

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ АНТОНЕНА АРТО В ТВОРЧЕСТВЕ СВЕТЛАНЫ БАСКОВОЙ

Олег Целищев

Олег Сергеевич Целищев — магистрант факультета искусств Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: tselischevos@gmail.com

В данной статье рассматривается театральная концепция французского теоретика искусства Антонена Арто в качестве актуального по сей день творческого метода. В современном мире деятели искусства вынуждены соглашаться с трактовкой своей роли как «контент-мейкеров», деятельность которых направлена на создание продукта, предназначенного для извлечения прибыли. Особенно эта проблема стоит остро для сферы экранных искусств, в частности, кинематографа, требующего крупных затрат на создание произведения. В такой ситуации особый интерес представляют маргинальные деятели и теоретики искусства, мыслящие творчество не как средство извлечения прибыли, а как инструмент воздействия на глубинные основы человека с целью обращения внимания потребителя к сфере метафизического, являющейся забытой в секулярном мире. В связи с этим в статье были проанализированы произведения кинематографа российского авангардного режиссера Светланы Басковой и продемонстрировано соотношение идей Антонена Арто с творческим методом Басковой. Проведенный анализ позволяет сделать вывод об осуществимости театральных замыслов Арто в практике кинематографа, а также об актуальности принципов артодианской теории в условиях современности. Также в статье дан анализ роли искусства в современном мире, опираясь на концепцию общества спектакля Ги Дебора, что позволяет обосновать антибуржуазную направленность фильмов Светланы

Басковой. Помимо прочего, была затронута тема кинематографического опыта как средства переживания катарсиса, достигнутого с помощью эстетического насилия над зрителем, и в связи с этим рассмотрен феномен включенности зрителя в действие как один из основных аспектов Театра Жестокости.

Ключевые слова: искусство, театр, кинематограф, Ги Дебор, Антонен Арто, Баскова, катарсис, постмодернизм

ANTONIN ARTAUD'S THEATRE OF CRUELTY IN SVETLANA BASKOVA'S FILMS

Oleg Tselishchev

St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: tselischevos@gmail.com

This article examines the theatrical concept of the French art theorist Antonin Artaud as a creative method that is still relevant at the present time. In modern world artists are forced to agree with the interpretation of their role as "content makers", whose activities are aimed at creating a product that intended to make a commercial profit. This problem is especially acute for the field of screen arts, particularly cinematography, which requires large expenses for the creation of a product. In such a situation marginal artists and art theorists are of particular interest. They thinking of art not as a means of extracting profit, but as an instrument of influencing the deep foundations of a person in order to draw the consumer's attention to the metaphysical sphere which is forgotten in the secular world. In this regard, the article analyzes the works of cinema of the Russian avant-garde director Svetlana Baskova and demonstrates the correlation of Antonen Artaud's ideas with Baskova's creative method. The analysis allows us to draw a conclusion about the feasibility of Artaud's theatrical ideas in the practice of cinema, as well as about the relevance of the principles of Artodian theory in modern conditions. Also, the article analyzes the role of art in the modern world, relying on the concept of "The Society of the Spectacle" by Guy Debord, which makes it possible to substantiate the anti-bourgeois orientation of Svetlana Baskova's films. Among other things, the topic of cinematic experience was touched upon as a means of experiencing catharsis that achieved through aesthetic violence against the viewer. And in this regard, the phenomenon of the viewer's involvement in action was considered as one of the main aspects of the Theatre of Cruelty.

Keywords: art, theatre, cinematography, Guy Debord, Antonin Artaud, Baskova, catharsis, postmodernism

Введение

Проблемой данной статьи является соотношение театральной концепции Антонена Арто с творческим подходом режиссуры Светланы Басковой и выявление основных аспектов этого соотношения.

Переосмысление условий существования театра в частности и искусства в целом было проблемой, занимавшей интеллектуалов на протяжении всего XX века. Возникали все новые художественные течения: символизм, сюрреализм, футуризм, дадаизм, концептуализм, леттризм, ситуационизм и проч. Все эти течения были направлены на поиск новых методов и подходов искусства, старающегося органично существовать в эпоху стремительных перемен не только в политической сфере, но и в сфере духовной жизни человека.

В XX веке также наблюдается переход культурного состояния общества от модернизма к постмодернизму. Обнажается кризис идей модерна и ниспровержение моральных оснований бытия, присущих ранее европейской культуре: Ницше провозглашает смерть бога, Барт говорит о смерти автора, само бытие человека в связи с развитием искусственного интеллекта в постиндустриальном обществе начинает ставиться под вопрос.

В таком времени рождаются самые смелые идеи и теории. Одной из них является театральная теория Антонена Арто, являющаяся реакцией на кризис европейского театра, вытекающий из кризиса эпохи модерна.

Театральная концепция Антонена Арто долгое время существовала только в качестве идеи автора и имела свою форму лишь в виде текста на бумаге. Арто пытался воплотить свою концепцию на сцене, но никогда не был по-настоящему удовлетворен результатом. После его смерти перевод сборника статей «Театр и его двойник» на английский язык (а после и на многие другие языки) породил новую волну интереса к Театру Жестокости за пределами Франции. В Нью-Йорке в 1947 году возникает труппа «Живой театр» под руководством Джулиуса Бека, представления которой во многом были новой попыткой воплощения идей Арто (сам автор указывал на это). Через «Живой театр» вместе с движением хиппи в 1960-х влияние Арто также распространяется и на рок-музыку: музыканты

(Джим Моррисон, Мик Джагер, Дэвид Боуи) пробовали вводить элементы Театра Жестокости Арто в свои выступления. Параллельно с этим, польский режиссер Ежи Гротовский развивал свою театральную концепцию «бедного театра», во многом продолжая идеи Арто. По сей день Антонен Арто является одним из наиболее влиятельных представителей театрального авангарда, а его идеи в той или иной форме пытаются воплотить многие режиссеры театра и кино.

В российскую сферу искусства художественные приемы, вдохновленные Арто, начали входить главным образом в 1990-е годы. Одним из наиболее радикальных последователей Арто в кинематографе стала режиссер Светлана Баскова, успешно приложившая идеи Арто, главным образом, в своих первых и, пожалуй, основных фильмах: «Кокки — бегущий доктор», «Зеленый слоник», «Пять бутылок водки» и «Голова».

