
Курбас–Арто: встреча–невстреча (к проблеме образа и знака)

Корниенко Н. Н.

Национальная академия наук Украины, Киев



Автор статьи полагает, что все принятые методики исследования, а именно, сравнения, еще недавно столь плодотворные, утратили свою привлекательность и, что важнее, – эту самую плодотворность. Другое дело – внутренние диалоги культуры – художественные и внехудожественные, на уровне мировоззрений, интуиций, архетипов. Представленные через Имена и Персонажи исторического пространства–времени, они способны пролить свет на некие общие законы самоорганизации и саморегуляции художественной культуры и театра, в частности. Все это важно для рассмотрения дальнейшего – диалога в общем историческом времени Курбаса (1887–1937) и Арто (1896–1948). Правда, с таким же успехом он мог преобразоваться в полилог с участием Ежи Гротовского, Феллини, Бергмана, Куросавы или Сузуки. Частотное повторение тех или иных тем, лейтмотивов, звуков, красок, картин мира по сути отражает конфигурацию законов культуры, в нашем случае театра, как достаточно автономных художественных систем.

Ключевые слова: театр, режиссер, сценическое мировоззрение, стилистика произведения.

(Искусство и культура. — 2014. — № 2(14). — С. 103-107)

Curbas–Arto: Meeting–Non-Meeting (on the Issue of Image and Sign)

Korniyenko N. N.

National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev

The author supposes that all the accepted methods of research, namely, comparison, which were so fruitful not long ago, have lost their attraction, and, what is more important, the very fruitfulness. Another thing is internal dialogues of culture: artistic and non artistic, on the level of world outlook, intuitions, and archetypes. Represented through Names and Characters of historical space-time, they are able to highlight some general laws of self organization and self regulation of artistic culture and theater, in particular. All this is important for considering further dialogue in the general historical time of Curbas (1887–1937) and Arto (1896–1948). However it could also be transformed into a polylogue with the participation of Yezhi Grotovski, Fellini, Bergman, Kurosava or Suzuki. Frequency repetition of these or those themes, main motives, sounds, paints, pictures of the world in fact reflects the configuration of laws of culture, in our case, of theater, as rather autonomous artistic systems.

Key words: theater, director, stage world outlook, stylistics of the piece of art.

(Art and Culture. — 2014. — № 2(14). — P. 103-107)

Мы всегда имеем дело не со схожестью и различиями художников как таковыми (они – только инструментальные аргументы), а с выражением через их посредство подспудных течений сущностных основ театра, его онтологических дифференциаций, различий.

Сопоставление в таком контексте Курбаса и Арто представляет значительный интерес. Особенно потому, что оба художника

располагаются историей практически в одном времени, но в разительно контрастных социально-культурно-политических контекстах. Художественные рефлексии Курбаса и Арто фиксируют своего рода «нулевое» письмо относительно их собственных театральных культур.

Цель статьи – исследование контекстов и контентов художественного пространства–времени Леся Курбаса и Антонена Арто.

Адрес для корреспонденции: e-mail: korniyenko.nelly@gmail.com – Н. Н. Корниенко

Экстремальные условия социума начала XX века. А. Арто субъективно пребывает в, так сказать, Европе «эпохи заката», Европе Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, Европе исчерпания – парадоксальный счет интеллектуалов! – ее важных эстетических и этических слагаемых. Л. Курбас, европеец по духовным истокам и языкам, национально ориентированный художник, воспринимает кризис европейской цивилизации как импульс для украинской национальной культуры, на протяжении трех столетий отчужденной от своих корней после яркого европейского преуспеяния, для интенсивной реконструкции художественно-этических принципов украинского театра и столь же интенсивного «набирания высоты». Поэтому путь Леся Курбаса из Вены к кульминации украинского театра XX ст. – театру «Березиль» – пролег через национально-аутентичные материи Гуцульского театра Хоткевича и «антологию эпох и стилей мирового театра» – Молодой театр (1916–1919).

И Лесь Курбас, и Антонен Арто отразили свое экстремальное время через поиск нового театрального языка. Оба художника, ощутив отчужденность, эстетическую усталость лексем театра – слова, жеста, тела, витального ритма театрального письма, – едины в ощущении потребности возврата к полноте театрального и внетеатрального Бытия. В ситуации любых экстримов художественная культура – и театр тут не исключение – обращается к древним, наиболее стабильным формам, стилям и языкам. Эпоха модерна в очередной раз в истории подтвердила этот закон саморегуляции культуры в пользу поиска стабильности и собственно культуры, и общества. Как художники эпохи модерна, они оба обращались к древним алгоритмам – архетипам, магии, ритуалу, средневековым и более поздним компонентам больших форм – к мистерии, литургии, к идеям новых отношений театра и социума.

