



Вадим МАКСИМОВ

ФОРМИРОВАНИЕ АРТОДИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

Российские театроведы (и историки, и критики) в течение нескольких десятилетий максимально сузили понятие «театр», сведя его до театра психологического типа и до традиции русской актерской школы, сформулированной раз и навсегда Станиславским. Все прочие явления рассматриваются только через этот канон. В результате все прочее объявляется «нетеатром», а из уст каждого второго режиссера только и слышишь о загнивающем театре Запада, который с завистью смотрит на нашу «настоящую» школу.

Подобное «зауживание» происходит повсеместно и в мировом театре и приводит к противоположным тенденциям: 1) к выдвиганию нового ориентира современного театра как «постдраматического»; 2) определению понятия «театр» как существующего вне современной сцены. Это тенденция сформулирована философами Ж. Делезом и Ж. Дерридой, театроведами А. Юберсфельд и П. Пави, социологом Ги Дебором.

В российской интеллектуальной литературе эта концепция благополучно развивается вне конфликтов с театроведением и «традиционным» театром. Последнее достижение – книга известного философа Кети Чухров, которая отталкивается от вполне парадоксальной, но реальной формулы: «Нам кажется, что артистические практики исполнения-повторения-становления,

условно названные нами практиками “театра”, представляют собой анти-жанр – творческие процедуры, которые вообще не имеют специализации и жанра»¹. Чухров, опираясь на глобальные и революционные концепции театра в XX в. видит в этом явлении реализацию не только актуальных задач искусства, но философии. А если мы вспомним еще и «Рождение трагедии» Ницше, то театру присваивается задача обнаружения смысла человеческого существования, оправдания бытия.

Чтобы обобщить (и упростить) сущность вопроса, будем опираться на разграничение, предложение Ж. Делезом в 1960-е годы. Современное сценическое искусство обозначается как «театр воспроизведения», а универсальный Театр как театр «повторения». Повторение – основное понятие Делеза. Относительно театра это возможность реального события, действия происходящего на сцене. Здесь содержится и ритуальность действия, и его подготовленность (срепетированность), и уникальность, сиюминутность.

Также как к XVIII в. стало очевидным противопоставление двух способов существования в европейском театре, сформулированных позднее как «представление» и «переживание», также для Делеза очевидно исчезновение границы между «представлением» и «переживанием». Актуальной

¹ Чухров К. *Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства*. СПб., 2011. С. 9.

Pro memoria

становится новая дилемма – традиционного обыденного «воспроизведения» и сущностного действенного «повторения».

К. Чухров так дополняет это противопоставление: «Настоящим бичом жанрового, репертуарного театра является то, что здесь театральная игра существует как выживание и подражание воображаемым фигурам нарратива, а актер и его режим игры ценны как выражение актерского мастерства, но вовсе не как его – актера – эмансипаторное человеческое состояние, которое содержит потенциальность изменения реальной жизни»². Позиция проста: искусство не там, где воспроизведение жизни, а где актер живет исключительно по законам искусства (это и есть артодианский Двойник актера). Художественное восприятие – это наслаждение от «актерского мастерства», а не от узнавания обыденной ситуации на сцене.

Добавим: не случаен гипертрофированный интерес к обыденной жизни актеров, удовлетворяющий обывательскую потребность в низвержении актера с Олимпа. Это результат отсутствия художественного замкнутого мира. Обыватель стремится не прикоснуться к космической гармонии (что позволено только протагонисту, актеру-персонажу), а затащить персонажа к себе на кухню.

К. Чухров выводит универсальную формулу: «Театр – это такой режим, где исполняется не какая-то роль, а исполняется исполнение жизни»³. То есть, К. Чухров возвращает нас к концепции Платона: искусство подражает жизни, которая есть подражание божественной реальности. Только акцент не на мимесисе, на исполнении (игре).

Истина, однако, между Аристотелем и Платоном, что подтверждается всеми крайностями последних 25 веков. Создание эстетического феномена (Ницше), конечно, является определяющим в оценке произведения (только критерии художественного могут быть противоположными), но при этом в театре не «двухступенчатое» исполнение/повторение, а прорыв к реальности – общечеловеческой и внебытовой.

Французская философия 1960-х годов увидела развитие ницшеанской концепции эстетического феномена и трагедии, как универсальной модели его воплощения, в крютическом театре (Театре Жестокости) Арто. В работах М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Ц. Тодорова происходит открытие эстетики Арто и нового понимания театра.

Деррида обращается к Арто именно как к доказательству преодоления театра театром. Он обращает внимание на невозможность повторения и представления того, что предлагает Арто, тонко понимая разрушительную направленность Арто. Эта тенденция закономерно приводит концепцию Ницше–Арто–Дерриды к реальности постдраматизма.

Разница между новым постдраматическим театром и крютической системой («театром жестокости») Арто в том, что в постдраматизме действие необязательно и вместо театра возникает *театральность* во всем ее разнообразии, а у Арто – только *действие* и только в рамках *театра*.

В начале 1930-х годов Арто предлагает свой термин для обозначения того, что является конкретным материалом спектакля – **символы-типы**



А. Арто

² Там же. С. 15.³ Там же.



(типические символы). Символ-тип имеет бесспорное родство с юнговским **архетипом**, однако Арто, не претендуя на научность, нигде не использует психоаналитических терминов⁴.

Артодианское symbol-type описывается, скорее, на юнговское понятие «тип»: крайние типы человеческой психики – интровертивный и экстравертивный. Так же как Юнг вывел из теории типов психики учение об архетипах, фиксирующих непреходящие образы коллективного бессознательного, так и Арто (восприняв и аналитическую психологию Юнга, и ностальгию по сверхчеловеку у Ницше, и восточные эзотерические тексты) вывел понятие символа-типа – глубинного, общепонятного знака, свойственного определенному типу и имеющего общечеловеческое значение.

Профессиональной задачей актера становится преодоление субъективного в человеке, преодоление «я». Цель поставлена и осознана. Но для реализации ее должно было измениться время.

И оно изменилось к 1960-годам. Когда не только «академический» театр стал вызывать исключительно раздражение, но и интеллектуальный модернистский воспринимался как инструмент ограничения свободы. Проблемы культуры решались на улице. Нужно было преодолеть кризис всех слоев общества, но преодолеть его вне культуры оказалось невозможным. В результате – поворот от изысканных модернистских моделей к массовой культуре. А одновременно с этим – обращение к нереализованным проектам театра в новом постмодернистском контексте.