На примере этих фильмов в данной статье будет произведена попытка определения основных аспектов применения артодианской театральной теории в кинематографической практике Светланы Басковой, а также выявлена специфика театральной концепции Антонена Арто в условиях современной культуры.

Театр жестокости в современной культуре

Фильмы Светланы Басковой имеют в своей основе протест, они представляют собой антитезу массовой культуре и вся их структура содержит в себе элементы насилия над зрителем. Такое отношение к реципиенту вызвано желанием автора вырвать его из пространства спектакулярного, указать на кризис реальности в жизни современного человека. Мы неслучайно используем терминологию французских ситуационистов, говоря о творчестве Басковой: при вычленении социальных смыслов из ее фильмов неизбежно начинает проглядываться так называемая политическая «левизна» (ее очевидный характер можно отметить в позднем и более буквалистском фильме «За Маркса»), а способ изложения левых идей явным образом отсылает нас к «Обществу спектакля» Ги Дебора. Одновременно с этим, мы можем вспомнить о кинематографических экспериментах самого Дебора — его первый фильм «Завывания

в честь де Сада» («Hurlements en faveur de Sade», 1952) представляет собой пустой экран с закадровыми голосами, декламирующими различные цитаты. Заканчивается фильм 24 минутами черного экрана и тишины. Такой перформанс должен был призвать зрителей взаимодействовать со средой, стать соавторами произведения, отбросить пассивность потребителя, что, как мы увидим далее, является прямым (сознательным или бессознательным — неважно, поскольку преодоление пассивности зрителя является характерным стремлением творцов той эпохи) следованием теории Арто. Одна из известных цитат отсюда: «Это не фильм. Кинематограф мертв. Фильмов больше не будет. Спорим?» (Maryfield, 2015, 36). Идеей такого «антикинематографа», принимающей, правда, другие, более изощренные формы, пропитан кинематографический метод Басковой.

Антибуржуазная направленность фильмов Басковой проявляется в характерном нонконформизме во всей инструментарии ее режиссуры: от картинки низкого качества, до нарочитой включенности оператора в действие и выбора крупных планов, фокусирующих внимание зрителя на самом отторгающем элементе сцены. Такой нонконформизм заключается в стремлении вернуть зрителя в реальность, которая была изъята из человеческого бытия спектаклем, спровоцированным масс-медиа. В связи с этим, символичной является ситуация заключения на гауптвахту героев фильма «Зеленый слоник» и их последующая судьба. Главные герои как неудобные системе брошены в тюрьму, также как зритель, являющийся потенциальным врагом системы, посажен перед экраном телевизора. Герои в конце фильма убивают капитана в самых садистских, эмоционально непереносимых формах, также как зритель, включенный в действие, через созерцание демонстративного отрицания спектакулярного на экране производит болезненное (в первую очередь для себя самого) уничтожение симулятивного состояния. После осознания симулятивной природы культурной среды у зрителя остается два выхода, которые соответствуют судьбам двух главных героев: суицид от принятия невозможности дальнейшего существования в обществе спектакля; или условная потеря рассудка, заключающаяся в отказе от форм бытия, предлагаемых обществом спектакля.

Если у Ги Дебора мы сталкиваемся с критикой отрицания жизни через повсеместность зрелища, то Арто, напротив, призывает к превращению жизни в театр. С первого взгляда может казаться, что концепции Арто и Дебора разнонаправлены, однако, если рассмотреть их детальнее, становится понятно, что на самом деле они мыслят в одном направлении. Для Дебора спектакль или зрелище представляют собой концепт мира, навязанный капиталом, в котором капитал воспроизводит сам себя, и больше нет ничего вне рамок капитала. В то же время Арто воспринимает саму жизнь, как нечто, лишенное метафизической составляющей, лишенное «жестокости». В такой жизни человек пребывает по инерции, такая жизнь «навязана», она является менее реальной, чем Театр, предлагаемый Арто. Сравнивая Дебора и Арто, следует иметь в виду, что Дебор воспринимает реальность так же, как Арто воспринимает театр и искусство. Это подтверждает практика конструирования ситуационистами «ситуации» для того, чтобы преодолеть отчуждение собственной жизни. Театр Жестокости, в свою очередь, и представляет собой такую деборовскую «ситуацию» — уникальную совокупность множества событий, которая является неповторимой. При этом совокупность «ситуаций» составляет человеческое бытие, из чего можно сделать вывод о сходстве позиций Дебора и Арто по поводу стирания границ между жизнью и искусством. Это же мы можем увидеть в фильмах Басковой: в них актеры не могут сыграть «неправильно», так как сами фильмы являются не подражанием, не стремлением к достижению какого-то результата — они являются «ситуацией», уникальной, единственной в своем роде, но запечатленной, а значит способной быть повторенной. Именно момент «зафиксированности» ситуации казался Арто препятствием к полноценному осуществлению Театра Жестокости через кинематограф.

Театр Жестокости и кинематограф

Арто имел сложные отношения с кинематографом: он писал сценарии к фильмам, пытался перенести свою театральную концепцию на пленку, но, в то же время, зачастую ставил кино заметно ниже театра. С этим, отчасти, связан личный

болезненный опыт Арто — ему приходилось играть в презираемых им коммерческих фильмах, чтобы обеспечить себе материальный достаток. В своем «Манифесте Театра Жестокости» он писал о кинематографе: «по характеру действия нельзя сравнивать кинематографический образ, который при всей своей поэтичности всегда ограничен возможностями пленки, и образ театральный, послушный всем требованиям жизни» (Artaud, 2000, 190). Несмотря на это, он видел в кино потенциал, даже отмечал приемы, которые смогло сохранить кино, но утратил театр. Например, говоря о косности западного театра, Арто заклинает его «вновь обрести тайну объективной и, в сущности, юмористической поэзии, от которой театр отказался, оставив ее мюзик-холлу, и которую взял себе на вооружение кинематограф» (Artaud, 2000, 133).

