

Неллі КОРНІЄНКО

КУРБАС – АРТО. ЗУСТРІЧ – НЕЗУСТРІЧ

(До проблеми образу і знаку)

Хочу сказати відразу, що будь-які ще недавно плідні порівняння, втратили свою привабливість, а що найважливіше – цю саму плідність! Компаративістика впала в нокаут не випадково. Інша справа – *внутрішні діалоги* культури (художні і позахудожні) на рівні світоглядів, інституцій, архетипів. Представлені через Імена та Персонажі історичного простору-часу, вони здатні пролити світло на деякі загальні закони самоорганізації і саморегуляції художньої культури і театру зокрема.

Усе це важливо для розгляду подальшого діалогу в загальному історичному часі Курбаса (1896–1937) та Арто (1896–1948). Щоправда, з таким же успіхом він міг перетворитись у полілог за участю Ежи Гротовського, Фелліні, Бергмана, Курасави або Сузуки. Частотне повторення тих чи інших тем, лейтмотивів, барв, картин світу по суті відображає конфігурацію *законів* культури, в нашому випадку – театру, як достатньо автономних художніх систем. Тому, на мій погляд, ми завжди маємо справу не з подібністю і відмінністю художників як таких (вони – тільки інструментальні аргументи), а з виразом через них потаємних течій. Сутнісних основ театру, його онтологічних диференціацій.

Зіставлення у такому контексті Курбаса і Арто становить значний інтерес. Обидва художники розміщені історією практично в одному часі, але у виразно контрастних соціальних, культурно-політичних контекстах. Художні рефлексії Курбаса і Арто фіксують свого роду “нульове” письмо відносно їх власних театральних культур. Криза.

Арто суб’єктивно перебуває у, сказати б, Європі “добрих сутінків”, Європі Ніцше і Шопенгауера, Європі “вечеряння” – парадоксальний рахунок інтелектуалів! – її важливих естетичних та етичних складових.

Курбас, європеєць за духовними джерелами і мовами, національно орієнтований художник, сприймає кризу європейської цивілізації як імпульс для української національної культури, що протягом трьох століть була відчужена від свого коріння після яскравого європейського “процвітання”, для інтенсивної реконструкції художньо-етичних принципів українського театру та такого ж інтенсивного наби-

рання висоти. Тому шлях Курбаса з Відня до кульмінації українського театру ХХ ст. – театру “Березіль” – проліг через національно-автентичні матерії Гуцульського театру Хоткевича та “антологію епох і стилів світового театру” – Молодий театр (1916–1919).

І Курбас, і Арто відобразили свій екстремний час через пошуки нової театральної мови. Обидва художники, відчувши відчуженість, естетичну втому лексем театру (слова, жести, тіла, вітального ритму театального письма), єдині у відчутті необхідності повернення до повноти театального й позатеатального Буття. За будь-яких екстремних художньої культури (і театр тут не виняток) звертається до стародавніх, найбільш стабільних форм, стилів і мов. Епоха модерну вже вкотре в історії підтвердила цей закон саморегуляції культури на користь пошуку стабільності і власне культури і самого суспільства. Як художники епохи модерну вони обидва звертались до давніх алгоритмів (архетипів, магії, ритуалу), середньовічних і пізніших компонентів більших форм – до містерії, літургії, до ідей нових відносин між театром і соціумом.

Для Курбаса і Арто пошук нової мови театру ізоморфний пошукові цілісності Буття. Обидва вбачають у театрі інструмент життєбудівництва. Щоправда для Арто театр – головний елемент цього процесу, а Курбас прагне “підкорити” театрові конкретну революцію (Жовтневий переворот), щоб завдяки їй зробити з театру своєрідний національний парламент. Арто і Курбас бачили театр здатним перетворювати життя. Цю утопію (а може, й ні) про можливість театру услід за Шиллером і романтиками в рамках ілюзорної свідомості поділяли обидва художники. Кожний по-своєму. Та й не тільки вони.

(Хочу нагадати, що в Україні революція йшла під гаслами національними на відміну, скажімо, від Росії, де переважали мотиви соціальні; національно орієнтованим у Росії був Білий рух, антибільшовицький).

