

ЕЖИ ГРОТОВСКИИ

ОН НЕ БЫЛ ПОЛНОСТЬЮ САМЫМ СОБОЙ .

мы приводим здесь
статью Ежи Гrotovskiego
об Antonene Arto.

Это одна из наиболее
популярных работ Gro-
tovskiego

Публикуемый здесь пере-
вод широко известен в
театральных кругах в
течение уже ряда лет.
имеющийся у нас вариант
перевода мы дополнили
по изданиям статьи
Grotovskiego на эстонс-
ком и литовском языках
в книгах:

1. Antonis Artaud esseid
ja kirja. Tallinn, 1975.
2. Teatrines minties pedasakai.
/По следам театраль-
ной мысли/Antokniga. № 2.
Vilnius: Mintis, 1982.

ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ

ОН НЕ БЫЛ ПОЛНОСТЬЮ
САМЫМ СОБОЙ
/или о "ТЕАТРЕ ЖЕСТОКОСТИ"/

Станиславского скомпрометировали его
ученики. Но он был первым великим соз-
дателем театральной методологии, и те-
перь каждый человек, изучающий театра-
льные проблемы, должен знать ответы на
вопросы, поставленные Станиславским.

На многих европейских сценах идут спе-
ктакли, созданные в духе теории Brexta.
Смотря спектакли, в которых "эффект очу-
ждения" раскрывает лишь дилетантство
актеров и режиссеров, мы с грустью ду-
маем о Brexte. Наверное спектакли Brex-
ta не были досконально "преданы" теории,
но всегда оригинально выражали его лич-
ные взгляды на театр.

Ныне мы вступили в эпоху Arto.

"Театр жестокости" уже канонизирован,
т.е. сведен на уровень тривиальности,
его терзают, его разменивают на мелочи.
Те жалкие зрелища, которые можно наблю-
дать среди театрального авангардизма
многих стран, хаотические, мертвож-
денные творения, полные так называемой 218

"жестокости" /которая, впрочем, не испугала бы и ребенка/, когда мы видим все эти хэппенинги, за которыми не стоит ничего, кроме беспомощности, растерянности и желания устроить себе легкую жизнь,/хотя это и скрывается за грубыми методами и формами/, когда мы видим все эти полуфабрикаты, создатели которых ссылаются на Арто, тогда мы думаем, что это действительно жестокие произведения, ибо есть в них жестокая профанация этого имени.

Парадокс Арто состоит в том, что ни подражать ему, ни воплощать его поступаты - невозможно. Но это не значит, что он был неправ. Его правота касалась многих моментов и это была незаурядная правота. Арто не оставил после себя никакой-либо конкретной "техники", ни метода, ни пути указующего. Он оставил лишь видения и метафоры.

Частично это, наверное, происходило из особенностей личности Арто, частично из того факта, что не дано ему было ни времени, ни средств на то, чтобы опробовать в систематической работе то, что он предчувствовал.

Происходило это также и из того, что можно было бы назвать ошибкой Арто /хотя, скорее, это было его особое свойст-

во/, а именно: нашупывая, "выпускал", если так можно выразиться,- нечто деликатное, внеописательное, почти неуловимое, невидимое, он оперировал языком и в равной степени неуловимым, неосязаемым.

А между тем, микроорганизмы исследуются точным прибором - микроскопом. То, что неуловимо, требует тонкости.

Арто говорил о магии театра - то, как он это говорил - обладает силой внушения. Он стремился к театру, который выходил бы за пределы повествовательных областей и за пределы психологии в обычном смысле - как расхожей мотивировки человеческих поступков. И когда в один прекрасный день мы открываем, что сущность театра заключается не в повествовании о чем-то, и не в дискуссии с публикой вокруг какого-либо тезиса, не в образах той жизни, которая "снаружи", и даже не в тех или иных видениях этой жизни, а что театр по своей сути является актом, совершающимся "здесь и сейчас", в организмах актеров, перед лицом людей, пришедших в театр; что действительность театра непосредственна и "немедленна" - сиюминутна, и что линия, по которой она соотносится с жизнью, лежит не в иллюстративности, а проходит "по аналогии", - когда мы все

это сознаем, мы задаем себе вопрос: а не об этом ли говорил Арто?

Или когда мы ликвидируем в театре грим, трюковые костюмы, ватные животы, мульжные носы и предлагаем актеру, чтобы он сам, силой своего импульса, мощью собственного организма перевоплотился "перелился" в иное существо на глазах зрителя; когда мы убеждаемся, что, пожалуй, в этом перевоплощении - ничем не прикрытом, существующем у вас на глазах, в самый "момент зарождения", и заключена магия театра, - мы снова спрашиваем себя: разве Арто не это имел в виду?

