

Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия.
Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова,
Комм. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум,
2000. 443 с.

<i>В. Максимов. АНТОНЕН АРТО, ЕГО ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК</i>	5	Читать
<i>КРОВЯНОЙ ФОНТАН. Перевод В. Максимова</i>	37	Читать
<i>САМУРАЙ, ИЛИ ДРАМА ЧУВСТВА. Перевод О. Кустовой</i>	41	Читать
<i>МАНИФЕСТЫ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Перевод Г. Смирновой</i>		
Театр «Альфред Жарри»	48	Читать
Театр «Альфред Жарри». Год первый. Сезон 1926 – 1927 годов	51	Читать
Манифест театра, который не успел родиться	55	Читать
Театр «Альфред Жарри». Сезон 1928 года	60	Читать
Театр «Альфред Жарри»	65	Читать
Театр «Альфред Жарри» в 1930 году	68	Читать
<i>ПЛАН ПОСТАНОВКИ «СОНАТЫ ПРИЗРАКОВ» СТРИНДБЕРГА.</i>		
<i>Перевод Г. Смирновой</i>	78	Читать
<i>ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ. Перевод В. Каплуна</i>	88	Читать
<i>ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК. Перевод Г. Смирновой</i>		
Театр и культура (<i>Предисловие</i>)	97	Читать
Театр и чума	105	Читать
Режиссура и метафизика	123	Читать
Алхимический театр	138	Читать
О Балийском театре	144	Читать
Восточный театр и западный театр	159	Читать
Пора покончить с шедеврами	165	Читать
Театр и Жестокость	175	Читать
Театр Жестокости (Первый Манифест)	180	Читать
Письма о Жестокости	192	Читать
Письма о языке	196	Читать
Театр Жестокости (Второй Манифест)	213	Читать
Чувственный атлетизм	220	Читать
Два замечания	229	Читать
<i>ТЕАТР СЕРАФЕНА. Перевод В. Максимова</i>	235	Читать
<i>ТРИ ЛЕКЦИИ, ПРОЧИТАННЫЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ МЕХИКО.</i>		
<i>Перевод Г. Смирновой</i>		
Сюрреализм и революция	243	Читать
Человек против судьбы	253	Читать
Театр и боги	262	Читать
ПРИЛОЖЕНИЕ		
Мартин Эсслин. Арто (Главы из книги). <i>Перевод А. Зубкова</i>		

Пределы языка.....	273	Читать
Театр Арто — теория и практика	285	Читать
Больше дьяволов, чем может вместить необъятный ад	307	Читать
Иррационализм, агрессия, революция	320	Читать
Мераб Мамардашвили. Метафизика Арто.....	329	Читать
КОММЕНТАРИЙ	347	Читать

АНТОНЕН АРТО, ЕГО ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК

Антонен Арто принадлежит к тому ряду деятелей культуры XX века, значение которых для современности огромно и неопровержимо. Вместе с тем его имя постоянно вульгаризируется, связывается с явлениями, ему чуждыми. Чтобы понять значение Арто, можно применить дзэнский принцип определения предмета через отрицание тех трактовок, которые этому предмету не соответствуют. Итак, первое заблуждение в определении практического и теоретического значения деятельности Арто сводится к восприятию режиссера в ряду великих безумцев — Гёльдерлина, Нервала, Бодлера, Ницше — или предсказателей, таких, как Нострадамус, в зашифрованных писаниях которого угадываются реалии наших дней. Другое заблуждение — попытка найти в учении Арто практическую режиссерскую методологию; при этом обнаруживается, что в деятельности режиссера и теоретика не содержится ничего конкретного. Третье заблуждение — рассмотрение теории Арто как философской системы, которое приводит к выводу об отсутствии системы как таковой. Оба последних заблуждения вызваны тем, что к художнику, возможно, наиболее точно предугадавшему тенденции культуры XX века, применяются критерии человека XIX века с его узкой специализацией, «профессионализмом». Четвертое заблуждение вызвано взлетом популярности Арто-сюрреалиста среди молодежи 1960-х годов в период «молодежной революции». Тогда вновь возникло стремление разрушить культуру, бросить вызов прагматизму общества. И Арто стал восприниматься (по крайней мере у советских авторов) как идеолог антигуманизма, анархизма, а теория его — чуть ли не как программа действий «Красных бригад».

Список ошибочных трактовок можно продолжить. Причем каждая из них позволяет авторам делать как положительные, так и отрицательные выводы, но почти всегда во внимание принимается одна или некоторые стороны его деятельности, отчего теряется целостность этой фигуры.

Постигнуть Арто можно, лишь отказавшись от вычленения какой-либо одной его ипостаси. Творчество Арто охватывает множество сфер проявления. Поэт и писатель, драматург и критик, киноактер и театральный режиссер, издатель и публицист, философ и этнограф — вот далеко не полный перечень его профессий. Изданные во Франции альбомы рисунков Арто раскрывают талант художника. Он был также своеобразным художественным критиком, создавшим ряд работ о живописцах. В нем отразилась общая устремленность культуры XX века к синтезу форм, единству Востока и Запада, стиранию границ между жизнью и искусством.

В 1960 – 1970-е годы Арто стал образцом для крупнейших театральных деятелей различных художественных направлений. Однако молодежь, строившая баррикады на улицах Парижа в мае 1968 года и избравшая Арто своим кумиром, почти не знала о театральных исканиях сюрреалиста — ниспровергателя общественных устоев.

Творчество Арто имеет одну главную задачу — вскрыть истинный смысл человеческого существования через уничтожение случайной субъективной формы. Именно поэтому Мераб Мамардашвили поставил Арто в один ряд с Ницше¹. Грузинский философ точно почувствовал подлинное содержание этих идей.

На рубеже 1920 – 1930-х годов, когда поляризация в обществе достигла предела и демократия не могла дать возможность реализовать личностный потенциал, идеи же о создании нового человека выродились в фашизм, геноцид, культ воинствующего мещанина — Арто ставит задачу снять различие между «полноценным миром существования» и «исторической реальностью». Для решения этой задачи, которая ставилась и до Арто, нужна техника, нужен аппарат. «В случае Арто такая техника — театр. В каждом случае речь идет о разоблачении чего-то в качестве изображения или чего-то как изображающего нечто такое, что вообще не может быть изображено»². Вместо символистского построения символов-отражений, вместо подражания обыденной реальности, вместо сюрреалистического *комбинирования подсознательными образами сна* Арто предлагал отказ от какого бы то ни было изображения или уничтожения изображения изображением, т. е. взаимоуничтожение формы и содержания во имя невыразимой сущности или — по Аристотелю — очищение сострадания и страха «под воздействием сострадания и страха». «Все мы все время что-то изображаем. А то, какие мы есть, можно показать лишь изображением изображения, то есть театром театра. Тогда-то и происходит катарсис»³, — комментирует М. Мамардашвили основные положения Арто.

В разнообразнейшей деятельности Антонена Арто центральное место занимает театр, а основным театральным сочинением является сборник статей «Театр и его Двойник». Однако пафос театральной системы Арто — это отрицание театра. Попытки воспринимать эту систему как практическое театральное руководство ни к чему не приводят. С другой стороны, театр для Арто лишь форма выражения философской картины мира. И все же попытка увидеть в учении Арто законченную философскую систему бессмысленна.

Для того чтобы воспринять систему Арто как театральную, нужно выйти за пределы театра. Но для того чтобы выйти, нужно сначала войти. К театру Арто вполне применим термин «антитеатр». Этим словом выражается отношение к извечной дилемме — театр и нетеатр. Есть еще одна плоскость — антитеатр, то есть не лежащий за пределами театра, а противоположающийся театру. Это тот театр, который стремится к разрушению театральных границ, но не относится к нетеатру.

Двадцатый век ознаменовался стремлением художников достичь в каждой области культуры противоположности. XVIII и XIX века — время завершения эволюции всех известных общественных и познавательных форм культуры: от государственных структур (абсолютизм, парламентаризм) до свода тотальных

¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 377.

² Там же. С. 380.

³ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. С. 381, 377.

знаний (французская «Энциклопедия») и наиболее стройных философских систем (немецкий классический идеализм). Эти формы, достигнув предела, входили в период разложения, расслоения. Возникали тенденции к слиянию форм культуры и явлений обыденной жизни и к соединению различных самостоятельных культурных образований. Появились первые свидетельства нового сознания — от творений маркиза де Сада, где стираются границы между искусством и жизнью и рождается презрительное отношение к преодолению реальных границ человеческих возможностей, до произведений Рихарда Вагнера, с его попыткой воплотить, наконец, идею художественного синтеза, возродить тотальное синкретическое искусство. Но эти тенденции приобретают глобальный характер на рубеже XIX – XX веков, когда на фоне углубляющегося разложения столетиями незыблемых форм происходит опровержение индивидуализма, провозглашенного Ренессансом, и утверждение коллективизма (от процесса образования ноосферы до установления тоталитарных режимов). Индивидуальная рефлексия как основной объект художественной деятельности отходит на второй план. Единственным выходом из рефлексии становится синтез, уничтожение всяческих границ — Творчества и Бытия, Науки и Искусства, всех художественных форм. На рубеже XIX – XX веков и в первые десятилетия XX различные явления культуры, достигшие своего предела, продолжают разложение собственной формы и приближаются к некоей противоположности. Так, романы Марселя Пруста направлены на уничтожение формы романа, живопись Казимира Малевича уничтожает привычную форму живописи, оставляя ее сущность, и превращается в антиживопись. Морис Метерлинк создает антидраму. Философия превращается в антифилософию в «философии жизни» Фридриха Ницше и в «логическом атомизме» Людвиг Витгенштейна. Итог развития театра новой эпохи — это антитеатр Арто, опровергающий формы театра и создающий на основе театральности общую картину мира.

Антонен Мари Жозеф Арто родился 4 сентября 1896 года в Марселе. Он был болезненным ребенком. В возрасте пяти лет перенес тяжелое заболевание, предположительно менингит, следствием которого стала душевная болезнь, ослаблявшаяся или усиливавшаяся в разные периоды жизни. В 1914 году во время приступа тяжелой депрессии Арто уничтожил свои ранние произведения — стихи, дневниковые записи. Обострением болезни, приходящимся на годы юности, объясняется довольно поздний, в сравнении с другими художниками, приход Арто в литературу и театр. Ранние несамостоятельные стихи были опубликованы им в Марселе в юные годы. Затем следует «период молчания», нарушенного только в 1920-е годы, когда Арто попадает в Париж. Годы с 1915-го по 1920-й Арто проводит в различных санаториях. В 1916 году, несмотря на болезнь, его призывают на военную службу и он проводит девять месяцев в учебном военном лагере, после чего его комиссуют по состоянию здоровья.

В 1919 году, находясь в швейцарском санатории близ Невшателя, Арто начинает принимать наркотики, чтобы заглушить головные боли. Однако к весне следующего года здоровье Арто улучшается, и он решает отправиться в

Париж с целью стать профессиональным литератором. Он находится под присмотром доктора-психиатра Эдуара Тулуза, который руководил созданным в 1912 году журналом «Дёмэн». Доктор Тулуз сумел увидеть творческий потенциал Арто и привлечь его к литературной работе. Поначалу Арто редактирует переводы, со временем он становится одним из авторов и редактором. Первой публикацией Арто явилась статья «Степень бакалавра по расчету»⁴, где предлагались средства усовершенствовать процесс получения ученого звания. Тогда же была написана первая поэма — «Во сне».

В конце 1920 года доктор Тулуз знакомит Арто с театральным режиссером Орельен-Мари Люнье-По. Эта встреча сыграла решающую роль в судьбе будущего режиссера.

Люнье-По — крупнейший представитель французского театрального символизма, создавший в 1893 году театр Эвр. Познакомившись с Люнье-По, Арто публикует в журнале «Дёмэн» свою рецензию на представление театра Эвр, состоящее из спектаклей «Кредиторы» А. Стриндберга и «Электра» Г. фон Гофмансталя и показанное 22 октября 1920 года. Рецензия дает возможность понять направленность художественных интересов Арто в годы его становления. Уже здесь можно увидеть начало формирования будущей театральной системы.

Арто отдает предпочтение именам, связанным во Франции с символистской традицией. Он пишет: «Ибсен, Стриндберг, Метерлинк оказали неоценимую услугу. Не осталось ни “Голубятни”, сыгравшей промежуточную роль, ни “Предисловия к “Кромвелю””, ни манифестов дада⁵. Остались Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, постоянно возвращающиеся к нам, подобно тому как Христос возвращается в таинстве Евхаристии» (II, 169).

Прообраз своего театра он увидел в игре актеров театра Эвр, хотя здесь все строилось по символистскому принципу: мир сцены был лишь отражением мира сущностей.

⁴ Artaud A. Au théâtre de l'Œuvre. In. Demain. 1920. № 82. Cit.: Artaud A. Œuvres complètes. T. 2. Paris, 1973. P. 169 – 170. Во Франции существуют три собрания сочинений Антонена Арто. Первые два нельзя считать законченными. Начало выхода первого издания 1956 год, второго — 1973-й. Третье издание — наиболее полное: т. 1 — 1979-й, т. 26 — 1994 год. Некоторые тома собрания сочинений переиздавались в другие годы. В нашей статье, в приложении (М. Эсслин «Арто») и комментариях цитаты приводятся по второму изданию: т. 1 — 1973-й, т. I дополнительный — 1973-й, т. 2 — 1973-й, т. 4 — 1974 год. Римская Цифра в круглых скобках означает номер тома, арабская — номер страницы.

⁵ «Голубятня» — театр Вьё-Коломбье (Старая Голубятня), созданный в Париже в 1913 году. «Предисловие к “Кромвелю”» — теоретическая работа Виктора Гюго, предвещающая его пьесу 1827 года — манифест романтизма. Дада (дадаизм) — авангардистское интернациональное художественное движение, возникшее в 1916 году в Швейцарии и предвосхитившее сюрреализм.

Вскоре Арто приступает к актерской работе в театре Эвр. Начался первый период его театральной жизни. 17 февраля 1921 года он впервые вышел на сцену в небольшой бессловесной роли в пьесе Анри де Ренье «Сомнения Сганареля». Люнье-По возлагает на Арто большие надежды, он предлагает ему роли в «Иуне Габриэле Боркмане» Ибсена и в «Сонате призраков» Стриндберга. Однако этим планам не суждено было сбыться.

Арто глубоко воспринял творчество двух художников-символистов рубежа XIX – XX веков: раннего Мориса Метерлинка и позднего Августа Стриндберга. Стриндберг станет любимейшим драматургом Арто. Понять отношение к символизму помогает статья Арто «Морис Метерлинк», написанная в декабре 1922 года в качестве предисловия к «Двенадцати песням» бельгийского драматурга.

Арто ценит Метерлинка именно как символиста и пытается проникнуть в суть его творчества, отмечая «интенсивное ощущение, которым он обладал, ощущение символистского значения вещей, их тайных взаимосвязей, взаимного противодействия» (I, 217). Метерлинк, как справедливо полагал Арто, увлекает читателя и зрителя в свой особый мир, в «высокие сферы духа». Иными словами, в произведении создается замкнутая система особых символов, которая отражает сущность явлений, заставляет почувствовать идеальный предельный мир, лишенный формы. «Драма — это самая высокая духовная форма. Она существует в природе глубоких вещей, сталкивающихся друг с другом, соединяющихся, воздействующих дедуктивно. Действие является принципом самой жизни. Метерлинк соблазнился оживить эти формы — состояние чистой мысли. Пеллеас, Тентажил, Мелисанда — это зримые фигуры таких неправдоподобных чувств» (I, 216). Определяя символистскую драму на основе метерлинковского принципа трагического, Арто подходит к восприятию искусства и жизни как единого целого, к необходимости расширить роль художественной формы в человеческой культуре и обнаруживает полное понимание театра как синтетического искусства.

Вместе с тем Арто видит новые возможности, таящиеся за открытиями Метерлинка, и прежде всего возможность созданий подлинной реальности взамен «мира символов».

В 1922 году Арто оказывается под покровительством Фирмена Жемье, одного из крупнейших актеров и режиссеров того времени. Жемье, игравший в различных театрах, в том числе и в Эвре, у Люнье-По, где он исполнял главную роль в пьесе Альфреда Жарри «Король Убю», способствует вступлению Арто в труппу Шарля Дюллена. С этого времени Арто в течение ряда лет оказывается связанным с режиссерами «Картеля». Это объединение четырех режиссеров вобрало в себя наиболее прогрессивные театральные тенденции 20-х годов. С тремя из этих режиссеров — Шарлем Дюлленом, Жоржем Питоевым и Луи Жуве — Арто был тесно связан в первый период своего творчества. Задачи, которые ставил перед собой Арто, находились в другой области театральных исканий по сравнению с исканиями режиссеров «Картеля», однако Арто не мог не чувствовать экспериментального характера их постановок, в то время как эпоха символистского театра уже прошла.

Игровая стихия театра Дюллена поначалу захватывает Арто. Ему кажется близкой идея театра-синтеза, использующего все выразительные средства и противостоящего театру Слова.

В этой группе Арто встретил замечательную актрису Женику Атанасиу, сыгравшую, возможно, наиболее важную роль в его личной жизни. Следующие семь лет жизни Арто будут связаны с этой женщиной, и их отношения многое определяют в его судьбе.

Талант Арто — актера, сценографа и автора костюмов раскрылся в полную силу именно в труппе Дюллена. В 1922 году он сыграл Ансельма в «Скупом» Мольера, роль короля мавров Гальвана в спектакле по пьесе Александра Арну «Мариано и Гальван», а в «Разводе» Реньяра — роль Соттине. Арто оформил постановку «Мариано и Гальван», а также интермедию Лопе де Руэды «Оливы». Летом состоялась премьера спектакля «Жизнь есть сон» Кальдерона. Арто был художником и исполнителем роли короля Польши Басилио. Главную роль принца Сехизмундо играл Дюллен, роль Эстрельи — Женика Анастасиу.

Летом 1922 года в Марселе на Колониальной выставке Арто испытал сильное воздействие от представления камбоджийских танцоров, выступавших в специально построенном помещении, представляющем собой реконструкцию храма XII века в Ангкоре. С этого времени Арто начинает изучать восточный театр.

Осенью того же года труппа Дюллена находит постоянное помещение на Монмартре и отныне называется Ателье. Исполнительская манера Арто начинает постепенно выходить за рамки эстетики театра Дюллена. Играя в спектакле «Наслаждение в добродетели» по пьесе Луиджи Пиранделло роль члена совета директоров, Арто вышел в гриме китайского классического театра. Для Дюллена, стремившегося к стилистическому единству, соединение приемов современной европейской комедии и восточного театра было недопустимо. В пьесе Александра Арну «Гюон де Бордо» (по мотивам рыцарского эпоса) Арто исполнял роль императора Карла Великого. Стремясь достичь полноты воплощения двойственности своего героя, актер во время репетиции вышел на сцену на четвереньках и пополз к трону. Дюллему такая эпатажная стилистика была чужда, он настаивал на достоверности. Арто же стремился к внешнему выражению внутреннего символа, к гипертрофированному изображению сущности.

Последней крупной ролью Арто в Ателье была роль Тиресия в софокловской «Антигоне», адаптированной Жаном Кокто. Спектакль, поставленный в декабре 1922 года, стал знаменательным. В главной роли — Женика Атанасиу, Креон — Дюллен. Декорации создал Пабло Пикассо, костюмы — Коко Шанель, музыку — Артур Онеггер. На представлении спектакля столкнулись различные художественные вкусы Парижа. Сторонники классических традиций находили в произведении слишком вольное обращение с античностью и классицизмом. Сюрреалисты, возглавившие литературный авангард, полагали, что Кокто, внутренне близкий их эстетике, угождал вкусам публики.

Уйдя от Дюллена, Арто оказался в Комеди де Шанз-Элизе у Жоржа

Питоева. Это произошло в апреле 1923-го. За год пребывания здесь Арто сыграл ряд ролей, среди которых Суфлер в «Шести персонажах в поисках автора» Л. Пиранделло, клоун Джексон в спектакле «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, Робот в спектакле «RUR» К. Чапека. Последняя постановка была осуществлена Федором Комиссаржевским.

Открытия режиссеров «Картеля» заслонят для современников непонятный театр Арто, мировоззрение которого сформировалось в период кратковременного пребывания в театре Эвр. Уходящий в прошлое символизм стал основой нового направления — сюрреализма, к которому Арто оказался близок. «Временная длительность» Анри Бергсона сменялась «текучестью времени» Сальвадора Дали.

Получив уроки режиссуры у Люнье-По, Дюллена, Питоева, Комиссаржевского, Арто оттачивает свои актерские возможности. Он делает попытку найти свой путь вне признанного «Картеля» и принимает участие в авангардистском спектакле по пьесе Ивана Голля «Мафусаил» в театре Мишель. Это был опыт сюрреалистической постановки. Спектакль представлял собою соединение театра и кино (в дальнейшем этот прием будут использовать разные режиссеры, например Э. Пискатор, а также и сам Арто). В «Мафусаиле» Арто сыграл три различные роли. Сверхдрама И. Голля разрушала принципы психологического театра и продолжала линию драматургических исканий, идущую от «Короля Убю» А. Жарри и «Грудей Тиресия» Г. Аполлинера, действие развивалось здесь по законам сюрреализма. Произошло практическое сближение Арто с сюрреалистами. В мае 1925 года Арто выступает уже как режиссер и ставит в театре Вьё-Коломбье пьесу сюрреалиста Луи Арагона «К стенке». С осени 1924 года Арто становится одним из лидеров и теоретиков сюрреализма, ближайшим помощником Андре Бретона.

В начале 1920-х годов Бретон создает художественное направление, выступив преемником футуристов и дадаистов. Само слово «сюрреализм» было введено Гийомом Аполлинером в 1917 году для определения метода создания его драмы «Грудь Тиресия». Бретон и сторонники понимали под сюрреализмом «способ чистого выражения». Опираясь во многом на идеи Зигмунда Фрейда, они выдвинули принцип «автоматического письма» — запись «потока сознания». Это перекликалось с идеей «автоматического искусства», высказанной в 1880-е годы А. Стриндбергом применительно к живописи и литературе. Вместе с тем Бретон выдвигал довольно жесткие требования к своей продукции: реальность произведения должна принципиально отличаться от повседневности (над-реализм) и от художественной формы, какое-либо «искусственное» построение не допускалось. Вещь в сюрреалистическом романе или в картине Сальвадора Дали лишалась своего привычного контекста и качества, хотя оставалась узнаваемой. Форма сюрреалистического произведения нашла воплощение в литературе, поэзии, кино, драматургии. Сам Бретон скептически относился к театру, ибо произведение рассматривалось им скорее как акция, а не как творческий созидательный (для автора) и созерцательный (для зрителя) процесс. В 1924 году Бретон публикует первый «Манифест сюрреализма», сплотивший его сторонников. Далее последовали

другие манифеста, под которыми стояли подписи лучших представителей авангардного французского искусства. Однако в конце 1920-х годов, в силу объективных изменений в европейской культуре и вследствие эволюции самого Бретона, многие из этих поэтов и художников отошли от сюрреализма.

В 1923 году выходит первая книга Арто — сборник стихов «Небесный трик-трак». Тогда же он начинает издавать свой собственный журнал «Бильбоке» (вышло всего два номера). Весной того же года Арто предпринял попытку опубликовать свои стихотворения в «Нувель Ревю Франсез» — крупнейшем во Франции литературном журнале. Поэт получил отказ, но вскоре была опубликована его переписка с издателем журнала Жаком Ривьером. В своих письмах Арто обосновал принцип творчества: безыскусность авторского впечатления ценнее отточенной искусственной формы. Отмечена была и основная проблема — невозможность адекватного фиксирования авторского состояния. Уже здесь мы имеем дело с сюрреалистической концепцией: сиюминутное впечатление художника становится содержанием произведения. Именно в этом «сочинении» выкристаллизовался главный объект внимания литературных произведений Арто — собственный внутренний мир, что по-своему продолжило традицию, начатую А. Стриндбергом, С. Малларме, М. Прустом. Это нашло отражение в двух поэтических сборниках Арто, вышедших в 1925 году, — «Пуп лимбов» и «Нервометр». Арто приходит к идее о невозможности выразить мысль с помощью слов и о несовместимости задач художественного произведения с задачей внешнего совершенствования формы.

В сборник «Пуп лимбов» вошел первый драматургический опыт Арто. Это пьеса-миниатюра «Кровяной фонтан». Пьеса может считаться образцом сюрреалистической литературы: нагромождение образов и сцен, ремарки, похожие на картины Сальвадора Дали, и тому подобное. Однако ее отличают две принципиальные особенности. Во-первых, наличие центральной сюжетной линии, связывающей все эпизоды. Юноша в поисках идеала оставляет Девушку и в конце концов обретает его. Во-вторых, «Кровяной фонтан» представляет собой пародию на пьесу известного драматурга Армана Салакру «Стеклянный шар». Салакру начинал свою драматургическую деятельность как сюрреалист. Его первые пьесы имеют все признаки сюрреалистического произведения. Вместе с тем они интеллектуализированы. В основе «Стеклянного шара» лежит осознанная идея поиска истины. Арто, иронизируя над внешними признаками сюрреализма и идеями Салакру, утверждал сюрреалистические принципы на уровне подлинно художественной структуры и яркой театральности. Как это часто бывает в настоящей литературе, пародия перерастает задачу осмеяния и приобретает самостоятельное значение. Сам Арто никогда не ставил свою пьесу, считая ее, вероятно, лишь робким драматическим опытом.

К 1925 году Арто стал одной из центральных фигур в движении сюрреалистов. Он активно сотрудничал в журналах и являлся редактором крупнейшего сюрреалистического издания «Революсьон Сюрреалист». Арто возглавил Сюрреалистическое Бюро Исследований. Бюро занималось разработкой теории сюрреализма, вело работу по записи сновидений и другие исследования по психологии «сюрреалистической мысли».

В кругу своих единомышленников Арто сблизился с драматургом Роже Витраком и будущим директором Робером Ароном, писавшим под псевдонимом Макс Робюр. Витрак был одним из первых исключенных Бретоном из числа сюрреалистов. Поводом для его исключения в декабре 1924 года послужила ссора с Полем Элюаром, в то время догматическим последователем Бретона. Объектом интересов Арто, Витрака и Арона продолжал оставаться театр. Они преклонялись перед личностью Альфреда Жарри и решили назвать будущий театр его именем. Жарри действительно оставил неизгладимый след в истории театра рубежа XIX – XX веков. В его пьесах о Папаше Убю сформировалась новая эстетика драмы. Приемы ярмарочного театра здесь были утонченно стилизованы. Другим источником драматургии Жарри были мистерии и хроники. В пьесах угадывалось подражание «Ричарду III» и «Макбету», но вместе с тем — и пародирование их. Обнаженная театральность, высмеивающая сам театр во всех его проявлениях и одновременно утверждающая театр как искусство, способное пародировать само себя, как высшее проявление жизненной правды и как обличение лживой действительности, открыла новые возможности для сцены и эпатировала публику. На эти возможности и опирался Арто.

В 1926 году Арто сблизился с Жаном Поланом, сыгравшим существенную роль в его жизни. Полан после смерти Жака Ривьера возглавил «Нувель Ревю Франсез», и здесь в ноябре 1926 года был опубликован первый театральный манифест Арто, озаглавленный по имени нового коллектива Театр «Альфред Жарри». Пафос этого краткого манифеста направлен на отрицание существующего театра и вообще всех утвердившихся форм культуры, что совершенно совпадало с устремлениями сюрреалистов.

Но сквозь сюрреалистический нигилизм первых манифестов Арто ясно просматривается основная черта его будущей театральной системы: театр создает высшую реальность на сцене, а не имитирует жизнь.

Появление первого манифеста и совершенно явная театральная направленность Арто не могли остаться незамеченными Бретоном. В ноябре 1926 года Арто также попадает в число исключенных сюрреалистов. Причиной «отлучения» явился раскол сюрреализма, вызванный мотивами отнюдь не художественного, а общемировоззренческого характера. Пройдет некоторое время, и сюрреалисты А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар, Б. Пере и П. Уник в манифесте «При дневном свете» объявят о своем вступлении в коммунистическую партию. Тотальная революция, подразумевавшаяся изначально, теперь подменяется переустройством общества с помощью социальной революции. Кроме того, для Бретона большое значение имели политические результаты его деятельности. Художественное направление, которое он возглавлял, всегда тяготело к партийной структуре, в которую можно было принимать членов и из которой можно было их исключать. Конечно, никакие партийные ограничения не могли устроить Арто и некоторых других сюрреалистов. Его тут же обвинили в стремлении к разрушению, а не к созиданию. И это было справедливо. Его обвинили в том, что революцию он понимает как изменение сознания. И это действительно было так. В манифесте

«При ночном свете, или Сюрреалистический блеф» (1927) Арто объявил о смерти сюрреализма вследствие вступления его лидеров в ряды компартии и невозможности реализовать духовную революцию путем материального переустройства. В одном из театральных манифестов этого времени он называет своих вчерашних друзей «революционерами от туалетной бумаги». Для него Революция была несводима к внешнему плану, который, ввиду органической связи Арто с символистской концепцией, виделся ему лишь отражением реальности внутренней, открывшейся современному человеку.

Однако было бы неверно представлять кризис сюрреализма как его вырождение. Бретон был художником, и творческая целеустремленность позволяла ему не утратить критерий художественности. Сюрреализм пополнялся новыми сторонниками и в 1930-е, и в 1940-е годы. Но эпоха конца 1920-х годов заставила Бретона обратиться к социальному измерению жизни, и только в 1930-х годах вновь произойдет сближение Бретона и Арто.

Первый спектакль Театра «Альфред Жарри» был показан 1 июня 1927 года. Арто никогда не имел своего помещения, репетиции проходили в театре Ш. Дюллена. Все представления были убыточными и покрывались за счет средств меценатов. Первый спектакль состоял из трех миниатюр — трех драматургических произведений основателей театра: «Сожженное чрево, или Безумная мать» Арто, «Жигонь» Макса Робюра и «Таинства Любви» Роже Витрака. Все три произведения отражали в целом сюрреалистическую эстетику и не были, вероятно, драматургическими шедеврами. Спектакль был показан дважды, имел газетные отклики, однако критика не выделяла этот театр среди прочих авангардистских групп.

Труппа Театра «Альфред Жарри» не была постоянной. Ее составляли актеры других парижских коллективов. Это были яркие актерские индивидуальности, многие из которых внесли в дальнейшем значительный вклад в мировую театральную культуру. Среди них Женика Атанасиу — подруга Арто, актриса театра Ателье и одна из лучших актрис того времени; Таня Балашова — другая известная актриса, игравшая в различных театрах; Этьен Декру — создатель школы пантомимы и собственной театральной системы, учитель Ж.-Л. Барро и М. Марсо; Раймон Руло — последователь Арто, режиссер Комеди Франсез.

Второй спектакль Театра «Альфред Жарри» состоялся 14 января 1928 года. Зрителям был показан фильм Всеволода Пудовкина «Мать», запрещенный французской цензурой, и третий акт пьесы Поля Клоделя «Полуденный раздел», еще не известной парижской публике. Имя Клоделя было названо только после представления. Драматург, близкий символизму, имеющий глубоко религиозную ориентацию, был для сюрреалистов фигурой одиозной, так как служил послом Франции и являлся воплощением государственности, отрицаемой новым поколением.

Второго июня состоялась премьера пьесы «Сновидения, или Игра снов» Августа Стриндберга. Деньги на постановку были добыты в шведском посольстве, на премьере собралась аристократическая публика. Все это послужило причиной очередного скандала и выдворения сюрреалистов со

второго представления с помощью полиции. Первая постановка во Франции пьесы Стриндберга «Сновидения», написанной в 1902 году и переведенной на французский язык самим автором, была принципиальна для режиссера и стала, вероятно, наивысшим достижением Театра «Альфред Жарри». Здесь вполне раскрылись две тенденции эстетики Арто того периода: символистская и сюрреалистическая.

Поэтика сна играла значительную роль в творчестве А. Бретона и его сподвижников. В первом «Манифесте сюрреализма» он писал: «Меня всегда поражало, сколь различную роль и значение придает обычный наблюдатель событиям, случившимся с ним в состоянии бодрствования, и событиям, пережитым во сне»⁶. Логика сна воспринимается сюрреалистами как реальная, даже сверхреальная. Основное качество, приписываемое ими сну, — непрерывность. В этой непрерывности полностью удовлетворяются потребности сознания спящего, когда происходит процесс связывания прошлого и будущего.

Арто, конечно, исходил из идей, сформулированных Бретоном: «Следует учитывать многослойность сна. Обычно я запоминаю лишь то, что доносят до меня его поверхностные пласты. Но больше всего я люблю в нем все, что тонет при пробуждении, все, что не связано с впечатлениями предыдущего дня, — темную поросль, уродливые ветви»⁷. Но режиссер пошел дальше. В глубинных слоях сна он обнаружил не некую иную реальность, а мифологическую структуру, целостную, фантазмагорическую и священную, связывающую «внелогическое» мышление с повседневным. В постановке «Сновидений» Арто опирался на возможности, скрытые в пьесе. Героиня ее — Агнес, дочь Индры — была порождением сна. На одну ночь она пришла к людям, чтобы утром покинуть их, оставив им одну «реальность». Другой аспект сна в пьесе и спектакле — восприятие земли глазами Агнес. Сталкиваясь с конкретными и аллегорическими персонажами, она видит сущность мира, воспринимает его внешние стороны. Роль Агнес исполнила Таня Балашова. Среди других участников спектакля были Раймон Руло (Офицер), поставивший свою версию «Сновидений» в 1970 году в Комеди Франсез, Огюст Боверио (Поэт), Ивонн Сав, Этьен Декру и другие. Арто считал пьесу Стриндберга идеальной для Театра «Альфред Жарри». В связи с премьерой он писал: «Между реальной жизнью и жизнью сна существует некоторая игра психических комбинаций, соотношений, жестов, событий, переходящих в действие, игра, которая очень точно определяет ту театральную реальность, которую Театр “Жарри” поставил своей целью воссоздать» (II, 40 – 41). Спектакль строился на принципах симультанного восприятия явлений во сне, сосредоточенного на одном центральном объекте. По мнению ученых, композиция сна строится следующим образом: «Во время сновидений субъект сосредоточен каждый раз

⁶ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 45.

⁷ Там же. С. 46.

на каком-то одном, наиболее четком и изолированном от других образе, и именно вокруг него когнитивно “достраивается” сюжет сновидений с использованием других образов, находящихся на периферии поля зрения»⁸. Таким изолированным и централизующим образом являлась в спектакле Агнес.

Подобная сюрреалистическая концепция приводит в результате к символистской схеме: театральная реальность выступает как некое построение символов, отражающих сущностный мир. Таким образом, на сцене возникает замкнутая вторая реальность, решительно противопоставленная действительному миру (и театральному залу). Арто, следуя основополагающим идеям Бретона, воссоздал в театре символистскую поэтику Стриндберга.

Современный французский исследователь отмечает два принципа постановки Арто: «Принцип негативный: отказ и от реалистического копирования и от иллюзии. Принцип позитивный: определение себе места на полпути между реальностью и сном»⁹. Конечно, это один принцип — принцип создания законченной структуры, противостоящей реальности с ее театральной фальшью на сцене и в жизни. Цельность же достигается непрерывностью сна, соединением элементов, несводимых к обыденной реальности.

Основное отличие последующих исканий Арто от его деятельности в Театре «Альфред Жарри» в том, что в дальнейшем он стремился создать мир реальный, не противостоящий обыденной действительности (как это было в символизме), а развивающий, продлевающий ее, отказываясь при этом от жизненных штампов, от обычной отчужденности человека.

В конце 1928 года была представлена одна из лучших сюрреалистических пьес — «Виктор, или Дети у власти» Витрака. Проблемы человеческого сознания, нелепости обыденной жизни были показаны через восприятие ребенка с абсолютной откровенностью. Повседневная действительность предстала обличающим фарсом. Соединение прекрасного и низменного воплощалось в таких персонажах, как красавица Ида, страдающая «медвежьей болезнью».

Премьера состоялась 24 декабря 1928 года. Третье представление «Виктора» (6 января 1929 года) стало последним спектаклем Театра «Альфред Жарри». Внешней причиной закрытия явились материальные трудности. Для новых замыслов режиссера требовались уже большие затраты, чем прежде. Но главной причиной стало для Арто то, что он исчерпал сюрреалистическую эстетику и требовался выход на новые рубежи, которые предстояло еще осмыслить и лишь потом преодолеть.

Параллельно работе в Театре «Альфред Жарри» Арто снимается в нескольких фильмах и даже начинает подумывать о кинорежиссуре. Среди его киноролей есть несколько значительных.

⁸ Ротенберг В. С. Сновидение как особое состояние сознания // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Т. 4. Тбилиси, 1985. С. 212.

⁹ Brunel P. Strindberg et Artaud // Revue d'histoire du théâtre. 1978. № 3. P. 351.

В 1924 году он играет в фильме Рене Клера «Антракт», жанр которого определен как «дадаистский гротеск». В следующем году снимается в Италии в фильме Марселя Вандаля «Гризельла». Две наиболее крупные роли Арто относятся к 1927 году: это монах в фильме Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» и Марат в «Наполеоне» Абея Ганса. «Наполеон» — первоначально немой фильм, демонстрировавшийся одновременно на трех экранах с различным зрительным рядом на каждом. Не порывая с исторической достоверностью, Арто создает явно гротесковый образ. Очевидно, что это не «неистовый Марат» (как сказано в одной из статей об Арто¹⁰), а воплощение крайней флегматичности. Марат-Арто лениво бьет насекомых на своем теле во время высокого государственного собрания. Он презрительно, злобно и устало смотрит из-под полуопущенных век. Все реально и гипертрофированно. Среди последующих киноролей Арто можно выделить роль Савонаролы в фильме Абея Ганса «Лукреция Борджиа» (1934).

Арто пробует свои силы и как киносценарист. В ноябре 1927 года опубликован сценарий «Раковина и священник» — единственный из сценариев Арто, по которому снят фильм. Фильм, поставленный кинорежиссером Жармен Дюлак, был показан в феврале 1928 года и явился фактически первым воплощением принципов сюрреализма в кино, фильмы Луиса Бунюэля «Андалузский пес» и «Золотой век» появились чуть позднее. Арто, однако, фильм не принял. На премьере он вместе с Робером Десносом устроил скандал, обвинив режиссера в вольной интерпретации его замысла. Непосредственной же причиной явилось то обстоятельство, что Ж. Дюлак не допустила Арто к монтажу фильма и сценарист посчитал монтаж эпизодов произвольным. Однако истинной причиной отречения Арто от авторства фильма была его внутренняя неудовлетворенность своей работой и разочарованность в возможностях кино, которые не отвечали его требованиям тотального воздействия. Представления Арто о задачах кинематографа были сформулированы им в ряде статей и выступлений, и, в частности, в предисловии к публикации «Раковины и священника»¹¹.

В период существования Театра «Альфред Жарри» Арто начинает выступать как теоретик искусства. Еще в первые годы пребывания в Париже он публикует ряд заметок и рецензий, затрагивающих вопросы театра, живописи, других видов искусства. 22 марта 1928 года, вскоре после премьер «Полуденного раздела» и «Раковины и священника», Арто читает в Сорбонне лекцию «Искусство и Смерть». Здесь со всей ясностью была поставлена задача достижения чистого сознания, способного воспринимать подлинный смысл жизни.

После закрытия Театра «Альфред Жарри» Арто находился на перепутье. В его сознании складывалась целостная театральная система, но уже не как частный вид культуры, а как форма тотального воздействия на человека и

¹⁰ Иностранная литература. 1974. № 5. С. 250.

¹¹ См.: Арто А. Кино и реальность // Из истории французской киномысли: Немое кино (1911 – 1933 гг.). М., 1988. С. 184 – 186.

средство глубокого раскрытия духовного потенциала. Родились замыслы новых спектаклей, но они уже не соответствовали реальным возможностям сцены и тем материальным средствам, которыми располагал закрывшийся театр. В 1930 году у Арто возникла идея постановки двух спектаклей — «Катастрофы» («Трафальгарский удар») Р. Витрака и «Сонаты призраков» А. Стриндберга. Весной следующего года он написал план этих постановок в виде «проектов». Эти «проекты» отражают черты переходного периода в мировоззрении Арто: от сюрреалистического театра к новой театральной системе.

В 1931 году — рубежном между сюрреалистическими исканиями 1920-х годов и разработкой грандиозного замысла Театра Жестокости — Арто делает переложение «готического романа» М. Г. Льюиса «Монах».

Решающим фактором, оказавшим влияние на мировоззрение Арто, стало посещение Колониальной выставки в Париже в июле 1931 года, где демонстрировались спектакли танцоров театра острова Бали. Под впечатлением спектакля Арто пишет статью, вошедшую потом в сборник «Театр и его Двойник». В представлении индонезийских актеров Арто увидел идеальный театр. Считается, что режиссер увидел то, что хотел увидеть, а не то, что содержалось действительно. Возможно, балийцы, в состоянии транса разыгрывающие фольклорные истории, поразили Арто своей безыскусностью, созданием «на сцене» иной безусловной реальности, что станет принципиальным для самого Арто. Именно здесь идеи режиссера сложились в целостную теорию. Далее последовал ряд статей, лекция в Сорбонне «Режиссура и метафизика», попытка постановок в театрах Луи Жуве и Шарля Дюллена, замысел спектакля «Фиест» по Сенеке. 1 октября 1932 года в «Нувель Ревю Франсез» был опубликован манифест «Театр Жестокости». В нем сформулированы основные принципы театральной системы, которую Арто разрабатывал в первой половине 1930-х годов. Это был новый и самый продуктивный период в творчестве Арто, когда полностью сформировалось его учение, были написаны теоретические статьи, объединенные в сборник «Театр и его Двойник», и несколько книг.

Это был канун Второй мировой войны, время крушения многих иллюзий, закончившееся кризисом. Арто, тонко чувствовавший атмосферу времени, состояние мира, всей душой впитал свою эпоху, отреагировав на ее противоречия. Не случайно этот второй период его творчества закончился в 1937 году сумасшедшим домом.

В авторском предисловии к сборнику «Театр и его Двойник», которое называется «Театр и культура», Арто определяет сущность кризиса европейской культуры как страх перед реальностью. Противостоять этому страху способен театр, в котором человек останется один на один с реальностью и сможет увидеть свое подлинное лицо, как оно есть, без маски, которую он надевает, вступая в контакт с социумом. Разумеется, речь идет не о театре удовольствия, а о театре жестокого тотального воздействия на зрителя.

В обосновании метода Арто возникает особое понятие, обозначенное им словом «cruauté» (жестокость). В силу этого метод в целом получает наименование Театр Жестокости. Артодианское понятие «жестокость» не

имеет отношения к бытовому пониманию этого слова. Однако выражение «Театр Жестокости» и во Франции и у нас часто трактуется исследователями как театр с проявлением бытовой жестокости. Более точно было бы называть театр Арто «крюотическим театром» с сохранением оригинального понятия автора — «крюоте».

Основной аспект жестокости в крюотическом театре — осознание ее всеобщего действия. Этот аспект экзистенциален, трагичен. С жестокостью связано любое действие, в том числе и творческий акт. Осознание жестокости переводит как персонаж, так и актера в ситуацию трагическую. При этом осознается ее неотвратимость и повседневность. На этом строятся все человеческие взаимоотношения, но осознание вытесненной жестокости и освобождение от нее в процессе спектакля открывают возможности подлинной жизни.

В связи с Арто часто вспоминается имя маркиза де Сада. Прямые аналогии, однако, здесь неуместны, но внутренняя связь бесспорно существует. Мишель Фуко, считавший, что «Жюстина» и «Жюльетта» занимают то же ключевое место у колыбели современной культуры, что и «Дон Кихот» между Возрождением и классицизмом, называет целью их автора открыть «без малейшего изъяна, без всяких недомолвок, без какой бы то ни было завесы все возможности желания»¹². Арто тоже стремится отделить от человека все привнесенное цивилизацией ради выявления «коллективного бессознательного». Арто, так же как де Сад, доводит любую ситуацию до раблезианской чрезмерности, когда ее нельзя воспринимать как реальную.

Отсюда и другой аспект жестокости крюотического театра, чисто эстетический. Метафоре и другим традиционным приемам художественного произведения, неизменно создающим дистанцию между именем и вещью, Арто противопоставляет непосредственное ее (вещи) название. Для этого вещь вырывается из обычного контекста. Этот прием выработан еще в сюрреализме. «Этот мучительный разрыв (слова и вещи. — В. М.) — причина того, что вещи начинают мстить за себя, и та поэзия, которой нет больше в нас и которую нам более не удастся обнаружить в вещах, начинает вдруг пробиваться с негативной стороны» (IV, 13). Жестокость — это прямое изображение вещи, собственное ее наименование.

И еще один аспект: жестокость с точки зрения катартической структуры воплощает трагическое. Жестокость выступает сама не как факт, а как событие в катартической структуре трагического конфликта.

