру; підпорядкування себе під чужий винайдений ритм відбувається у грі типів» [1, 248], розуміючи під останнім, звісно, не систему соціально-психологічних образів, вироблену натуралістично-психологічною драматургією, чи емпіричні риси конкретних індивідуалізованих персонажів, а філософськи абстраговане узагальнення їхнього буття, подане у символічно-значимому виразі.

Поки що ми торкнулися лише основних аспектів зазначеної теми. Поза межами статті залишилося режисерське музичне й архітектурне тлумачення ритму, розуміння його як матеріалізацію часо-просторових співвідношень, що поглиблює уявлення про засади акторського тривання; а також і аналіз другої частини Курбасової дефініції акторської творчості. Усе це теми наступних досліджень.

### Література

1. Курбас Л. Філософія театру. — К., 2001.
2. Волицька І. Курбас: погляд на тіло (на матеріалі теоретично-публіцистичних статей періоду Молодого театру) // Курбасівські читання. — К. — 2006. — №1.
3. Бергсон А. Собрание сочинений в четырёх томах. — М., 1992. — Т. 1.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. — М., 2006.

5. Василько В. Народний артист УРСР О. С. Курбас (замість передмови) // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969.

6. Бергсон А. Вступ до метафізики (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996.