Арто говорит о "космическом трансе". Этот транс, в свою очередь должен привести к "магическому театру". Т.О. у Арто неизвестное объясняется через неизвестное, магическое через магическое. Я не знаю, что значит "космический транс", ибо я вообще не верю в то, чтобы космос мог служить человеку - в психическом смысле - как некая трансцендентная точка соотнесения. Иные точки являются точкой соотнесения - Личность является точкой соотнесения.

Арто вышел наперекор повествовательным принципам театра, т.е. противопоставил себя всей традиции французского театра. Вначале во Франции его никто не понимал, а позже оказалось, что пози-

ция, которую занял Арто, освещает совершенно новым светом средства и возможності театра. Однако в странах Средней и Восточной Европы все еще существуют живые традиции неповествовательного театра. Нам в этой перспективе - трудно было бы признать Арто пионером. Что бы мы тогда сказали о Вахтангове? И - в значительной степени - о Станиславском.

Арто противопоставил себя театру, который просто иллюстрирует драматические тексты; его постулатом был театр как творческое искусство, а не театр - персемщик литературы. Было в этом с его стороны великое понимание сути вещей и большая отвага, ибо он писал на языке, на котором даже собрания сочинений драматургов называются не "Драмы", а "Театр Мольера", "Театр Монтерлана". И все же идея автономного театра пришла к нам - и к тому же намного раньше - не от него, а из России, от Мейерхольда.

Арто постулирует стирание границы между сценой и зрительным залом; это кажется поразительным, но давайте приглядимся к его предложениям. Арто предлагает не ликвидацию отдельной, по отношению к зрительному залу, сцены и не поиск соответствующего уклада между сценой и залом - для каждого спектакля; не соответ-

ствующего принципа сопоставления этих двух ансамблей - актеров и зрителей. Он предлагает зрителей поместить в середине зала, а играть главным образом по всем четырем углам. Здесь мы имеем дело не со стиранием границы между сценой и зрительным залом, а с ликвидацией классической сцены-коробки и заменой ее другим постоянным принципом. Надо сказать, что за много лет до предложений Арто радикальные шаги во имя ликвидации деления на сцену и зрительный зал сделали Рейнхардт и Мейерхольд /последний - в своих мистериальных зрелищах/, а позднее Сыркус /в Польше/ в своей уже сознательно выработанной концепции "симультанного театра".

Итак, мы отобрали постепенно и последовательно все "заслуги" у Арто, чтобы вернуть их законным родителям. Но разве тот факт, что где-то и когда-то что-то уже было постулировано, может поставить под сомнение ту правду, что Арто совершил эти открытия по-своему, через свои мучения, через призму своих навязчивых идей, и что для своей страны он их действительно сделал. Если бы Арто обладал собственной театральной студией, он может быть вывел бы свои видения из неопределенности в определенность

и преобразил бы их - уже не только в форму, а более того - в технику, и что тогда бы он был бы в состоянии

опередить всех остальных реформаторов, ибо он обладал отвагой и способностью преодоления границ обыденной повествовательной логики. Наверное, так и было бы, но этого не случилось.

Загадка Арто заключена между прочим в том, что более всего он был плодотворен в своих ошибках и недоразумениях. Его описание балийского театра такое убедительное, действующее на наше воображение, по сути дела является собой одно сплошное недоразумение. Арто прочитывал как "космические знаки", как "жесты, вызывающие высшие силы", те элементы спектакля, которые действовали там на совершенно иных основах, весьма простых, я бы сказал - элементарных. То, что для Арто было "тайно" и "космично", в балийском театре означало попросту конкретное выражение, знак конкретное театральное слово в алфавите знаков, ключ к которому для всех балийцев был общедоступен и ясен.

Сам же балийский спектакль был для Арто тем же, чем для ясновидящей - стеклянный шар. Спектакль балийцев как бы

"выманивал" из него потенциальный спектакль - совершенно другой - который дремал в нем самом, и этот-то спектакль, возникший на "канве" балийского театра, дает нам представление о крайних предельных возможностях этого человека.

