

Д.С.СКАЧКОВ

ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА АНТОНЕНА АРТО

Рассматривается художественная концепция театра Антонена Арто и раскрываются механизмы ее социокультурной детерминации в культурном контексте развития философской мысли конца XIX – начала XX в., в частности философских идей раннего Фридриха Ницше.

Антонен Арто – французский режиссер, актер и теоретик театра – является ключевой фигурой театральной культуры XX в., сопоставимой с такими именами, как Константин Станиславский, Всеволод Мейерхольд, Питер Брук, Ежи Гротовский, Бертольд Брехт. Его театральная система, а точнее, особая философия театра, получившая название “театр жестокости”, сыграла одну из основополагающих ролей в становлении и развитии европейской театральной культуры второй половины XX в.

При жизни идеи Антонена Арто не были восприняты его современниками. Интерес к его наследию возникает лишь в 60-е годы, когда творчество А. Арто становится основой для трудов философов-постмодернистов: М.Фуко “История безумия в классическую эпоху” (1961), Ж.Делез “Различение и повторение” (1968) и “Логика смысла” (1969), трудов Ж.Дерриды и П.Пави. К идеям Арто обращаются самые заметные режиссеры того времени: Джудит Малина и Джулиан Бек, Питер Брук и Ежи Гротовский.

Театральную концепцию “театра жестокости” А. Арто также анализировали и многие российские исследователи: А.Дорошевич, И.Дюшен, Т.Проскурникова, Н.Рождественская, искусствоведы и философы: С.Исаев, В.Максимов, В.Малявин, М.Мамардашвили, В.Никифорова.

Обращаясь к вопросу об истоках театрального творчества и мировоззрения Антонена Арто, на наш взгляд, можно выделить три источника. Во-первых, это источники, на которые ссылается А. Арто в своих статьях, эссе, письмах и которые он сам тщательно анализирует (например, скрупулезно описанный им балийский театр). Во-вторых, это события его собственной жизни, реальность, которая чаще всего выступает креационистической противоположностью его творческой деятельности (изучается через биографии и описания современников). И, в-третьих, это культурные, искусствоведческие и философские “наработки”, уже освоенные и закрепленные человечеством. А. Арто никогда не делает на них никаких ссылок, но они подспудно существуют в нем, формируя его собственную философию театра и жизни. Одной из таких базовых величин для А. Арто становится, на наш взгляд, философия Фридриха Ницше, особенно его ключевое произведение раннего периода “Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм” (1972). Нахождению соответствия положений работы немецкого философа и идей Антонена Арто посвящена данная статья, цель которой – выявление взаимосвязи театральной концепции А. Арто с философскими взглядами Фридриха Ницше, что позволит определить взаимодействия театральной культуры с широким спектром культурно-исторических и социально-философских идей и поможет составить целостную картину театральной культуры конца XIX – начала XX в.

В философском труде “Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм” в ключевой главе “Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру” Фридрих Ницше противопоставляет аполлонического человека человеку дионисийскому, выделяемых как противоположности, характеризующиеся разнонаправленностью приоритетов: рационального и иррационального, объективного и субъективного, пластического и непластического, искусственного и естественного. Жизнь дионисийского поэта исходит из чувственного, плотского, сладострастного, исполненного жизненной энергии бытия, подобного дурманному опьянению. Аполлонический рационалист своей жизненной основой делает структурированность и упорядоченность, отдавая главенство схематизирующему разуму. Он не терпит каких-либо отклонений от норм, им же самим установленных, не приемлет нарушения границ непознанного при невозможности объяснить их логически и научнообразно. Дионисиец находит основу в высших,

непознанных сферах, аполлониец берет за основу самого себя, апеллируя к собственной разумности.

Ф.Ницше утверждал, что начиная с Еврипида и Сократа и по сей день европейская культура и цивилизация идут по пути рационалистического идеализма Аполлона, основываясь на постулате рассудочности, который резко ограничивает сферу еще не осмысленного познавательными возможностями разума. Просвещение разума, упоение здравым смыслом науки требуют угнетения исходных, изначально данных в распоряжение человека телесных и душевных сил. Рационалистическая сократическая культура, глубоко враждебная самой жизни, разлагает и умертвляет жизненные инстинкты, противоборствуя витальной, необузданной энергии природы и естества. Такая культура, по Ф.Ницше, неизбежно катится в пропасть саморазрушения, безудержно движется к своей гибели. Спасти современную культуру может лишь дионисическое начало – художественное вдохновение, противопоставленное сухому, бесчувственному разуму.