Конечно, отсутствие уникальности конструируемой на сцене ситуации, а также посредничество экрана в восприятии театра зрителем, делают кино искусством гораздо менее соответствующим грандиозным театральным замыслам Арто. Однако некоторый инструментарий кинематографа можно воспринять в качестве его достоинства, а заданные экраном рамки трактовать как особые условия демонстрации сценического действия, возлагающие отдельную ответственность за проставление акцентов на оператора.

В фильмах Басковой кинематографические приемы действуют в интересах Театра Жестокости: зрителю предлагается увидеть именно то, что необходимо. И, несмотря на отсутствие насыщенности глубины экспозиции, которую может позволить себе театр, Баскова добивается полноты кадра со свойственным ей нонконформистским минимализмом. Кино в исполнении Басковой приобретает те черты, о которых грезит Арто в рамках театра: черты, которые составляют «жестокость».

Биограф Антонена Арто Стивен Барбер прекрасно описывает его подход: «Никакой гармонии, никакого смягчения впечатлений, необходимо перезагрузить чувства зрителя и довести его до истерики. Арто стремился захватить внимание публики полностью, самым непосредственным и грубым образом» (Barber, 2016, 65). Так и в работах Басковой все направлено на доведение зрителя до истерики самым грубым образом.

«Истерика» в этом случае есть один из возможных видов переживания религиозного чувства. Обратим внимание на то, что Рудольф Отто в своей работе «Священное» указывает на сущность религиозного чувства как лишенного рациональной и нравственной составляющих (Otto, 2008, 12). Это чувство он обозначает как «нуминозное». С древних времен люди прибегали к различным способам, позволяющим пробудить нуминозное чувство: мы можем вспомнить о дионисийских культах, во время которых действо было направлено на достижение экстатического состояния, граничащего с безумием, посредством жертвоприношений, всеобщего сексуального единения, эйфорической музыки, употребления пьянящих напитков и полного пренебрежения рациональностью и моралью.

Если мы обратим внимание на способы, используемые Басковой для пробуждения у участников действия нуминозного чувства, мы обнаружим, что они являются внеморальными (неподготовленный зритель пойдет дальше и назовет их аморальными), иррациональными, неподдающимися объяснению. Баскова добивается этого состояния зрителя встраиванием в контекст того, что называется кино, некой неприемлемой составляющей — «жестокостью» в артодианском смысле. Фильмы Басковой соответствуют всем формальным критериям кино, при этом каждый элемент ее фильма отказывается соответствовать общепринятому порядку. В «Зеленом слонике» соблюдены все формальности: здесь и положенные вступительные и заключительные титры, и персонажи, наделенные определенными характерами, и сценарий, и закрытая концовка — но все это представлено самым извращенным способом: титры идут на неподдающемся описанию, но при этом, вызывающем отторгающие ассоциации, фоне, сопровождаются озвучкой и музыкой низкого качества; персонажи наделены яркими характерами, но при этом все без исключения грубы и порочны, а самым положительным персонажем оказывается юродивый копрофаг; сценарий является последовательным, но, вероятнее всего, был набросан тезисно, при этом диалоги персонажей построены на принципе сценической импровизации; концовка же является не завершением сюжетного повествования, а кульминацией безумия, где действие закончилось

в связи со смертью всех персонажей, кроме персонажа Сергея Пахомова. Все это позволяет нам говорить о дионисийском характере произведений Басковой. Ее фильмам присуще то, что присуще дионисийским оргиям, а встраивание таких приемов в контекст массовой культуры и постулирование произведений как «равных» остальным — привычным, коммерческим фильмам, дает в результате эффект насилия не только над неискушенным зрителем, но и над всей культурной средой, представляющей собой то, что Ги Дебор называет спектаклем, в который выродилась вся европейская культура.

Отречение от буквализма

Концепция Театра Жестокости была рождена Арто под впечатлением от Балийского театра танца, в котором жест был поставлен на первое место, а слова были подчинены жестам. Перенимая это правило, Арто стремится прервать буквалистскую традицию европейского театра, который сосредоточен на тексте и сценарии и представляет собой не что иное, как «озвучивание» написанного произведения со сцены. Тот же характер слов в качестве наполнителя жестов использует и Баскова: персонажи говорят шизофреническим потоком, создавая лишь сопровождение для постановки, в которой и содержится главная сила произведения. Актеры у нее становятся живыми иероглифами.

Аристотель в своей «Поэтике» говорит, что все театральное искусство есть подражание. Арто же, как отмечает Деррида, «стремится покончить с подражательной концепцией искусства. С аристотелевской эстетикой, в которой узнала себя западная метафизика искусства». Следовательно «Театр Жестокости — это не представление. Это сама жизнь, поскольку она несет в себе непредставимое» (Derrida, 2000, 372-373). Название сборника статей Арто «Театр и его двойник» прямо указывает на основной принцип Арто: театр не есть подражание жизни, а жизнь есть подражание театру. Театр (как и искусство в целом) у Арто понимается как инструмент связи с трансцендентным. Заостряя внимание на «конце подражания», Баскова не стремится дать своим персонажам готовый текст, который должны озвучивать актеры со строго обго-

воренным интонированием и эмоциональностью. Актеры у Басковой не играют, они ведут себя так, как могли бы вести в своих снах, в своих глубинных фантазиях, исходящих из фрейдистского мортидо. Действие не выглядит чем-то, что могло произойти в реальности, и именно уникальность действия заставляет воспринимать это не как недореальность, а как нечто большее, чем реальность. В фильмах Басковой происходит отход от буквализма, пренебрежение логосом.

Снова обращаясь к Аристотелю, мы увидим, что буквалистский характер театр приобрел еще у древних греков, но изначально он таковым не являлся. Аристотель пишет: «трагедия из ничтожных мифов и насмешливого слога — так как она произошла из сатировой драмы, — лишь впоследствии достигла своей величавости; и размер ее из тетраметра стал ямбическим: сперва же пользовались тетраметром, потому что само поэтическое произведение было сатирическим и более похожем на танец; а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб наиболее близок к разговорной речи» (Aristotle, 2021, 13). Таким образом, Арто стремится отбросить то, что Аристотель называет величавостью, вернуть театру сатирический характер, превратить его в танец и отказаться от диалоговой составляющей произведения, приближающей театральное зрелище к обычной жизни. Арто, вслед за Ницше, возвращается к Дионису.

Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» задается вопросом: «А что, если греки, именно в богатстве своей юности, обладали волей к трагическому и были пессимистами? Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе наибольшие благословения?» (Nietzsche, 2019, 37). Ницше был первым, кто увидел проблему буквализации, проблему изъятия из искусства иррациональной составляющей. Для него, как и для Арто, стремление к «логике и логизированию мира» является признаком наступления времен «распада и слабости». Арто прекрасно чувствовал это и стремился к преодолению буквализма в рамках искусства в целом и театра в частности, однако его наследие представляет собой значимость не только относительно сферы искусства, но и относительно изучения глубинных онтологических вопросов.

Существует и иная точка зрения на роль греков в исключении иррационального начала из искусства. К примеру, Освальд Шпенглер в «Закате Европы» указывает на пластический характер античного искусства, которое имеет своим прасимволом античную статую. В то же время, европейское искусство по Шпенглеру имеет своим прасимволом бесконечность, а возвращение эпохи Ренессанса к античным идеалам становится не чем иным, как отходом от истинного пути европейского искусства, возврат к которому с новой силой происходит в эпоху барокко (Spengler, 2019, 334). Исходя из таких позиций, Театр Жестокости Арто является радикальным европейским искусством, абсолютное стремление которого к бесконечности, трансцендентности является отличительной чертой искусства эпохи заката цивилизации.

Итальянский философ Джанни Ваттимо в своей работе «После христианства» замечает, что идея освобождения человечества от оков буквализма была предречена в учении Иоахима Флорского, который рассматривал триединство Бога в историческом контексте как смену эпох развития человечества: где эпоха Ветхого Завета восходит к Отцу, — когда человечество находится в состоянии рабства; эпоха Отца сменяется эпохой Сына — где человечеству характерно сыновнее послушание; а из эпохи Сына же человечество движется к эпохе Святого Духа — эпохе свободы. Именно третья эпоха Святого Духа интерпретируется Дж. Ваттимо как освобождение от буквализма (Vattimo, 2007, 37-39). В связи с этим, можно сказать, что Арто своей теорией осуществляет тот самый переход театра от эпохи Сына к эпохе Святого Духа, а Баскова на практике воплощает этот переход. Нужно отметить, что по Иоахиму эпоха Святого Духа еще не наступила, но вскоре должна наступить, и, несомненно, мы можем сказать, что искусство XX века как никогда приблизило это наступление.

Театр как чума

Один из главных аспектов Театра Жестокости — отсутствие как такового разделения между зрителем и театром, включенность зрителя в действие. Как было отмечено выше, проводя параллель между Арто и Ницше, мы увидим, что Арто пред-

ставлял Театр как дионисическую оргию, а в оргии не может быть зрителя — наблюдатель так или иначе начинает общаться к происходящему. Неслучайно здесь сопоставление Арто своего театра с чумой (см. сборник «Театр и чума»), ведь чума заразительна — зритель попросту не может сдержаться и присоединяется к пляскам святого Витта.

Но мало говорить о приобщении зрителя к действию — здесь также стоит сказать об обезличении, о деиндивидуализации самих участников представления. Ницше так описывает позицию человека в дионисийской оргии: «Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого» (Nietzsche, 2019, 53). В Театре Жестокости прослеживается отход от антропоцентризма, человек в нем более не является «мерой всех вещей», мерой в дионисии является «самоудовлетворение Первоединого», а потому все участники, включая зрителей, сливаются в одно целое, настроенное на пробуждение глубинных эстетических и религиозных переживаний.

Удивительно, что у Басковой получилось осуществить слияние театра со зрителем не только в смысле метафизическом, как это понимал Арто, но и в смысле буквальном. Речь идет о волне народного творчества, основанного на фильмах Басковой, в главной степени, на «Зеленом слонике». Пожалуй, ни одному произведению кинематографа в российском сегменте интернета не удастся похвастаться тем количеством контента, какое породил «Зеленый слоник». Как ни странно, именно «вирусность» фильма позволяет нам говорить о буквальном соучастии зрителей в представлении. Этот феномен нельзя объяснять простыми категориями популярности или результатами рекламы, какими можно оправдать большую часть навязанного интернет-контента. Мы могли бы посчитать творческий ажиотаж вокруг арт-хаусного фильма результатом PR-кампании, срежиссированным флешмобом, за которым стоят определенные выгодополучатели, как это происходило с крупными коммерческими проектами, вроде фильма «Мстители: Финал». На сайте «ВКонтакте» проводился приуроченный

к выходу фильма флешмоб, суть которого заключалась в блокировке страниц в социальной сети каждого второго пользователя на 15 минут, отсылая к «щелчку Таноса». Огромных масштабов PR-кампания обеспечила «вирусность» продукта — социальные сети были переполнены контентом, так или иначе отсылающим к фильму.

В случае с «Зеленым слоником» «вирусность» фильма произошла без применения технологий пропаганды, а значит, можно говорить о добровольном приобщении людей к представлению, о «чистом» слиянии автора и зрителя. Превращение зрителя в соавтора в этом случае является продолжением той самой «чумы», о которой говорит Арто. В эпоху интернета мы можем с полной уверенностью постулировать новый виток развития «информационной чумы», которая распространяет вирусный контент в невиданных ранее масштабах.

Несомненно, можно указать на примитивизацию произведения, порожденную интересом интернет аудитории не к глубинным смыслам фильма, а к определенным эпатазирующим сценам, используемым контент-мейкерами в качестве материала для творчества развлекательно-юмористического характера. Однако здесь нужно обратить внимание на то, каким образом Арто воспринимал юмор в искусстве. Одним из источников, вдохновивших Театр Жестокости Арто, стал комедийный фильм братьев Маркс «Monkey Business». Как пишет Барбер: «Театр Жестокости Арто мыслил торжественным и величественным, однако стремился и уравновесить серьезность своего труда “чувством истинного юмора и анархической силой освобождения и распада, заключенной в смехе”» (Barber, 2016, 76). Он не воспринимал юмор, останавливаясь «на самой легкой и комической стороне значения этого слова», он считал его «гимном анархии и всеобщему бунту» (Artaud, 2000, 133). Именно такой юмор, пронизанный «анархической силой освобождения и распада» и присутствует в большей части контента, вдохновленного «Зеленым слоником», не говоря уже о том, что фильм сам по себе насквозь пронизан такого рода юмором.

