



Ірина Волицька-Зубко (Львів)

**КУРБАСІВСЬКЕ
ПОНЯТТЯ «ЛІНІЙ»:
ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

28

Дослідники творчості Леся Курбаса неодноразово звертали і продовжують звертати увагу на складність сприйняття та інтерпретації теоретичної спадщини режисера, вказуючи на ряд суб'єктивних та об'єктивних факторів. Дійсно, стан курбасівської теоретичної спадщини (у тому вигляді, в якому вона дійшла до нас) породжує безліч запитань і проблем, а також і неоднозначне ставлення до неї у науці з цілою амплітудою коливань: від більш песимістичного до більш оптимістичного. Втім, незалежно від підходу, безсумнівним залишається одне – нагальність ретельного вивчення теоретичних надбань митця. І на сьогодні, треба додати, це, очевидно, першочергове завдання курбасознавства.

Конкретизуючи проблематику, вдаємося до вагомих аргументів. Так, до прикладу, В. Селіванова, осмислюючи теоретичний доробок Леся Курбаса, слушно розмірковує: «Його статті, публічні виступи, рецензії, лекції з режисури та практики сцени потребують уважних та критичних коментарів (на сьогодні театрознавча рефлексія над текстами Курбаса, який послідовно виводиться на кін як фігура культова, просто відсутня), оскільки містять надзвичайно цікавий для театральної теорії та практики

матеріал, але у той же час цей матеріал часто суперечливий і цілком не оформлений термінологічно. Навіть при наближенні до теоретичних розробок режисера відчувається, що за ними стоїть певна організована концепція культури, викладена досить хаотично, що є перепорою для сприйняття та розуміння ідей Леся Курбаса» [1, 41]. Наведена цитата показова також у тому сенсі, що дуже точно проявляє дихотомію нашого загального сприйняття курбасівської теоретичної спадщини, де, з одного боку, зачарування потенційною потугою смислів та ідей, захованих у ній, а з другого – розчарування від недосконалості викладу самої думки, її, в багатьох важливих випадках, нероз'ясненості. А чи є можливість цю перцептивну розбіжність, якщо не зняти, то принаймні згладити? Такий шанс, як видається, існує, і бачиться він у позитивному налаштуванні якраз саме до того спротиву, того опору, тих перепон, що чинять нам курбасівські тексти на шляху до оволодіння ними.

У такому разі вартує поставитися до теоретичної спадщини Леся Курбаса як до тексту-провокації, покликаного розпалити дослідницький азарт, або як до тексту-пропозиції, що запрошує здійснити напружену, але захопливу мандрівку лабіринтами естетичної думки; чи як до тексту-бажання «поясни мені-мене-самого», врешті як до тексту-довіри, впевненому у майбутній дослідницькій спроможності вибудувати із хаосу суперечностей, неясностей, стилістичних вад космос мислення його носія.

Сучасні культурологічні дисципліни пропонують чимало методологій і методик, які дозволяють відрефлексувати теоретичну спадщину Леся Курбаса під різними кутами зору. Але який би ми підхід не застосували, наша робота починається з простого, на перший погляд, акту ретельного прочитання курбасівського тексту. (По суті, коли ми говоримо про потребу детального і всебічного вивчення теоретичної спадщини режисера, то, властиво, й маємо на увазі насамперед необхідність в уважному прочитанні, а таким чином і відчитанні його праць.) Зрештою, саме цей акт, витлумачений, зрозуміло, інтелегібельно, постструктуралістські теорії якраз і підносять до рангу методу, засад дослідження.

Принцип ретельного прочитання тексту лежить в основі різних напрямів деконструктивізму. Згідно з Р. Бартом, зокрема, це – «поступальний аналіз» тексту, що «здійснюється повільно і мовби навмання, крок за кроком» і «є не що інше, як декомпозиція (в кінематографічному сенсі слова) самої роботи читання, його <...> уповільнена зйомка», яка до того ж вимагає постійних відступів, пояснень, коментарів [2, 22-23]. У бартівському розумінні, одна з умов пробудження інтересу до множинності тексту саме й полягає у тому, щоб «крок за кроком посуватися уздовж вибраного тексту, не побоюючись, що він виявиться помережаний відступами, бо вони суть не що інше, як показники міжтекстової множинності» [2, 273].