Несомненно, что Антонен Арто также был сторонником подобной идеи, только перенесенной им в сферу театра. А.Арто начинает с критики современного западного театра, который целиком является театром “аполлоническим” (хотя сам А.Арто этот термин не употребляет), аналитическим, педантично-психологическим, погруженным в мир человеческих страстей и конфликтов, театром, в котором разум тщетно пытается сконструировать высокохудожественное произведение из суждений, умозаключений и научно обоснованных (психоанализом) выводов. А.Арто пишет: “Кто сказал, что театр создан для того, чтобы прояснять характер, находить разрешение конфликтов в плане человеческой природы и ее страстей, в плане современной жизни и психологии, – разрешение конфликтов, которыми прямо таки переполнен наш нынешний театр” [1, с. 42]. Ведь сущность настоящего театра совершенно иная. Но именно западный театр, как считает А.Арто, является, в большинстве своем, пародией на театр, театром, лишившимся своего первоначального значения и смысла.

Противовес западному театру А.Арто находит в театре восточном, и особенно во впечатлившем его балийском театре, представление которого он посмотрел 1 мая 1931 г. на открытии Колониальной выставки в Париже. Что же отличает эти театры, в чем их существенная разница? Западный театр, по А.Арто, подвержен губительной и постыдной идее приоритета слова в театре, уничтожающей “все специфически театральное, иначе говоря, все, что не может быть выражено речью, словами, диалогом” [1, с. 37]. “Для нас театр Слова – это все, и, помимо него, не существует никаких иных возможностей; театр – это отрасль литературы, своего рода звуковая вариация языка” [1, с. 73]. Словесный театр выступает как театр аполлонический, театр пустых форм и сухих структур, театр, которому неведом экстаз настоящего творчества.

Театр возникает у А.Арто не через слова, а до слов. А.Арто предпринимает попытку отнять власть у слова, которое является лишь мертвым образом мысли, мертворожденным плодом разума. По его мнению, мысль, выраженная во внешних формах языка, теряется, так как слово, в силу своей ясной обозначаемости и завершенной терминологичности, останавливает мысль и выступает как ее завершение. “Речь в современном театре используется как некая обретенная ступень мысли, которая теряется, будучи воплощенной, во внешних формах” [1, с. 75]. Свержение власти слова – есть освобождение интимного и чувственного аспекта театра.

Подобного рода новый театр, мыслящий себя вне языка, должен был найти новую, совершенно иную основу для своего существования. Таким ядром в театральном творчестве и жизни А. Арто стало многогранное понятие, обозначено им словом *crauté* (с фр. – жестокость).

«Совершенно ошибочно слову “жестокость” придают смысл кровавой суровости, беспричинного и бескорыстного стремления причинить физическую боль. Жестокость, прежде всего, прозрачна, это нечто вроде жесткой направленности, это подчинение необходимости. Не существует жестокости без осознания. Именно это осознание и придает осуществлению всякого жизненного действия присущий ему цвет крови, его жестокий оттенок» [1, с. 111]. В философско-эстетическом подходе в жестокости присутствует некий высший детерминизм, выраженный в подчинении неумолимой

необходимости и в осознании этой подчиненности. Жестокость выступает как изначальное свойство самой жизни, а ее всеохватность служит мерой человеческой витальности и выступает дионисическим началом жизни.

Концепция жестокости А.Арто не только отразила индивидуальные взгляды художника, она выросла из всего обилия страхов, кризисов и упадка накануне Второй мировой войны. Театральная жестокость А.Арто проявилась как адекватная реакция на жестокость мира, которая оказалась основой самого мироустройства. “В огне жизни, в жажде жизни, в ее безрассудном порыве есть своего рода изначальная злобность: желание Эроса – это жестокость, смерть – это жестокость, воскресение – жестокость. В проявленном мире, говоря метафизически, зло есть постоянный закон, а то, что называется добром, есть усилие и – уже представляет собою жестокость”, – пишет А.Арто [1, с. 112–113].