Метафізика “театру жорстокості” Арто виникла на ідеях, близьких українському режисерові. Біля джерел – Бергсон, Шпенглер, Ніцше, Фрейд. Лише Арто істотно за-

тримується коло художніх моделей символізму, в той час як Курбас віддає їм данину тільки головним чином в період Молодого театру (“Йоля” за Жулавським, “Етюди” Олеся, частково “Макбет” та інші). Те саме – із сюрреалізмом. Якщо в просторі Арто і взагалі в європейському просторі сюрреалізм став своєрідною художньою надбудовою над теорією психоаналізу і відіграв роль структурного ядра модерного театру (назвемо хоча б Театр “Альфред Жаррі”), то в просторі модерного театру Курбаса не простежується в якості тривалої домінанти жодна філософсько-художня система, хіба що за винятком експресіонізму і схованих від тотального атеїстичного ока деяких езотеричних та релігійних рефлексій (назву “Івана Гуса”, “Гайдамаки”, “Газ”, “Джиммі Гігінс”, “Маклену Грасу”).

Філософські університети Курбаса надзвичайно, як вважалося, еkleктичні. Антропософія в цілому та евритмія зокрема Рудольфа Штайнера, символістсько-монументальні ідеї Аппія і Крейга, віталістські основи теорії Далькроза і Дельсарта, філософія “внутрішньої людини”, людини-мікрокосма Григорія Сковороди, тибетські духовні одкровення, медитативні мистецтва і філософії Сходу, зокрема зміст ритуалів, танців і масок Балі, нарешті, націонал-більшовицькі утопії, що експлуатували християнські і квазіхристиянські гасла, – усе це резонувало пошукам нового театру, що їх здійснював Курбас.

Думаю, справа не в еkleктиці (та й її саму, щоправда, несправедливо скомпрометовано). Тут інше – радикальна відкритість світу, як Заходу, так і Сходу, внутрішнім змістом якої було відтворення художньо-духовної цілості і цілісності національного Буття через театр. Повернення у невідчуженість. Повернення України в Європу і м’який Схід – Середземноморську цивілізацію, яким вона первинно та історично тривало належала.

Курбасівська “семіотика” перегукується з метафізикою Арто перш за все – в частині світоглядній. Глибинні внутрішні настанови Курбаса на театр-храм-містерію, як трансцендентний феномен у вищій мірі поділяв і його молодший колега Арто. Історичний і соціопсихологічний контекст реального життя “відібрав” у Курбаса цю ідею (хоча він так до кінця і не переборов її гіпнозу), і це стало не тільки одним з моментів його власної трагедії, але й трагедії всього українського театру, що зайшов у тупик більш ніж на півсторіччя...

Внутрішня єдність діалогу Курбаса та Арто відчувається і в цілому ряді, сказати б, технологій. Спільним є скепсис щодо слова, викликаний, як здавалось, узурпацією ним сцени; недовіра до суворо раціональних художніх і нехудожніх систем, викликана відкриттями в ділянці позасвідомого; нові дослідження власне у психології – сутнісній матерії європейського театру. Перегукування відчутне і на етапі пошуку нового типу естетичної взаємодії “жесту” й “слова”, “предмета й жесту”, пошуку “просторової мови знаків”; але в Арто інші, ніж у Курбаса, мотивації цього пошуку.

Усі ці “скепсиси”, якщо так можна висловитись, заклали в класичну культуру театру своєрідні бомби сповільненої дії, які вибухнули в період гострого діалогу культури останньої третини ХХ ст., – діалогу модернізму і постмо-

дернізму. Підкреслюю, саме діалогу. І в того, і в того були власні порахунки з класичною культурою і “відміна” постмодернізмом тотальної формули *або/або* на користь толерантної *і/і*, “заміна” ієрархічної ціннісної вертикалі на “демократичну” горизонталь не випадкові.

Курбас, як пізніше Арто, звертає свій погляд на Схід – не за модою, а виключно в передчутті правди про цілісність, яка розуміється через розчиненість у мета-системі природи. Звідси в обох інтерес до Тибету, медитацій і Балі.