Процедура «уповільненої зйомки» процесу читання, його «декомпозиція» виконується через довільне членування текстового континууму на невеликі фрагменти–«лексії» (сміслові блоки), що являють собою одиниці читання («зони читання») і окреслюють той «оптимальний простір», який дозволяє виявити смисли, скриті за бездонною і рівною, безкрайньою і дзеркальною поверхнею тексту. В метафоричному поясненні Барта, лексія – це «оболонка семантичної ємності, кряж множинного тексту, подібний до донної основи – осердя можливих (і разом з тим впорядкованих, засвідчених самою систематичністю процесу читання) смислів, понад якими струменить дискурсивний потік» [2, 25].

Метод ретельного читання (в теоретичному, а також і буквальному розумінні) продуктивний для нас і ще в одному аспекті. Непокwapно й уважно прочитуючи теоретичну спадщину Леся Курбаса, маємо змогу докладно роздивитися як наріжні її теми, ідеї, поняття, явища, так і ті, що виглядають «вторинними», «менш істотними», чи точніше, «додатковими» стосовно перших; ті, які знаходяться неначе на кінці, на краю генерального стержня, але які раптово починають виходити зі своїх крайових ніш і претендувати на предмет окремих прицілених досліджень.

Парадигма «ретельного читання» корелюється з постструктуралістськими концепціями «центру» і «маргінесу», які переосмислили ці категорії в ієрархії

традиційної системи культурних вартостей та стандартів мислення, і згідно з якими «центру» не існує, завжди є тільки децентрування, видозмінювання, серія реєструвань переходу від присутності до відсутності; не існує також і «маргінесу» як фіксованої території поза основним обширом культурного тексту.

Позначаючи ключові для курбасівської театральної естетики категорії, ми оперуємо передовсім такими поняттями, як «перетворення», «ритм», «час», «простір», тощо, тобто тими поняттями, які так чи інакше, більшою чи меншою мірою, але все-таки пояснювалися і теоретично розроблялися самим режисером, і які в його текстовому масиві займають центральне місце, а отже, й природно знаходяться на «авансцені» нашої перцепції і наукової рефлексії. Разом з тим, існують поняття, означені Курбасом фрагментарно, епізодично, принагідно, які у просторі його тексту опиняються мовби на «другому плані», в позиціях маргінальних і периферійних, але які не перестають від того бути важливими і навіть визначальними на певних етапах естетичних пошуків митця. До таких курбасівських понять, що перебувають в окресленому становищі, безпосередньо належить і поняття «лінія».

На роль і вагомість лінії у стилістиці вистав Леся Курбаса дослідники звернули увагу віддавна¹. (Особливо, коли йдеться про період від Молодого театру до раннього «Березоля» включно.) У курбасознавчому дискурсі вона фігурує як один із формальних прийомів, елементів, як один із яскравих засобів виразності режисера, а відтак як одна зі складових більш загальних категорій: «руху», «ритму», «часу», «простору». Здавалося б, достатньо. Водночас ця «лінія» продовжує хвилювати нас якоюсь, ще до кінця не розгаданою, таїною. Підставу для такого сприйняття дає дискурс «лінії» Леся Курбаса.

Для кращого усвідомлення, про що йдеться, скористаємося процедурою «сповільненої зйомки» читання: виділимо з континууму курбасівського тексту

¹ У цьому контексті слід перш за все назвати праці Н. Корнієнко: *Леся Курбас и художники // Советские художники театра и кино.* – М., 1983. – № 5. – С. 332–354; *Леся Курбас: репетиція майбутнього.* – К.: Факт, 1998. – 468 с.

різної величини фрагменти, в яких окреслюється потрібний нам термін, і «розкадруємо» їх по черзі, мовби на одній площині (зберігши хронологічний порядок викладу), утворюючи таким чином «оптимальний простір» запитуваних смислів, чи, інакше кажучи, свого роду міні-текст, який підлягатиме рефлексії. Отже, слово – Лесю Курбасу:

КАДР № 1: Нам треба спочатку навчитись творити і держатись в широких **лініях рисунку** (тут і далі виділення моє. – І. В.-З.), щоб колись його опанувати, могли підійти до тонкої, високохудожньої роботи [3, 16]. – «Молодий театр (Генеза – завдання – шляхи)», 1917 р.