Итак, “жестокость” становится, возможно, ключевым понятием этого времени. А.Арто утверждает: “Мы живем сейчас в эпоху, которая, вероятно, является уникальной во всей Мировой истории; мир, проходящий через сито строгого анализа, видит, как рушатся его прежние ценности. В нынешних событиях интересны не сами они, но то состояние морального кипения, в которое они погружают души; интересен сам градус крайнего напряжения. Интересно то состояние осознанного хаоса, в которое они постоянно нас выгалкивают” [1, с. 126–127]. Современную ему жизнь А.Арто видит как “градус крайнего напряжения”, сосредоточение общественных болезней в едином пространственно-временном измерении. Ниспровержение старых ценностей, потеря фундаментальных моральных норм закономерно погружают человечество в состояние хаоса. Но хаос для А.Арто не сопоставим с анархией повседневности. Он – альтернативная форма обыденного порядка. Он – возрожденная форма исконного состояния мироустройства, возвращенного к своим духовным основам. Хаос противопоставлен гармонии, понимаемой как мертвая форма, лишенная творческого импульса и креативных предпосылок. В жестокости хаоса А.Арто видит положительную основу грядущего очистительного процесса преобразования человечества. Новая, чистая, подлинная реальность, способная инициировать иной уровень отношений между людьми, реализуется у А.Арто через крютический театр как единственно возможное средство реорганизации и реконструкции мира.

Крютический театр провозглашает первенство всякого динамичного и разрушительного акта творения, акта “страшной бойни”, противопоставленного статичной, упаднической гармонии. Можно утверждать, следовательно, что и здесь речь идет о единстве и противоборстве двух начал трагедии, составляющих саму природу театра: аполлонического и дионисического начал.

По Ф.Ницше, “дионисический экстаз” наделяет людские массы художественным даром, зачаровывает их видением скопища духов и ощущением тождества с ними. Но дионисическое состояние само по себе лишено иллюзий и образов. Только аполлоническое начало может наделить человека образностью. Объективация созидательного дионисического состояния происходит через обращение к незыблемому миру Аполлона. Таким образом, творческий акт дуален в самой своей основе и возможен лишь при активном взаимодействии и противостоянии двух начал. “Поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении” [2, с. 59].

Крютический театр Антонена Арто также построен на этом принципе. Аполлоническая сторона его обращена к мифообразующим принципам, не к субъективной, а к общечеловеческой, архетипичной образности. А дионисическая стихия выражается в композиции, сценографии и средствах выразительности театрального представления, основанных на крютическом принципе, являющемся современным проявлением дионисийства.

В связи с вышесказанным становится понятно, почему именно посещение спектаклей балийского театра стало для А.Арто ключевым моментом в формировании крютической доктрины. В спектаклях балийцев А.Арто увидел столь интересующее его дионисическое “опьянение” актеров, органично соединяющих в своем представлении безудержный транс

и архаические формы. Природный хаос, стихия случайных внешних форм сдерживались в бабийском театре волевым усилием исконной, подлинной, всеобщей гармонизирующей жизненной силы. Истинный творческий акт у А.Арто проистекает из синтеза противоположностей. Спектакль должен возникнуть из жесткой образности и импровизационной необузданной структуры.

Процесс взаимодействия аполлонического и дионисического является также и преодолением индивидуального начала – разрушением индивида. В дионисическом начале исчезает все отдельное и субъективное, человек жестоко разрушает личностные формы и, преодолевая страх бесформенности и отсутствия признаков индивидуализации и самоидентификации, выходит на внеличностный уровень приобщения к общечеловеческому. Снятие субъективной индивидуальности выражается в переходе от произвольного субъективизма к высшей, безличной объективности. В крютическом театре Антонена Арто, как и в философии Фридриха Ницше, личность уступает место сверхличностному, преодоление человеком самого себя и смерти приводит к рождению сверхчеловека.