Для Л. Курбаса и А. Арто поиск нового языка театра изоморфен поиску целостности Бытия. И тот и другой видят в театре инструмент жизнестроительства. Только для А. Арто театр – главный элемент этого процесса, Л. Курбас же посягает на то, чтобы «подчинить» театру конкретную революцию (Октябрьский переворот), чтобы посредством ее сделать из театра свое-

образный национальный парламент. А. Арто и Л. Курбас видят театр способным преобразовать жизнь. Эту утопию (а может, вовсе и не утопию) о возможностях театра, вслед за Ф. Шиллером и романтиками, разделили оба художника. Каждый по-своему. Да и не только они. (Хотим напомнить, что революция шла в Украине под лозунгами национальными, в отличие, скажем, от России, где преобладали мотивы социальные; национально ориентированным в России было Белое движение, антибольшевистское).

Метафизика «театра жестокости» А. Арто возникла на тех же идеях, какие были близки украинскому режиссеру. У истоков – А. Бергсон, О. Шпенглер, Ф. Ницше, З. Фрейд. Только А. Арто существенно задерживается у художественных моделей символизма, в то время как Л. Курбас лишь отдает им дань, в основном в период Молодого театра (спектакль «Йола» по А. Жулавскому, «Этюды» Олеся, отчасти «Макбет» и др.). Тоже – с сюрреализмом. Если в пространстве Антонена Арто и, вообще в европейском пространстве, сюрреализм стал своеобразной художественной надстройкой над теорией психоанализа и сыграл роль структурного ядра модернистского театра (назовем хотя бы Театр «Альфред Жарри»), то в пространстве модернистского театра Леся Курбаса не прослеживается в качестве сколь-нибудь длительной доминанты никакой одной философско-художественной системы, разве что за исключением экспрессионизма и скрытых от тотального атеистического ока некоторых эзотерических и религиозных рефлексий (назову «Иван Гус», «Гайдамаки», «Газ», «Джимми Хиггинс», «Маклену Грасу»). Философские университеты Леся Курбаса чрезвычайно, как считалось, эклектичны. Антропософия в целом и эвритмия, в частности, Рудольфа Штейнера, символистско-монументальные идеи Адольфа Аппиа и Гордона Крега, виталистские основы теорий Эжена Далькроза и Франсуа Дельсарта, философия «внутреннего человека», человека-микрокосма Григория Сковороды, тибетские духовные откровения, медитативные искусства и философии Востока, в частности, смыслы ритуалов, танцев и масок Бали, наконец, национал-большевистские утопии, с лихвой эксплуатировавшие христианские и квази-

христианские лозунги, – все это резонировало поиском нового театра, осуществляемым Лесем Курбасом.

Мы полагаем, дело не в эклектике (да и ее сама она как-то несправедливо скомпрометирована), тут другое – радикальная открытость миру, как Западу, так и Востоку, внутренним смыслом которой было воссоздание художественно-духовной *целости* и *целостности национального Бытия* через театр. Возврат в неотчужденность. Возврат Украины в Европу и в мягкий Восток – Средиземноморскую цивилизацию, которым она изначально и исторически длительно принадлежала.

Внутреннее единство диалога. Курбасовская «семиотика» переключается с метафизикой А. Арто, прежде всего в части мировоззренческой. Глубинные внутренние установки Леся Курбаса на театр-храм-мистерию как трансцендентный феномен в высшей мере разделял и его младший коллега Антонен Арто. Исторический и социопсихологический контекст реальной жизни «отнял» у Л. Курбаса эту идею (хотя, строго говоря, он до конца так и не преодолел ее гипноз) – и это стало не только одним из моментов его собственной трагедии, но и трагедии всего украинского театра, зашедшего в тупик на более чем полвека...

Ощутимо внутреннее единство диалога Леся Курбаса и Антонена Арто и в целом ряде, так сказать, технологий. Общим стал скепсис в отношении *слова*, вызванный, как казалось, узурпацией им сцены; недоверие к строго рациональным художественным и нехудожественным системам, поколебленным открытиями в области бессознательного; новыми исследованиями в собственно психологии – сущностной материи европейского театра. Переключка слышна и на этапе поиска нового типа эстетического взаимодействия «жеста» и «слова», «предмета и жеста», поиска «пространственного языка» знаков. Но у А. Арто иные, чем у Л. Курбаса, мотивации этого поиска.