КАДР № 2: Для нас, сучасних, <...> що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості і відчуженні людства, для нас, що встигли вжитися в **переломи лінії Делоне**, вслухатися в дивний геній Чюрльоніса, дати себе порвати вихором Скрябіна, відчуті трагічні удари молота Маяковського, – для нас вже ясно, що поминки мистецтву рішуче не в пору [3, 20]. – «Слово перекладача (Про книгу Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає»)), 1918 р.

КАДР № 3: Музика як ритм, мелодія і звук, **малярство, як гармонія лінії і фарб**, скульптура, як почуття планомірності, танок, як голос вічно рухливої душі, поезія, як музика почувань – що з цього сміє відкинути актор, який хоче бути справнішим артистом? ...Матеріалом творчості ми берем своє тіло. Звідси всю свою увагу ми покладаємо на його розвиток і на вміння ним володіти. Надати йому прекрасні контури і лінії. вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості, пізнати всі можливості поз і рухів, примусить своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі, – такі поставимо ми вимоги до техніки актора [3, 45]. – «Незалежна студія при “Молодому театрі” у Києві», 1920 р.

КАДР № 4: Дега малював коней і став малювати жінок. Сказали: Дега переіменив жанр. Дега на те: «Я нічого не міняв, я завжди малював **тільки лінії**, а ніколи коней, театр чи жінок».

Свої переконання він хотів висловити в русі. **Засіб – лінія**. Рисунок буває **лінією**, коли форма не живе самостійним життям, а підпорядкована рухові. ...Порівняй: **моя теорія «лінії» в акторському мистецтві. Тим більше в режисурі**. «Поза», власне кажучи, – один продовжений звук – **лінія така ж** [3, 52]. – «Режисерський щоденник», 1921 р.

КАДР № 5: У порівнянні з мистецтвом минулого це значить, що при побудові мистецького твору (мистецтво останніх років оперувало елементами, але не оперувало формами, що склалися); це значить, що мистецтво оперувало **спіраллю, прямою лінією**, рухом вперед, рухом назад, ритмом, фарбою, об'ємом, але не оперувало пейзажем, людиною, реальними стосунками, – і це було цілком природнім, оскільки така сильна була в житті стихія: війна, революція, як найсильніша стихія, як **сама лінія**, рух назад, а ніколи – як фігура, як пейзаж, як форма, – і це, безумовно, породило можливості, не тільки якусь одну можливість, утвердило в театрі існування і культивування ірреальних форм. Навіть тоді, коли стихію змінила революційна тенденція, вона була настільки сильною, що придушила всяке інше враження від життя [3, 371]. – «Протоколи засідань режисерського штабу “Березоля”», 25.03.1925.

КАДР № 6: В час війни і революції ми мислили: маса безобразна, робить такий-то рух, тут і Петлюра, і поляки, і Денікін, і так воно **все, все лінії, лінії лінії**. І в наших спектаклях: **лінії, лінії, лінії**. Це було наше мислення [3, 17]. – «Про зв'язок театру з сучасністю», 31.01.1925.

КАДР № 7: ... В цьому мистецтві, яке в нас зараз є, ми не маємо правильної геометричної форми, а маємо цілком нові побудови, <...> діаметрально протилежні класиці.

Коли хочете, то моє конкретне уявлення (пластичне уявлення): це мистецтво, свідком якого ми в останній час були, воно є певною фігурою з **площин і ліній**. Тримірне, воно триває і в просторі, і в часі також; не чотиримірне, плюс абсолютна приналежність усіх до одного принципу. ...Пластично це **площини з однієї лінії**, зведені в певну композицію, але які не являють із себе певної правильної геометричної фігури [3, 83]. – «Театр акцентованого впливу», 29.11.1925.

КАДР № 8: ... В «Молодому театрі» встановлено спочатку культуру жесту взагалі, а відтак фіксацію жесту, як чогось більш відчутного, що більш наближає до матеріалу» з якого <...> робиться театр. Цей момент фіксації жесту, момент об'єктивації, вивів театр зі стадії внутрішньо-натуралістично-нутрянно-психологічного типу, – театр, яким він був до того часу.

І тут ще одне важливе: та тенденція до відчуття матеріалу, яка була до конструктивізму. Вона у Пікассо і у Татліна позначалася контрольєфами... Дійти до цього треба було через кубізм.