НАСЛЕДИЕ АРТО В 1960-Е ГОДЫ

Первая попытка воплощения театральных замыслов Арто была осуществлена вскоре после его смерти в 1948 г. Непосредственный ученик, помощник режиссера в постановке Арто «Семья Ченчи» (1935) Роже Блен реализовал замысел Арто 1930 г. «Соната призраков» по пьесе А. Стриндберга. Это была лишь реконструкция, но она направила поиски режиссеров в практическое русло. Влияние Арто можно обнаружить в спектаклях Р. Блена и Ж.-Л. Барро.

Начало практической реализации крютического театра во многом связано с «Сезоном Театра Жестокости» Питера Брука (1963/64 гг.), хотя этому предшествовали опыты *Living Theatre* в конце 1950-х и поставленный там спектакль «Мистерии» по произведениям Арто. В книге «Пустое пространство» (1968) Брук восхищается «коллективной жизнью» труппы Д. Бека и Д. Малины, их контактом со зрителем, их жизнеутверждающей театральностью. Однако упрекает театр в эклектизме и отсутствии единой художественной цели. Можно догадаться, что в *Living Theatre* Брук видит не стремление к художественной форме, а самоценность процесса.

Брук относит Арто к Священному театру и видит в нем мощное противодействие обывательскому мертвому театру, заполнившему весь мир: «Но нашелся пророк, возмущенный выхолащенностью предвоенного французского театра, рассказал о другом театре, созданном его воображением и интуицией, – о Священном театре...»⁵. Брук, как и на предыдущих этапах своего творчества, улавливает не только важные тенденции

⁴ Понятие «архетип» возникает в аналитической психологии К.Г. Юнга с 1919 г. Далее он использует его в книге «Психологические типы», опубликованной впервые в 1921 г., но оно не является здесь ключевым.

⁵ Брук П. *Пустое пространство. Секретов нет.* М., 2003. С. 84.

Pro memoria

живого театра, но и общественную актуальность любого явления. Он отходит от своего прежнего триумфального пути в искусстве и начинает все сначала: «Чарлз Маровиц и я вместе с группой актеров Королевского шекспировского театра организовали Театр жестокости; мы хотели разобраться во всех этих вопросах и попытаться понять, какие творческие возможности открывает такого рода Священный театр»⁶. «Кровяной фонтан» Арто, сцены из «Ширм» Жене, «Марат/Сад» Вайса в постановке этой труппы стали историей XX века и важнейшим этапом в творчестве Брука.

Однако Брук всегда дистанцируется от Арто, не забывает напомнить, что Арто – сумасшедший. Наверное, это комплимент, зная отношение Брука к нашему «разумному» миру. Брук описывает упражнения, которые разрабатывались на тренингах: «долгое молчание, максимальная сосредоточенность, второй актер пробует различные звуки – свистит, шипит, а потом внезапно первый актер встает и, не колеблясь, выполняет то движение, которое задумал второй»⁷. Брук, словно мучаясь от отсутствия целесообразности этой «метафизики», подводит разговор к проблеме безоговорочной власти актера над зрителем, к необходимости прогнозирования результатов. Брук описывает возможности провоцирования зрителей, тотального воздействия – и опасность неуправляемой реакции. Сомнения Брука становятся понятны, когда он приходит к выводам: «Так родился хэппенинг. Хэппенинг – необычайно эффективное новшество, одним ударом он сметает

множество мертвых форм: унылые театральные здания, непривлекательно разукрашенный занавес, непривлекательные билетеры, гардеробы, программки, буфеты»⁸. Возможно, в 1968 г. еще не была понятна глобальная разница между импровизационной зрелищной, максимально социальной и минимальной театральной формой хэппенинга и структурно выверенной формой театра Арто. Разница между играющим зрителем и профессионалом, преодолевающим свою игру. Дело в другом: когда Брук размышляет об Арто и Священном театре, он восхищается общей идеей, но стремится выявить в ней сугубо утилитарные возможности. При этом, как и Гротовский, Брук провозглашает принципиальную невозможность буквального воплощения идей Арто.

По-иному подошел к выполнению задач соратник Брука Чарлз Маровиц.

Чарлз Маровиц, родившийся в Нью-Йорке в 1934 г., принял активнейшее участие в «Сезоне Театра Жестокости» и опубликовал результаты своей работы в сборнике «Театр за работой: Драматургия и спектакли в современном британском театре», выпущенном под редакцией Маровица и Саймона Трасслера еще до выхода «Пустого пространства» Брука⁹.

Главной задачей «Сезона» Маровиц видит преодоление вербального языка и освоение языка Арто, «еще не открытого». А для этого необходимо «тотальное разрушение» метода и этики Станиславского. В идеях Арто Маровиц видит прежде всего разрушительную силу. «Метод Станиславского» получил всеобщее распространение, а «метод Арто» еще надо создавать.

⁶ Там же. С. 85.

⁷ Там же. С. 86.

⁸ Там же. С. 91.

⁹ Marowitz C. *Notes on the Theatre of Cruelty // Theatre at Work. Playwrights and Productions on the Modern English Theatre*. L., 1967. P. 164–185.

Европа и Россия

Маровиц приходит к выводу об их принципиальном сходстве. Оба «высвобождают подсознание», но актер Станиславского использует рациональную мотивацию, метод Арто предполагает отказ от бытовой логики ради правды художественной. Он ведет к стихии чувств. Поэтому в дальнейшем требуется синтезирование Арто, Станиславского и Брехта.

Режиссерская деятельность Маровица в целом предполагала не погружение в определенную театральную традицию, но внимательное изучение и практическое использование ее элементов. Через много лет он напишет книгу «Другой Чехов» – первое англоязычное исследование о Михаиле Чехове. В 1969 г. Маровиц создал в Лондоне *Open Space Theatre*, просуществовавший 11 лет и осуществлявший выдвинутую режиссером программу. Помимо шекспировских «адаптаций» пьес Шекспира, Маровиц ставил и свои оригинальные пьесы. В 1975 г. здесь была показана известная пьеса Маровица «Арто в Родезе» (о четырех годах пребывания Арто в психиатрической лечебнице доктора Фердьера).

