

КАПЭРНИК ТЭАТРА

Паэт, актор і мастак, Антанэн Арто найбольш вядомы як тэарэтык мастацтва і стваральнік “тэатра жорсткасці”. Гэта, бадай, найбуйнейшая постаць, якую вылучыў на далягляд сучаснага эўрапейскага мыслення авангардны тэатар. Паводле Мераба Мамардашвілі, “такія душы можна было б назваць пакутнікамі думкі ці пакутнікамі духа. У XX стагоддзі было некалькі такіх душаў. У нейкім сэнсе Арто можна паставіць у адзін шэраг з Ніцшэ”.

Што да мяне, дык я б далучыў бы да гэтай пары яшчэ і Ван Гога. І рэч ня толькі ў падабенстве лёсаў: адзінота, бяскоцыя няўдачы і пакуты, вар’ятна, пасьмяротнае абвяшчэнне геніем. Зьместам творчасці і наканаваннем кожнага зь іх сталася рашучая пераацэнка каштоўнасцяў эўрапейскае цывілізацыі -- адпаведна, у філзафіі, жывапісе і тэатральным мастацтве. Шмат агульнага маюць нават іхнія стылі пісьма: пагарда да бяскроўнай, высушанай формулам і акадэмічнасці, неверагодна шырокае асацыятыўнае поле, бязлітасная шчырасць думкі. А галоўнае, калі знаёмішся зь іхнімі творамі --- адчуваеш балючы апёк, ачышчальны шок ня ў лепшых закутках уласнага духу, а за ім — дзівоснае разняволенне і здольнасць спраўдзіць, нарэшце, сваё няўцямнае наканаванне.

Кожны твор Арто — гэта спроба ўсеабдымнага, тагальнага ў сваёй шчырасці ўчынку. мастацтва, на ягоную думку, чаго-небудзь вартае толькі тады, калі мастак на шкадуе свайго розуму, а таксама крыві і плоці дзеля мэтафізічнае і эстэтычнае рэвалюцыі ў самім чалавеку ды наўкола яго. Мастацтва патрабуе

ад творцы самаахвярнасьці, бо “калі я паэт ці актёр, то не дзеля таго, каб пісаць або дэклімаваць вершы, але каб пражыць іх”.

Творчасць, паводле яго, павінна быць не адмаўленьнем ад удзелу ў рэчаіснасьці і ўцёкамі зь яе ў гульню бессэнсоўнымі словамі, але невычэрпнай крыніцай для самога матэрыяльнага сьвету. У “Лістах з Радэзу” ён кажа пра гэта так: “Я хачу, каб паэмы Франсуа Віёна, Шарля Бадлера, Эдгара По ці Жэрара дэ Нэрваля спраўдзіліся, і жыцьцё, нарэшце, выйшла на волю з кнігаў, часопісаў, тэатраў ды набажэнстваў, дзе яно захоплена ў палон і укрыжавана”.

Адной з галоўных прычынаў “задушлівай атмасфэры, у якой мы жывем без надзеі на апэляцыю або ўцёкі”, Арто называе пашану да ўсяго напісанага, сфармуляванага ці намаляванага, — да ўсяго, што займела кананізаваную фрму і знайшло ў ёй сваю сьмерць (“Пакончыць з шэдэўрамі”). Калі апрача культурнай эліты ніхто не цікавіцца сучасным мастацтвам, літаратурай, тэатрам — гэта сьведчыць, што яны канаюць у сваіх жорстка зафіксаваных формах, якія ўжо даўно ігнаруюць паграбаваньні часу.

У “Лістах аб мове” Арто адзначае, што мы перажываем эпоху зруйнаваньня ўсіх былых каштоўнасьцяў, калі жыцьцё распадаецца ля самога свайго мурку. У маральным або сацыяльным пляне гэта праяўляецца ў пачварным выбуху першасных жаданьняў і вызваленьні найбольш нізкіх інстынктаў. Мастацтва ж, і ў тым ліку тэатр, не зважае на маральны кіпень, дзе тонуць чалавечыя душы, — і таму справядліва, што публіка адварочваецца ад тэатра, які адасобіўся ад “паэтычнай і мітычнай рэчаіснасьці”. Арто кідае сучаснаму тэатру папрок у

жахлівым браку ўяўленьня. Сапраўдная мэта тэтра — ствараць Міты, на якія магла бы абапёрціся нашая шалёная эпоха, ствараць нейкую мэтафізычную прастору, больш трывалую і жыццядайную за самую “рэчаіснасьць” (якую Арто ў падмове да “Манаха” называе “экскрэмантам духу”).