Создавая в 1930-е годы свою театральную систему, Арто меньше всего думал о театре, он не пытался реформировать театр, внести туда нечто новое. Он пытался творить жизнь, даже просто создавать условия жизни. Арто выступил не против фальши театра, а против фальши жизни. Задача состояла в том, чтобы осмыслить цели человеческого существования и найти средство достижения этих целей. Арто искал это средство и выражал его на том языке, который лучше знал. То, что получилось, он назвал театром. Когда Арто

¹² Фуко Мишель. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 237 – 238.

говорит «идея театра утрачена», речь идет об утрате смысла человеческой жизни. Человек загнан в искусственные рамки и не способен проявить свое естество. Условия театра позволят ему это. Философская картина мира воплощается в формах театра. Через эстетику символизма (М. Метерлинк, А. Бергсон) Арто пришел к необходимости изживания рефлексии и рождения сверхчеловека путем реализации архетипического уровня сознания. Реализация происходит в творческом акте, конкретно — в синтетическом театре.

Психологическое обоснование поставленных Арто задач содержится в философии Карла Густава Юнга, с работами которого режиссер был, вероятно, знаком. Юнг выявил некие схемы бессознательного, проецируемые на представления человека и его поведение. Арто считал, что в процессе актерского творчества выявляется бессознательный уровень, на котором происходит общение со зрителем. На этом уровне актер реализует весь свой человеческий потенциал, освобождаясь от личности и становясь магом, Богом, кем угодно, становясь своим собственным сверхреальным двойником.

Юнг назвал выявленные им схемы архетипами. Помимо фрейдовского «персонального бессознательного» Юнг обнаружил более глубокий уровень — многослойное «коллективное бессознательное» — и еще более глубокий, «психоидный», объединяющий человеческое бессознательное с животным миром и не относящийся к психике. Именно выявление коллективного бессознательного в зрителе (в актере само собой) Арто ставил задачей сценического действия: сценическое действие высвобождает скованное подсознательное, подводит к «потенциальному восстанию» и очищает от вытесненных образов.

Арто шел от необходимости найти подлинные условия человеческого существования (в ситуации сцены, как наиболее приемлемой для человека) и пришел к новому языку, языку жеста-иероглифа, не обозначающего некую скрытую сущность, а являющегося этой сущностью в силу своей высшей естественности, архетипичности.

Человек в системе Арто — это человек творческий. Он реализует себя, оправдывает свое существование через волевой творческий акт. Этот человек стоит не перед лицом Бога, а перед бездной, но не все божественное он заключает в себе. Его реализация — это органическая утрата оболочки, всех тех случайных исторических форм, которые ему даны в момент рождения. Утрата форм и составляет творческий акт. Конечная цель — наполненная пустота, где личное утрачено, где противоречия сняты.

В основе миропонимания Арто лежит восточная концепция Пустоты и вытекающая из этого традиция¹³. Идея Пустоты (санскр. «шунья») включает в себе пустоту абсолюта, способность вмещать противоположные смыслы и неприемлемость любой формы. В одном из канонических индийских текстов, разрабатывающих это понятие, в «Алмазной сутре» (IV в. н. э.) говорится: «Если бодхисатва имеет образ “я”, образ “человек”, “существо” и образ

¹³ См.: Малявин В. В. Театр Востока Антонена Арто // Восток — Запад. (Вып. 2.) М., 1985. С. 217.

“долгожитель”, то он не является бодхисатвой. (...) Упроченный в Законе не должен совершать деяние, пребывать где бы то ни было, не должен совершать деяние, пребывая в звуке, запахе, осязательных ощущениях или же пребывая в “законах”»¹⁴. Таким образом, любая форма расценивается как промежуточная стадия и не принимается во внимание на существующем уровне. Но как реализовать идею Пустоты на сцене?

Арто находит ответ на этот вопрос: все дело в отрицании индивидуального бытия и любых атрибутов Личности. В том числе — самое трудное в искусстве — любых знаков-обозначений, ибо любое произведение искусства имеет некий художественный язык. Арто попытался отказаться от языка знаков, от обозначений, стремясь к самостоятельно значимой, конечной, реальной структуре.

Исследователь японской культуры Е. С. Штейнер пишет: «Пустота, или отсутствие знака, имели значащий смысл не только в буддийской или иной религиозной философии. Одна из основных особенностей любых человеческих знаковых систем (естественного языка или языков искусств) заключается в том, что отсутствие знака является не менее значащим, чем непосредственно выраженное. Не заполненное изображением пространство могло рассматриваться как наиболее важное в живописи»¹⁵.

Итак, не система символов, вообще не знакомая система, а некие реалии, значимые сами по себе и не обозначающие ничего, кроме самих себя. Такой самостоятельной структурой стало коллективное бессознательное (космическое сознание), являющееся сугубо реальным, как реальна человеческая психика, и значимым само по себе, как конечный уровень действительности. Выражением на сцене коллективного бессознательного может служить система архетипов, имеющая вселенностный характер.

По ходу действия крютического спектакля актер должен оказаться в том же положении, что и обычный человек в пограничной ситуации. Пройти весь катартический процесс до развязки (не реализовав, к примеру, реальное убийство) ему позволяет художественная композиция произведения, поддерживающая внутренний конфликт в постоянном равновесии вплоть до отождествления противоборствующих сторон и уничтожения внешней формы. Арто подчеркивает, во-первых, реальный характер происходящего на сцене, реальное проживание на сцене (в этом смысле театр Арто — уникальный в своем роде — стремится преодолеть театральную условность). Во-вторых, художественную природу происходящего на сцене Арто видит в том, что реальные внутренние процессы становятся знаками, к которым приобщаются все соучастники (зрители), обладающие тайной (подобно таинству ритуала). Весь зал проникается единым состоянием, когда запретное убийство совершено.

Терапевтический аспект крютического театра (растрачивание обыденной

¹⁴ Цит. по кн.: Психологические аспекты буддизма. Новосибирск: Наука, 1986. С. 54.

¹⁵ Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. М., 1987. С. 236 – 237.

жестокости в творческом созерцательном акте) также обусловлен протеканием катартического процесса. В данном случае схема выглядит так: явления берутся такими, каковы они есть; реальность их обусловлена реальным актерским переживанием каждого взятого явления, которому актер находит художественное выражение, но не в виде метафорического образа, а на сверхреальном уровне. Переход от частных явлений к архетипическому единству составляет все движение спектакля. Два уровня восприятия, возникшие в сознании (субъективный, бытовой и объективный, архетипический), «разряжаются» в развязке, в момент отождествления реальности «внешних событий» со сверхреальностью.

Путь зрителя к развязке, путь человека к катарсису, переход от доксы (ортодоксальное знание) к эпистеме (творческое познание) есть движение человека к выполнению своего предназначения. Именно поэтому Арто, решая проблему предназначения человечества, приходит к театру как к наиболее тотальной реализации катарсиса.

Книга «Театр и его Двойник» является обоснованием катартической концепции Аристотеля применительно к XX веку, кроме того, в ней подразумевается выход за пределы художественности в сферу повседневности. Так, например, наряду с наличием художественной структуры и художественных элементов, Арто предлагает чисто физиологическое воздействие на зрителя. Он всячески стремился вырваться из однозначности художественной системы. Оценивая представление танцоров с острова Бали, Арто отмечает наряду с множеством сценических театральных приемов мифологическую структуру действия. Оно подчинено законам построения в музыке: структура очень четкая, не допускающая случайных элементов; возникает ощущение запутанного лабиринта, по которому бесконечно следует мысль воспринимающего. Речь идет о циклической структуре мифа. Действие развивается в различных направлениях, но структура близка музыкальным построениям с системой лейтмотивов и переплетающихся тем. Структура мифа направлена на абсолютную замкнутость и одновременно стремится вместить в себя все, смоделировать гармонию мира, построенную на антагонизме добра и зла. Арто, вслед за Ницше, заново переосмысливает основные человеческие ценности, а структуру мифа воспринимает уже не как нечто противостоящее жизни, но как структуру самой жизни. Самым важным достоянием мифа в катартической системе Арто является отказ от «личной инициативы». Проблема личности здесь снимается вообще, и личностное (индивидуальное) начало не играет ведущей роли, что было немыслимо в произведениях, например, Возрождения или романтизма.

В системе Арто происходит соединение мифологической структуры и катартической, направленных в конечном итоге на уничтожение личностного начала, слияние личности с миром. Но в катартической структуре «снятие» личности происходит через ее утверждение. В мифе личность растворена изначально. Арто не может игнорировать концепцию личности в том виде, в каком она сложилась к XX веку, но ведет личность по лабиринту мифа, а не через внутренний трагический конфликт индивидуума. Не случайно в планах

Арто проекты постановок трагедий сочетаются с эпическими сюжетами. Во втором манифесте («Театр Жестокости») излагается замысел подобной постановки — «Завоевание Мексики».

В структуре мифа через принцип мировых соответствий восстанавливается изначальная способность явлений (в том числе слова) вмещать в себя противоположные смыслы. Прежде всего это касается экзистенциального единства Жизни и Смерти, а также понятия Пустоты как высшей наполненности бытия. В этой нерасчлененности прообраз цельности сверхсознания.

Помимо катартической структуры и структуры мифа система Арто использует основные принципы ритуального построения.

Разработка теории связана для Арто с попытками художественно реализовать систему крютического театра. В 1933 году он задумывает постановки «Завоевания Мексики» и шекспировского «Ричарда II». Эти планы не осуществились. К февралю 1935 года сформировался новый сценический замысел: Арто была написана пьеса «Семья Ченчи» («Les Cenci») — «трагедия в четырех действиях по Шелли и Стендалю». В сравнении с другими проектами крютического театра этот отличался наибольшей доступностью, очевидностью идеи и средств реализации. Так, например, идея Жестокости получила здесь достаточно прямолинейное воплощение, изначально снижающее артодианскую концепцию театра. Пьеса изобиловала насилием и кровью. От хроники Стендаля Арто воспринял документальность истории об итальянском дворянине XVI века Франческо Ченчи, изнасиловавшем свою дочь и убитом вместе со своей женой Лукрецией при содействии дочери. От романтической стихотворной трагедии П. Б. Шелли Арто воспринял глубину постановки проблемы, сложность образов, эмоциональную остроту действия. Кстати сказать, в 1891 году трагедия Шелли была поставлена в парижском Театре д'Ар, предшественнике театра Эвр О.-М. Люнье-По. Там пьеса получила символистское толкование, образ Беатриче идеализировался. Интерес к истории семьи Ченчи мог проявиться у Арто отчасти благодаря отголоскам того спектакля. Однако он дал свое толкование сюжета. Для Арто были равно важны оба главных героя: граф Ченчи, который идет на осознанное преодоление любых запретов, который насилует свою дочь ради божественного проклятия ее за кровосмесительство, и Беатриче, заражающаяся местью, вовлекающая в эту месть других (в частности, своего младшего брата) и очищающаяся в страданиях смерти. Подобный материал способствовал воплощению мысли об опредмечивании в сознании зрителя жестокости, воли к насилию, что позволяет сознанию очиститься в процессе спектакля от всего негативного.

Эффектные роли, насыщенное действие, возможность зрительского интереса послужили поводом к тому, что именно этот замысел режиссера реализовался. Еще в период существования Театра «Альфред Жарри» Арто ради получения средств на постановки привлек к себе внимание аристократического общества. И теперь Арто надеялся на аристократию. Так и получилось. Некто Ия Эбди, жена лорда Эварда Эбди, русская по

происхождению, дочь художника Николая Ге, поклонница Сергея Дягилева, мечтавшая стать актрисой, нашла средства для постановки. Арто еще раз пошел на компромисс, доверив ответственнойшую роль Беатриче актрисе-любительнице. Окрыленный надеждой режиссер спешил осуществить спектакль, веря в силу своих идей. Но идеи не получили соответствующего воплощения. Актеры не восприняли требований постановщика. И как можно было за два месяца репетиций научить актеров «жестокости к самому себе», способности сжигать собственное «я» в акте реального проживания роли? Как можно было создать подлинную реальность, добиться зрительского самораскрытия и сотворчества в огромном зале Фоли-Ваграм, предназначенном для мюзик-холла? Кроме того, новаторство Арто выражалось в мизансцене, в оригинальных, крайне смелых решениях тех или иных сцен собственной пьесы, а не в работе с актерами. Арто предъявлял к исполнителям требования в соответствии с собственными актерскими возможностями, которыми те не обладали. Тем самым опыт Арто доказал, что новая система может быть реализована только при наличии подготовленной труппы.

6 мая состоялась премьера. Публика и критики были разочарованы. Такая реакция имела основание: насыщенный сюжет придавал спектаклю мелодраматичность, декорационное решение и имитация жестокости не создавали, а, наоборот, разрушали стремление создать замкнутую реальность. Исполнители в ансамбль не соединились. Красавица Ия Эбди с внешностью валькирии подходила как типаж, но не владела дикцией и шокировала всех русским акцентом. Исполнение самим Арто роли графа Ченчи было чрезвычайно выразительным и диссонировало со спектаклем. Его эмоциональная обнаженность была воспринята как романтическая страстность.

Спектакль шел подряд 17 дней, до 22 мая. Парижане неохотно покупали дорогие билеты. Художественная публика не проявила Достаточного интереса. Вместе с тем спектакль нельзя признать неудачным, поскольку он имел большое значение для развития театрального процесса в целом. Прежде всего в работе приняли участие театральные деятели, ставшие в дальнейшем лидерами передового французского театра. Ж.-Л. Барро, начинавший работать в спектакле и ушедший, возможно, из-за конфликта с леди Эбди, показал свой спектакль по роману У. Фолкнера «Когда я умираю» 4 июня 1935 года — через двенадцать дней после последнего представления «Семьи Ченчи». Спектакль Барро существовал в другой эстетической системе, однако зрительское восприятие в целом было подготовлено спектаклем Арто, содержавшим больше крайностей и менее совершенным. Роже Блен, ставший в дальнейшем первым режиссером и исполнителем многих абсурдистских пьес, был у Арто ассистентом при постановке «Семьи Ченчи». Отдельные элементы спектакля были доведены до совершенства, например, очень сложный звуковой ряд, состоящий из оригинальной музыки Роже Дезормьера, колокольного звона и усиленных естественных шумов (скрежет машин, звуки природной стихии).

Но остальные достижения не могли иметь для Арто какой-либо ценности. Он ясно осознал, что его театральные идеи ему не удастся воплотить самому. Отныне его интересует только театр, равный жизни, и воплощение системы в

формах самой жизни. Арто воспринял ситуацию как провал и постепенно начал отказываться от любых жизненных и творческих контактов. Стала прогрессировать болезнь, усилилась зависимость от наркотиков.

Уже в 1934 году на страницах «Гелиогабала» Арто расширил границы крютического театра, показав воплощение своего понимания «театральной» жизни. Окончательный разрыв Арто с реальными театральными формами выразился в отказе от попыток организовать какой-либо театр и в обращении его к ритуалу как возможности творческого очищения и достижения той духовности, которую утратила европейская культура. Арто ясно ощущал, что Европе грозят небывалые катаклизмы, какой-либо путь вперед возможен только через трагическое искупление духовного кризиса. Интерес Арто привлекли доколумбовские цивилизации Америки. В течение 1935 года он готовится к поездке в Мексику, изыскивает средства на дорогу и проживание там.

И после крушения надежд, связанных с постановкой «Семьи Ченчи», и во время подготовки к путешествию, и в период своего пребывания в Мексике Арто интенсивно работает над составлением сборника статей и дописывает его: в целом эти статьи должны дать представление о новой театральной системе — крютическом театре. В январе 1936 года, за несколько дней до отъезда в Америку, Арто сообщает Полану окончательное название сборника — «Театр и его Двойник». По мысли Арто, двойником театра является жизнь, а театр является двойником жизни. В название намеренно внесена двойственность, так как непонятно, какой театр имеется в виду. Если речь идет об общепринятом театре, двойником его является, естественно, антитеатр, который Арто называет просто «Театр». В этом случае книга могла бы быть названа «Театр и Театр». С другой стороны, если в названии имеется в виду крютический театр, то его двойником является реальность в ее обнаженном виде, неизвестном современному человечеству. Очевидно, Арто в названии своей книги подразумевал оба эти значения.

Итак, 30 января Арто сошел с парохода в Гаване, затем перебрался в Мехико. Здесь он был принят как представитель парижского авангарда. Ведущие газеты заказывали ему статьи, он писал о культуре, обществе, театре, читал лекции в университете. Несмотря на различные трудности, прежде всего материальные, и плохое состояние здоровья, Арто в августе 1936 года отправился в экспедицию в отдаленную горную местность Сьерра Тараумара, где обитало племя, именем которого названы эти горы. Преодолевая сопротивление местных властей, испытывая сильную физическую слабость, полубредовое болезненное состояние, Арто добился наконец возможности участвовать в ритуале, который устроили жрецы индейской деревушки. Ритуал основывался на состоянии, возникающем при употреблении сока пейотля — кактуса, произраставшего в той местности, из которого получают галлюциноген.

Позже, описывая свое путешествие и впечатление от индейского ритуала в одной из работ, вошедших в сборник «Тараумара», Арто утверждал, что постиг тогда смысл жизни. Он избавился от отягощенности собственным телом, столь

мучительной для него, и достиг свободного состояния духа. Но в Париж Арто приехал еще более нездоровым, чем уехал. Вновь усилилась наркотическая зависимость, еще более обострилось неприятие европейской жизни.

Вернувшись в Париж в ноябре 1936 года, Арто с целью избавиться от наркомании проходит несколько курсов лечения. В это время возобновляются его любовные отношения с молодой бельгийкой Сесиль Шрамм, с которой он познакомился до отъезда в Америку. История их взаимоотношений — последняя попытка художника вписаться в рамки общепринятого человеческого бытия. В мае следующего года Арто едет в Брюссель для знакомства с родителями девушки, которую он называл своей невестой, и всерьез думает о свадьбе. Здесь, в Брюсселе, он согласился прочесть лекцию о Мексике. Он рассказывал о своем посещении индейцев Тараумары и постепенно на протяжении рассказа проникался ненавистью к публике, выражая это в провокационных возгласах и шокирующих утверждениях. В конце концов он закрыл глаза и замолк. Следствием лекции явился разыгравшийся вокруг Арто скандал и, в частности, отказ родителей невесты выдать за него свою дочь. Таким образом рухнули последние надежды на реализацию личных привязанностей. С этого времени вся деятельность Арто направлена на уничтожение личностного начала. Даже привязанности к женщинам, возникающие у Арто в последующее время, будут чисто духовными, сопряженными с аскетизмом.

В предчувствии гибели европейской культуры Арто ощущает себя человеком, который должен помочь миру. Избранничество Арто выразилось в откровениях, которые он получил летом 1937 года. Его впечатления были записаны в брошюре «Новые откровения бытия», где Арто объявлял о своем разрыве с миром, о реальном мире, в котором находится его дух. Арто постепенно проникался религиозными идеями, которые навязывала ему семья и с которыми он ранее боролся. Теперь он отождествлял себя, подобно Ницше, с Иисусом Христом, чудесно спасшимся от распятия. «Новые откровения бытия» Арто подписывает «Le Revèle» — «Явленный», первую работу о своих мексиканских впечатлениях «Путешествие в страну Тараумара» он выпустил анонимно. Отказ от своего личностного начала реализует восточную идею Пустоты, заложенную в теорию крютического театра. Он именуется себя Антоненом Нальпа по фамилии матери, или Нанаки — своим детским именем, образованным от Антонаки, греческого варианта его имени (ведь родители его были кровными родственниками, род которых шел от левантийских греков). Собственное имя оказалось столь же чужим и неадекватным сущности, как и физическое «означающее», не раскрывающее «означаемого».

Для Арто наступил третий период его жизни. На этот раз свою театральную систему он попытался воплотить не в спектакле тотального воздействия, а на себе самом. Совершить действительный прорыв границ театрального искусства, перенести саму жизнь в условия сценического действия или, наоборот, законы театра распространить на жизнь оказалось невозможным ни для Арто, ни для его последователей.

Отказ от мира и от личности сопровождался у Арто стремлением встретить

решающий момент истории человечества (переход от одного цикла развития к другому) со всей ответственностью, принести себя в жертву во имя спасения. С этим связана его поездка в Ирландию.

Помимо интереса к древним цивилизациям, к ритуалам, магии, каббале Арто проникается христианскими идеями. Ирландия, как древнейший оплот христианской культуры, связанной с деятельностью святых отцов, стала местом последнего паломничества Арто. 14 августа 1937 года он ступил на ирландскую землю. Потом он перебрался в поселок на острове Инишмор. Испытывая сильные материальные трудности, написал оттуда А. Бретону и Ж. Полану с просьбой о помощи. Он пишет также, что он — Иисус Христос, способный спасти человечество от надвигающейся войны. Миссия спасения заключается в разрушении основ ложной европейской цивилизации. Он не тот канонизированный Иисус Христос, с которым связана христианская догма и для которого жизнь — это зло, а добро — это смерть. Он — тот подлинный «Распятый», с которым отождествлял себя Ницше. Позднее Арто утверждал, что отыскал в Ирландии Святой Грааль, привезенный туда королем Артуром.

У Арто развилась мания преследования. Он полагал, что за ним охотится полиция, что на него направляет разрушительную энергию Далай-Лама. В сентябре, оказавшись в Дублине, Арто пытался проникнуть ночью в монастырь, что закончилось скандалом с участием полиции. За драку он просидел несколько дней в заключении. 29 сентября он отбыл в Гавр. Во время плавания, заподозрив механика, пришедшего что-то чинить в каюте, в каком-то умысле, он набросился на него.

По прибытии в Гавр Арто был помещен в клинику как опасный душевнобольной.

В феврале следующего года наконец вышла из печати книга «Театр и его Двойник». Арто узнал об этом только несколько лет спустя. Впервые он взял в руки свое произведение только в январе 1945 года. Это было уже второе издание.

Находясь в различных клиниках Франции, Арто продолжал интенсивную переписку с друзьями, хотя и не узнавал почти никого из посетителей, принимая от них только сигареты. Он ежедневно вел дневник, независимо от каких-либо внешних событий (перемещение из клиники в клинику, выход на свободу). В этих записях переплелись воспоминания о прошлой богемной жизни, каббалистические и ритуальные символы, обозначение своих собственных страданий, магические записи. Это краткие рваные предложения, иногда дающие точные характеристики художественным или общественным явлениям. Помимо этого он записывал стихотворения, написанные на его собственном, никому не ведомом языке, близком по звучанию мелодике индейских наречий. Он просил друзей не называть его именем Арто, ибо Арто умер.

Франция была оккупирована германскими войсками. В стране начался голод. В самой Германии душевнобольные подлежали уничтожению как неполноценные. Друзья Арто А. Адамов и Ж.-Л. Барро, П. Элюар, Р. Деснос, погибший вскоре в концлагере, добились перевода больного в

психиатрическую больницу городка Родез на юге Франции, в неоккупированной зоне. Руководил больницей психиатр и литератор Гастон Фердьер. Фердьер понял, что Арто не лишился разума, тогда как другие врачи были убеждены, что все кончено. Арто, по мнению доктора, страдал глубокими галлюцинациями, но сохранял интеллект. Эту форму шизофрении Фердьер называл «парафренией».

В феврале 1943 года физически истощенный Арто прибыл в Родез. Здесь он получил собственную комнату и пользовался относительной свободой передвижения, посещал церковную службу. Он получил возможность читать, заниматься литературой, делал переводы с английского (в частности, переводил Эдгара По и Льюиса Кэрролла). Занявшись живописью, сделал множество удивительных портретов, рисунков. В изменении состояния Арто была огромная заслуга доктора Г. Фердьера. Вместе с тем доктор применил к Арто лечение электрошоком, которое пациент перенес крайне болезненно. В результате больной вновь стал Антоненом Арто, примирившись со своим именем. Он избавился от религиозности, отчасти от мании преследования и бреда, но утратил удивительный дар предвидения и чувство слияния с миром. Однако благодаря электрошоку Арто смог вновь осознать себя как личность и вернуться к творчеству, поскольку это бесконечный поиск формы, и прежде всего — формы своего «я».

Основным видом его творчества стали письма друзьям, новым корреспондентам, лечившим его врачам. В этих письмах глубокие и пространные мысли о тайнах сознания, о законах творчества, о проблемах языка и искусства. Часть этих писем уже в апреле 1946 года была опубликована с согласия автора отдельным изданием под названием «Письма из Родеза». Эта книга является как бы теоретическим обоснованием нового этапа деятельности Арто, который наступил после сюрреалистического и крютического периодов. Этот этап можно назвать жизнетворчеством. Антитеатр достиг своего абсолюта. Спектакль разыгрывается для самого себя. Сюжет этого спектакля — уничтожение субъективной формы. Литературная основа зафиксирована в дневнике, где в эзотерической форме с использованием звуко сочетаний и архетипических образов записаны ощущения и суждения.

Весной 1946 года друзья добились освобождения Арто из лечебницы и возвращения в Париж. Они организовали для него сбор средств. Был проведен аукцион картин с участием П. Пикассо, Ж. Брака, Г. Арпа, Ф. Леже и книжный аукцион с такими писателями, как А. Жид, Т. Тцара, П. Элюар, Ж.-П. Сартр, Ф. Мориак. На собранные деньги был снят флигель во дворе психиатрической лечебницы в Иври-сюр-Сэн, в пригороде Парижа. В Театре «Сара Бернар» в пользу Арто устроили бенефис. О нем рассказывали А. Бретон, Ш. Дюллен, А. Адамов, Ж.-Л. Барро. Барро читал отрывки из «Семьи Ченчи». Характерно, что сам Арто не присутствовал на бенефисе, ожидая друзей неподалеку от театра. В то же время в программу вечера была включена запись его голоса. Тем самым в обществе пробудился живой интерес к Арто, но к Арто прежнему, Арто — легенде, а не настоящему.

И все же он делает попытки вернуться к себе самому. Возникает последний

театральный замысел — «Пентесилея» Генриха фон Клейста, пьеса, в которой античный миф о любви Ахилла и царицы амазонок превращается в трагическую историю о единстве любви и безумия, страсти и насилия. Постановка могла бы стать реализацией идей крютического театра. Кроме того, Арто задумывает путешествие в Тибет. Всем этим мечтам не суждено было осуществиться. Живой Арто оставался вне мира, и осознать это свое особое положение помог ему вечер, устроенный в театре Вьё-Коломбье 13 января 1947 года. Он должен был читать поэмы и новую книгу «Возвращение Момо Арто». На марсельском сленге «момо» означает «сумасшедший». В театре Вьё-Коломбье собрался полный зал. Здесь были люди разных поколений, те, кто помнил Арто, и те, кто видел его впервые. Но, представ перед довольной публикой, пришедшей поглазеть на больного художника, Арто совершенно растерялся. Он не способен был читать написанное: голос срывался, слов было не слышно. Арто испугался выжидательной тишины зала и собственного голоса. Задел стол, рассыпал листы, стал подробно описывать сеанс электрошоковой терапии, состояние после пробуждения. Растерянность и испуг сменились агрессией, он дико жестикулировал, кричал. Прошло два часа. Когда кончились силы и голос, Арто убежал со сцены. Это был сеанс Жестокости. Жестокости к самому себе.

Этот спектакль был воспринят зрителями как провал, так же как и представление «Семьи Ченчи» двенадцать лет назад. А сам Арто, реализовав свой театр в себе, отказался от мысли о воплощении каких-либо своих замыслов и от надежды на восприятие его людьми. Однако он легко владеет пером и, когда, после посещения выставки произведений Ван Гога, Арто открывает в художнике родственную душу, создает работу «Ван Гог, самоубитый обществом». Он не заботится о точном выражении своих мыслей, когда хочет, пользуется неологизмами и словообразованиями, но мысль его всегда понятна.

В ноябре Арто записал на радио передачу «Покончить с Божьим судом». Это была попытка создать синтетическое произведение. Арто выступил здесь и как автор новой музыки, играя на барабанах, гонге, ксилофоне и других инструментах. В передаче принимали участие Роже Блен и Мария Казарес. Текст Арто был разнузданным, антирелигиозным, эпатажным. Звучали оскорбления в адрес Иисуса Христа и христианских обрядов.

Это было в феврале 1948 года. А 4 марта Арто умер от рака прямой кишки. В одиночестве. Последние месяцы он не ограничивал себя в употреблении наркотиков, пытаясь заглушить боль. Похоронили его на кладбище в Иври-сюр-Сэн. Друзья настояли на отказе от отпевания, что вызвало крайнее неудовольствие матери и сестры, отличавшихся религиозностью. В дальнейшем родственники препятствовали изданию его неопубликованных произведений.

С 1956 года издательство «Галлимар» начало выпускать первое собрание сочинений Арто. Последнее собрание включает более двадцати томов.

Арто определил высший уровень развития авангардного театра XX века, оказав огромное влияние на крупнейших режиссеров современности — Ежи

Гротовского, Эуженио Барбу, Питера Брука, Чарлза Маровица, Джулиана Бекка, Джудит Малину, Мориса Бежара. Не меньше и его влияние на западную философию, особенно, конечно, на французскую: Жорж Батай, Мишель Фуко, Жиль Делез, Жак Деррида неотделимы от учения Арто.

Творчество Арто является новаторским по своей сути, противостоящим общепринятым художественным нормам, а также представлению о человеке как ренессансно-гуманистическом, индивидуальном, субъективном совершенстве. Пафос Арто направлен на опровержение скомпрометировавшего себя старого гуманизма, на снятие оппозиции добра и зла, на отрицание самоутверждения человека через личностное начало. Но объективно отрицание старого явилось очищением сущностных законов человечества и утверждением вечных критериев.

Вадим Максимов

КРОВЯНОЙ ФОНТАН
САМУРАЙ, ИЛИ ДРАМА ЧУВСТВА
МАНИФЕСТЫ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ»
ПЛАН ПОСТАНОВКИ «СОНАТЫ ПРИЗРАКОВ»
СТРИНДБЕРГА
ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ

КРОВЯНОЙ ФОНТАНⁱ

Юноша. Я тебя люблю, и все прекрасно.

Девушка (*с напряженным тремоло в голосе*). Ты меня любишь, и все прекрасно.

Юноша (*на тон ниже*). Я тебя люблю, и все прекрасно.

Девушка (*еще на тон ниже, чем он*). Ты меня любишь, и все прекрасно.

Юноша (*внезапно оставляя ее*). Я тебя люблю. (*Молчание.*) Встань напротив меня.

Девушка (*та же игра, встает напротив него*). Вот.

Юноша (*восторженно, пронзительно*). Я тебя люблю, я большой, я светлый, я цельный, я плотный.

Девушка (*тоже пронзительно*). Мы любим друг друга.

Юноша. Мы сильны. Ах, как мир хорошо устроенⁱⁱ.

Молчание. Слышно, будто шумит громадное колесо, вращающееся и производящее ветер. Ураган разносит молодых людей в разные стороны. В этот момент видны два сталкивающихся небесных светила и ряд ног живого существа, падающие вместе со ступенями, руками, шевелюрами, масками, колоннадами, портиками, соборами, загогулинами. Все это падает медленнее, чем если бы оно падало в безвоздушном пространстве. Потом один за другим три скорпиона и наконец лягушка и скарабей, низвергающийся с отчаянной медлительностью, с медлительностью тошнотворной.

Юноша (*кричит изо всех сил*). Небо сошло с ума. (*Смотрит на небо.*) Уйдем быстрее. (*Он толкает Девушку перед собой.*)

Входит средневековый Рыцарь в огромных доспехах, за ним следует Кормилица. Она тяжело дышит из-за своих слишком полных грудей, которые она держит обеими рукамиⁱⁱⁱ.

Рыцарь. Оставь свои груди. Дай мне мои бумаги.

Кормилица (*издает пронзительный крик*). А-а-а!

Рыцарь. Дерьмо! Что тебе неймется?

Кормилица. Наша дочь там, с ним.

Рыцарь. Да нет никакой дочери, тише!

Кормилица. Я тебе говорю, что они целуются.

Рыцарь. Что я, по-твоему, должен тронуться, раз они целуются?

Кормилица. Кровосмеситель.

Рыцарь. Матрона.

Кормилица (*запуская руки на дно своих карманов, которые у нее такие же громадные, как ее груди*).

Сутенер. (*Она швыряет ему бумаги.*) Рыцарь. Фиот, дай мне есть.

Когда Кормилица убегает, он поднимается и изнутри каждой бумажки вынимает огромный кусок швейцарского сыра. Внезапно Рыцарь закашливается и давится.

Рыцарь (*с набитым ртом*). Ик. Ик. Подай мне свои груди. Подай мне свои груди. Куда она ушла?

Он убегает. Юноша возвращается.

Юноша. Я увидел, я узнал, я понял. Здесь народная площадь, священник, холодный сапожник, зелень, порог церкви, фонарь борделя, весы правосудия. Я не могу больше!

Священник, Угольщик, Церковный сторож, Содержательница публичного дома. Судья, Зеленщица выходят на сцену, как тени.

Юноша. Я потерял ее, отдайте ее мне.

Все (*на разные голоса*). Кого, кого, кого, кого.

Юноша. Мою жену.

Церковный сторож (*с толстой рожей*)^{iv}.

Ваша жена, пф-ф, шутник!

Юноша. Шутник! Может быть, это твоя! Церковный сторож (*хлопая себя по лбу*).

Может быть, это правда! (*Быстро выходит.*)

Священник, в свою очередь, отрывается от группы и проводит рукой по шее Юноши.

Священник (*будто в исповедальне*). На какую часть ее тела вы намекаете чаще всего? Юноша. На Бога.

Священник, растерявшись от услышанного, немедленно начинает говорить со швейцарским акцентом.

Священник (*со швейцарским акцентом*). Но это не делается больше. Мы это не слышим на это ухо. Нужно спросить это у вулканов и землетрясений. Наш брат насыщается в исповедальне маленькими подлостями людей. И вот это все, это — наша жизнь.

Юноша (*очень удивленный*). Точно! Это жизнь! Ну что ж, все проходит.

Священник (*по-прежнему со швейцарским акцентом*). О да.

В это мгновение ночь вдруг опускается на сцену. Земля содрогается. Гром грохочет, молнии чертят зигзаги во всех направлениях. Во вспышках молний видны все персонажи, которые пускаются наутек, мешают друг другу, падают на землю, поднимаются вновь и бегут как безумные.

В какой-то момент огромная рука хватается за шевелюру Содержательницу публичного дома. Шевелюра воспламеняется и увеличивается на глазах.

Сверхъестественный голос. Сука, посмотри на свое тело!

Тело Содержательницы публичного дома появляется абсолютно голым и безобразным под ставшими как стекло корсажем и юбкой.

Содержательница. Отпусти меня. Господи.

Она кусает Господа за запястье. Огромный фонтан крови хлещет на сцену^v. Во время вспышки молнии, более продолжительной, чем другие, виден Священник, осеняющий крестом.

Когда восстанавливается свет, все персонажи мертвы и их трупы распростерты на земле во все стороны. Остаются только Юноша и Содержательница публичного дома, которые пожирают друг друга глазами. Содержательница падает в объятия Юноши.

Содержательница (*глубоко дыша и как бы задыхаясь от сильнейшего любовного спазма*). Расскажите мне, как это с вами случилось.

Юноша закрывает голову руками. Кормилица возвращается, неся Девушку под мышкой, как пакет. Девушка мертва. Кормилица роняет ее на землю, и та разбивается, становясь плоской, как лепешка.

У Кормилицы больше нет груди. Она совершенно плоская. В этот момент входит Рыцарь, бросается на Кормилицу и страшно трясет ее^{vi}.

Рыцарь (*ужасным голосом*). Куда ты их дела? Дай мне мой швейцарский сыр. Кормилица (*дерзко*). На.

Она срывает одежду. Юноша хочет бежать, но застывает, как окаменевшая кукла.

Юноша (*будто повиснув в воздухе, чревовещает*). Не делай зла маме.

Рыцарь. Проклятая.

От страха он закрывает лицо покрывалом^{vii}. Тогда множество скорпионов выносят снизу одежду Кормилицы и начинают размножаться в ее половых органах, которые пухнут и трескаются, становятся стеклянными и сверкают как солнце^{viii}. Юноша и Содержательница удирают как трепанированные.

Девушка (*поднимаясь, ослепленная*). Святая Дева! Ах, это то, что он искал!
ЗАНАВЕС^{ix}

САМУРАЙ, ИЛИ ДРАМА ЧУВСТВА^x

ДЕЙСТВИЕ I

Рабыня, Самурай

Занавес открывается на заснеженную, освещенную луной Фудзияму.

Самурай. Дрянь, дрянь, вот тебе!

Рабыня. Благодарю, господин!

Самурай. Нет никакого господина. Ты умрешь, если только отныне чувство, что я зову, не родится в тебе. Чувство, слышишь ты, чувство, то есть нечто, что не может удовлетворить нас, нечто, в чем растворяется человеческая жизнь.

Он снова принимается колотить рабыню.

Но вот из снега возникает музыка, она совершенно осязаема, очень человечна, как некая новая реальность, и неуловимо движения души Самурая начинают вторить переливам звуков; что-то как будто неуловимо меняется, происходит метаморфоза или, скорее, переход побоев в ласку, затем — в молитву.

Зов трубы. Сначала — зов трубы. Это шестичасовой механизм высвобождает мечту и чувство. Самурай не должен действовать осознанно, размышлять, это — литература. Декламации достаточно для объяснения его чувств.

Самурай постепенно приходит в себя. ОН НАЧИНАЕТ ВИДЕТЬ СОН, НО ОН НЕ СПИТ. ОН ИЗОБРАЖАЕТ ВНУТРЕННЕ СДЕРЖИВАЕМОЕ ЖЕЛАНИЕ. Мимика и звук трубы. Снова — звук трубы. Гонг. Свет меняется. Постепенно нарастает шум голосов, и голоса начинают звучать отовсюду.

Появляются высокие фигуры, важные и напыщенные, они поднимаются по ступеням к сцене, идут через просцениум и исчезают в глубине.

Наставник. С первой каплей лунного света Самурай погружается в сон. Долгая зима ожидания взламывает наконец лед в том месте, куда вонзается его желание. Она взрывается как вулкан, преисполненный драгоценными камнями. Но усилие было слишком утомительно для его души, и та же сила, что бросает его в жизнь, забрасывает его и по другую сторону жизни. Отныне он — зритель самого себя. Он присутствует при эманации собственного желания, как человек, видящий сон.

Музыка. В глубине сцены разгорается ослепительное сияние. Наподобие торжественной процессии проходит Королева, за ней — Дочь.

Самурай. Долгая любовь, такая нежная, ложится мне на руку. Вот Королева и за ней — ее служанки и Дочь, этот плод с древа моего народа, что полнит небеса поколениями.

Снова вдалеке поют трубы и звучат мелодичные крики Министров. В колосниках появляется Маска.

Маска. О волшебник, короли Потусторонней страны собрались. Мы приказали трубам трубить аудиенцию. Королева заняла свое место на площадке.

Снова шум шагов. Музыка.

Невидимый голос. Король.

Воцаряется полная тишина, и Самурай поднимается по ступеням сцены: он выступает так, будто Король — он сам. Наставник следит за ним с нарастающим волнением. В этот момент в глубине сцены появляется, как будто вырастает из безмолвия, совершенно невообразимая марионетка Короля, костюм на ней нарочито роскошен, двигается она с пародийной торжественностью.

Самурай пятится, пятится, останавливается, громко вскрикивает и застывает, как каменное изваяние.

Наставник. Дитя мое, придите в себя, дитя мое... Самурай. Назад!

Наставник. Вы видите дурной сон. Самурай. Пусть ему разmozжат череп, пусть ему разmozжат череп. Измена. Узурпатор.

И медленно все недавние Министры снова оказываются на сцене, они вырастают со всех сторон. Самурай вытаскивает меч. Все Министры уползают в свои норы.

Наставник. Но, в конце концов, объясните же мне ярость...

Самурай. Я хочу...

Наставник. Чего же? Любви?

Самурай (*дает Наставнику пощечину*). Вовсе нет, необычности вещей. Убирайся!

Наставник (*ошеломленно*). О, неожиданный поворот интриги, он меня то и дело озадачивает.

Занавес поднимается. Наставник исчезает. И тут же гаснет свет. Как будто шелестят дождевые струи. Самурай потирает руки. Он похож на магнетизера, который собирается приступить к своему опыту. Появляется потолстевший Наставник. На нем маска. Маска по-прежнему изображает Наставника, но на кого она надета? Одевание на Наставнике очень свободное. Он кажется меньше ростом.

Самурай. Подойди. Женский голос из-за маски. Возьми меня.

Маска отклоняется назад. Самурай выдергивает из-под ее платья женскую руку.

Самурай (*зачарованно*). Это приятно.

И постепенно из темноты выступают очертания фигуры марионеточного Короля.

Марионеточный король. Нет!

Самурай (*откидываясь назад*). О!

Он вот-вот рухнет. Женщина протягивает руку. Марионетка исчезает. Занавес вновь поднимается над темнотой сцены. Загорается полный свет. Самурай трет глаза. Занавес падает.

ДЕЙСТВИЕ II

На сцене появляется Наставник. Принимает позу дервиша. Руки воздеты к небесам.

Наставник. Чрезмерность, предел центра желаний. Интенсивное наслаждение. Совместительство.

Я признаю сбивчивость повествования. И тем не менее обратите внимание на связь вещей. Мы — в огромном дворце. Роскошь. Аудиенция. Министры. Чиновники. Их Величество. Служанка. Этот, я уже сказал, хочет. Желание. Комок образов. Возбуждение ума. Внутреннее и внешнее.

В этом перепутанном хаосе проступает чувство. Смотрите.

Наставник встает в профиль, постепенно приходит в себя. Медленная музыка. Самурай — справа. Легкий, как дыхание, появляется другой Наставник и встает перед первым. Самурай протягивает руку и делает шаг вперед. С бесконечными предосторожностями он снимает с Наставника маску. Появляется Королева.

Самурай. Служанка!

Музыка смолкает. Королева исчезает. Самурай делает шаг. Музыка звучит снова. Все это перед занавесом. И вдруг Наставник № 2 снова бросается в объятия Самурая. Тишина.

Самурай отступает. Потом одним прыжком оказывается на Наставнике № 2, валит на пол лже-наставника. Маска спадает. Это — Дочь.

Так пусть же что-нибудь родится от тебя!

Их переплетенные тела катаются перед занавесом. Ночь. Они исчезают.

Наставник (*в темноте*). Вот узел мечты. Вершина. Это когда гигантское животное мечтаний перепутало все нити. Оно бросилось сейчас как сказочный вепрь. Вепрь из старого леса.

Музыка становится пронзительной. Смотрите, ритм убыстряется. Он уже не любовник своей матери. Он — супруг своей сестры, которую мечта делает его девушкой. Он касается соития ее желаний. Послушайте его.

Самурай (*за занавесом*).

Вот небесный свод, вот любви недуг.

И когда земля завершила круг,

Счастье до костей пробирает нас.

О, кружись, светись, звезд ночных сиянье.

От черты одной, где свет дня угас,

До черты другой, в предрассветный час,

Истощится где прежнее желанье.

Перед занавесом зажигается свет.

Наставник. И к чему сводится эта мечта, эта прекрасная мечта? Как все мечты, к одному, к этой личинке, вот к этому.

Он показывает куклу с перебитыми, болтающимися руками и ногами, которую вытаскивает из рукава.

ЗАНАВЕС

ДЕЙСТВИЕ III

Занавес открывается на Фудзияму.

Самурай. Боги выгнали меня, боги разъединили меня с моими воинами, они нагнали своим дыханием шквалы холодных аистов. Все мои братья погибли, они нагнали в пещеры моего мозга шквалы холодных стервятников. И умирают боги, что гонят этого безумного самурая через эманации снегов и демонические визги бурь, и через холодные ветры.

По очереди появляются Королева, Служанка, Дочь, они проходят как привидения и окружают Самурая каким-то зачарованным хороводом, посреди которого замирают его движения. Слышны боевые горны.

Наставник. Он прикладывает к губам военный горн, меч, он должен же им воспользоваться. Не все так просто.

Пронзительные переливы горнов волнуют воздух.

Он вдохнул ветер войны. Он полностью самовыразился.

Самурай (*останавливается посреди сцены и декламирует*). Но для Дочери после этой разнузданной битвы, в которую вмешиваются все боги, после, когда будут похоронены все рыцари, меня захватит вихрь аистов Фудзиямы, и в облаке, окрашенном кровью битвы, в моих жилах родится вино, которое будет прекраснее жидкого солнца. И тут-то я и найду ребенка моей девушки.

Наставник. И к чему сводится эта мечта, эта прекрасная мечта? К такой безделице, к этой личинке, вот к чему.

Он показывает сломанную куклу с болтающимися руками и ногами, которую вытаскивает у себя из рукава, и бросает ее на пол. Самурай же обращает к нему свой взгляд.

ЗАНАВЕС

ДЕЙСТВИЕ IV

Перед занавесом Королева, Дочь.

Королева. Что делает этот воин, наш сын, ваш брат, он — безумен. Он оскорбляет Короля, своего отца, и посланников союзных государств, бывших на аудиенции, и он принес мне мою старую куклу, он нашел ее в снегу.

Дочь. Долгий свет кружится вместе с его взглядами. Будь он не нашей крови, я полюбила бы его.

Она исчезает в левую кулису. Появляется Самурай.