Но непосредственное и наиболее последовательное воплощение театра Арто связано, конечно, с деятельностью Ежи Гротовского. Именно в театре Гротовского происходило наиболее сильное и при этом именно художественное воздействие на зрителя. Это самый реализовавшийся проект авангардного театра 1960-х.

Гротовский не скрывает преимущественности по отношению к главным идеям Арто, однако все – по крайней мере теоретическое – творчество Гротовского

пронизано полемикой со Станиславским. Это закономерно, потому что Гротовский отталкивается от модели театра, предложенной Станиславским, а не Арто. Это преодоление в театре «театральщины» (К.С.), движение от штампа к естественности. Но далее движение шло в сторону Мейерхольда, потом Арто. «Все, что связано в театре Гротовского с внешним построением роли, художественно обусловлено и не связано с обыденным поведением человека, – пишет П. Степанова. – Поэтому внутреннее обоснование актером создаваемого на сцене образа не имеет никакого отношения к психологической модели Станиславского»¹⁰.

Гротовский подчеркивал, что его актеры не создавали персонажи ни на внешнем, ни на внутреннем уровне. При этом зритель все равно видел персонажа. Режиссер выстраивал зрительные образы, актер погружался в себя и преодолевал свое «я», а зритель вычитывал персонажей из режиссерской структуры и наделял ими великую пустоту, возникающую за актером. В этом не отрицание персонажа, а преобразование актера вне оппозиции персонаж – не-персонаж.

Таким образом, именно в актерском плане Гротовский наиболее приблизился к театру Арто. Движение актера к роли в спектакле Гротовского это движение к Двойнику. «Когда все страхи, комплексы, приспособления, все, что связано с обыденной психологией изжито, вытолкнуто из организма, начинается работа над созданием абстрактного сверхличностного пласта, направленная к бессознательному актера. На сцене эта работа вызывает к жизни образы



А. Арто, 1926 г.
Фото М. Рея

¹⁰ Степанова П. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб., 2008. С. 111.

Pro memoria

архетипические понятные любому человеку»¹¹.

Чешский драматург и критик Зденек Горинек утверждает, что тренинг, разработанный Гротовским и его единомышленниками, невозможно классифицировать и соотнести с какой-либо традицией. Гротовский использует катхакали, хатха-йогу, многие восточные и западные техники. Тем не менее новый метод Гротовского воплощает совершенно ясную концепцию актера и четкую концепцию спектакля. Сам Горинек определяет это так: «Концепция действия у Гротовского требует значения в чем-то отличного от других методов актерской "реинкарнации". Их цель – заставить актера принять маски различных человеческих типов, включая, если это вообще возможно, их душу. Последнее, без сомнения, проблематично; поэтому неудивительно, что так называемые реалистичные актеры так охотно используют усы, бороды, шиньоны, накладные носы <...> как если бы они хотели скрыть или замаскировать что-то. Актеры Гротовского не принимают маски и не притворяются. Они разоблачаются, демаскируются»¹².

Гротовский называет своего актера «перформером» – «человеком действия», а не актером, который «играет другого человека». Это в полной мере артодианская идея актера вне игры. В статье «Перформер» Гротовский так описывает задачу: «Performer должен развивать не организм-массу (мускульный, атлетический организм), а организм-канал, путепроводный организм, через который Энергии проплывают»¹³.

Таким образом, речь идет именно об «энергетическом театре»,

об энергетике актера, на которой строится весь спектакль и взаимодействие со зрителем. Сущность, выявленная Арто в общей театральной концепции, у Гротовского поименована совершенно конкретно. Развитие традиции связано в дальнейшем именно с энергетикой.

После триумфального периода Бедного Театра Гротовский проходит несколько этапов эволюции: «театр соучастия», «театр истоков». Эудженио Барба отталкивается от достижений Гротовского первого этапа и переводит эту традицию в принципиально новое качество, порождая уже новое явление – *театральную антропологию*. Суть ее в некоем театральном универсализме. Здесь гораздо более сильное, чем у Станиславского, желание обнаружить общий закон актерского мастерства. Таким волшебным понятием становится «пре-экспрессивность». «Театральная антропология считает, что пре-экспрессивный уровень существует в основании различных техник игры, и утверждает: независимо от того, какая культура традиционна именно для данного места, есть некая особая "сценическая физиология" транскультурного свойства»¹⁴. Показательно, что Э. Барба ориентируется на концепцию театра Дидро, а не авангардистов XX века. «Актер формирует собственное тело, опираясь на определенные напряжения и формы деятельности; именно эти напряжения и формы вызывают грозные разряды в зрительном зале. Отсюда парадокс о неэмоциональном актере, способном вызвать эмоции в публике»¹⁵. Таким образом, актерское искусство противопоставляется бытовой эмоциональности. Художественность

¹¹ Там же. С. 135.

¹² Horinek Z. *My Second Meeting with Grotowski // Grotowski's Empty Room*. L.; N. Y., Calcutta, 2009. P. 88.

¹³ Гротовский Е. *От Бедного Театра к Искусству-проводнику*. М., 2003. С. 239.

¹⁴ Барба Э., Саварезе Н. *Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя*. М., 2010. С. 119.

¹⁵ Там же. С. 117.

Европа и Россия

формы связана с разными знаковыми структурами, но определяется не ими, а наличием базового состояния, которое разряжается в различных семантических структурах. Эта пре-экспрессивность противопоставляется экспрессивности и бытовой, и сценической. Это некий творческий потенциал, ждущий формального воплощения.

С театром Арто эту концепцию сближает только одно – изначальная театральность, существующая по своим законам и выявляющая в актере общечеловеческое творческое бессознательное. В своей практике Э. Барба выводит на первый план тренинг или репетиционный процесс. Спектакль интересует его гораздо меньше, чем выявление творческого потенциала в актере и освоение техники. Это объясняется просто: при многообразии форм спектаклей уловить предполагаемую в каждом из них общетеатральную универсальную сущность оказывается чрезвычайно сложно. В тренинге она нагляднее. Для Арто, напротив, сверхреальность возникает только в спектакле, как совокупность различных компонентов спектакля. Правда, на практике у Арто возникла другая крайность – он использовал только те возможности, которыми уже обладал актер, тренинги как таковые отсутствовали, что не исключало очень длительной изматывающей индивидуальной работы с актером.

