

**Ареф'єва Анна Юрїївна**, докторантка, Український державний  
університет імені Михайла Драгоманова  
*e-mail: anna.arefieva@gmail.com*  
*ORCID ID: 0000-0003-4619-9281*

## **СИМВОЛОЛОГІЯ КОНЦЕПТІВ «ТІЛО БЕЗ ОРГАНІВ» АНТОНЕНА АРТО ТА «НАДМАРІОНЕТКА» ГОРДОНА КРЕГА ЯК ФЕНОМЕН МЕТААНТРОПОЛОГІЇ СЦЕНІЧНОГО СИНТЕЗУ**

*Мета статті – визначити філософсько-антропологічні межі сценічного простору як феномен гри. Методологія дослідження орієнтована на компаративний та системний підходи, що дає можливість порівняльного аналізу формування цілісності синергійного, архітектонічного, пластичного вимірів художнього образу сценічного синтезу мистецтв. Доведено, що «театр жорстокості», за А. Арто, визначається в контексті тілесних імплікацій, а «надмаріонетка» Г. Крега презентується як вольовий поштовх культурно-історичного ресурсу сценічної гри. Концепти-метафори А. Арто та Г. Крега вплинули на художнє мислення майстрів сцени, зокрема знайшли вираження в творчості І. Стравінського, Вс. Мейєрхольда, Б. Брехта.*

***Ключові слова:** міф, синтез мистецтв, метаантропологічна межа, мистецький твір, Gesamtkunstwerk.*

**Постановка проблеми.** Антонен Арто і Гордог Крег створили унікальні моделі театрального синтезу, який позначився за суб'єктною домінантою в А. Арто і об'єктною – у Г. Крега. Певна екстравагантність цих моделей полягає в тому, що суб'єктний вимір театрального дискурсу (артикуляції образу) в синергії сценічної події А. Арто намагається здійснити цілком об'єктно, як персоніфікацію сценічної сугестії у вигляді «тіла», яке втратило супранатуральні риси, а Г. Крег, навпаки, здійснює культурно-історичну анімацію (одушевління) ляльки, яка стає гіперсимволічною реальністю театральних синтез.

І той, і інший постулюють символічні та водночас синтетичні концепти «тіла без органів» та «надмаріонетки», які фіксують антропологічну межу суб'єктності театральної дії як певної синергійної гармонії та її об'єктності як завершеного пластичного цілого гри як мізансцени, статури, строїв люд-

ського «Я» на сцені. Отже, фіксується діахронний аспект як «театр жорстокості», за А. Арто, – зустріч актора і реципієнта у просторі майже тактильних імплікацій рецепції («тіло споглядання», позбавлене шкіри) і водночас експлікується синхронія акту сценічної промови як пластична цілісність гри в обличчі символічної ляльки – ювенального дитинства людства, яке презентується концептом «надмаріонетки». Перекладаючи ці концепти – маркери антропологічної межі – на мову поетики сценічного простору, можна стверджувати, що часовість, темпоральність події фіксується як певна архітектоніка сценічного тіла дискурсу, а просторовість визначається як пластика – характеристика межі або характеристика межею.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Філософсько-антропологічні проблеми синергії мистецтва досліджувалися в роботах Б. Галеєва [5], Г. Гусейнова [6], Ф. Джеймсона [7], Ю. Легенького [9], О. Лосєва [10], Н. Міслер [11], М. Фуко [13], С. Хоружего [14] та ін. Теоретична рефлексія А. Арто [1], Г. Крега [8] презентує межові метаантропологічні концепти сценічного синтезу. Культурологічні та мистецтвознавчі студії сценічного синтезу модерного мистецтва знайшли висвітлення в роботах Є. Ареф'євої [2], В. Гаєвського [4], Д. Сарабьянова [12], В. Чепелика [15] та ін. Однак проблема гранічних констант сценічного синтезу у філософсько-антропологічному вимірі ще є малодослідженою.