К проблеме примитивизации творчества Басковой, хочется привести отрывок, который Ежи Гротовский приводит в своей работе «К бедному театру»: «Поймав Арто на мелких ошибках,

мы издаем триумфальный крик. Знак, который в восточном театре — просто часть известного всем алфавита, нельзя — как бы Арто ни желал этого — перенести в европейский театр, где каждый знак рождается из соотношений со знакомыми психологическими и культурными ассоциациями и становится в итоге чем-то совершенно иным» (Grotowski, 2009, 128). Такая критика Гротовским теории Арто может служить подтверждением творческого родства Басковой с Арто: знаки, используемые Басковой в фильмах как часть алфавита, как иероглифы, рождают в зрителе ассоциации, которые являются бесконечно далекими от нужного, алогичного восприятия — массовый европейский зритель, воспитанный в условиях логоцентризма, неизбежно будет искать в алогичных формах логику, в то время как такой подход является заведомо провальным для восприятия Театра Жестокости. Однако в условиях неизбежности трансформации алогичных форм в логичные, а также интерпретации бытовых смыслов метафизическим жестам, мы не можем отбрасывать тот массив «народного» творчества, который основан на, пусть и примитивном, «прочтении» фильмов Басковой, поскольку здесь происходит все тот же процесс слияния театра и зрителя, скрывающий под собой в той или иной степени метафизическое сближение участников действия в одном творческом порыве, — будь то запечатление зрителем негативных эмоций после просмотра фильма в комментариях, или создание нового контента, основанного на примитивизации произведения.

Метафизика в понимании Арто и Басковой

Для более углубленного рассмотрения феномена единения зрителя и представления, необходимо обратиться к проблеме метафизики в рамках теории и практики театра. Если в обществе спектакля о смерти вспоминают только когда речь заходит о страховке, и, как пишет Ги Дебор: «Социальное отсутствие смерти равнозначно социальному отсутствию жизни» (Debord, 2000, 91), то Баскова, стремясь преодолеть кризис реальности, постоянно напоминает о смерти и использует ее в качестве инструмента возвращения участников своего театра (в том числе зрителей) в метафизическое ощущение тварности — в настоящую реальность.

Напоминание о смерти в искусстве, как правило, выражается в эпатажной демонстрации сцен насилия, выходящих за рамки обыденного существования человека. Под общим названием все это можно объединить в такой художественный прием, как «чернуха».

Использование «чернухи» как художественного приема и основы эстетики грязного гиперреализма не ново в кинематографе (вспомним х/ф «Розовые фламинго» или «Свадебная ваза»). В литературе максимально эстетически приближенным к Басковой примером является творчество Юрия Мамлеева. Здесь схожи и изначальные творческие посылы: Мамлеев, используя эпатажную жестокость, стремится привести читателя к состоянию катарсиса, отсюда и самоназвание его литературного жанра «метафизический реализм». Как отмечал Мамлеев в одном из своих интервью: «Большая литература, какие бы жуткие вещи в ней ни изображались, обладает свойством катарсиса, то есть очищения. Это происходит в силу таинственной природы подлинного искусства, но как именно — до сих пор не вполне понятно. Известно лишь, что даже самые черные романы могут выполнять просветляющую роль по принципу «обратного эффекта» (Mamleev, 2008). Это же высказывание может быть применимо и к кинематографу: у Басковой сцены насилия, копрофагии и проч. позволяют приблизить зрителя к катарсису. Иными словами, Баскова, как и Мамлеев, может считаться представителем жанра метафизический реализм, поскольку ее искусство также направлено на метафизическую сторону жизни (этим объясняется нарочитая «ненатуральность» происходящего, присутствующая снам).

В связи с этим заслуживает внимания тот факт, что Арто, разрабатывая свою концепцию театра, рассматривал такой вариант ее наименования, как «Метафизический Театр». Барбер приводит отрывок из письма Арто Жану Полану по поводу названия для своей книги «Театр и его двойник»: «Это название относится ко всем двойникам театра, которые, как мне кажется, открыл я за много лет: метафизике, чуме, жестокости... Двойник театра — это сама реальность, которой люди в наши дни не пользуются» (Barber, 2016). Следовательно, для самого Арто жестокость является чем-то, что можно поставить в один

ряд с метафизикой, а метафизика в свою очередь является чем-то утраченным в современном мире, чем-то, на что хочет обратить внимание человечества Арто. Обобщая, можно отметить, что к этому стремился и Юрий Мамлеев, и Светлана Баскова, и, в целом, все деятели «большого» искусства — к обращению в сторону метафизического, а, следовательно, к жестокости по отношению к «обыденному реальному», к постулированию «метафизического реального». Попытка изменения основ самого характера реальности и является критерием причастности автора к т.н. метафизическому реализму.

Соотношение теории Арто и творчества Басковой согласно пунктам «Манифеста театра Жестокости»

Касаясь конкретных аспектов соотношения театральной концепции Антонена Арто с творческим подходом режиссуры Светланы Басковой, хочется наметить основные пункты, приводимые Арто в «Манифесте Театра Жестокости», как имеющие отношение к практической стороне воплощения артодианских идей в театре. Такими пунктами являются: темы; постановка; музыка и звуки; свет; костюмы; и актер.

Темы

Речь идет не о том, чтобы смертельно утомлять публику трансцендентными космическими заботами. Существуют, конечно же, глубинные ключи к мысли и действию, пользуясь которыми можно прочесть весь спектакль; но они никак не касаются зрителя, который этим вовсе не интересуется. Однако поистине необходимо, чтобы ключи эти существовали, — и вот это действительно нас касается. (Artaud, 2000, 102)

Мы видим, что Арто к выбору тем подходит с эгалитарной точки зрения — он предлагает темы обыденные, не отсылающие напрямую к трансцендентному, однако содержащие внутри себя ключи, которые это трансцендентное открывают. Арто добивается доступности своего театра для обычного зрителя, стремится разговаривать с ним на его языке, подспудно влияя на его внутренний мир.