Таким чином, «Молодий театр» дійшов до моменту об'єму, і ця об'ємність речі, відчуття об'ємності позначається в пластичному ухилі театру. Така стилізована річ, як «Едіп-цар», і потім вірші Тичини і Шевченка, що їх інсценовано, в яких виявилось це, властиве супрематистам, які не визнають зображеного сюжету предметом – там у цих віршах komponувалися маси тіл і послідовність їхнього руху, komponувалися не в напрямку зображення якоїсь речі, а в напрямку передусім відчуття самого тіла, щоб подати тіло як тіло, групу як групу тіл плюс певна естетична ідея. Очевидно, що від розвитку, котрий відтак перейшов у постулат форми, об'єм сам по собі, <...> мусила з'явитися, звичайно, вимога форми, котра розумілась так, – як, скажімо, в групі «Мира искусства» у живописців трактувалася форма, те, що вульгарно розумілося під формою, окреслення чисто зорове, причому в часовому розумілося також **зорову лінію**. Постулат лінії, в якому декотрі з наших акторів дійшли колосальної майстерності в триманні пластичної лінії, був висунутий [3, 128]. – «Суспільне призначення мистецького твору і етапи розвитку сучасних театрів. “Молодий театр”», 25.02.1926.

КАДР № 9: Музичний ритм: Годлер розказує, що коли він їде лісом, то він сприймає не дерева зокрема, не ліс як певну сукупність дерев, не ліс як прохолоду, а **сприймає ліс у вертикальних лініях, котрі є самі собою певний ритм. Так само може бути музичний ритм**, який він (Годлер) відчуває в зовнішній фактичності, і ідеєю в певному плані буде сам характер цього ритму, а планом буде стихія, в якій він проявляється – це буде його ритм, і так у безкінечність [3, 143]. – «Аспект і театральні жанри (II)», 4.03.1926.

КАДР № 10: ...Треба відійти від усякої побутової дріб'язковості. **Протилежність дрібної змазаної лінії тіла до**

закінченої геометричної лінії, котра простягнена від точки до точки. Це перший критерій методу: від точки до точки. Почав на одній точці, веде до другої. Проміжок між двома точками робиться геометрично правильним. **Це буде пряма лінія, або коло, або дуга, або буде комбінація з двох-трьох геометричних ліній**, оскільки мається на увазі довгий проміжок. І, очевидно, ясно, що завдання не може бути виконане набором рухів у своїй протяжності, що, очевидно, **в часі ці лінії мусять пов’язуватися з певним ритмом не психологічним, а музичним** [3, 224]. – «Виступи на заняттях з художнього читання. Етюди. Мімодраматичні вправи», 4.04.1926.

КАДР № 11: Нам треба випрямити свої рухи, свої мізансцени до точності і чіткості геометричних ліній. Пряма лінія від точки до точки. Лінія крива, але правильна від точки до точки. ... Актором буде той, хто знайде дві-три лінії свого тіла, чи окремих кінцівок, чи частин, які будуть так скомбіновані, як стисле сконденсоване перетворення... [3, 224]– «Виступи на заняттях з художнього читання. Етюди. Мімодраматичні вправи», 6.04.1926.

КАДР № 12: Постійний зв’язок із культурою довоєнної Європи мав «Молодий театр» тільки через малярство і музику... На мене особисто впливав найбільше Сезанн з його тенденцією до об’ємності, до виходу із двовимірності; **Гордон Крег зі своїм постулатом лінії в акторському мистецтві** 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 поширеному вигляді живе в «Березолі» [3, 687–688]. – «Сьогодні українського театру і “Березіль”», 1927 р.

З усього масиву курбасівської теоретичної спадщини виокремлюється тільки дванадцять «кадрів»: оце фактично і все, що написано, чи сказано режисером з приводу «лінії». Звісно, мало, якщо мати на увазі лише стислі параметри площі, а також очевидну понятійну нерозробленість, та разом з тим, не так уже й мало, якщо враховувати вписаність курбасівської «лінії» в обшир культурно-

мистецького простору, який раз у раз накочується і перекриває своїми хвилями просторову обмеженість викладеного «міні-тексту».