**Мета статті** – визначити філософсько-антропологічні межі сценічного простору як феномену гри.

**Вклад основного матеріалу.** Сценічний часопростір (хронотоп) гри має глибинним маркером художнього синтезу феномен театральної ідентичності актантів, акторів (акторів і глядачів) як процес перманентного зсуву та зондування антропологічної межі. С. Хоружий розширює рамки суб'єктно-об'єктного відношення в контексті синергійного контакту людини і Абсолюту, постулює феномен антропологічної межі як певну динамічну цілісність. Філософ піше про феномен літургії, інтерпретуючи його в контексті паламітського estesis синергії. Утім імпліцитно літургійний пафос сакралізації театру притаманний Крегу і Арто. Тому міркування С. Хоружого щодо динамізації феномену синергійної ідентичності людини є евристичними для філософсько-антропологічної інтерпретації сценічного синтезу мистецтв, зокрема цей автор надзвичайно гостро актуалізує поняття антропологічної межі, хоча і в іншому контексті.

С. Хоружий пише: «Якщо повернутися до загальних наслідків, що ми зуміли знайти на базі духовних практик, можлива інша антропологія, у якій будуть два провідних принципи. По-перше, це енергійна антропологія, вона не бере на себе роздуми про сутність людини, а дивиться лише на можливі прояви енергії. Енергія розуміється досить широко – як інтелектуальна, пси-

хічна, соматична енергія. Саме з енергійною людиною ця антропологія і працює.

По-друге, це межова нова антропологія: вона вважає, що серед усіх енергій, усіх проявів людини, людина грає певну роль і зокрема формує ідентичність людини, – межові прояви, ті, у яких вона розгорнута для впливів «іншого» (тобто того, що існує поза горизонтами існування) і здібна увійти у зіткнення з «іншим».

Далі ми можемо зробити наступний крок, ми помічаємо і враховуємо, що «інше» людини, те що існує поза горизонтом існування, існує не як єдиний вид, воно є різноманітне «інше» людини. Це не тільки Бог. Людина здібна досить по-різному дивитися на себе, на своє «інше». Коли вона дивиться на себе як на певний рід буття, тобто «інше» себе, вона осмислює себе як інший рід буття і реалізує себе в духовній практиці, розбудовує, драматизує, висловлюючись філософською мовою, відношення до іншого буття» [14, с. 159–160]. Ці міркування допомагають визначити онтологію синергійної дії (події – в театрі) як феномен онтичного горизонту, який і фіксується як антропологічна межа.

С. Хоружий відмічає певний «субстанціалізм» у тлумаченні антропологічного феномену в європейській філософії: «У класичній європейській антропологічній моделі природа людини носила, власне, характер субстанції: довершуючи антропологію Арістотеля, що представляла людину як певну систему сутностей, Боецій на початку VI ст. висунув відому дефініцію, згідно з якою людина – «індивідуальна субстанція розумної природи». Пізніше сюди ще додали концепцію суб'єкта (суб'єкта, що мислить, суб'єкта пізнання), і виникла закінчена конструкція людини в тій непрозорій філософській броні: класична європейська людина Арістотеля – Боеція – Декарта є сутність, субстанція і суб'єкт. А самоідентичність тут здійснюється як така» [14, с. 78–79]. Автор, посилаючись на синергійне розуміння антропологічної межі, постулює певну «триарну» або літургійну ідентичність людини.

«В останні десятиліття, спочатку російські (емігрантські), а потім грецькі православні богослови розвивали сильну і впевнену трактовку Божественного буття як «особиснісного буття-спілкування», у якому між трьома єдиносутніми Особами-Іпостасями здійснюється безперервна і досконала взаємопередача буття. Ця буттєва динаміка або ікономія характеризується візантійським богословським поняттям «перехорісіс» – обхід по колу і розлядається як внутрішнє визначення досконалості любові, особистості і спілкування – які як фундаментальні поняття виступають тут як тотожність одне одному. Абсолютна особистість (Іпостась), що розуміється певним чином, наділена абсолютною самоідентичністю: у досконалій віддачі і досконалому прийнятті буття вона здійснює власне самоудосконалення по всій її повноті. Ясно,

що тринарна модель самоідентичності, що виникає, відрізняється від субстанційної моделі. Це новий тип ідентичності, динамічної, який характеризує особистісне буття в його специфічній відмінності від буття речовинного» [14, с. 85–86].