Культуролягі мяркуюць, што тэатр нарадзіўся як паступовая сэкулярызацыя рэлігійных цырымоніяў і рытуалаў. Цяпер, калі для заходняй цывілізацыі ўжо не засталася нічога сьвятога, тэатар таксама страціў рэшткі сваёй магічнай ці літургічнай сугнасьці, патануў у натуралізьме і псыхалягізьме, яшчэ больш трывіяльных і дробных за самае жыццё. Арто — магчыма, першы тэарэтык і практык тэатра (потым будуць Ежы Гратоўскі, Пітэр Брук ды інш.), хто адчуў патрэбу ў новай сакралізацыі сцэнічнага дзейства і вяртаньні празь яго да першавытокаў чалавечага духа. Ён верыў, што тэатар у сваім найвышэйшым праяўленьні здольны ўзьдзейнічаць на “выгляд і формаўтварэньне рэчаў і целаў”, а ў рэшце рэшт — ачысьціць цывілізацыю ад усіх яе шлакаў, матэрыяльных і духоўных, у своеасаблівым “акце экзарцызму, што неабходны нам, каб даклясьці нашых дэманаў”.

Дзеля гэтага трэба, перадусім, “пакончыць зь ідэяй шэдэўраў, прызначаных для гэтак званай эліты, шэдэўраў, якія не разумее нагоўп” Прычым пад “элітай” Арто фактычна разумее ня толькі найбольш духоўна разьвітую частку грамадзтва, але і канстытуцыйную вяршыню кожнага чалавека — ягоны розум: у тым стане маральнага змардаваньня, які апанавуў усіх нас, “прымусяць мэтафізыку ўвайсьці ў душы можна толькі праз скуру”.

Адзінае, што рэальна ўздзейнічае на чалавека або натоўп, падкрэсывае Арго, — гэта жорсткасць: “Прасякнуты ідэяй, што натоўп здольны штосьці разумець толькі праз эмоцыі і што бессэнсоўна, як гэта адбываецца ў традыцыйным псыхалягічным тэатры, спадзявацца на розум натоўпу, Тэатар Жорсткасці мае намер звярнуцца да пастаноўкі масавых відовішчаў <...>, закрануць надзэнныя трывогі мас — трывогі нашмат больш пільныя і вострыя, чымсці турботы яюга-кольвек асобнага індывіда” (“Тэатар і жорсткасць”). Калі высокае мастацтва хоча ізноў стацца патрэбным народу, яно павінна закранаць чалавечую істоту ня менш глыбока і балюча, чым “каханьне, злачынства, вайна або вар’яцтва”.

Арго марыць пра тэатар, які ня могуць абагнаць падзеі рэчаіснасці, які ўзвышаўся б над нетрываласцю часу: “Мы хацелі б стварыць з тэатра рэальнасць, якой сапраўды можна было б даць веры, - рэальнасць, якая ўрываўся б у сэрца і пачуцці тым праўдзівым і балючым апёкам, што прыносяць з сабой усялякае сапраўднае адчуваньне”. Дзеся гэтага тэатар павінен стацца ня менш анархічным, крыважэрным, вар’яцкім, злачынным, чым нашыя сны. Трэба, каб глядач быў прымушаны паставіць пад сумненне ня толькі вонкавы невыразны свет, у якім ён шгодзённа жыве, але і пачварны складнік уласнае душы, убачыў іншымі вачыма рэальнасць і “ўласнае пазычнае мейсца ўнутры яе — сярод сноў ды іншых падзеяў”.