У вибудованому сюжеті дискурс Леся Курбаса окреслює три складові позиції: «постулат лінії», «мислення лінією» і, що найважливіше, «теорію лінії» в акторському мистецтві й режисурі. Останній пункт викликає найбільше запитань і породжує, по суті, наукову проблему, оскільки «теорії лінії» в строгому сенсі (тобто системного, послідовного й логічного узагальнення практичного досвіду) режисер не залишив. Курбасівський дискурс окреслює лише зону того, що умовно поки що можна назвати теорією, і радше сам живий процес її становлення впродовж усього творчого життя митця відповідно до поступу мистецтва в цілому і змін у світовідчутті людини ХХ століття. Та попри все, цей же дискурс постає як суцільний слід, «траса», що вказує на дійсне існування курбасівської «теорії лінії» в акторському мистецтві і режисурі, постає як свідок-посередник між її присутністю і відсутністю.

Щоб скласти уявлення про «теорію лінії» в акторському мистецтві й режисурі, а також спробувати реконструювати її в органічному становленні й розвитку, необхідно під цим кутом зору переглянути крок за кроком, поетапно всю діяльність Леся Курбаса, залучивши як суміжні світоглядні положення митця, так і чималий емпіричний матеріал його практично-режисерського досвіду і доробку. Тим більше, що курбасівська «теорія лінії» перебуває (як виразно видно із дискурсу утвореного сюжету) в складних денотативно-конотативних зв'язках: вона стосується жесту, пози, тіла, руху, мізансценування; пов'язана з проблемами форми, ритму, простору, часу, перетворення, причетна до мистецьких концепцій епохи та їх естетично-виражальних модальностей. Словом, це велика й копітка робота, яка, зрозуміло, попереду. Наразі нас цікавитимуть вихідні, підставові позиції.

Починати слід, очевидно, з теорії самої «лінії»: себто з комплексу тих уявлень і знань про неї, що кристалізувався у мистецтві впродовж перших десятиліть ХХ століття і складав підґрунтя понятійних пріоритетів Леся Курбаса. До нього спонукає, власне, курбасівський дискурс «лінії», що

явно підносить цей термін до статусу автономної естетичної категорії (форми художньо-творчого освоєння дійсності) і самоцінного концепту (способу розуміння і тлумачення явища). У цьому відношенні, виокремлений нами «міні-текст» відкривається як тісне сплетіння культурних кодів, де такі акценти, як «постулат лінії», чи «мислення лінією», є їхніми семантичними одиницями, що відсилають до втілюваної в цих кодах культури. Нагадаємо, що, за Р. Бартом, культурний код – це перспектива множинності цитувань, «міраж», зітканий із множинних структур, і одиниці, утворені цим кодом, це ніщо інше, як «відголоски чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите; код – це слід цього “вже”». Відсилаючи до вже написаного, іншими словами, до Книги (до книги культури, життя як культури), він перетворює текст у каталог цієї книги» [2, 32-33].

Коли Курбас називає імена Р. Делоне і Е. Дега, М. Чюрльоніса і Ф. Годлера, згадує французький імпресіонізм і російський «Мир искусства», говорить про вплив малярства «від Сезанна до Пікассо», то за цим стоять, зрозуміло, стилі, напрямки і течії (а також їхні відгалуження і модифікації) мистецтва кінця XIX і початку XX століття. Попри всі найрізноманітніші завдання, які ставили перед собою і вирішували ці художні феномени і явища, багато що концентрувалося тут у проблемі лінії. Та, передовсім, справа полягає у культурі лінії як такій, незалежно від того, як вона проявлялася і які конфігурації приймала, які естетичні концепції сповідувала, чи то у стилі модерн, чи то в авангардистських течіях (фовізмі, експресіонізмі, кубізмі, супрематизмі, абстрактному мистецтві тощо).

Визнання особливої ролі лінії йшло від модерну, який вказав на її змістовність, образність і самовиражальність, наголосив на ряді проблем, що будуть актуальними і для мистецтва наступних десятиліть. Продемонстрував спроможність лінії ставати візуальним втіленням стилізації і ритму. З'ясував, як лінія, включаючись у зорову організацію художньої форми, виявляючи тектоніку і конструкцію твору, робиться символом його структури. Вияснив відношення лінії до площини, об'єму, простору.

Лінія, що стала головним «інструментом» стилю модерн, виявилася і найважливішим об'єктом дослідження.