Самурай. А вот и я, солгавший мудрецам. Никакое приключение не излечило меня. Все та же служанка владеет моим сердцем. Я по-прежнему протягиваю пальцы к этому долгому желанию своего сердца, к любви.

Наставник. Идет любовь. Вот за палаткой оживленно болтают служанки, мужчины, тем не менее, берут их. Все выбирают, выбор же результат случая: по душе.

И стоит только ему произнести последнее слово, как появляется Служанка (рабыня из первого действия) с блюдом.

Самурай. О, на этот раз ты не убежишь от меня.

Они долго гоняются по сцене, как будто по установленным изгибам. И вдруг появляется марионеточный Король. На нем маска, изображающая бездумное блаженство, он идет, воздев к небу раскрытые ладони, На ладони правой руки у него соломенный кинжал.

Наставник. Вот самое потаенное желание, глубинное преследование. Отец, вот кого он искал. Вот человеческая преграда, отделяющая его от самого потаенного желания.

Самурай обеими руками поднимает свой меч над головой Короля. И тут марионеточный Король падает. Самурай кидается вперед и падает на занавес, который мгновенно перед ним поднимается, открывая тронный зал, посреди которого сидит Королева и ждет.

А из-за задника выходит Служанка и бросается к ее ногам.

Служанка. Госпожа, это правда, я любила первого щитоносца, он подстерег меня, он хотел убить меня, смилуйтесь надо мной, госпожа. Было бы это в моих

силах, я бы тоже полюбила его.

Тогда Самурай роняет меч и становится на колени. С него снимают маску, которая вместе с прочими деталями придавала его лицу дикое выражение лица старого самурая, и является невероятно юное лицо самого Самурая.

ЗАНАВЕС

МАНИФЕСТЫ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ»^{xi}

ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ»^{xii}

Театр несвободен от дискредитации, постепенно распространяющейся на все формы искусства. В атмосфере хаоса неприсутствия, искажения природы всех человеческих ценностей, при той тоскливой неуверенности, которая охватывает нас, когда речь заходит о необходимости или о роли того или иного искусства, той или иной формы духовной деятельности, — идея театра, вероятно, поражена более всего. В массе спектаклей, ежедневно идущих на сцене, напрасно искать то, что отвечало бы идее абсолютно чистого театра.

Если театр — это игра, то у нас слишком много других серьезных проблем, чтобы мы могли проявить хоть малейшее внимание к чему-то столь случайному, как игра. Если же театр не игра, если это подлинная реальность, то нам прежде всего надо решить вопрос о том, каким образом можно вернуть ему статус реальности, как сделать из каждого спектакля своего рода событие^{xiii}.

Наше бессилие поверить, отдаться иллюзии — беспредельно. В идее театра уже нет для нас чего-то сверкающего, острого, уникального, неслыханного, цельного, что до сих пор хранят в себе некоторые идеи в литературе или в живописи. Выдвигая идею чистого театра^{xiv} и пытаясь найти ей конкретное выражение, мы должны решить одну из основных проблем — выяснить, удастся ли нам найти публику, способную проявить к нам минимум необходимого доверия и открытости, одним словом, сойтись с нами. Ведь в отличие от писателей и художников мы не можем обойтись без публики, более того, она оказывается одним из полноправных участников задуманного нами дела.

Театр спасти труднее, чем что бы то ни было в этом мире.

Искусство, целиком выросшее на власти иллюзии, которую оно более не в силах поддержать, обречено на исчезновение.

... Слова могут иметь в себе эту силу иллюзии или не иметь ее. У них есть свое собственное значение. Но декорации, костюмы, искусственные жесты и крики никогда не смогут заменить ожидаемую нами реальность. Именно это важно: создание особой реальности, непривычное течение жизни. Театр должен дарить нам этот эфемерный, но подлинный мир, соприкасающийся с реальным^{xv}. Он должен быть создан, этот мир, — или же нам придется обойтись вовсе без театра.

Что может быть более низкого и в то же время мрачно-ужасного, чем

спектакль из полицейской жизни! Общество узнает себя в сценах, где царит дух той невозмутимости, с которой оно распоряжается жизнью и свободой людей. Когда полиция готовит облаву, это чем-то напоминает движения в балете. Агенты ходят взад-вперед. Зловещие звуки свистка режут воздух. Какая-то скорбная торжественность начинает сквозить во всех движениях. Мало-помалу круг сужается. Движения, которые в начале казались случайными, постепенно обретают смысл, открывается и та точка в пространстве, которая до сих пор служила как бы центром вращения. Это обычно какой-нибудь дом, любого вида, где двери неожиданно распахиваются, изнутри появляется толпа женщин и медленно идет, словно стадо на бойню. Напряжение растет, но последний удар, оказывается, был предназначен не каким-то контрабандистам, а всего-навсего группе женщин. Наше волнение и наше изумление достигают предела. Никогда столь удачная постановка не заканчивалась подобной развязкой. И мы, конечно, так же виноваты, как эти женщины, и так же жестоки, как эти полицейские. Спектакль поистине заверченный. Такой спектакль и есть идеальный театр^{xvi}. Тревога, чувство вины, победа и удовлетворение сообщают тон и смысл тому состоянию духа, в котором зритель покидает театр. Он потрясен и встревожен внутренним динамизмом спектакля, имеющим прямое отношение к тревогам и заботам всей его жизни.

Иллюзия будет направлена не на правдоподобие или неправдоподобие действия, а на коммуникативную силу и реальность такого действия.

Теперь ясно, к чему мы клоним? Мы клоним к следующему: чтобы в каждом поставленном спектакле мы играли серьезную роль и чтобы весь смысл наших усилий сводился к подобной серьезности. Мы обращаемся не только к уму или чувствам зрителей, а к самому их существованию. Их и нашему. Мы разыгрываем собственную жизнь в спектакле, идущем на сцене. Если у нас не будет достаточно ясного и глубокого ощущения, что какая-то частица нашей сокровенной жизни задействована там, внутри, мы не станем продолжать наш опыт. Приходящий к нам зритель должен знать, что ему предстоит претерпеть настоящую операцию, опасную не только для его ума, но и для его чувств и плоти. Отныне он будет ходить в театр, как он ходит к хирургу или дантисту: в том же состоянии духа, с мыслью, что он, конечно, не умрет, но что это серьезно и что ему не выйти оттуда невредимым. Если бы мы не были уверены в том, что сможем действительно серьезно задеть его, мы сочли бы себя недостойными нашего дела, в его абсолютном смысле. Зритель должен быть уверен, что мы способны заставить его закричать.

ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ».

Год первый. Сезон 1926 – 1927 годов^{xvii}

Театральные условности отжили свое. Оставаясь верными себе, мы не можем принять театр, который по-прежнему обманывал бы нас. Нам нужно верить в то, что мы видим. Спектакль, который повторяется из вечера в вечер, согласно все тому же неизменному ритуалу, более не заслуживает нашего одобрения. Нам нужно, чтобы спектакль, который мы смотрим, был

единственным в своем роде, чтобы он казался нам столь же непредсказуемым и столь же неповторимым, как и любой жизненный акт, как любое событие, определенное известными обстоятельствами.

Только имея такой театр, мы снова сумеем завязать связи с жизнью, вместо того чтобы отдаляться от нее. И наш зритель, и мы сами можем воспринимать себя всерьез лишь в том случае, когда у нас будет очень ясное ощущение, что какая-то частица нашей сокровенной жизни втянута в действие, развивающееся в пределах сцены. Наша игра может быть комической или трагической, но она из числа тех игр, от которых порой не очень-то засмеешься. Таково наше мнение.

В состоянии такой человеческой тревоги зритель должен уходить от нас. Он будет потрясен и встревожен внутренним динамизмом спектакля, разыгранного на его глазах. И этот динамизм будет иметь прямое отношение к тревогам и заботам всей его жизни.

Такова фатальная неизбежность, которую мы вызываем, и спектакль сам станет такой неизбежностью. Мы пытаемся создать иллюзию, направленную не на большее или меньшее правдоподобие действия, но на коммуникативную силу и реальность этого действия. Каждый спектакль действительно станет неким событием. Нужно, чтобы у зрителя появилось ощущение, что перед ним разыгрывается сцена из его собственной жизни, причем одна из самых существенных.

Одним словом, мы просим у публики глубокого внутреннего сопричастия. Скромность — не наше дело. В каждом представленном спектакле мы играем серьезную роль. Если у нас не хватит решимости развить до предела наши основные принципы, мы согласимся, что игра вообще не стоила свеч. Приходящий к нам зритель должен знать, что ему предстоит претерпеть настоящую операцию, опасную не только для его ума, но и для его чувств и плоти. Если бы мы не были уверены в том, что сможем действительно серьезно задеть его, мы сочли бы себя недостойными нашего дела в его абсолютном смысле. Зритель должен быть уверен, что мы способны заставить его закричать^{xviii}.

В неизбежности этого мы усматриваем самую настоящую и самую живую жизнь, что достаточно ясно говорит о нашем презрении ко всем театральным средствам в собственном смысле этого слова, ко всему тому, что принято называть постановкой, т. е. освещение, декорации, костюмы и т. д. Все это — лишь набор команд, но никак не предмет наших забот. Мы скорее вернемся просто к свечам. Театр заключается для нас в чем-то неуловимом, чему прогресс никогда не сможет помочь.

То, что сообщает нашим спектаклям их действительную ценность, чаще бывает связано с каким-нибудь удачным открытием, едва уловимым, но способным пробудить в душе зрителя максимум иллюзий. Достаточно сказать, что в плане постановки и основных идей мы смело полагаемся на случай. В театре, который мы хотим создать, именно случай станет нашим божеством. Мы не боимся ни провалов, ни катастроф. Если бы мы не верили в возможное чудо, мы никогда не вступили бы на путь, полный случайностей. Но только

чудо способно вознаградить нас за наши усилия и наше терпение. Только на чудо мы и рассчитываем.

Режиссер, следующий не принципам, а своему вдохновению, может совершить, а может и не совершить необходимое для нас открытие. В зависимости от характера пьесы, которую он собирается ставить, он может что-то найти, а может и не найти, его может осенить какая-то поразительно ловкая выдумка, а может и не осенить, он может найти нечто, вызывающее тревогу и способное отбросить зрителя в область искомых сомнений, а может и не найти его. Любой наш успех зависит от этой альтернативы.

Ясно, однако, что мы работаем с определенными текстами. Произведения, которые мы ставим, принадлежат к области литературы, какой бы она ни была. Как примирить наше желание свободы и независимости с известным числом указаний, навязанных текстом?

Пытаясь дать определение театра, мы находим один элемент, который нам кажется неуязвимым и истинным: текст. Но текст как особую реальность, существующую сама по себе, достаточную для себя самой, значимую не по своему смысловому содержанию, с которым мы мало склонны считаться, а просто как колебания воздуха, вызываемые его проговариванием. Точка — это все^{xix}.

Что нам кажется по существу неудобным в театре и, главное, по существу разрушительным, так это именно то, что отличает театральное искусство от искусства живописи и литературы, тот ненавистный и обременительный реквизит, который превращает написанную пьесу в спектакль, вместо того чтобы оставить ее в пределах слов, образов и абстракций.

Этот реквизит, это внешнее оформление мы и хотим свести до его невозможного минимума, скрыв под покровом серьезности действия, пробуждающего тревогу.

Театр «Альфред Жарри»

Программа сезона 1926 – 1927 годов.

В сезон 1926 – 1927 гг. Театр «Альфред Жарри» поставит как минимум четыре спектакля.

Первый спектакль будет дан 15 января 1927 года в 15 часов на сцене Вьё-Коломбье (улица Вьё-Коломбье, 21)^{xx}.

В него войдут:

«Боязнь Любви». Диалог Альфреда Жарри^{xxi} (первое представление).

«Старец гор». Схематическая пьеса Альфреда Жарри в пяти актах^{xxii} (первое представление).

«Таинства Любви». Пьеса Роже Витрака в трех актах^{xxiii} (первое представление).

В последующие спектакли войдут:

«Трагедия мстителя» Сирила Тернера^{xxiv} (первое представление).

«Сновидения» Августа Стриндберга^{xxv} (первое представление).

«Кровяной фонтан» Антонена Арто^{xxvi} (первое представление).

«Жигонь» Макса Робюра^{xxvii} (первое представление).

МАНИФЕСТ ТЕАТРА, КОТОРЫЙ НЕ УСПЕЛ РОДИТЬСЯ^{xxix}

В эпоху смятения, в которую мы живем, в эпоху, обремененную богохульством и вспышками безграничного отрицания, когда все ценности, как художественные, так и нравственные, кажется, исчезают в бездне, о которой ни одна из былых эпох развития духа не может дать ни малейшего представления, я имел слабость подумать, что смогу создать театр, смогу по крайней мере попытаться возродить значимость театра, ныне всеми отвергаемую, но глупость одних, злая воля и низкая подлость других вынудили меня отказаться от этой мысли раз и навсегда.

В напоминание об этой попытке лежит передо мной следующий манифест:

... января 1927 года театр А... даст свое первое представление. Его основатели живейшим образом ощущают ту безнадежность, которую влечет за собой попытка создать такого рода театр. И они решаются на это не без угрызений совести. Промажнуться здесь нельзя. Ясно, что театр А... не является каким-то деловым предприятием. Он представляет собой попытку группы из нескольких человек поставить на карту все, что у них есть. Мы не верим, мы больше не считаем, что в мире существует то, что можно бы назвать театром, мы не видим той реальности, с которой может быть соотнесено это название. Опасность страшного смятения нависла над нашей жизнью. Никто не станет отрицать, что мы переживаем в духовном отношении критическую эпоху. Мы верим в любую угрозу невидимых сил. Но именно с этими невидимыми силами мы и вступаем в борьбу. Мы себя целиком отдаем тому, чтобы раскрыть определенные тайны. Мы хотим разделаться прежде всего с хламом желаний, грез, иллюзий, верований, приведших в конце концов к той лжи, в которую уже никто не верит и которую, видимо, в насмешку продолжают называть театром. Мы хотим вернуть к жизни некоторые образы, но образы явные, ощутимые, не замаранные вечным разочарованием. Мы создаем театр не для того, чтобы играть пьесы, а для того, чтобы научиться выявлять в некоторой материальной, реальной проекции все то, что есть в духовной жизни темного, скрытого и неявленного^{xxx}.

Мы не стремимся вызвать иллюзию того, чего нет, как это делалось до сих пор и даже всегда считалось главной задачей театра, — напротив, мы хотим показать зрителю некоторые картины, некоторые неразрушимые, незыблемые образы, которые будут обращены прямо к духу. Остальные предметы, вещи, даже декорации на сцене будут восприниматься непосредственно, без смещения смысла; в них надо будет видеть не то, что они изображают, а то, чем они в действительности являются^{xxxi}. Постановка на сцене, в прямом смысле этого слова, и сами перемещения актеров будут восприниматься всего лишь как видимые знаки невидимого тайного языка. Ни одного театрального жеста, который не влек бы за собой всей роковой неизбежности жизни и таинственных пересечений воображаемого^{xxxii}. Все, что в жизни имеет вещий, провидческий

смысл, соответствует некоторому предчувствию, рождается от плодотворного заблуждения духа, в соответствующий момент будет показано на нашей сцене.

Ясно, что наша попытка тем более опасна, что она возвращена мечтой о самореализации. Но следует понять, что мы не испытываем страха перед небытием. Мы верим, что в природе нет такой пустоты, чтобы человеческий дух в какой-то миг не смог ее заполнить. Ясно, на какое жуткое дело мы отважились: мы хотим не больше не меньше как взойти к самым человеческим или нечеловеческим источникам театра, с тем чтобы воскресить его в его целостности.

То, что есть смутного и магнетически завораживающего в наших мечтах, темные пласты сознания, более всего привлекающие нас в духовной жизни^{xxxiii}, — мы хотим, чтобы все это в блеске восторжествовало на сцене, даже ценой гибели нас самих, даже если нас осмеют после страшного провала. И мы не боимся упреков в предвзятости мнения, которые может вызвать наша попытка.

Мы представляем себе театр как настоящую магическую операцию. Мы рассчитываем не на зрительское восприятие, не на простое волнение души; мы хотим вызвать прежде всего определенную *психологическую* эмоцию, которая могла бы обнажить самые тайные побуждения сердца.

Мы не считаем, что жизнь стоит показывать такой, как она есть, мы не думаем, что стоит делать какие-то попытки в этом направлении.

Мы сами вслепую движемся к некоему идеальному театру. Нам лишь отчасти известно то, что мы хотим сделать и как это можно осуществить, но мы полагаемся на случай, на чудо, которое произойдет, раскрыв перед нами то, чего мы еще не знаем, и которое передаст свою высшую внутреннюю силу тому косному веществу, из которого мы всеми силами пытаемся что-то вылепить.

И независимо от успеха наших спектаклей те, кто придут к нам, поймут, что они становятся соучастниками мистической операции, в результате которой значительная зона в области духа и сознания может быть окончательно спасена или окончательно погублена.

Антонен Арто
13 ноября 1926 года

P. S.^{xxxiv} — Эти гнусные революционеры на бумаге, которые хотели бы нас уверить (как будто это возможно, как будто слова могут повлечь за собой какие-то последствия, как будто мы уже в ином месте не определили навсегда свою жизнь), — так вот, эти грязные скоты хотели бы нас уверить, что заниматься сейчас театром есть дело контрреволюционное, как будто Революция — это запретная идея, и ее запрещено касаться раз и навсегда.

Для меня нет запретных идей.

Но, на мой взгляд, есть множество способов понимать Революцию, и коммунистический среди них мне кажется самым дурным и самым поверхностным^{xxxv}. Это революция паразитов. Меня совершенно не интересует, я об этом громогласно заявляю, что власть переходит из рук буржуазии в руки пролетариата. Для меня Революция заключается не в этом. Она не в простой

передаче власти. Революция, которая выдвинула на первое место потребности производства и потому с упорством утверждает, что использование машин является средством облегчения условий жизни рабочих, — такая революция, на мой взгляд, есть революция кастратов. Я такую травку не щиплю. Напротив, я считаю, что одна из основных причин зла, несущего нам страдания, кроется в безудержном опредмечивании и беспредельном увеличении силы, она кроется также в распространившейся необычной легкости обмана: от человека к человеку. У мысли не остается времени укорениться и окрепнуть. Мы все в полном отчаянии от механистичности на всех уровнях нашего сознания. Но истинные корни зла кроются гораздо глубже, для их анализа понадобится целая книга. Пока я ограничусь указанием на то, что самая неотложная Революция, которую надо совершить, заключается в обратном движении во времени, чтобы в результате коренных перемен мы смогли действительно вернуться к умонастроениям или хотя бы к жизненным привычкам средних веков^{xxxvi}, — и я бы сказал тогда, что мы совершили единственную в своем роде революцию, о которой стоит упоминать.

Надо бы кое-куда подбросить бомбу^{xxxvii} — под основание многих привычных форм сознания нашего времени, как европейских, так и неевропейских. Обычаи такого рода Господам Сюрреалистам свойственны в гораздо большей степени, чем мне, уверяю вас, и лучшее тому доказательство — их идолопоклонство, обращенное на массы, и их преклонение перед Коммунизмом.

Безусловно, если бы я создал театр, он был бы столь же мало похож на то, что обычно называют театром, как на демонстрацию непристойности бывает похоже культовое древнее таинство.

А. А.

8 января 1927 года

ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Сезон 1928 года^{xxxviii}

Театр «Альфред Жарри» обращается ко всем тем, кто хочет видеть в театре не цель, но средство, ко всем тем, кто мучительно ищет ту реальность, которую театр лишь обозначает и которую Театр «Жарри» изо всех сил пытается найти, поставив на карту свои спектакли.

С появлением Театра «Жарри» театр перестанет быть чем-то замкнутым, ограниченным пространством сценической площадки, — он будет стремиться к тому, чтобы стать действительно *актом*, подверженным всем толчкам и деформациям обстоятельств, где случай вновь обретает свои права. Постановка и пьеса будут все время заново утверждаться и пересматриваться, чтобы зрителю, вернувшемуся в театр через какое-то время, никогда не пришлось снова смотреть тот же самый спектакль^{xxxix}. То есть Театр «Жарри» порвет с театром, но он подчинится некоторой внутренней *необходимости*, где главенствует дух. Уничтожены не только внешние рамки театра, но и сами основы, оправдывающие его существование. Спектакль в Театре «Жарри»

станет захватывающим, как игра, как карточная игра, в которой принимают участие все зрители.

Театр «Жарри» постарается передать то, что жизнь забывает, *скрывает* или не может выразить.

Все, что рождается от плодотворных заблуждений духа, от иллюзии чувств, от столкновения вещей и ощущений, поражающих главным образом своей материальной плотностью, будет представлено под невиданным прежде углом зрения, в своей чисто природной животности, со своими выпуклостями, со своими запахами, таким, каким оно является духу, *таким, каким дух хранит его в своей памяти.*

Все, что не может быть представлено в точности как оно есть, все, что нуждается в иллюзиях ложной перспективы, что пытается обмануть чувства искусно построенной картиной, — будет изгнано со сценической площадки. Все, что появится на нашей сцене, будет дано в прямом, буквальном смысле и ни при каких обстоятельствах не будет участвовать в создании видимости внешнего декора.

Театр «Жарри» не блефует с жизнью, не передразнивает ее по-обезьяньи и не иллюстрирует ее: он хочет продолжать жизнь, стать некоей *магической операцией*, подлежащей всем возможным изменениям. В этом смысле он подчиняется определенным законам духа, которые зритель угадывает в глубине своей души. Тут не место курсу практической магии, но тем не менее именно о магии здесь идет речь^{xi}.

Каким образом пьеса может стать магической операцией, как может она подчиниться необходимости, которая выше ее, как может быть вовлечено в действие все самое сокровенное в душе зрителя — все это можно будет увидеть, если довериться нам.

Во всяком случае нас отличает от других только страстное желание успеха. Наше существование дорого всем, кого терзают духовные муки, кто чувствует некую угрозу в атмосфере нашего времени, кто желает участвовать в надвигающейся Революции. Именно такие люди помогут нам выжить, и именно от них мы этого ожидаем.

* * *

Впрочем, лучше всяких теорий наши намерения может прояснить наша программа. В прошлом году мы поставили «Таинства Любви» Роже Витрака. Из пьес, которые мы поставим в этом году, можно назвать прежде всего «Дети у власти» того же Роже Витрака^{xli}.

Прежде чем думать о собственных идеях, Роже Витрак, как всякий хороший драматург, думает о театре, но в то же время не расстается со своей идеей. Это для него очень характерно. В самой незначительной его фразе слышен скрежет усилия духа, материи мозга.

В пьесе «Дети у власти» котел кипит. Само название говорит о глубоком неуважении ко всем признанным ценностям. Эта пьеса переводит на язык пылких и в то же время окаменевших жестов распад современной мысли и ее замещение... чем? Во всяком случае, вот вопрос, на который пьеса *grosso modo*^{xlii} отвечает: Как же думать? Что у нас есть? Нет общих мерок, нет

постепенных переходов. Что остается? Все это показано очень действенно и ощутимо, отнюдь не по-философски, столь же захватывающе, как конные скачки, партия в шахматы или тайное соглашение Бриана с церковью^{xliii}.

Вторая пьеса — «Трагедия мстителя» Сирила Тернера. Мы не философы и не реформаторы. Мы люди, которые хотят откликнуться дрожью, вызвать дрожь, заставить вздрогнуть массу. И если мы не верим в театр как в развлечение, отвлекающее средство, свинство, глупость, мы, однако, верим в возможность некоторого исчерпывающего ответа в приподнятой над миром плоскости, куда театр увлекает за собой и жизнь, и мысль. Мы считаем, что после такой пьесы, как «Дети у власти», где, словно в тигле, переплавляется и заново строится целая эпоха, такой испытанный шедевр, как «Трагедия мстителя», — это шумное, грандиозное, захватывающее дух строение, — полностью отвечает нашему уму и нашим желаниям. Поэтому мы ее поставим.

Всякое произведение принадлежит всем эпохам. Не бывает исключительно старой или исключительно новой пьесы — в противном случае это просто какая-нибудь банальная вещь. «Трагедия мстителя» очень созвучна нашему страху, нашему бунту, нашим устремлениям.

На третьем месте, после пьесы — частного мнения одного человека, выражающего собственные идеи, которые в данном случае имеют шанс стать достаточно общими и необходимыми, и за следующей за ней пьесой объективной и страстной, где будет разрешена одна поистине роскошная мысль, появится, наконец, пьеса, которую мы назовем безличной, но субъективной. Это пьеса-манифест, написанная сообща, где каждый должен будет расстаться со своей узколичной точкой зрения, чтобы войти в диапазон своей эпохи, чтобы достичь того уровня универсальности, который соответствует потребностям нашего времени, где каждый в какой-то мере должен будет отойти от себя самого, чтобы выразить максимально широкий спектр желаний, — где речь будет идти обо всем^{xliv}.

Эта пьеса станет синтезом всевозможных мук и желаний, своего рода плавильней бунта,

она соединит в театральном плане максимум выразительности с максимумом отваги, она станет демонстрацией всех возможных способов режиссуры,

она соберет в минимуме пространства и времени максимальное число ситуаций,

где три приведенные в столкновение мысли устремятся к глубинам сознания,

где грани одной и той же театральной ситуации предстанут в их предельно убедительном объективном смысле,

где, наконец, мы постараемся показать через одну пьесу характер всего театра, как мы его понимаем,

где можно будет увидеть, чем может стать режиссура, которая избегает искусных приемов, пытаясь с помощью предметов и непосредственных знаков обрести некую реальность, более действенную, чем реальная жизнь.

* * *

Театр «Альфред Жарри» был создан для того, чтобы пользоваться театром, а не служить ему. Писатели, объединившиеся с этой целью, не питают ни малейшего уважения ни к авторам, ни к текстам и ни за что и ни при каких обстоятельствах не намерены с этим считаться^{xlv}.

Если у них окажутся пьесы, изначально, в своей глубокой сущности созвучные тому состоянию духа, которое их интересует, они выберут эти пьесы.

А если случится иначе, тем хуже для Шекспира, Гюго и того же Сирила Тернера, попавших им на зуб.

ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ»^{xlvi}

Театр «Альфред Жарри» был создан весной 1927 года. Первым спектаклем, который был поставлен, стали «Таинства Любви» Роже Витрака в Театре дё Гренель (Théâtre de Grenelle) 2 и 3 июня этого же года^{xlvii}.

Второй спектакль театра был дан в Комеди де Шанз-Элизе 15 января 1928 года. Он включил третий акт «Полуденного раздела» Поля Клоделя, который мы репетировали в величайшей тайне и поставили без согласия автора, а также фильм Пудовкина «Мать», впервые показанный в Париже^{xlviii}. В июне 1928 года были показаны «Сновидения» Стриндберга^{xlix} и, наконец, в декабре 1928 года пьеса Роже Витрака «Виктор, или Дети у власти», три представления.

Невозможно перечислить все трудности, с которыми Театр «Жарри» не переставал бороться со дня своего основания. Каждый новый спектакль был неким трюком, удивительной тайной прилежания и воли. Не надо забывать и криков истинной злобы и зависти, поднимавшихся в ответ на наши постановки.

«Таинства Любви» мы репетировали на сцене только один раз, в ночь накануне показа. «Сновидения» репетировали на сцене в костюмах тоже один раз. «Полуденный раздел» — один раз, утром в день представления.

Со спектаклем «Дети у власти» было еще хуже. Оказалось невозможным посмотреть на сцене всю пьесу от начала до конца хотя бы один раз до генеральной репетиции. Все эти трудности возникли оттого, что Театр «Жарри» никогда не имел в своем распоряжении ни труппы, ни помещения. Такого рода препятствия, повторявшиеся тысячу раз, в состоянии погубить самые начальные замыслы наших планов. Нельзя ставить более одного спектакля одновременно, но надо в конце концов преодолеть те чудовищные преграды, что стоят на пути к его полному успеху. А для этого нам нужна та независимость, которую можно обрести, только свободно распоряжаясь помещением и труппой. Помещение и труппа необходимы на один-два месяца репетиций и на тридцать последующих спектаклей. Это необходимый минимум, который поможет, если суждено, увеличить успех спектакля и извлечь из него коммерческую выгоду.

Театр «Жарри» мог бы поставить в текущем году «Короля Убю», применившись к нынешним обстоятельствам, то есть без стилизации. Он мог бы поставить также новую пьесу Роже Витрака под заглавием «Обитатель Аркадии», которую пока ставить никто не собирается¹.

Театр «Жарри» был создан в противовес театру как таковому, с целью вернуть ему ту свободу, которая живет в музыке, в поэзии и в живописи и которой он странным образом был лишен до сегодняшнего дня.

Чего мы хотим, так это порвать с театром как отдельным видом искусства и вернуть к жизни старую и еще ни разу не осуществленную до конца идею *целостного спектакля* (spectacle intégral). При этом, разумеется, ни в коей мере не смешивая театр с музыкой, пантомимой или танцем, а главное — с литературой.

В то время, когда замена слова образом — под давлением говорящего кино — отдаляет публику от искусства, превратившегося в некий гибрид, подобная идея *тотального спектакля* (spectacle total) не может не вызвать самого живого интересаⁱⁱ.

Мы отказываемся раз и навсегда видеть в театре некий музей шедевровⁱⁱⁱ, даже самых прекрасных и гуманных. Для нас и, мы думаем, для театра вообще не может представлять интереса ни одно произведение, не подчиняющееся *принципу актуальности*. Это прежде всего актуальность ощущений и тревог, а не событий, жизнь, изменяющаяся через актуализацию восприятия. Восприятия времени и места. Мы считаем, что произведение никогда не может стать значительным, если оно не отвечает некоторому *локальному духу*, который определяется не в силу своих достоинств и недостатков, а по его близости к современности. Нас не интересует ни искусство, ни красота. Мы ищем только **ВНУТРЕННЕ ЗНАЧИМУЮ эмоцию** (émotion intéressée). Некоторую воспламеняющую силу жеста и слова. Реальность, рассматриваемую одновременно и спереди и сзади. Галлюцинацию, понимаемую как главное драматическое средство.

ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ» В 1930 ГОДУⁱⁱⁱⁱ

ДЕКЛАРАЦИЯ. Театр «Альфред Жарри», осознав поражение театра под напором все более широкого развития техники мирового кинематографа, видит свою задачу в том, чтобы, пользуясь *чисто театральными средствами*, способствовать крушению театра, каким он стал ныне во Франции, привлекая к этой разрушительной работе все литературные и художественные идеи, все положения психологии, все приемы пластики и т. п., на которых этот театр зиждется, и пытаясь хотя бы на время увязать идею театра с самыми жгучими вопросами современности.

ИСТОРИЯ. С 1927 по 1930 г. Театр «Альфред Жарри», несмотря на величайшие трудности, поставил четыре спектакля.

I. Первый спектакль был показан в Театре де Гренель вечером 1 и 2 июня 1927 года. В него включены:

1. «Сожженное чрево, или Безумная мать», музыкальный эскиз Антонена Арто. Лирическое произведение, юмористически обнажающее конфликт между кино и театром.

2. «Таинства Любви» (в трех картинах) Роже Витрака. Ироническое произведение, воплотившее на сцене беспокойство, удвоенное одиночество,

эротизм и преступные тайные мысли влюбленных. Впервые был показан на сцене *сон наяву*^{liv}.

3. «Жигонь», одноактная пьеса Макса Робюра, написанная и показанная в нарочито провокационных целях.

II. Второй спектакль был поставлен в Комеди де Шанз-Элизе утром 14 января 1928 года. В него включены:

1. «Полуденный раздел», один акт пьесы Поля Клоделя, показанный против воли автора. Пьеса была поставлена согласно убеждению, что всякое напечатанное произведение принадлежит всему миру.

2. «Мать» по Горькому, революционный фильм Пудовкина, запрещенный цензурой; он был показан, прежде всего, ради содержащихся в нем идей, далее — по причине своих достоинств и, наконец, с целью выразить протест по отношению к той же цензуре.

III. Третий спектакль был дан в Театре дё л'Авеню утром 2 и 9 июня 1928 года. Он включал «Сновидения, или Игру снов» Августа Стриндберга. Эта драма была поставлена потому, что она имеет исключительный характер, потому, что самую важную роль здесь играет разгадывание снов, потому, что она была переведена на французский самим Стриндбергом, а также ради тех трудностей, которые влекло за собой подобное начинание, и, наконец, ради того, чтобы разработать на произведении большого масштаба методы режиссуры Театра «Альфред Жарри».

IV. Четвертый спектакль был поставлен в Комеди де Шанз-Элизе утром 24 и 29 декабря 1928 года и утром 5 января 1929 года. Он включал пьесу «Виктор, или Дети у власти», буржуазную драму в трех действиях Роже Витрака. Эта драма, местами лирическая, местами ироническая, иногда прямолинейная, направлена против буржуазной семьи с такими ее характерными признаками, как адюльтер, инцест, скатология^{lv}, ярость, сюрреалистическая поэзия, патриотизм, безумие, стыд и смерть.

ВРАЖДЕБНОСТЬ ОБЩЕСТВА. Мы относим к этой рубрике все те трудности, с которыми сталкиваются свободные и бескорыстные начинания вроде Театра «Альфред Жарри». К ним относятся: *поиск капитала, выбор места, трудности коллективной работы, цензура, полиция, систематический саботаж, конкуренция, публика, критика.*

ПОИСК КАПИТАЛА. Деньги на виду не лежат. Иногда бывает, что их находишь только на один спектакль, что явно недостаточно, поскольку периодически возникающие начинания, не являясь деловыми предприятиями в собственном смысле этого слова, не в состоянии предоставить те преимущества, которыми располагают постоянно ведущиеся дела. Наоборот, они бывают часто обескровлены по вине разных снабженцев, которые не удовлетворяются тем, что заставляют платить высокую цену, но еще и взвинчивают ее сколько можно, полагая, что вполне справедливо брать налоги с увеселений снобов.

Отсюда вытекает, что все сборы по подписке, все субсидии быстро тают, и, несмотря на героизм и добрые слухи о спектакле, его приходится снимать после второго или третьего представления, как раз в тот момент, когда он мог

бы доказать свою состоятельность.

Театр «Альфред Жарри» делает все возможное, чтобы давать вечерние спектакли регулярно^{lvi}.

ВЫБОР МЕСТА. Иначе говоря, о невозможности играть вечером при недостаточных средствах. Приходится или довольствоваться примитивной сценой (конференц-залы, банкетные залы и т. п.), лишенной соответствующих механизмов, или смириться с тем, чтобы играть утром и только в выходные дни или же в конце сезона. В любом случае условия ужасны и делаются еще тяжелее оттого, что директора театров по причинам, которые мы укажем ниже, категорически отказываются сдавать помещения внаем или соглашаются за сногшибательную цену.

Таким образом. Театр «Альфред Жарри» вынужден был и в этом году давать свои спектакли в конце сезона^{lvii}.

ТРУДНОСТИ КОЛЛЕКТИВНОЙ РАБОТЫ. Актеров найти невозможно, поскольку они обычно имеют постоянный ангажемент, что, разумеется, мешает им играть вечером в другом месте. Кроме того, директора театров по разным причинам злоупотребляют своей властью, чтобы помешать их сотрудничеству с Театром «Альфред Жарри». Более того, они часто дают разрешение, которое впоследствии забирают обратно, прерывая таким образом репетиции и вынуждая нас искать новых актеров. Излишне упоминать о дурной атмосфере, которая царит порой в небольших коллективах некоторых театров, находящихся, не говоря о прочем, в полной власти своих директоров.

Но нам следует отдать должное тем исполнителям, которые присоединились к начатому нами делу. Несмотря на козни и провокации, все они проявили максимальную преданность и совершенное бескорыстие. И хотя репетиции проводились в смехотворных условиях, нам всегда удавалось собрать настоящую труппу, и ее единство было всеми отмечено.

ЦЕНЗУРА. Мы обошли это препятствие, показав «Мать» Горького на закрытом спектакле, по приглашениям. Пока еще нет — постучим по дереву — театральной цензуры. Но после неоднократных скандалов стало известно, что префект полиции может потребовать изменений в спектакле, просто-напросто снять его или закрыть театр. К несчастью, мы никогда не сохраняем спектакль в репертуаре достаточно долго, чтобы вызвать подобное вмешательство. И все-таки: да здравствует свобода.

ПОЛИЦИЯ. Что касается полиции, она всегда автоматически вмешивалась в такого рода мероприятия. Все об этом знают, даже правые сюрреалисты. Например, в день выступления С. М. Эйзенштейна в Сорбонне там было, кроме префекта полиции, человек сто агентов, рассеянных в толпе^{lviii}. С этим ничего не поделаешь. Винить здесь надо режим.

СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ САБОТАЖ. Это обычно дело людей недоброжелательных и любителей позабавиться. Их вызывающие выходки постоянно привлекают к себе, а попутно к публике и к самому спектаклю, внимание полиции, которая без них спокойно оставалась бы у дверей. После их выпадов агентам-провокаторам остается только обвинить Театр «Альфред Жарри» в связях с полицией — и дело сделано. Они убивают сразу двух зайцев:

мешают проведению спектакля и дискредитируют постановщиков. К счастью, хотя маневр порой и удавался, фокус разгадан и никого больше не вводит в заблуждение^{lix}.

КОНКУРЕНЦИЯ. Вполне естественно, что все представители «авангарда», занимающие высокие должности или помогающие их, остерегаются нас и исподтишка нас саботируют. Это в правилах войны или доброго товарищества. Театр «Альфред Жарри» обязан это иметь в виду. Пока достаточно упомянуть здесь об этом.

ПУБЛИКА. Здесь речь идет только о публике с явно предвзятым мнением, о публике, которая ходит в театр, чтобы показать себя, и о скандальной публике. О тех, кто считает, что вот это стыдно, о тех, кто любит дикие выходки, например, издает звуки, похожие на шум льющейся из крана воды, или кукарекает. О тех, кто громогласным голосом заявляет, что сам господин Альфред Жарри пригласил его и что он здесь у себя дома. Короче, о тех, кого принято называть *истинно французской* публикой. Именно для нее мы играем спектакль, и ее шутовская реакция становится своеобразным дополнением к программе, которое вполне сумеет оценить другая часть публики.

КРИТИКА. О! Критика! Поблагодарим ее заранее и не станем больше говорить о ней. Отошлем поскорее читателя к последним страницам этой брошюры.

НЕОБХОДИМОСТЬ ПОЯВЛЕНИЯ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Театр «Альфред Жарри» начал работать только ради того, чтобы подчеркнуть и в какой-то мере обострить явный конфликт между идеями свободы и независимости, которые он намерен защищать, и противостоящими враждебными силами, — одно это уже оправдало бы его существование. Но помимо негативных сил, которые он пробуждает к жизни своим противодействием, допуская право на существование театральной игры^{lx}, театр собирается вынести непосредственно на сцену и объективные позитивные явления. Это явления, способные, при разумном использовании испытанных приемов, подтвердить, с одной стороны, непригодность современных норм и ложных ценностей, а с другой стороны — отыскать и высветить достаточно убедительные *подлинные события* (événements authentiques), созвучные нынешнему состоянию французов. Ясно, что здесь имеется в виду недавнее прошлое и ближайшее будущее.

ПОЗИЦИЯ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Поскольку спектакли обращены единственно к французской публике и ко всем тем, кого Франция считает своими друзьями в этом мире, они должны быть ясными и точными. Язык должен быть разговорным, и не следует пренебрегать ничем, что может способствовать успеху. Надо стараться избегать лирических образов, философских тирад, темных мест, заумных подтекстов и т. п. Наоборот: короткие диалоги, типичные персонажи^{lxi}, быстрые движения, стереотипные позы, выражения, вошедшие в поговорку, шансонетка, опера и т. д. — все это, в зависимости от размера пьесы, займет подходящее место во Франции.

Юмор станет тем зеленым или красным огнем светофора, который высветит драму и подскажет зрителю, свободен путь или закрыт, надо ли

кричать или хранить молчание, уместен ли громкий хохот или надо смеяться потихоньку. Театр «Альфред Жарри» хочет стать театром всех разновидностей смеха.

Короче говоря, мы предлагаем: в качестве темы — *актуальность*, которую можно понимать как угодно; в качестве средства — *юмор* любого рода; в качестве цели — *абсолютный смех* (le rire absolu), смех, начинающийся со слюнявой неподвижности и завершающийся судорожным плачем^{lxii}.

Поспешим отметить, что мы понимаем под юмором развитие определенного иронического знания (в духе немецкой иронии), в общем характерное для эволюции современного духа^{lxiii}. Пока еще трудно дать ему точное определение. Театр «Альфред Жарри», сталкивая друг с другом комические, трагические и прочие ценности, взятые в чистом виде или же в их взаимосвязи, ставит себе совершенно четкую цель: экспериментально уточнить понятие юмора. Излишне напоминать, что другие провозглашаемые нами идеи, вытекающие из соответствующего понятия юмора, тоже причастны его духу и было бы ошибкой судить о них с точки зрения логики.

НЕКОТОРЫЕ ЗАДАЧИ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Всякий уважающий себя театр умеет извлекать пользу из эротизма. Общеизвестны его разумные дозы для бульварных увеселений, мюзик-холла и кинематографа. Театр «Альфред Жарри» намерен продвигаться в этом направлении как можно дальше. Он обещает достичь большего с помощью средств, которые предпочитает держать в тайне. Более того, помимо чувств, которые он прямо или косвенно будет вызывать, таких, как радость, страх, любовь, патриотизм, соблазн преступления и т. д. и т. п., он сделается специалистом по одному чувству, с которым ни одна полиция в мире не в состоянии что-либо сделать: это чувство стыда, последнее и самое опасное препятствие к свободе^{lxiv}.

Театр «Альфред Жарри» намерен отказаться от всего, что так или иначе связано с суевериями, как, например, религиозные, патриотические, оккультные, поэтические и т. п. чувства^{lxv}. Он допускает их лишь для того, чтобы изобличить и опровергнуть. Он принимает только *поэзию фактическую* (la poésie de fait)^{lxvi}, *чудесное, но в человеческом масштабе* (le merveilleux humain), т. е. свободное от всяких религиозных, мифологических и сверхъестественных связей, и *юмористическое* — единственную позицию, совместимую с достоинством человека, раскачивающегося, как на качелях, между полюсами трагического и комического.

Бессознательное на сцене не будет занимать какого-то особого места. С нас достаточно путаницы, которую оно вызывает сначала у автора, потом у режиссера, актеров и, наконец, у зрителей. Тем хуже для сторонников аналитического метода, сюрреалистов и любителей всего душевного. Тем лучше для всех остальных. Пьесы, которые мы будем играть, не должны нуждаться в толкователе тайного смысла. Но это ничуть не помешает, скажете вы. Но избавит нас от необходимости давать ответ, возразим мы.

Добавим еще, чтобы было яснее, что мы не собираемся использовать бессознательное как таковое, что оно никогда не станет исключительной целью наших поисков, что только с учетом реального положительного опыта в этой

области мы сохраним его с присущими ему чисто объективными чертами, но в *полном соответствии с той ролью, которую бессознательное играет в повседневной жизни.*

ТРАДИЦИИ, КОТОРЫМ СЛЕДУЕТ ТЕАТР «АЛЬФРЕД ЖАРРИ». Театр «Альфред Жарри» не станет перечислять все те случайные влияния, которые он мог испытать на себе (Елизаветинский театр, Чехов, Стриндберг, Фейдо и т. д.), он придерживается только тех образцов, бесспорных с точки зрения их желательного воздействия на нашу страну, которые дали *китайский театр, негритянский театр Америки и советский театр*^{lxvii}.

Относительно идей, которыми театр руководствуется: он вполне разделяет неподражаемые юмористические заветы «Короля Убю» и строго позитивный метод Раймона Русселя^{lxviii}.

Можно добавить, что подобное признание следует рассматривать скорее как дань уважения.

РЕЖИССУРА. Декорации и реквизит должны быть, как и прежде, реальны и конкретны. Они должны состоять из вещей и предметов, несущих отпечаток всего того, что нас окружает. Они должны сохранять способность при изменении порядка превращаться в новые фигуры. Освещение благодаря своим возможностям поможет сохранить исключительно театральный характер этой странной выставки вещей.

Любое действующее лицо должно стремиться стать определенным типом. Мы дадим новое представление о *театральном персонаже*. Актеры могут состоять целиком из головы. Они могут изображать известных деятелей. У каждого из них будет свой собственный голос, меняющийся по силе от естественного звучания до предельно резкого ненатурального тона. Именно с помощью этого *нового театрального звучания* мы хотим выявлять и обнажать дополнительные и необычные эмоции.

Игра движений будет то соответствовать тексту, то противодействовать ему, в зависимости от того, что мы собираемся оттенить. Эта *новая пантомима* может иметь место и за пределами общего развития действия, она может удаляться от него, приближаться к нему, совпадать с ним, согласно строгой механике, которой должны придерживаться исполнители. Такой метод не содержит ничего чисто артистического^{lxix}, поскольку он призван сделать зримыми несовершившееся действие, забывчивость, рассеянность и т. п. — одним словом, все, что «выдает» личность и потому делает бесполезными хоры, реплики в сторону, монологи и т. д. (Здесь можно увидеть пример бессознательной объективации, который мы воздержались привести в предыдущем параграфе^{lxx}.)