Если мы обратимся к спектру тем, которые охватывает в своем творчестве Баскова, то увидим, что все они в основе своей содержат сюжеты, типичные для жизни «маленького человека».

Попадание солдат на гауптвахту, иерархическое ущемление человеческого достоинства, жестокость армейской среды, ломающей индивидуальность человека — все это основные обыденные темы фильма «Зеленый слоник». Но одновременно с обыденностью, мы наблюдаем то, что содержит в них «ключи к трансцендентному»: гиперболизированная до «анархического» юмора проблема инаковости, которая порождает симметричное гиперболизированное насилие, где персонаж Пахомова выступает в качестве извращенного святого, столкнувшегося с жестокостью тоталитарного буквализма, с людьми, непонимающими метафизическую реальность, с законченными советскими атеистами в худшем смысле этого слова.

Или же, попробуем обратиться к другому фильму Басковой — «Пять бутылок водки». Здесь также прослеживается обыденность темы: ресторан на постсоветском пространстве, проблема иерархии переносится из контекста армии в контекст капиталистических отношений, угнетение слабых сильными, вседозволенность криминала, ставшая привычной для российского гражданина к началу нулевых годов. Однако и здесь присутствуют «ключи к трансцендентному»: Мычалкин, как представитель потустороннего, через смерть возвращается туда, откуда пришел, получая после смерти символическую девственницу, умершую во время полового акта с «посюсторонним» земным богом — новым русским. Причем, новый русский стремится стать богом не только на земле, и, получив все райские блага при жизни, последним желанием приказывает владельца ресторана убить его, чтобы он мог стать богом также и в потустороннем мире, овладев метафизической стороной реального.

Постановка

Типический язык театра сложится именно вокруг постановки, которая будет рассматриваться не просто как преломление какого-то текста на сцене, но скорее как исходная точка для всего театрального творчества. Как раз благодаря применению такого языка и умению с ним обращаться прекратится прежнее деление на автора-драматурга и постановщика; на смену ему придет представление о едином Творце, взявшем на себя двойную ответственность за спектакль и за действие. (Artaud, 2000, 102)

Из понимания Арто постановки театрального действия следует непримиримая позиция по отношению к европейской традиции театра как к буквалистскому искусству, исходящему из четких правил и, главное, текста. Арто предлагает выдвинуть постановку на первую ступень в иерархии элементов, составляющих театр. Для него постановка определяет текст, а текст является лишь одним из наполнителей театрального действия наряду с игрой света, музыкой и т.д.

У Басковой мы видим четкое следование предписаниям Арто: первоочередной является постановка, ситуация, в которой находятся персонажи, слова же рождаются в устах персонажей исходя из заданной ситуации. В книге «Песни в пустоту. Потерянное поколение русского рока 90-х», где, помимо прочего, приводятся воспоминания людей, приобщенных к съемке «Зеленого слоника», музыкант Алексей Тегин отмечает, что «актеры даже не репетировали, потому что, будучи в этом подвале, такие диалоги — это естественно» (Gorbachev & Zinin, 2014, 159). Языком фильмов становится не текст, не буквализм, а жест, брошенный зрителю в виде жестоких образов, будь то испражняющийся юродивый солдат, или, насилующий ресторанный уборщика, криминальный авторитет. За счет первичности постановки все ситуации, пойманные объективом камеры, являются уникальными, единственными в своем роде, пережитыми персонажами в неповторимом религиозном дионисийском чувстве. Баскова, задавая актерам ситуации, и давая им волю в переживании этого чувства, является Творцом в понимании Арто — Богом, создавшим свой мир в рамках Театра. Подтверждением тому могут служить слова продюсера «Зеленого слоника» Олега Мавроматти в одном из интервью, когда он отмечает, что методикой убеждения актеров сыграть «как нужно» стало «что-то наподобие промывки мозгов в секте» (Klimov, 2019, 185).

Музыкальные инструменты и звуки

...необходимость глубоко и непосредственно воздействовать на чувствительность зрителя через его органы чувств вынуждает и в звуковом плане искать абсолютно непривычные свойства звука и его вибраций; [...] Они заставляют также искать вне сферы музыки такие инструменты и аппараты, которые

благодаря применению специальных сплавов и заново открытых сочетаний металлов способны освоить новый диапазон звучания и добиться невыносимых, пронзительных звуков и шумов. (Artaud, 2000, 104)

Арто уделял особое внимание звуковому сопровождению театра. Звук им воспринимался как отдельный язык, как нечто, способное непосредственно, минуя образы, влиять на публику. Арто полагал, что звук и визуальный образ взаимно уничтожают друг друга, и именно эта несовместимость должна послужить цели воплощения Театра Жестокости.

Для понимания того, насколько близка Светлана Баскова к использованию звука в том виде, в каком предлагал Арто, достаточно посмотреть начальные титры в «Зеленом слонике»: на фоне скрежещущих шумов перегруженным громким голосом, переходящим в звуковые помехи, произносятся имена актеров фильма. Далее зритель слышит целую симфонию «невыносимых, пронзительных звуков и шумов»: навязчивый звук протекающей трубы, сопровождающий наибольшую часть фильма, когда действие происходит в камере; повторяющееся мычание надсмотрщика, сменяющееся таким же зацикленным сетованием на заключенных; крики персонажа Епифанцева, переходящие в истерический смех; скрежет вилки о поверхность унитаза; исполнение песни про зеленого слоника; крики унижения капитана; исполнение «Яблочка», сопровождающееся шизофреническим криком юродивого; сцена убийства капитана, сопровождающаяся композицией в стиле дэт-метал низкого качества; и, наконец, в кульминации шумового безумия, крик Пахомова, изображающего слона, в трахею, вырванную из тела капитана, как в хобот.

