

Н.В. КАКОВА,
АРКЕЛЬ

СИСТЕМА АРТО.
ТЕЗИСЫ.

I. Три этапа развития сознания.

Необходимость Вселенной познать себя выразилась на определенном этапе ее развития в появлении Человека /человеческого сознания/. Человеческое сознание в свою очередь проходит определенные этапы становления. На раннем этапе развития сознания человеку свойственно "материальное чувство", "интуиция вещи", "античный материальный космос" /А.Ф.Лосев/ - "стадия Мифа", "отношение людей к природе" /В.В. Малявин/

Далее наступает "стадия Истории", "отношение людей между собой" /Малявин/, эпоха "диалектики" /Ницше/. Эта эпоха делится на периоды:

- "Абсолютная личность" - монотеизм" /Лосев/;
- Ренессанс - "абсолютизированная человеческая личность, но все равно личность", "титанизм" /там же/;
- Начиная с Шекспира - "саморазоблачение Ренессанса" /там же/, переходный период к "стадии Структуры" /Малявин/;

Рубеж XIX-XX в.в. ознаменовался ее наступ-

лением. Стадия Структуры - Третий этап становления сознания. Индивидуализм сменился на противоположное - "общественность и коллективизм", "конечно, такой коллективизм, который не подавляет личность, а помогает ей развиваться". /Лосев/.

На стадии Структуры критическая рефлексия доводится до "логического предела" /Малявин/. Естественным выходом из рефлексии является синтез, как единственная живая форма. Синтез, как уничтожение всяческих границ - Творчества и Бытия, Науки и Искусства, художественных форм, - знаменует собой само-разрушение рефлексии.

При этом стадия Структуры включает в себя и предельное развитие личности /II этап/, и принцип космических соответствий /I этап/.

Стадия Структуры восстанавливает способность сознания совмещать противоположные смыслы.

"Философия Структуры" - это конец, т.е. завершение философии в ее качестве рассуждения и диалектики" /Малявин/, Восток-Запад, 217/.

Искусство стадии Структуры - это не искусство в классическом его понимании, скорее, его противоположность.

Театр Структуры - это антитеатр.

2. "Театр жестокости" - выход за пределы 198

"сознания".

Стадия Структуры неизбежно приведет к завершению периода "ноосферы" /В. Вернадский/, и человек /*Homo sapiens*, человеческое сознание/ полностью выполнит свою роль в самопознании Вселенной. Вселенная перейдет на качественно новый уровень - эстетического сознания или сверхсознания /сверхчеловека/.

"Человек - это канат, протянутый от животного к сверхчеловеку, канат над бездной" /Ф. Ницше "Так говорил Заратустра"/.

Реальным путем к сверхсознанию является антитеатральная /философско-театральная/ система Антонена Арто - "Театр жестокости".

3. Театральная система Арто.

"Идея театра утрачена. И в том, что театр ограничивается погружением зрителя во внутренний мир каких-то марионеток, что он превращает зрителей в созерцателей, - можно увидеть, почему элита отворачивается от него, а масса в поисках удовлетворения потребностей - которого не находит в театре - идет в кино, мюзик-холл, цирк. Наша чувствительность предельно притупилась, и мы, несомненно, нуждаемся в театре, который разбудит нас - наши чувства, нервы

и сердце". /Арто. Театр и Жестокость/.

Арто низвергает весь психологический театр, который только тем и занимается, что постоянно перекапывает обыденное сознание. В тотальном театре Арто происходит Творение Бытия.

Театр Жестокости рождается из эстетики сюрреализма, для которой свойственно:

1. революционное разрушение предшествующих форм культуры, апатирование пулики;
2. основной прием - создание "ошеломляющего образа" путем соединения несоединимого, помещения в один событийный ряд разноплановых понятий, явлений;
3. сюрреализм изображает предмет лишенным естественного контекста, помещая его в чужеродную среду.

Сюрреалистическое произведение рождается на разных уровнях сознания, еще более разрушая его. Но проблема в том, чтобы эти уровни синтезировать.

Театральная система Арто исходит из анархического разрушения, "ошеломляющего образа", снятия контекста, обладая сверх того метафизическим устремлением.

Сталкивая разноплановые понятия - от явных художественных символов, до конкретных бытовых явлений - Арто создает видимый хаос в развитии действия.