Дополнительно будут применены и более грубые средства, с целью поразить зрителя, — фанфары, фейерверки, взрывы, прожекторы и т. п.

Мы постараемся отыскать в той области чувств, которую можно как-то очертить, разного рода галлюцинации, обретающие объективное выражение. Все возможные научные средства будут задействованы на сцене, чтобы найти равноценное выражение головокружительным взлетам мысли и чувства. Эхо, отсветы, видения, манекены, скользящие движения, внезапные перерывы, боль,

изумление и т. д. Именно таким способом мы рассчитываем добраться до страха и его составных элементов^{lxxi}.

Кроме того, пьесы будут целиком озвучены, и даже в антрактах громкоговорители будут поддерживать атмосферу пьесы, вплоть до состояния наваждения.

Пьеса, упорядоченная таким образом и в деталях и в целом, подчиняясь определенному ритму, будет раскручиваться, как рулон с перфорацией в механическом пианино, без задержек между репликами, без колебаний в жестах, и вызовет в зале *ощущение роковой неизбежности и самого строгого детерминизма*. Более того, такой механизм сможет работать независимо от реакции публики.

АПЕЛЛЯЦИЯ К ПУБЛИКЕ. Театр «Альфред Жарри», предъявив публике приведенную выше декларацию, считает для себя возможным обращаться к ней за разного рода помощью. Он намерен вступить в прямые отношения со всеми, кто так или иначе пожелает заявить о своем интересе к работе театра. Он ответит на все предложения, которые будут ему сделаны. Он рассмотрит все произведения, которые будут ему предоставлены, и обязуется впредь изучать те из них, которые будут соответствовать изложенной здесь программе.

Кроме того, мы собираемся составить список с именами всех наших убежденных сторонников и хотим попросить их сообщить в письменном виде адрес и род занятий, с тем чтобы мы могли принять в расчет их характер или хотя бы просто держать их в курсе наших дел.

ПЛАН ПОСТАНОВКИ «СОНАТЫ ПРИЗРАКОВ» СТРИНДБЕРГА^{lxxii}

В отличие от «Трафальгарского удара» («*Coup de Trafalgar*»)^{lxxiii} эта пьеса предлагает самые разные решения. Она дает ощущение чего-то такого, что не является сверхъестественным или нечеловеческим, однако причастно некоторой духовной реальности. Именно это составляет ее притягательность. Она показывает только то, что известно, даже если оно скрыто или искажено. Реальное и ирреальное смешаны в ней, как в мозгу засыпающего человека или внезапно просыпающегося, когда он повернулся не на тот бок.

Все, что она раскрывает, мы пережили, перечувствовали, но уже забыли.

ПОСТАНОВКА

При постановке пьесы следует придерживаться некоего двойного течения: от воображаемой действительности к чему-то такому, что на миг соприкасается с жизнью, чтобы затем сразу же от нее отпрянуть.

Это скольжение реальности, это постоянное искажение видимых явлений толкает на самую полную свободу, допуская произвольное звучание голосов, меняющихся по тембру и наплывающих друг на друга; внезапную жесткость поз и жестов; изменение и разложение света; необычную величину, которую вдруг получает самая незначительная деталь; персонажи, которые стираются и исчезают, оставляя парить на сцене шумы и музыку, и заменяются своими пассивными двойниками, например в виде манекенов, неожиданно

появляющихся на их месте^{lxxiv}.

СЮЖЕТ

Первый акт

Незатейливая фигура старика парит в этой фантасмагории. Мало есть пьес, в которых столь же настойчиво проводилась бы мысль о связи языка с невидимой реальностью, которую он как бы выражает. Этот старик предстает как некий символ всевозможных сознательных и бессознательных идей мести, ненависти, отчаяния, любви и сожаления — но он в то же время живет очень конкретной реальной жизнью. Старик помещен здесь ради какого-то таинственного дела мести, он включает людей и предметы в свои точные расчеты, но в конце концов роковая неизбежность поглощает его самого. Впрочем, вся пьеса держится на этой всюду проглядывающей роковой неизбежности. Персонажи как будто появляются в самый момент исчезновения, чтобы уступить место своим собственным символам.

Прозрачный дом служит центром притяжения пьесы. В этом открытом доме можно разглядеть самые тайные уголки. Круглая гостиная на втором этаже получает здесь магический смысл. Множество персонажей кружит вокруг этого дома, будто мертвецы, которых влечет их брошенное на земле тело. Это чувство непобедимого влечения, колдовства и магии давит и угнетает.

Проходят второстепенные персонажи: молочница, добропорядочный мужчина, добропорядочная женщина; они делают осязаемой атмосферу тоски и сожаления, останавливают внимание на этом всюду разлитом чувстве, яснее выражают идею, подобно низким, словно зависшим в воздухе, нотам аккорда.

Описание дома дано со всеми его характерными признаками, его обитателями и их причудами. Чувствуется, что судьбы всех персонажей смешаны, связаны, как у потерпевших крушение на затонувшем корабле. Вся пьеса напоминает некий замкнутый мир, и кружение жизни вокруг него нарушено ясно видимой трещиной.

Персонажи разговаривают с привидениями, и привидения им отвечают. Такое впечатление, что у каждого есть свое собственное привидение. Иногда кажется, что какой-то персонаж, почувствовав невидимое рядом с собой, изо всех сил желает не стать в свою очередь невидимым для других, когда, например, в какой-то момент сбегаются и делаются видимыми его собственные призраки и начинают разговаривать земными словами, странно связанными со всеми конкретными ролями драмы.

Первый акт заканчивается стремительным нагромождением всевозможных ужасов и позволяет угадать, что драма достигнет кульминации в следующем акте^{lxxv}.

Второй акт

Во втором акте мы оказываемся в таинственной круглой гостиной.

Именно здесь хозяйка дома, став мумией, живущей в стенном шкафу, проводит свои собрания.

Она, возможно, когда-то была любовницей старика, но это уже не имеет никакого значения.

Она вызывает из прошлого старые истории, где самый безответственный и безумный персонаж в действительности оказывается самым ясновидящим и, словно сама судьба, способным все привести к развязке.

Под влиянием мумии ужасный старик распадается и сжимается, превращаясь в скрипучий механизм, своего рода безмозглый автомат. По ходу этого акта мы присутствуем при магической метаморфозе, изменяющей все: вещи, души и самих людей.

Студент, который хотел войти в дом, и юная девушка, ожидавшая его, ничего об этом не говоря и даже отталкивая его, в конце концов будут вместе.

Третий акт

Студент и юная девушка сталкиваются лицом к лицу. Но все жизненные преграды, все мелкие домашние заботы, прежде всего о еде и питье, короче говоря, весь материальный каркас, груз вещей, столкновение твердых тел, сила тяжести, всеобщее тяготение материи — их еще разделяет. В сущности, освобождение приходит только в смерти.

Пьеса заканчивается этой буддистской мыслью, что, кстати, является и одним из ее недостатков. Но таким образом она становится ясной для той части публики, у которой бессознательное в чистом виде вызвало бы только страх.

К тому же постановка может обнажить религиозный смысл этого заключения, подчеркивая плотность и выпуклость всего остального.

ПЕРВЫЙ АКТ

Декорации

Слева по диагонали открывается фасад дома, верхняя часть которого теряется за колосниками.

Все детали, упомянутые Стриндбергом, будут даны рельефно, причем некоторые из них получают особое значение, например «глазок в двери», обозначенный сильным световым пятном, будет привлекать внимание с самого начала^{lxxvi}.

Декорации по большей части будут превышать свои естественные размеры.

Справа дана рельефно часть фонтана, может быть, с настоящей водой. Мощеная улица должна идти вверх, пока ее не скроет гребень крыши, она дана тоже рельефно, как на павильонных съемках. В глубине этой идущей вверх улицы будут видны фасады нескольких домов. Должно быть ощущение, что около дома с крышей, в глубине сцены, течет вода. На заднике будет открытое небо сине-зеленого цвета, похожее на море, вызывающее чувство бесконечности.

Звуковое оформление

Должен быть слышен постоянный шум воды, иногда очень сильный, даже навязчивый. Шум разбивающихся волн моря, шум фонтанных струй. Звуки органа и колоколов, упомянутые Стриндбергом, будут подчеркивать выходы некоторых персонажей, заполнять паузы. Будет слышен еще шум ветра, налетающего порывами где-то в вышине, но без завываний, вселяя особое ощущение торжественности, и как бы свободно очищающего всю атмосферу.

Возвращение старика с нищими проходит под сильный грохот. Старик начинает свои заклинания издалека, нищие вторят ему с разных этажей. При

каждом восклицании слышно, как ритмично постукивают костыли, ударяясь то о мостовую, то о стены, в резко подчеркнутом ритме. Призывы их голосов и стук костылей будут заканчиваться каким-то странным звуком, напоминающим сильное щелканье огромного языка, ударяющего о зубы.

Этот шум не следует производить кое-как, полагаясь на случай, его надо искать, добиваясь нужного звучания.

В конце, в наступившей тишине двое нищих насильно отбирают маленькую тележку старика и быстро катят ее к переднему краю сцены^{lxxvii}.

Свет

Резкий, ослепительный, направленный на угол фасада, часть фонтана и середину сцены, где видны камни мостовой. Искусственный дневной свет освещает квартиры, так что они кажутся освещенными изнутри. Свет на заднике серо-зеленый, легкий и прозрачный.

ВТОРОЙ АКТ

Декорации

Декорации описаны Стриндбергом, это тот же дом, что и вначале, показанный изнутри. Стены открыты, срезаны и просматриваются насквозь. Через них видно небо и свет с улицы, но он не должен смешиваться с внутренним освещением.

Некоторые предметы, указанные автором: занавеска, ширма — приобретают огромное значение. Они намного больше обычных размеров. У внутренних стен будут обозначены только ребра и неполные грани.

Звуковое оформление

Звуки человеческих голосов должны быть громче обычного и отдаваться эхом. Ветер с улицы должен иногда смешиваться со словами, порождая странный необъяснимый шум. Стук костылей старика, ударяющих о доски, должен отдаваться повсюду. Все эти звуки надо подобрать так, чтобы можно было выявить их особенности, высвободить при случае их фантастическое содержание, оставить то, что нужно, в привычной обыденной плоскости, но подчеркнуть по контрасту все остальное.

Некоторой жесткости жестов и поз будут соответствовать звуки механизмов, скрежет, завершающийся мелодией как раз в момент метаморфозы, когда мумия преображает старика и когда перед ним появляется молочница, которую никто, кроме него, не видит. В этот момент будут использованы и другие сценические приемы, о которых речь пойдет в главах об освещении и исполнительской технике.

Свет

В передней комнате он повсюду ровный, но чуть более выражен по цвету, чуть тяжелее обычного, причем не должно быть впечатления, что где-то есть цветовая лампа.

Зеленая комната в глубине будет освещена верхним светом, как некоторые декорации Музея Гревен^{lxxviii}, но не везде одинаково. Этот свет должен быть очень светлым, почти белым.

Он осветит левую часть ширмы, расположенной с правой стороны, но левая часть комнаты и задняя стена окажутся в тени.

Свет снаружи выхватит часть башни, часть крыши или колокольни, но очень издалека.

В момент метаморфозы наружный свет станет сильным, почти ослепительным, но будет проникать через окна, через сквозные стены, должно показаться, что он как бы вытесняет внутреннее освещение обеих комнат^{lxxix}.

Свет появится вместе с ужасным вибрирующим звуком, который, усиливаясь, станет невыносимым, душераздирающим. Правда, этот звук будет длиться всего лишь несколько секунд, и надо всеми возможными способами попытаться сделать так, чтобы он был необходимой силы и необходимого диапазона.

С самого начала акта «глазок в двери» будет излучать более широкое световое пятно, чем в предыдущем акте, соответствующее по цвету всем темным участкам солнечного спектра.

Шум и свет внезапно исчезнут, и рядом с каждым персонажем можно будет разглядеть его двойника, одетого точно так же. Все эти двойники, исполненные тревожной неподвижности, будут изображены, по крайней мере некоторые из них, с помощью манекенов, и они станут медленно, прихрамывая, исчезать — тогда все персонажи вздрогнут, словно пробудившиеся от глубокого сна. Это должно длиться приблизительно одну минуту.

ТРЕТИЙ АКТ

Декорации

В общем все декорации должны строиться на освещении — нереальном, однако не содержащем чего-то слишком условного и феерического.

Переднюю часть сцены займет подобие индусской беседки с прозрачными колоннами из стекла или любого другого материала, просвечивающего насквозь^{lxxx}.

Во всех углах разместятся настоящие или искусственные растения, но не нарисованные. Скрытые светильники, спрятанные в листве, должны давать свет, направленный снизу вверх.

Декорации нужно ориентировать справа налево и от передней части сцены в глубину. Слева в глубине расположится маленькая круглая гостиная, отделенная от передней части сцены большим зеркалом, как в витринах больших магазинов, и надо, чтобы все, что происходит за ним, выглядело плоским и искаженным, подобно отражению в воде, а главное — чтобы ни один звук не проникал из этого участка сцены. Справа в глубине можно сделать любую декорацию. Впрочем, все эти декорации должны занимать лишь пространство первой площадки.

Свет

Свет в круглой гостиной — ровный, желтоватый, рассеянный. На первом плане с самого начала акта свет должен образовывать некий круг, по краям которого все должно выглядеть деформированным, словно смотришь через призму, а в центре будет отверстие, чтобы круглая гостиная могла просматриваться насквозь.

Круг должен занимать все пространство сцены слева направо и сверху вниз.

В конце акта всякий свет исчезнет, осветится только задник, на котором будет видно отражение «Острова мертвых»^{lxxxі}.

Видение «Острова мертвых» покажем следующим образом: пространственный макет, изображающий «Остров мертвых» Бёклина, сильно освещенный, расположится перед зеркалом, помещенным на задней площадке. Эта площадка должна быть ниже уровня сцены.

С помощью приема, ранее довольно часто применявшегося в театре, скрытое изображение макета станет отраженно проецироваться вверх таким образом, что окажется видно со сцены и вполне доступно восприятию публики.

Затем подъемник пойдет вверх так, чтобы над ним очень медленно возникало в проекции видение «Острова мертвых».

Можно добавить изображение восковой женской фигуры, распростертой на большой красной кровати, под своего рода стеклянным колпаком, или манекен старика с костылями, медленно передвигающийся в темноте, если удастся этим манекеном управлять со всей необходимой точностью и тактом^{lxxxіі}.

В этот момент все освещение, кроме скрытого отражения «Острова» в темноте, будет составлять лишь световое пятно, перемещающееся вместе с движущимся манекеном.

Звуковое оформление

Не должно быть слышно никаких звуков. Бесшумные шаги. Голоса, словно раздающиеся из тумана. Слышна лишь мелодия финала, которую надо подобрать на специальных инструментах — виоле и т. п.

ИГРА АКТЕРОВ

Игра актеров должна следовать движению пьесы, дикция — быть четкой и чистой и ни в коем случае не сбиваться на монотонность; это не значит, что она может снять всякий лиризм, — совсем наоборот.

Сдвиги от реального к ирреальному нужно отметить или медленным скольжением, или резкими перепадами. Персонажи могут резко изменять силу, диапазон, иногда тембр голоса.

Студент должен играть от начала до конца пьесы как не совсем проснувшийся человек, и когда он соприкасается с осязаемой плотью впечатления или чувства, он это делает как бы за другого.

Старику следует избегать привычного образа театрального старика, дрожащего, блеющего, говорящего маленьким скрипучим горловым голосом.

Наоборот, у него должен быть чистый голос, по тону несколько выше нормального, — признак его большой уверенности в том, что он сознательно говорит от имени того-кто-его-вдохновляет.

Требуются чрезвычайно резкие переходы тона у мумии. Но за несколько мгновений до метаморфозы ее голос обретает странное звучание молодости и нежности.

Юная девушка все время говорит с безграничной нежностью, с каким-то смирением. Ее голос никогда не сбивается на монотонность и все точно выражает, но временами может становиться еле слышным. Она слушает себя гораздо больше, чем других.

В общем игра должна вызвать ощущение достаточно замедленной, но

связной и беспокойной, чтобы не было монотонности. Монотонности можно избежать благодаря общей рельефности изображаемого, отсутствию игры между репликами, за исключением тех случаев, когда это будет совершенно необходимо, но тогда паузу надо четко выделить. Игра должна по временам производить впечатление замедленной съемки, особенно для тех персонажей, которые перемещаются маленькими толчками, почти неощутимо, и тогда они смогут дойти до своего места так, что никто этого не заметит. Надо постараться найти полную гармонию жестов и движений, которые следует еще более закрепить и отладить, чем в «Трафальгарском ударе», чтобы все напоминало хорошо отлаженный механизм.

Персонаж кухарки нужно изобразить с помощью манекена, и ее реплики, произнесенные необычно сильным и однозвучным голосом, должны подаваться через усилители таким образом, чтобы было невозможно с точностью определить источник звука.

В момент метаморфозы все персонажи застынут на несколько мгновений в абсолютной неподвижности.

В последнем акте актеры почти совсем перестанут двигаться. Должно показаться, что они как бы пытаются найти свои жесты, свои слова, они как будто считают собственные шаги, как люди, утратившие память.

Только в финале, для того чтобы бросить вызов смерти, актер снова обретет свою силу, свою плотность, свой земной голос.

ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ^{lxxxiii}

Декорации

Ниша, сделанная в большом черном каркасе. Ниша занимает практически всю высоту театра.

Большой красный занавес, ниспадающий до земли и сворачивающийся большими хлопьями, занимает всю глубину ниши сверху донизу. Занавес располагается наискось и в левую сторону (при взгляде из зала).

На переднем плане — стол с большими массивными ножками и высокий деревянный стул.

Занавес, освещенный сверху и снизу мощным безжалостным светом, посередине разрезан; так что, когда его отводят в сторону, становится заметен яркий красный свет: это то место, где находится операционная.

Действующие лица^{lxxxiv}

Доктор Паль.

Изабель: скучающая провинциалочка. Она не в состоянии представить себе, что любовь может принимать еще какие-то обличья, кроме этого излучающего холод доктора, — и любовь оставляет в ней ощущение неудовлетворенности.

Ее желания, неосознанные стремления выражаются неопределенными жалобными вздохами, сетованиями, стонами.

Краткое изложение сюжета

Один из углов дома представляет собой лабораторию, в которой доктор проводит свои опыты.

Арлекин, который уже давно обратил внимание на Изабель и желает ее, проникает в дом, воспользовавшись как предлогом одним из этих опытов, т. е. предложив себя в качестве объекта для одного более или менее садистского эксперимента доктора.

Доктор занят поисками философского камня.

Изабель видит нечто похожее на сон, в ходе которого ей является Арлекин, но она отделена от него той самой стеной ирреальности, посреди которой, как ей кажется, она видит его.

Мы присутствуем при одном из опытов доктора, в ходе которого Арлекин на глазах у охваченной страхом девушки теряет поочередно руки и ноги. Ужас смешивается в ней с первым зовом любви. Арлекин, на мгновение оставшись с Изабель наедине, делает ей ребенка, но, захваченные доктором врасплох посреди своих операций, идущих параллельно с садистскими операциями и экспериментами доктора, они, поспешно сделав ребенка, достают его из-под платья Изабель. Это манекен, представляющий собой уменьшенную копию доктора Паль, который, видя себя воспроизведенным таким образом в ребенке своей жены, не может усомниться в том, что именно он является его создателем.

Описание действия

Вооружившись топором, словно лесоруб или мясник, доктор Паль в одном из углов декорации учиняет манекенам настоящую резню. Изабель, за столиком на переднем плане, содрогается, корчится, приходит в отчаяние. Каждый удар топора мощно отдается на ее нервах. Ее вздрагивания и судорожная дрожь происходят в абсолютной тишине: она открывает рот так, словно кричит, но мы не слышим ни звука. Однако время от времени очередное из таких разеваний рта заканчивается чем-то вроде протяжного крика ночной хищной птицы. Покончив со своей дьявольской работой, доктор выходит на просцениум, держа в руке отрубленную культю, смотрит на нее, в какой-то момент кажется, что он пытается нащупать в ней отсутствующий пульс; затем отбрасывает культю, потирает руки, отряхивается, поправляет одежду, поднимает голову, втягивает носом воздух. Его лицо разглаживается, размягчается в некоем подобии механической улыбки; он поворачивается к жене, которая на заднем плане повторяет его движения, но каким-то отдаленным эхом, смутным, едва уловимым. В ответ на улыбку доктора она тоже улыбается (все тем же безмолвным эхом), встает, идет к нему. Начинается долгая эротическая работа. Не имея ничего, кроме доктора, для утоления мучающего ее голода, она будет стараться получить наслаждение от того, что имеет. В своем властном порыве к доктору актриса должна показать смесь отвращения со смирением. В ее манере ластиться к нему, в ее настойчивых попытках привлечь его внимание должна сквозить глухая сдержанная ярость, ее ласки заканчиваются пощечинами и царапаньем. Время от времени она неожиданно и резко дергает его за усы,

внезапно ударяет в живот, наступает ему на ноги, устремляясь вверх к его губам для поцелуя.

В конце этой сцены садистской любви звучит нечто вроде старого военного марша; двигаясь спиной вперед, входит человек, причем кажется, что он вводит на сцену кого-то другого, который, тем не менее, всегда будет оказываться только им самим. Пока он находится спиной к зрителям, он говорит, произнося в итоге небольшой вступительный спич. Повернувшись лицом, он становится персонажем, лишенным дара речи, предметом экспериментов. Но сам этот персонаж будет двойственным:

— с одной стороны, это некий колченогий хромой монстр, горбатый, одноглазый и косой, трясущийся всеми членами своего уродливого тела,

— с другой стороны — Арлекин, красивый мальчик, который время от времени выпрямляется в полный рост и выпячивает торс, когда доктор Паль его не видит.

Из-за кулис скрипучий голос на чудовищно высоких тонах комментирует основные ситуации. В начале драмы, в момент безнадежных протяжных криков Изабель, этот голос появится так, словно он исходит прямо изо рта доктора, и в какой-то момент мы увидим доктора прыгающим по сцене и беззвучно имитирующим следующие слова, сопровождаемые соответствующей жестикуляцией:

«СКОЛЬКО МОЖНО МНЕ МЕШАТЬ РАБОТАТЬ? ОНА ИДЕТ!»,

после чего он вернется к себе в красную комнату.

Слова Арлекина, который вводит самого себя, таковы:

«Я ПРИШЕЛ, ЧТОБЫ ИЗ МЕНЯ ИЗВЛЕКЛИ ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ»

Блеющим скандирующим голосом, увеличивая паузы после каждого отрезка фразы. Короткий промежуток времени после «я пришел», — длинный после «из меня», — еще длиннее и обозначается паузой в жестикуляции на «мень». Звук хриплый, идущий из глубины горла, и в то же время очень высокого тона: голос охрипшего евнуха^{lxxxv}.

При виде входящего Арлекина (и звуках, представляющих его голос) доктор и Изабель медленно отделяются друг от друга.

Доктор, гротескно вытянувшись всем телом, словно охваченный научным любопытством жирафа или цапля, преувеличенно далеко вперед выдвигает подбородок.

Изабель, напротив, ослепленная этим видением, обретает пластику плакучей ивы: она изображает телом некий танец восторга и удивления; садится, складывает вместе руки, вытягивает их вперед жестом, полным очаровательной и трогательной застенчивости.

Эта сцена может быть сыграна в замедленной проекции, в резко изменившемся свете. Кривоногий уродливый Арлекин, дрожащий (в замедленном темпе) всеми своими членами, опьяненный радостью и научным любопытством доктор, приближающийся (в замедленном темпе) к Арлекину, берущий его за воротник и толкающий его за кулису, к кабинету, где он проводит свои опыты, — и Изабель, вдруг ощутившая в каком-то внезапном

спазме всю восхитительную чарующую силу истинной любви, теряет в замедленном темпе сознание.

Проходит несколько мгновений, и мы видим, как доктор выталкивает на сцену настоящего Арлекина, хитрость которого он, как мы понимаем, разгадал и теперь забавляется, отрубая ему топором руки, ноги и голову. Охваченная ужасом Изабель, стоящая в своем углу декорации, теряет сознание, руки и ноги также оставляют ее на произвол судьбы, но она не падает.

Затем доктор, безумно уставший от своей работы, засыпает. Упавший на землю Арлекин находит свои руки, ноги и голову и ползет к Изабель.

Доктор растянулся на столе, укрывшись за красным занавесом, так что из-за него выступают только голова и свешивающиеся ноги. Он шумно храпит. Изабель и Арлекин разыгрывают яростную эротическую сцену; Арлекин приподнимает платье Изабель, которая в конечном итоге оказывается сидящей посреди сцены, и просовывает руку к той части тела, которая на афишах того времени называлась:

«БУГОРОК».

Жест лишь слегка обозначен, так как доктор в это время просыпается, видит Арлекина и Изабель, и в кулисах раздается грозный рев: «ОМФ» — односложный звук, который доктор издает всякий раз, когда испытывает внезапную сильную эмоцию.

Арлекин и Изабель поспешно делают ребенка, и, поскольку полностью проснувшийся доктор приближается к ним, они показывают ему манекен, копию его самого, который Изабель только что вытащила из-под своих платьев. Доктор не верит своим глазам, но ребенок так похож на него, что он вынужден склониться перед очевидностью, и сцена кончается супружеским объятием, во время которого Арлекин прячется за спиной Изабель.

*

В момент, когда Арлекин и Изабель торопливо делают ребенка, они сопровождают свое действие жестами и трясут друг друга, как сита.

Появление хромого Арлекина сопровождается музыкой, это дребезжащая и хромающая музыка того времени (военный марш, при желании он может играть на духовых инструментах, тромбоне, волынке, кларнете и т. д.).

*

Когда они извлекают ребенка, в кулисах раздается крик:

«ВОТ ОНА!»

Этот крик может быть заменен сильным свистом, напоминающим звук падающей торпеды, и кончаться гигантским взрывом.

Одновременно в манекен, словно желая его воспламенить, ударяет мощный свет.

*

Крик «ОМФ», который испускает доктор, — это нечто вроде радостного рева, рева людоеда. Смысл и интенсивность крика следует варьировать для каждого случая появления доктора.

*

Фразу:

«СКОЛЬКО МОЖНО МЕШАТЬ МНЕ РАБОТАТЬ!»

и т. д. —

нужно произносить с дрожью ожесточения, яростно поднимая голос на последнем слоге слова «работать», как это сделал бы человек вне себя, возбужденный до последней степени.

*

В момент, когда они делают ребенка, актер и актриса должны обозначить определенное время паники, они хватаются по очереди и в определенном ритме за голову, за сердце, за желудок, за живот, касаются руками головы партнера, его сердца, берут друг друга за плечи, словно желая взять другого в свидетели перед тем, что на них надвигается, — и в конечном итоге они, пользуясь своими животами как трамплином, подбрасывают друг друга в воздух и, висая в пространстве, трясут друг друга, словно сита, в движении, имитирующем движение любви.

ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК ТЕАТР СЕРАФЕНА

ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК^{lxxxvi}

ТЕАТР И КУЛЬТУРА^{lxxxvii} (Предисловие)

Никогда еще за всю историю человеческой жизни, с каждым годом приближающейся к своему концу, так много не говорили о цивилизации и культуре. И напрашивается странная параллель между общим упадком жизни, вызвавшим современное падение нравов, и заботами о сохранении культуры, которая с жизнью никогда не совпадала и создана, чтобы ею управлять.

Прежде чем говорить о культуре, я хочу сказать, что мир голоден, что ему нет никакого дела до культуры и лишь искусственно можно обратить к культуре мысль, занятую только голодом.

Самое неотложное, на мой взгляд, не защищать культуру, которая не спасла еще ни одного человека от забот о том, как жить лучше и не быть голодным, а постараться извлечь из того, что нынче называется культурой, идеи, равные по своей живительной силе власти голода.

Мы прежде всего хотим жить, хотим верить, что то, что велит нам жить, действительно существует, — и все, выходящее из наших таинственных глубин, не должно без конца возвращаться к нам самим вместе с элементарным желанием утолить голод^{lxxxviii}.

Я хочу сказать, что для нас всех очень важно иметь возможность немедленно утолить голод, но гораздо важнее не растратить в заботах о немедленном насыщении саму силу голода.

Если основным признаком нашей эпохи считать беспорядок, то я вижу причину этого беспорядка в разрыве связей между предметом и словом, идеей или знаком, которые его обозначают^{lxxxix}.

Дело здесь не в недостатке умозрительных систем; их великое множество, и противоречивость отличает нашу старую европейскую и французскую культуру, но видел ли кто-нибудь, чтобы жизнь, наша жизнь стала предметом интереса умозрительных систем?

Я не хочу сказать, что философские системы следует немедленно применять на деле, но одно из двух:

Или эти системы живут в нас и мы ими прониклись настолько, что сами живем ими, но тогда к чему книги?

Или же мы ими не прониклись, и тогда они не заслуживают того, чтобы мы их придерживались, в любом случае, что изменится от того, что они исчезнут?

Надо отстаивать идею активной культуры, которая стала бы для нас чем-то

вроде нового органа или второго дыхания. Цивилизация лишь использует культуру, подчиняющую себе наши самые тонкие движения; дух их присутствует в вещи, и было бы искусственным отделять цивилизацию от культуры и сохранять два понятия для обозначения одного и того же явления.

О цивилизованном человеке судят по тому, как он себя ведет, и он постоянно думает о том, как себя вести. Само понятие «цивилизованный человек» вызывает немало толков. Все считают, что культурный, цивилизованный человек должен быть осведомлен о существующих системах и мыслить с помощью систем, форм, знаков и обозначений.

Это монстр, у которого до абсурда развита общая нам способность осмысливать свои действия, не сознавая, что мысль и действие суть одно и то же.

Если в нашей жизни не хватает серы (soufre), вернее, постоянной магии, то причина в том, что мы слишком любим разглядывать свои поступки и теряемся в рассуждениях об их мыслимых вариантах, вместо того чтобы подчиниться им^{xc}.

Это чисто человеческое качество. Я бы даже сказал, что эта чисто человеческая инфекция искажает наши идеи, в принципе вполне способные сохранять свою божественную природу. Я не склонен считать сверхъестественное и божественное измышлением человека, но я думаю, что только тысячелетнее вмешательство человека могло извратить для нас идею божественного^{xcⁱ}.

В наших представлениях о жизни повинна эпоха, где ничто к жизни близко не прилегает. Этот мучительный разрыв приводит к тому, что вещи начинают мстить за себя. Поэзия уходит от нас, и нам уже не под силу распознать ее в окружающих нас явлениях, тогда она вдруг начинает пробиваться с изнанки земного мира. Вряд ли когда-нибудь можно будет увидеть столько преступлений, бессмысленную изощренность которых можно объяснить единственно нашим бессилием перед жизнью.

Театр создан для того, чтобы вернуть к жизни наши подавленные желания; странная жестокая поэзия выявляет себя в эксцентрических поступках, но отклонения от жизненной нормы говорят о том, что жизненная энергия ничуть не иссякла, и достаточно лишь дать ей верное направление^{xcⁱⁱ}.

Но как бы громко ни звучали наши магические заклинания, в глубине души мы испытываем страх перед жизнью, целиком попавшей под начало жизненной магии^{xcⁱⁱⁱ}.

Вот почему при хроническом недостатке культуры наше сознание поражают некоторые грандиозные аномалии. Например, на каком-нибудь острове, не имеющем никаких контактов с современной цивилизацией, простое прохождение вблизи его берегов судна, имеющего на борту абсолютно здоровых пассажиров, может вызвать вспышку заболеваний, прежде на острове неизвестных и являющихся принадлежностью наших краев, таких как опоясывающий лишай, инфлуэнца, грипп, ревматизм, синусит, полиневрит и т. д. и т. п.^{xc^{iv}}

Или, например, нам может показаться, что негры дурно пахнут, но ведь мы

не знаем, что везде в мире, за исключением Европы, считается, что именно мы, белые, дурно пахнем. Я бы даже сказал, что мы пахнем каким-то белым запахом, белым в том смысле, в каком можно говорить о «белой болезни» («mal blanc»).

Все исключительное, выходящее за пределы, бело, как раскаленное добела железо, а для азиата белый цвет стал признаком крайнего разложения.

После всего сказанного можно попытаться обозначить понятие культуры. Оно связано прежде всего с идеей протеста^{xcv}.

Протеста против сужения этого понятия, против превращения культуры в какой-то немислимый Пантеон, против идолопоклонства культуры, расставляющей богов в своем Пантеоне в подражание языческим религиям.

Протеста против сепаратистской идеи культуры, как будто культура лежит по одну сторону, а жизнь — по другую, как будто истинная культура не является лишь более тонким способом понимания и *испытания* жизни.

Можно сжечь библиотеку в Александрии. Но поверх папирусов и вне их есть иные силы. На какое-то время нас можно лишить возможности воспринимать эти силы, но их энергию нельзя уничтожить. Хорошо, что легкие пути стираются, некоторые формы исчезают из памяти. Когда-нибудь культура, сдерживающая нашу нервную энергию, вновь заявит о себе с умноженной силой, вне времени и пространства.

Справедливо и то, что время от времени случаются стихийные бедствия, вынуждающие нас вновь вспоминать о природе, то есть снова возвращаться к жизни. Древний тотемизм животных, камней, пораженных молнией предметов, ритуальных одежд, впитавших силу диких зверей, — одним словом, все, что может поймать, привлечь, подчинить эти силы, для нас мертво, всего лишь неодушевленный предмет, в котором мы видим только недвижимую художественную ценность, представляющую интерес для любителя изящного, но не для актера.

А ведь тотем — тот же актер, так как он не живет без движения, и он создан для актеров. Всякая истинная культура ищет опору в варварских примитивных средствах тотемизма, и я готов признать, что его дикая, то есть абсолютно стихийная, жизнь вызывает у меня благоговение^{xcvi}.

Нашу культуру погубило наше, западное представление об искусстве и его полезности. Искусство и культура не могут шагать в ногу, а сейчас у нас происходит как раз противное!

Истинная культура оказывает воздействие благодаря своей силе и экзальтации, а европейский идеал искусства пытается оторвать дух от силы, и он остается только пассивным зрителем своей экзальтации. Это бесплодная паразитическая идея, угрожающая скорой смертью. Многочисленные кольца Змея Кецалькоатля^{xcvii}, если они расположены гармонично, отражают равновесие извивов спящей силы, напряженность форм здесь имеет целью привлечь и поймать ту силу, которая в музыке могла бы разрешиться в раздирающем аккорде.

Боги, дремлющие в Музеях: бог Огня со своей курильницей, похожей на

треножник Инквизиции; Тлалок^{xcviii}, один из многочисленных богов Воды, у стены зеленоватого гранита; Божественная Мать Вод, Божественная Мать Цветов; застывшее сонное выражение лица Божества Вод в наряде из зеленой яшмы, угадываемое в потоках льющейся воды; восторженный, счастливый, источающий аромат лик Божественной Матери Цветов, где кружат свой хоровод солнечные блики; этот мир вынужденного рабства, где камень оживает, если получает нужный удар; мир органической цивилизации, в котором жизненные силы выходят из состояния покоя, — этот человеческий мир внутри нас участвует в пляске богов, без оглядки, не поворачиваясь назад, не боясь, как мы, превратиться в рыхлый соляной столп^{xcix}.

В Мексике — речь идет о Мексике — искусства нет, и каждый предмет имеет смысл. Мир там пребывает в состоянии вечной экзальтации.

Подлинная культура противопоставляет нашей пассивной и незаинтересованной (*désintéressée*) концепции искусства свою концепцию, магическую и безудержно эгоистическую, то есть заинтересованную (*intéressée*)^c. Мексиканцы улавливают *Манас*, силу, дремлющую во всякой форме, но не высвобождающуюся при созерцании форм как таковых, она выходит наружу только в результате магического отождествления себя с этими формами^{ci}. И древние Тотемы могут ускорить установление контактов.

Страшно, когда все вокруг старается нас усыпить, устремив на нас свой пристальный осмысленный взгляд и страшась, что мы проснемся, поводя вокруг сонными глазами, не понимая, зачем они нам даны, и погружая взор внутрь.

Так появляется на свет странная идея незаинтересованного действия (*action désintéressée*), но это все-таки идея действия, властно побеждающая соблазн покоя^{cii}.

Всякий истинный образ отбрасывает свою тень, повторяющую его очертания, но как только художник, творя образ, начинает думать, что он должен выпустить тень на волю, иначе ее существование лишит его покоя, — в тот самый момент искусство гибнет.

Как всякая магическая культура, выразившаяся в соответствующих иероглифах, истинный театр тоже отбрасывает свою тень. Только в театре, единственном из всех языков и всех искусств, живут тени, разорвавшие свои границы и, можно сказать, не терпевшие их с самого начала.

Наша окаменевшая концепция театра под стать окаменевшей концепции культуры, не признающей тени, и куда бы ни устремлялся наш дух, он наталкивается только на пустоту, тогда как пространство заполнено целиком^{ciii}.

Но истинный театр, как театр движения, владеет живыми инструментами и постоянно возбуждает тень, где всегда перевешивает жизнь. Актер никогда дважды не повторяет один и тот же жест. Он жестикулирует, движется и, конечно, грубо обходится с внешними формами, но, разрушая их, он обнаруживает под их оболочкой то, что долговечней формы и способно воспроизводить ее^{civ}.

Театр использует все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, — не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот миг, когда наш дух

испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне.

Замыкание театра на каком-то одном языке, будь то написанный текст, музыка, свет или шум, предвещает его скорую гибель, так как выбор определенного языка говорит о сложившейся привычке к легкости его применения; всякое ограничение языка приводит к его омертвлению.

Перед театром, как и перед культурой, стоит задача назвать тень по имени и научиться управлять ею. Театр не замыкается на определенном языке и на определенных формах, он действительно готовит рождение новых теней, вокруг которых выстраивается истинное зрелище жизни.

Убить язык, чтобы прикоснуться к жизни, — значит создать или воссоздать театр. Главное, не считать, что такое действие священо, то есть неприкосновенно, но его не может совершить кто угодно, для этого нужна особая подготовка.

Все это помогает отбросить привычные для человека границы и бесконечно раздвинуть пределы того, что принято называть реальностью.

Надо верить, что театр может вернуть нам смысл жизни, преобразив его; тогда человек станет бесстрашным владыкой того, что еще не существует, и поможет ему обрести существование. И все, что не появилось на свет, может еще появиться, лишь бы мы не успокоились на роли простых регистрирующих устройств.

Поэтому, 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 в наше время что-то сатанинское и воистину окающее, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище^{cv}.

ТЕАТР И ЧУМА^{cvi}

Архивы маленького городка Кальяри, в Сардинии, хранят свидетельство об одном удивительном историческом факте.

Однажды ночью, в конце апреля или в начале мая 1720 года, дней за двенадцать до появления в Марселе судна «Святой Антоний», что совпало с поразительным всплеском эпидемии чумы, воспоминания о которой захлестнули впоследствии городскую хронику, Сен-Реми, вице-король Сардинии, став, видимо, более чувствительным к опасному вирусу благодаря своим необременительным монаршим обязанностям, увидел крайне встревоживший его сон: он увидел себя зараженным чумой и увидел, как чума пожирает его маленькое королевство.

Под воздействием эпидемии границы общества размываются. Порядок рушится. Он видит всевозможные нарушения нравственности, всевозможные надломы психики. Он слышит слабый голос своих жизненных соков, пораженных болезнью, на грани распада; со страшной скоростью теряя влагу, они становятся тяжелыми и постепенно обугливаются. Значит, уже поздно заклинать зло? Но и сломленный, уничтоженный, органически превратившийся

в прах и обгоревший до мозга костей, он знает, что во сне не умирают, что воля тут играет свою роль, вплоть до абсурда, вплоть до отрицания возможного, вплоть до какого-то преобразования лжи, из которой вновь рождается истина.

Он просыпается. Какие бы ни ползли слухи о чуме, какие бы миазмы ни шли с Востока, он найдет в себе силы остановить их.

Корабль «Святой Антоний», месяц назад отбывший из Бейрута, просит разрешения войти в порт на разгрузку. Вот тут-то вице-король и отдает безумный приказ, показавшийся народу и окружавшей его свите бредовым, абсурдным, глупым и деспотическим. Сию же минуту он посылает к кораблю, в котором видит носителя заразы, лодку с лоцманом и несколькими моряками передать приказ «Святому Антонию» немедленно развернуться и на всех парусах уходить от города — в противном случае угрожает потопить его, пустив в ход пушки. Война против чумы. Монарх шел к ней прямой дорогой.

Здесь надо отметить высокую силу, с которой этот сон повлиял на него. Несмотря на издевки толпы и недоверие свиты вице-король настаивает на исполнении своего жестокого приказа, перешагнув ради этого не только через право народов, но и через самое обычное уважение к человеческой жизни, через все национальные и международные соглашения, которые перед лицом смерти уже неуместны.

Как бы то ни было, корабль продолжил прежний курс, прошел близ Ливорно и встал на рейд в Марселе, где получил разрешение на разгрузку.

Что стало с чумным грузом, об этом контрольная служба Марселя не сохранила никаких свидетельств. Более или менее известно, что не все матросы умерли от чумы, а оставшиеся в живых разбрелись по разным краям.

«Святой Антоний» не занес чумы в Марсель. Она там уже была. И как раз на гребне взрыва. Но удалось локализовать очаги.

Чума, занесенная «Святым Антонием», была восточной чумой, вирусом восточного происхождения, и с момента ее появления в городе отмечается особо свирепый повсеместный пожар эпидемии.

И это наводит на кое-какие мысли. Чума, видимо, активизировала вирус, хотя она могла и сама по себе произвести столь же ощутимые разрушения, поскольку из всего экипажа только один капитан не заразился ею; но, с другой стороны, новые носители чумы, судя по всему, ни разу не вступали в прямой контакт с прежними, так как те жили в закрытых кварталах.

«Святой Антоний», пройдя на расстоянии слышимого крика от Кальяри, в Сардинии, чумы туда не занес, но вице-король получил во сне определенное знамение, потому что нельзя отрицать, что между ним и чумой установилась какая-то пусть тонкая, но ощутимая связь, — слишком легко говорить, что такая болезнь переносится путем простого контакта.

Эта связь Сен-Реми с чумой, достаточно сильная, чтобы вылиться в образах его сновидения, оказывается, однако, не столь сильна, чтобы вызвать в нем признаки болезни^{cvi}.

Как бы то ни было, город Кальяри, где какое-то время спустя узнали, что корабль, изгнанный из его прибрежных вод по деспотической воле государя, пережившего таинственное озарение, имеет отношение к началу великой

марсельской эпидемии, сохранил эти сведения в своих архивах, и каждый может их там найти.

Чума 1720 года в Марселе оставила нам лишь так называемые клинические описания этого бедствия.

Можно спросить себя: чума, описанная лекарями Марселя, та же, что и чума 1347 года во Флоренции, о которой рассказывает «Декамерон»? История, священные книги и среди них Библия, некоторые старые медицинские трактаты описывают различные эпидемии чумы, более подробно останавливаясь на неслыханно деморализующем впечатлении, которое эти эпидемии оставили в умах, а не на характеристике самой болезни. Может быть, они были правы. Медицине трудно установить существенное различие между вирусом, от которого умер Перикл у Сиракуз^{cviii} (если вообще слово «вирус» не является сокращенным обозначением чего-то иного), и тем вирусом, о котором речь идет в описании чумы у Гиппократ^{cix}, представленной нам в современных медицинских работах как разновидность ложной чумы. Согласно этим работам настоящей чумой можно считать только чуму, приходящую из Египта, которая зарождается на кладбищах, размытых при разливе Нила. Библия и Геродот подтверждают факт молниеносного появления чумы, унесшей за одну ночь десятую часть ставосьмидесятитысячной ассирийской армии и спасшей, таким образом, египетское царство. Если это верно, то следует считать такое бедствие непосредственным орудием или материализацией разумной силы, тесно связанной с тем, что мы называем предопределением.

При этом появляются — но не всегда — полчища крыс, которые, например, напали той ночью на ассирийское войско и сожрали за несколько часов конскую упряжь. Нечто подобное произошло и во время эпидемии, вспыхнувшей в 660 году до н. э. в священном городе Мекао в Японии по случаю простой смены правления.

Чума 1502 года в Провансе, которая позволила Нострадамусу^{cx} впервые применить свой дар целителя, тоже совпала с глубочайшими потрясениями в политическом плане, падением и гибелью королей, разрушением и исчезновением провинций, землетрясениями, возмущением магнитного поля, исходом евреев^{cxii}. На политическом или космическом уровне такого рода явления предшествуют катастрофам и бедствиям или следуют сразу за ними, причем те, кто их вызывает, обычно слишком глупы, чтобы их предвидеть, но не так уж извращены, чтобы действительно желать подобных результатов.

Каковы бы ни были заблуждения историков и врачей насчет чумы, я считаю, что можно согласиться с представлением о болезни как некой психической сущности, которую просто вирус привнести не в состоянии. Если поближе рассмотреть все случаи заражения чумой, которые предлагает нам история и мемуары, то нелегко выделить хотя бы один действительно бесспорный факт заражения через контакт, и приведенный Боккаччо пример со свиньями, сдохшими после того, как они обнюхали покрывала, в которые заворачивали больных, годится только для того, чтобы показать таинственное сродство между естеством свиной плоти и природой чумы, на чем стоило бы

отдельно остановиться.