Свет

Должно быть исследовано особое действие света на дух человека, вовлеченного в игру, равно как и последствия световых вариаций; необходимо найти новые способы освещения. [...] Для того чтобы добиться определенных качеств светового тона, необходимо вновь ввести в представление об освещении элементы тонкости, плотности, непрозрачности с целью передать ощущение тепла, холода, гнева, страха и тому подобного. (Artaud, 2000, 104)

Арто старается подчинить все возможные элементы, доступные режиссеру, и превратить их в инструмент воплощения Жестокости. Свет выступает как отдельный инструмент, который будет подвергнут экспериментам, из него будет взято максимум того, что можно взять, но, в то же время, свет останется в подчинении постановки: свет должен помогать зрелищу выходить за пределы материального мира, погружать зрителя в пограничное состояние, диктовать зрителю эмоцию. Арто предлагает использовать свет как инструмент воздействия на дух человека. Он предлагает исследовать воздействие света на человеческую психику и направить его на осуществление насилия над зрителем.

Баскова в свою очередь обращается со светом более минималистично, нежели того требует Арто. Однако игра со световой гаммой у Басковой в некотором виде присутствует. К примеру, весь фильм «Зеленый слоник» снят в соответствующей названию зеленоватой гамме. При этом сцены с надсмотрщиком всегда сопровождаются черно-белым фильтром, как бы намекающим на внутреннюю опустошенность этого персонажа, проживающего свою жизнь в состоянии подчинения. Интересно, что после смерти капитана, в сцене, где надсмотрщик вешается, грезя о том, что он отправляется на парад, черно-белый фильтр отсутствует, поскольку надсмотрщик больше не находится в состоянии подчинения — он свободен от начальства и собирается обрести новую степень свободы, свободу от жизни. Здесь можно также проследить гегелевскую диалектику господина и раба — раб надсмотрщик совершает суицид, поскольку не может существовать без своего господина. В этом плане свет у Басковой может быть интерпретирован как отдельный метод передачи зрителю определенного ощущения, а смыслы, которыми зритель может наделять то или иное решение режиссера касательно света (как и любого другого элемента постановки), служат обсужденной ранее чумной включенности зрителя в сценическое действие, свойственной артодианскому театру.

Костюмы

В том, что касается костюмов, [...] следует по мере возможности избегать костюмов современных. Это необходимо не из-за

суеверного и фетишистского пристрастия к древности, но просто потому, что совершенно очевидно: некоторые костюмы, просуществовавшие тысячелетия и имевшие ритуальное назначение — хотя они в какой-то момент и представляли исключительно свою собственную эпоху, — сохраняют для нас красоту и наглядную явленность откровения в силу близости к традициям, их породившим. (Artaud, 2000, 104)

Костюмы для Арто имеют ритуальный характер, поскольку сам Театр Жестокости представляет собой скорее ритуал, чем привычный европейский спектакль. Очевидно, что для театра, обращенного к метафизическим категориям, а не к категориям профанным, не подойдут одежды, характеризующие современность, погрязшую в материальном, поверхностном и мирском.

Обращаясь к костюмам, которые использует в своих фильмах Баскова, можно отметить несколько моментов, удивительным образом соотносящихся с позицией Арто. В «Зеленом слонике» все костюмы в основном представляют собой типичную армейскую форму. Упомянутый ранее Алексей Тегин отмечает, что съемки фильма происходили в заброшенном подвале, где и были найдены шинели для главных героев. Однако если обратить внимание на детали, становятся видны черты, делающие выбор таких одежд неслучайным. Во-первых, у главных героев — заключенных пальто надето на обнаженный торс, что подчеркивает их принадлежность к низшей ступени иерархии, и, в некоторой степени, вызывает ассоциации с христианскими мучениками, носящими одежды из грубой шерсти на голое тело. Во-вторых, обнаженный образ персонажа Пахомова символизирует начало дионисийской оргии, которая не завершается до конца фильма. При этом капитан одет в форму, ассоциирующуюся в массовом сознании с карательными фигурами, с принадлежностью к НКВД или СС, что является образом, успевшим за XX век стать, в некоторой степени, ритуальным, вызывающим животные страхи гораздо сильнее, нежели традиционные ритуальные одеяния.

Также интересно отметить, как в фильме «Пять бутылок водки» было использовано свадебное платье. Его образ мог означать одновременно и чистоту, поскольку надевшие его персонажи являлись девственниками, и самую низкую пороч-

ность, поскольку эта чистота была продана криминальному авторитету. Следовательно, такой традиционный наряд, как свадебное платье, был показательно лишен своей святости, что можно трактовать как пренебрежение современности к последним остаткам метафизического и ритуального.

Актер

Актер — это одновременно и элемент первостепенной важности, — ибо от действенности его игры зависит успех всего спектакля, — и некий пассивный и нейтральный элемент, поскольку ему полностью отказано во всякой личной инициативе, впрочем, это область, где не существует четких правил, и между актером, от которого требуется лишь простая способность вызывать рыдания, и тем, кто должен уметь произносить монолог, руководствуясь внутренней убежденностью, лежит целая пропасть, обыкновенно разделяющая человека и орудие. (Artaud, 2000, 108)

В отношении актеров Баскова скорее действовала в сторону правильного подбора актера к персонажу. Вероятно, сами характеры персонажей, отчасти, были выкристаллизованы исходя из имеющегося в распоряжении Басковой актерского состава. Как можно видеть, у Арто актер может быть как простым орудием для вызова определенной эмоции, так и повествователем, транслирующим искреннюю позицию, то есть, актером не играющим, а реально проживающим определенную ситуацию. К примеру, в фильме «Пять бутылок водки» девушка, играющая девственницу, подаренную криминальному авторитету, выступает в качестве орудия, вызывающего эмоцию: она беззащитна, обречена на бесчестие, она не произносит ни слова, потому что лишена дара речи, присущего человеку, ее дарят, словно вещь, а большую часть сценического времени она проводит, играя мертвую, становясь не персонажем, а элементом декорации.