Якщо ці літургійно-синергійні імплікації екстраполювати в сценічний простір театру, то можна стверджувати, що субстанції сценічного дискурсу динамізуються. Дихотомія синхронного та діахронного аспектів події (контрпозиції часу і простору, архітектоники і пластики) усувається тринарною моделлю, де Абсолют, Іпостась певної ідеальної Гри опосередкує межі суб'єктно-об'єктних колізій сценічного субстанціалізму, який все презентує як «тіло» або як його субститут – «маріонетку». «Причащання» в театрі традиційно здійснював протагоніст, комунікант, а пізніше – антрепренер, продюсер, рекламист тощо. Проте субстанціалізм Гри є особливим: Гра грає в людях, як доля в античному театрі, а вони – лише ляльки в руках богів, режисерів, улюблених акторів, конферансьє тощо. Тому варто більш детально поглянути на моделі А. Арто і Г. Крега – двох режисерів, які побудували певний Ідеальний Театр в європейській культурі ХХ ст.

А. Арто пише: «Про наші уявлення про життя свідчить епоха, де ніщо до життя близько не стосується. Цей мученицький розрив призводив до того, що речі починають здійснювати помсту за себе. Поезія уходить від нас і нам уже не під силу розпізнати її в оточуючих нас явищах, тоді вона раптом починає пробиватись із дна земного світу. Чи навряд коли-небудь можна побачити стільки злочину, беззмістовної надлишковості, котрих можна пояснити єдиним нашим безсиллям перед життям.

Театр створений для того, щоб повернути до життя наші задавлені бажання; дивна жорстока поезія виявляє себе в ексцентричних вчинках, але відхилення від життєвої норми говорять про те, що життєва енергія ніколи не закінчується і достатньо лише дати їй правильне направлення» [1, с. 99].

Хвороба (чума) стає моделлю театру жорстокості: «Останній, хто залишається в живих, втрачає голову від відчаю: син, раніше слухняний і благородний, вбиває свого батька; людина стримана збезчещує свого найближчого: ласолюбивий робиться непорочним. Скупий викидає пригоршнями з вікна своє золото. Войовничий герой підпалює місто, яке колись рятував, жертвуючи своїм життям. Франт одягає на себе кращий одяг і йде гуляти на бойню. Думка про безконтрольність або близькість смерті сама по собі недостатня, щоб пояснити такі безглузді й немотивовані вчинки людей, які не розуміють, що смерть може дечому покласти край» [1, с. 114].

Отже, крапку ставить лише смерть, саме тому в Шекспіра ми бачимо купи померлих, драматургія живе передчуттям наступної смерті. О. Лосєв «виправдовує» таку надмірність «юнацьким індивідуалізмом» митців доби Від-

родження, неоплатонізм як приматом духу над матерією [10]. Проте від чуми в «Декамероні» Бокаччо до чуми в опусі Арто пройшло багато часу. При всьому бажанні, побачити інтенції неоплатонізму в театрі ХХ ст. неможливо. Неоплатонізм зник, а смерть залишилася. Утім Гра перекроковує через смерть, сцену заповнюють істоти, що не мають смертної форми існування, віртуальні кіборги. Формується феномен «дигітального гуманізму», за Г. Гусейновим, далекий від стікання, еманції з Єдиного (гармонії), який починає заgravати з антропологічної межею добра і зла, життя і смерті [6]. По суті – моделі «тіла без органів» і «надмаріонетки» є віртуальними, якщо *virtus* розуміти за античним зразком, – як «доблесний», «неперевершений», «кращий». Смерть у просторі *virtus* залишила і сценічне тіло людини, і ляльку, бо вони є метафізичними моделями безсмертного, одвічного людства, яке, як немовля, грає на березі океану само з собою.