"Но все это ничего не даст, если за всем 200

этим не будет стоять реальное метафизическое искушение, обращение к непривычным идеям, которые невозможно ни как-то ограничить, ни даже формально обрисовать. Эти идеи касаются Создания, Становления, Хаоса, все они космического порядка, и театр давно уже отвяз от них. Они могут в некотором роде уравнивать Человека, Общество, Природу и Вещи". /Арто. Театр Жестокости. I Манифест/.

Каждое явление этого хаоса имеет первопричину в сущностной структуре Мира.

Разноплановые сценические явления проектируются при восприятии на соответствующие уровни сознания. Сознание, в котором происходит синтез различных явлений хаоса, преобразуется в сверхсознание /"предельно чуткое и текучее бессознательное", Арто/. Сверхсознание и есть тот Двойник /"распорядитель священной церемонии", Арто/, который является основным понятием в эстетике "театра жестокости".

Антитеатр Арто не создает нового Театра, как не создает и новой реальности. Встречи с Двойником происходит на столкновении реальности и сна.

"Мы хотим сделать театр - реальностью, которой можно было бы верить, и которая, кроме того, воздействуя на наши чувства, давала бы истинные, настоящие переживания. 201

Наши мечты воздействуют на нас, а реальность воздействует на наши мечты, и мы думаем, что возможно воплотить мысленные картины в видение, которое будет воздействовать тем сильнее, чем более соответствующим образом организовано. И зритель поверит в этот театр при условии, если он его примет именно как видение, а не как копию реальности. Если он сможет освободить в себе магическую стихию сна, сна ужаса и жестокости". /Арто. Театр и Жестокость./

4. Театр и метафизика.

Арто противопоставляет метафизический метод логике каузальности и Тождества. Метафизический театр увлекает актеров и зрителей в иную /особую/ логику событий. Этот мир остается реальным /сверхреальным/, однако ситуации видимого /зримого/ действия доводятся до крайности, до пограничных ситуаций.

Метафизический театр освобождает сознание от оков разума и логики, раскрепощает творческий потенциал.

"...он /Театр/ вновь введет в моду великие вопросы и великие страсти, которые современный театр спрятал под лаковой оболочкой ложноцивилизованного человека. ... Великие социальные потрясения, международные и междоусобные конфликты, природные 202

силы, вменательство случая, притяжение рока проявятся в нем либо опосредованно - в движениях и жестах персонажей, увеличенных до размеров богов, героев или чудовищ, персонажей мифической величины, либо прямо - в форме материальных проявлений, полученных новыми научными способами." /Арто. Театр Жестокости. II Манифест./

Метафизика театра позволяет актеру вырваться за границы личности.

"Он /актер/ - только вместилище космических сил, ступок мировых колебаний, узел вселенских связей." /Малевин. "Восток-Запад, 224/.

О представлении Балийского театра Арто писал:

"Мы внезапно оказываемся в самой гуще метафизической борьбы, и твердость тела в трансе, напрягшегося под натиском космических сил, превосходно передается этим неистовым танцем, где мы внезапно ощущаем начало первозданного отпадения человеческого сознания". /Арто. О Балийском театре/.

Актер перемещается в сферу "не-Я". В результате возникает Двойник, "который, ^сгордясь ребяческой наивностью своего школярного сарказма, возбужденный натиском ревущей бури, безотчетно ступает среди чудес, в которых он ничего не понял." /Арто. Там же./

Движение к Двойнику, по Арто, есть про-

цесс построения иероглифов /с необходимой последовательностью вырастающих друг из друга/, как элементов сверхсознания. Прообраз он находит в иероглифической письменности и в раскрытии "узловых точек организма", ~~накрывающих~~, "связующих телесное с духовным и в конечном счете, открытых в бесконечность пустого космического тела." /Малевин. Восток-Запад, 225/.

Идею иероглифики Арто связывает с дыханием:

"Я могу иероглифом дыхания возродить идею священного театра". /Арто. Чувственный атлетизм/.

Аналогию основополагающей идее иероглифа у Арто мы находим в учении об архетипах К.Г.Юнга, разработавшего "аналитическую психологию" и очистившего учение Фрейда от сексуальной основы.

По Юнгу, стереотипам сознательной деятельности человека соответствуют архетипы, представляющие собой схематические, символические образы и составляющие основу всех представлений человека. Архетипы имеют различные уровни /общечеловеческий, расовый, национальный, социальный, профессиональный, уровень микросоциума, и т.д./ Психика включает также "коллективное бессознательное" - общечеловеческий опыт в сумме с дочеловеческой памятью.