При всех прогнозах невозможности практического повторения идей и опытов Арто, традиция, возникшая в 1960-е годы живет и эволюционирует. Вопрос в том, как определить это направление. Один из главных сегодняшних теоретиков театра Ханс Леманн, говоря об

Арто, ссылается на Ж.-Ф. Лиотара. Лиотар противопоставляет драматическому театру театр «энергетический», впрочем, рассматривая его как проект. Театр Арто, воплощенный для Лиотара и Леманна в его идеях и рисунках, отказывается от «изображения». Жесты, конфигурации, взаимодействия указывают на что-то иное. Это «символические знаки иного места», «создающие эффект течения, инверсии, ярости». Леманн принимает определение «энергетический театр», заменяющий, с одной стороны, драму, с другой – изображение, представление; однако распространяет эти законы на весь тот театр, который называет «постдраматическим».

От этого всякая традиция размывается, остается смена эпох, но не преемственность конкретных явлений. Однако, выявление в «энергетическом театре» действительности, непрерывного процесса, активного воздействия и глубокого скрытого смысла являются определяющими в интересе Леманна к Арто. «Постдраматический театр постулирует искусство подачи знака, которое Арто сформулировал в конце «Театра и Культуры»: «Когда мы произносим слово «жизнь», надо понимать, что речь идет не о той жизни, которую узнают по внешней стороне событий, а о том робком, мечущемся огне, с которым не соприкасаются отдельные формы. И если есть еще что-то сатанинское и воистину окаянное, так это страстие задержаться – по праву художника – на форме, вместо того чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище». Нет необходимости воплощать эту трагическую доминанту в представлении, но нужно создавать его из



А. Арто

Pro memoria

принципиальной идеи нового театра, сообщая сигнальные элементы, такие как жесты-реакции голоса и тела. Это во многом созвучно описанию мимесиса у Адорно. <...> Таким образом “огненные знаки” Арто, равно как и мимесис Адорно, соответствует идея энергетического театра у Лиотара»¹⁶.

Леманн ратует за необходимость воплощения сути театра Арто, а не за буквальное воссоздание метафор. Кроме того – ставит Арто в определенный философско-мировоззренческий ряд. При этом нет разграничения «энергетического» и «постдраматического» театров, но это уже терминологическая проблема.

Еще одно имя в режиссуре 1960-х, которое связывают с концепцией крютического театра, – Лука Ронкони, стремительно взлетевший тогда на театральный олимп. Исследователь итальянского театра С.К. Бушуева отмечает особенности локального варианта «театра жестокости»: «Жестокость Ронкони рождалась из холодности, из того поистине нечеловеческого спокойствия и равнодушия, которые царили в создаваемой им на сцене модели мира»¹⁷. В спектакле «Лунатики» (1966) исследователь видит превращение людей в «движущиеся предметы», разрушающие себя и окружающий мир. В «Ричарде III» вновь «машины для насилия и убийства» действуют подчеркнуто рассудочно. В «Неистовом Роланде» (1968) «феерическое зрелище» давало возможность зрителю свободно перемещаться в пространстве и выбирать из параллельно идущих сцен наиболее интересные фрагменты. Даже из этих оценок ясно, что мы имеем дело с крепкой

режиссерской структурой, иллюстрирующей жестокость мира и человеческих действий. Но ни актер, ни персонаж не обнаруживают ни двойственности, ни двойничества, ни преодоления человеческой природы. Здесь скорее человек изначально отождествляется с машиной, чем с помощью механистической точности прорывается на новый уровень.

«Таков был театр жестокости Ронкони, обнажавший – в духе времени – “звериное подполье” человеческой души и таким образом выводящий зрителя из состояния пассивного созерцания»¹⁸. Момент провокации, конечно, присутствует. Стоит добавить, что в спектаклях Ронкони механистичность мира всегда преодолевается тем или иным способом, часто достигая уровня трагедии. Двойственность мира заложена в режиссерской конструкции, но это никак не приближает постановщика к крютической модели и, тем более, к принципам артодианского театра.

ТРАДИЦИИ АРТО В МУЗЫКАЛЬНО- СИНТЕТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Если в 1960–1970-е годы традиции театра Арто находили воплощение в драматическом театре, преобразовывая его в театр энергетический, то в 1990–2000-е – они реализуются через театр пластический, прежде всего, балетный.

В 1934 г. вышла в свет книга Арто «Гелиогабал, или Коронованный анархист». Здесь возможность трансмутации первоэлементов рассмотрена в историческом плане. Речь не идет о театре, но развивается театральная концепция, выдвинутая в статьях сборника «Театр и его Двойник».

¹⁶ Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am M., 2008. S. 57. (Арто цитируется по кн.: Арто А. *Театр и его Двойник*. СПб.; М., 2000. С. 103–104.)

¹⁷ Бушуева С.К. *Итальянский современный театр*. Л.: Искусство, 1983. С. 120.

¹⁸ Там же. С. 121.

Европа и Россия

Арто продолжает искать в истории моменты проявления сверхтеатра, включающие каббалистически-алхимическую основу и театральную форму, и находит такой момент в императорском Риме III века. Юный император Гелиогабал, возведенный на престол в 218 году, и убитый в 222-ом, предпринял грандиозную религиозную реформу и изменение всего римского общества. Был утвержден культ Солнца и поклонение нерукотворному его тотему – черному камню. Гелиогабал пытался синтезировать различные культуры Востока и Запада, стремился соединить несоединимое. Было устроено бракосочетание Гелиогабала с карфагенской богиней Тиннит, воплощающей Луну. Соединение двух противоположных начал – мужского и женского – Гелиогабал хотел реализовать в своем теле, стараясь добиться андрогинного, божественного состояния. Наряду с воплощением в судьбе Гелиогабала идеи космических соответствий через астрологические аспекты, наряду с реализацией синтеза противоположностей, Арто акцентирует театрализацию культа Гелиогабала – не случайно его храм описывается в книге как театральное помещение.

В 1976 г. великий хореограф современности Морис Бежар поставил балет по книге Арто с тем же названием. Мистификатор и алхимик балета, Бежар восхищался текстом «Гелиогабала», называя его «неистово безумствующим, тонченно изощренным и стремительным от первой до последней фразы, каждая из которых великолепна». Бежара привлекали не только идеи Арто. Сам он, подобно римскому императору, соединяет

в балете, казалось бы, несоединимое, синтезирует ритуалы, культы, культуры Востока и Запада.