Гордон Крег прожив багато років, пережив всіх друзів, які поступово або раптом відходили в небуття. Тому інтродукція сходів буття, яка є раннім передчуттям або набуттям досвіду життя, свідчить про те, що сцена землі і неба і весь сценізм буття людини є однією комунікативною сценою зустрічі «Я» і «Ти», «Я» і Абсолюту, «Я» і надмаріонетки, яка раптом приймає всі ролеві виклики, ризики, загрози. Режисер залишається сам на сам зі своїми думками, поодиноким, бо маріонетка не є актором, вона лише є його тінню. Ми починаємо бачити, що театр самотності, театр тіней має походження саме з далекого сакрального простору східних культур. Так, у Антонена Арто – це культура Балі, балійський театр починає входити в європейський простір і розкривати свою небуттєвість. Гордон Крег знайшов більш давню субстанцію культуротворення – ляльку.

Крег фіксує порожнечу, тінь буття, його нерушійність, за Парменідом, як певне сприймання волі (чужої волі), яку можна визначити як абсолютну ідентичність одинокого «Я», Нарциса людства, що дивиться в дзеркало природи, не помічає, що він є, а бачить абсолютно іншу особистість – нерушійну, називає його надмаріонеткою, великими іншим, але це є він сам. Саме в такий позиції знаходиться Едвард Гордон Крег. З неї немає виходу, це соліпсизм про який пише О. Лосєв по відношенню до О. Скрябіна. Це надлюдина Ніцше, яка ховається в темнощах власної тіні, намагається знайти своє обличчя в надмаріонетці як гіперсимволі тотального небуття. Це дійсно ювенальний індивідуалізм, за Лосєвим, Ідеального Театру ХХ ст.

Йдеться про те, що повна ідентичність «Я» і всесвіту, «Я» й іншого, яким є людство, свідчить про те, що існує той великий інший, якого актор знаходить у собі, але, як не дивно, цей великий інший, як надмаріонетка, є йому повністю підвладним. Тут можна згадати Нарциса Анрі Жида, згадати Нарциса Григорія Сковороди, звичайно, Нарциса греків, Нарциса, якого описує Ортега-і-Гассет, –

примата роду гоменід. Він дивився на себе в дзеркало води і дивувався, що це за дивна постать: я посміхнувся – і він посміхнувся, я махнув рукою – і він махнув рукою, тобто ідеальний візаві Ідеального Театру повністю повторює дії актора і є повністю страждальною, дзеркальною субстанцією. Такий Нарцис-режисер і така надмаріонетка, що є повністю ідентичними людству в цілому, стають концептуальним полем того тотального соліпсизму, якщо його оцінювати в плані філософських імплікацій, тотальній ідентичності, якщо її оцінювати в плані драми, драматургії і сценізму, не помічається як власне «Я», а помічається як повністю незалежна від актора субстанція Гри.

У цьому і полягає вся драма і вся складність міфологеми Гордона Крега, якої не оминули й інші творчі майстри театру і синтезу мистецтв ХХ ст. З одного боку, він намагається повністю об'єктувати волю гравця з тінями, але він цю волю бачить лише в дзеркалі, у зліпках, у сценічному просторі, у жесті, у русі, у біомеханіці та ін.

Гордон Крег буквально у формі маніфесту визначає свою думку. «Серед усіх мрій, що здатна висловити архітектура, наймогутніше – це щаблі, що летять вгору або йдуть кудись униз, – ось про це відчуття архітектури я часто розмірковую: як їй вдається без допомоги мови передати живий початок, драматизм безмовності? А зрозумівши це, я вдаюся до пошуків подібного драматизму в архітектурних формах, намагаючись висловити з допомогою їх образи, що переслідують мене. Так з'явилися на світ мої “Сходи”» [8, с. 184–185].

Виникає дивна ситуація: потрібно утворити дивний, хаотичний, непорядкований медіум, живий стихійний владний, або безвладний (це те ж саме, що некерований суб'єкт сценічної дії – актор) і знайти йому антитезу, повністю скеровану, гармонійну, страждальну субстанцію – маріонетку або надмаріонетку. Надмаріонетка шляхом ідентифікації художника і режисера, потрапляючи в поле дії прадистанціювання, за М. Бубером, тобто набуття досвіду сакрального відношення до абсолюту, реалізує гармонію Всесвіту, вічну тишу і спокій сценічного універсуму.