Концепции иероглифа у Арто наиболее близка среди театральных систем концепция актера-сверхмарионетки Г.Крега. /На сопоставлении этих двух систем выявляется индивидуальность и великое значение каждой из них./ Сценическое действие у Крега - "динамическая структура". "Для этого следует использовать и разные точки зрения на один и тот же объект, и житейски немотивированное освещение, и внезапные скачки действия, происходящего в разных временных и пространственных измерениях." /Бачелис, 156/. Спектакль у Крега вырастает на основе партитуры. Партитура предполагает "способность сверхмарионетки", послушной режиссерскому замыслу и диктату, самостоятельно постичь Поэта и приплюсовать к режиссерской композиции нечто сверх нее сущее, режиссеру не известное и не доступное." /Там же, 167./

У Арто принцип иной. В основе сценического действия - естественный, архетипический, "иероглифический" язык. Если Круг не исключает возможность импровизации у актера, то Арто ориентируется, можно сказать, на полную импровизацию актерского сознания, однако, сознания перестроенного, очищенного.

Круг ведет актера своим путем, но к той же цели, что и Арто.

"Получая от режиссера импульсы, идущие

295

от идеи Поэта, актер наполнит сценическое действие сверхсмыслом, или, на сегодняшнем языке, обобщением, философской мыслью, надличной истиной всеобщего и закономерного." /Там же, 172./

Если для Арто Театр - это средство для обретения высшей реальности, "встречи с Двойником", то Круг - только силится вернуть Театру его собственную природу." /Там же, 177./

5. Театр и слово.

Арто отвергает "текстовый" Театр за его психологичность. "Позволять господствовать словесной речи над сценой или словесному выражению над объективным выражением посредством жестов и всего, что помогает постичь дух непосредственным чувством пространства, значит поворачиваться спиной к физическим требованиям сцены и восста~~навливать~~ивать против ее возможностей. Мы должны сказать: мир театра принадлежит не психологическому, а пластическому и физическому. И речь идет не о том, способен ли физический язык театра достичь психологической определенности языка слов, может ли он выражать чувства и страсти так же хорошо, как выражают их слова, но о том, есть ли в мысли и понимании нечто такое, что нельзя ухватить словами и что может быть передано с наи-

296

большей точностью жестами и всем, что принадлежит языку самого пространства... Изменить назначение слова в театре — значит заставить его служить в качестве конкретного и пространственного объекта и тем самым соединить его со всем, что имеется в театре пространственного и значимого в его конкретном аспекте." /Арто. Восточный театр. Западный театр /

Миссия слова переосмысливается Арто.

Обычно мы пользуемся словом для логического выражения идеи. Театру, по Арто, такое слово не нужно, более того — вредно.

"Буква ворует слово и вплетает его в каузальную цепь, опутывающую сознание человека. Нисправвержение ее диктатуры означает высвобождение интимного и чувственного аспекта слова". /Малевич. Восток-Запад. 218/ Отнимая у слова его обычное значение, Арто ставит его в один ряд с жестом, дает ему весомость Вещи. Язык жестов, звуков, света, пластики и т.д. в театре призван разъединить материальные явления, разрушить все состояния, в которых пребывает заключенный дух. И слову, помещенному в ряд элементов этого языка, необходима метафизическая основа, благодаря которой разрушается формальная связь слов. Слово превращается в заклятие.

Слово у Арто выражает не идею /мысль/, а

сущность, опредмечивая ее и тем самым при-
нимая. Таким образом, слово получает не-
кую праздную функцию, наделяется праздни-
чной миссией. Отсюда следует понятие слова
как игры. Сущность обтырывается словом.

Реальность, царящая на сцене, творимая
этим конкретным, вещным языком театра, обе-
спечивается материальностью элементов
этого языка. Связь этих элементов между
собой, их столкновение, их взаимодействие
вполне явно и конкретно. Эта реальность
"не отличается от зримых образов, но скорее
"постоянно скрывается за своим собствен-
ным образом". /Малевич. Восток-Запад, 223/.

"... более всего поразительно пони-
мание материи как откры-
тия, которое словно рассыпано в
знаках, научая нас метафизическому единст-
ву конкретного и абстрактного в неу-
ничтожимых жестах. Ибо здесь
есть знакомый нам реалистический аспект,
но возведенный в бесконечно большой по-
рядок силы и определенным образом стили-
зованный.