Все эти «скепсисы», если так можно выразиться, заложили в классическую культуру театра своеобразные мины замедленного действия, взорвавшиеся в период острого диалога культуры последней трети XX века, – диалога модернизма и постмодернизма. Отметим, именно диалога. И у того,

и у другого были свои счеты с классической культурой, и «отмена» постмодернизмом тотальной формулы *или/или* в пользу толерантной *и/и*, и «замена» иерархической ценностной вертикали на «демократическую» горизонталь – неслучайны.

Л. Курбас, как позже А. Арто, оборачивают свой взгляд на Восток – не вслед за модой, но единственно в предчувствии истины о целостности, понимаемой через растворимость в мета-системе природы. Отсюда у обоих интерес к Тибету, медитациям и Бали.

И Леся Курбас, и Антонен Арто ищут прежде всего *духовные* основы для своего театра. Предваряя в каком-то смысле метафизику Антонена Арто, Леся Курбас мечтает о транскриптуальных ощущениях Высших начал, о целостности «мифического», «мифологического» («неомифологического») по своей сути сознания, о космологических «маркировках» духовного пространства личности (назовем в этой связи его раннего «Эдипа» (1920); и поздние «Маклену Грасу» и «Короля Лира-Михоэlsa» (1933). Этот поиск ближе к мистерию, уравновешенной и структурированной, чем к ритуалам древнего дионисийства, которым чаще, на наш взгляд, отдавал предпочтение А. Арто, более Л. Курбаса не доверявший рацио.

Французский режиссер и теоретик не увидел в жизни ни истинной витальной жажды, ни дионисийства, ни рацио, способного сделать реальность вне театра художественно сбалансированной. Начало его мифологизации жизни, о чем пишут исследователи, – в «отсутствии жизни» – априорном. А. Арто, если можно так выразиться, сознательно и счастливо перепутал сон и жизнь, магию и сон, иллюзию и галлюцинацию. Мы имеем дело с тем типом личности, в котором внутренняя реальность оказывается реальностью более явственной, более «реальной», чем внешняя.

По сути внутрикультурный диалог Леся Курбаса и Антонена Арто, открывший бесценные законы и давший эстетические и художественные идеи как минимум на столетие вперед, был диалогом о возможностях *знака* и *образа* в театре. Только сегодня, в начале XXI столетия, после исследований Юрия Лотмана и Александра Пятигорского, московско-тартуской школы семиотики в целом, после работ постструктуралистов и

пост-постструктуралистов стали понятны эвристические основы двух метафизик. И их же эвристические дифференциации.

Теоретические основы художественных систем. Теория *образного пересоздания*, или *преображения* (термин – от символистов), Леся Курбаса в своем сугубо театральном векторе опиралась на сложную систему художественных тропов: от разовой метафоры до развернутой метафоры-спектакля; от направленной, точечной ассоциации до ассоциативного шлейфа и т. п.; энергия спектакля извлекалась из своеобразно преобразованных «волновых процессов», где ритм (вспомним эвритмию и использование ритмопластики Поля Гогена и Винсента Ван Гога) был эквивалентен творческому представлению, фантазии и витальности самой жизни и т. п. (Впрочем, Лесь Курбас мог сказать словами Антонена Арто «Театр – хранилище энергии, образованное Мифами, которым более не поклоняется человечество, и театр возрождает их») [1]. Тут образ был КОДОМ, ШИФРОМ. При всем возможном «разбросе» смыслов и значений в восприятии, образ имел некую, пусть условную, но все-таки смысловую определенность, носительную законченность, конвенциональную исчерпаемость. Спектакль или его фрагмент вбирали восприятие в границы этой определенности. Преобразование обретало свои алгоритмы. Жизнь реальная, которая также подвергалась операции образного пересоздания, обретала ключи к действию и к образным моделям идеально-должного. Лесь Курбас не успел завершить в теории свои идеи театра преобразования. Но его практика доосуществила его теорию. Мы можем ее корректно реконструировать по спектаклям. Театр и кинематограф XX века подтвердили эффективность теории Леся Курбаса.