Тэатральная сцэна ўяўляецца Арго, магчыма’ адзінай на свеце сувярэннай прасторай чалавечага існавання, дзе чалавек вызваляецца ад удзелу ў сусветным спэктаклі, пастаўленым на гэтай плянэце Богам, і бырэ на сябе самога адказнасць за ўсё, што

тут адбываецца. Унутры гэтак званай рэальнасць мы застаемся пэрсанажамі ня лепшага сну Вышэйшай істоты, абудзіцца ж да ўласнага існавання нам павінен дапамагчы тэатар: “Калі я жыву, я не адчуваю, што я жыву. Але ж калі я іграю — тады толькі і адчуваю, што існую. І што можа перашкодзіць мне паверыць у сон тэатра, калі я веру ў сон рэчаіснасці?.. Але тэатар падобны да вялікага стану бадзёрай сьвядомасці, бо тут я сам кірую ўсялякай лёсаўтваральнай выпадковасцю” (“Тэатар Сарахвіма”). Загана традыцыйнага рэалістычнага тэатра, паводле Арто, палягае менавіта ў ты, што ён пазбаўлены гэтых дэміюгічных здольнасцяў.

І тут ідэі Арто выяўляюць сваю сугучнасць атэістычнаму экзистэнцыялізму Ж.-П. Сартра, для якога сцэна “тэатра жорсткасці” сталася адным з прыкладаў утворанай чалавекам шчыліны ў быцці, вакна ў “нішто”, у пазаісны сьвет, непадуладны законам прыроды (артыкул “Міт і рэальнасць тэатра”). Паводле Сартра, толькі чалавек на гэтым сьвеце нясе ў сабе зерне свабоды, толькі ён мае неакрэсьленую будучыню і, няздольны быць адным і тым жа, павінен бесперапынна выбіраць самога сябе, імправізаваць, бясконца мяняць ролі і маскі. Актор на сцэне “тэатра жорсткасці” -- прыклад свабоднага, не санкцыянаванага ніякай вышэйшай інстанцыяй або ўласным мінулым, чалавечага існавання.

Сцэна Арто -- гэта мэтафізычная прастора, дзе чалавек мае магчымасць ня толькі “адваяваць” у Бога свой лёс, але нават перастварыць уласнае цела. Нашую няздольнасць сьвядома пражыць экзистэнцыяльныя межы ўласнага існавання -- нараджэнне і сьмерць, -- Арто адчувае як “абкрадзенасць”, прычым злодзеям зьяўляецца Бог: ён

выкрадае ў чалавека ягонае цела, ягоныя нараджэньне т сьмерць, ягоную мову, якія ўцягваюцца ў працэс рэпрэзэнтацыі, замяшчэньня, адлюстраваньня, падмены, двайніцтва.

Кожны чалавек -- толькі пэрсанаж сусьветнай гісторыі, якім іграе перад самім сабою -- нараджаецца, гаворыць, памірае -- Бог: "Я мяркую, што заўсёды ў апошнюю перадсьмяротную хвіліну ў чалавеку зьяўляецца нехта іншы, каб пазбавіць яго жыцьця" ("Ван Гог: самазабіты грамадзтвам"). Як і Ніцшэ, Арто хоча пакончыць зь пераймальніцкім статусам мастацтва, з арыстоцэлеўскай эстэтыкай, бо "мастацтва -- гэта не імітацыя жыцьця, але жыцьцё -- гэта перайманьне нейкага трансэндэнтнага прынцыпу, зь якім нас зноў злучае мастацтва". І менавіта тэатар павінен стаць першапачатковым мейсцам гэтага разбурэньня пераймальнасьці; бо болей, чым якое-кольвек іншае мастацтва, псыхалягічны і лёгацэнтрычны эўрапейскі тэатар быў апанаваны ідэяй адлюстраваньня і ўзнаўленьня, што высмоктваюць самаоеснасьць артыста і пастаноўкі (Ж. Дэрыда: "Тэатар жорсткасьці і канец спэктаклю").

