

Антонен Арто
и современная культура

АССОЦИАЦИЯ АЛЪЯНС ФРАНСЭЭ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Антонен Арто и современная культура

Материалы межвузовской конференции 24-27 октября

1996 г.

Санкт- Петербург 1996

В. М. Дианова

Санкт-Петербургская государственная
Академия театрального искусства

Бытие и творчество в метафизике Антонена Арто

«Искусство опасно художнику».
Ф. Ницше

Антонен Арто принадлежит к тому поколению художников, которое его современник французский писатель, философ, искусствовед Жорж Батай назвал «бурным». «Оно вошло в литературу под шквал сюрреалистических бурь. Через несколько лет после того, как закончилась первая мировая война, возникло некое переполняющее всех чувство. Литература задыхалась в своих границах. Она казалась беременной революцией»¹. Это переполняющее чувство побудило многих художников того времени к поиску новых путей в творчестве, к переосмыслению задач искусства, к ломке традиционных границ между искусством и жизнью. Одним из них был Арто.

1. *Батай Ж.* Литература и Зло. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 15.

Творческая деятельность Арто разнообразна: он и поэт, и драматург, и актер, и режиссер, и теоретик искусства. Во всех ее проявлениях он стремился реализовать некую метафизику творчества, заключающуюся в новом понимании смысла художественного творчества и в своеобразной трактовке назначения искусства. Взамен старой метафизики, обосновывающей миметическую природу художественного творчества, Арто хотел создать «реальную метафизику», а наряду с этим и «некую метафизику речи, жестов и выражений», использующихся по-новому в задуманном им театре — театре жестокости. Он создавал проект иного искусства — искусства, выполняющего не художественные и эстетические задачи, но задачи метафизические, способствующего преобразованию реального мира. Идеи этой метафизики, пояснял он, «касаются понятий Творения, Становления, Хаоса и относятся к космическому порядку»¹.

Арто отвергает миметическую теорию искусства, обоснованную еще Платоном и Аристотелем, теорию — в русле которой развивалось все классическое европейское искусство, где искусство рассматривалось как двойник, отражение, копия внешнего мира. И хотя Арто использует понятие двойника, однако, и это принципиально важно, трактует его иначе. Эта новая постановка проблемы миметизма искусства, задана им уже самим названием сборника: «Театр и его двойник». Арто признается, что долго подыскивал устраивающее его название для подготовленной к изданию книги, а найдя его, комментирует: «В названии этой книги, как в зеркале, отразились все те двойники театра, которые, хотелось бы верить, я открыл за многие годы: метафизика, чума, жестокость... Да и само слово «двойник» содержит отсылку к магии: все упомянутые формы театра — не более чем его проявления, еще ждущие своей трансформации»². Арто, как видно, подразумевает некий комплекс двойников. Вместе с тем он поясняет, что «театр также должен рассматриваться как Двойник, но не двойник той повседневной и плоской реальности, к которой его мало-помалу сводят, чтобы он становился всего лишь ее неподвижной копией, столь же бессодержательной, сколь и лишенной остроты, а как двойник иной реальности — опасной и типической...» (С. 50). Какая реальность имеется в виду?

¹ Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 69. В дальнейшем ссылки на это произведение приводятся непосредственно в тексте.

² Цит. по: Хэйман Р. Арто в Мексике // Комментарии, 1996, № 8. С. 51 —52.

Арто убежден, что искусство должно отражать не внешнюю реальность, а внутреннюю реальность человека, причем человека в его *целостности*. Внутренний мир человека Арто хочет «объективировать» средствами театра, придать «характер факта» мыслям и образам, сделать их зримыми для окружающих, и тогда каждое произведение искусства приобретет самодостаточность, станет *событием*, а не отражением события. В одном из своих манифестов, названном «Манифест неродившегося театра», Арто отмечает: «Если мы создаем театр, то это не значит, что мы делаем это просто для того, чтобы играть пьесы, но для того, чтобы все непонятное, затуманенное, скрытое в духовой сфере человека проявилось бы так или иначе материально, реально»³.