Антонен Арто – по преимуществу теоретик. Принято говорить о его противоречивости на разных творческих этапах (тема так называемых противоречий художника – отдельная тема, и ее сегодня стоит пересмотреть в свете новых теорий о хаосе и порядке). Нас конкретно интересует период до начала 1930-х годов, создание теории на постсимволистском и постсюрреалистическом этапе (напомним, что манифест «Театра жестокости» задекларирован 1 октября

1932 г.). Его «театр жестокости» – кривотический (от фр. «сruaute» – жестокость) театр, Двойником которого является реальность в качестве антитеатра, – апеллировал не к образу. Он искал материю знака, материю, которая стремится окончательно размыть границы между художественным и внехудожественным, «отменить» смыслы как таковые. Остановиться перед своеобразным хеппенингом, перед страхом-радостью-шоком, которые становятся механизмом художественной психотерапии. Жизнестроительство Антонена Арто осуществляется через принципиальную *деструкцию образа*, через отказ от него в пользу знака (ритуального, магического, иного). Знак обладает повышенной автономией и возможностями «скольжения» по контекстам вплоть до «исчезновения». Спровоцировано отчуждение устойчивых смыслов, их более или менее строгих массивов, свойственных классическим и в известном смысле современным культурам. Антонен Арто делает шаг в постмодернизм.

Многими исследователями и, в частности Мартином Эслиным, была отмечена особая связь теории Антонена Арто с кинематографом Ж.-Л. Годара и М. Антониони. Сегодня, обратившись к лентам П. Гринуэйя, можно убедиться в определенном «наследовании» ими теоретических идей А. Арто, особо по части внимания к самооценности знака. Исследователь П. Гринуэйя справедливо замечает попытку субъекта в фильме «Интимный дневник» (прокатное название «Записок у изголовья») «соединить бытие и знак в форме иероглифа» – иероглиф в прямом смысле наносится на тело. «Бытийственной признается лишь деятельность означивания – телом, словом, жестом; бытие – способность к деятельности означивания, то есть бытие смысла не имеет» [2]. Тут – формула предельного растождествления Бытия и Смысла.

А. Арто остановился у предела, у феноменологических обоснований этого радикального конфликта и радикального пророчества. «Иероглиф явления» у А. Арто – не то же, что жестокое отчуждение, заявленное позже П. Гринуэйем. Иероглиф – венец целостности. Однако конфликт со скептической составляющей по части растождествления уже заложен.

Идея Пустоты, извлеченная из буддийской и других философий Востока, в крютическом театре Антонена Арто не случайна. Пустота как отсутствие знака «является не менее значащим, чем непосредственно выраженное» [3]. То же – с отказом А. Арто от Имени (самосмысла, автосмысла) или подменой Имени: самоназвание – Иисус Христос. Отказ от Имени предполагает неспособность означить «означаемое». Стихи на неведомом языке, уподобленном индейскому наречию, в поздний период А. Арто – из той же «крютической» логики.

Лесь Курбас и Антонен Арто неизбежно парадоксальны в силу крайней, бушующей в них креативности. И тот, и другой – фантазер, идеалист, алхимик, мифологический герой в своем времени.

Любопытен парадокс, к примеру, политического «противостояния» Л. Курбаса и А. Арто. Лесь Курбас не мог в 1920-е годы избежать искушения поверить в идеалы национал-большевизма, ибо их воплощали интересные и близкие театру люди – нарком Мыкола Скрипник и писатель Мыкола Хвильовый (впоследствии, в 1933-м, покончившие собой); начиналось – так казалось тогда всем интеллектуалам – возрождение украинского искусства и языка. Антонен Арто, как известно, разошелся с близкими ему художниками и людьми,

сюрреалистами – П. Элюаром, Л. Арагоном, А. Бретоном и др. после их вступления в компартию. «Коммунистическая революция игнорирует внутренний мир мысли», – написал А. Арто в 1936. «Последний пример европейского варварства – марксизм», – эта оценка дана в том же году, но уже в Мексике. В это время Лесь Курбас, заплатив за веру в утопию, отмерял последние свои шаги на земле ГУЛАГа. Неуслышанность Антонена Арто европейскими интеллектуалами привела к «тихой», «бархатной» коллаборации умной Европы с большевистским режимом. Нераспознанность трагедии украинского художника надолго вывела Украину за границы интеллектуального и философского в большинстве культурных и духовных зон.

Заключение. Замечательный своими глубинными смыслами диалог Лесь Курбаса и Антонен Арто безусловно связан со многими онтологическими характеристиками бытия театра. И проблема образа и знака – лишь одна из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто, А. Театр и его Двойник / А. Арто. – СПб.-М., 2000. – С. 289.
2. Смирнов, А. В. Внешность сознания / А. В. Смирнов // Метафизические исследования XIV. – СПб., 2000. – С. 191.
3. Цит. Е. С. Штейнера из его монографии «Иккю Создзюн» по : В. Максимов. Антонен Арто, его Театр и его Двойник // Арто А. Театр и его Двойник. СПб.-М., 2000. – С. 24.

Поступила в редакцию 08.04.2014 г.