При отсутствии ясного представления об истинной сущности болезни у нас есть, тем не менее, определенные способы выражения, которые могут временно удовлетворить человеческий разум при описании некоторых явлений.

Я думаю, что можно принять, например, следующее описание чумы. Это прежде всего ярко выраженное физическое и психическое недомогание: тело покрывают красные пятна, но больной их замечает не сразу, а только когда они начинают чернеть. Тут ему некогда даже испугаться, голова начинает пылать, становится огромной от своей тяжести, и он падает. Тогда им завладевает страшная усталость, усталость от срединного магнетического дыхания (*aspiration magnétique centrale*), когда молекулы раскалываются пополам и близки к распаду. Ему кажется, что его жизненные соки, потеряв направление и сбившись в кучу, мечутся как попало по всему телу. Желудок поднимается, он чувствует, что внутренности вот-вот выскочат наружу. Пульс то замедляется, оставаясь лишь слабым напоминанием о самой возможности пульса, то скачет, повинаясь клочкотанию его внутреннего жара, растущему помрачению его разума. Этот пульс, стучащий в такт скорым ударам его сердца, полный, сильный и громкий; эти красные, воспаленные, быстро стекленеющие глаза; этот огромный, толстый, западающий язык, сначала белый, потом красный, потом черный, растресканный и как бы обуглившийся, — все предвещает небывалую органическую бурю. Вскоре жизненные соки, как земля под ударом молнии, как вулкан под давлением лавы, начинают искать выход наружу. В центре пятен образуются более воспаленные точки, вокруг этих точек кожа вздувается, как пузыри воздуха под тонким слоем лавы, эти пузыри опоясываются кольцами, последнее из которых, подобно кольцу Сатурна вокруг раскаленной планеты, указывает предельную границу бубона.

Они покрывают тело. Но как и вулканы, имеющие свои избранные места на земле, бубоны тоже находят свои любимые места на человеческом теле. В двух-трех дюймах от паха, под мышками, в интимных местах, где активные железы продолжают четко выполнять свои функции, — бубоны появляются там, где организм освобождается от внутренних продуктов гниения или даже от самой жизни. Сильное локализованное воспаление в одном месте чаще всего говорит о том, что срединная жизнь (*la vie centrale*) ничуть не потеряла своей силы и что облегчение болезни или даже выздоровление вполне возможны. Как и белая холера, самая страшная чума — это та, которая не оставляет следов.

Труп пораженного чумой при вскрытии не обнаруживает видимых повреждений тканей. Желчный пузырь, созданный для того, чтобы фильтровать отяжелевшие инертные остаточные вещества организма, полон, велик и чуть не лопается от обилия черной липкой жидкости, столь плотной, что наводит на мысль о каком-то новом виде материи. Артериальная и венозная кровь тоже черная и липкая. Тело твердое, как камень. На стенках оболочки желудка, кажется, начались многочисленные мелкие кровоизлияния. Все говорит о глубоком нарушении секреции. Но нет ни отмирания, ни даже разрушения материи, как при проказе или сифилисе. Даже кишки, место самых кровавых беспорядков, где вещество доходит до неслыханной степени гниения и

затвердевания, даже кишки органически не поражены. Желчный пузырь, из которого приходится почти вырывать содержащийся в нем затвердевший гной, пользуясь, как при некоторых человеческих жертвоприношениях, острым ножом из обсидиана^{cxii}, прозрачным и твердым, — желчный пузырь перенасыщен, и стенки его местами ломки, но невредим, в нем все на месте, нет видимых поражений и разрушения тканей.

Однако в некоторых случаях поврежденные легкие и мозг чернеют и становятся гангренозными, легкие размягчены и будто посечены, с них падает хлопьями какое-то черное вещество, мозг расплавлен, разглажен, превращен в пыль, в порошок, похож на угольную крошку^{cxiii}.

Относительно этого факта следует сделать два замечания. Первое — что синдромы чумы все налицо и без гангрены легких и мозга, зараженный чумой получает свое и без загнивания какого-либо органа. Не будем этого недооценивать, человеческий организм не требует наличия физически локализованной гангрены, чтобы решиться умереть.

Второе замечание о том, что только два органа действительно бывают поражены чумой — мозг и легкие, и оба они находятся в прямой зависимости от сознания и воли^{cxiv}. Можно задержать дыхание или мысль, можно ускорить дыхание, вести его в каком угодно ритме, намеренно делать его сознательным или бессознательным, найти равновесие между двумя видами дыхания: автоматическим, находящимся в прямой зависимости от большой симпатической системы, и другим, подчиняющимся условным рефлексам головного мозга.

Точно так же можно ускорить, замедлить и подчинить ритму мысль. Можно регулировать бессознательную игру духа. Но нельзя управлять фильтрацией жидкости в печени, распределением крови в организме через сердце и артерии, нельзя контролировать пищеварение, остановить или ускорить переваривание пищи в кишечнике.

Значит, чума, видимо, заявляет о своем присутствии в определенных местах, она отдает предпочтение тем областям человеческого тела, тем точкам его физической поверхности, где проявляют себя человеческая воля, сознание и мысль.

Примерно в 1880 году французскому доктору по фамилии Йерсен, работавшему с трупами умерших от чумы в Индокитае, удастся изолировать одного из тех головастиков с круглой головой и коротким хвостом, которых можно обнаружить только под микроскопом, и он называет его микробом чумы^{cxv}. Но ведь этот головастик, на мой взгляд, лишь самая незначительная частица материи, бесконечно малая, появляющаяся в какой-то определенный момент развития вируса — и ничуть не проясняющая для меня сущности чумы. Я бы предпочел, чтобы этот доктор объяснил мне, почему все большие эпидемии чумы, с вирусом или без, длятся пять месяцев, после чего их сила ослабевает, и каким образом турецкий посол, проезжавший через Лангедок в конце 1720 года, смог указать какую-то линию, которая через Авиньон и Тулузу связывала Ниццу и Бордо в качестве крайнего предела географической

границы эпидемии. И события подтвердили, что он был прав.

Через все это проглядывает духовный лик зла^{cxvi}, законы которого невозможно определить научно, и было бы бессмысленно пытаться определить его географические истоки, так как чума в Египте — не то, что чума на Востоке, и не похожа на чуму Гиппократов, а та не похожа на чуму в Сиракузах, а та — на черную чуму во Флоренции, которой средневековая Европа отдала пятьдесят миллионов жертв. Никто не скажет, почему чума поражает труса, скрывающегося бегством, и щадит развратника, который ищет удовлетворения на трупах. Почему уединение, целомудрие, одиночество не действенны против ударов чумы, но почему группа весельчаков, удалившись за город, как Боккаччо в обществе двух богатых спутников и семи сластолюбивых поклонниц, может спокойно ждать лучших дней, когда чума начнет отступать; почему в соседнем замке, превращенном в военную крепость, с кордоном вооруженных людей, преграждающих вход, чума убивает весь гарнизон и всех обитателей, но щадит воинов, открыто подвергавшихся опасности. Кто также объяснит, почему санитарные кордоны при сильной поддержке войска, выставленные Мехметом-Али в конце прошлого века по случаю усиления египетской чумы, смогли защитить лишь монастыри, школы, тюрьмы и дворцы^{cxvii}; почему многочисленные очаги чумы, со всеми признаками чумы восточной, вдруг вспыхнули в средневековой Европе в местах, не имевших никаких контактов с Востоком.

Из такого рода странностей, тайн, противоречий и характерных признаков следует построить для себя духовный облик зла, доводящего человеческий организм до разрывов и судорог, подобно тому как чувство боли, постепенно нарастая и углубляясь, умножает свои ходы и завоеванные области во всех сферах наших чувств.

Но в той духовной свободе, с которой развивается чума, без крыс, без микробов и без контактов, можно увидеть игру какого-то непреложного и мрачного спектакля, который я сейчас постараюсь описать.

Чума поселяется в городе, регулярные службы исчезли, больше нет ни надзора, ни полиции, ни муниципалитета. Горят костры, чтобы сжигать трупы; этим заняты те, кто случайно свободен. Каждая семья хочет иметь свой костер. Потом лес, площадь, и редуют огни, видны стычки отдельных семейств у костров, затем всеобщее бегство — трупов слишком много. Вот трупы уже загромаждают улицы, они сложены в неустойчивые пирамиды, и звери обгрызают их по краям. Зловоние поднимается к небу, как пламя. Целые улицы запружены кучами мертвецов. Вдруг двери домов открываются, и больные чумой, в бреду, во власти страшных видений, с криками растекаются по улицам. Болезнь, грызущая их внутренности, бродит по всему организму, высвобождая себя в праздничных всплесках духа. Другие больные, без бубонов, без боли, без бреда и без красных пятен, гордо смотрят на себя в зеркало, ощущая избыток здоровья, и падают мертвыми, сжимая в руках стаканчик для бритья, исполненные презрения ко всем остальным.

По лужам крови, вытекающей из трупов, широким и зловонным, цвета тоски и опиума, бродят странные личности, завернутые в клеенку, с носами

длиной в целый фут, со стеклянными глазами, обутое во что-то вроде японских башмаков, сделанных из двух скрепленных дощечек, одной горизонтальной, похожей на подошву, другой вертикальной, предохраняющих от зловонной грязи. Они распевают странные монотонные молитвы, но такая благочестивость не мешает им в свой черед погибать на пылающем костре. Эти невежественные лекари выказывают лишь собственный страх и наивность.

В открытые дома проникают сомнительные типы, неистовая алчность, видимо, спасает их от заразы, они воруют драгоценности, прекрасно понимая, что из этого нельзя извлечь никакой выгоды. Вот тут и начинается настоящий театр. Театр как открытая немотивированность (*la gratuite immédiate*), побуждающая к действиям, не имеющим ни пользы, ни выгоды для практической жизни.

Последние оставшиеся в живых теряют голову от отчаяния: сын, прежде послушный и благородный, убивает своего отца; человек сдержанный обещает своему ближнего; сластолюбивый делается непорочным. Скупой пригоршнями выбрасывает из окна свое золото. Воинственный герой поджигает город, который когда-то спасал, жертвуя своей жизнью. Франт наряжается и идет гулять на бойню. Мысль о бесконтрольности или близкой смерти сама по себе недостаточна, чтобы объяснить столь нелепые и немотивированные поступки людей, не предполагающих, что смерть может чему-то положить конец. А как объяснить вспышку эротической лихорадки у тех, кто оправился от чумы: вместо того чтобы спастись бегством, они остаются на месте, пытаясь сорвать предосудительное удовольствие, воспользовавшись умирающими и даже мертвецами, полураздавленными под горой трупов, куда их бросил случай.

Но если нужна большая беда, чтобы выявить столь безудержное своеволие, и если эту беду называют чумой, то, может быть, удастся определить, что значит это своеволие для нашей тотальной личности (*notre personnalité totale*)^{cxviii}. Состояние больного чумой, который умирает с непораженными тканями, неся на себе клеймо абсолютного и почти абстрактного зла, совпадает с состоянием актера, целиком подвластного контролю потрясающих его чувств, без всякой на то выгоды для обыденной жизни. Во внешнем облике актера и больного чумой все говорит о том, что жизнь отреагировала на пароксизм, но тем не менее ничего не произошло.

Есть нечто сходное между больным чумой, который с криком бежит вслед за своими видениями, и актером, гонящимся за собственными чувствами. Между человеком, живущим среди созданных им образов, которые в иных обстоятельствах никогда бы не пришли ему в голову, но здесь, среди мертвецов и безумцев, он их создает, — так вот, между этим человеком и поэтом, всегда невовремя рождающим своих героев для столь же косной и безумной публики, существуют и другие аналогии, которые вскрывают причины очень важных явлений и позволяют рассматривать действие театра, как и действие чумы, в плане подлинной эпидемии.

Актеру, захваченному неистовой яростью этой силы, приходится проявить гораздо больше доблести, чтобы не сделать преступления, чем убийце —

храбрости, чтобы его совершить. Воздействие сценического чувства, с его немотивированностью, оказывается бесконечно более ценным, чем воздействие чувства реального.

Ярость убийцы истощается, но ярость трагического актера остается пребывать в замкнутом и чистом кольце. Ярость убийцы сделала свое дело, она разряжается и теряет контакт с силой, которая ее толкала, но более уже никогда не станет поддерживать. Она принимает форму ярости актера, отрицающей себя по мере своего высвобождения и слияния с космосом^{схix}.

Если мы теперь согласимся с такой умозрительной картиной чумы, то в смятении жизненных соков пораженного болезнью человека увидим застывший материализованный мир хаоса, что в ином плане соответствует конфликтам, борьбе, катастрофам и крушениям, которые несут нам с собою жизненные события. Вполне допустимо, что бесполезное отчаяние и крики душевнобольного в психиатрической лечебнице, не находя выхода, могут стать причиной чумы, по взаимообразности чувств и образов. Точно так же можно допустить, что внешние события, политические конфликты, природные катаклизмы, программность революции и хаос войны, проходя через театр, разряжаются в чувствах тех людей, которые смотрят на них, будто захваченные эпидемией.

Блаженный Августин в «Граде Божиим»^{схх} подчеркивает это сходство между чумой, которая убивает, не разрушая органов, и театром, который не убивает, но вызывает в сознании отдельного человека и даже целого народа самые таинственные изменения.

«Найдите же, — говорит он, — что все сценические игрища и непристойные спектакли были учреждены в Риме не из-за порочности людей, но по указу ваших богов. Было бы более разумным воздать божественные почести Сципиону¹⁶, нежели подобным богам; конечно, они не стоили своего верховного жреца!.. Чтобы усмирить чуму, убивающую тела, ваши боги требуют в свою честь устройства сценических игрищ, а ваш верховный жрец, желая избежать чумы, совращающей души, противится строительству сцены. Если у вас еще осталась какая-то искра ума и вы в состоянии предпочесть душу телу, выберите то, что заслуживает вашего поклонения, так как злокозненные умы, предвидя, что болезнь остановится в телах, с радостью хватаются за возможность выпустить бедствие еще более опасное, поскольку оно поражает не тела, но нравы. Действительно, сколь велики ослепление и порча, порождаемые такими зрелищами в душе, что в последние времена те, кто

¹⁶ Сципион Насика — верховный жрец, который приказал сровнять с землей римские театры. *(Здесь и далее построчные примечания автора.)* [Вероятно, имеется в виду Публий Корнелий Сципион Насика, прозванный Corculum (Разумный), избранный в 159 году до н. э. цензором, а в 155 году консулом Римской республики. Приблизительно в 154 году было начато строительство первого в Риме театрального здания. Но по настоянию сената недостроенный театр был разрушен как «вредный для римских нравов». Появление первого театра в Риме было отложено на целый век. — Ред.]

питает эту злосчастную страсть, спасшись при осаде Рима и убежав в Карфаген, проводили каждый день в театре, наперебой сходя с ума по гистрионам»^{сxxi}.

Напрасно искать достоверные причины этого заразительного безумия. Не лучше искать и причины того, почему нервная система человека через определенное время начинает отзываться на самые тонкие музыкальные вибрации и даже переживает в связи с этим длительные внутренние изменения. Важно прежде признать, что театральная игра, как и чума, является своего рода безумием, и это безумие заразительно.

Разум верит тому, что он видит, и делает то, во что верит. В этом тайна колдовства. И Блаженный Августин в своей книге ни на миг не подвергает сомнению реальность такого колдовства.

При определенных условиях можно вызвать в сознании человека зрелищные образы, способные его околдовать, — и здесь дело не только в искусстве.

Если театр похож на чуму, то не только потому, что он воздействует на значительные массы людей и приводит их в сильное волнение по одному и тому же поводу. В театре, как и в чуме, есть что-то победное и мстительное одновременно. Стихийный пожар, который чума разжигает на своем пути, очевидно, не что иное, как безграничное очищение^{сxxii}.

Полный социальный крах, органический хаос, избыток порока, какое-то всеобщее заклинание демонов, которое теснит душу и доводит ее до крайности, — все это говорит о наличии предельной силы, в которой живо сходится вся мощь природы в тот момент, когда она собирается совершить что-то значительное.

Чума завладевает спящими образами, скрытым хаосом и неожиданно толкает их на крайние действия. Театр, в свою очередь, тоже завладевает действием и доводит его до предела. Как и чума, он восстанавливает связь между тем, что есть, и тем, чего нет, между тем, что возможно, и тем, что существует в материальной природе. Он вновь обретает понимание образов и символов-типов (*symboles-types*), которые действуют как внезапная пауза, как пик оргии, как зажим артерии, как зов жизненных соков, как лихорадочное мелькание образов в мозгу человека, когда его резко разбудят. Все конфликты, которые в нас дремлют, театр возвращает нам вместе со всеми их движущими силами, он называет эти силы по имени, и мы с радостью узнаем в них символы. И вот пред нами разыгрывается битва символов, которые бросаются друг на друга с неслышанным грохотом, — ведь театр начинается с того момента, когда действительно начинает происходить что-то невозможное и когда выходящая на сцену поэзия поддерживает и согревает воплотившиеся символы^{сxxiii}.

Эти символы — знаки зрелых сил, до сих пор содержавшихся в рабстве и не находящих себе места в реальной жизни. Они ослепительно сверкают в немыслимых образах, дающих право на существование поступкам, по природе своей враждебным жизни общества.

Настоящая театральная пьеса будит спящие чувства, она высвобождает угнетенное бессознательное, толкает к какому-то скрытому бунту, который,

кстати, сохраняет свою ценность только до тех пор, пока остается скрытым и внушает собравшейся публике героическое и трудное состояние духа.

Вот почему в «Аннабелле» Форда^{сxxiv}, с самого момента поднятия занавеса, мы, к своему большому удивлению, видим существо, дерзко бросившееся в кровосмесительную акцию протеста, — существо, напрягающее всю свою сознательную юную силу, чтобы провозгласить и оправдать эту акцию.

Оно ни минуты не колеблется, ни минуты не сомневается и этим показывает, сколь мало значат все преграды, которые могут возникнуть у него на пути. Оно преступно, но сохраняет героизм, оно исполнено героизма, но с дерзостью и вызовом. Все толкает его в одном направлении и воспламеняет душу, нет для него ни земли, ни неба — только сила его судорожной страсти, на которую не может не ответить тоже мятежная и тоже героическая страсть Аннабеллы.

«Я плачу, — говорит она, — но не от угрызений совести, а от страха, что не смогу утолить свою страсть»^{сxxv}. Оба героя фальшивы, лицемерны, лживы во имя своей нечеловеческой страсти, которую законы ограничивают и стесняют, но которую они смогут поставить выше законов.

Мсть за мсть и преступление за преступление. Там, где мы видим, что им угрожают, что они загнаны и потеряны, там, где мы готовы оплакать их как жертвы, они вдруг показывают себя готовыми воздать судьбе ударом за удар и угрозой за угрозу.

Мы идем с ними от эксцесса к эксцессу, от протеста к протесту. Аннабеллу поймали, она уличена в адюльтере, в инцесте, ее топтали ногами, оскорбляли, таскали за волосы, — и велико наше изумление, когда мы видим, что она не ищет отговорок, она еще издевается над своим палачом и поет, вся во власти какого-то упрямого героизма. От этого абсолютного бунта, этой неукротимой беспримерной любви у нас, зрителей, перехватывает горло, и мы со страхом думаем о том, что эту страсть ничто уже не в силах остановить.

Если хотите пример абсолютной свободы бунта, то «Аннабелла» Форда может быть для нас таким поэтическим примером, связанным с идеей абсолютной опасности.

И когда мы думаем, что дошли до предела ужаса, крови, попранных законов, поэзии, наконец, которая освящает бунт, нам приходится идти дальше, подчиняясь головокружительному вихрю, который ничто не в силах остановить. Но в конце концов, скажем мы себе, только мсть и смерть ожидают столь дерзкое и столь неотразимое злодеяние.

Однако нет. Джованни, любовник, — образ, созданный пылким поэтом, — сумеет подняться над мстью и преступлением благодаря новому преступлению, страстному и неопишуемому, он преодолевает страх и ужас благодаря большому ужасу, который одним махом сбивает с ног законы, нормы морали и тех людей, у кого хватает смелости выступить в качестве судей.

Ловушка сплетена умело, приготовлен большой праздник, среди гостей скрываются сыщики и наемные убийцы, готовые по первому сигналу броситься на него. Но этот загнанный, погибший человек вдохновлен любовью, и он никому не позволит осудить ее.

Мы будто слышим его слова: «Вы хотите содрать кожу с моей любви. Я брошу ее вам в лицо, вас забрызгает кровью та любовь, высот которой вам никогда не достигнуть».

И он убивает свою возлюбленную и вырывает у нее сердце, будто собираясь съесть его прямо на пиру, где скорее всего собрались сожрать его самого.

И прежде чем его казнят, он убивает еще своего соперника, мужа своей сестры, посмеявшегося встать между ним и его любовью, он убивает его в своей последней схватке, похожей на собственные предсмертные судороги.

Итак, театр, как и чума, является грозным слиянием сил, которые, опираясь на пример, возвращают сознание к истокам его конфликтов. Ясно, что страстный пример Форда — всего лишь символ гораздо большей по масштабу и чрезвычайной работы.

Ужасающее явление Зла, которое предстало в своем чистом виде в Элевсинских Мистериях^{cxxvi}, на самом деле «явив» там свое лицо, находит отклик в мрачной атмосфере некоторых античных трагедий, и всякий настоящий театр должен заново открыть его.

Если театр, в сущности, похож на чуму, то не потому, что он заразителен, а потому, что он, как и чума, является откровением, прорывом вперед, движением вверх из глубин скрытой жестокости, где кроются, и в отдельном человеке, и в целом народе, все извращенные потенции духа.

Как и чума, театр — это торжество зла, триумф темных сил, которые питаются от силы еще более глубокой, пока она не исчерпает себя до дна.

Как и в чуме, в нем есть какое-то странное солнце, свет необычайной силы, когда кажется, что даже трудное и невозможное вдруг становится для нас совсем обычным. «Аннабелла» Форда, как всякое истинно театральное зрелище, залита светом этого странного солнца. В ней есть что-то от свободы чумы, когда умирающий с каждой минутой все более раздувается, а оставшийся в живых становится существом все более грандиозным и напыщенным.

Сейчас можно сказать, что всякая истинная свобода сумрачна и неминуемо сливается с сексуальной свободой, тоже, неизвестно почему, сумрачной^{cxxvii}. Потому что уже давно платоновский Эрос, половое чувство и свобода жизни исчезли под темной оболочкой *libido*^{cxxviii}. Его отождествляют со всем, что есть грязного, низкого и позорного в самой жизни, в стремлении броситься в жизнь со всей нечистой природной энергией и обновленной силой.

Все великие Мифы, например, тоже сумрачны, и вне атмосферы резни, пытки и пролитой крови невозможно представить себе все те великолепные Басни, которые рассказывают народу о первоначальном разделении полов и первой кровавой схватке природных сил в момент сотворения мира.

Театр, как и чума, есть подобие этой кровавой схватки, этого чрезвычайно важного первоначального разделения. Он развязывает конфликты, высвобождает силы, реализует возможности; и если эти силы и возможности тоже сумрачны, винить надо не театр и не чуму, а саму жизнь.

Мы не замечаем того, что жизнь, какая она есть или какой ее для нас

сделали, предлагает много возвышенных сюжетов. Благодаря чуме и общим усилиям людей может прорваться громадный моральный и социальный абсцесс: как и чума, театр создан, чтобы публично вскрывать абсцессы.

Может быть, как говорит Блаженный Августин, яд театра, впрыснутый в социальный организм, разлагает его, но театр это делает наподобие чумы, карающего бича, спасительной эпидемии, в чем религиозные эпохи хотели видеть перст Божий и что является всего лишь проявлением закона природы, согласно которому всякому движению соответствует другое движение, а всякому действию — противодействие.

Театр, как и чума, — это кризис, который ведет к смерти или выздоровлению. Чума является высшим злом, потому что она свидетельствует об остром кризисе, после которого приходит или смерть, или предельное очищение. Но театр тоже зло, так как он представляет собой высшее равновесие, которого нельзя достичь без потерь^{сxxxix}. Он призывает дух к безумию, возвышающему силы, и надо понять, в конце концов, что с человеческой точки зрения действие театра благотворно, как и действие чумы, так как, побуждая людей увидеть себя такими, какими они являются на самом деле, театр сбрасывает маски, обличает ложь, вялость, низость, тартюфство, он стряхивает удушающую инертность материи, которая поражает самые светлые стороны чувств, раскрывая массам их темную мощь и скрытую силу, он побуждает их принять перед ликом судьбы высокую героическую позу, чего они сами никогда бы не смогли сделать.

Сейчас весь вопрос в том, найдется ли в этом кружащемся и незаметно убивающем себя мире группа людей, способных утвердить высшую идею театра как естественного магического противовеса тем догмам, в которые мы больше не верим.

РЕЖИССУРА И МЕТАФИЗИКА^{сxxx}

Есть в Лувре картина одного художника Примитива, не знаю, достаточно ли известного, но имя его вряд ли будет связано с каким-то значительным периодом истории искусства. Зовут этого художника Примитива — Лукас Ван ден Лейден^{сxxxі}. Рядом с ним мне кажутся ненужными и пустыми все четыре или пять веков истории живописи, прошедшие после его смерти. Картина, о которой я говорю, называется «Дочери Лота» — библейский сюжет, распространенный в ту эпоху^{сxxxіі}. Конечно, в средние века Библию понимали не так, как мы понимаем ее сегодня, и картина служит странным примером тех мистических дедукций, которые могут быть извлечены из Священного текста. Во всяком случае, ее пафос замечен уже издали, он поражает сознание какой-то ослепительной визуальной гармонией; я хочу сказать, что резкая определенность ее действует целиком и заметна на первый взгляд. Прежде чем разглядишь, о чем идет речь, уже чувствуешь, что здесь происходит нечто значительное, и даже ухо, я бы сказал, предчувствует это, как и глаз. Кажется, там назревает драма высокого интеллектуального смысла, — как, бывает, быстро сбиваются в кучу тучи, гонимые ветром или роком, более

прямолинейным, — чтобы узнать силу их скрытых молний.

И действительно, небо на картине черное и нависшее, но, даже прежде чем поймешь, что драма родилась на небе и разворачивается на небе, все это: особое освещение картины, сумятица форм, впечатление, которое она производит уже издали, — предвещает некую драму природы, и я ручаюсь, что вряд ли кто-нибудь из художников Нового времени может нам предложить что-то равноценное.

Шатер раскинут на берегу моря, перед ним сидит Лот, в доспехах, с прекрасной рыжей бородой, и смотрит на своих прогуливающих дочерей так, как будто он сидит на пирушке у проституток.

В самом деле, одни расхаживают как матроны, другие — как воительницы, поправляют волосы, размахивают оружием, будто у них никогда и не было иного желания, кроме желания обворовать отца, послужить для него игрушкой или инструментом. Так проявляется истинно кровосмесительный характер старой темы, которую художник развивает здесь в исполненных страсти образах. Это доказательство того, что он понял ее совершенно так же, как и современный человек, то есть как мы и сами могли бы понять всю ее скрытую сексуальность. Доказательство того, что смысл этой скрытой поэтической сексуальности от него не ускользнул, так же как и от нас.

Слева на картине, чуть в глубине, вздымается невероятной высоты черная башня, которая опирается в основании на целую систему скал, деревьев, тонко вычерченных дорог, обозначенных столбами, и кое-где разбросанных домиков. Благодаря удачно найденной перспективе одна из этих дорог в какой-то момент отделяется от хаотической путаницы, через которую она проходила, пересекает мост, и в финале на нее падает луч того грозового света, что льется из туч и неровно озаряет округу. Море в глубине картины слишком высоко поднято над горизонтом и, кроме того, слишком спокойно, если помнить о том огненном сгустке, что клубится в углу неба.

И в треске этого фейерверка, в этом ночном обстреле из звезд, ракет и осветительных снарядов мы вдруг видим, что в некоем призрачном свете проявляются у нас на глазах, рельефно прорисовываясь в ночи, отдельные детали пейзажа: деревья, башня, горы, дома, — и появление их и освещение навсегда останутся в нашем сознании связаны с мыслью об оглушительном разрыве. Невозможно лучше выразить подчиненность различных деталей пейзажа явившемуся на небе огню, не показав, что они, обладая собственным светом, все же связаны с ним, как отзвуки далекого эха, как живые отметины, оставленные им здесь, чтобы всю развернуть свою разрушительную силу.

Кстати, в том, как художник пишет этот огонь, есть что-то ужасающе энергическое и жуткое, наподобие движущейся детали в застывшей композиции. Не важно, каким способом этот эффект достигнут, — он есть, достаточно увидеть картину, чтобы в этом убедиться.

Как бы то ни было, этот огонь, оставляющий неоспоримое впечатление сознательной силы и злого начала, по самой своей неистовости служит духовным противовесом тяжелой материальной прочности всего остального^{сxxxiii}.

Между морем и небом, но с правой стороны, на том же уровне перспективы, что и черная башня, видна узкая полоска земли с развалинами монастыря.

Эта полоска земли, близко подходя к берегу, на котором стоит шатер Лота, оставляет открытым большой залив, где, судя по всему, произошло небывалое кораблекрушение. Сломанные пополам суда не могут потонуть и цепляются за море, будто инвалиды костылями; повсюду плавают вырванные мачты и шесты.

Трудно сказать, почему впечатление краха, рождающееся при виде одного или двух разбитых кораблей, столь непреложно.

Кажется, художник знает некоторые тайны линейной гармонии, а также способы заставить ее действовать прямо на мозг, точно химический реактив^{сxxxiv}. Во всяком случае, впечатление разумной силы, разлитой во внешней природе, и особенно в самой манере ее изображения, чувствуется во многих других деталях картины; примером тому мост, висящий над морем, высотой с восьмиэтажный дом, по которому люди движутся гуськом, как Идеи в пещере Платона^{сxxxv}.

Было бы неверно утверждать, что мысли, которые вызывает эта картина, абсолютно ясны. Во всяком случае, они такого масштаба, от которого нас совершенно отучила живопись, умеющая только рисовать, то есть вся живопись последних столетий.

Тут есть связанная с Лотом и его дочерьми побочная мысль о сексуальности и продолжении рода, и Лот, видимо, сидит здесь, чтобы не упустить такой противозаконной возможности, словно шершень, готовый ужалить.

Это, пожалуй, единственная социальная идея, которую выражает картина.

Все остальные идеи метафизические. Мне очень жаль произносить это слово, но они так называются; и я бы даже сказал, что их поэтическое величие, их конкретное влияние на нас объясняется тем, что они именно метафизические и их духовная глубина неотделима от внешней формальной гармонии картины^{сxxxvi}.

Есть еще мысль о Становлении (Devenir), которую подсказывают нам различные детали пейзажа, и сама манера, в которой они написаны, и то, как их планы взаимно уничтожаются или перекликаются друг с другом, — точно так, как это бывает в музыке.

Есть еще одна мысль, о Неизбежности, выраженная не столько в появлении этого неожиданного огня, сколько в той торжественности, с которой все формы соединяются либо разъединяются под его началом; одни — будто согнуты под шквалом неодолимого страха, другие — неподвижны и даже ироничны, но все покорны могучей интеллектуальной гармонии, воспринимаемой как самый дух природы, нашедший выражение вовне.

Есть еще мысль о Хаосе, есть и другие: об Удивительном, о Равновесии, есть даже одна или две о бессилии Слова — вся эта абсолютно реалистическая и анархическая картина наглядно показывает нам его бесполезность.

Во всяком случае, я думаю, что картина «Дочери Лота» — это то, чем

должен быть театр, если бы он сумел заговорить собственным языком.

И я задаю такой вопрос:

Как же так получается, что в театре, по крайней мере в театре, каким мы его знаем в Европе, или, лучше сказать, на Западе, все, что является специфически театральным, то есть все то, что не поддается выражению словом, или, если угодно, все то, что не содержится в диалоге (и сам диалог, если на него смотреть с точки зрения его озвучивания на сцене и связанных с этим *задач*), остается на последнем плане?^{сxxxvii}

Как все-таки получается, что Западный театр (я говорю «Западный», так как, к счастью, есть и другие, например Восточный театр, которые смогли сохранить в неприкосновенности идею театра, тогда как на Западе эта идея, как и все остальные, *протитуирована*), как получается, что Западный театр оценивает театр только с одной стороны, как театр диалогический?

Диалог — письменный или разговорный — не является специфической принадлежностью сцены, он является принадлежностью книги, и именно поэтому в учебниках по истории литературы оставляют особое место для театра как второстепенного раздела истории живого языка.

Я считаю, что сцена представляет собой конкретное физическое пространство, которое требует, чтобы его заполнили и чтобы ему дали говорить на своем конкретном языке.

Я считаю, что этот конкретный язык, обращенный к чувствам и независимый от слова, должен удовлетворять прежде всего чувствам, что существует поэзия чувств, как есть поэзия языка, что конкретный физический язык, который я имею в виду, является истинно театральным только тогда, когда выражаемые им мысли ускользают от обычного языка^{сxxxviii}.

Меня могут спросить, каковы те мысли, которые не в силах выразить слово, которые помогут найти свое идеальное выражение не в словах, а в конкретном физическом языке сценической площадки?

Я отвечу на этот вопрос чуть позже. Прежде всего, мне кажется, надо определить, из чего состоит этот физический язык, этот плотный материальный язык, который отличает театр от слова.

Он состоит из всего того, что находится на сцене, из всего того, что может проявиться и выразить себя на сцене материально, что обращено прежде всего к чувствам, а не к разуму, как язык слов. (Я хорошо знаю, что слова тоже имеют разные возможности звучания, разные способы отражения в пространстве, я это называю *интонацией*. Можно было бы, впрочем, многое сказать о значении интонации в театре, о той способности, которая есть и у слов, создавать некую музыку, в зависимости от того, как они произносятся, но независимо от их конкретного смысла, и даже иногда вопреки этому смыслу, — создавать в подтексте подземный поток впечатлений, соответствий и аналогий; но такого рода театральное отношение к языку уже является как бы *составной частью* дополнительного языка для драматурга, с чем он, особенно в настоящее время, совершенно не считается, сочиняя свои пьесы. Так что не стоит об этом и говорить.)

Язык, обращенный к чувствам, должен стремиться прежде всего им

соответствовать, что не мешает ему затем развивать все свои интеллектуальные потенции во всех плоскостях и во всех направлениях. Оказывается возможным заменить поэзию языка поэзией пространства, и она будет звучать как раз в той области, которая жестко не связана со словом.

Чтобы лучше понять то, что я хочу сказать, хотелось бы, конечно, иметь примеры такой поэзии в пространстве, способной создавать материальные образы, равноценные образам словесным. Ниже мы увидим такие примеры.

Эта трудная и сложная поэзия использует множество средств: прежде всего, она располагает всеми средствами выражения, принятыми на сцене¹⁷, такими, как музыка, танец, пластика, пантомима, мимика, жест, интонация, архитектура, освещение, декорации.

Любое из указанных средств выражения имеет свою внутреннюю поэзию и, кроме того, особую ироническую поэзию, связанную с тем, как именно оно сочетается с другими средствами выражения; последствия таких сочетаний, их взаимодействие и взаимное уничтожение разглядеть нетрудно.

Я вернусь чуть ниже к этой поэзии. Она может обрести всю свою силу только тогда, когда она конкретна, то есть когда она объективно способна породить что-то из самого факта своего активного присутствия на сцене, — когда, например, звук, как в Балийском театре, равноценен жесту, когда он перестает служить украшением или аккомпанементом мысли, а заставляет ее развиваться, направляет ее, разрушает или совершенно преобразует.

Одна из форм поэзии в пространстве — помимо той, которая может быть создана, как и в других видах искусства, из комбинации линий, форм, красок, различных предметов в их первозданном состоянии, — принадлежит языку знаков. Я надеюсь когда-нибудь поговорить об этом новом аспекте чисто театрального языка, не поддающемся слову, о языке знаков, жестов и поз, имеющих идеографическое значение^{сxxxix}, как в некоторых неизвращенных пантомимах.

Под «неизвращенной пантомимой» («pantomime non pervertie») я понимаю Непосредственную Пантомиму (Pantomime Directe), когда жесты не изображают слова и части фраз (как в нашей старой европейской пантомиме с ее пятидесятилетней историей, являющейся просто деформацией немых сцен итальянской комедии)^{cxl}, а представляют идеи, настроения духа, состояния природы, и представляют их действенно и конкретно, то есть постоянно вызывая в сознании объекты или элементы природы, примерно так, как в знаках восточного языка представляют ночь, изображая дерево, на котором сидит птица, уже закрывшая один глаз и начинающая закрывать другой. Различные абстрактные идеи или настроения духа могут быть изображены с

¹⁷ В той мере, в какой они оказываются способными реализовать непосредственные физические возможности, которые дает сцена, чтобы заменить окостеневшие формы искусства формами живыми и опасными, в которых смысл старой церемониальной магии может обрести, в театральном плане, новую реальность; в той мере, в какой они поддаются тому, что можно было бы назвать «физическим искушением» сцены.

помощью бесчисленных символов Писания, например игольного ушка, через которое не может пройти верблюд^{cxli}.

Ясно, что эти знаки являются истинными иероглифами, и человек, в той мере, в какой он участвует в их образовании, оказывается всего лишь одной из форм, наравне с другими, но благодаря своей двойственной природе он сообщает ей особую значимость.

Язык, напоминающий образы сильной натуральной (или идеалистической) поэзии, дает удовлетворительное представление о том, какой могла бы стать в театре поэзия пространства, независимо от обычного языка.

Что бы ни говорили о таком языке и его поэзии, я вижу, что в нашем театре, живущем под непререкаемой властью слова, язык знаков и мимики, эта бессловесная пантомима, эти позы, эти жесты в пространстве, эти интонации — короче, все, что я считаю специфически театральным в театре, все эти элементы, когда они существуют вне текста, всеми считаются чем-то второстепенным для театра, их пренебрежительно называют «ремеслом» и путают с тем, что называют режиссурой (*mise en scène*) или «постановкой» («*réalisation*») спектакля, — хорошо еще, если слово «режиссура» не связывают с мыслью о внешней художественной пышности, имеющей отношение исключительно к костюмам, освещению и декорациям.

Вопреки такой точке зрения, которая представляется мне чисто западной, или, скорее, латинской, то есть упорствующей, я полагаю, что поскольку этот язык зависит от сцены, поскольку он приобретает действенность благодаря своему спонтанному рождению на сцене, поскольку он вступает в противоборство непосредственно со сценой, не прибегая к словам (почему бы не представить себе пьесы, сочиненной прямо на сцене и поставленной прямо на сцене?), — именно режиссура имеет большее отношение к театру, нежели написанная и прочитанная вслух пьеса. Меня, конечно, попросят уточнить, что же есть латинского в той точке зрения, которая противоположна моей. Латинское здесь в самой потребности пользоваться словами ради более ясного выражения идеи. Но для меня ясные идеи — и в театре и вне его — это идеи мертвые и конечные.

Мысль о пьесе, рождающейся непосредственно на сцене в столкновении с трудностями режиссуры и мизансцены, стимулирует поиски активного языка, активного и анархического, в котором были бы отброшены привычные границы чувств и слова.

Во всяком случае, — я спешу это немедленно высказать, — театр, который подчиняет режиссуру и постановку (то есть все, что в нем есть специфически театрального) тексту, — это театр идиотский, безумный, поставленный на голову, театр бакалейный, антипоэтический и позитивистский, то есть Западный театр.

Я, впрочем, хорошо знаю, что язык жестов и телодвижений, танец и музыка менее способны высветить характер, передать человеческие мысли персонажа, ясно и точно воспроизвести состояние духа, чем язык слов, но кто сказал, что театр создан, чтобы прояснять характеры, разрешать человеческие и эмоциональные конфликты или конфликты актуальные и психологические, чем

единственно занят наш современный театр?

Если театр действительно таков, то самым важным в жизни оказывается знать, хорошо ли мы целуемся, воюем ли мы или настолько трусливы, что стремимся к миру, как мы утрясаем наши мелкие нравственные заботы, вполне ли мы осознаем наши «комплексы» (как говорят на научном языке) или же наши «комплексы» подавляют нас самих^{cxlii}. Кстати, редко бывает, что дебаты поднимаются до социальных проблем и начинается процесс против нашей социальной и моральной системы. Наш театр никогда не задаст себе вопроса: а что, если эта социальная и моральная система несправедлива?

Я же считаю, что современная социальная система несправедлива и заслуживает гибели. И здесь нужен скорее не театр, а пулемет^{cxliii}. Наш театр не в состоянии даже поставить этот вопрос достаточно искренне и резко, но поставит ли он его, если вообще отойдет от своей цели, которая мне видится более высокой и более таинственной?

Все вышеперечисленные заботы невообразимо «отдают» человеком, человеком преходящим и материальным, я бы сказал, «человеком-падалью» («l'homme-charogne»)^{cxliv}. Эти заботы мне отвратительны в высшей степени, как и почти весь современный театр, который столь человечен, что стал антипоэтическим, и, я думаю, за исключением трех-четырех спектаклей он весь «отдает» разложением и гнилью.

Современный театр переживает упадок, потому что он утратил чувство серьезного, с одной стороны, и чувство смешного — с другой. Потому что он порвал с торжественностью, с немедленной и опасной активностью, короче говоря, с Опасностью.

Потому что он утратил, кроме того, чувство настоящего юмора и способность физического и анархического разрушения смехом^{cxlv}.

Потому что он порвал с духом глубокой анархии, которая лежит у истоков всякой поэзии.

Надо согласиться, что все в предназначении объекта, в сущности и применении любой природной формы является делом условным. Природа, давшая дереву форму дерева, вполне могла бы дать ему форму зверя или холма, и мы бы думали «дерево», глядя на зверя или на холм, и игра была бы сделана.

Ясно, что у красивой женщины должен быть приятный голос; но если бы мы, с самого сотворения мира, слышали, как все красивые женщины разговаривают «трубными» голосами и приветствуют нас ревом слона, мы бы навек связали представление о реве слона с представлением о красивой женщине, и наше мироощущение претерпело бы тогда значительные изменения.

Отсюда понятно, что поэзия архаична, поскольку она снова ставит вопрос о всех возможных связях между объектами, формами и их значениями. Она архаична в той мере, в какой ее появление оказывается следствием беспорядка, приближающего нас к хаосу.

Я не стану приводить новые примеры. Их можно умножать до бесконечности, и не только те юмористические примеры, которыми я сейчас

воспользовался.

Применительно к театру эти инверсии форм, эти смещения значений могли бы стать существенным моментом той юмористической поэзии пространства, которая является единственной задачей театральной режиссуры.

В одном фильме братьев Маркс^{cxlvi} мужчина, считающий, что он сжимает в объятиях женщину, на самом деле обнимает корову, и та мычит. По стечению обстоятельств, о которых было бы слишком долго рассказывать, это мычание в тот самый момент получает интеллектуальное оправдание и равноценно какому угодно крику женщины.

Такую ситуацию, возможную в кино, можно в точности воспроизвести и в театре; понадобилось бы немного: например, заменить корову живым манекеном, каким-нибудь чудовищем, обладающим даром слова, или же человеком, переодетым в животное, чтобы вновь обрести тайну объективной и, в сущности, юмористической поэзии, от которой театр отказался, оставив ее мюзик-холлу, и которую взял себе на вооружение кинематограф.

Я только что упоминал об опасности. Так вот, мне кажется, что лучше всего может реализовать на сцене эту идею опасности объективная неожиданность (*l'imprévu objectif*), неожиданность не в ситуациях, а в вещах, неловкий, резкий переход от мыслимого образа к образу действительному: например, человек богохульствует и видит, как вдруг у него на глазах материализуется и обретает реальные черты предмет его богохульства (однако добавлю: при условии, что этот образ не будет совершенно случайным, что он, в свою очередь, породит другие образы сходного духовного настроения, и т. п.).

Другим примером было бы появление Нереального существа (*Être inventé*), сделанного из дерева и ткани, созданного из всего, не соответствующего ничему и, однако, вызывающего беспокойство по самой своей природе, способного принести на сцену легкое дуновение великого метафизического страха, который лежит в основании всего древнего театра^{cxlvii}.

Балийцы^{cxlviii} с их вымышленным драконом, как и все восточные народы, не утратили чувство мистического страха, являющегося, как им известно, одним из наиболее действенных (и к тому же существенных) элементов театра, когда он занимает свое настоящее место.

Дело в том, что истинная поэзия, хотим мы этого или не хотим, — это метафизика, более того, я бы сказал, что ее метафизическое значение и степень ее метафизического влияния составляют ее истинную ценность.

Вот уже второй или третий раз, как я возвращаюсь здесь к метафизике. Я только что говорил, в связи с психологией, о мертвых идеях и чувствую, как многие борются с искушением сказать мне, что в мире есть одна нечеловеческая идея, идея бесполезная и мертвая, которая мало что говорит даже духу, — это идея метафизики.

Все это зависит, как говорит Рене Генон, «от нашего чисто западного, антипоэтического и непродуманного отношения к основам (вне связи с тем энергическим и твердым состоянием духа, которое им соответствует)»^{cxlix}.