Художники і мистецтвознавці теоретично осмислювали її можливості у різних аспектах. І спектр досліджень був широким: від вивчення психологічної виразності лінії, здатності передавати стан і характер людини, волю митця, до аналізу її ритмоторчих, просторотворчих і структуротворчих можливостей. На проблемі лінії зосереджували увагу англійський художник Уолтер Крейн (найсерйознішим результатом його теоретичних пошуків стала широковідома у ті часи книга «Форма і лінія», 1900) і німецький майстер Макс Клінгер (його книга «Живопис і рисунок», 1891, була не менш популярною). Праці психолога-теоретика Теодора Ліппса привчали до думки, що лінії «вміють говорити». Дизайнера А. Ван де Вельде цікавила їхня внутрішня символічність, дух енергії і здатність впливати на психіку. Швейцарець Ф. Годлер розробляв теорію про паралельні лінії, які посилюють експресію живопису, формував концепцію «динамографізму». А в 1926 році В. Кандинський у книзі «Точка і лінія до площини. Пролегомени в науці про мистецтво», досліджуючи праелементи зображення і вивчаючи семантику геометричних форм, пов'язував їх із роздумами про «тишу і спокій».

Історики мистецтва, критики й естетики (П. Рігль, Г. Вельфлін, В. Воррінгер з його знаменитою працею «Абстракція і вчування», 1908) запровадили у мистецтвознавстві початку ХХ століття мислення лініями, встановивши фундаментальні опозиції: лінія живописна – лінійна, органічна – абстрактна, нормативна – істерична. Пізніше С. Ейзенштейн зробить спробу обґрунтувати різницю між лінією органічною і екстатичною (теорія пафосу). Художник Пауль Клее, натхненний ідеями Ф. Ніцше, роздумував над поняттям абстрактної, космічної лінії.

Починаючи від модерну, «лінії відводилась головна роль, тому що вона вміла “промовляти”, оскільки її виразність розроблялася на основі теорії “вчування”; <...> лінія цінувалась тому, що натякаючи на буття форми, вона здавалася елементом дематеріалізованим, абстрактним; <...> “жест лінії”, за словами Ван де Вельде, був духовним» [4, 41]. Вона ставала однією з невід’ємних форм виразу і переживання світу.

У цілому ж, на ХХ століття сформувалася та система еквівалентів у мистецтві, яку французький феноменолог Моріс Мерло-Понті у 1960 році назвав «логосом лінії, світлотіней, кольорів, мас, виявом універсального Буття без звернення до поняття» [5, 45]. Зусилля сучасного живопису полягали не стільки в тому, щоб вибрати поміж лінією і кольором, чи навіть поміж зображенням речей, творенням знаків, скільки у примноженні цих систем еквівалентів, їхньому звільненні від зовнішньої оболонки речей. Йшлося про переосмислення засобів, які вже існували, і в цьому процесі лінія була під прицільною увагою. «Існувала, до прикладу, – пояснював Мерло-Понті, – прозаїчна концепція лінії як позитивного атрибута, властивості предмета “в собі”. Це, скажімо, контур яблука чи межа зоряного поля й лугу, що вважаються наявними у світі і мовби намічені пунктиром, і треба тільки пройтися по них олівцем або пензлем» [5, 45]. Вважалося, що вони окреслюють яблуко чи луг, але яблуко і луг «утворюються» самі собою і спускаються у видиме, подібно до вихідців із якогось допросторового «засвіту».

Оця прозаїчна лінія, властива для традиційного ренесансного оптичного підходу в мистецтві, була переосмислена і заперечена усім сучасним живописом. «Його відкриття полягали у тому, що не існує видимих ліній “самих по собі”, що ні контур яблука, ні межа поля і лугу не перебувають тут чи там, а розташовуються завжди або по один, або по другий бік точки, де встановлені на перший погляд, спереду або ззаду ними зафіксованого, що вони означаються, передбачаються і навіть показово вимагаються цими речами, а не речами самими по собі» [5, 46].

Мова йшла про звільнення лінії, пробудження її конструктивної сили. А отже, на думку Мерло-Понті, немає жодної суперечності у тому, що ми бачимо нову появу і триумф лінії у таких художників, як Клее або Матісс, які більше, ніж будь-хто, вірили у колір; тому що відтепер, за словами Клее, лінія більше не імітує видиме, вона «робить видимим, будучи начерком, обрисом генези речей» [5, 46]. Початок прокресленої риски встановлює певний рівень чи модус лінійності, певний спосіб бути чи робитися лінією, «лініїтися». Відповідно до цього начала і до цього модусу лінійності будь-який наступний згин матиме діакритичне значення, формуватиме пригоду,

історію, смисл лінії, згідно з чим вона вигнеться більш чи менш круто, більш чи менш плавно. Прокладаючи шлях у просторі, вона при цьому підточує прозаїчний простір і *partes extra partes* та розвиває певний спосіб активної протяжності, який включає як просторовість речі взагалі, так і просторовість яблуни або людини [5, 46].