Арто не привлекает мир индивидуальности, его влекут первоосновы, о которых лишь отчасти может свидетельствовать внутренняя реальность человека. Поэтому он дает высокую оценку постановкам Балийского театра, которым удалось создать «ощущение нечеловеческого, божественного, ощущение чудесного откровения». Однако, что касается актеров этого театра, то он пишет о их «систематическом обезличивании», о том, что его охватывает ужас при мысли об этих «механических существах», которые подчиняются обрядам, как бы навязанным им извне неким высшим сознанием. И вместе с тем Арто невероятно очарован этим театром, поскольку его постановки «полностью искореняют в сознании зрителя всякую идею подражания, жалкой иммитации реальности», их представление, пишет он, «соответствует бог весть какой невероятной и сокрытой реальности, давно уже решительно отвергнутой нами, людьми Запада» (С. 64).

Итак, в текстах Арто, наряду с понятием *внешняя* реальность (применимом к феноменальному, чувственно воспринимаемому миру), фигурирует понятие *сокрытой* реальности, о которой некоторым образом может свидетельствовать *внутренняя* реальность души (приоткрыть которую призвана метафизика Арто), и наконец, понятие *созданной* реальности, которую театр стремится воплотить на сцене. Об этой искомой театральной реальности так высказывается

³ Цит по: Максимов В. И. Антонен Арто и театральный символизм // Эстетические идеи в истории зарубежного театра. Л., 1991. С. 102.

Арто: «Мы хотели бы создать из театра реальность, — пишет он, — в которую действительно можно было бы поверить» (С. 93). «Грубому визуальному воплощению того, что есть, театр, благодаря своей поэзии, противопоставляет образы того, чего нет» (С. 76).

Стремясь подчеркнуть принципиальную новизну создаваемой им реальности, Арто вводит понятия «чистого творчества», «чистого театра» — имея в виду такой театр, где все значимо и обладает существованием лишь сообразно мере своего воплощения на сцене. В этой связи понятия «священный» театр, «магический» театр перестают трактоваться как метафоры, а приобретают смысловую глубину. Взывая к *магическому* искусству, Арто подразумевает то время, когда художник был магом и жрецом, а слово его — словом самого бога; когда искусство, религия и общество составляли нерасторжимое единство. Такой театр, по убеждению Арто, выводит дух к чему-то большему, сообщает нам «смысл творчества», «к которому мы прикасаемся лишь поверхностно, но осуществление которого, однако же, вполне возможно...» (С. 98).

В этой связи следует отметить особое положение зрителя: в проекте Арто, посредством «магической операции», театр должен способствовать проявлению глубинных сил, заложенных внутри каждого зрителя. Именно в этом Арто видел цель творчества — в создании посредством театра такой реальности, такого события, которое бы вызвало в душе зрителя новое ощущение духа. Как раз это и является глубинной сущностью проекта Арто, его метафизическим решением.

В проекте Арто кардинально разрушаются все стереотипные представления о природе художественного творчества. Режиссер, воплощая свои внутренние ощущения, прислушиваясь к себе, черпая смыслы из себя, обязан вынудить «мышление выбирать те глубинные отношения, которые и можно назвать *метафизикой в действии*»* (С. 46).

Таким образом, театр становится двойником не действительного мира, а двойником внутреннего мира художника. Поэтому художественное творчество в эстетике Арто отмечено особым предметом рефлексии: с возможности помыслить природу художественное творчество переориентировано на возможность человека помыслить себя самого. Такая направленность рефлексии предполагает выявление всего того, что не исчерпывается сознанием, а лежит вне его,

«весь тот теневой мир, который так или иначе называется бессознательным»¹.

Эта переориентация в художественного творчества, стала возникать в европейском искусстве, по мнению Мишеля Фуко, начиная с последней трети XIX века, в которой он увидел некую метаморфозу, произошедшую, в частности, с литературой: «... от удовольствия рассказывать и слушать, центрированном на героическом или чудесном повествовании об «испытаниях» храбрости или святости, перешли к литературе, упорядоченной в соответствии с бесконечной задачей заставить подняться из глубины самого себя, поверх слов некую истину, которую сама форма признания заставляет мерцать как нечто недоступное»⁴.