Уход от индивидуализма в миропонимании А.Арто это не только человеческий процесс, это общее направление в восприятии и осмыслении всех вещей. Человеку жестокость позволяет отказаться от личностного, а вещи – избежать иносказательности и метафоричности, замены одного предмета другим не столько в целях овладения объектом, сколько из желания его сокрыть, замаскировать. Человеку сцenate позволяет приобщиться к архетипической сущности, раскрытой через жестокость, а вещи – до конца изгнать изображение того, чего вовсе нельзя изобразить, позволяет вернуться к своим этимологическим истокам. Тяга уйти в искусстве и жизни от случайности и поверхностности иносказания воплощается у А.Арто в настоящем наименовании вещи, разоблачении ее сути. Абсолютная жесткость обозначения вещи, безусловное название вещи – есть сама вещь.

В поисках соответствия своих внутренних, выстраданных идей с возможностью внешнего выявления А.Арто приходит к следующему выводу: “Понятно, стало быть, что театр, в той самой мере, в какой он остается заключенным внутри своего нового языка (жестокости), должен непременно порвать с современной действительностью, что целью его не является разрешение общественных или психологических конфликтов, – о нет, театр призван объективно выражать тайные истины, извлекать на свет Божий ту часть истины, которая обычно сокрыта под формами в их соприкосновении со Становлением” [1, с. 75]. Крютический театр, по А.Арто, не должен повторять современную ему реальность в ее обыденном проявлении, он должен попытаться обнаружить скрытую от глаз подлинную истину, истину не вымышленную, а действительно существующую в бытии и способную проявиться перед лицом человека. ”Театр жестокости” не фантазия и вымысел, а реальность другого уровня, реальность, подобная “чумному действию”, – идеального прообраза истинного театра и истинной жизни. Сцена чумного города с декорациями из кучи трупов, театральным освещением из пылающих костров, музыкой криков, стонов и молитв умирающих, с либретто о смерти, самоубийстве и насилии является для А.Арто единственно настоящим театром. Это не обыденная реальность и не метафора сильного художественного воздействия, это иная, подлинная реальность, не имитирующая повседневность, но проявленная властью чумы или властью театра, которые равны по силе воздействия. Театр, подобно чуме, должен срывать маски, разоблачать лицемерие, сотрясать инертность материи.

Для А.Арто реальность одна – художественная. Только через искусство может раскрыться подлинная человеческая сущность. Зарождающаяся на сцене реальность есть единственно истинная, полноправная и самостоятельная реальность. Тогда реальность – это исключительно мир театра, который создается на общечеловеческих реалиях, воспринимаемых бессознательно. Театральная реальность не имитирует обыденность, а преодолевает ее, ориентируясь на архетипическую сущность. А.Арто безгранично верил в преобразующую и созидующую силу искусства, через которое не только постигается жизнь, но и в жизнь претворяется новое открытие бытия.

В ”Рождение трагедии из духа музыки” Ф.Ницше уже была сформулирована подобная мысль, гласившая, что “только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в

вечности” [2, с. 75]. Жизнь может существовать только как аполлоничность и дионисийство, только как художественная реальность, которую творит художник, и только реальность, сотворенная созидательным актом человека-творца, и может считаться подлинной реальностью. Только жизнь, оправданная искусством, по мнению Ф.Ницше, может быть жизнью истинной, и только искусство как процесс проявления жизненной силы может придать смысл жизни человека. Подлинная жизнь равносильна искусству. Искусство и жизнь – едины.

Таким образом, можно сказать, что “театр жестокости” Антонена Арто стал подобием величественных древнегреческих трагедий, которые, по Ф.Ницше, смогли объединить в себе дионисийские оргиастические празднества, нарушающие табуированные нормы, и аполлоническую гармонию, устремленную к прекрасному и возвышенному, умиротворенному, общественному идеалу. Крюотический театр в свое время стал спасительным для западной культуры продолжением процесса реализации дионисийства, начало возрождения которого, по мнению Фридриха Ницше, положили немецкие философы Кант и Шопенгауэр, композиторы Бах, Бетховен, Вагнер.

1. *Арто, А.* Театр и его двойник. Театр Серафима / А.Арто; пер. с фр. и комментарии С.А. Исаева. – М.: Мартис, 1993. – 192 с., 16 ил.

2. *Ницше, Ф.* Соч.: в 2 т. / Ф.Ницше; сост., ред., вступ. ст. и прим. К.А.Свосьяна; пер. с нем. Г.А. Рачинского. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с.