Конечно, там, где от описания он переходит к теории, он объясняет магию магией, космический транс - космическим трансом; словом, это - теория, где всё означает всё. Но и в описании он снова как бы прикасается к чему-то и в то же время обходит это нечто, чего он не может постигнуть до конца. Это касается, в частности, подлинной науки сакрального театра - будь то античный театр или театр средневековой Европы, балийский или индийский /Катакли/. А наука эта заключается в том, что спонтанность и дисциплина взаимно усиливают, а не ослабляют друг друга; что то, что стихийно и то, что взято в рамки партитуры, приводят к взаимному обогащению и становятся подлинным источником "излучения" в актерской игре.

Этой науки не понимали ни Станиславский с его учениками о доминанте предлагаемых обстоятельств, ни Брехт, у которого исключительный приоритет отдавался конструкции роли.

Арто обладал интуитивным пониманием мифа как динамичной среды, области, сферы театрального зрелища. Единственно, кто опередил его в этой области - это Ницше. Арто знал также, что насилие, совершенное над мифом, обновляет его истинные ценности и "становится фактором того ужаса, который вновь восстанавливает обесцененные нормы" /Л.Фляшен/. Он заметил, однако, что в эпоху, в которую мы живем, когда смешаны все языки, уже невозможно отождествление коллективной театральности с мифом - ибо нет уже единой веры. Возможна еще только "очная ставка" с мифом, поединок с ним, взаимное "меряние силами".

Арто мечтал о том, что театр производит новые мифы. Истоком этой его прекрасной мечты было отсутствие точности. Ибо если миф это "осадок", узловое сплетение всей суммы опыта многих поколений, то не театру творить его, а - поколениям. Театр же, самое большое, мог бы содействовать кристаллизации мифа. "Очная ставка" - это поединок с тем, что является собой традиционную ценность, спектакль, который как трансформатор "приспособляет" наш опыт к опыту минувших поколений /и наоборот/; спектакль как столкновение традиционных и сегодняшних ценностей, и в этом столкновении - "прео-

доление" - вот, как мне кажется, единственный реальный шанс функционирования мифа в театре. Истинное обновление заключается в этой двойственной игре ценностей, в этом сближении и отталкивании, в разоблачении мифа и в отдаче себя в его власть.

И все же Арто был пророком. Его тексты заключают в себе столь необычное, столь многозначное переплетение предвидений, такие удивительные наплывания возможностей, такие убедительные видения и метафоры, что есть в этом, несмотря ни на что, какая-то неизбежная, долгодействующая, на длинных волнах работающая точность, ибо это должно подтвердить ся. Неведомо как, но должно. И - подтверждается.

Мы издаем триумфальный вопль, ловя Арто на детских недоразумениях. Знак в восточном театре, который по-просту является частью общеизвестного алфавита, он пытается перенести на европейский театр, где знаки должны родиться каждый раз заново и соотноситься с известным здесь жизненными и культурными параллелями, а значит - стать чем-то совершенно иным.

Все его разделения на женское, мужское и среднее дыхание проистекает из непони-

мания ориентальных текстов, практически же они так туманны, что не поддаются проверке.

Рассуждения об "атлетике чувств", не лишенные метких замечаний - в случае практического применения неизбежно вели бы к штампу жеста и движения.

И все же за всем этим видно определенное верное предчувствие, впрочем, не конкретизированное и не выкристаллизованное. Оно, однако, касается чего-то такого, что мы не можем обнаружить, идя другим путем. Это касается глубинной сути самого зерна актерского искусства: то, что делает актер, должно быть - назовем это так - актом; актом предельным, полным, совершенным. То, что делает он, он должен делать всем собою, во всей полноте, а не только ограниченным /а, следовательно, деревянным/ жестом руки, ноги, гримасой лица, логичным акцентом, наконец, даже мыслью, ибо она тоже не в состоянии направлять весь организм, а может его только побуждать. Между реакцией совершенной и реакцией, направляемой мыслью, также разница, что между цветущим орехом и куском отесанного дерева. В конце концов, речь идет о неотделимости сферы духовной от сферы физической. "Акт души"

актер должен не иллюстрировать организмом, а производить организмом.

Арто преподает нам великий урок, наставшему которому каждый из нас должен открыть себя. Урок этот - его болезнь. Несчастьем Арто было то, что его болезнь - паранойя - отличалась от болезни века. Цивилизация больна шизофренией, т.е. отрывом рассудка от чувства, души от тела. Общество не хотело простить Арто то, что он был болен иначе. Его лечили, т.е. подвергали пыткам - реально, при помощи электрошока - чтобы вынудить его признать правоту описательных, повествовательных и "мозговых" истин, т.е. чтобы он признал болезнь общества - своей.