Эта новизна в понимании задач художественного творчества ярко подтверждается взглядами Арто, и более всего его суждениями о природе актерской деятельности. Он предлагает «взглянуть на человеческое существо как на Двойника, как на сущность Ка⁵ египетских мумий, как на вечного призрака, в котором светятся силы аффективной природы» (С. 142 — 143). При таком подходе тело актера оказывается выполняющим *мимическую* функцию по отношению к внутреннему состоянию духа. Арто использует для характеристики такого состояния актера выражение «мимика духовных жестов». Он убежден, что «театр призван объективно выражать тайные истины, посредством активных жестов извлекать на свет Божий ту часть истины, которая обычно сокрыта под формами в их соприкосновении со Становлением» (С. 75).

Поэтому столь неприязненно и критически оценивает Арто технику дубляжа, складывающуюся в практике кинематографа, которая им расценивается как некая гибридизированная процедура, не признаваемая хорошим вкусом, не удовлетворяющая ни глаз, ни слух. С внедрением практики дубляжа началась, по мнению Арто, комедия актеров всех мастей, комедия страдания, бессилия и нелепостей. Почему? Потому, поясняет Арто, что, в частности, «для женщины, привыкшей играть всем своим телом, для

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук, М., 1977. С. 419.

² Фуко М. Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 158.

⁵ Ка — в египетской мифологии двойник, «второе Я», рождающееся вместе с человеком, духовно и физически функционирующее нераздельно с ним.

актрисы, думающей и чувствующей всей своей внешностью в той же мере, что и головой и голосом, для актрисы, вкладывающей все во внешность, привлекательность и знаменитый «зех-арреаб, подобная жертва очень тяжела»⁶. Более того, у Арто вызывает ужас тот факт, что столь развитая американская цивилизация считает полезным для себя отрицать (заклучает он после разговора с одним из директоров американских фирм): речь идет о душе. Понятно, что без учета этой категории Арто не мыслит возможность художественного творчества вообще, и сценического в частности. Именно на этом понятии базируется метафизика творчества Арто — реализация духовного мира художника в материале, осуществление некоей *алхимии сознания*, превращение состояния духа в жест.

Перед Арто встает проблема: как передать метафизику души, как перевести ее в зримую реальность. Обычный вербальный язык для этого не подходит, ибо слова чужие, они придуманы не нами, они приходят к нам извне. Нужен другой язык. Поэтому Арто и приходит к необходимости разработки конкретной метафизики речи, жестов и выражений. Для него характерно недоверие к звучащему слову, связанное с тем, что слово существовало до высказывания, его происхождение неясно, оно как бы подсказывается, говорится другим, в нем говорящий теряет свою идентичность. Такое слово всегда «неподлинное» повторение, оно никогда не возникает из самого тела говорящего. «Заниматься метафизикой словесного языка — значит принудить язык выражать то, что он обыкновенно не выражает,... это значит рассматривать его как форму *заклинания**» (С. 48).

Отсюда стремление Арто укоренить слово в теле. «У Арто язык, отвергнутый в облике дискурса и воссозданный во всей пластической силе его мощного воздействия, отброшен к крику, к телесному мучению, к материальности мысли, к плоти»⁷. Ему необходимо введение «слов-дыханий, слов-спазмов, где все буквенные, слоговые и фонетические значимости замещаются *значимостями исключительно тоническими*, которые нельзя записать»⁸. Речь идет о превращении слова в действие. Такой язык как метод действия задается согласными звуками, горловыми и предыхательными

⁶ Арто А. Страдания «dubbing'a» // Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Изд-во «Новое литературное обозрение». 1996. С. 311.

⁷ Фуко М. Слова и вещи. С. 484.

⁸ Делёз Ж. Логика смысла. М.: «Академия», 1995. С. 114.

перегрузками. Язык Арто представлялся Делёзу «высеченным в глубине тел»⁹.

Потребность в такого рода метафизике речи вызвана существованием того непознанного, которое беспрерывно осознает Арто и которое побуждает его к самопознанию. Арто намерен прорваться к сокрытой, первичной реальности, которая может быть постигнута путем полного проникновения души в собственное «Я». Арто углубляется в себя, в поисках... смысла. Высокую оценку поисков Арто дает Делез: «Он исследовал инфра-смысл, все еще не известный сегодня»⁹. Какова же реальность внутри человека? Основу человека, полагает Ортега-и-Гассет, следует искать в трансцендентной реальности, которая живет в нем, срывает с жизни все и всякие иллюзии. О «непреодолимой трансцендентности человека», о его «непобедимой трансцендентности» пишет Фуко.