Если Арто театрализует культ Гелиогабала, то Бежар пытается вернуть танцу его обрядовый, сакральный смысл. Для него танец – и традиционный восточный и классический европейский – подобен религиозному культу. Синтетизм Бежара, соединяющий прошлое и настоящее, все типы театра и разные искусства, танец и музыку всех времен, где все одинаково значимо, близок идее Арто о взаимосвязи всех жизненных явлений, архетипическому иероглифу нерасчлененности звука, движения и смысла в его театре.

Спектакль представлял собой мозаичную структуру. Мозаика складывалась из музыки Д. Верди, И. Баха, Н. Рота, П. Анри и африканской ритуальной; из танца модерн, классического и африканского. Первая часть балета строилась как обрядовый ритуал. В антракте клоун-канатоходец читал отрывки из писем Арто, написанных в клинике для душевнобольных. Вторая часть – это зрелище уничтожения. У Арто написано: «труппа пытается сунуть тело Гелиогабала в канализационный люк». Бежар помещает на сцене унитаз, куда погружают голову Гелиогабала. В финале, пишет Бежар, «музыка Пьера Анри создает настроение светопредставления, атмосферу катаклизма, ужаса – точно толстый ластик, который стирает все сущее». Шведский танцовщик Никлас Эк (брат известного хореографа Матса Эка), златокудрий, крепкий викинг, исполнял роль Солнца. Бежар в разных спектаклях настойчиво возрождает культ Солнца, символизирующего здесь божество и творца, Арто и

Pro memoria

Гелиогабала. Как всегда, хореограф давал зрителям полную свободу в моделировании истории, в данном случае – императорского Рима, напоминая о том, что мы являемся не невинными его потомками.

В 1982 г. появился еще один балет по текстам Арто. На этот раз в Германии. Музыка к этому балету («танцевальной поэме») написал Вольфганг Рим (род. в 1952 г.) и назывался он «Тутугури».

Интерес Вольфганга Рима к Арто не ограничился этим произведением. В 1992 г. он пишет оперу «Завоевание Мексики» на тексты Арто, используя замысел спектакля, высказанный Арто во Втором Манифесте «Крюотический театр».

В 1994 г. Рим создает музыкально-синтетический эквивалент одного из наиболее трудных для восприятия текстов Арто. Произведение называется «По следам “Серафена”» и отсылает к «Театру Серафена» Арто.

Небольшая статья «Театр Серафена» написана в 1936 г., когда складывался сборник «Театр и его Двойник», но в книгу не была включена. Причина, скорее всего, в конкретизации актерского процесса, описанного в тексте. «Театр Серафена» ближе, пожалуй, к разработке тренинга, чем к общей объективной концепции, изложенной в «Театре и его Двойнике». Вместе с тем статья представляется образцом поэтического языка Арто.

В «Театре Серафена» Арто описывает рождение крика. «Этот крик – стон открывающейся пропасти: раненая земля кричит, но голоса возносятся, глубокие как пропасть, и являющиеся отверстиями пропасти».

И далее: «Я падаю.

Я падаю, но мне не страшно. Я превращаю свой страх в шум ярости, в торжествующий рев».

Крик пробуждает Двойника. Здесь – «первопричинного двойника» (*son double de sources*). Именно в этом состоянии крика исполнитель как бы погружается в сон, и только тогда становится актером (своим собственным Двойником). «Театр Серафена» написан от первого лица, Арто описывает происходящее с ним.

Эта реальность проявляется в полной мере только на сцене. «Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую».

Премьера «По следам “Серафена”» Вольфганга Рима в полном объеме, т.е. как инструментального и вокального произведения, сопровождаемого видеоинсталляцией, состоялась в Берлине 31 августа 1996 г. – за три дня до столетнего юбилея Арто. В ноябре того же года произведение представлено в Москве и Петербурге. Проект осуществлен Ансамблем 13 (художественный руководитель Манфред Райхерт). Видеоинсталляция Клауса фон Бруха.

Бесспорным положительным фактом явился отказ композитора от использования самого текста Арто. Трудно себе представить что-то более бессмысленное, как слова «Серафена», положенные на музыку. Они сами – музыка.

Композитор ищет звуковой эквивалент процессу, описанному Арто. Вокализы шести голосов – двух баритонов, двух меццо-сопрано, двух контральто – стремятся преодолеть свою данность, обратиться в противоположность. Женские голоса звучат на самых низких регистрах, в мужских появляется фальцет.

Европа и Россия

Тем самым композитор пытается осуществить взаимодействие трех первоначал, обозначенных у Арто – мужского, женского и андрогинного.

Возможно, вокализ мог бы дать совсем иное состояние, рождающееся в результате борьбы мужского, женского и андрогинного, и возникновение иного уровня. В данном случае вокализ стал, скорее, фоном. Вся борьба, развитие действия, конфликт перенесены в оркестр.

В музыке Рим стремится, как и Арто, к конкретности. В инструментальной музыке (флейта, труба, виолончель, контрабас, ударные) можно услышать звукоподражание дыхательного процесса. Зарождение дыхания, клокотание в легких, воинственные крики. Разнообразные ударные демонстрируют пробуждение звука и рождение нового состояния, которое у Арто достигается криком. Эти музыкальные взрывы органично вплетаются в преимущественно медитативную музыкальную основу.

Видеоинсталляция Клауса фон Бруха не связана напрямую с музыкой. Видеоряд возникает на двух рядом стоящих экранах. Изображение дублируется, что призвано, вероятно, отразить идею Двойника. (В гастрольном варианте изображение возникало на одном экране, отчего замысел вряд ли пострадал.) Все же какое-то соответствие музыки с видеорядом подспудно рождается, и изображение усиливает натурализм в музыке. Долгое, почти не меняющее ракурса воспроизведение на экране отдельных частей мужского и женского тел иллюстрирует, вероятно, процесс рождения

звука, дыхания, крика в легких. Иногда это буквальное воспроизведение текста Арто: «Сначала живот. Нужно чтобы молчание начиналось с живота: справа, слева, в точке грыжевых закупоренностей, там где оперируют хирурги». Но этот натурализм скорее курьезен, ибо Арто описывает прежде всего внутренний процесс, динамику перерождения. Его образы метафоричны, а не натуралистичны. У Бруха же бесконечное созерцание рук и ног, пяток и грудей создает единственное ощущение – ощущение случайности, поверхностности. Чтобы восполнить отсутствие динамики автор инсталляции вводит бесконечно повторяющийся динамичный танцевальный эпизод в духе Лой Фуллер – еще более случайный по отношению к пластике и динамике у Арто.