Не випадковий рух, не вгамовані емоції, а, навпаки, одвічні архетипові клішовані коридори комунікації, які є сакральними жестами, що можна побачити в іконі Давньої Русі, в інших архетипах давніх культур, поєднуються в концепті надмаріонетки. Тут же можна запитати, а чи вдається такий симбіоз Гордону Крегу? Ні, не вдається. Чи вдається він Антонену Арто? Не вдається. Чи вдається він Ріхарду Вагнеру? Ні, не вдається. Скрізь ми бачимо два модули творчості – ідеальний і здійснений. Здійснений є дзеркалом, здійсненою гармонією. Нездійснений залишається пошуком тотальної ідентичності на сцені землі і неба, як у Гордона Крега. Це й є той шлях пілігрима, або проща до абсолюту, як це блискуче написав в есе «Проща до Бетховена» Ріхард

Вагнер, є театр жорстокості оголеного безуму, коли людина страждає і переживає якісь катаклізми, що нагадують симптоми чуми, за Антоненом Арто.

Абсолют як Ідеальний театр був здійснений в одній душі, описаний та проспіваний єдиним голосом актора, який живе в скажено важких умовах божевілля сцени ХХ ст. Арто продовжує виступати на сцені, яку побудували йому друзі, біля будинку божевільних, друзі-сюрреалісти, які його жаліли. Арто живо в графіці – чудових малюнках безумного режисера, безумного театру, живе в чудових, витончених візерунках, які нагадують Японію, творчість Гордона Крега, який задав парадигму. Задав той великий полісценізм буття театру, де бажання бути в усіх світах стає роковою настановою універсальності художнього синтезу. Але за цим усім світом тоталогії та маргінальності сцени стоїть той медіум, який і рухається, і не рухається, – надмаріонетка.

Маріонетка взяла за руку Крега і повела в підземелля, підземелля пристрастей, яких так хотіли позбавитися Мейєрхольд, Брехт, Курбас та ін. Але Крег хотів більшого, він хотів гармонії. Він ще не був авангардним художником, а був генієм стилю модерн. До речі, такою ж модерною танцюристкою космічного зразка була й Айседора Дункан. Отже, шлях самотності, ювенальна ляльковість сценічного буття Крега поєднує його з Ріхардом Вагнером, Міцкевичем, Скрябіним, але не зі Стравінським чи Равелем. Це вже митці іншої доби.

На верхівці сходів Крега можуть грати діти – метелики, може спускатися жінка до чоловіка, який блукає в лабіринті своїх пристрастей, може якась втомлена людина-андрогін стати десь посередені цих сходів і, поєднуючи буття з небуттям, розгубиться – вона не знає, куди йти, або в гору, або вниз.

Рух є архетипом сцени, є справжнім глибинним пошуком шляху, а от куди йти – вгору чи вниз, ніхто не підкаже. Гордон Крег спускався нижче, нижче і нижче, досягнув стихію комунікативного універсуму сучасності, повної пристрастей, амбіцій, хаосу. Недарма він так іронічно описує актора як невідкладного собі невротика. Адже, піднімаючись вгору, Крег бачив лише дзеркало, відображення, ляльку-маріонетку, копію власного «Я», копію Абсолюту. Гордон Крег відтворює своєрідний діалог композитора, музиканта, художника та актора, який в певній мірі уособлює діалог видів мистецтв, ці персонажи намагаються знайти єдиний шлях до *Gesamtkunstwerk*, образ сценічного надмистецтва в світі, але кожен його знаходить по-різному.