В Восточном театре с его метафизической ориентацией, противоположной Западному театру с его психологической ориентацией, все это компактное сочетание жестов, знаков, поз, звуков, составляющих язык постановки и мизансцены, — язык, который развивает все свои физические и поэтические потенции на всех уровнях сознания и во всей области чувств, — неизбежно заставляет мысль вернуться к своим истокам, что можно было бы назвать *метафизикой в действии* (*métaphysique en activité*)^{cl}.

Я еще буду говорить об этом. А пока вернемся к нашему театру. Несколько дней назад я присутствовал на одной дискуссии о театре.

Я увидел там что-то вроде людей-гадюк, называемых также драматическими актерами, и они объяснили мне, каким образом можно «ввести» пьесу в сознание режиссера, как это делали исторические личности, которые «вводили» яд в ухо своему сопернику. Речь шла, я полагаю, о дальнейшей ориентации театра, или, другими словами, о его судьбе.

Совершенно ничего не было решено, и вопрос об истинной судьбе театра вообще не поднимался. То есть вопрос о том, что именно театр должен представлять по своему назначению и по сущности и каковы средства, которыми он располагает. Вместо этого я вдруг увидел театр как некий заледеневший мир, увидел его артистов с застывшими жестами, которые уже больше ничего не могут выразить; увидел, как застывшие интонации падают, раскалываясь на куски; музыкальные мелодии превращаются в зашифрованные столбики цифр, и знаки их уже начинают стираться; увидел световые вспышки, тоже застывшие, словно следы былых движений, — и вокруг всего этого — необычное, до ряби в глазах, мелькание людей в черных костюмах, которые спорят о печати на квитанции перед лицом добела раскаленного контролера. Как будто театральный механизм вдруг оказался сведенным лишь к тому, что его окружает; и именно оттого, что театральный механизм действительно сведен лишь к тому, что его окружает, а театр сведен к тому, что не является более театром, его атмосфера кажется столь затхлой для людей, обладающих вкусом.

Для меня театр совпадает с возможностями постановки спектакля, когда высвобождаются предельные поэтические потенции; а возможности постановки спектакля целиком принадлежат к области режиссуры, если в ней видеть определенный язык пространства и движения.

Но высвободить предельные поэтические потенции из постановочных средств — значит искать в них метафизику, и, я думаю, вряд ли кто-то возразит против такого взгляда на проблему.

Искать метафизику языка, жестов, поз, декораций, музыки — это, по моему, применительно к театру значит рассматривать их в связи со всеми возможными способами их столкновения с планом времени и движения.

Привести объективные примеры такой поэзии, возникающей из самого способа, согласно которому отдельный жест, звук или интонация с большим или меньшим постоянством могут опираться на ту или иную часть пространства, на тот или иной момент времени^{cli}, мне кажется столь же трудным, как передать словами ощущение особого качества звука или

рассказать о силе и характере физической боли. Все это зависит от постановки и может решиться только на сцене.

Теперь мне хотелось бы последовательно рассмотреть все средства выражения, которыми располагает театр (или режиссура театра, что в изложенной мною системе значит то же самое). Но это увлекло бы меня слишком далеко, я просто приведу один или два примера.

Сначала о сценической речи. Искать метафизику сценической речи — значит заставлять язык выражать то, чего он обычно не выражает, то есть пользоваться им по-новому, непривычным и особым образом; вернуть ему способность физически потрясать; активно разделять и расчленять его в пространстве; выговаривать интонации совершенно конкретно и вернуть им былую силу реально причинять боль или что-то действительно раскрывать; выступать против языка и его низко-утилитарных, если можно так сказать, средств существования, не связывать его происхождение с мыслью о затравленном звере; и, наконец, рассматривать язык как форму *Чародейства* (Incantation).

Если суть проблемы сценической выразительности видеть в поэзии и действии, придется пренебречь гуманистическим, сиюминутным и психологическим значением театра ради его религиозного и мистического значения, которое наш театр совершенно утратил.

Но достаточно произнести слово *религиозный* или *мистический*, чтобы тебя приняли за пономаря или за совершенно неграмотного бонзу, сидящего за пределами буддийского храма, годного самое большее только на то, чтобы крутить трещотки с молитвами, — что говорит просто о нашей неспособности извлекать из слова все его потенции и о нашем глубоком непонимании сути синтеза и аналогии.

Может быть, это означает, что в данный момент мы потеряли ощущение настоящего театра, раз мы ограничиваем его пределы той областью, куда может проникнуть повседневная мысль, — известной или неизвестной областью сознательного. И если мы — в театре — обращаемся к сфере бессознательного, то лишь для того, чтобы вырвать у него все, что оно сумело накопить (или скрыть) из повседневного доступного опыта.

Впрочем, когда говорят, что одна из причин физического воздействия на сознание непосредственного или воображаемого действия некоторых спектаклей Восточного театра, например Балийского, заключается в том, что этот театр опирается на тысячелетние традиции, что он сохранил нетронутыми тайны пользования жестом, интонацией, гармонией, в их отношении ко всей области чувств и ко всем возможным уровням, — то это отнюдь не приговор в адрес Восточного театра, это приговор нам, а вместе с нами и тому порядку вещей, при котором мы существуем и который надо разрушать, разрушать с прилежанием и злостью, во всех областях и на всех уровнях, где он мешает свободному упражнению мысли.

АЛХИМИЧЕСКИЙ ТЕАТР^{clii}

Есть таинственное внутреннее сходство между основными принципами театра и алхимии^{cliii}. Дело в том, что театр, как и алхимия, в своих истоках и глубинных основах тесно связан с некоторым числом основных положений, общих для всех искусств и тяготеющих в области духа и воображения к той силе воздействия, которая в области физических явлений действительно позволяет *получить* золото. Но между театром и алхимией есть еще одна сходная черта, более высокого свойства, уводящая, в метафизическом смысле, гораздо дальше. И алхимия, и театр относятся к *искусствам*, так сказать, потенциальным (*virtuels*), которые видят свою цель в природе собственного реального бытия.

Там, где алхимия со своими символами является как бы духовным Двойником операции, имеющей смысл только в реально-вещественном плане, театр, в свою очередь, выступает в роли Двойника, но не той повседневной реальности, которую он повторяет, постепенно превратившись в ее безжизненную, пустую, подслащенную копию, а реальности совершенно иной, опасной^{cliv} и типической (*typique*)^{clv}, Основы (*Principes*) которой, наподобие дельфинов, высунувших головы из воды, сразу же спешат снова уйти в темноту.

Так вот, эта реальность — нечеловеческая, она бесчеловечна, и, надо сказать, человек с его нравами и характером для нее мало что значит^{clvi}. Хорошо еще, если от человека останется там хотя бы голова, голова совсем голая, податливая и живая, где достало бы формообразующей материи (*matière formelle*) ровно на то, чтобы эти Основы могли развить свои силы ощутимым и законченным образом^{clvii}.

Заранее стоит обратить внимание на странную симпатию, которую все книги по алхимии высказывают по отношению к термину «театр», как будто их авторы уже с самого начала почувствовали то, что есть *репрезентативного*, то есть театрального, в полном наборе *символов*, в которых духовно выражает себя Великая Магия, прежде чем выразить себя материально, а также в столкновениях и заблуждениях духа, мало знакомого с характером магических операций, и в том, можно сказать, «диалектическом» перечне абберраций, фантомов, миражей и галлюцинаций, неизбежных для всякого, кто пожелает рискнуть на операции такого рода, располагая *чисто человеческими средствами*.

Все истинные алхимики знают, что алхимический символ — мираж. Но ведь и театр — мираж. Постоянные намеки на предмет и сущность театра, встречающиеся почти во всех книгах по алхимии, следует понимать как ощущение сходства двух миров (которое сами алхимики признавали предельно ясно)^{clviii} — мира, где движутся персонажи, предметы и образы — в общем, все то, что составляет *потенциальную реальность* (*réalité virtuelle*) театра, с миром чисто предположительным и иллюзорным, где действуют символы алхимии.

Эти символы, указывающие на то, что можно было бы назвать философическими состояниями материи, приводят дух на путь огненного очищения, единения и утончения материальных частиц, в страшно простом и

точном смысле слова; они приближают его к той операции, которая позволяет через последовательное снятие покровов заново осмыслить и заново построить твердое тело, придерживаясь определенной линии духовного равновесия, пока оно, наконец, снова не превратится в золото. Не совсем ясно, насколько материальные символы, обозначающие этот таинственный процесс, соотносятся с соответствующими духовными символами, как связаны они с действием тех идей и образов, благодаря которым все, что есть в театре театрального, может обозначить и определить себя в философском плане.

Я попытаюсь объяснить. Хотя, может быть, уже ясно, что театр, о котором мы говорим, не имеет ничего общего с социальным или актуальным театром, меняющимся вместе с эпохой. Идеи, воодушевлявшие театр в начале его истории, позднее сохраняются только в карикатурном, с трудом узнаваемом жесте, утратившем свой прежний смысл. То же происходит и с идеями типического примитивного театра: как слова, со временем потерявшие связь с образом, они перестают быть средством распространения духовности, оставаясь лишь тупиком и могильной ямой духа.

Может быть, прежде чем идти дальше, нас попросят объяснить, что мы имеем в виду под словами «типический и примитивный театр». Здесь мы подходим к сути проблемы.

Если всерьез поставить вопрос о происхождении и сущности (или изначальной необходимости) театра, то прежде всего в плане метафизическом мы видим материализацию или, скорее, внешнюю реализацию некоей сущностной драмы (*drame essentiel*), которая при всей своей многоплановости и единстве содержит характерные черты всякой драмы, уже соответственно *ориентированные и классифицированные* — не настолько, чтобы совсем утратить свой характер, но достаточно, чтобы на деле и по существу сохранить бесконечные перспективы способных к разрешению конфликтов. Такие драмы невозможно анализировать в философском плане; только в плане поэтическом, отделяя все магнетическое и сообщительное, что им свойственно наравне с другими видами искусств, с помощью форм, звуков, мелодий, объемов, всевозможных естественных аналогий образов и подобий удастся воскресить не только изначальные ориентиры духа (наш убийственный логический интелектуализм свел бы их всего лишь к ненужным схемам), но определенные состояния такой остроты видения, такого ужасного надлома, что в дрожании мелодии и формы можно расслышать угрожающий подземный гул хаоса, неумолимого и опасного.

Сущностная драма — это совершенно ясно — существует; она связана с образом чего-то более тонкого (*subtil*), чем само Творение, в котором надо видеть результат действия Единой воли — и *без конфликтов*.

Не надо забывать, что сущностная драма, лежащая в основании всех Великих Таинств (*Grands Mystères*), родственно связана со вторым актом Творения, актом трудностей и Двойников, актом материализации и осязаемого уплотнения идеи^{clix}.

Кажется, что там, где царит простота и порядок, не может быть ни театра, ни драмы и что настоящий театр, как, впрочем, и поэзия, только иным путем,

рождается из анархии, когда она начинает упорядочиваться после философских борений, отражающих накал первоначальных вселенских связей.

Конфликты, которые бурлящий Космос являет нам в искаженном и нечистом виде, если посмотреть на них с философской точки зрения, алхимия предлагает во всей их строгой интеллектуальности. Она позволяет нам заново достичь сублимации, *но через драму*, после тщательного ожесточенного толчения в ступе всех не вполне очищенных и не вполне готовых форм, так как по своей сути алхимия дает духу вольно воспарить лишь после того, как он, пройдя через все клоаки и унижения материального мира, проделает этот путь второй раз в пылающих сферах будущего. Чтобы получить в награду, так сказать, материальное золото, дух должен сначала сказать себе, что он достоин и духовного, что он заслужил это золото, что он дошел до него, только снисходя к нему, только видя в нем вторичный символ (*un symbole second*) падения, которое ему пришлось пережить, чтобы снова, несомненно и тайно, открыть выражение света, чуда и неуничтожимости мира.

Театрализованная операция добывания золота по громадности конфликтов, по необыкновенному количеству приведенных в движение сил, по влечению к какому-то перевороту, исполненному духовности и изобилию вариантов развития, способна в конце концов пробудить в духе абсолютную абстрактную чистоту, после которой ничего больше нет и которую можно представить себе как единственную ноту, своего рода предельную ноту, подхваченную на лету и ставшую вдруг органической частью невыразимо вибрирующей мелодии.

Орфические Мистерии, столь удручавшие Платона^{clx}, в моральном и психологическом смысле, должно быть, обладали характерным трансцендентальным свойством *алхимического театра* и, видимо, благодаря моментам необычайной психической насыщенности могли вызвать, в обратном порядке, алхимические символы, которые служат для духа средством отфильтровывать и переливать материю, отчаянно и дерзко процеживать материю через дух.

Нам говорят, что Элевсинские Мистерии ограничивались тем, что изображали на сцене определенные моральные истины. Я скорее склонен думать, что они изображали на сцене различные проекции и бурные развязки конфликтов, неслыханные столкновения идей под тем безумным скользящим углом зрения, когда всякая истина исчезает, порождая единственное в своем роде необратимое слияние абстрактного и конкретного, и я думаю, что с помощью мелодий, исполняемых на различных инструментах, нот, комбинаций цвета и формы, само представление о которых мы утратили, они могли, с одной стороны, заполнить ностальгию чистой красоты, которую Платон наверняка хоть раз должен был встретить в этом мире в ее завершенной, звучной, текучей и обнаженной форме, а с другой стороны, используя немыслимые сцепления, странные для нашего еще бодрствующего человеческого мозга, они могли разрешить все конфликты, рожденные антагонизмом материи и духа, идеи и формы, конкретного и абстрактного, и слить все образы в единственно возможное выражение, которое должно быть подобно одухотворенному золоту.

О БАЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ^{clxi}

Первое представление Балийского театра, в котором есть танец, пение, пантомима, музыка — и чрезвычайно мало от театра психологического, как мы его понимаем в Европе, — возвращает театр в сферу чистого и автономного творчества, с присутствием галлюцинации и страха.

Примечательно, что первая из маленьких пьес, составляющих спектакль, показывает нам сцену ссоры отца со своей дочерью, взбунтовавшейся против традиции, начинается с появления призраков, то есть персонажи, мужчины и женщины, которые скоро будут участвовать в развитии драматического, но, в сущности, бытового сюжета, сначала являются нам в виде призраков и воспринимаются как некоторая галлюцинация — что, в общем, свойственно любому театральному персонажу, — прежде чем дать возможность развиваться обстоятельствам этого своеобразного символического скетча. Здесь, впрочем, обстоятельства являются лишь предлогом. Драма развивается не через чувства, а через состояния духа, неподвижные и сведенные к жестам и схемам. В целом балийцы с предельной точностью проводят идею чистого театра, где все — замысел и реализация — ценно и значимо лишь в зависимости от своего объективного выражения *на сцене*. Они победно демонстрируют абсолютный перевес постановщика, чья творческая власть *упраздняет слова*.

Сюжеты смутные, абстрактные, крайне обобщенные. Единственное, что придает им жизнь, — это щедрое изобилие всех сценических приемов, настойчиво внушающих нашему духу идею метафизики, связанную с использованием в новом качестве жеста и голоса.

Что действительно интересно во всех этих жестах, в угловатых, грубо рубленых позах, в синкопах^{clxii} горловых модуляций, в музыкальных, внезапно обрывающихся фразах, в блеске надкрылий, шорохе ветвей, звуках выдолбленных барабанов, скрежете механизмов, пляске живых манекенов, — так это то, что в лабиринте жестов, поз, криков, звучащих в воздухе, в кружениях и изгибах, которые не оставляют даже малой части неиспользованного сценического пространства, выявляется смысл нового физического языка на основе уже не слов, но знаков. Эти актеры в их геометрических одеждах кажутся живыми иероглифами. И даже форма их одежды со смещенной линией талии создает наряду с одеждами воинов в состоянии транса и вечной войны как бы вторичные, символические одежды, внушающие умозрительную идею, и все пересечения их линий связаны со всеми пересечениями перспективы^{clxiii}. Эти духовные знаки имеют точный смысл, чтобы сделать бессмысленным любой перевод на язык логики и рассуждения. А для любителей реализма любой ценой, которых утомили бы постоянные намеки на таинственные окольные ходы мысли, остается великолепная реалистическая игра двойника, смущенного явлением потустороннего мира. Эта дрожь, этот детский визг, эта пятка, отбивающая ритм, подчиняясь автоматизму выпущенного на волю бессознательного, этот двойник, в какой-то момент прячущийся в собственной реальности, — вот изображение страха, действительное для всех широт и показывающее нам, что как в человеческом, так и в сверхчеловеческом Восток может дать нам

несколько очков вперед.

Балийцы, у которых есть жесты и мимика на все случаи жизни, возвращают театральную условности ее высший смысл^{clxiv}; они подтверждают высокую эффективность некоторых условностей, хорошо усвоенных и, главное, искусно примененных. Одна из причин нашего удовольствия от этого безупречного спектакля состоит как раз в использовании актерами ограниченного количества точных жестов и подобающей случаю устоявшейся мимике, но главное, в покрове духовности, в глубоком и тщательном изучении предмета, предварившем отработку приемов заразной игры и эффективного использования знаков, — такое впечатление, что их действенная сила не исчерпала себя за несколько тысячелетий. Эти механические вращения глаз, эти движения губ, дозировка мускульных сокращений с четко рассчитанным эффектом, исключаям всякую попытку спонтанной импровизации, горизонтальные движения голов, которые, кажется, перекачиваются с одного плеча на другое, словно на шарнирах, — все это, отвечая непосредственной психологической потребности, отвечает, кроме того, особой духовной архитектуре, построенной на жестах и мимике, а также на заражающей силе ритма^{clxv}, на музыкальном характере физического движения, на параллельном и удивительно слитном согласии звучания. Возможно, это шокирует наши европейские чувства избытком сценической свободы и стихийного вдохновения, но пусть не говорят, что такая математическая точность порождает сухость и однообразие. Удивительно то, что этот спектакль, построенный со страшной тщательностью и ясностью, вызывает ощущение изобилия фантазии, благородной щедрости. Жесткие соответствия постоянно прорываются от зрения к слуху, от интеллекта к чувству, от жеста персонажа к всплывающему в памяти изгибу растения на фоне резкого музыкального звука. Вздохи духовых инструментов продлевают колебания голосовых связок с ощущением такого сродства, что не различить, сам ли голос все еще звучит или длится ощущение, с самого начала вобравшее в себя голос. Игра суставов, музыкальный угол, который образует рука с предплечьем, топающая нога, изгиб колена, пальцы, которые, кажется, отделяются от ладони, — все это предстает нам как непрерывные зеркальные отблески, где отдельные части тела будто посылают эхо, мелодию, где ноты оркестра и вздохи духовых инструментов вызывают образ густо заполненной вольеры, где актеры — лишь взмахи крыльев. Наш театр, который никогда не имел представления о метафизике жеста и никогда не умел использовать музыку с такой конкретной и непосредственной драматической целью, наш чисто словесный театр, игнорирующий все, что составляет театр, то есть то, что находится в пространстве сценической площадки, что измеряется и очерчивается пространством, что имеет плотность в пространстве: движение, формы, краски, колебания, позы, крики, — мог бы взять у балийского театра урок духовности относительно того, что не поддается измерению и связано с силой внушения духа. Этот чисто народный, не священный театр дает нам потрясающее представление об интеллектуальном уровне народа, взявшего за основу своих публичных увеселений борьбу души, попавшей во власть призраков и

фантомов потустороннего мира^{clxvi}. Так как в принципе в последней части спектакля речь идет именно о внутренней борьбе. Можно еще попутно отметить высокий уровень великолепного театрального оформления, которого балійцы сумели достичь в этом спектакле. Знание пластических возможностей сцены, проявившееся здесь, можно сравнить только с их знанием физического страха и способов развязать его. В облике их поистине ужасающего дьявола (вероятно, тибетского) есть поразительное сходство с одной куклой из наших давних воспоминаний, с надутыми белыми руками и ногтями цвета зеленой листвы, которая была лучшим украшением одной из первых постановок Театра «Альфред Жарри»^{clxvii}.

* * *

Здесь есть что-то такое, чего нельзя схватить сразу. Этот спектакль обрушивает на нас избыток впечатлений, одно богаче другого, но на языке, ключа к которому у нас, видимо, уже нет^{clxviii}; и странное раздражение, появившееся от невозможности поймать нить, изловить зверя, приблизить к своему уху инструмент, чтобы лучше расслышать, — еще одно достоинство в активе театра. Говоря о языке, я имею в виду не непонятный поначалу выговор, но именно театральный язык, внешний по отношению к *речи* и обладающий, очевидно, огромным сценическим опытом, рядом с которым наши постановки, основанные исключительно на диалогах, представляются жалким лепетом.

Самое поразительное в этом спектакле — будто специально так хорошо построенном, чтобы разрушить наши западные концепции театра, — это то, что многие не признают за ним никаких театральных качеств, между тем как нам дано было увидеть здесь самое прекрасное явление чистого театра. То, что более всего поражает и сбивает с толку нас, европейцев, это удивительная интеллектуальность, присутствие которой ощущаешь повсюду: в сжатом и утонченном сплетении жестов, в бесконечно разнообразных модуляциях голоса, в этом дожде звуков, который хлещет и стекает каплями, как в огромном лесу, в узорах движений, тоже по-своему звучащих. От жеста к крику или звуку нет перехода: все сообщается по странным каналам, словно прочерченным в самом сознании!

Тут целое нагромождение ритуальных жестов, к которым у нас нет ключа. Они словно подчиняются необычайно точным музыкальным закономерностям и еще чему-то, не имеющему отношения к музыке, что призвано как бы развивать мысль, гоняться за ней, вести ее по четкому запутанному лабиринту. В действительности все в этом театре рассчитано с восхитительной математической точностью. Ничто не остается во власти случая или личной инициативы^{clxix}. Это блистательный танец, где танцоры являются прежде всего актерами.

Они совершают на сцене таинство исцеления, передвигаясь рассчитанными шагами. И когда они, казалось бы, уже пропали в запутанном лабиринте тактов и вот-вот попадут в хаос, они как-то очень по-своему восстанавливают равновесие: особый изгиб тела, скрученные ноги, — что производит впечатление мокрой ткани, выкручиваемой в такт музыке, — и вот на трех заключительных па, неизменно выводящих их на середину сцены, невнятный

ритм окончательно проясняется и такты делаются более четкими.

Все у них так упорядоченно и безлично; ни одного движения мускулов, ни одного вращения глаз, которые не подчинялись бы обдуманному математическому расчету, который все ведет и все через себя пропускает. И странно, что при этом постоянном обезличивании, при этой чисто мускульной мимике, наложенной на лицо, как маска, все преисполнено смысла, все производит максимальный эффект.

Странный ужас охватывает нас при взгляде на эти механические существа, которые, кажется, не властны над собственными радостями и печалью, а подчинены испытанному ритуалу, как бы заданному высшим разумом. И, в конце концов, именно это впечатление высшей, заданной жизни поражает нас в этом спектакле, похожем на обмирщенный ритуал (*un rite qu'on profanerait*). В нем есть торжественность священного ритуала^{clxx}; иератизм костюмов сообщает каждому актеру как бы двойное тело, двойные члены; завернутый в свой костюм актер похож скорее на свое собственное изображение. Здесь живет, кроме того, медленный дробный ритм — музыка крайне зависимая, неровная и хрупкая, где, кажется, хрустят драгоценные металлы, вырываются на свободу водные потоки или шествуют в траве толпы насекомых, где схвачен даже шорох света, где звук сгущенного одиночества напоминает полет кристаллов и т. д. и т. п.

Впрочем, все эти звуки связаны с определенными движениями, они являются как бы естественным завершением жестов, имеющих ту же природу; и все это с таким чувством музыкального соответствия, что сознание в конце концов принуждено смешивать одно с другим и приписывать жестикеции артистов звуковые качества оркестра, и наоборот^{clxxi}.

Впечатление нечеловеческого, божественного, какого-то чудесного откровения исходит и от изысканной красоты женских причесок: эти расположенные рядами светящиеся круги, образованные комбинациями перьев и разноцветного жемчуга, столь великолепны по краскам, что в сочетании воспринимаются именно как *откровение*; их крап ритмично вздрагивает, как бы *духовно* отвечая дрожанию тела. Есть и другие прически, наподобие жреческих, в форме тиары, украшенные сверху султанами жестких цветов, которые по окраске парами противостоят друг другу и странным образом гармонируют.

Этот пронзительный ансамбль, с разрывами ракет, побегам, увертками, обходными маневрами — на всех уровнях внешнего и внутреннего восприятия, составляет высшую идею театра, которая, кажется нам, сохранена в веках для того, чтобы научить нас, чем театр никогда не должен переставать быть. Впечатление это усиливается еще тем, что балийский спектакль, по видимости вполне народный и языческий, является как бы хлебом насущным для эстетических чувств этого народа.

На мой взгляд, помимо необыкновенной точности спектакля, еще более способно удивить и поразить нас *представление материи* как откровения; она, кажется, рассыпается в знаках, чтобы сообщить нам метафизическое тождество конкретного и абстрактного и научить нас этому *в жестах, которые имеют*

продолжение. Ибо мы находим здесь и реалистический момент, но возведенный в *n*-ю степень силы и окончательно стилизованный.

В этом театре всякое творчество идет от сцены, находит свое выражение и даже свои истоки в тайном психическом импульсе, который есть Речь до слов (la Parole d'avant les mots)^{clxxii}.

Это театр, устраняющий актера ради того, кого на нашем западном жаргоне мы называем постановщиком; но он здесь становится кем-то вроде магического распорядителя, мастера священных церемоний. И материал, с которым он работает, темы, которые он затрагивает, принадлежат не ему, а богам^{clxxiii}. Такое впечатление, что они прорастают из первичных сочленений Природы, возлюбленных Духом-двойником.

То, что он задевает, это ЯВЛЕННОЕ.

Это нечто вроде первичной Физики, с которой Дух никогда не разлучался.

В спектакле, подобном спектаклю Балийского театра, есть что-то исключаящее развлечение, эту ненужную искусственную игру на один вечер, характерную для нашего сегодняшнего театра. Эти постановки скроены из цельного материала, из цельной жизни, из цельной реальности. Они чем-то напоминают церемонию религиозного обряда, в том смысле, что они искореняют из сознания зрителя всякую идею притворства, осмеяния и подражания действительности. Эта перегруженная жестикуляция имеет непосредственную цель и желает достичь ее с помощью средств, эффективность которых мы можем непосредственно ощутить на себе. Мысли, на которые нацелена жестикуляция, состояния духа, которые она пытается вызвать, мистические развязки, которые она предлагает, — взволнованны, приподняты и достигаются незамедлительно и без проволочек. Все это напоминает заклинание с целью ВЫЗВАТЬ наших демонов.

В этом театре слышен грозный гул инстинктивного, но доведенный до такой степени прозрачности, ясности и пластичности, как будто оно физически представляет нам самые сокровенные состояния духа.

Предлагаемые темы, можно сказать, возникают на сцене. Поэтому они настолько объективно материализованы, что их невозможно вообразить — как бы далеко ни углубляться — вне этой насыщенной перспективы, этого мира, замкнутого в пределах сцены.

Спектакль дает нам удивительный набор чисто сценических образов, для постижения которых был, видимо, изобретен совершенный язык: актеры в своих костюмах образуют настоящие иероглифы, живые и двигающиеся. Эти объемные иероглифы расшиты узорами некоего числа жестов и мистических знаков, имеющих отношение к неведомой темной мифической реальности, которую мы, люди Запада, совершенно не признаем.

В напряженном высвобождении знаков, сначала удерживаемых, затем внезапно бросаемых в пространство, есть что-то сродни магическому действию.

В буйстве зримо воплощенных ритмов, где звук органа звучит непрерывно и вторгается как хорошо рассчитанная пауза, царит хаотическое брожение, полное указующих меток и временами странно упорядоченное.

Эту идею чистоты театра, известную у нас только теоретически — никто никогда не пытался хоть в какой-то мере ее реализовать, — Балийский театр представляет нам поразительным образом, в том смысле, что он исключает всякую возможность пользоваться словом для прояснения самых абстрактных предметов и изобретает язык жестов, совершающихся в пространстве и не имеющих вне его никакого смысла.

Пространство сцены использовано во всех измерениях и, можно сказать, во всех возможных планах. Ибо наряду с острым ощущением пластической красоты эти жесты всегда имеют конечной целью просветление определенного состояния или определенной духовной задачи.

По крайней мере, мы так их воспринимаем. Ни одна точка пространства и вместе с тем ни одна возможность внушения не потеряны. Тут есть как бы философское ощущение власти, удерживающей природу от внезапных бросков в хаос^{clxxiv}.

На представлениях Балийского театра переживается состояние до языка (*d'avant le langage*), но которое способно обрести свой язык: музыку, жесты, движения, слова^{clxxv}.

Безусловно, это свойство чистого театра, эта изнанка абсолютного жеста, который сам есть идея и принуждает идеи духа проходить, чтобы стать замеченными, через лабиринты и сплетения волокон материи, — все это дает нам как бы новое представление о том, что принадлежит непосредственно к области форм и явленной материи. Тот, кому удастся сообщить мистический смысл самой форме одевания, кто не удовлетворяется тем, чтобы поставить рядом с человеком его Двойника, но для каждого одетого человека находит дублирующий его костюм, кто пронзает насквозь эти иллюзорные одежды, эти вторичные костюмы, делая их похожими на распятых в воздухе бабочек, — все эти люди обладают, по сравнению с нами, гораздо большим врожденным чувством абсолютного и магического символизма природы и преподают нам урок, из которого наши театральные деятели никогда не смогут извлечь никакой пользы.

Это интеллектуальное пространство, это игра психики, это молчание, исполненное мысли, живущее между словами написанной фразы, — здесь оно начертано в пространстве сцены среди отдельных элементов и проекции некоего числа криков, красок и движений.

В постановках Балийского театра не покидает чувство, что идея сначала наталкивается на жест, укореняется среди сумятицы звуковых и зрительных образов, мыслимых как бы в чистом состоянии. Короче, если сказать точнее, должно быть нечто весьма похожее на музыкальное состояние, чтобы

осуществить такую постановку, где любая идея служит лишь предлогом, некоторой возможностью бытия (*virtualité*), двойник которого и породил эту напряженную сценическую поэзию, этот язык пространства и цвета.

Постоянная игра зеркальных отражений, идущая от цвета к жесту и от крика к движению, все время ведет нас по крутым и трудным дорогам духа, погружая в состояние невыразимой тревоги и томления, свойственное истинной поэзии.

От этой странной игры рук, летающих подобно насекомым в зеленой ночи, исходит какое-то страшное наваждение, бесконечное усилие ума, словно он неустанно занят поисками выхода из лабиринта своего бессознательного.

Это, кстати, скорее вопросы чувства, нежели вопросы понимания, и театр делает их для нас осязаемыми и отмечает конкретными знаками.

И только путем интеллекта подводит нас к вторичному постижению знаков сущего.

С этой точки зрения чрезвычайно показателен жест центрального танцора, который все время трогает какую-то точку на лбу, словно желая нащупать место неведомого срединного глаза, некоего зародыша интеллекта.

То, что является цветовой аллюзией физических впечатлений природы, повторяется в звуковом плане, и сам звук оказывается лишь ностальгическим представлением чего-то иного, некоего магического состояния, где ощущения достигли такой степени утонченности, что их вполне может посетить дух. И даже подражательные звуки, шорох гремучей змеи, хруст покрова насекомых, столкнувшихся друг с другом, вызывают образ светлой лужайки посреди шевелящегося, как муравейник, пейзажа, готового рухнуть в хаос. О, эти артисты с их ослепительно яркими одеждами и как бы запеленутыми ногами! Есть что-то первородное, личиночное в их превращениях. Надо еще отметить иероглифический характер их костюмов, где горизонтальные линии прочерчивают тело во всех направлениях. Они похожи на больших насекомых по множеству линий и сегментов, призванных увязать их с неведомой проекцией природы, и предстают как всего лишь ее отчужденная геометрия.

О, эти костюмы, которые откликаются на вращательные движения танцоров, и эти странные скрещения ног!

Каждое их движение прочерчивает линию в пространстве, завершает какую-то определенную игру, точно рассчитанную и замкнутую в себе, где неожиданный жест руки вдруг ставит точку.

Эти платья с их приподнятой талией, они как бы поддерживают танцоров в воздухе, словно их прикололи на театральном заднике, и продлевают каждый прыжок танцоров, словно полет.

Эти утробные крики, эти вращающиеся глаза, это непрестанное отвлечение от конкретного, шорох листьев, шум ломаемых и катящихся стволов — все это в безграничном пространстве звуков, издаваемых множеством источников, нацелено на то, чтобы в нашем сознании выкристаллизовалось новое и, я не побоюсь этого слова, конкретное представление об абстрактном.

Надо еще заметить, что такое абстрагирование, которое берет начало в поразительном сценическом построении, а затем снова возвращается к мысли, сталкиваясь на лету с впечатлениями от мира природы, завладевает ими всегда в тот момент, когда они только начинают группироваться на низшем уровне материи; надо признать, что жест еще с трудом отделяет нас от хаоса.

Заключительная часть спектакля по сравнению с грязью, грубостью и низостью, что живет на нашей европейской сцене, божественно анахронична. И я не знаю, какой театр посмел бы вот так *в натуральном виде* выставить на обозрение ужасы души, живущей во власти призраков Потустороннего мира.

Они танцуют, эти метафизики естественного беспорядка, возвращая нам каждую частицу звучания, каждое отдельное восприятие, как бы готовое вернуться к своим истокам; они сумели создать столь совершенные связи между движением и звуком, что этот гул выдолбленного дерева, звучащих барабанов, полых инструментов будто исходит от самих танцоров с их полыми локтями и конечностями, выдолбленными из дерева.

Мы здесь неожиданно оказываемся в разгаре метафизической борьбы, и жесткость тела в трансе, застывшего от притока осаждающих его космических сил, удивительно передана в лихорадочном танце, полном в то же время жестких угловатых поз, глядя на которые вдруг замечаешь, как дух начинает падать в бездну.

Это напоминает волны материи, когда они одна за другой стремительно склоняют свои гребни, наплывая со всех сторон горизонта, чтобы влиться в бесконечно малую точку трепета и транса — и закрыть пустоту страха^{clxxvi}.

Есть что-то абсолютное в построении этих проекций, что-то по-настоящему физически абсолютное, что может пригрезиться только людям Востока, — именно здесь, в высоте и в рассчитанной дерзости цели, их концепция театра отличается от наших европейских представлений гораздо больше, чем удивительное совершенство их постановок.

Сторонники разделения и разграничения жанров могут увидеть в великолепных артистах Балийского театра только танцоров, призванных отобразить какие-то возвышенные Мифы, рядом с которыми наш современный западный театр выглядит грубым ребячеством. Дело в том, что Балийский театр предлагает и дает нам готовые основы чистого театра, приобретающие в процессе сценической реализации устойчивое равновесие и совершенно материализованную тяжесть.

Все это плавает в отравленной бездне, возвращающей нас к самым началам экстаза, и в этом экстазе мы снова находим внутреннее клочкотание и минеральную возню растений, следы погибшей жизни, поваленные деревья, освещенные фронтально.

Все зверства, вся животность сведены к сухому жесту: тяжелый шум разверзающейся земли, растекшаяся древесина, сонное зевание животных.

Ноги танцоров в движении, отбрасывающем платье, стирают наши мысли и ощущения и возвращают их к первозданному состоянию.

И всякий раз этот вызывающий поворот головы, этот глаз Циклопа, внутреннее око духа, которое нащупывает правая рука.

Мимика духовных жестов, которые подчиняются ритму, отсекают лишнее, отбрасывают и разделяют чувства, состояния души, метафизические идеи.

Это театр квинтэссенции, где, прежде чем войти в зону абстракции, вещи становятся странными перевертышами.

Их жесты столь точно совпадают с ритмом деревянных пластин и барабанов, они отбивают его и ловят на лету с такой уверенностью и, я бы сказал, под таким углом, что кажется, будто сама пустота их выдолбленных из дерева конечностей отбивает ритм этой музыки.

Слоистый, лунный глаз женщины.

Этот грезящий взгляд как бы вбирает нас в себя, и мы перед ним сами выглядим *фантомами*.

Целостное удовлетворение от этих танцевальных жестов, от круговых движений ног, которые будто месят разные состояния души, от этих маленьких летающих рук, от этого сухого и четкого постукивания.

Мы присутствуем на сеансе ментальной алхимии, когда из состояния духа получают жест — жест сухой, голый, линейный, который мог бы быть во всех наших действиях, если бы они тяготели к абсолюту.

Получается так, что этот маньеризм, этот избыточный иератизм с его зыбкими знаками, с его криками раскатывающихся камней, шумом листвы, звуком срубленных и катящихся стволов образует в воздухе, в пространстве, как зримом, так и звуковом, нечто подобное живому шепоту материи.

И в один миг совершается магическое тождество: мы знаем, что говорим мы сами^{clxxvii}.

После потрясающей битвы Адеориана с Драконом кто посмеет сказать, что все, происходящее на сцене, то есть за пределами ситуаций и слов, еще не весь театр.

Драматические и психологические ситуации перешли здесь в самую мимику битвы, являющуюся атлетической и мистической функцией тела, и, смею сказать, в ритмическое использование сцены, где раскручивается слой за слоем огромная спираль.

Волны входят в огромный ментальный лес, кружась от страха; ими овладевает непомерная дрожь и размашистое, словно магнетическое вращение; слышно, как стремительно падают окаменевшие и живые метеоры.

Рассеянное дрожание их членов и вращения их глаз означают более, чем природную бурю: это разбитый вдребезги дух. Частое мелькание их вздыбленных голов делается временами невыносимым; и эта музыка за ними,

которая все раскачивается и одновременно заполняет неведомое пространство, куда только что перестали падать тяжелые камни.

И позади Воина, вздыбленного ужасающей космической бурей, стоит Двойник, гордясь ребячливой наивностью своего школьного сарказма, и, вознесенный встречным ударом ревущей бури, безотчетно ступает среди чудес, в которых он ничего не понял.

ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР И ЗАПАДНЫЙ ТЕАТР^{clxxviii}

Балийский театр подсказал нам идею физического, а не словесного театра, где театр охватывает все, что происходит в пределах сцены, вне зависимости от текста произведения, тогда как наш западный театр, как мы его себе представляем, повязан текстом и ограничен им. Для нас Слово в театре — это все, и ничто невозможно вне его. Театр остается разделом литературы, чем-то вроде озвученного варианта языка, и даже если мы признаем разницу между текстом, проговариваемым на сцене, и текстом, читаемым про себя, даже если заключим театр в рамки того, что происходит между репликами, нам все равно не удастся отделить театр от идеи реализации текста.

Мысль о первостепенности слова в театре настолько укоренилась в нас, и театр кажется нам столь простым материальным отражением текста, что все в театре, выходящее за границы текста, не входящее в его рамки и жестко им не обусловленное, мы считаем лишь элементом режиссуры и рассматриваем как нечто второстепенное по отношению к тексту.

При такой подчиненности театра слову можно задать себе вопрос, не обладает ли случайно театр своим собственным языком и так ли абсурдно считать его искусством независимым и автономным, в одном ряду с живописью, танцем и т. д. и т. п.

В любом случае язык театра, если допустить его существование, неизбежно сливается с режиссурой, которую следует понимать, во-первых, как видимую пластическую материализацию слова; во-вторых, как язык всего, что может быть высказано и обозначено на сцене независимо от слова; всего, что находит свое выражение в пространстве, всего, что пространство может уловить и рассеять.

Надо выяснить, способен ли такой режиссерский язык, как язык чисто театральный, проникать во внутреннюю суть объекта наравне со словом; может ли он в духовном отношении претендовать в театре на ту же интеллектуальную силу воздействия, что и членораздельная речь. Иначе говоря, можно спросить себя, способен ли он не только прояснить мысль, но и *заставить думать*, способен ли этот язык по своему усмотрению увлечь дух на более значительные глубины.

Одним словом, поставить вопрос об интеллектуальной силе выражения с помощью предметных форм и об интеллектуальной силе языка, который пользовался бы исключительно формой, звуком или жестом, значит поставить вопрос об интеллектуальной силе воздействия искусства.

Если мы дошли до того, что связываем смысл искусства лишь с его

способностью развлекать и снимать напряжение, если мы видим в нем чисто формальное использование форм и согласованность некоторых внешних связей, это ничуть не подрывает внутренней силы его выразительности. Но духовная немощь Запада, где легко можно спутать искусство с эстетизмом, допускает мысль, что возможна картина, которая была бы чистой живописью, танец, который был бы чистой пластикой, — как будто можно изолировать отдельные формы искусства, оборвать их связи со всеми мистическими настроениями, вполне доступными для них при столкновении с абсолютом.

Ясно, что театру нужно порвать с актуальностью, поскольку он замкнут в пределах своего языка и связан с ним, — его задача не разрешить социальные и психологические конфликты, не служить полем боя для поучительных страстей, а объективно выражать тайную истину, выявлять в открытых жестах скрытые истины, затаившиеся в формах при их столкновении со Становлением^{clxxix}.

Сделать это, дать театру возможность выразить себя с помощью различных форм, жестов, звуков, цвета, пластики и т. п. — значит вернуть его к его первоначальному назначению, значит восстановить его в его религиозном и метафизическом смысле, значит примирить его со вселенной.

Но, скажут, слова имеют метафизические качества, не запрещено воспринимать слово как универсальный жест; кстати, только в этом случае оно и достигает максимальной эффективности, как сила, разрывающая вещественные оболочки и те состояния, в которых обосновался и хотел бы успокоиться дух. Нетрудно ответить, что метафизическое отношение к слову совсем не похоже на то, как им пользуется западный театр, — слово для него не активная сила, начинающаяся с разрушения видимостей, чтобы затем вознестись к духу, а, наоборот, заключительный этап мысли, которая гибнет, выражая себя вовне.

Слово в западном театре всегда служит только для того, чтобы выразить психологические конфликты обыденной жизни, частные по характеру действующих лиц и обстоятельств. Такие конфликты вполне подсудны обычной речи, и остаются ли они в плане психологии или выходят из нее в социальный план, все равно получается морально поучительная драма, выражающаяся в том, как эти конфликты действуют на человеческие характеры и разрушают их. И речь всегда идет о тех областях, где словесные развязки сохраняют свою ведущую роль. Но нравственные конфликты по самой своей природе абсолютно не нуждаются в сцене, чтобы найти разрешение. Сделать хозяином на сцене членораздельную речь, дать перевес словесному выражению над предметным выражением посредством жеста и всего того, что достигает духа через чувственное восприятие в пространстве, — значит повернуться спиной к физическим потребностям сцены и подавить ее возможности.

Надо сказать, что мир театра не психологический, а пластический и физический. И дело не в том, чтобы узнать, способен ли физический язык театра прийти к тем же психологическим решениям, что и язык слов, может ли он выразить чувства и страсти так же хорошо, как выражают их слова; дело в том, есть ли в области мысли и интеллекта такие состояния, которые

невозможно передать словом, тогда как жесты и все, что составляет пространственный язык, делают это с гораздо большей точностью.

Прежде чем показать пример связи физического мира с глубинными состояниями мысли, мы позволим себе привести собственную цитату:

«Всякое истинное чувство в действительности непереводаимо. Выразить его — значит его предать. Но перевести его — значит его *скрыть*. Истинное выражение скрывает то, что оно делает видимым. Оно противопоставляет дух реальной пустоте природы, порождая в ответ некоторую полноту мысли. Или, если угодно, в ответ на явление-иллюзию природы оно порождает пустоту в мыслях. Всякое сильное чувство вызывает в нас идею пустоты. И ясный язык, препятствуя этой пустоте, препятствует проявлению поэзии в мысли. Вот почему образ, аллегория, фигура, скрывающая то, что хотела бы обнажить, более значимы для духа, нежели ясный словесный анализ.

Вот почему истинная красота никогда не поражает нас непосредственно. И заходящее солнце прекрасно благодаря тому, что оно отнимает у нас»^{clxxx}.

Кошмары фламандской живописи поражают нас близостью действительного мира и того, что является только карикатурой на этот мир; они изображают призраки, которые можно увидеть только во сне. Они берут начало в полудремотных состояниях, порождающих бессмысленные жесты и смехотворные ляпсусы языка. Рядом с брошенным ребенком они ставят летящую арфу, рядом с человеческим зародышем, плывущим в каскадах подземных вод, они показывают наступление настоящей армии у стен грозной крепости. Рядом с зыбкостью сновидения — уверенный марш, за желтым светом подвала — оранжевый отсвет огромного осеннего солнца, которое вот-вот закатится.

Дело не в том, чтобы устранить слово из театра, а в том, чтобы дать ему другую задачу и, главное, сократить его место на сцене, увидеть в нем что-то иное, а не средство довести человеческие характеры до их внешних целей, поскольку театру нет никакого дела до того, как именно сталкиваются в жизни чувства и страсти, как вступают в конфликты люди.