Таким образом, музыка Рима ищет эквивалент «Театру Серафена», а инсталляция Бруха изображает некоторые метафоры текста. Не получается синтеза. Нет перерождения.

В первое десятилетие XXI в. идеи Арто стали путеводной звездой для творчества французского хореографа Жозефа Наджа. Он родился в 1957 г. в Воеводине (Северной Сербии) в венгерской семье. Учился в школе изящных искусств в Нови-Саде, потом в Академии Искусства и в Университете в Будапеште. Там же начал актерскую деятельность. С 1980 г. Надж в Париже. Учится у Марселя Марсо, затем Этьена Декру, затем Жака Лekoка, затем осваивает айкидо, тайдзи, буюто, контактную импровизацию. В 1986 г. создал свой театр в Париже *Théâtre Jel* и начал ставить спектакли. В 1995-ом возглавил Национальный хореографический центр Орлеана,

Pro memoria

существующий с 1980 г. К нему приходит слава выдающегося танцовщика и хореографа.

Осенью 2000 г. Надж приезжает к Бальтюсу в его швейцарское поместье. Бальтюс – псевдоним Бальтазара Клоссовского де Рола (1908–2001). Его отец – известный польский художник и критик. Его брат – известный французский философ. Мать его дружила с Рильке, и поэт написал предисловие к публикации детских рисунков Бальтюса. С 1933 он связан с сюрреалистами, писал их портреты, иллюстрировал издания. Стал автором декораций и костюмов спектакля Арто «Семья Ченчи». Испытал сильное влияние итальянского Ренессанса. Арто в статье «Молодая французская живопись и традиция» (1936) сопоставляет картины Бальтюса и Паоло Учелло. Впоследствии служил директором Виллы Медичи в Риме.

Эта встреча и последующее общение произвели огромное впечатление на Наджу, но и Бальтюс увидел в хореографе человека, способного продолжить дело Арто. Последующие события Надж описывает так: «Вернувшись в Париж я взял собрание сочинений Арто и начал читать последний 26 том. На 23 странице я наткнулся на фразу: “Ибо я, Арто, чувствую себя лошадью, а не человеком”. Начиная с этого момента как будто нить протянулась между картинами Бальтюса и поэзией Арто, я вернулся к Рильке, Чжуан-цзы, Японии, Италии, Ирландии. Я связываю эти странствия как паук, я тку лабиринт, в котором рождается спектакль»¹⁹.

В результате состоялся спектакль «Небосвода больше нет» по либретто Арто в швейцарском *Théâtre Vidy-Lausanne*.

Примерно в 1931–1932 г. Арто написал либретто, по сути, сценарий спектакля под названием «Небосвода больше нет». Он замыслил его как синтетическое произведение с элементами оперной и балетной образности. В начале – игра света, цвета и звуков. Далее Арто пишет: «Музыка производит впечатление дальнего катаклизма, обволакивающего зал, будто падающего с головокружительной высоты. Аккорды зарождаются в небе и опускаются, проходя от одного края к другому. Звуки будто падают откуда-то свысока, затем внезапно замирают и разбрасываются брызгами, образуя своды, зонты. Ярусы звуков». Следуют бессвязные фразы, крики, шум ветра. Фантаσμαгория голосов прерывается тишиной. «Слышно слово Сириус, произносимое на все лады и во всех диапазонах гаммы, оно, усиливаясь, растет». Небесный свод исчезает. В толпе паника, смещение. «Хор, песня Мятежа достигают огромного диапазона, словно отвечая молитвой на шум живота, по которому стучат барабанными палочками». Затем на сцене возникает нечто вроде Двора Чудес. Хор с уродливыми, гнусными лицами на огромных головах, испещренных следами всех пороков и болезней. «Идут вперед тела без голов, с огромными руками и кулаками, подобные баранам, и посреди сцены происходит триумфальное появление Великого Проныры, мятежные слова которого порождают сцены Революции». Четвертая сцена, на которой обрывается либретто, символизирует дискуссии ученых. «Почти у всех ученых головы сделаны в соответствии со всеми степенями официальной глупости и посредственности. Они карикатурны,

¹⁹ Cit.: *Théâtre de Vidy-Lausanne E.T.E. Programme saison 03–04. Novembre 03. Il n'y a plus de firmament.*

Европа и Россия

не чрезмерно». Среди них есть ученые с нормальными головами. «Временами голоса ученых свистят как сойки на телеграфных проводах, другие – каркают как вороны, третьи – ревут как быки, или пыхтят, как гиппопотамы в подземелье». Либретто осталось незаконченным по неизвестным причинам.

Надж не следовал буквально за сценарием Арто. Внешняя «космическая» атрибутика в спектакле отсутствовала. Использовались принципы акробатического балета, цирка. Помимо танцовщиков театра и самого Наджа в спектакле участвовали великие актеры. Прежде всего, Жан Бабиле – легендарный танцовщик, исполнивший главную роль в балете Ролана Пети «Юноша и смерть» (1949, либретто Ж. Кокто). В творчестве Бабиле несколько драматических ролей. Ко времени спектакля ему было уже за восемьдесят, и он вышел на сцену после долгого перерыва. Другой выдающийся актер нашего времени – японец Йоши Оида, сыгравший важные роли в спектаклях Питера Брука «Махабхарата», «Человек, который принял свою жену за шляпу» и др. И еще – молодая китайская танцовщица Джин Ли. Естественно эти артисты работали в разных актерских манерах и в разных жанрах: Бабиле вносил элемент классического танца в сочетании с драматическим исполнением, Оида – гротескную масочную манеру, Ли – акробатический балет.

Как и в большинстве своих постановок Надж использует принцип графичности и в целом черно-белую гамму костюмов. Все спектакли Наджа – синтез театральных средств и монтаж приемов разных видов искусств (не только театра). Первые эпизоды проходили на

темном бездонном фоне, а фигуры в черном освещались из кулис боковым перекрестным светом. В дальнейшем фоном становились гигантские белые фигуры, как бы высеченные из камня. Пластика Йоши Оида сочеталась с этими фигурами.

