

ЗНАЧЕНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ А. АРТО И С. БЕККЕТА

Е.Ю. Деревцова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; molloy17melon@gmail.com*

Аннотация: Задачей данной статьи является попытка указать на неразрывную связь модернистского театра (А. Арто, С. Беккет), с изобразительным искусством. Помимо того, что критические тексты указанных авторов изобилуют отсылками к различным художникам и их работам, интерес к изображению проявляется в широком использовании его форм в драматических постановках, что поднимает вопрос соотношения и взаимодействия вербального и визуального начал в театре модернизма. Картина создается в сценическом пространстве различными способами, одним из которых становится прием эксфрасиса, поэтического описания, в процессе которого изображение возникает одновременно как эстетический и литературный феномен. Размывание барьера между словом и объектом искусства позволяет автору, с одной стороны, подчеркнуть зыбкость и ненадежность их притязаний на отображение подлинной действительности, а с другой — определить эту пограничную область как единственно возможное пространство ее явления. В этом смысле модернистская драма предлагает зрителю радикальный опыт совмещения абстракции и ее непосредственного переживания, когда границы картины и особенности ее восприятия переосмысливаются и раскрываются в процессе спектакля, превращая сам театр в череду изображений.

Ключевые слова: театр модернизма; А. Арто; С. Беккет; живопись

Для цитирования: Деревцова Е.Ю. Значение визуальных форм в творчестве А. Арто и С. Беккета // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 3. С. 199–207.

THE MEANING OF VISUAL FORMS IN A. ARTAUD'S AND S. BECKETT'S OEUVRE

Elena Yu. Derevtsova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia;
molloy17melon@gmail.com*

Abstract: This article tries to reveal a connection between fine art (painted images) and modernist theatre (A. Artaud, S. Beckett). Apart from the fact that critical essays of these authors are filled with various references to the artists and their paintings, different forms of visual art become an integral part of dramatic performances and lead us to raising the question of their relation to the verbal form of

expression. One of the ways to create images during the play is ekphrasis, the poetic description or visualisation of something that is not presented on stage, which blurs the lines between verbal and aesthetic and sets up the conditions for the most authentic and genuine expression of the author's worldview. For both Artaud and Beckett a word alone is insignificant and shallow, it cannot speak the truth, but has the ability to create a vision, a number of images, which now constitute the core of modernist theatre.

Key words: modernist theatre; A. Artaud; S. Beckett; visual arts

For citation: Derevtsova E.Yu. (2022) The meaning of visual forms in the A. Artaud's and S. Beckett's oeuvre. *Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*, no. 3, pp. 199–207. (In Russ.)

Отличительной характеристикой драматических произведений А. Арто и С. Беккета является особая роль живописных изображений, тем или иным образом связанных с пространством театра. Это обращение к изобразительному искусству, непреходящий к нему интерес, характерный для эпохи модернизма [Анастасьева, 2019: 89], выражается не только в театральных постановках и текстах драматургов, но и в критических эссе, посвященных различным художникам — братьям ван Вельде, Джеку Б. Йейтсу, А. Арихе, Лукасу ван Лейдену, Ван Гогу.

А. Арто был художником и сам: он оформляет декорации в театре Ш. Дюллена, создает рисунки и автопортреты, сами по себе являющиеся полноценным творческим высказыванием. Внешняя и внутренняя трансформация, о которой Арто пишет в письмах Жаку Ривьеру, находит свое выражение в набросках, составляющих одно целое с письмом: слова могут быть поняты превратно, но перекрещенные, модифицированные фигуры Арто сообщают им дополнительные фокус и резкость. Рисунок является одновременно иллюстрацией и опорой текста, объектом, заполняющим пробел между невозможным и вероятным, более того, оно возводит его в ранг действительного, выразимого. Так, текст (письмо) и иллюстрация к нему становятся своеобразным прообразом театра, где изображение поддерживает и открывает то, что слово отобразить не способно.