Итак, изменить роль слова в театре — значит пользоваться им в конкретном пространственном смысле, так как оно может сочетаться со всем, что в театре есть пространственного и конкретно значимого; значит обращаться с ним как с физически плотным телом, которое при ударе сотрясает предметы, сначала в пространстве, затем в области бесконечно более таинственной и более сокрытой, но тоже предполагающей протяженность. Эту сокрытую, но протяженную область нетрудно связать, с одной стороны, с анархией форм, а с другой — со сферой их непрерывного творчества. Таким образом, слияние задач театра со всеми возможностями формального и пространственного выражения вызывает мысль о странной поэзии в пространстве, которая сама сливается с колдовством.

В восточном театре с его метафизическими тенденциями в отличие от западного театра с его психологическими тенденциями формы сами овладевают своим смыслом и значением во всех возможных плоскостях, или, если угодно, их вибрационное движение жестко не привязано к какому-то одному плану, а

живет во всех плоскостях духа одновременно.

И только благодаря своей многогранности они получают мощную силу потрясения и обаяния, постоянно возбуждая дух. Это объясняется тем, что восточный театр обыгрывает внешнюю форму предметов не в единственном плане, он считает ее не только внешним препятствием и местом столкновения физической поверхности с органами чувств, он всегда помнит о потенциале той духовной силы, которая создала ее, он сопричастен мощной поэзии природы и хранит магические связи со всеми реальными уровнями космического магнетизма.

Под углом зрения практической магии и колдовства и надо оценивать искусство режиссуры, видя в ней не отражение литературного текста и не создание физических двойников, подсказанных произведением, а жгучую проекцию всего, что может быть объективно извлечено из отдельного жеста, звука, музыки и их сочетаний друг с другом. Такую проекцию можно дать только на сцене, результаты ее скажутся и на самой сцене, и перед сценой. Автору, который пользуется исключительно литературным словом, здесь делать нечего, он должен уступить место мастерам живого реального колдовства.

ПОРА ПОКОНЧИТЬ С ШЕДЕВРАМИ^{clxxxix}

Одна из причин удушающей атмосферы, в которой мы живем, не видя ни просвета, ни помощи, и за которую мы все в ответе, даже самые радикальные среди нас, заключается в преклонении перед всем, что написано, сформулировано и изображено, перед всем, что приняло некую форму, — как будто всякое выражение уже не исчерпало себя до конца, не подошло к той точке, когда надо, чтобы все лопнуло, прежде чем начать сначала^{clxxxii}.

Надо покончить с представлением о шедеврах, предназначенных для так называемой элиты и недоступных пониманию толпы, и сказать себе, что в мире духа нет закрытых зон, которые существуют для тайных, интимных связей.

Шедевры прошлого хороши для прошлого, они непригодны для нас. Мы имеем право сказать то, что было сказано, и даже то, что еще сказано не было, именно так, как хотим этого мы, непосредственно, прямо, в соответствии с современными формами восприятия, легко доступными для всех.

Глупо упрекать толпу за то, что у нее нет чувства возвышенного, когда это возвышенное путают с одним из способов его внешнего проявления, к тому же устаревшим. И если, например, нынешняя толпа не понимает «Царя Эдипа», я осмелюсь сказать, что это скорее вина «Царя Эдипа», а не толпы.

В «Царе Эдипе» есть тема Инцеста и мысль о том, что природа смеется над моралью, и еще что где-то есть блуждающие силы, которых нам следовало бы остерегаться, что эти силы принято называть «судьбой» или еще чем-то в этом роде^{clxxxiii}.

Кроме того, там идет речь о чуме как физическом воплощении этих сил. Но все это на таком языке и в таких выражениях, которые утратили всякую связь с судорожным и грубым ритмом нашего времени. Софокл, может быть, говорит

возвышенно, но стиль его уже не современен. Он говорит слишком изысканно для нашего времени, такое впечатление, что он всегда говорит «в сторону».

Между тем толпа, которая боится железнодорожных катастроф, которая знает, что такое землетрясение, чума, революция, войны, которой доступны неистовые мучения любви, — она в состоянии охватить все эти высокие понятия, она только и домогается, как бы их осознать, но лишь при условии, чтобы с ней говорили на ее собственном языке и чтобы сведения об этих вещах доходили до нее не в фальшивых словах и выражениях мертвых эпох, которые уже никогда больше не возродятся.

Сегодняшняя толпа, как и прежде, жаждет таинств (*mystère*), она только и ждет, как бы узнать законы, раскрывающие судьбу, и как бы угадать самую тайну их появления.

Оставим школьным учителям анализ текста, эстетам — анализ форм и согласимся, что то, что было сказано, повторять не стоит; что фраза не звучит второй раз, она не живет дважды; что любое произнесенное слово мертво, оно действует только в тот момент, когда его произносят; что испробованная форма уже непригодна, она лишь побуждает найти ей замену; что театр — это единственное место в мире, где ни один жест нельзя повторить два раза^{clxxxiv}.

Если толпа не понимает литературных шедевров, так это потому, что они литературны, то есть зафиксированы в формах, которые более не отвечают требованиям времени.

Мы далеки от того, чтобы обвинять толпу, мы должны возложить вину на ту формальную преграду, которую сами ставим здесь между толпой и нами. Эта форма нового фетишизма — фетишизма застывших шедевров — становится одним из элементов буржуазного конформизма.

Конформизм вынуждает нас принимать за возвышенные идеи и предметы сами формы, в которых они сложились во времени и в сознании, в нашем сознании снобов, салонных завсегдатаев и эстетов, которых публика больше не понимает.

Напрасно во всем винить дурной вкус публики, которая любит забавляться разными глупостями, пока ей не покажут настоящий театральный спектакль; но я ручаюсь, что мне сейчас никто не сможет показать настоящего театрального спектакля — настоящего в высшем понимании театрального искусства — со времени последних больших романтических мелодрам, то есть более чем за последние сто лет.

Публика, принимающая ложь за истину, обладает чувством истины и всегда реагирует на нее, когда та заявляет о себе. Однако сегодня ее надо искать не на сцене, а на улице, пусть уличной толпе дадут возможность проявить свое человеческое достоинство — она его проявит.

Если толпа разучилась ходить в театр, если мы стали смотреть на театр как на низкое ремесло и вульгарное средство развлечения и начали пользоваться им для разрядки наших дурных инстинктов, так это оттого, что нам слишком долго говорили о театре как о лжи и иллюзии. Потому что за четыреста лет, то есть с эпохи Возрождения, нас приучили к театру чисто описательному, к театру, который рассказывает, и рассказывает прежде всего о человеческой

психологии.

Потому что научились выпускать на сцену создания забавные, но не вызывающие интереса, — спектакль по одну сторону, публика по другую, — потому что толпе показывали лишь отражение того, что она есть.

Сам Шекспир в ответе за это заблуждение, за этот упадок, за эту идею незаинтересованного театра (*idée désintéressée du théâtre*), когда представление оставляет публику непричастной и ни один брошенный в нее образ не может вызвать потрясения в ее душе, оставить там вовеки неизгладимый след^{clxxxv}.

Если у Шекспира человека иногда и тревожит то, что лежит за пределами его сознания, все равно речь там всегда идет о последствиях чувства тревоги в человеке, то есть о психологии^{clxxxvi}.

Остервенело пытаюсь свести неизвестное к известному, то есть обыденному и привычному, психология становится причиной упадка и страшной потери энергии, дошедших, на мой взгляд, до предела. Я думаю, что театру и нам самим надо отказаться от психологии.

Впрочем, я надеюсь, что в этом вопросе у нас нет разногласий и вряд ли стоит упоминать отвратительный современный французский театр, чтобы осудить театр психологический.

Истории о деньгах, о мучительных хлопотах из-за денег, о желании пробиться наверх, о любовных муках, куда альтруизм не вхож, о сексуальности, припудренной откровенным эротизмом, не имеют никакого отношения к театру, если они психологичны. Все эти терзания, это насилие, эта тяга к совокуплению, при которых мы состоим в роли развлекающихся соглядатаев, могут толкнуть на бунт или вызвать чувство брезгливости, — пора это понять.

Но самое трудное не здесь.

Шекспир и его подражатели надолго внушили нам идею искусства для искусства: искусство по одну сторону, жизнь по другую. Со столь ленивой и бесплодной мыслью можно было мириться, пока жизнь снаружи продолжалась. Но уже более чем очевидно, что все, что помогало нам жить, лопнуло: мы все безумны, больны и полны отчаяния. И я приглашаю *нас* к действию.

Идея искусства, оторванного от жизни, милой поэзии, лишь скрашивающей досуг, — это идея упадка, и она наглядно подтверждает, что мы можем кастрировать самих себя.

Наши литературные восторги в адрес Рембо, Жарри, Лотреамона и некоторых других, толкнув двоих из них на самоубийство^{clxxxvii} и сделав остальных лишь предметом болтовни в кафе, тоже причастны к идее литературной поэзии, оторванного от жизни искусства, пассивной духовной деятельности, которая ни на чем не сосредоточена и ничего не производит; и я утверждаю, что в пору самого буйного расцвета индивидуалистической поэзии, занимающей только того, кто ее пишет, и только на то время, пока он ее пишет, — именно тогда театр вызывал наибольшее презрение у поэтов, никогда не знавших ни чувства непосредственного воздействия на массы, ни ощущения результата, ни переживания опасности.

Пора покончить с суеверным отношением к тексту и *литературной* поэзии. Литературная поэзия действует только первый раз, потом ее можно

выбрасывать. Пусть мертвые поэты уступят место другим. И тогда мы увидим, что именно наше благоговение перед прошлым, каким бы прекрасным и ценным оно ни было, именно оно сковывает и останавливает нас, мешает нам установить контакт со скрытыми силами, которые называют энергией мысли, жизненной силой, законами обмена веществ, фазами луны или как-то иначе. Под поэзией текста живет просто поэзия, без формы и без текста. И подобно тому, как истощается сила воздействия ритуальных масок, которыми пользуются некоторые народы в своих магических действиях, — эти маски потом остается только выбросить на музейную полку, — точно так же истощается сила воздействия поэтического текста, однако сила воздействия поэзии театра истощается не столь быстро, поскольку она опирается на действие живого жеста и произнесенного слова, которые никогда не повторяются дважды.

Надо знать, чего мы хотим. Если все мы готовы принять войну, чуму, голод, бойню, то нам не о чем и говорить, остается только продолжать в том же духе. Продолжать вести себя как снобы, ходить толпой на того или иного певца, на тот или иной восхитительный спектакль, никогда не выходящий за пределы искусства (даже русский балет в эпоху своего блеска ни разу не перешел эти пределы), посещать те или иные выставки живописи, где блеснут порой изумительные формы, но это все случайно и без ясного сознания тех сил, которые можно было бы расшевелить.

Пора покончить с эмпиризмом, случайностями, индивидуализмом и анархией.

Хватит с нас индивидуалистических поэм, которые приносят больше пользы тем, кто их пишет, нежели тем, кто их читает. Хватит с нас замкнутого, эгоистического и личного искусства.

Наша анархия и наш духовный хаос порождены анархией всего остального, или, скорее, все остальное порождено нашей анархией.

Я не из числа тех, кто считает, что надо изменить цивилизацию, чтобы изменился театр, но я уверен, что театр, в высшем и самом труднодостижимом смысле этого слова, способен повлиять на облик и структуру вещей, и сближение на сцене двух проявлений страсти, двух живых огней, двух нервных магнетизмов является чем-то столь цельным, столь настоящим, даже столь же определяющим, как в жизни — сближение двух эпидермисов^{clxxxviii} в акте насилия, не имеющее дальнейшего развития.

Вот почему я предлагаю театр жестокости. При той мании все принижать, которая всем нам ныне свойственна, слово «жестокость», как только я его произнес, сразу же вызывает в памяти слово «кровь». Но «театр жестокости» значит театр трудный и жестокий прежде всего для меня самого. И применительно к театру речь идет не о той жестокости, которую мы можем проявить друг к другу, разрывая на части тела соперников, отрубая собственные органы или, как у ассирийских императоров, посылая друг другу мешки с аккуратно отрубленными человеческими ушами, носами или ноздрями, — речь идет о жестокости гораздо более ужасной и необходимой, которую вещи могут выказывать по отношению к нам. Мы не свободны. И небо

еще может упасть нам на голову. Театр создан, чтобы прежде всего нам это объяснить^{сlxxxix}.

Или мы сможем вернуться с помощью новых современных средств к высокой идее поэзии, в частности к поэзии театра, которая прячется за Мифами, рассказанными нам высокими древними трагиками, сможем еще раз пережить идею театра как религиозного действия, то есть без лишних размышлений, пустого созерцания и рассеянной мечтательности овладеть высшими силами и знаниями, управляющими вселенной; или, подобно тому как знания, падая на нужную почву, отдают ей свою энергию, мы сможем вновь найти в себе силы, способные восстановить порядок вещей и повысить цену человеческой жизни^{схс}, — или же нам остается только сложить руки, ни на что не реагировать и признать, что мы рождены лишь для хаоса, голода, крови, войны и эпидемии.

Или нам удастся объединить все искусства вокруг одной идеи, одной неотложной потребности увидеть аналогию между жестом, изображенным на картине или на сцене, и движением лавы при извержении вулкана, — или же нам пора перестать рисовать, кричать, писать и вообще что-либо делать.

Я предлагаю театру вернуться к элементарной магической идее, усвоенной современным психоанализом и состоящей в том, что в целях выздоровления больного следует приучать к внешнему выражению того состояния, в котором его можно выписывать домой.

Я предлагаю отказаться от эмпирического нагромождения образов, которые наше бессознательное находит случайно и так же случайно выбрасывает в качестве образов поэтических, то есть герметических, — как будто своеобразный транс, называемый поэзией, не имеет отзвука во всех чувствах человека, во всей его нервной системе, как будто поэзия — просто некая сила с неизменным характером движения.

Я предлагаю с помощью театра вернуться к идее физического познания художественных образов и способов вызывать транс, — известно, что китайская медицина знает на поверхности человеческого тела точки для иглоукалывания, возбуждающие самые тонкие функции^{схci}.

Того, кто позабыл коммуникативную силу и магический призыв жеста к подражанию, театр может научить этому снова; жест всегда несет с собой свою силу, и в театре до сих пор встречаются люди, которые умеют сделать явной силу своего жеста.

Искусство — это умение лишить жест его отзвука в организме; тогда, если жест сделан правильно и с нужной силой, этот отзвук побуждает сначала тело человека, а затем и всего его целиком принять положение, соответствующее исполненному жесту.

Театр — единственное место в мире и вместе с тем последнее наше средство, способное оказывать прямое воздействие на человеческий организм. В периоды неврозов и угнетенного психического состояния, вроде того, который мы переживаем сегодня, театр способен воздействовать на угнетенную психику с помощью физических средств, которым невозможно противостоять.

Музыка действует на змей не оттого, что она несет им духовную пищу, а

оттого, что змеи длинные, они свиваются на земле в длинные кольца, их тела почти целиком соприкасаются с землей, и музыкальные вибрации, сообщаясь земле, достигают их как очень легкий и продолжительный массаж^{cxcii}. Так вот, я предлагаю обращаться со зрителями, как заклинатели со змеями, учить их прислушиваться к собственному организму и с его помощью постигать самые тонкие вещи.

Сначала можно пользоваться грубыми средствами, но со временем они должны становиться все тоньше. Грубые, непосредственно действующие средства помогают в начале удерживать внимание зрителей.

Именно поэтому в «театре жестокости» зритель находится посередине, а спектакль — вокруг него.

В таком спектакле звуковое оформление постоянно; звуки, шумы, краски отбираются сначала по характеру вибрации, а затем — по тому, что они собой представляют.

К этим средствам, которые со временем становятся все более тонкими, добавляется в свою очередь освещение. Свет должен не только окрашивать или освещать — он несет с собой свою энергию, свое воздействие, свою гипнотическую силу. И свет зеленой пещеры предрасполагает нас совсем к иным чувственным ощущениям, чем, например, свет ветреного дня.

Кроме звука и света есть действие, динамизм действия, именно через действие, но ничуть не стараясь копировать жизнь, театр может вступить в контакт с чистыми силами. Независимо от нашего согласия существует привычка называть силой то, что рождает в бессознательном энергетические образы, а во внешнем проявлении — немотивированное преступление (*le crime gratuit*).

Сильное сжатое действие подобно лирической поэзии: оно легко вызывает нереальные образы, воображаемую кровь, воображаемые потоки крови — и в сознании поэта, и в сознании зрителя.

Какие бы конфликты ни мучили сознание эпохи, я ручаюсь, что зритель, которому сцены насилия сумели передать свой накал, который ощутил в самом себе ход высокого действия, который увидел в проблесках необычных событий необычные и сокровенные движения мысли, когда насилие и кровь отданы во власть насилию мысли, — я ручаюсь, что, выйдя из театра, он не станет служить идеям войны, бунта и бессмысленных убийств.

Изложенная таким образом, эта мысль может показаться преждевременной и наивной. Будут претензии, что, дескать, пример вызывает подражание, что сцена выздоровления побуждает к выздоровлению, а сцена убийства — к убийству. Все зависит от того, как и насколько чисто все делается^{cxci}. Тут есть риск. Нельзя забывать, что театральный жест — это прежде всего насильственный жест, но он не нацелен на результат, это жест незаинтересованный (*désintéressé*)^{cxiv}. Театр учит как раз бесполезности действия, которое, единожды осуществившись, не может повториться; но вместе с тем он учит видеть и высшую пользу неиспользованного в действии состояния, которое, *возвращаясь*, вызывает сублимацию.

Итак, я предлагаю театр, где зритель находился бы под гипнозом сильных

физических образов, поражающих его восприятие, где он чувствовал бы себя так, будто его закружил вихрь высших сил.

Я предлагаю театр, которой, отбросив психологию, говорит о необычайном, выводит на сцену естественные конфликты и скрытые силы природы, предстает с самого начала как высшая производная сила (*une force exceptionnelle de dérivation*).

Я предлагаю театр, вызывающий транс, как вызывают транс танцы дервишей и йсавийа^{cxv}; театр, который обращается к человеку, владея системой точно определенных средств, тех самых, которыми у некоторых народов владеют музыканты-целители. Мы любим слушать эти мелодии в записи на пластинках, но сами для себя их сочинить не в силах.

Тут есть определенный риск, но я считаю, что в нынешних условиях стоит пойти на него. Я не думаю, что мы в состоянии оживить тот порядок вещей, при котором мы существуем, я даже думаю, что не стоит к этому и приступать, но все-таки я кое-что предлагаю, чтобы нам выйти из маразма, а не стенать над ним, над этой скукой, над инерцией и всеобщей глупостью.

ТЕАТР И ЖЕСТОКОСТЬ^{cxvi}

Идея театра погубила себя. По мере того как театр все более ограничивает свою задачу подглядыванием интимной жизни неживых кукол, делая из зрителей соглядатаев, становится все яснее, почему элита отворачивается от него, а массы в поисках сильных ощущений идут в кино, в мюзик-холл или цирк, где характер зрелища не сулит разочарований.

При том истощении нервной системы, до которого мы дошли, нам нужен прежде всего театр, способный встряхнуть нас от сна, разбудить чувства и сердце.

Зло, поставляемое психологическим театром со времен Расина, отучило нас от непосредственного сильного действия, которым должен владеть настоящий театр. Кино, в свою очередь, слепит нас вспышками. Пропущенное через механический аппарат, оно уже не в состоянии *затронуть* наши чувства. Десять лет оно держит нас в бесплодном оцепенении, где гибнут все человеческие способности^{cxvii}.

В наше тревожное катастрофическое время мы чувствуем острую потребность в театре, который бы не тащился за событиями, а находил бы отзвук в глубинах нашего существа, поднимаясь над неустойчивостью эпохи.

От долгой привычки к развлекательным спектаклям мы забыли о существовании серьезного театра (*théâtre grave*), который бы мог опрокинуть все наши постановки и вдохнуть в нас горячую магию образов. Он мог бы воздействовать на нас как исцелитель дум и навсегда остаться в памяти.

Во всяком действии всегда есть жестокость. Но только идея действия, доведенного до последней точки, экстремального действия, может дать театру новую силу.

Прекрасно понимая, что толпа сначала все воспринимает чувством и бессмысленно сразу же апеллировать к ее сознанию, как это делает обычный

психологический театр, Театр Жестокости намерен вернуться к массовому зрелищу и попытаться найти в волнении людских масс, в судорожном столкновении их друг с другом хоть немного той поэзии, которая царит в праздничные дни в толпе, в те дни, ставшие ныне большой редкостью, когда народ выходит на улицу.

Все, что есть в любви, в преступлении, в войне и в безумии, театр должен нам вернуть, если он желает снова стать необходимым.

Обыденная любовь, личностные амбиции, повседневные хлопоты имеют смысл только на фоне особого ужасающего восторга Мифов, никогда не умиравших в сознании больших масс людей.

Вот почему мы стремимся концентрировать действие спектакля вокруг выдающихся личностей, жестоких преступлений, сверхчеловеческой жертвенности, — не прибегая к образам, навеянным древними Мифами, такой спектакль может пробудить дремлющие в них силы^{cxcviii}.

Одним словом, мы считаем, что в том, что называют поэзией, есть живая сила, что преступление, соответствующим образом показанное на сцене, является для человеческого сознания чем-то гораздо более устрашающим, нежели само преступление, действительно имевшее место.

Мы хотим создать в театре реальность, в которую можно поверить, которая смогла бы стать каким-то реальным уязвлением для сердца и чувства, как и всякое истинное ощущение.

Так как наши грезы и сновидения воздействуют на нас, а реальность воздействует на сны, то вполне возможно, мы считаем, уподобить мысленные образы (*les images de la pensée*) образам сновидения. Эффект будет зависеть от того, с какой силой они будут брошены в зал.

Зритель поверит сновидениям на сцене, если он их действительно примет за сновидения, а не за кальку с действительности, если они помогут ему обрести ту магическую свободу снов, которую он согласен признать, только если та пропитана ужасом и жестокостью.

Вот откуда идет призыв к жестокости и ужасу, но понимать его надо в очень широком смысле, границы которого как бы нащупывают границы нашей собственной жизненной целостности, ставят нас лицом к лицу со всем, на что мы способны.

Чтобы привлечь внимание зрителя к подобным моментам, мы предлагаем круговой спектакль (*un spectacle tournement*), где сцена и зал не будут составлять двух замкнутых миров, лишенных связи друг с другом, и можно будет передавать зрительные и звуковые сигналы сразу всей массе зрителей.

Более того, отказавшись от анализа чувств и страстей, мы рассчитываем направить эмоции актера на раскрытие сущности внешних сил, когда мы впустим в театр всю природу — в тот театр, который мы хотим создать.

Несмотря на свои масштабы, эта программа не выходит за пределы театра как такового, действие которого, на наш взгляд, можно сравнить с силой древней магии.

Практически мы хотим воскресить идею тотального спектакля (*spectacle total*), взяв у кинематографа, мюзик-холла, цирка и самой жизни все, что

испокон веков принадлежало театру. Раскол между аналитическим театром и пластикой нам всегда казался страшной глупостью^{схсix}. Нельзя отделять ни дух от тела, ни чувства от ума, тем более когда в результате постоянного переутомления органы чувств нуждаются в резкой встряске, чтобы восстановить свою способность к восприятию.

Итак, с одной стороны, масса и протяженность спектакля, воздействующего на весь человеческий организм целиком, с другой — активная мобилизация объектов, жестов, знаков в их новом качестве. Сокращение материала для осмысления приводит к энергичному сжатию текста, действие отдано во власть смутных поэтических эмоций и требует конкретных знаков. Слова мало что говорят духу, размеры и вещи — говорят; говорят и новые образы, даже если они выражены словом. Громыхающее пространство образов, напоенное звуками, тоже может заговорить, если время от времени умело управлять большими кусками пространства с помощью пауз и статики.

Руководствуясь этими принципами, мы собираемся поставить спектакль, целиком использовав все средства прямого воздействия. Итак, спектакль, который не боится зайти сколь угодно далеко, прощупывая пределы нашей нервной чувствительности, спектакль с ритмами, звуками, словами, резонансами, гомоном и щебетом, — их удивительные сочетания и качества относятся уже к профессиональным тайнам, которые не следует разглашать.

Что же до остального, можно указать на некоторые картины Грюневальда или Иеронима Босха, достаточно ясно говорящие о том, каким может быть спектакль, в котором внешняя природа предстанет как искушение в сознании святого отшельника^{сс}.

В спектакле искушения (*spectacle d'une tentation*), где дух все теряет, а жизнь все находит, театру и суждено вновь обрести свое истинное значение.

В другом месте мы уже изложили программу, которая позволяет сконструировать все имеющиеся чисто сценические средства вокруг известных исторических и космических сюжетов^{сси}.

И мы еще раз хотим напомнить, что в первом спектакле Театра Жестокости речь будет идти о коллективных страхах, гораздо более настоятельных и более тревожных, нежели беспокойство отдельного человека.

Сейчас все дело в том, чтобы выяснить, можно ли в Париже, перед лицом надвигающихся катастроф, найти достаточно постановочных, финансовых и других средств, чтобы обеспечить право на существование такого театра, — а он сумеет выстоять в любом случае, потому что за ним будущее. Или действительно понадобится капля настоящей крови, чтобы выразить идею жестокости?

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ (ПЕРВЫЙ МАНИФЕСТ)^{ссii}

Нельзя более, чем сейчас, унизить саму идею театра. Она обретает смысл только благодаря магической живой связи с реальностью и опасностью.

Если вопрос о театре поставить именно так, он привлечет всеобщее внимание. Имеется в виду, что театр, нуждаясь в физическом *выражении в пространстве*, как единственно реальном, может использовать магические свойства искусства и слова во всей их органической целостности, как будто новые заклинания. Отсюда следует, что нельзя вернуть театру свойственную ему силу воздействия, не вернув прежде его язык.

Иначе говоря, вместо того чтобы снова говорить о тексте как чем-то окончательном и неприкосновенном, надо сначала преодолеть подчиненность театра тексту, найти особый язык на полпути от жеста к мысли.

В отличие от выразительности диалогической речи (*parole*) характерной чертой такого нового языка следует считать способность выражения в движении и пространстве. Театр может взять у речи способность выхода за пределы слова, развитие в пространстве, дробное вибрационное воздействие на наши чувства. Здесь очень важны интонация и особое произношение отдельного слова^{cciii}. Помимо языка звуков, рассчитанного на слуховое восприятие, здесь присутствует зримый язык предметов, движений, поз и жестов, но при условии, что их значения, формы и скопления в пространстве можно свести к некоторым знакам и составить из этих знаков своего рода алфавит. Осознав природу языка в пространстве, то есть языка звуков, криков, световых вспышек и звукоподражаний, театр должен привести его в систему, образуя из персонажей и предметов подлинные иероглифы и используя их символику и связи во всех возможных плоскостях, доступных человеческому восприятию^{cciv}.

Итак, применительно к театру здесь речь идет о создании метафизики слова, жеста и выражения, с тем чтобы оторвать их от монотонного психического бытия человека. Но все это может иметь смысл лишь тогда, когда за подобным усилием кроется действительное метафизическое искушение, клич, обращенный к необычным идеям, не имеющим по своей природе ни границ, ни даже формальных очертаний. Это идеи Творения, Становления и Хаоса, — все они космического порядка и несут в себе первичное знание о тех сферах, куда театр давно не вхож. Они могут вывести потрясающее математическое уравнение Человека, Общества, Вещей и Природы.

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

Теперь следует оговорить чисто материальную сторону этого языка, то есть речь пойдет о всех способах и средствах его воздействия на наши чувства.

Излишне упоминать, что он связан с музыкой, танцем, мимикой и пантомимой. Совершенно ясно, что он пользуется движением, гармонией и ритмом, но только когда они могут сойтись вместе, чтобы выразить что-то самое главное, без особых преимуществ для каждого вида в отдельности. Нет смысла говорить и о том, что он пользуется обычными фактами, обычными страстями только в качестве трамплина, примерно так, как

УНИЧТОЖАЮЩИЙ ЮМОР (HUMOUR DESTRUCTION), вызывая смех, помогает внять велениям разума.

Но в чисто восточном понимании выразительности объективный конкретный язык театра может обострить и усилить восприятие. Он живет в сфере чувств. Отрицая типично западное отношение к слову, он творит из слов заклинания. Он пробует кричать. Он использует вибрацию и характер голоса, заставляет иступленно отбивать ритм, отстукивая отдельные звуки. Он стремится возбудить, оглушить, заколдовать, вызвать оцепенение. Он находит новую лирику жеста, стремительность и размах в пространстве позволяют ему выйти за пределы лирики слова. Он окончательно порывает с подчинением сознания языку, выдвигая новое и более глубокое понимание интеллектуальности, которая таится в жестах и знаках, поднятых до уровня заклинаний.

Такого рода поэзия, магнетизм, все эти способы прямого внушения ничего бы не стоили, если бы они не направляли человеческий дух по какому-то физически ощутимому пути. Настоящий театр возвращает нам смысл творения, внешняя сторона которого в нашей власти, но завершение лежит совсем в других плоскостях.

Не так уж важно, освоены ли эти плоскости духом, то есть интеллектом, — не станем умалывать их, это совсем не интересно и лишено смысла. Гораздо более важно, чтобы с помощью точных и определенных средств наши чувства оказались способны к глубокому и тонкому восприятию. Именно здесь видится цель магии и обрядов, театр лишь отражает их суть.

ТЕХНИЧЕСКАЯ СТОРОНА

Итак, речь идет о том, чтобы превратить театр в некоторую функцию в собственном смысле слова, нечто столь локализованное и точное, как циркуляция крови в артериях или хаотическое, на первый взгляд, сцепление образов сновидения, исключительно благодаря строгой направленности и полному подчинению внимания.

Театр не сможет возродиться сам по себе, то есть он может стать средством, порождающим истинные иллюзии, только в том случае, если предъявит зрителю неоспоримые свидетельства его собственных грёз и сновидений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже призывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его собственного бытия^{ccv}.

Иначе говоря, театр должен любыми средствами включать в действие все стороны не только объективного описательного внешнего мира, но и мира внутреннего, то есть мира человеческого, если смотреть на него с метафизической точки зрения. Давайте согласимся, что только тогда в театре можно будет снова говорить о праве на воображение. Ни Юмор, ни Поэзия, ни Воображение ничего не стоят, если в разрушительном порыве своеволия, пробуждающем к жизни удивительные сочетания форм, заполняющих спектакль, они не научатся органически включать в действие человека с его

представлениями о мире и собственной поэтической роли в этом мире.

Видеть в театре лишь второстепенное занятие морально-психологического толка, полагая, что иллюзии возникают от простой перемены места, — значит не понимать глубокого поэтического смысла иллюзии и театра. Театр кровав и бесчеловечен, как сновидения и грезы, не случайно, а ради того, чтобы выразить и внедрить в наше сознание идею вечного конфликта и спазма, когда жизнь ежеминутно пресекается, когда все во вселенной поднимается и враждует с нами, отвергая наше состояние организованных существ; ради того, чтобы в конкретных и актуальных формах навсегда сохранить метафизические идеи некоторых Мифов, мрачная жестокость и энергия которых достаточно ясно говорят об их происхождении и содержании.

Если это так, то специфически обнаженный театральный язык — язык реальный, а не потенциальный — по своей близости к первоначалам, переливающим в него поэтическую энергию, должен преодолевать обычные границы искусства и слова и, опираясь на нервный магнетизм человека, на деле, то есть магически, *в точном значении термина*^{ccvi}, создавать некое тотальное действие, где человеку остается лишь снова занять свое место где-то между сновидениями и событиями реальной жизни.

ПРОБЛЕМЫ

Речь пойдет не о том, чтобы оглушать публику трансцендентальными космическими страхами. Обычно зрителя мало интересует, что существуют глубоко скрытые ключи мыслей и действий, в которых надо прочитывать весь спектакль. Но необходимо, чтобы такие ключи существовали, и в этом заинтересованы мы.

* * *

СПЕКТАКЛЬ

Во всяком спектакле должен быть объективный материальный элемент, доступный восприятию всех. Крики, стоны, видения, сюрпризы, театральные трюки разного рода, магическая красота костюмов, сделанных по ритуальным моделям, завораживающая красота голоса, обаяние гармонии, редкие музыкальные ноты, цвет предметов, физический ритм движений, crescendo и decrescendo которых созвучно ритму привычных жестов, появление новых удивительных предметов, маски, манекены высотой в несколько метров, резкие перемены освещения, физическое воздействие света, вызывающее тепло и холод, и т. п.

РЕЖИССУРА

Именно режиссура, в которой надо видеть не только степень преломления текста, но и отправной момент театрального творчества вообще, сможет создать типический театральный язык (langage type du théâtre). В овладении этим языком исчезнет былое двоевластие автора и режиссера, на смену им придет некий единый Творец, на которого падет двойная ответственность за спектакль и за развитие действия^{ccvii}.

СЦЕНИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

Дело не в том, чтобы, убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях.

Надо найти новые средства обозначения этого языка, что-то похожее на музыкальную транскрипцию или на тот или иной способ шифровки.

При обозначении обычных предметов или человеческого тела, поднятых до уровня знаков, можно, видимо, ориентироваться на изображения иероглифов, не столько ради того, что их можно читать и воспроизводить сколько угодно, но для того, чтобы, вывести на сцену точные и мгновенно распознаваемые символы.

Такой шифрованный язык или музыкальная транскрипция может стать прекрасным средством транскрипции голоса.

Поскольку в основе этого языка лежит особое пользование интонацией, интонации должны составлять некое гармоническое равновесие, вторичную деформацию слова, которую можно воспроизводить сколько угодно.

Точно таким же образом можно проименовать и внести в каталог все десять тысяч и одно выражение лица, застывшего, словно маска, и использовать их не только в психологических целях, но и в качестве непосредственных символов конкретного сценического языка.

Более того, символические жесты, маски, позы, индивидуальные и групповые движения, бесчисленные значения которых составляют важный элемент конкретного языка театра, заклинающие жесты, характерные или произвольные позы, неистовое отстукивание ритмов и звуков будет двоиться и множиться через отражающие жесты и позы, взятые из арсенала всевозможных импульсивных жестов, неосуществленных поз, ляпсусов языка и сознания, через которые сквозит то, что можно назвать бессилием слова, и где хранятся удивительные сокровища, к которым мы не преминем при случае обратиться.

Кроме того, есть еще конкретная музыка, где звуки появляются как персонажи, где гармонии разорваны пополам и теряются в точных перебивках слов. От одного средства выражения к другому протягиваются связи и соответствия, и все, даже освещение, может получить определенный интеллектуальный смысл.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Они могут служить в качестве предметов и элементов декораций.

Необходимость глубокого прямого воздействия на восприятие через органы чувств побуждает искать совершенно необычные качества и вибрации звучания и заставляет возвращаться к старым, забытым инструментам или же создавать новые. За пределом области музыки приходится искать инструменты и механизмы, сделанные из особых сплавов и новых соединений металлов, способные издавать нестерпимые, душераздирающие звуки и шумы, при иной протяженности октавы^{ccviii}.

СВЕТ. ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ

Осветительные приборы, применяющиеся сейчас в театре, нас более удовлетворить не могут. Учитывая особое воздействие света на состояние человека, надо искать эффекты световой вибрации и новые способы

распространения света в виде волн, полос или огненных стрел.

Цветовую гамму приборов, которые нынче используются, надо пересмотреть целиком. Для того чтобы получить особое качество тона, надо ставить перед осветительным прибором ослабляющий, усиливающий или матовый фильтр и уметь вызывать ощущение тепла, холода, гнева, страха и т. п.

КОСТЮМЫ

Не следует считать, что можно иметь одни и те же театральные костюмы, одинаковые для всех пьес. Надо из всех сил избегать современных костюмов, не из суеверного пристрастия к старым, а потому, что существуют ритуальные костюмы тысячелетней давности, относящиеся к определенной исторической эпохе, но тем не менее, безусловно, сохраняющие поразительную красоту и внешне выраженную мистику именно из-за своей близости к породившим их традициям^{ссix}.

СЦЕНА. ЗАЛ

Мы уничтожим сцену и зал и заменим их единственной площадкой, без перегородок и барьеров, которая и станет местом действий. Будет установлена прямая связь между зрителем и спектаклем и между актером и зрителем, зритель будет находиться в самой гуще действия, окруженный и пронизанный им. Вовлечение зрителя в действие порождает сама форма зала.

Покинув современные театральные залы, мы придем в ангар или какое-нибудь зернохранилище и перестроим их в том духе, который нашел свое воплощение в архитектуре некоторых церквей, священных мест и храмов Верхнего Тибета.

Внутри такой конструкции будут царить особые отношения высоты и глубины. Зал будет окружен четырьмя стенами, без всяких украшений, публика будет сидеть посреди зала, внизу, на подвижных креслах, которые позволят ей следить за спектаклем, разворачивающимся вокруг нее со всех сторон. Отсутствие сцены в привычном смысле слова заставит смещать действие к четырем углам зала. Сцены будут разыгрываться на фоне стен, покрашенных известью, чтобы поглощать свет. Кроме того, вверху по всей окружности зала будут проходить галереи, как на некоторых полотнах художников Примитива^{ссx}. Такие галереи позволят актерам всякий раз, когда действие того потребует, переходить из одного конца зала в другой, и действие может тогда разворачиваться во всех, плоскостях и во всех направлениях вверх и вниз. Крик, изданный в одном конце, будет передаваться в другой конец как бы из уст в уста, с помощью ряда усилителей и модуляторов. Действие начнет свой круг, прочертит траекторию от одного яруса до другого, от одной точки до другой. Неожиданно накал достигнет предела, разразится в нескольких местах пожаром, и истинная иллюзия, а не просто прямое воздействие спектакля на зрителя, перестанет быть пустым звуком. Распространение действия в огромном пространстве приведет к тому, что освещение какой-то сцены и различные световые эффекты спектакля будут захватывать и публику, и актеров. Множеству одновременных действий, разным фазам одного и того же действия, когда

персонажи вцепятся друг в друга, как роящиеся пчелы, чтобы устоять под напором обстоятельств, а также внешнему натиску стихий будут соответствовать определенные способы освещения, имитации грома и ветра, и их контрудар испытает на себе зритель.

Однако центральная площадка все же сохранится, она не будет служить сценой в собственном смысле слова, но даст возможность соединить и завязать заново основную нить действия всякий раз, когда это нужно.

ПРЕДМЕТЫ. МАСКИ. РЕКВИЗИТ

Манекены, огромные маски, предметы необычайных размеров будут играть ту же роль, что и словесные образы, они смогут усилить конкретную сторону каждого образа и каждого выражения, — и наоборот, вещи, которые обычно требуют предметного воплощения, будут скрыты или незаметно исчезнут.

ДЕКОРАЦИИ

Декораций не будет. Для этого достаточно персонажей-иероглифов, ритуальных костюмов, манекенов в десять метров высотой, изображающих, например, бороду Короля Лиры в сцене бури; больших, в человеческий рост, музыкальных инструментов; предметов неведомой формы и неведомого назначения^{ссxi}.

АКТУАЛЬНОСТЬ

Но, скажут нам, театр так далек от жизни, от событий, от современных тревог... От современных тревог... От современности и от событий, да! От тревог, от того, что они таят в глубине и сути, — нет! И в «Зогаре» (Zohar) история Рабби Симеона, сгорающего на огне, всегда современна, как всегда современен огонь^{ссxii}.

ПЬЕСЫ

Мы не станем играть литературных пьес, мы попробуем осуществить прямую постановку известных сюжетов, событий и произведений. Характер и само расположение зала требует зрелища, и для нас не может быть закрытой темы, сколь бы она ни была широка.

СПЕКТАКЛЬ

Следует возродить идею цельного спектакля (*spectacle intégral*). Вопрос в том, как заставить говорить, чем питать и чем заполнять пространство, чтобы, как взрывчатка, заложенная в гладкой скалистой стене, оно неожиданно породило гейзеры и цветы.

АКТЕР

Актер — это самый важный элемент, так как, от эффективности его игры зависит успех спектакля, и одновременно элемент пассивный и нейтральный, поскольку ему строго отказано во всякой личной инициативе. Есть, однако, области, где он не соблюдает столь строгих правил, и между актером, от которого требуют просто воспроизвести рыдания, и актером, который должен произнести речь со всеми признаками внутренней убежденности, лежит целая пропасть, отделяющая человека от инструмента^{ссxiii}.

ИСПОЛНЕНИЕ

Спектакль будет зашифрован от начала до конца, как и язык. Только тогда в нем не будет лишних движений, все движения будут подчиняться определенному ритму; и каждый персонаж, как предельно ярко выраженный тип, его жестикация, выражение лица, костюм предстанут как ряд световых вспышек.

КИНО

Грубой видимости того, что существует, театр поэтически противопоставляет образ того, чего не существует вовсе. Впрочем, по характеру действия нельзя сравнивать кинематографический образ, который при всей своей поэтичности всегда ограничен возможностями пленки, и образ театральный, послушный всем требованиям жизни.

ЖЕСТОКОСТЬ

Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. Поскольку мы сегодня находимся в состоянии вырождения, только через кожу можно вводить метафизику в сознание.

ПУБЛИКА

Прежде всего надо, чтобы такой театр существовал^{ccxiv}.

ПРОГРАММА

Мы поставим, не придерживаясь текста:

1. Адаптацию пьесы эпохи Шекспира, отвечающую нынешнему тревожному состоянию умов, будь это шекспировский апокриф, например «Arden of Faversham»^{ccxv}, либо другая пьеса того же времени.

2. Пьесу необычайной поэтической свободы Леон-Поля Фарга^{ccxvi}.

3. Отрывок из «Зогара»: историю Рабби Симеона, все еще сохраняющую силу и ясность пожара.

4. Историю Синей Бороды, воссозданную по архивам, с добавлением новых идей эротизма и жестокости^{ccxvii}.

5. Взятие Иерусалима, по Библии и Истории^{ccxviii}, с характерным кровавым растекающимся цветом и чувством потерянности и паники в умах, заметном даже при искусственном освещении; с другой стороны, метафизические диспуты пророков и то ужасное умственное возбуждение, которое они вызывают, бьющее рикошетом по Царю, Храму, Толпе и Событиям.

6. Повесть о Маркизе де Саде, эротизм которой будет транспонирован, изображен аллегорически и прикрыт, с резким внешним выражением жестокости и сокрытием всего остального^{ccxix}.

7. Одну или несколько романтических мелодрам, где неправдоподобие станет действенным и конкретным элементом поэзии^{ccxx}.

8. «Войцека» Бюхнера, из духа противоречия собственным принципам и в качестве примера того, что можно извлечь на сцене из конкретного текста^{ccxxi}.

9. Произведения елизаветинского театра, освобожденные от текста, где будет сохранен лишь внешний наряд эпохи, ситуации, персонажи и действие.

ПИСЬМА О ЖЕСТОКОСТИ^{ссххii}

Письмо первое^{ссххiii}

Ж[ану] П[олану]

Париж, 13 сентября 1932 г.

Дорогой друг,

Я не могу дать вам разъяснения по поводу моего Манифеста, так как они могут лишить его аромата. Все, что я могу сделать, так это предварительно прокомментировать мое название Театр Жестокости и объяснить, почему оно выбрано.

В этой Жестокости речь не идет ни о садизме, ни о крови, по крайней мере не только об этом.

Я не культивирую ужас. Слово «жестокость» следует понимать в широком смысле, а не в материальном и хищном, который с ним обычно связывают. Я отстаиваю право отбросить привычные понятия языка, раз и навсегда разбить оболочку, сбить железный ошейник, вернуться, наконец, к этимологическим источникам языка, все еще способным оживить в абстрактных понятиях конкретное значение слова.

Нетрудно представить себе чистую жестокость (*une cruauté pure*), без разрывания плоти. А впрочем, рассуждая философски, что же такое жестокость? В рационалистическом смысле жестокость означает суровость, неумолимую решимость действия, абсолютный необратимый детерминизм^{ссххiv}.

Обычный философский детерминизм с точки зрения нашего существования является одним из проявлений жестокости.

Напрасно слову «жестокость» придают значение кровавой суровости, немотивированного желания физического зла как такового. Эфиопский вождь, привязывая к повозке побежденных принцев, обращенных им в рабство, делает это не только из нечестивого стремления к крови. Жестокость действительно не является синонимом пролитой крови, терзаемой плоти, распятого врага. Подобное отождествление жестокости с муками составляет лишь малую часть проблемы. В жестокости действует своего рода высший детерминизм, перед которым склоняется сам палач, исполняющий казнь, и не исключено, что в будущем ему суждено *претерпеть* то же самое. Жестокость прежде всего ясна, это своеобразный суровый путь, подчинение необходимости. Не бывает жестокости без осознания, без какого-то непрерывного осознания сделанного^{ссххv}. Именно осознание придает отправлению любого жизненного акта свой кровавый цвет, свой налет жестокости, так как ясно, что жизнь — это всегда чья-то смерть.

Письмо второе^{ссххvi}

Ж[ану] П[олану]

Париж, 14 ноября 1932 г.