І Курбас, і Арто шукають перш за все *духовних* основ для свого театру. Упереджуючи в якомусь розумінні метафізику Арто, Курбас мріє про трансритуальні відчуття Вищих начал, про цілісність “міфічної”, “міфологічної” (“неоміфологічної”) за своєю суттю свідомості, про космологічні “маркування” духовного простору особистості (назвемо у зв’язку з цим його раннього “Едіпа”, 1920, і пізніші “Маклену Грасу” та Короля Ліра-Міхоелса, 1933). Цей пошук ближче до містерії врівноваженої і структурованої, ніж, скажімо, до ритуалів стародавнього діонісійства, яким частіше, на мій погляд, віддавав перевагу Арто, більше за Курбаса не довіряючи раціо. Французький режисер і театролог не побачив у житті ані істинної вітальної жаги, ані діонісійства, ні раціо, здатного зробити реальність поза театром художньо збалансованою.

Початок його міфологізації життя, про що пишуть дослідники, – у “відсутності життя” (апіорному). Арто, якщо можна так висловитись, свідомо і щасливо переплутав сон і життя, магію і сон, ілюзію і галюцинацію. Маємо справу з тим типом особистості, в якому внутрішня реальність виявляється реальністю більш явною, більш “реальною”, ніж зовнішня.

Внутрішньокультурний діалог Курбаса і Арто, що відкрив безцінні закони і дав естетичні та художні ідеї як мінімум на сторіччя вперед, був діалогом про можливість *знаку та образу* в театрі. Тільки тепер (в кінці ХХ – на початку ХХІ сторіч), після досліджень Лотмана і П’ятигорського, московсько-тартуської школи семіотики в цілому, після робіт постструктуралістів та пост-постструктуралістів стали зрозумілі евристичні основи двох метафізик. І їх евристичні диференціації.

Теорія *образного перетворення* (термін від символістів) Леся Курбаса в своєму суто театральному векторі спиралась на складну систему художніх тропів: від разової метафори до розгорнутої метафори-вистави, від скерованої “імпульсної” асоціації до асоціативного шлейфу і т.п.; енергія вистави здобувалась із своєрідно перетворених “хвильових процесів”, де ритм (згадаємо евритмію та використання ритмопластики Гогена й Ван-Гога) був еквівалентний творчій уяві, фантазії і вітальності самого життя і т.д. (Між іншим, Курбас міг сказати словами Арто “Театр – сховище енергії, утвореної Міфами, перед якими людство більше не схиляється, і театр відроджує їх”[1]).

Тут образ був КОДОМ, ШИФРОМ. При всьому можливому розмаїтті змістів і значень у сприйнятті образ мав деяку, нехай умовну, але все ж таки смислову визначеність, відносну закінченість, конвенціональну вичерпність. Вистава або її фрагмент вбирали сприйняття в межі цієї

визначеності. Перетворення знаходило власні алгоритми. Життя реальне, яке також підлягало операції образного перетворення, отримувало ключі до дії і до образних моделей ідеально-належного. Курбас не встиг завершити в теорії свої ідеї театру перетворення. Але практика доздієснила його теорію. Ми можемо її коректно реконструювати за виставами. Театр і кінематограф ХХ ст. підтвердили ефективність теорії Курбаса.

Арто – переважно теоретик. Прийнято говорити про його суперечливість на різних творчих етапах (тема так званих протиріч художника – окрема тема, і її сьогодні варто переглянути в світлі нових теорій про хаос і порядок). Нас конкретно цікавить його період до початку 30-х років ХХ ст., утворення теорії на постсимволістському та постсюрреалістичному етапі (нагадаємо, що маніфест “Театру жорстокості” задекларований 1 жовтня 1932 р.). Його “театр жорстокості” – кротоичний (від франц. “cruaute” – жорстокість) театр, Двійником якого є реальність в якості антитеатру, – апелював не до образу. Він шукав матерію знаку, матерію, яка намагається остаточно розмити межі між художнім і позахудожнім, “відмінити” смисли як такі. Зупинитись перед своєрідним хеппенінгом, перед “страхом-радістю-шоком”, що стають механізмом художньої психотерапії.