Ми потрапляємо в ситуацію медіума, ситуацію символістських пошуків розбитого дзеркала, що існує на дні глибин «Я», як писав В'ячеслав Іванов, коли з одного величезного цілісного дзеркала виникають тисячі мозаїчних осколків не менш яскравих, не менш цікавих облич особистості. Радикальний пошук субстрату творчості, того дзеркала, що дає повну ідентичність думки, почуттів, жестів, пластики, голосу і всього того, що зазначив як діалог душі

Ріхард Вагнер, призводить до певної драми іронічного нарцисизму, трагізму, який так гостро виявив себе в долі Айседори Дункан. Проте не можна сказати, що матерією для всіх нових і новітніх трагедій, нових і новітніх драм може бути тіло людини, може бути голос людини і взагалі щось людське. Яке ж, однак, – надлюдське, божественне абсолютне? Ні, говорить Гордон Крег, потрібно приземлити ідеал, пробити все глибини землі, увійти в інфернальне небуття людського «Я» і там побачити цей матеріал. Він його називає дивно – «надмаріонетка». Не бог, не абсолют, не надлюдина, а надмаріонетка. Цей ювенальний поштовх дитинства, вічно молодого ювенального людства, яке не вийшло зі світу свого дитинства, вічно грає, не добачаючи того, що грає трагедію.

Це феномен Гри, вічного ювенального поштовху розчиненого перед людством буття, яке може бачити тільки само себе, бо немає іншого людства, яке грає само з собою, як немовля у Геракліта, яке завжди програє, бо будь-який гравець є лише гостем на цій сцені і швидко замінюється іншим гравцем. Пустий простір Брука можна інтерпретувати, за Крегом, як зміну поколінь гравців, які грають одного й того ж самого Гамлета. Гамлет переживає століття, але він саме тому є вічним, що уособлює одвічність ідеального людства на ідеальній сцені, в ідеальній ситуації відношення «Я» і іншого.

Щоб зрозуміти образ трагічного нескінченного простору Gesamtkunstwerk Вагнера, варто поглянути на гравюри Крега, які є прямою відсилкою до офор-тів Рембрандта. Це «Три хрести», де декілька стадій офорту, темного світу свідчать про те, що є вертикаль хреста, хоча вона у Крега не позначена як хрест. А лише позначена як сходження вертикалей, обрублених зверху колон якогось невідомого храму. Ті діагональні струми, які так легко пройшли з офорта Рембрандта, свідчить про те, що це одна темрява Рембрандта і Крега.

Людина грає у просторі землі і неба, іде в небуття як верства білих строїв – архітектури вертикалей, намальованих Крегом. Ці обрублені вертикалі, підставки не є колонами, уквітчаними, як в Єгипті, папірусами і лотосами, а є обрубками – образами трагічно завершеного життя, яке створює виклик, спонукає до опору. Цей опір створює не людина, а маріонетка.

«Мені маріонетка є останнім відгуком якогось шляхетного та прекрасного мистецтва колишньої цивілізації. Але, як і всяке мистецтво, що потрапило в сальні або грубі руки, маріонетку виставлено на ганьбу. Нині всі маріонетки лише коміки низького штибу» [8, с. 227].

Крег пережив першу і другу світові війни, бачив усе, але ранні гравюри 1907 р. – це похід у нікуди, певна інтродукція, інверсія верху і низу. Скрізь домінують колони, які не мають завершення, уквітчення. Є лише голий і відкритий вибух угору, який свідчить про те, що цей похід не є завершеним і не може бути ніколи завершеним.



«І тим не менше в них є і ніжність, і чарівність, і навіть витонченість пліч-о-пліч з силою; до того ж кожен окремий твір дихає любов'ю. Ну, а чи при-таманні їм сентиментальність, емоції, самолюбівання художника? Анітрохи! А шалені сумніви надії? Ні натяку на них. Несамовита рішучість? Ні тіні її. Жодне з цих безглузвих зізнань не вирвалося в художника. Жодних ознак гордині, страху, прагнення розсмішити і взагалі всього того, що хоч на тисяч-ну частку миті спонукало б свідомість чи руку художника вийти з покори законам, що керують його творчістю. Як це чудово! Ось що означає бути великим художником! Жодні емоційні виливи сьогodнішнього та вчорашнього мистецтва не є проявами вищого розуму; інакше кажучи, це не вияв вищого мистецтва. Той давній дух проник до Європи, витав над Грецією, довго утри-мувався в Італії, але врешті-решт був вигнаний звідти і втік, залишивши нам бісерний струмок сліз-перлин» [8, с. 230].