Как же художник свидетельствует об этой реальности? Художник вглядывается в себя, углубляется в себя, с тем чтобы приблизиться к сущностным характеристикам бытия, к первоначалу. Поэтому материал, с которым он работает, «исходит не от него, но от богов»; темы, которым он дает трепетное биение жизни, приходят к нему от «первозданных сочетаний самой Природы» (С. 63). Полагаем, нельзя не заметить, что Арто стоит у истоков проблемы художественного творчества, обозначенной позже как «смерть автора», нашедшей свое многостороннее обоснование в работах Р. Барта, Ф. Кафки, М. Фуко, М. Бланшо, У. Эко.

Опыт саморефлексии волнует не только Арто, но становится предметом осмысления Батай, у которого он назван «внутренним опытом», и исследованию которого посвящено у него одноименное сочинение. В свое время Батай получил письмо от Арто: «Он писал мне, что «Внутренний опыт», который он прочел, указывал ему на мое возвращение к Богу. Он должен был меня предупредить»¹⁰. Очевидно, Арто вполне осознавал опасность такого рода поисков.

Эта же проблема внутренней рефлексии обозначена Бланшо как «опыт-предел», понимаемый им как «ответ, который получает человек, когда решил радикально поставить себя под вопрос. Это решение, компрометирующее всякое бытие, выражает невозможность человека

⁹ Делёз Ж. Указ. соч. С. 109, 120.

¹⁰ Цит. по: Батай Ж. Из «Внутреннего опыта» // Танатография Эроса. СПб.: МИФРИЛ, 1994. С. 340.

остановиться — ни на миг, ни на одном утешении или какой бы то ни было истине, ни на интересах или результатах действия, ни на достоверностях знания или веры. Это движение оспаривания может завершиться в «потустороннем, где человек вверяет себя какому-либо абсолюту (Богу, Бытию, Благу, Вечности), — во всяком случае изменяя себе»¹¹. К такого рода опыту (который никогда не может быть завершен) шли Ницше, Батай, Арто. Об опыте-пределе, с присущим ему талантом и блеском, так пишет Бланшо: «Опыт — это не пережитое событие, тем более это не наше состояние: это всего-навсего опыт-предел, когда, может быть, пределы рушатся, когда опыт настигает нас на пределе... Это опыт не-опыта»¹².

Разуверившись в возможностях театрального творчества, Арто едет в Мексику, где надеется открыть свое сознание воздействию древних сил, исцеляющих душу, обрести опыт абсолютного бытия. Его влечет интенция возврата к первоначалам, он жаждет причастия к абсолюту. Неважно, как мы называем абсолют: бог, трансцендентность. Опыт-предел настигает Арто на пределе в тот период его жизни, когда он уже не справляется со своими мыслями, но несмотря на это не прекращает борьбу с угасающей способностью мыслить. Эту крайнюю ситуацию в жизни Арто — ситуацию затрудненности мышления, когда жизнь уходит, когда мысль не может быть выражена из-за бессилия автора, осознающего это бессилие, анализирует Бланшо. Поэзия, создаваемая в этот период творчества, обещает, по его мнению, спасти Арто саму эту утрату мысли, в некотором смысле спасти его мысль. Однако, сам Арто признавался, что мысли, которые у него есть, лишь заставляют его чувствовать, что он «не начал еще мыслить»¹³.

Стремление к творчеству и невозможность творчества, тайная связь «страдания» и «творчества» — вот те проблемы, которые здесь возникают. При этом обнаруживается известная антиномия между кажущейся глубинной легкостью и внешней затрудненностью выражения мысли.

Арто в конце своей жизни говорил, что он отдал себя целиком творчеству. Мироощущение Арто — это, по выражению В. Бибихина, «острое чувство кошмарного ускользания самого себя»¹⁴. В этом трагедия Арто.