Сучасний живопис навчив бачити контури речей «не фізико-оптичним способом, а як нервюри, як осі системи плотьської активності і пасивності» [5, 46].

Якою б ця лінія не була, фігуративною чи не фігуративною, вона вже більше не імітація речі і не річ. «Лінія – це вже не те, чим вона була в класичній геометрії: не з'ява чогось суцього у пустоті фону. Вона, як і в сучасних некласичних геометрія, стала стисненням, розщепленням, модуляцією первісної просторовості» [5, 26].

На прикладі сучасного живопису і його зусиль вийти за межі ілюзіонізму і міметичності М. Мерло-Понті вказав на безпосередню причетність лінії до зв'язків надчуттєвого і чуттєвого, свідомого і над-(під)свідомого, а таким чином і на її метафізичне значення. «Непрозаїчна» лінія, намагаючись проникнути у сутнісні глибини, ставала провідником у пошуках інших, нових вимірів буття. Пошуках, якими займалася культурологічна і філософська думка епохи, кардинально переосмислюючи класичну раціональну спадщину, істотно переглядаючи антропоцентричну картину світу, відмовляючись від позитивізму і натуралізму, попередніх культурних традицій.

Метафізика, чи, точніше, метафізична інтенціональність лінії стала (від кінця ХХ століття) її сутнісним інваріантом, тобто тим стійким і непорушним, що зберігало, за Е. Гуссерлем, «незмінну самототожність» у найрізноманітніших проявах, варіантах, формах як у філософії (від Ф. Ніцше і А. Бергсона починаючи), так і в теорії та практиці мистецтв (поезії, музики, живопису, кіно і, безперечно, театру). Ця ж метафізична інтенціональність лінії знаходила свій, кожного разу індивідуальний, вираз у сценічних візіях таких знакових для театрального процесу ХХ століття фігур як англієць Гордон Крег, швейцарець Адольф Аппія, росіянин Всеволод Мейерхольд, француз Антонен Арто і, необхідно додати, українець Лесь Курбас.

Отож, на запитання, до якої культури, чи до якої «теорії» лінії відсилає курбасівський дискурс утвореного нами сюжету, у найзагальніших рисах можна відповісти – до метафізичного. Властиво це і є та вихідна, підставова позиція, яку необхідно було уточнити, її конкретизація – тема майбутніх розмов.

Література

1. Селіванова В. Семіотика театральності у теоретичних роботах Леся Курбаса (спроба постановки проблеми) // Аркадія. – 2003. – № 1. – С. 41–43.
2. Барт Р. S/Z. – М. : Ad Marginem, 1994 – 303 с.
3. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
4. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М. : Изд-во Московского университета, 1993. – 245 с.
5. Мерло-Понти М. Око и дух. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.

Анотація

Одним із нагальних завдань сучасного курбасознавства мусять стати вивчення і систематизація теоретичної спадщини режисера Леся Курбаса. Ця стаття – одна із перших спроб реалізації цієї ідеї на прикладі роботи лиш з одним поняттям «лінії», яке зустрічається у роботах режисера у різних контекстах і значеннях. Автор обстоює і аргументує метафізичний дискурс цього поняття.

Анотация

Одной из насущных задач современного курбасоведения должны стать изучение и систематизация теоретического наследия режиссера Леся Курбаса. Эта статья – одна из первых попыток реализации этой идеи на примере работы только с одним лишь понятием «линии», которое встречается в работах режиссера в различных контекстах и значениях. Автор отстаивает и аргументирует метафизический дискурс этого понятия.

Summary

One of the urgent tasks of modern kurbasology should be research and systematization of theoretical heritage of the Les Kurbas as a director. This article is one of the first attempts to implement this idea and as an example proposes the investigation of only one concept of «line», which could be found in the works of director in different contexts and meanings. The author asserts and gives the arguments of metaphysical discourse of this concept.