Гіпотетично, драматично і відразу ж катастрофічно розігрується драма обезосіблення образу сцени і того бездушного простору, тої свідомості без тіла і без духу, яка, за великим рахунком, є каменем, ідолом, яка існує до живої християнської душі. Що це? Похід в язичництво, радикальна метаморфо-за занурення в поганство? Ні. Надмаріонетка не є religare, не з'єднує людей, вона є лише тотальним ідентифікатором. Лише означає межі прадистанціо-нування людини і Абсолюту, лише маркує глибинне протистояння людини й іншої людини, людини і Бога.

Згодом маріонетка поступається своїм місцем масці. Крег пише: «Я не ви-кладатиму тут історію масок, тому що мені зовсім не хотілося б відволікати читача від предмета нашої розмови, яким є значення маски для життя сьогod-нішнього та завтрашнього театру. Маска не менш важлива нині, ніж вона була важлива за старих часів, і її в жодному разі не можна викидати за непотріб-ністю разом із різним застарілим мотлохом, як і в жодному разі не можна бачити в ній тільки дивину, антикварну річ, бо її існування необхідне для мистецтва театру» [8, с. 236].

Ми бачимо цікаву сентенцію, яка певною мірою є жестом відчаю, нама-гання архаїзувати сучасну людину, повернутися в тисячоліття царствування Єгипту, де людина вірила, що вона буде жити вічно на божественних полях Іару, а для того що б пройти цей обряд психостазії, переходження в стан ін-шого буття, треба було пройти в символічно через шкуру шакала, і відбувалось оновлення, омолодження, переходження через смертний поріг, що фактично і робило душу маленькою, лялькоподібною. Людина в якості маленької душі разом із сонячним немовлям перепливала через небесний Ніл на божественні поля Іару.

Щось подібне пропонує і Гордон Крег. Він, як і Олександр Скрябін, тільки іншими словами і в інших образах пропонує нову містерію ювеналізації душі

людини, перетворення її зі смертної істоти в стан безсмертної надмаріонетки, тобто пропонує лялькоподібність душі гравця. Це, однак, ідеальна лялькоподібність, надмаріонетка, не створена з каменя, дерева, як лялька, це образ ляльки, який стає ейдосом, стає вічно рушійним ідеалом.

**Висновки.** Варто запитати: чим відрізняється маріонетка від надмаріонетки? Якщо маріонетка потребує зовнішніх зусиль, її сіпають за нитки, то надмаріонетка нічого цього не потребує, вона є нерушійно-рушійною, її дії сценічно відбивають волю деміурга – художника, режисера, який ототожнює себе з ювенальним образом метафізичного людства в сценічному русі. Що це – утопія? Це сценічний Gesamtkunstwerk, який пропонує цікавий художник і режисер.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2000. 440 с.
2. Ареф'єва Є. Ю. Поетика як хорєя та аретєя: синкретизм музики І. Стравінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. Вип. 27. Рівне : РДГУ, 2018. С. 106–111.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.
4. Гаевский В. Хореографические портреты. Москва : Артист. Режисер. Театр, 2008. 608 с.
5. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 364 с.
6. Гусейнов Г. Что такое цифровой гуманизм? 2016. URL: <https://www.rfi.fr/ru/rossiya/-20160507-что-такое-digitalnyi-gumanizm> (дата звернення: 10.03. 2023).
7. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. Петра Дениска. Київ : Курс, 2008. 504 с.
8. Крег Е. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. Москва : Искусство, 1988. 399 с.
9. Легенький Ю. Г. Культурология изображения: (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
10. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Москва : Мысль, 1978. 623 с.
11. Мислер Н. Танцуй, память! Николай Рерих и этнография. *Видение танца. Сергей Дягилев и Русские балетные сезоны*. Москва : Skira, 2009. С. 75–79.
12. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. Москва : Галарт, 2001. 344 с.
13. Фуко М. Технологии себя. URL: [http://www.intelros.ru/pdf/logos\\_02\\_2008](http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008) (дата звернення: 10.03. 2023).
14. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. Москва : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
15. Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА, 2000. 378 с.