...В этом театре всякое творение воплоща-
ется на сцене, находит свой образ и самые
свои истоки в тайном физичес-
ком импульсе, который есть Речь
до слов". /Арто. О Балетском театре./

6. Театр и игра.

Трагическое разъединение сознания - между неколебимым Всеединством бытия, неистребимо живущим в подсознании, призрачно и неотвязно зовущим, и экзистенциальными лабиринтами каузальной логики - разрешается у Арто в игре, где человек созерцает себя со стороны посредством действия.

Тем самым Арто возвращается от искусства обратно в сферу "жизни". Здесь - опять противопоставление системе Креха, перерастающей игру как элементарную систему знаков. Можно сказать, что у Арто речь идет о сверхигре, т.е. об особой архетипической системе знаков.

7. Театр и ритуал.

Прообраз своего театра Арто находит в ритуальных действиях /в частн., в представлениях Балийского театра/, где происходит единение человеческого и божественного.

Ритуальные мировые соответствия восстанавливают для Арто изначальную способность явлений /в том числе, слова/ вмещать в себя противоположные смыслы. Прежде всего это касается экзистенциального единства Жизни и Смерти, а также понятия Пустоты как "вместилища жизненной силы" /Малевин/, как высшей наполненности бытия.

"От жеста к звуку или крику нет перехода: все как бы передается по неведомым каналам, проложенным прямо в нашем сознании." /Арто. О Балийском театре"/.

В этой нерасчлененности - прообраз целостности сверхсознания. Т.е., речь идет о сверхритуале, отличие которого от священного ритуала Арто показывает на примере Балийского театра.

"Это представление предлагает блестящее соединение чистых сценических образов, для постижения которых создан совершенно новый язык: актеры с их костюмами образуют настоящие иероглифы, живые и движущиеся. И эти трехмерные иероглифы, расшитые узорами некоего числа жестов, мистических знаков, сообщают о невероятной и скрытой реальности, которую мы, люди Запада, решительно отбросили прочь." /Арто. О Балийском театре"/.

8. Театр и Жестокость.

Реальный путь к обретению Двойника Арто видит в "жестокости". В театре Арто "жестокость" - это реализация тех человеческих потребностей, которые в обыденной жизни считаются преступными, скапливаются в скрытых уровнях сознания и либо прорываются в извращенных формах, либо превращаются в комплексы неполноценности. "Жестокость"

должна напомнить человеку, что у него есть тело.

"Никто в Европе больше не умеет кричать, даже актеры, изображающие ужас, не умеют издать крик, эти люди, умеющие лишь разговаривать, забыли, что у них есть еще и тело, забыли, как пользоваться собственным горлом". /Арто. Чувственный атлетизм/

Отдельные человеческие органы, вне контекста человеческого тела, обретают самоценность, самодовлеющую значимость.

"...деформация тела /его расщепление, расщепление/ внушает идею символической равноценности всех образов и состояние полноты жизни, освобожденной "от диктатуры интеллекта". /Маяков. Восток-Запад, 221/.

Через ритуальное единство, через установление иероглифа, через освобождение от власти логики театр Арто позволяет человеку /актеру, зрителю/ прорваться к сверхсознанию.

9. Трагическое. Катарсис.

Несмотря на сильную зависимость системы Арто от восточных традиций, в ней вполне сохраняются европейские корни. Она неотделима от понятия "трагическое".

Творчество Арто двигалось к Катарсису не только бессознательно, как всякое творчество.

241

Он при этом прекрасно осознавал совершающийся в творчестве процесс: "Культура - это движение духа, который идет от пустоты к формам и от форм возвращается в пустоту, в пустоту как смерть. Быть культурным значит сжигать формы, сжигать формы, чтобы обрести жизнь." /Арто. Театр и боги/.

Здесь полное понимание создания художественной формы, как процесса художника от предкатарсического состояния /от кульминации/ к катарсису /развязке = смерти = жизни/. Наверное, можно сказать, что Арто, в силу раскрепощенности, исключительности своего сознания находился в постоянном предкатарсическом состоянии. Вся жизнь его - это творчество.