В период, когда Арто относит себя к сюрреалистам, он пишет обзоры выставок, особенно выделяя Учелло, Брейгеля, Босха, Эль Греко, Гойю. Последнее же его сочинение посвящено живописи Ван Гога, с которым Арто чувствовал подлинное духовное родство. В этой небольшой, но знаковой работе, личный и творческий опыт драматурга накладывается на впечатление от картин художника, которые предстают перед читателем в новом свете. Комментарий

Арто приводит их в движение: «земля пахнет вином, плещется посреди пшеничных волн, тянется сумрачным петушиным гребнем к низким тучам, которые сбегаются со всех сторон на небе»¹. Живописное, лирическое и даже музыкальное начало («свои картины Ван Гог задумывал, конечно, как художник, но который также, уже тем самым, был редчайшим музыкантом. Органистом бури, замершей на мгновение и заливающейся хохотом в прозрачном, умиротворенном пейзаже»²) соединяются в эссе естественным, непосредственным образом и создают ощущение сценического действия, в процессе которого каждая деталь доводится до совершенства. Превосходство картины в сравнении даже с античной драмой для Арто несомненно: «Самая простая натура — свеча, зажженная на соломенном кресле с лиловой рамой — под кистью Ван Гога, скажет нам много больше, чем целая череда греческих трагедий»³.

Раскрытие живописного изображения как театрального процесса характерно и для других критических работ Арто об искусстве. Например, в очерке о Лукасе ван Лейдене он соотносит его работу «Дочери Лота» с балийским театром, который когда-то до глубины души его поразил. Картина, таким образом, воспринимается как некий идеал, к которому должно стремиться всякое драматическое представление: «Во всяком случае я утверждаю, что эта картина и есть все, чем должен стать театр, коль скоро он сумеет заговорить присутствующим ему языком»⁴.

Подобно тому, как это происходит с творчеством Ван Гога, в своем детальном поэтическом описании Арто сообщает картиневан Лейдена драматическую, практически трагическую сюжетность, в которой изображенные на ней части пейзажа становятся участниками действия, в каком-то смысле персонифицируются. Арто проявляет себя в этом смысле не только как наблюдатель, критик, но и как драматург, практически соавтор живописца. Он смещает привычный фокус восприятия с описанного ван Лейденом сюжета на «драму природы» — облака, свет, деревья и горы, море и огонь, в котором для Арто все начинается, и все завершается; именно это свечение становится для него основой изображения: «И нельзя яснее выразить это подчинение различных элементов пейзажа огню, явившемуся с неба, нежели сказав: даже обладая собственным светом, они все равно остаются связанными с этим огнем, это как бы

¹ Арто А. Ван Гог. Самоубитый обществом. М., 2016. С. 59.

² Там же. С. 50.

³ Там же. С. 52.

⁴ Арто А. Театр и его двойник. М., 2019. С. 173.

его отдаленное отражение, медленное эхо, некие живые метки, которые им же порождены и помещены сюда, чтобы тот мог явить всю свою разрушительную силу»⁵. О драматической кульминации напоминают «корабли, переломившиеся пополам, но не сумевшие пойти ко дну»⁶, создающие ощущение неминуемой катастрофы, героической гибели и одновременно оставляющие зрителю парадоксальную надежду. Картина тем самым приобретает дополнительные смыслы, трансформируясь в трагическое произведение с присущей ему структурой. При этом она остается гармонически завершенным целым, лишенным каких-либо несущественных деталей и ошибок актера; в ней нет места неловкому жесту, неверному движению или искаженной реплике. Под действием внимательного взгляда, изображение разворачивается как сочетание идеально выверенных событий, уже воплощенных в действительность: «...важно, что (эффект) реален, чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на картину»⁷. Эффект, который производит указанная картина Арто, является катарсическим во всей его неоднозначности («даже не умея сказать еще, о чем идет речь, мы чувствуем, что происходит нечто великое, причем слух заморожен этим вместе со зором»⁸) и в очередной раз возвращает нас к особенностям трагического представления.