—

¹¹ Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса. С. 67.

¹² Там же. С. 75.

¹³ См.: Бланшо М. Арто // Комментарии. 1995, № 5

¹⁴ Бибихин В. В. Создание «новой реальности» в театре Антонена Арто // Социокультурные утопии XX века. Реф. сб., М., 1979.

М. Мамардашвили, называя Арто «мучеником мысли», пояснял, что «то, что мы мыслим, не само собой разумеется», более того, «есть вообще что-то неизобразимое». Арто же стремился к выражению, воплощению, исполнению мысли. Это путь поиска искренности в творчестве, это путь к *существованию*, ибо «мыслить то, что есть, а не изображено, и означает существовать»¹⁵. Арто же мучает все время мысль о том, что он, по выражению Мамардашвили, «остается на полдороги», он все время осознает, «как трудно от до- существования перейти к существованию»¹⁶. Но к этому он и стремится всю жизнь, осознавая разницу между миром досуществования и полноценным миром существования. Заметим, что Мамардашвили, как и Арто, полагает, что искусство, философия, мысль могут обладать некой техникой, стать такими аппаратами, которые бы смогли реализовать этот порыв к существованию.

Наряду с тем, что, по наблюдению Ж.-П. Сартра, множество молодых актеров считали в свое время Арто, «*пророком современного театра*»¹⁷, безусловно, его идеи не были ограничены театральной сферой, и даже искусства в целом, но нашли свое дальнейшее развитие в философских опусах Батая, Барта, Бланшо, Фуко. Они привлекли Лакана, Делеза, Деррида, Мамардашвили. Полагаем, к ним обратились прежде всего те исследователи, кого интересовала проблема отношения человеческого бытия к бытию вообще.

Что же касается метафизики художественного творчества Арто, то она в определенной мере явилась продолжением традиции, заложенной до него. В качестве предшественника можно назвать Бодлера, который в статье «Философское искусство» писал: «Что такое искусство согласно современному пониманию? Это сотворение некоей суггестивной магии, содержащей одновременно объект и субъекта, мир, внешний художнику, и самого художника»¹⁸. Эта традиция не утрачена и поныне. В сегодняшней

—

¹⁵ Мамардашвили М. Метафизика Антонена Арто // Литературная Грузия. 1991, № 1. С. 189.

¹⁶ Там же. С. 191.

¹⁷ Сартр Ж.-П. Миф и реальность театра // Как всегда об авангарде. Антология

Французского театрального авангарда. М.: ГИТИС, 1992. С. 97.

¹⁸ Цит. по: Батай Ж. Литература и зло. С. 152.

многообразной художественной картине мира, представленной различными художественными течениями, направлениями, причудливым сочетанием традиционных художественных форм и их невероятной трансформации в некоем плюралистическом буйстве, в художественном творчестве присутствует тенденция, приверженцем которой был Арто. Близок, пожалуй, воззрениям Арто современный мексиканский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе (1990) Октавио Пас, отмечающий кардинальное различие между искусством прошлого и современным искусством: «Мы присутствием при гибели искусства, построенного на эстетическом созерцании, и возврате к другому, забытому Западом — возрожденному искусству совместного действия и коллективного представления, дополняемому (и отрицаемому) одиноким погружением в себя»¹, искусству, которое поэт назвал «искусством духа».

¹ Пас О. Изобретение, развитие, современность // Пас О. Поэзия. Критика. Эротика. М.: Русск. феноменолог, об-во. 1996. С. 122.

Антонен Арто и современная культура
Материалы межвузовской конференции.

Санкт-Петербург, 1996. – 131 с.

Ответственный редактор *Валентина Михайловна Дианова*
Технический редактор *Любовь Киселева*
Компьютерный набор и верстка *Андрея Савича*

Санкт-Петербургская государственная
Академия театрального искусства

191028, Санкт-Петербург, Моховая
34. Лицензия № 020893 от 15 июня
1994 г.

Бумага офсетная. Формат 60 x 80
%,6. Печать офсетная. Объем 8,25 п.

л. Тираж 200 экз. Заказ № 240 Отдел
ОП Петербургкомстата. Лицензия
№ 69-74 от 27.10.1994