## REFERENCES

1. Arto, A. (2000). Teatr y eho dvoynyk. Sankt-Peterburh: Sympozyum [in Russian].

2. Aref'yeva, YE. (2018). Poetyka yak khoreya ta areteya: synkretyzm muzyky I. Stravins'koho. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: zbirnyk naukovykh prats'. Vyp. 27. Rivne: RDHU, S. 106–111 [in Ukrainian].
3. Bakhtyn, M. (1979). Éstetyka slovesnoho tvorchestva. Moskva: Yskusstvo, 1979 [in Russian].
4. Haevskyy, V. (2008). Khoreohrafycheskye portrety. Moskva: Artyst. Rezhysler. Teatr, 2008 [in Russian].
5. Haleev, B. (1987). Chelovek, yskusstvo, tekhnika. Kazan': Yzd-vo Kazan. un-ta [in Russian].
6. Huseynov, H. (2016). Chto takoe dyhytal'nyy humanyzm? Retrieved from <https://www.rfi.fr/ru/rossiya/-20160507-chto-takoe-digitalnyi-gumanizm> [in Russian].
7. Dzheymison, F. (2008). Postmodernizm, abo Lohika kul'tury pizn'oho kapitalizmu / per. z anhl. Petra Denyska. Kyiv: Kurs. 504 s. [in Ukrainian].
8. Kreh, E. (1988). Vospomynaniya. Stat'y. Pys'ma. Moskva: Yskusstvo [in Russian].
9. Lehen'kyy, YU.H. (1995). Kul'turolohiya yzobrazheniia: (opyt kompozytsionnoho synteza). Kyev: HALPU [in Ukrainian].
10. Losev, A. (1978). Éstetyka Vozrozhdeniia. Moskva: Mysl' [in Russian].
11. Mysler, N. (2009). Tantsuy, pamyat'! Nikolay Rerykh y étnohrafiya. Vydenye tantsa. Serhey Dyahylev y Russkyye baletnye sezony. Moskva: Skira. S. 75–79 [in Russian].
12. Sarab'yanov, D. (2001). Modern. Ystoryia stylya. Moskva: Halart [in Russian].
13. Fuko, M. (2008). Tekhnolohyy sebya. Retrieved from [http://www.intelros.ru/pdf/logos\\_02\\_2008](http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008) [in Russian].
14. Khoruzhyy, S. (2005). Ocherky synerhiynoy antropolohyy. Moskva: Ynstytut fylosofiy, teolohyy y ystoryy sv. Fomyi [in Russian].
15. Chepelyk V. (2000). Ukrayins'kyy arkhitekturnyy modern. Kyiv: KNUBA [in Ukrainian].

*Arefyeva Anna Yuryevna*, Candidate of Philosophical Sciences, Doctoral Candidate of the Department of Ethics and Aesthetics, State Pedagogical University named after Mikhail Dragomanov

## **THE SYMBOLOGY OF THE CONCEPTS «THE BODY WITHOUT ORGANS» BY ANTONIN ARTAUD AND THE «SUPERMARIONETTE» BY GORDON CRAG AS A PHENOMENON OF METANTHROPOLOGY OF STAGE SYNTHESIS**

*The purpose of the article is to define the philosophical and anthropological boundaries of the stage space as a game phenomenon. The research methodology is focused on comparative and systemic approaches, which enables a comparative analysis of the formation of the integrity of the synergistic, architectural, plastic dimensions of the artistic image of the scenic synthesis of arts. Scientific novelty of the article. It is proved that the*

«theatre of cruelty», according to A. Artaud, is defined in the context of bodily implications, and the «super marionette» of H. Craig is presented as a willful impulse of the cultural and historical resource of the stage play. Conclusions. Concepts-metaphors of A. Artaud and H. Craig influenced the artistic thinking of stage masters, in particular, they found expression in the work of I. Stravinsky, Vs. Meyerhold, B. Brecht.

**Keywords:** myth, synthesis of arts, meta-anthropological border, work of art, Gesamtkunstwerk.