Тэатар жорсткасьці ня ёсьць нейкім прадстаўленьнем. Гэта само жыцьцё -- у той меры, у якой яно непадуладна разуменьню, фіксацыі і перайманьню. Тэатральная ідэя спавінна пранізваць і аднаўляць кожную часьцінку існаваньня і плоці актора (наколькі магчыма -- і глядача) праз, свайго кшталту, перавыхаваньне органаў: органы для Арто -- гэта прадстаўнікі цела, агенты Бога-злодзея. Ідэю "цела бяз органаў" потым разьвілі ў творы "Капіталізм і шызафрэнія" Ж. Дэлэз Ф. Гватары, скарыстоўваючы яе побач з "машынай жаданьяў" і "рызомай" у якасьці мадэлі суб'екта, адрознага ад картэзіянскага і

буржуазнага чалавека "cogito ergo sum". Крыза сучаснай цывілізацыі яны таксама тлумачаць агульнай стратай самаідэнтычнасці, паразытаваннем на ўжжэ гаговых формах рэчаіснасці і культуры. Адзначу, што багаборца Арто, парадаксальным чынам, выступае супраць рэпрэзентацыі поруч з царквою, якой ува ўсе часы не падабалася, што актор прадстаўляе на сцэне іншых людзей і праз гэта страчвае самагоеснасць сваёй душы.

Вельмі важнае пытаньне -- стаўленьне Арто да слова ў тэатры. Паводле яго, трэба аднавіць сцэну (пастаноўку) ува ўсіх яе правах, большасць якіх узурпаваў драматургічны тэкст. Сапраўдная тэатральнасць супрацьлеглая літаратуры, тэкставаму тэатру, дыялёгам і ўвогуле апавядальнасці. Сучасны тэатразнаўца П. Паві сьледам за Арто канстатуе, што эўрапейскі тэатар на працягу доўгага часу, ад Арыстоцеля да пачатку нашага стагодзьдзя, быў пераважна лёгацэнтрычным: галоўным зьместам гэтага мастацтва былі перадача і ўспрыманьне літаратурнага тэкста, а ўсё, што нельга прамовіць (чаго няма ў дыялёгах), -- апынулася дзесьці на заднім пляне. Арто адным зь першых узняў паўстаньне "цела" п'есы (г.зн. спектакля) супраць яе "душы" (драматургічнага тэксту). Вышэйшым арганізатарам сэнсу тэатральнай падзеі ён абвасыў не задуму драматурга (у сусьветным пляне -- Бога), а сцэну і ўсё, што можна зь яе зрабіць падчас пастаноўкі. П.Паві назваў гэта "капэрнікавым пераварогам" тэатра. У тэксыце "Тэатар і культура" Арто кажа: "Разбурыць мову, каб крануцца жыцця, -- гэта і значыць займацца тэатрам". Вызваленьне ад дыктагуры драматургічнага тэксту непазьбежна вядзе да зьнішчэньня мяжы паміж сцэнай і залай, акторм і

гледачом (што і засьведчыў далейшы вопыт авангарднага тэатра).

Прызначэньне тэатра -- не паведамляць гледачам новыя звесткі пра рэчаіснасьць, але запрашаць, нават прымушаць іх да саўдзелу ў перастварэньні яе нанова. Такім чынам, мова сцэны вызваляецца ад неабходнасьці быць зразумелай гледачам -- прынамсі, на ўзроўні рацыянальнага мысьленьня. Глядач павінен атаясамліваць сябе не з пэрсанажам, а зь целам і голасам самога актора, якія не паддаюцца ніякаму прачытаньню, але ўвасабляюць агульныя падсьвядомыя мары і жаданьні. Арто верыў у творчую магутнасьць цела і голасу, вызваленыя ад тыраніі тэксту, шукаў "мову, ранейшую за словы". На сцэне тэатра жорсткасьці словы павінны саступіць мейсца крыку актораў і, адпаведна, целы з дапамогай гэстаў ужо не распавядаюць нешта, але бязмоўна крычаць ("Афэктыўны атлетызм").

Гэты дысыдэнт сюррэалізму, паслядоўнік індзейскіх шаманаў і сярэднявечных альхімікаў, ператварыў у спэктакаль тэатра жорсткасьці і свой уласны лёс. Ягоньня кнігі не распавядаюць, яны крычаць і сьпяваюць. Шкада, што сярод беларускіх рэжысэраў, пісьменьнікаў, музыкаў хіба адзінкі маглі б паўтарыць пякучыя словы Арто: "Мы павінны быць падобныя да зьведаўшых пакараньне сьмерцю, якіх спальваюць, а яны ўсё працягваюць падаваць нагоўпу знакі са сваіх вогнішчаў".