Точно также, как исполнительские средства и визуальный ряд, Надж «монтирует» и музыкальную основу спектакля, используя музыку Владимира Тарасова, увертюру к «Севильскому цирюльнику» Россини и традиционные венгерские мелодии.

Надж создает в спектаклях тотальный театральный мир, допускающий любое внебытовое существование. Пластическая выразительность является здесь основополагающей и объединяющей все эти разные миры.

Жесткая хореографическая конструкция и живописность мизансцен приводит к целостности и законченности спектакля. Надж, порывая с эстетикой балетного театра, вкладывает в каждую деталь глубокие смыслы, но однозначное прочтение сюжета невозможно.

В спектакле «Небосвода больше нет» сохраняется тема ностальгического стремления к встрече разных миров и трагическая невозможность этой встречи. В то же время пластические вариации дружбы и борьбы персонажей Наджа, Бабиле, Джин Ли ассоциируются с взаимоотношениями Арто и Бальтюса, и вероятно, других персонажей парижской авангардной культуры.

Здесь нет прямого цитирования театра Арто, но сама модель театра, принцип художественного воздействия говорит именно об этой традиции.

Pro memoria


В последних спектаклях Жозефа Наджа эти принципы только усиливаются и становятся очевидней. В сезоне 2009/10 года Национальный хореографический центр Орлеана показал спектакль «Вороны». Здесь на сцене только два исполнителя: Жозеф Надж и композитор-исполнитель Акош Желевенный со своими инструментами. Постановщик ставил задачу передать полет птиц, создать сценический образ перехода от статики на земле к состоянию полета. При этом постоянно звучали ссылки на Арто.

Спектакль начинается не с танца, а с перформанса. Двухметровая белая бумажная лента движется с одного валика на другой, и Надж наносит черной краской рисунок, рождающийся из импровизации на тему музыки, пластика рождает мазок, брызги краски. Иногда они напоминают крыло птицы, полет, следы на снегу. Возникает синтез музыки, пластики, живописи. Из этой первой части вырастает уже пластически-хореографический рисунок, направленный на преодоление человеческого. А потом наступает кульминационный момент, когда Надж с головой окунается в бочку с краской и выходит оттуда уже перерожденным. Он не становится вороном, но он становится черной краской, самим материалом, который продолжает творить уже без посредника-исполнителя. Это попытка реализации артодианской идеи Двойника.

Надж, уйдя от балетного театра к «литературному» спектаклю, осмысленно воплощает в синтетических формах те задачи, которые ранее ставил драматический театр. Надж писал: «То разнообразие форм, которое сейчас можно обнаружить в танце, в драматическом

театре уже не найдешь. В нем ощущается естественная усталость и истощенность»²⁰.

В 2010 г. Национальный хореографический центр Орлеана показал спектакль «Шерри-Бренди». Литературной основой стали «Лебединая песня» и «Остров Сахалин» Чехова, «Колымские рассказы» Варлама Шаламова. В спектакле звучала поэзия Мандельштама. Бессмысленно отыскивать в спектакле конкретные литературные эпизоды – сюжет совершенно самостоятелен, но передает атмосферу преступления, каторги, невиданной жертвы. Здесь нет привязки к конкретной эпохе, архетипы романов Достоевского и жертвы 1930-х годов сливаются в единый эстетически гармонизированный и трагичнейший мир.

Танец минимизирован, роль пантомимы возрастает. Очень часто крайне замедленные движения. В начале спектакля в разных концах сцены высвечиваются короткие эпизоды-картины, в которых действуют 1–2–3 человека. (Всего на сцене 13 исполнителей.) Например, мужчина мажет лицо золой и его лицо исчезает, сливаясь с темнотой. Свет боковой. Костюмы черные и серые. У мужчин бритые головы. Эти картины постепенно разворачиваются в сценки: люди с топорами, различные формы убийства. Лишь изредка – танцевальные эпизоды. Люди постепенно собираются в группы, и группы повторяют движения друг друга. Мотив обезличенности, утраты индивидуальности – основной в первой части спектакля.

В середину спектакля помещена довольно продолжительная самостоятельная часть – инсталляция

²⁰ Цит. по программе спектакля «Шерри-Бренди» на театральном фестивале им. А.П.Чехова. Июль 2010.

Европа и Россия

на заднике. Это световые проекции различных абстрактных и бытовых предметов, с которыми взаимодействуют теневые контуры актеров. За счет наложения возникают сцены отрывания голов и ног. У людей вырастают головы чудищ. Сама инсталляция на сегодняшний день кажется вполне традиционной, но более чем любые другие приемы вызывает ассоциацию с эстетикой сюрреалистического Театра «Альфред Жарри» и с известнейшими фотоколлажами 1929 года Эли Лотара с участием Арто, Р. Витрака и Ж. Люссон. Эстетика театра сюрреализма в этом спектакле очевидна: и в инсталляции, и в сценическом действии – параллелизм действия, повторяемость образов, жестов, движений, обезличивание персонажей и смена масок. Кроме того, соединение и противопоставление сна и действительности, постепенное исчезновение границы между ними.

После инсталляции происходит персонализация персонажей. Используются костюмы *Belle Époque* женские и мужские, но по-прежнему полностью черные. Укрупняются лагерно-каторжные сцены. Возникает яркий персонаж, несущий тему смерти. Это европейско-американский архетип клоуна, имеющий в России совсем иную значимость. Белая маска, красящая на сцене огромный красный рот. Этот персонаж теперь на сцене постоянно. И другой – его можно назвать поэтом. В одной из сцен его заколачивают в черный ящик-гроб и он оттуда кричит стихи Мандельштама. Потом его выбрасывают из гроба, потом распиливают пилой. А в финале он будет повешен и поднят под потолок сцены.

Пластика танцоров наиболее ярко передает атмосферу смерти и лагерей. Повторяющиеся поддержки партнеров происходят на уровне середины тела. Тела вытянутые, заочеченные на несколько секунд. Возникает ощущение перетаскивания трупов. Невольно вспоминается тот факт, что Мандельштам, умерший перед самым Новым 1939 годом, всю зиму пролежал в штабелях замерзших трупов и только весной был закопан. Конкретные бытовые действия вписываются в крайне замедленные рафинированные архетипические жесты, перетекающие один в другой.