Текст Арто сложен и многогранен, и наблюдаемое через эту призму изображение обретает дополнительный объем, практически трансформируется в новый объект искусства. Холст при этом превращается в многомерное пространство, где возникают новые законы и взаимосвязи между участниками трагедии: Лот и его дочери упоминаются вскользь, тогда как появляются платоновские идеи, изображенные в виде едва заметных персонажей, пересекающих мост. Божественное, человеческое и природное измерение не подчинены принципу иерархии, а располагаются на полотне равномерно и равнозначно, образуя сферу подлинной гармонии. Идеи, о которых Арто упоминает в своем эссе, воплощаются в материальном пространстве картины, несмотря на свою метафизическую природу, они зримы и вещественны, неотделимы от вещественности холста. Это буквальное и несомненное воплощение незримого в материальном — основное, что привлекает Арто в изобразительном искусстве.

⁵ Там же. С. 171.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 170.

Так, например, работы Ван Гога оказываются способом заглянуть «в загадочное и зловещее потусторонье»⁹, где сама вещь является носителем сверхчеловеческого, хранителем того скрытого и неизвестного мира, который Арто стремится воссоздать в пространстве своего театра.

Если следовать за С. Беккетом, то суждение Арто о живописи является единственно достоверным, поскольку картина в этом случае осмысливается не критически, но творчески: переплавляясь в иную форму искусства, она остается способом освоения бытия, сохраняет статус «увиденного неведомого»¹⁰ объекта, который всегда «сопротивляется изображению»¹¹. Как мир неизвестен, так неизвестен и объект, и через изображение объекта зритель воспринимает и вспоминает мир как непостижимое — в этом, согласно Арто и Беккету, живопись и трагедия совпадают. Вещь, извлеченная художником из обыденности, врывается в нее заново, заставляя переосмыслить отношения и связи, которые раньше казались незыблемыми: между субъектом и объектом, человеком и окружающим пространством. Изображение сильнее слов, поскольку в них не нуждается: обладая несомненной реальностью, тем парадоксальнее и настойчивее оно свидетельствует о невозможном. Беккет пишет в эссе о живописи Г. ван Вельде: «неведение, молчание и недвижная лазурь — вот решение загадки, окончательное решение»¹², вероятно, подразумевая, что только художнику дана способность свести в единую точку все противоречия восприятия, в то же время делая их предельно вещественными, зримыми. Обращение к взгляду, всматриванию, не только трансформирующему и преображающему, но и открывающему мир как он есть на самом деле, становится напоминанием о том, из чего возникает и посредством чего (через что) формируется театр [Комков, 2017: 141].

Именно поэтому целью артодианской драмы является производство череды живых картин, в которых «мир истинный» воплощался бы так же непосредственно, как «мир бытовой», а невидимое сопутствовало бы видимому, каким-то образом сквозь него проступало. В постановках Беккета это стремление выражается посредством приема кьяроскуро: так, в ремарках к «Последней ленте Крэппа» указано, что «стол и небольшое пространство вокруг ярко

⁹ Арто А. Ван Гог. Самоубитый обществом. М., 2016. С. 28.

¹⁰ Беккет С. Осколки. М., 2009. С. 159.