Если сравнить мировоззрение Арто с философией Мишеля Фуко, в чем-то близкой ему, они окажутся на различных позициях относительно цели творчества, т.е. катарсиса. У обоих существует понятие, смысл которого - "речь-до-слов". Но у Фуко речь идет об озарении, "предшествующем словам, восприятиям жестам". Это озарение содержит в себе "более прочное, более архаичное, менее сочинительное и всегда более "истинное", чем теории, пытающиеся дать им форму". /Фуко, 38/. У Арто же Двойник появляется тогда, когда озарение находит, наконец, искомую форму, опредмечивается - и в этом соединении не-

242

воединого возникает единство мира, гармония сверхсознание - катарсис - утрата всякой формы. Катарсическая схема произведений искусства /и подлинной жизни, конечно/ проглядывается в оценке Арто Балийского театра.

Арто, описывая представление, говорит о "языке, ключ к которому, кажется, нам уже неизвестен; и это раздражение, идущее от невозможности поймать нить, изловить звук, подставить ухо к музыкальному инструменту, чтобы расслышать его получше, - еще одно достоинство в активе спектакля" /Арто. О Балийском театре/ Это "раздражение" - психологическая необходимость спектакля. Это предкатарсическое состояние зрителя, ведущего действие навстречу собственному архетипу. В этой встрече рождается катарсис.

Представление таким образом обретает четкую композицию, ничего случайного, никакого произвола, никакой импровизации. "Это театр, который устраняет актера ради того, кто на нашем театральном жаргоне зовется постановщиком. Но последний становится чем-то вроде верховного мага, распорядителя священных церемоний, и материал, с которым он работает, принадлежит не ему, а богам. Кажется, что он задан первозданными соединениями самой Природы, дублиру-

емым Духом" /Там же/.

Композиция приводит к воссоединению разорванных частей, к обретению единственной формы, успокоению "раздражения".

"Словно волны материи с силой наталкиваются друг на друга, сбегаясь со всех сторон горизонта, чтобы влиться в бесконечно малую точку всеобщего трепета, транса - и закрыть пустоту страха." /Там же/.

Это поэтическое название пути к катарсису. Катарсис - это точка, не имеющая протяженности и времени.

Арто восклицает: "Все это напоминает экзорцизм, имеющий целью ОТПУСТИТЬ наших демонов." Исчезает вновь найденная форма, вернее, это форма есть всё - тождественное н и ч е м у.

Специфика театральной системы выявляется в процессе прохождения актерского /творческого/ и зрительского /"художественного"/ катарсиса.

В системе К.С. актер равен персонажу, его катарсис соответствует композиции произведения. Так, например, в трагедии всегда будут равны катарсис композиции пьесы /т.е. зрительский/, главного героя и его исполнителя. ~~интересно~~

В системе Брехта актерский катарсис возможен с большой натяжкой из-за постоянного

рефлексиования исполнителя. Возможно, предкатарсическое состояние /кульминация актера/ возникает уже в драматургической развязке. Но тогда театр Брехта патологичен.

Сложнее у Крeга. Актер тянется к своему образу, между ними постоянная дистанция.

Бачелис считает, будто Крeг "прекрасно понимал, что артист не может пребывать на такой высоте все время, пока идет пьеса. Крeгу нужны были те великие миги актерской игры, которые вызывают на театре состояние катарсиса." /167/ Если речь идет о "великих мигах" - это что угодно, но не актерский катарсис. Держаться на высоте, это не значит бултыхаться в образе, может быть, нечто третье /"the being"/.

В другом месте Бачелис справедливо пишет: "Обнаженная и движущаяся метафорическая структура, в центре которой находится актер-поэт, распространяет свою образную энергию на весь театр и захватывает собой всю аудиторию. Режиссер, актер, зрители - все, пока идет действие, - превращаются в некое эмоциональное и интеллектуальное единство, в некое "сверх-я." /176/.

Дело в том, что в реальности системы К.С. и Брехта - не катарсичны, т.е. не вызывают катарсиса у з р и т е л я. Системы Крeга и Арто катарсичны. Но концепции актера у них чуть ли не противоположны.

Для Крeга разделение актера и зрителя принципиально для искусства. Арто находится на грани искусства. В какой-то момент актер и зритель "театра жестокости" теряют различие психологических установок. Этот принцип еще более сконцентрировал и развил Гротовский.

Таким образом, Арто необходимо смещение актерского катарсиса как бы назад. Так вот, кульминация для актера "театра жестокости" наступает в момент выхода на сцену и все его действия во время спектакля - это предкатарсический акт до развязки - катарсиса. Это касается исполнителей любых ролей и вполне включает концепцию игры в понимании Арто, противопоставляя "театр жестокости" в этом пункте и отрицанию игры у Крeга и "отстранению" у Брехта.