В то же время персонажи Пахомова во всех фильмах наделены важной миссией, они никогда не умирают, потому что являются проводником между профанной реальностью и потусторонним миром. Сама Баскова в одном из своих интервью так описывала роль Пахомова в своих фильмах: «Он является неотъемлемым частью всех моих фильмов, у нас очень

близкие отношения. Как Феллини где-то сказал о Матрояни, что Марчелло, может быть, даже не понимает, до какой степени является мной, так и я могу сказать о Сергее Пахомове. Поэтому он у меня нигде не умирал. У меня умирали все, но не он. Через Пахомова я транслирую себя» (Baskova, 2021). Следовательно, можно предположить, что Баскова сама (возможно, бессознательно) становится через свои фильмы проводником зрителя к трансцендентному. Именно в фигуре Пахомова заключено метафизическое начало, его устами, как устами юродивого, говорит Господь. Любопытно, что практически во всех фильмах Пахомов сопровождает умирающих при отправлении в потусторонний мир: в «Кокки — бегущий доктор» Пахомов в роли доктора не смог сделать операцию пациенту, поскольку «это был не тот человек», что повлекло за собой смерть пациента; в «Зеленом слонике» Пахомов плачет над трупом персонажа Епифанцева, называя его «мамой», а после становится свидетелем суицида надсмотрщика; в «Пять бутылок водки» Пахомов убивает Мычалкина, отправляя его в «спокойный мир», а после приводит ему «невесту», кладя рядом с ним труп девственницы, и только в фильме «Голова» Пахомову отведена нетипичная роль нового русского, убивающего Голову, который, однако, после этого убийства уходит в монастырь, обретая прежний метафизический образ. Таким образом, персонажи Пахомова всегда являются некими «медиамами» между жизнью и смертью, шаманами в рамках дионисийской оргии.

Заключение

Наметив основные пункты соотношения театральной концепции Антонена Арто и творчества Светланы Басковой, можно сделать вывод о том, что принципы Театра Жестокости не только осуществимы в практике кинематографа, но и являются одними из наиболее соответствующих культурным условиям современного мира. Современная эпоха отличается кризисом оснований, десакрализацией всего жизненного пространства человека, отсутствием метафизической сферы, которая была присуща человечеству на всех предыдущих этапах его истории. Такие условия порождают особое отношение к искусству:

оно воспринимается как сфера профанного, как способ развлечения, как entertainment. Кинематограф в этих условиях, как искусство, требующее больших финансовых затрат, выдвигается в позицию, наиболее неблагоприятную для творчества в исконном его понимании — как процесс запечатления опыта соприкосновения человека с божественным началом, с миром идей. Кинематограф почти сразу после своего появления стал продуктом, нацеленным на массового зрителя, а его художественные приемы являются изощренными только в той степени, в какой могут фасцинировать человека перед экраном.

В таких условиях кинематографу необходим радикальный жест, способный прервать гипнотический характер гиперреальности, способный вырвать человека из привычных условий существования — из сферы профанного, приоткрыть для него сферу метафизического. Фильмы Светланы Басковой являются ярким примером такого радикального жеста.

Хочется отметить, что у Басковой получилось реализовать Театр Жестокости на практике, пожалуй, даже успешнее, чем у самого Арто, поскольку на стороне Басковой было время: кино к концу XX века смогло выработать строгие рамки, в которых зрителю было бы привычно находиться. Любой, даже самый малейший выход автора за пределы этих рамок, воспринимается в наше время зрителем как нечто болезненное. Во времена активного творчества Арто съемка такого фильма, как «Зеленый слоник» была бы бессмыслицей в плохом смысле этого слова, — ведь то был период экспериментов, период освоения жанра. Тогда кинематограф еще не был подчинен тоталитарному диктату правил. Теперь же, во время полной «освоенности» кино, любое произведение будет носить на себе клеймо вторичности, а потому, единственным выходом для творца будет погружение зрителя в пограничное эстетическое состояние, при этом средствами будут приемы, ясно описанные в манифесте Арто. Идеальным исходом по-настоящему воплощенного Театра Жестокости должно быть эстетическое насилие над зрителем, крайним проявлением которого будет смерть. Пограничное состояние, ощущаемое зрителем на его пути к смерти, и является целью такого Театра.

REFERENCES

- Aristotle. (2021). *Poetics. Rhetoric* (V. Appelroth & N. Platonova, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus Publ. (In Russian)
- Artaud, A. (2000). *Theater and its Double: Manifestos. Dramaturgy. Lectures. Theater philosophy*. Rus. Ed. St. Petersburg, Moscow: Symposium Publ. (In Russian)
- Barber, S. (2016). *Antonin Artaud. Explosions and bombs. Screaming flesh*. Rus. Ed. Moscow: Edition of the Tsiolkovsky bookstore Publ. (In Russian)
- Baskova, S. (2021). "To restore dignity to people, you need to scare the authorities", or "Black humor is akin to reflection". *Portal about contemporary cinema KINOTE.info*. Retrieved from http://baskova.com/articles/pages/id_95 (In Russian)
- Debord, G. (2000). *Society of the Spectacle* (S. Ofertas & M. Yakubovich, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Publishing House "Logos" Publ. (In Russian)
- Derrida, J. (2000). *Writing and distinction*. Rus. Ed. Moscow: Academic Project Publ. (In Russian)
- Gorbachev, A. V. & Zinin, I. V. (2014). *Songs into the void. The Lost Generation of Russian Rock of the 90s*. Moscow: Corpus Publ. (In Russian)
- Grotowski, E. K (2009). *Poor theater*. Moscow: Artist. Director. Theater Publ. (In Russian)
- Klimov, V. (2019). Oleg Mavromatti: "Someone needs flattery, someone a threat, someone is accused of insufficient radicalism..." *Opustoshitel'*, 29, 181-189. (In Russian)
- Mamleev, Yu. (2008). The enjoyment of being is pure good. *Nezavisimaya gazeta*. Retrieved from https://www.ng.ru/fakty/2008-03-13/2_mamleev.html (In Russian)
- Maryfield, E. (2015). *Guy Debord*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Nietzsche, F. (2019). *The birth of tragedy from the spirit of music* (G. A. Rachinsky, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Atticus Publ. (In Russian)
- Otto, R. (2008). *Sacred. On the irrational in the idea of the divine and its relationship with the rational* (A. M. Rutkevich, Trans.). Rus. Ed. St. Petersburg: ANO "Publishing house of St. Petersburg. un-ta" Publ. (In Russian)
- Spengler, O. (2019). *The Decline of Europe: Essays on the Morphology of World History. T. 1. Image and reality*. Rus. Ed. Minsk: Poppuri Publ. (In Russian)
- Wattimo, D. (2007). *After Christianity* (D. V. Novikov, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Tri kvadrata Publ. (In Russian)