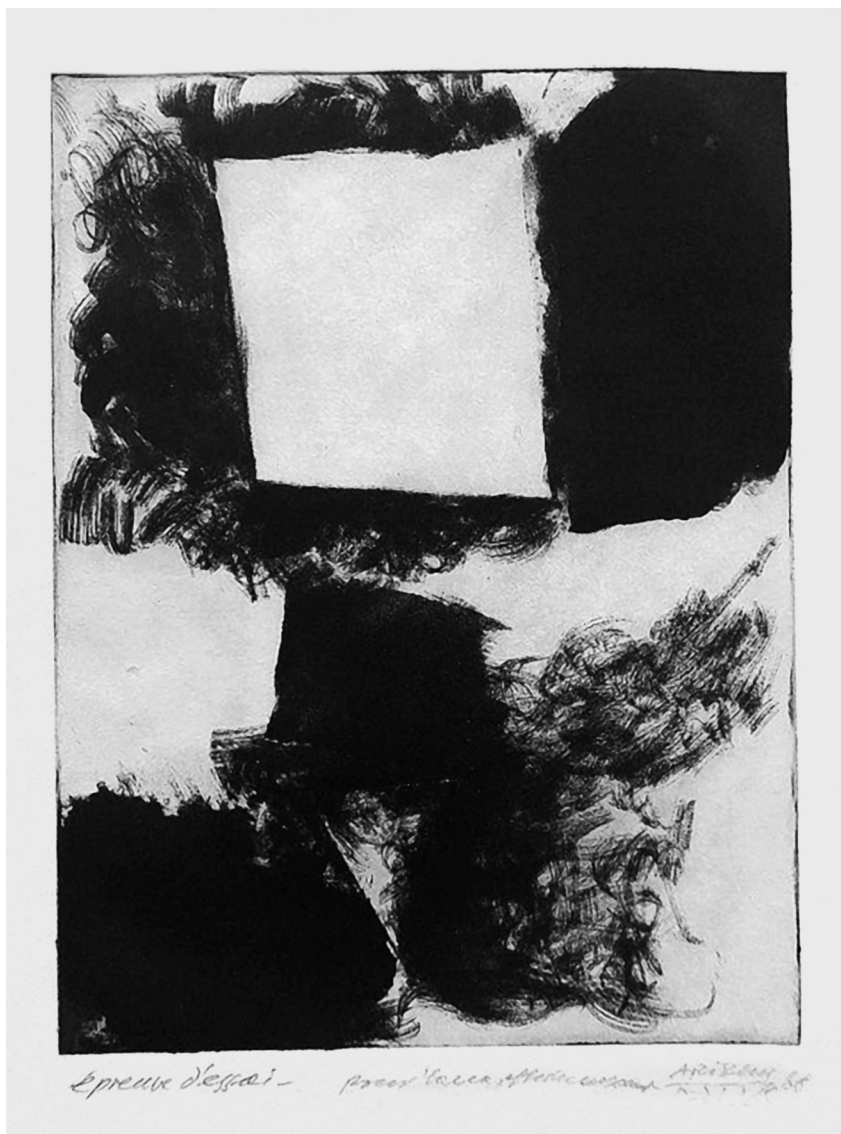
¹¹ Там же. С. 170.

¹² Там же. С. 157.

освещены. Остальная сцена погружена во тьму»¹³, в пьесе «Театр II» основное действие сосредоточено вокруг лампы, то зажигающейся, то гаснущей на протяжении всего спектакля. Таким образом драматург приводит зрителя к ощущению неоднородности пространства, в котором сосуществование света и тени формирует и разделяет уровни бытия, позволяя балансировать на грани материального и неосязаемого. Для Беккета значительна даже сама интенсивность выставленного освещения, например, в пьесе «Дыхание» его максимальная яркость не должна была превышать определенную границу, что позволяло создать искомую атмосферу некоторой неустойчивости, зыбкого перехода из одного состояния в другое. Так невидимое, невещественное акцентируется и выделяется в границах сцены, игре темноты и света, позволяя глазу определить и охватить мир в его целокупности — проявленности и непроявленности.

Обращение к приемам изобразительного искусства дает возможность закрепить и упрочить все кажущееся размытым и туманным как принадлежащее миру несомненному, явленному; показать, что видимое и невидимое на самом деле спаяно хрупкой, но действительной формой, в рамках которой нет никакой пустоты, а присутствуют только оттенки и уровни существования. В этом смысле сами герои драмы напротив оказываются в зыбком и непрочном положении: они напоминают, скорее, тени, процесс их трансформации и постепенного исчезновения отмечен и запечатлен в беседах, подчас более неопределенных, чем игра кьяроскуро. В этих диалогах особым образом выделяются рассказы, выстроенные по принципу эксфрасиса. Они контрастируют с общим фоном повествования, внося в него полноту жизни и цвета: «Час тому назад (смотрит на часы, обычным тоном), примерно (снова лиричным тоном), после того, как без устали (думает, обычным тоном), скажем, с 10 часов утра (с пафосом) небо изливало на землю багряные и белые потоки света, оно стало тускнеть, гаснуть (вздымает руки к небу, медленно опускает их, словно показывая, как опускается тьма), гаснуть, сначала чуть-чуть, потом еще и еще, пока, наконец (драматическая пауза, разводит руки широко в стороны), раз и все! Затаилось! (Пауза.) Но (предупреждающий жест), но под покровом тишины и покоя (поднимает глаза к небу, остальные, кроме Лаки, тоже) во весь опор несется ночь (напряженно-вибрирующим голосом), она нагрянет внезапно (щелкает пальцами), вот так! (На этом его вдохновение

¹³ Беккет С. Театр. СПб., 1999. С. 212.



