

Гришко М. В., студент 315 группы
Научный руководитель – Алекснина И. А.,
кандидат искусствоведения, доцент

ТЕОРИЯ ТЕАТРА ЖЕСТОКОСТИ А. АРТО И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Авангард – художественное течение, с которым неразрывно связана творческая деятельность Антонена Арто, – ищет и создает новый художественный опыт, отрицая предыдущий и протестуя против консервативных, обывательских, «академических» (реалистически-натуралистических) форм искусства.

Театр как модель общественного сознания в так называемом «крюотическом театре» или «театре жестокости» А. Арто, подвергается радикальному преобразению. Здесь человек, бывший субъектом исторического деяния, превращается в его объект, становится вещью. Начинает доминировать тело, причем по большей части разъятое: человек подвергается фрагментаризации, и каждый фрагмент начинает жить собственной жизнью и обретает собственное значение. «Аффектированное "тело без органов", тело нулевой жизненной интенсивности, высвобождающее чистые энергии, в 1930-е годы станет основой поиска новой театральной стилистики в "театре жестокости" А. Арто. В этом театре слово, жест, движение, вопль и крик, тело как знак-иероглиф, по замыслу автора, должны стать равноправными стихиями нового пространственного языка искусства, призванного совершить обряд духовного очищения» [3, с. 31].

Основные положения своего театрального новшества Антонен Арто выразил в «Манифестах театра жестокости».

Основная идея «театра жестокости» и средства ее достижения Арто были сформулированы так: «...здесь речь идет о создании метафизики слова, жеста и выражения, с тем чтобы оторвать их от монотонного психического бытия человека. Но все это может иметь смысл лишь тогда, когда за

подобным усилием кроется действительное метафизическое искушение, клич, обращенный к необычным идеям, не имеющим по своей природе ни границ, ни даже формальных очертаний. Это идеи Творения, Становления и Хаоса, - все они космического порядка и несут в себе первичное знание о тех сферах, куда театр давно не вхож. Они могут вывести потрясающее математическое уравнение Человека, Общества, Вещей и Природы.

Дело тут совсем не в том, чтобы непосредственно вывести на сцену метафизические идеи, а в том, чтобы вызвать искушение, некую тягу к этим идеям. И юмор с его анархией, и поэзия с ее символикой и образами первыми как бы указывают те пути, на которых можно разбудить искушение.

Театр Жестокости создан, чтобы вывести на сцену страстную, содрогающуюся жизнь, и "жестокость", от которой он отталкивается, следует понимать, как безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств». Это будут космические, универсальные темы, взятые из самых древних текстов мексиканской, индийской, иудейской, иранской и прочих космогонических систем» [4, с.132].

Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями. Арто увидит в человеке не только лицезубую, но и обратную сторону духовной деятельности, а воображение и мечты войдут туда наравне с реальной жизнью.

Приверженец «тотального театра» Жан-Луи Барро, который не только знал основные теоретические положения, разработанные Антоненом Арто и считал себя его учеником, но и строил свои спектакли, во многом опираясь на эти положения. Тут и провокация публики, и стремление сделать ее активным действующим лицом самого представления, и поведение актеров на сцене, весело разыгрывающих эпизоды великой книги Рабле в жанре фарса, и вовлечение зрителей и исполнителей в особый ритм действия, приводящий их

в финале к радостному апофеозу, когда актеры и зрители объединялись в едином порыве, утверждая торжество жизни.

Режиссерские опыты Арианы Мнушкиной, знаменитой создательницы всемирно известного «Театра дю Солей» («Театра Солнца»), также опираются на идеи Арто. Примером могут служить ее спектакли «1789», «1793», поставленные Мнушкиной в 70-х годах XX века, также как и более поздние ее создания, когда она раскидывает по огромному пространству зрительного зала несколько сценических площадок наподобие средневековых мистерияльных фурок и организует действие вокруг них, включая зрителей в происходящие на подмостках события. Тут налицо один из основных заветов Арто о необходимости активизировать публику в момент спектакля.

Актеры, выступающие в масках, играющие не пьесу, а некий сценарий, созданный ими самими в процессе нескончаемых импровизаций, которые продолжаются и во время самого спектакля, все это бесконечно близко тому, о чем писал Арто, мечтавший о театре, в котором актер не был бы связан жесткими узами с пьесой, а мог бы свободно плести кружева по ее канве, обнаруживая тайну своего подсознания.

Если отвлечься собственно от французского театра, то можно увидеть влияние идей Арто на многие другие национальные сцены, что позволяет говорить о всемирном значении теоретических раздумий и практической деятельности великого француза. Достаточно указать на режиссерские поиски Питера Брука, на его прославленные спектакли, такие, как «Гамлет», «Король Лир», «Сон в летнюю ночь», на его знаменитые мистерии «Махабхарата», «Оргхаст» (по «Авесте»), чтобы ощутить безусловную связь выдающегося современного режиссера со многими теоретическими положениями Арто. Об этом говорит и сам Брук в своих книгах, статьях, в ряде высказываний.

Ежи Мариан Гротовский, создатель во Вроцлаве известной Лаборатории по изучению актерского творчества и выработке специального тренинга для актеров, выступавший со спектаклями, которые вызвали во всем

мире огромный интерес, а позднее – один из крупнейших современных теоретиков театра, не скрывает своей зависимости от идей Арто. Другое дело, что порой он с ним спорит, не соглашается, выдвигает свою концепцию театра, но даже в том «несогласии» с Арто, которое присутствует в некоторых работах Гротовского, чувствуется глубочайший интерес польского теоретика к открытиям своего великого французского оппонента. А в ряде случаев это «несогласие» Гротовского с Арто является, как мне кажется, надуманным, ибо в его реальной практике мы могли бы наблюдать прямую взаимозависимость поисков польского режиссера от теоретических взглядов Арто.

Как мы видим даже на тех немногих рассмотренных нами примерах, значение театральной теории Антонена Арто воистину огромно. Самое удивительное, что с годами интерес к наследию Арто растет все больше: во Франции сейчас издано многотомное собрание его сочинений, а в России, еще недавно не допускавшей возможности существования какой-либо другой театральной теории, кроме теории Станиславского, ныне опубликована книга, содержащая его театральные манифесты, тексты пьес, лекций, философских взглядов на театр как таковой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Антонен Арто и современная культура. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/cult/>. – Дата доступа: 18.02.2021
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова, комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб. ; М. : Симпозиум, 2000.
3. Сто великих театров мира / [авт.-сост.] К. А. Смолина. – Москва : Вече [и др.], 2010. – 430 с.
4. Театр жестокости Антонена Арто [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://revolution.allbest.ru/culture/00806173_0.html. – Дата доступа: 18.02.2021