Життєбудівництво Арто здійснюється через принцип *деструкцію образу*, через відмову від нього на користь знаку (ритуального, магічного, іншого). Знак має підвищену автономію і можливості “мерехтіння-ковзання” по контекстах аж до “зникнення”. Спровоковано відчуження стійких смислів, їх більш-менш строгих масивів, притаманних класичним і в певному розумінні модерним культурам. *Арто робить крок у постмодернізм.* (Але це окрема тема).

Дослідники, зокрема, Мартин Есслін, довели особливий зв’язок теорії Арто з кінематографом Годара та Антоніні. Тепер, звернувшись до стрічок Грінвея, переконуємось у певному “наслідуванні” ними теоретичних ідей Арто, особливо в частині уваги до самоцінності знаку. Дослідник Грінвея справедливо відзначає спробу суб’єкта у фільмі “Інтимний щоденник” (“Z Pillow Book”) “з’єднати буття і знак у формі ієрогліфа” – ієрогліф буквально наноситься на тіло. “Буттєвісною визнається лише діяльність означування – тілом, словом, жестом; буття – здатність до діяльності означування, тобто буття смислу не має”[2]. Тут формула граничного розтотоження Буття і Смыслу.

Арто зупинився на межі феноменологічних обґрунтувань цього радикального конфлікту і радикального пророчтва. “Ієрогліф явища” у Арто – не те саме, що жорстоке відчуження, заявлене пізніше Грінвеєм. Ієрогліф – вінець цілісності. Але конфлікт із скептичною складовою в частині розтотоження вже закладено.

Ідея порожнечі, видобута з буддійської та інших філософій Сходу, в кротоичному театрі Арто не випадкова. Порожнеча як відсутність знаку є “не менш значущою, ніж щось безпосередньо виражене”[3]. Те саме – з відмовою Арто від Імени (самосмыслу, автосмыслу) або підміною

Імени: самоназва – Ісус Христос. Відмова від Імени передбачає нездатність означати “означуване”. Вірші невідомою мовою, уподібненою до індійської “говірки” – у пізній період Арто – з тієї ж самої кротоичної логіки.

Курбас і Арто – неминуче парадоксальні. Обидва – фантазери, ідеалісти, алхіміки, міфологічні герої свого часу. Цікавий, скажімо, парадокс політичного “протистояння” Курбаса і Арто. Курбас не міг у 20-х роках ХХ ст. уникнути спокуси повірити в ідеали націонал-більшовизму, тому що їх втілювали цікаві і близькі театрові люди – нарком Микола Скрипник і письменник Микола Хвильовий (у 1933-му вони наклали на себе руки), починалось (так здавалось тоді усім інтелектуалам) відродження українського мистецтва і мови. Арто, як відомо, розійшовся з близькими йому художниками і людьми – сюрреалістами П. Елюаром, Л. Арагоном, А. Бретоном та іншими – після вступу їх в компартію.

“Комуністична революція ігнорує внутрішній світ думки” – написав Арто у 1936-му (!). “Останній приклад європейського варварства – марксизм” – ця оцінка дана в тому ж році, але вже в Мексиці. В цей час Лесь Курбас, заплативши за віру в утопію, відмірював останні свої кроки на землі ГУЛАГом.

Непочутість Арто європейськими інтелектуалами призвела до “тихої”, “оксамитової” колаборації розумної Європи з більшовицьким режимом. Нерозпізнаність трагедії українського художника надовго вивела Україну за межі інтелектуального і філософського в більшості культурних і духовних зон.

Дивовижний своїми глибинними смислами діалог Курбаса і Арто безумовно пов’язаний з багатьма онтологічними характеристиками буття театру. І проблема образу та знаку – лише одна з них.

Переклала з російської Валерія Ілюк

1. Антонен Арто. Театр и его Двойник. – С.-Петербург – Москва, 2000. – С. 289

2. Смирнов А.В. Внешность сознания // Метафизические исследования XIV. – С.-Петербург, 2000. – С. 191

3. Цит. за: В.Максимов. Антонен Арто, его Театр и его Двойник // Антонен Арто. Театр и его Двойник. – С.-Петербург – Москва, 2000. – С.24