Арто превосходно определил свою болезнь сам, в письме к Ривьеру он написал: "Я не могу быть полно самим собой". Он был не только самим собой, но и еще кем-то. Он владел половиной собственной дилеммы: быть собой". Оставалась вторая половина: "быть полно, быть полностью, совершенным".

Глубокая трещина между сферой видения /интуиции/ и рассудком не могла быть им заполнена, ибо он отказывался от того, что является порядком, он не стремился к точности, к господствованию над мате-

риалом. Скорее - он объективировал свой хаос, свою разорванность. Его хаос действительно свидетельствовал миру о многом. Это была не терапия, а диагноз, во всяком случае - для других. Его затмения, его хаос были святы, ибо другим они дали возможность достичь знания о самих себе.

У его последователей хаос уже не свят, и недостаточно детерминирован; он призван лишь замаскировать половинчатость, скрыть то, чего не хватает. Арто давал ему выражение - это нечто противоположное.

Арто предлагает великое разнудзание и великое изнасилование всех и всяческих норм, идею очищения через насилие и жестокость, предполагая, что выведение этих слепых сил на суд и на свет на сцене должны нас уберечь от них в жизни. Однако, не может это нас уберечь, и не уберегает.

Театр по сути дела никого не спасает, ни "не спасает". Не я верю, чтоб разнудзование на сцене Содома и Гоморры утикомирило или разрядило бы в ком-нибудь те греховые желания, за которые - как известно - города эти были сурово покараны.

И все же, когда Арто говорит о разнудзании и жестокости, мы ощущаем, что в нем-то он прав. И мы находим эту правоту, но - на иных путях. Так, например, мы

чувствуем, что актер дорастает до самой сути своего призвания, когда преодолевает барьеры обыденности, когда совершает акт искренности, самоотдачи, достигая самообнажения, самооткрытия, достигая акта крайнего, торжественного, не отступающего ни перед какой нравственной границей. Что дальше, когда этот акт крайней, "пограничной" искренности моделируется в живом организме - в импульсах, в дыхании, в ритме мысли и крови, когда он упорядочен, а, следовательно, сознательен, т.е. не размазывается в хаосе и анархии форм - словом, когда этот акт, совершаемый театром, есть полный акт, тогда театр, - хотя он и не уберегает нас от слепых сил, он позволяет нам реагировать совершенно, полностью; позволяет нам самим стать полностью, а это значит "стать", а это и значит - осуществиться. Ибо ежедневно мы реагируем на всё только лишь половинчато.

Если я говорю о полном, совершенном акте, я чувствую, что это скорее альтернатива "театру жестокости". Однако Арто здесь выступает в определенном смысле аргументом: не столько может быть своими произведениями, сколько идеей спасения через театр. Самой идеи театра, как терапии, этот человек придал - всем своим мученичеством - поразительную осозаемость.

Я нашел у Арто две формулировки, которые заслуживают внимания. Первая из них - это проблеск того, что анархия и хаос, которые он хотел употреблять, использовать, как собственный ланцет, надо, однако, соединить с каким-то порядком, с каким-то - ладом. "Правда,- как он пишет,- с точки зрения мысли, а не техники". Стоило бы, однако, привести эту формулировку, чтобы посвятить ее так называемым ученикам Арто: "жестокость", - пишет он, - это дисциплина и прилежание".¹

И второе определение, в котором заключается самое зерно актерства, как последнего, крайнего акта. Актеры должны - пишет он - "быть подобны мученикам, склоняясь на кострах и подающим знаки со своих пылающих столбов."² Добавим, что эти "знаки" должны быть бормотанием, бредовой речью, чем-то, что адресуется всему и **ничему** одновременно. С этой оговоркой можно утверждать, что процитированная мысль Арто в зашифрованной, оракуловой формуле охватывает и выражает проблему спонтанности и дисциплины - той самой "*coniunctio oppositorum*", в которой родился совершенный акт.

I. Antonin Artaud. *Oeuvres completes*. P.: Galimard, 1964, t.4, p.

2. Ibidem, p.18.

Арто был великим поэтом театра, то есть поэтом его возможностей; именно театра, а не драматической литературы. Он возвещал театру некий важнейший - последний, совершенный смысл, новый смысл, новое, возможное воплощение. Он прозревал туманные горизонты.

АРАТКАЯ АННОТИРОВАННАЯ
БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ 70-Х Г.Г.
ОБ АРТО НА ФРАН. И ИТАЛ. ЯЗ.