В спектаклях Наджа предельно ясны образы и фабулы. Потребности в понимании сюжета не возникает. Это важнейший сюрреалистический принцип – спектакль рождается в сознании зрителя, а художник сталкивает реальности и рождает «ошеломляющий образ». Надж обращается к истокам театра Арто и также перерастает сюрреализм. Язык театра Наджа возникает по ту сторону жеста, слова, изображения, за которой значение образов уже не связано с отдельным жестом, словом или изображением.

Закономерно общее движение последователей традиции Арто от драматического театра к театру тотальному. Часто на основе пластики, танца. Формы разнообразные и порой поразительные. Однако, если в 1960-е годы поражало именно внутреннее погружение актеров, вызывающее энергетическое воздействие на зрителя, то в конце XX–начале XXI в. эта традиция представлена, прежде всего, тотальными режиссерскими конструкциями, в которых от актера

Pro memoria

требуется не перерождение, а формальное владение своим аппаратом. И то, и другое органично для системы Арто.

Нужно признать, что спектакли Бежара и Наджа, Маровица и Барбы не производят того катартического воздействия, которое предполагает театр Арто. Но трудно было бы его ожидать – изменился сам зритель, изменилась роль театра в обществе. Реализация теории круотического театра требует длительной эволюции и больших усилий. Современное формирование традиции артодианского актера и артодианского спектакля – необходимый этап этой эволюции.

ТРАДИЦИИ АРТО И РОССИЙСКИЙ АВАНГАРДНЫЙ ТЕАТР

Пожалуй, самым успешным российским театром последних лет, работающим на непсихологической ниве, является петербургский АХЕ. Группа, организованная в 1989 г. Максимом Исаевым и Павлом Семченко – художниками, а не актерами-профессионалами, – все эти годы держится на уникальном способе существования на сцене этих двух исполнителей-операторов.

Здесь нет литературного текста, хотя часто присутствует узнаваемая фабула, разрушаемая в постмодернистском духе. Исполнители (слово «актеры» кажется здесь неуместным – они не играют и это главное), постоянно манипулируют бесконечным количеством предметов, с помощью которых создается исключительно театральная реальность. Исполнители растворяются в этом мире. Нет грани между возможным, но невидимым обыденным человеком и оператором,

борющимся-взаимодействующим с предметами.

В спектакле «Пух и прах» исполнители (здесь их трое, третья – Яна Тумина) соединены друг с другом тонкими рейками и удерживают их различными частями лица и тела, двигаясь, действуя – но не теряя этой визуальной связи. В этом, одном из многочисленных приемов, метафорическое воплощение артодианского принципа театра как чумы (в театре реализуются глубинные внелогические связи, которые можно уподобить только чуме). В спектакле АХЕ связь людей на сцене абсолютно реальна и при этом абсолютно внебытовая.

Во многих спектаклях театра взаимодействия людей на сцене переходят в жестокость, в поиск различных способов насилия, доходящих до физиологии. Для Арто этот путь к подлинности и к началу тотального воздействия на зрителя.

Исполнители на сцене обозначены масками (костюмы, грим), которые почти не меняются от спектакля к спектаклю. Это обитатели мира театра. Однако они лишены индивидуальности персонажа или ассоциации с конкретным архетипом. Об индивидуальности исполнителя не может быть речи, она ни в чем не проявляется. Это одно из наиболее успешных в современном театре воплощение принципа обезличенности, преодоления индивидуализма и выхода на сверхличностный уровень.

В чем состоит действие в театре АХЕ? Есть ли сюжет в спектаклях? В спектакле «Г-н Кармен» два исполнителя лишь обозначают в начале образы Камен и Хосе. Но очень скоро перестают быть ими. Спор Кармен и Хосе, который

Европа и Россия

составляет все действие спектакля, воплощается в написании имен «Кармен» и «Хосе». Все это рождается и улечивается непосредственно на глазах у зрителей. Исполнители пишут имена маслом на бумаге, мелом на полу, сигаретным дымом в воздухе, красным вином (или кровью). Все эти письмены уничтожаются партнером-антагонистом. Не остается ничего, кроме чистого конфликта, вечной любви-ненависти. А развязка сюжета в соединении двух невидимых персонажей в нечто андрогинное, объединяющее Кармен и Хосе. В этом слиянии третий компонент артодианской триады, из которой возникают сценическое дыхание, крик, опорные точки.

Бесспорно, существование исполнителя в спектаклях АХЕ это движение актера к Двойнику. Способ существования на сцене актеров АХЕ – преодоление личного начала и уничтожение индивидуальной судьбы персонажа. Актер растворяется среди механизмов, а персонаж движется к Великой Пустоте, так как все формальные приемы подчеркнута изобразительные, поверхностные.

С точки зрения традиции театра Арто в работах АХЕ не хватает только одного – энергетического театра. Однако критики, пишущие об АХЕ, про Арто никогда не вспоминают. Вероятно, об Арто у них сложилось совсем иное представление.

Зато часто слова «театр жестокости» звучат в связи с Небольшим драматическим театром Льва Эренбурга. Театр ворвался в сценическое пространство Петербурга несколько лет назад, завоевав горячих приверженцев и среди критиков, и среди зрителей, уставших

от привычного театра, и среди профессионалов. Секрет НДТ прост: здесь присутствуют глубокая психологическая традиция, подробная «академическая» школа и преодоление этой традиции на сцене.

С первого же спектакля театра «В Мадрид! В Мадрид!» вместо тонкого психологизма – эмоциональный надрыв актеров на грани истерики. Традиционные пьесы, фабулы, образы получают постмодернистское развенчание. Действия персонажей сводятся к физиологии. Трагические мотивы преобразуются в фарс, вызывая непрерывающийся смех в зале. Все это ярко решено и скрупулезно отделано.

НДТ преодолел психологизм. Но постоянное энергетическое напряжение, возникающее в зрительном зале, существует только на одном возможном уровне – на грани истерики, и разрешается только смехом. Актер Эренбурга, прежде всего, «актер нутра», по терминологии Станиславского. Это живой театр, но одноплановый, не предполагающий контрасты и качественное преобразование актера или зрителя.

В ситуации глобального переосмысления роли актера в спектакле, утверждения нового актера, не воспроизводящего обыденные характеры, а преодолевающего человеческий индивидуализм и становящегося «чувствующей» машиной, обреченной на душевный травматизм и сжигание себя – концепция театра Арто становится все более и более актуальной.