Ариха, Авидор, 1968 г., без названия. Иллюстрация к отрывку из текста С. Беккета «Потерянные» (Париж, Издательство Жоржа Виза, 1968 г., С. 15).

истощается.) В тот миг, когда ее ждешь меньше всего»¹⁴. Эти картины, чаще всего описывающие природный ландшафт, возникают подобно яркой вспышке, озарению, которое объединяет героев в их стремлении созерцать, вторгаются в пространство сцены как нечто невещественное, но чудесное. Разрывая канву повествования, контрастируя с актерами и декорациями, они вносят удивительную гармонию и покой в кажущуюся теперь совершенно бесплотной действительность драмы, выводят ее на совершенно иной уровень, следуя завету П. Клее: «*Искусство не воспроизводит то, что мы видим, оно, скорее, заставляет нас видеть*» [Klee, 2013: 1 (перевод мой. — Е.Д.)]¹⁵.

Тем самым завершается и определенным образом оформляется градация пространств в театре Беккета. Самое значительное из них создается не посредством действия и реплики диалога, но через живописное изображение, картину, которую наблюдают участники драмы вместе с ее зрителем. Это увиденное относится к иному более глубокому уровню реальности и вместе с тем сохраняет предельную овещественность. Данный прием не противоречит убеждению драматурга в беспомощности и невыразительности слова, а только подтверждает его. В драмах Беккета речь обретает смысл там, где она создает очередную картину, и умолкает, ее завершив. Теперь картина говорит сама за себя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анастасьева И.Л. Невербальная семиотика сценического искусства // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. № 4. С. 88–96
2. Арто А. Ван Гог. Самоубитый обществом. М., 2016.
3. Арто А. Театр и его двойник. М., 2019.
4. Беккет С. Театр. СПб., 1999.
5. Беккет С. Осколки. М., 2009.
6. Комков О.А. К вопросу о концептуальных основаниях теории культуры // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2017. № 3. С. 136–145.
7. Klee P. Creative confession. L., 2013.

REFERENCES

1. Anastas'eva I.L. 2019. Neverbal'naya semiotika stsenicheskogo iskusstva [Non-verbal semiotics of performing arts]. *Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*, no. 4, pp. 88–96. (In Russ.)
2. Artaud A. 2016. *Van Gogh: samoubityi obshchestvom* [Van Gogh: The Man Suicided by Society]. Moscow, Ad Marginem Press. (In Russ.)

¹⁴ Там же. С. 56.

¹⁵ “Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible”.

3. Artaud A. 2019. *Teatr I ego dvoinik* [The Theatre and Its Double]. Moscow, ABCdesign. (In Russ.)
4. Beckett S. 1999. *Teatr* [The Theatre]. Saint-Petersburg, Amphora. (In Russ.)
5. Beckett S. 2009. *Oskolki* [The Fragments]. Moscow: Tekst. (In Russ.)
6. Komkov O.K. 2017. K voprosu o konceptual'nyh osnovaniyah teorii kul'tury [To the question of the conceptual foundations of the theory of culture]. *Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*, no. 3, pp. 136–145. (In Russ.)
7. Klee P. 2013. *Creative confession*. London, Tate Publishing.

Статья поступила в редакцию 01.02.2022;
одобрена после рецензирования 01.03.2022;
принята к публикации 18.05.2022

The article was submitted 01.02.2022;
approved after reviewing 01.03.2022;
accepted for publication 18.05.2022

ОБ АВТОРЕ

Деревцова Елена Юрьевна — соискатель кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова; molloy17melon@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Elena Yu. Derevtsova — Postgraduate Student at the Department of Comparative Studies in Literatures and Cultures, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University; molloy17melon@gmail.com