Дорогой друг,

Жестокость не является поздним приложением к моей мысли, она там всегда была, но мне надо было осознать ее. Я употребляю слово «жестокость»

для обозначения жажды жизни, космической непреложности и неумолимой необходимости; я употребляю это слово в гностическом смысле жизненного вихря, пожирающего мрак; я обозначаю им ту боль за пределами неотвратимой необходимости, без которой жизнь не может существовать. Добро желательно — это результат действия; зло же постоянно. Невидимый бог, когда творит, подчиняется жестокой необходимости акта творения, навязанной ему самому, но он не может не творить, то есть не может не допускать к центру вольно кружащегося вихря блага хоть какой-то частицы зла, которая со временем становится все меньше и бледнее. И театр, понятый как непрерывный акт творения, как цельное магическое действие, подчиняется этой необходимости. Пьеса, где не будет этой воли, этой слепой жажды жизни, способной преодолеть все, проглядывающей в каждом жесте, в каждом движении и явно различимой в трансцендентальном смысле действия, останется произведением ненужным и бесполезным^{ссxxvii}.

Письмо третье^{ссxxviii}

[Андре] Р[олану] де Р[еневиллю]

Париж, 16 ноября 1932 г.

Дорогой друг,

Признаюсь, что я не понимаю и не допускаю возражения по поводу моего названия. Потому что мне кажется, что творчество и сама жизнь проявляются только как некая форма суровости, то есть глубоко скрытой жестокости, которая неумолимо, любой ценой, приводит все к своему концу.

Любое усилие — жестокость, существование через усилие — тоже жестокость. Выходя из состояния покоя и простираясь до границ бытия, Брахма испытывает страдание, которое, может быть, излучает гармонию радости, но на крайнем пределе выражает себя лишь в ужасающем грохоте.

В пылу жизни, в жажде жизни, в иррациональном тяготении к жизни есть своего рода изначальная злость: эротическое желание — жестокость, поскольку оно сжигает все преграды; смерть — жестокость; воскресение — жестокость; преображение — жестокость, поскольку, куда ни посмотри, в этом замкнутом и круглом мире нет места для истинной смерти. Вознесение — это болезненный разрыв, так как замкнутое пространство питается жизнями, всякая более сильная жизнь пробивается через другие и, значит, пожирает их в той страшной бойне, которую называют преображением и благом. В явленном мире, говоря на языке метафизики, зло остается перманентным законом, а благо — лишь усилием и, стало быть, еще одной жестокостью, добавленной к первой.

Не понимать этого — значит не понимать основных идей метафизики. И пусть после этого мне не говорят, что мое название слишком узко. Только соединяясь с жестокостью, затвердевают вещи и формируются различные планы бытия. Благо лежит всегда на поверхности, а внутри всегда зло. Зло, которого со временем станет меньше — но только в тот высший миг, когда все, что было формой, снова будет готово возвратиться в хаос.

ПИСЬМА О ЯЗЫКЕ^{ссххix}

Письмо первое^{ссххх}

Б[енжамену] К[ремель]

Париж, 15 сентября 1931 г.

Мсье,

В статье о режиссуре театра Вы утверждаете, что, «считая режиссуру автономным искусством, мы рискуем совершить серьезную ошибку» и что «представление, зрелищная сторона драматического произведения, не должны быть совершенно независимы, подобно одинокому рыцарю». Более того, вы говорите, что это само собой разумеющиеся истины.

Вы тысячу раз правы, видя в режиссуре лишь второстепенное служебное искусство, и даже те, кто занимается им совершенно независимо, отрицают его глубокую оригинальность. До тех пор, пока режиссура в сознании самых независимых режиссеров остается просто способом презентации текста, дополнительным средством раскрытия смысла произведений, своего рода театральным посредником, не имеющим самостоятельного значения, она будет представлять ценность лишь в той мере, в какой ей удастся скрыться за теми самыми произведениями, которым она желает быть полезной. И это будет продолжаться до тех пор, пока главный интерес сценического произведения будет заключаться в тексте, пока в театре, искусстве представления, литература будет брать верх над представлением, по ошибке называемым спектаклем, во всем уничижительном, второсортном, эфемерном и поверхностном смысле подобного наименования.

Вот здесь, на мой взгляд, заключается само собой разумеющаяся истина: для того чтобы возродить или хотя бы поддержать жизнь театра как автономного искусства, надо хорошенько прояснить, что же отличает его от текста, от чистого слова, от литературы, от всех прочих средств письма и фиксации.

Можно по-прежнему считать, что театр строится на главенстве текста, все более избыточного, пространного и нудного, подчиняющего себе всю эстетику сцены.

Сама мысль о том, что надо рассадить персонажей на нескольких поставленных в ряд стульях или креслах и заставить рассказывать удивительные истории, может быть, еще не является абсолютным отрицанием театра, который ничуть не нуждается в движении, чтобы быть тем, чем он должен быть, — это, скорее, просто извращенная мысль.

В том, что театр стал делом преимущественно психологическим, интеллектуальной алхимией чувств и вершиной искусства, в плане драматическом стал мыслиться некий идеал тишины и неподвижности, — следует видеть лишь извращение на сцене идеи сосредоточения.

Сосредоточение в игре, которое применяют японцы наряду с прочими выразительными средствами, имеет значение только как одно из средств наравне с другими. Увидеть в этом цель сцены — значит отказаться от пользования сценой, уподобить себя человеку, который захотел построить

пирамиды, чтобы поместить туда труп фараона, но, увидев, что труп фараона вполне помещается в склепе, удовольствовался бы склепом и приказал бы их взорвать.

Он взорвал бы в тот момент всю философскую и магическую систему, где склеп — лишь отправная точка, а труп — определенное условие.

С другой стороны, не прав и режиссер, который печется о своем деле в ущерб тексту, правда, может быть, в меньшей степени, чем критик, вменяющий ему в вину исключительное внимание к режиссуре.

Отдавая все свое внимание режиссуре как специфически театральной стороне спектакля по отношению к драме, режиссер стоит на верном пути: театр для него работа по постановке спектакля. Но и режиссура, и спектакль играют словами. Понятие «режиссура» получило на практике столь пренебрежительный смысл, потому что в нашей европейской концепции театра членораздельная речь (*langage articulé*) на сцене преобладает над всеми другими постановочными средствами^{ссxxxі}.

Ничуть не доказано, что язык слов самый лучший. Видимо, на сцене, представляющей прежде всего пространство, которое надо заполнить, и место, где что-то происходит, язык слов должен уступить место языку знаков; их предметная оболочка поражает нас сильнее всего.

С этой точки зрения объективный режиссерский труд вновь обретает свое интеллектуальное достоинство, оттого что слово бледнеет перед жестом и пластическая и эстетическая сторона театра, утратив качества декоративного посредника, становится в прямом смысле слова *языком* непосредственного общения.

Иными словами, если в пьесе, созданной для того, чтобы ее проговорили на сцене, режиссер не имеет права задерживаться на декоративных эффектах с их более или менее искусным освещением, на игре ансамблей, скрытых движениях, на всех, так сказать, эпидермических вещах^{ссxxxіі}, которые лишь перегружают текст, — то тем не менее, занимаясь всем этим, он оказывается гораздо ближе к конкретной реальности театра, чем, например, актер, который вполне мог бы придерживаться книги, не прибегая к сцене и не понимая ее пространственных задач.

Мне могут противопоставить высокую драматическую силу всех великих трагиков, у которых, кажется, доминирует как раз литературный или во всяком случае речевой аспект.

Я ответил бы на это так: если мы сегодня столь неспособны дать достойное представление об Эсхиле, Софокле и Шекспире, то причина, видно, в том, что мы утратили ощущение физической стороны их театра; человеческий, действенный смысл отдельного высказывания, отдельного жеста, общего сценического смысла ускользает от нас. Эта сторона столь же важна, как и блестящее речевое членение психологии героев, а может, и более.

Именно здесь, в характере точного жеста, меняющегося со временем и отражающего историческую форму чувства, мы видим глубокий гуманизм их театра.

Но так ли это, действительно ли существует физическая сторона театра, —

ведь я уверен, что ни один из упомянутых великих трагиков сам по себе еще не театр, что театр есть дело сценического воплощения и он живет только им. Что бы тут ни говорили, желая причислить театр к низшим искусствам (поживем — увидим), но театром следует называть определенный способ заполнения и оживления сценического пространства, когда вдруг в какой-то момент вспыхивает пламя, охватывая пожаром чувства и ощущения, и возникают неразрешенные ситуации, выражающие себя в конкретных жестах.

Более того, конкретные жесты должны обладать такой силой воздействия, чтобы зритель забыл о существовании обычного человеческого языка. Речь станет лишь средством отталкивания, передышкой возмущенного пространства, и искусство жеста поднимется до уровня конкретной абстракции.

Одним словом, театр должен стать экспериментальной демонстрацией глубокого внутреннего тождества конкретного и абстрактного.

Ведь наряду с культурой слов существует культура жестов. В мире есть другие языки, кроме нашего западного языка, который любит обнажить и иссушить идею, представляя ее недвижимой и инертной, так что, проходя в нашем сознании, она не в силах всколыхнуть всей системы естественных аналогий, как это бывает в восточных языках.

Театр должен по праву оставаться самым живым и самым действенным связующим центром мощных взрывов и аналогий, когда идею можно поймать на лету, на любой ступени ее превращения в абстракцию.

Нельзя создать настоящий театр, не замечая изменения самой плоти идей, не умножая число известных и понятных чувств за счет состояний духа из области подсознательного, которые легче передать, опираясь на силу внутреннего жеста, чем сформулировать в точных словах.

Одним словом, высокая идея театра могла бы примирить нас со Становлением в философском понимании этого слова, подсказать нам на примере всевозможных объективных ситуаций трудноуловимую мысль об изменении и превращении идей в вещи, а не чувств в слова.

По-видимому, как раз из такого желания театр и вырос. Человек со своими интересами должен появляться на сцене только в той мере и в тот момент, когда он магнетически встречается со своей судьбой. Не для того, чтобы претерпевать ее, а для того, чтобы померяться с ней силой.

Письмо второе^{ссxxxiii}

Ж[ану] П[олану]

Париж, 28 сентября 1932 г.

Дорогой друг,

Я не думаю, что, прочитав однажды мой Манифест, Вы стали бы по-прежнему настаивать на своих возражениях, — значит, или Вы его совсем не читали, или прочитали плохо. Мои спектакли не имеют ничего общего с импровизациями Копо^{ссxxxiv}. Как бы глубоко они ни были погружены в конкретное и внешнее, как бы ни искали опоры в раскрытой природе, а не в запертых тайниках мозга, они от этого отнюдь не становятся подвластны капризам вдохновения актера, не затронутого культурой и рефлексией, тем

более актера современного, который, отойдя от текста, погружается — и больше знать ничего не хочет.

Я не собираюсь отдавать на волю случая судьбу моих спектаклей и судьбу театра. Нет.

На самом деле произойдет вот что. Речь пойдет не больше не меньше как об изменении исходной точки художественного творчества и ниспровержении привычных законов театра. Речь пойдет о том, чтобы заменить обычный разговорный язык качественно иным языком, равноценным языку слов по своим выразительным способностям, но истоки которого были бы глубже, чем истоки мысли.

Граматику этого нового языка надо еще составить. Основной материал, сущность его и даже, если угодно, альфа и омега, — это жест. Он скорее вырастает из *необходимости* слова, а не из слова уже сотворенного. Встречая в слове тупик, он стихийно возвращается к жесту. Он бегло касается некоторых законов внешнего выражения человеческого начала. Он погружается в необходимость. Он поэтически заново проделывает тот путь, который привел к созданию языка. Он сознает многосложность мира, разбуженного языком, и пробует оживить его во всей целостности. Он выясняет устойчивые внутренние связи в различных слоях одного слога, которые пропадают, как только слог на них замкнется. Все эти операции, сделавшие слово Виновником пожара, от которого, будто щитом, охраняет нас Огонь-Отец, став в облике Юпитера уменьшенной латинской моделью греческого Зевса-Отца, — все эти операции он проделывает заново, пользуясь криком, звукоподражанием, знаком, позой, медленными, сильными и страстными нервными модуляциями, ступень за ступенью, термин за термином. Я считаю принципиально важным, что слова не хотят выговаривать всего; что по своей природе и своему характеру, установившемуся раз и навсегда, они останавливаются и парализуют мысль, лишая ее возможности развития. Под развитием я понимаю конкретные свойства протяженности, поскольку мы находимся в конкретном и протяженном мире. Итак, этот язык способен сжимать и использовать протяженность, то есть пространство, и, используя его, заставляя его говорить; я беру протяженные предметы и вещи в качестве образов и слов, я соединяю их и привожу к соответствию по законам символизма^{ссxxxv} и живых аналогий, вечным законам любой поэзии и любого жизнеспособного языка, а также китайских идеограмм и старых египетских иероглифов. Я не собираюсь ограничивать возможности театра и языка под тем предлогом, что никогда не буду ставить литературные пьесы, я расширяю язык сцены и умножаю его возможности.

Я добавляю к языку речи другой язык и пытаюсь вернуть истинное слово, о таинственных возможностях которого мы забыли, со всей его магической действенностью и завораживающей девственной силой. Когда я говорю, что не буду ставить литературных пьес, я хочу сказать, что никогда не поставлю пьесы, построенной на тексте и слове, что в моих спектаклях будет преобладать физическое начало, которое невозможно закрепить и записать на обычном языке, и даже то, что написано и проговорено, будет звучать в новом смысле.

Вопреки тому, что практикуется здесь — то есть в Европе, или, вернее, на Западе, — театр не будет более строиться на диалоге, и сам диалог или то небольшое, что от него осталось, не будет редактироваться или утверждаться заранее, но только на сцене; он будет создан, сотворен на сцене, в зависимости от характера языка, поз, движений и предметов^{ссxxxvi}. Но все эти физические ощупывания материала, где Слово предстанет как необходимость, как результат последовательных сдавливаний, ударов, сценических маневров и столкновений (только тогда театр снова станет живым настоящим делом и сбережет эмоциональный трепет, без которого искусство теряет смысл), — все эти ощупывания, поиски, встряски в конце концов приведут к определенному результату, к некоторой *записанной* композиции, зафиксированной в мельчайших деталях и обозначенной новыми знаками. Композиция и творческие идеи будут рождаться не в голове автора, они будут развиваться в самой природе, в реальном пространстве, и окончательный результат станет столь же жестким и определенным, как и в любом литературном произведении, но гораздо богаче в объективном плане.

P. S. То, что принадлежит режиссуре, должно быть усвоено автором, и то, что принадлежит автору, тоже должно вернуться к автору, но уже как режиссеру, с тем чтобы мы смогли, наконец, покончить с нелепым двоевластием режиссера и автора.

Если автор непосредственно не сталкивается со сценическим материалом, не мечется по сцене в поисках ориентиров, не навязывает спектаклю силу своей внутренней установки, он предаёт свою миссию. И тогда его с полным правом замещает актер. Тем хуже для театра, которому остается лишь терпеть подобную узурпацию.

Темп спектакля опирается на дыхание, то стремительно летя вниз по воле сильного выдоха, то отступая и слабея на продолжительном женском вдохе. Остановленный жест вызывает брожение внутренних движений, такой жест несет в себе самую магию заклинания.

Хоть нам и приятно подсказать кое-что, касающее энергетической живой жизни театра, мы совсем не собираемся устанавливать законы.

Человеческое дыхание подчиняется принципам, вытекающим из бесчисленных комбинаций каббалистических триад^{ссxxxvii}. Существует шесть основных триад, но их комбинациям нет числа, поскольку именно из них исходит всякая жизнь^{ссxxxviii}. И театр как раз является тем местом, где можно сколько угодно воспроизводить это магическое дыхание. Фиксация мажорного жеста вызывает в ближайшей к нему зоне частое и неровное дыхание — но это же самое дыхание, увеличиваясь в объеме, начинает медленно посылать свои волны в направлении остановленного жеста. Существуют абстрактные принципы, но нет конкретного пластического закона; единственный закон — это поэтическая энергия, которая движется от сдавленной тишины к зачатку спазма, от отдельного слова на *mezzo voce*^{ссxxxix} до тяжело ширящейся бури медленно нарастающего хора.

Но главное — создать перспективы, переходы от одного языка к другому.

Секрет театра в пространстве (l'espace) заключается в диссонансе, смещении тембров и диалектической развязке экспрессии.

Кто имеет представление о том, что такое язык, поймет нас. Мы только ради него и пишем. Кроме того, мы дадим несколько добавочных уточнений, которые дополняют Манифест Театра Жестокости.

Все главное сказано в первом Манифесте, второй лишь уточняет некоторые моменты. Он дает приемлемое определение Жестокости и предлагает описание сценического пространства. Потом будет видно, что мы из этого сможем сделать.

Письмо третье

Ж[ану] П[олану]

Париж. 9 ноября 1932 г.

Дорогой друг,

Возражения, которые были сделаны Вам и мне по поводу Манифеста Театра Жестокости, касаются, во-первых, самой жестокости: не ясно, какое место она занимает в моем театре, по крайней мере — как его существенный и определяющий элемент; а во-вторых — моего понимания театра.

Что касается первого возражения, я признаю правоту тех, кто мне его высказывает, но не относительно жестокости или театра, а относительно того места, которое жестокость занимает в моем театре. Мне бы следовало объяснить свое особое употребление этого слова и сказать, что я им пользуюсь не в случайном второстепенном смысле, из пристрастия к садизму и по извращенности духа, из любви к редким чувствам и нездоровым настроениям, то есть, по-моему, смысл этого слова не зависит от обстоятельств. Речь идет не о жестокости как пороке, как нарастании извращенных желаний, изливающих себя в кровавых актах, как злокачественные опухоли на пораженных тканях, — напротив, речь идет о чистом и отрешенном чувстве, об истинном движении духа, повторяющем жест самой жизни. Речь идет о том, что жизнь, в метафизическом ее понимании, допуская протяженность, плотность, тяжесть и материю, допускает и зло как прямое их следствие, — зло и все, что неотделимо от зла, пространства, протяженности и материи. Все заканчивается осознанием и страданием или осознанием в страдании. Жизнь вряд ли может существовать без какой-то слепой неумолимости, которую приносят указанные обстоятельства, иначе она не была бы жизнью, но эта неумолимость, эта жизнь, продолжающаяся несмотря ни на что, это строгое и чистое чувство и есть жестокость.

Я сказал «жестокость», как мог бы сказать «жизнь» или «необходимость», потому что прежде всего я хочу объяснить, что театр для меня — вечное действие и эманация^{ccxl}, что в нем нет ничего постоянного, что я вижу в нем подлинное, то есть живое и магическое действие.

Я ищу любую возможность, чтобы на деле приблизить театр к той высокой, может быть, несоизмеримой, но во всяком случае живой и сильной идее, какую я давно вынашиваю.

Что же касается самой редакции Манифеста, я признаю, что она резка и в

общем неудачна.

Я утверждаю там суровые необычные принципы, на первый взгляд отталкивающие и ужасные, но когда от меня ждут доказательств их правомерности, я перехожу к следующим принципам.

Короче говоря, диалектика этого Манифеста слаба. Я без перехода перескакиваю от одной мысли к другой. Никакая внутренняя необходимость не может оправдать такого изложения материала.

Теперь по поводу последнего возражения. Я настаиваю на том, что режиссер, как некий демиург, хранящий в голове мысль о неумолимой чистоте и завершенности любой ценой, если он действительно хочет быть режиссером, то есть человеком, имеющим дело с материей и предметами, должен пытаться найти — в физическом плане — такое напряженное движение, такой страстный и точный жест, чтобы в плане психологическом он соответствовал абсолютной и нераздельной нравственной строгости, а в плане космическом — разгулу слепых сил, которые приводят в движение то, что им суждено приводить в движение, и по пути сокрушают и жгут все, что они должны сокрушать и жечь^{ccxli}.

И наконец, главный вывод.

Театр больше не искусство или же искусство бесполезное. Он полностью соответствует западным представлениям об искусстве. Мы устали от декоративных пустых чувств и бесцельных движений, служащих лишь приятным удовольствием для глаз, мы хотим, чтобы в театре было действие, но в строгом соответствии с планом, который еще предстоит оговорить.

Нам необходимо настоящее действие, но не связанное с повседневной жизнью. Театральное действие разворачивается отнюдь не в социальном плане, а в плане моральном и психологическом.

Ясно, что проблема не простая, но следует признать, что, как бы наш Манифест ни был хаотичен, труден и неприятен, он не уклоняется от существа вопроса, скорее наоборот, он атакует его в лоб, чего давно уже не смеет ни один театральный деятель. До сих пор никто не посягал на сам принцип театра, в сущности метафизический. Дефицит подходящих для театра пьес не связан с недостатком талантов или авторов.

Не будем обсуждать вопрос о таланте. В европейском театре живет одно принципиальное заблуждение, вытекающее из самого порядка вещей, когда отсутствие таланта кажется следствием, а не просто случайностью.

Если эпоха отвернулась от театра и перестала им интересоваться, значит, театр перестал отображать ее. Мы уже не надеемся, что театр даст нам Мифы, на которые можно опереться.

Не исключено, что мы переживаем уникальную эпоху мировой истории, когда мир, словно пропущенный через решето, видит, как исчезают в бездне его старые ценности. Общественная жизнь разваливается в своей основе^{ccxlii}. В нравственном и социальном отношении это проявляется в чудовищной разнузданности желаний, в высвобождении самых низких инстинктов, в треске пламени сгорающих жизней, раньше времени предавших себя огню.

В современных событиях интересны не события сами по себе, а та

предельная точка накала, то состояние нравственного брожения, в которое они погружают умы. Они постоянно и сознательно ввергают нас в состояние хаоса.

Все, что терзает дух, не давая ему утратить своего равновесия, оборачивается для него страстным средством выражения внутреннего импульса жизни.

Именно этой страстной мифической реальности и не замечает театр, и публика совершенно справедливо игнорирует его, раз он до такой степени игнорирует действительную жизнь.

Можно упрекнуть современный театр в убийственном недостатке воображения. Театр должен стоять вровень с жизнью, не с жизнью отдельного индивидуума, не с тем ее частным аспектом, где царят *характеры*, а, если можно так сказать, с жизнью, выпущенной на волю, сметающей на своем пути человеческую индивидуальность; человек остается в ней лишь отблеском. Создать Мифы — вот в чем истинная цель театра; выразить жизнь в ее космической беспредельности и извлечь из нее те образы, в которых нам сладко будет вновь обрести себя.

Надо достичь всеобщего подобия всего всему, столь мощного, чтобы оно могло мгновенно себя проявить.

Пусть оно освободит нас, принеся в жертву Мифу нашу маленькую человеческую индивидуальность, пусть оно освободит нас. Персонажей, пришедших из Прошлого, опираясь на силы, найденные в Прошлом.

Письмо четвертое

Ж[ану] П[олану]

Париж, 28 мая 1933 г.

Дорогой Друг,

Я не говорил, что хочу непосредственно воздействовать на эпоху, — я сказал, что театр, который я хотел создать, предполагал другую форму цивилизации, чтобы вписаться в свою эпоху.

И не отображая своего времени, театр может привести к глубоким изменениям идей, нравов, верований, принципов, на которых покоится дух времени. Во всяком случае, это не мешает мне заниматься тем, чем хочу, и делать это неукоснительно. Я сделаю то, о чем мечтал, или не сделаю ничего.

Относительно характера спектакля я не могу дать дополнительных разъяснений. Тому есть две причины.

Одна состоит в следующем: то, что я хочу сделать, легче сделать, чем сказать.

Другая заключается в том, что я не хочу стать жертвой плагиата, как со мной уже не раз случалось.

На мой взгляд, никто не имеет права называть себя автором, то есть создателем, кроме человека, к которому переходит непосредственное руководство сценой. Именно здесь болевая точка театра не только во Франции, но и в Европе, и в целом на Западе: западный театр признает только один язык, он признает свойства языка и позволяет называть языком, с тем особым интеллектуальным достоинством, которое обычно приписывают этому слову,

только грамматически упорядоченную членораздельную речь, то есть язык слова, причем литературного слова, которое, независимо от того, произнесено оно или нет, имеет смысл только как зафиксированное на письме слово.

В театре, как мы его нынче понимаем, текст решает все. Совершенно ясно, окончательно принято, проникло в нравы и сознание и вошло в ранг духовных ценностей утверждение, что основным языком является язык слов. Пора согласиться, что сегодня, даже с точки зрения западной, все слова уже окостенели, оледенели, застыли в своем значении, в узких схемах терминологии. Для нынешнего театра написанное слово имеет точно такую же ценность, что и слово произнесенное. Это позволяет некоторым любителям театра считать, что прочитанная пьеса доставляет большее и более определенное наслаждение, нежели пьеса поставленная. Все, что относится к специфическому произношению слова, к вибрации, производимой им в пространстве, все, чем слово может дополнить мысль, равно ускользает от них. Слово, понятое таким образом, имеет лишь дискурсивную, то есть разъяснительную, ценность. В таком случае нельзя считать преувеличением, что в своем четко определенном и законченном терминологическом смысле слово может лишь остановить мысль, оно очерчивает и ограничивает ее; в общем, слово всегда только результат.

Видимо, не зря поэзия ушла из театра. Не просто по стечению обстоятельств давным-давно замолчали все драматические поэты. Язык слов имеет свои законы. Слишком привыкли за последние более чем четыреста лет, особенно во Франции, использовать слово в театре только в качестве определения. Слишком часто действие вращалось вокруг психологических тем, а ведь основные комбинации их не бесконечны, отнюдь нет. Слишком приучили театр обходиться без любопытства и, главное, без воображения.

Театр, как и слово, нуждается в том, чтобы ему дали свободу.

Упорное стремление заставлять героев вести разговоры о чувствах, о страстях, о желаниях и позывах чисто психологического порядка, где слово служит дополнением к бесчисленным проявлениям мимики, поскольку в этой области требуется точность, — такое упрямство стало причиной того, что театр утратил свое истинное предназначение; приходится ждать пауз, чтобы лучше расслышать шум жизни. Западная психология выражает себя в диалоге, но постоянное присутствие ясного слова, которое выговаривает все, приводит к его омертвлению.

Восточный театр сумел сохранить в слове способность к расширению, ведь ясный смысл еще далеко не все, главное — музыка слова, обращенная непосредственно к бессознательному. Вот почему в восточном театре нет языка слов, но есть язык жестов, поз и знаков, который в плане выражения мысли обладает той же способностью к расширению и обнажению смысла, что и язык слов. На Востоке язык знаков ставят выше обычного языка, признают за ним непосредственно магическое воздействие. Он обращен не только к сознанию, но и к чувствам и с помощью чувств может достичь еще более богатых и плодоносных областей, где наша нервная чувствительность раскрывается в полную силу.

Итак, если автор владеет языком слова, а режиссер — его раб, то здесь всего-навсего вопрос точности выражения. Существует путаница в терминах, которая объясняется тем, что для нас режиссер в обычном понимании этого слова всего лишь ремесленник, адаптер, своего рода переводчик, которому извечно суждено переводить драматическое произведение с одного языка на другой; но путаница может сохраниться, и режиссеру придется отступать в тень перед актером до тех пор, пока будут считать само собой разумеющимся, что язык слов выше всех других языков и что в театре нельзя применять никакого другого языка, кроме этого.

Вспомним на минуту дыхание, пластику и движение как истоки языка, снова свяжем слово с тем физическим движением, которое его породило, пусть логический и дискурсивный смысл растворится в его физической чувственной оболочке, то есть пусть слова воспринимаются не только в зависимости от того, что они выражают по законам грамматики, но и со стороны их звучания и движения, пусть эти движения будут похожи на простые обычные жесты, какие мы часто повторяем во всех жизненных ситуациях и каких не хватает актерам на сцене, — вот тогда возродится и снова станет живым язык литературы и начнут разговаривать сами предметы, как на полотнах некоторых старых мастеров. Свет не будет больше элементом декораций, он станет похож на настоящий язык, и предметы на сцене, гудящие от избытка смысла, устроятся в известном порядке и явят свое лицо. Вот таким непосредственным физическим языком владеет только режиссер. И он получает возможность творить совершенно независимо.

Однако было бы странным, если бы в области, более близкой к жизни, чем всякая другая, человек, который всем там заправляет, то есть режиссер, был вынужден всякий раз уступать автору, который в общем работает с абстракциями, то есть на бумаге. Даже если бы в активе режиссуры не было языка жестов, который вполне достигает уровня языка слов и превосходит его, любая немая постановка, с ее движениями, множеством персонажей, с ее освещением и декорациями, могла бы поспорить с тем, что есть самого глубокого на таких полотнах, как «Дочери Лота» Лукаса Ван ден Лейдена, как некоторые «Шабаша» Гойи, некоторые «Воскресения» и «Преображения» Эль Греко, как «Искушение Святого Антония» Иеронима Босха, тревожная и таинственная «Безумная Грета» Брейгеля-старшего, где красный, текущий потоками свет, обозначенный в некоторых местах картины, кажется, льется со всех сторон и каким-то неизвестным мне техническим приемом останавливает в метре от картины оцепенелый взгляд зрителя. И везде там бурлит театр. Волнение жизни, остановленное кругом белого света, вдруг пропадает в неведомых низинах. Лиловый лязгающий звук поднимается от этой вакханалии призраков, и кровоподтеки на человеческой коже ни разу не даны в одном цвете. Истинная жизнь — всегда белая и движущаяся, скрытая жизнь — лиловая и неподвижная, она владеет всеми возможными позами бесчисленных видов неподвижности. Это немой театр, но он говорит нам гораздо больше, чем мог бы рассказать о себе в словах. Все эти картины имеют двойной смысл, и помимо своей чисто живописной стороны они несут наставление и обнажают

таинственные и ужасные лики природы и духа.

Но, к счастью для театра, режиссура есть нечто большее. Кроме постановочной работы с ее материальными, осязаемыми средствами, чистая режиссура, используя жесты, гримасы, движения тела и соответствующую музыку, имеет все, что имеет слово, более того, она владеет и самим словом. Ритмические повторения слогов, особые модуляции голоса, скрывающие точный смысл слова, обрушивают на мозг огромное количество образов, вызывая более или менее сильное гипнотическое состояние и что-то похожее на органические изменения в восприятии и сознании, что дает возможность извлечь из литературной поэзии ту немотивированность (*gratuité*), которая ей бывает свойственна. Вот к этой немотивированности и стягиваются все проблемы театра.

ТЕАТР ЖЕСТОКОСТИ (ВТОРОЙ МАНИФЕСТ)^{ccxliii}

Признавая или не признавая этого, сознательно или бессознательно, но, в сущности, именно поэтическую, трансцендентальную сторону жизни ищет публика в любви, в преступлении, в наркотиках, в войне и в бунте.

Театр Жестокости создан, чтобы вывести на сцену страстную, содрогающуюся жизнь, и «жестокость», от которой он отталкивается, следует понимать как безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств.

Такая жестокость может стать, когда надо, кровавой, но не всегда, — ее даже можно сравнить с жесткой нравственной чистотой, которая не боится заплатить за жизнь сколько надо.

1. Относительно содержания,

то есть выбранных тем и сюжетов: Театр Жестокости будет отбирать сюжеты и темы, отвечающие тревоге и беспокойству нашего времени.

Он не собирается отдавать кинематографу вопросы толкования Мифов о человеке и современной жизни. Он будет делать это по-своему, то есть вопреки экономическому и утилитарно-техническому развитию мира, он оживит интерес к большим тревогам и большим глубоким страстям, которые в современном театре скрыты под наружным блеском псевдоцивилизованного человека.

Это будут космические, универсальные темы, взятые из самых древних текстов мексиканской, индийской, иудейской, иранской и прочих космогонических систем.

Отказываясь от человека психологического с его резко очерченными чувствами и характером, театр обратится к человеку тотальному, но не к человеку социальному и законопослушному, сущность которого искажена религией и наставлениями.

Он увидит в человеке не только лицевую, но и обратную сторону духовной деятельности; воображение и мечты войдут туда наравне с реальной жизнью.

Кроме того, большие социальные перевороты, столкновения рас и народов, силы природы, игра случая, магнетизм неизбежности найдут там свое отображение или косвенно — в возбужденных жестах персонажей, выросших до размеров мифических богов, героев и чудовищ, или же прямо — в формах материально ощутимых проявлений, достигнутых с помощью новых научных методов.

Эти боги, герои, чудовища, природные и космические силы будут отвечать образам самых древних священных текстов и старых космогонических систем.

2. Относительно формы

Поскольку потребность театра вновь припасть к источникам вечно страстной поэзии, доступной чувствам самой отсталой и рассеянной части публики, можно удовлетворить через возвращение к старым примитивным Мифам, мы будем требовать именно от режиссуры, а не от текста, умения материализовать и, главное, *осовременить* старые конфликты, то есть сначала эти темы надо перенести непосредственно на сцену и материализовать в движениях, формах и жестах и только потом выражать в словах.

Таким образом, мы отвергаем суеверное отношение театра к тексту и диктатуру писателя.

Только так мы приблизимся к старинному народному зрелищу, которое может быть воспринято непосредственно чувством, без деформации языка и помех в виде слов и речи.

Мы думаем построить театр прежде всего на зрелище, мы введем в спектакль новое понимание пространства, которым можно будет пользоваться во всех плоскостях и на всех уровнях перспективы, вверх и вниз; с этим пониманием пространства будет связано особое понимание времени и движения.

В пределах определенного промежутка времени мы постараемся соединить максимально возможное количество движений с максимально возможным количеством материализованных образов и различных обозначений характера движения.

Найденные образы и движения не только будут внешне удовлетворять зрение и слух, они станут источником более таинственного и более значимого духовного наслаждения.

Таким образом, театральное пространство будет использовано не только во всем своем размере и объеме, но, если можно так сказать, и в своем *подтексте*.

Нагромождение образов и движений, тайные связи предметов, пауз, криков и ритмов создадут настоящий физический язык на основе уже не слов, а знаков.

Разумеется, к этому количеству движений и образов, ограниченному известным промежутком времени, мы вправе добавить паузы, ритм, а также особого рода вибрацию и реально выраженное напряжение материальных предметов и совершенных, законченных жестов. Можно сказать, что дух самых древних иероглифов благословляет рождение чисто театрального языка.

Простая публика всегда была лакома до прямых образных выражений. Произнесенное слово и четкая фраза войдут во все ясные и прозрачные

моменты действия, где жизнь отдыхает и начинает говорить разум.

Но помимо логического, слова будут употребляться и в колдовском, истинно магическом смысле, в зависимости не только от их значения, но и от их формы, их чувственной эманации.

Ведь эти поразительные явления чудовищ, разнузданность богов и героев, пластическое выражение различных сил, неожиданные взрывы поэзии и юмора, призванные разбить и испепелить видимые формы согласно духу анархии, свойственному всякой подлинной поэзии^{ccxliv}, сохраняют свою истинную магию только в атмосфере гипнотического внушения, когда можно затронуть сознание прямым воздействием на чувства.

Да, в современном театре, куда ходят лишь переваривать пищу, нервная система, то есть определенная психическая чувствительность, остается совершенно незадетой, она целиком во власти личного произвола зрителя, но Театр Жестокости намерен вернуться ко всем старым, испытанным магическим способам, чтобы завладеть чувствами людей.

Это способы, учитывающие влияние интенсивности цвета, света и звука, они предполагают использование вибрации, дрожания, повторения музыкального ритма либо разговорной фразы, введение определенной тональности или определенного освещения, объединяющего зрителей, и могут достичь максимального результата только через *диссонанс*.

Но мы не станем ограничивать диссонансы областью какого-нибудь одного чувства, мы сделаем так, чтобы они свободно переходили от одного чувства к другому, от цвета к звуку, от слова к свету, от трепета жеста к ровному звучанию музыкального тона и т. д. и т. п.

Спектакль, скомпонованный и построенный таким образом, отвергнув сцену, охватит весь зал театра; начавшись снизу, по легким переходам он достигнет стен и физически окружит зрителя со всех сторон, надолго погружая его в атмосферу света, образов, движений и звуков. Декорациями будут служить персонажи, похожие на гигантские манекены, и картины движущегося света, который будет играть на масках и прочих предметах, без конца перемещаясь с места на место.

И когда все пространство будет заполнено, не останется свободного места и свободной минуты ни в уме, ни в чувствах зрителя. Это значит, что между жизнью и театром больше нет явного разрыва и нарушения связей^{ccxlv}. Тот, кто видел, как снимают даже самую простенькую сцену в фильме, прекрасно понимает, что мы хотим сказать.

Ставя спектакль, мы желаем иметь в своем распоряжении те же материальные средства, которыми в избытке владеют эстрадные ансамбли: освещение, группы статистов, богатое оформление, — только они пользуются этими средствами так, что все, что есть в них живого и интересного, уже навсегда погибло.

* * *

Первый спектакль Театра Жестокости будет называться
«ЗАВОЕВАНИЕ МЕКСИКИ»^{ccxlv}.

На сцене будут представлены события, а не люди. Люди появятся в свое время, со своей психологией и своими страстями, но их надо воспринимать как эманацию определенных сил и рассматривать на фоне событий и исторической необходимости, к которым они причастны.

Этот сюжет был выбран, во-первых, из-за его актуальности, а также потому, что он содержит множество намеков, касающихся проблем, жизненно важных для Европы и всего мира.

В историческом плане спектакль «Завоевание Мексики» поднимает вопрос о колонизации. Он грубо, неумолимо и жестоко воскрешает пустое самодовольство, все еще живое в Европе. Он подрывает идею превосходства, которую он вынашивает. Он противопоставляет христианство гораздо более древним религиям. Он вершит суд над ложными представлениями, которые смог выработать Запад относительно язычества и некоторых естественных религий, горячо и восторженно оттеняя блеск и вечно новую поэзию древних метафизических глубин, из которых выросли эти религии.

Во-вторых, выдвигая остро актуальный вопрос о колонизации и мнимом праве одного континента на порабощение другого, спектакль ставит проблему превосходства, на этот раз действительного, а не мнимого, одних рас над другими и показывает внутреннее сродство, связывающее дух отдельной расы со свойственными ей формами цивилизации. Он противопоставляет тираническую анархию колонизаторов глубокой нравственной гармонии осужденных на колонизацию народов.

Далее на фоне упадка европейской монархии того времени, основанной на самых несправедливых и грубых материальных принципах, он провозглашает органическую иерархию монархии ацтеков, построенную на бесспорных духовных началах.

В плане социальном он изображает мирную жизнь общества, которое сумело всех накормить и где Революция была совершена в самом начале истории^{ccxlvii}.

В столкновении нравственного хаоса^{ccxlviii} и католической анархии с язычеством можно разглядеть множество небывало жестоких схваток различных сил и образов, прерывающихся короткими резкими диалогами. И все это — через изображение борьбы отдельных людей, несущих на себе, как стигматы, знаки самых противоположных идей.

Нравственная основа и актуальность такого спектакля должны быть выявлены достаточно ясно, но акцент будет поставлен на зрелищной стороне изображенных на сцене конфликтов.

Это прежде всего внутренняя борьба раздираемого внутренними противоречиями вождя Монтесумы, мотивы поступков которого история до сих пор не в состоянии нам разъяснить^{ccxlix}.

Его терзания и его прения с астрологическими мифами, полные зримой символики, будут показаны ярко и бесстрастно.

И наконец, помимо Монтесумы, здесь будет представлена толпа, различные слои общества, бунт народа против судьбы, которую олицетворяет собой Монтесума, ропот сомневающихся, остроты философов и жрецов,

жалобы поэтов, предательство торговцев и ремесленников, двоедушие и податливость женщин.

Дух толпы, дыхание событий будут проходить в спектакле материально ощутимыми волнами, обозначая кое-где некоторые силовые линии, и на этих волнах будет всплывать, подобно соломинке, обессиленное, взбунтовавшееся и утратившее надежду сознание отдельных людей.

Применительно к театру проблема заключается в том, чтобы определить и согласовать эти силовые линии, объединить их вокруг единого центра и увязать их с музыкальными мелодиями, способными вызвать гипнотическое внушение.

Все образы, движения, танцы, обряды, музыкальные звуки, оборвавшиеся мелодии, короткие диалоги и, главное, сцены без текста будут обозначены и описаны самым тщательным образом, насколько это возможно воспроизвести в слове, ведь самое важное — это суметь обозначить или зашифровать, как в музыкальной партитуре, все то, что нельзя описать словом.

ЧУВСТВЕННЫЙ АТЛЕТИЗМ^{ccl}

Надо признать за актером нечто вроде чувственной мускулатуры, которая соответствует физическому местонахождению чувств.

Актер обладает ею как настоящий атлет, только с той необычной оговоркой, что организму атлета соответствует здесь аналогичный чувственный организм, параллельный ему и являющийся как бы его двойником, хотя и в ином плане.

Актер — это атлет сердца.

Его тоже касается деление тотального человека на три мира^{ccli}, и чувственная сфера принадлежит ему по праву. Она ему принадлежит органически.

Мускульные движения являются как бы образом дублирующего их другого усилия и локализуются в тех же самых точках, что и движения сценической игры.

Там, где атлет находит в себе опору перед забегом, именно там находит в себе опору актер перед тем, как выбросить судорожное проклятие, но обратив его вовнутрь.

Все перипетии борьбы, бокса, бега на сто метров, прыжков в высоту имеют соответствующие органические основания в движении страстей и те же самые физические точки опоры^{cclii}.

Но с той новой оговоркой, что движение здесь направлено в обратную сторону, и, например, если речь идет о дыхании, там, где тело актера опирается на дыхание, у борца и атлета дыхание опирается на тело^{ccliii}.

Этот вопрос о дыхании является в действительности первостепенным, он находится в обратной зависимости от значимости внешнего выражения.

Чем сдержаннее игра, тем более она обращена вовнутрь, тем шире, плотнее и содержательнее дыхание, тем более откликов она вызывает.

Тогда как при игре пылкой и избыточной, ищущей прежде всего внешнего выражения, дыхание бывает сдавленное и короткое.

Безусловно, каждому чувству, каждому движению духа, каждому толчку человеческой страсти соответствует определенное дыхание.

Ритмы дыхания имеют имена, которым учит нас Каббала: именно они придают форму человеческому сердцу и определяют связанность движения страстей с тем или иным полом^{ccliv}.

Актер — это всего лишь грубый эмпирик, сельский костоправ, прислушивающийся к глухому инстинкту.

Но, как бы то ни было, речь все-таки идет не о том, чтобы научить его освобождаться от разума.

Речь идет о том, чтобы покончить с тем диким невежеством, в котором, точно во тьме, продвигается современный театр, спотыкаясь на каждом шагу. Талантливому актеру инстинктивно удастся поймать и высветить некие силы; у этих сил есть свой реальный органический путь, проходящий через определенные *органы*, но актер был бы совершенно изумлен, узнав, что они существуют, так как он никогда не думал, что это хоть на миг возможно.

Чтобы пользоваться своей чувственностью, как борец своей мускулатурой, надо увидеть в человеческом существе своего рода Двойника, Ка египетских мумий^{cclv}, вечный призрак, излучающий силы чувственности. Пластический и вечно незавершенный призрак, чьи формы имитирует истинный актер, подчиняя ему формы и образы своего восприятия.

Именно этим двойником и заражает театр, этим призрачным ликом, который он лепит; и, как у всех призраков, у этого двойника долгая память. Память сердца долговременна; актер, конечно, думает сердцем, и сердце здесь решает все^{cclvi}.

Это значит, что в театре, более чем где бы то ни было, актер должен овладеть прежде всего чувственной средой, не связывая с ней качества, которые не присущи образу по его природе, а несут некий материальный смысл.

Верна или нет эта гипотеза, — главное, что она поддается проверке. Физиологически можно представить себе душу как клубок вибраций. Можно представить себе, что этот призрак души как бы отравлен криками, которые он издает, а иначе неясно, чем тогда вызваны индийские мантры, эти созвучия, эти мистические акценты, где материальная изнанка души, выслеженная до самых своих тайников, начинает выговаривать свои секреты среди белого дня^{cclvii}.

Вера в материальные флюиды души необходима в ремесле актера. Знать, что страсть материальна, что она подвержена пластическим колебаниям материи, — значит получить власть над страстями, расширяющую пределы нашего владычества.

Воссоединиться с чувствами, используя их силу, вместо того чтобы видеть в них голые абстракции, — такая возможность дает актеру мастерство, уравнивающее его с истинным целителем.

Знание того, что у души есть телесный выход (*une issue corporelle*), позволяет воссоединиться с ней, двигаясь в обратном направлении, и снова ощутить ее бытие путем своего рода математических аналогий.

Знать секрет чувственного *времени*, этого своеобразного музыкального *темпа*, управляющего тактами гармонии, — вот аспект театра, о котором наш современный психологический театр, конечно, уже давно и мечтать не смеет.

Так вот, этот *темп* восстановим по аналогии, он восстанавливается с помощью шести способов разделения и сохранения дыхания, словно некоего драгоценного первоэлемента^{cclviii}.

Всякое дыхание, каким бы оно ни было, имеет три темпа, точно так же, как в основе всякого творения лежат три принципа, которые в самом дыхании могут обрести соответствующие им формы.

Каббала разделяет человеческое дыхание на шесть основных таинств, первое из которых, называемое Великое Таинство, есть таинство творения:

АНДРОГИННОЕ	МУЖСКОЕ	ЖЕНСКОЕ ^{cclix}
УРАВНОВЕШЕННОЕ	РАСШИРЯЮЩЕЕ	ПРИТЯГИВАЮЩЕЕ
СРЕДНЕЕ	ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ	ОТРИЦАТЕЛЬНОЕ

Отсюда у меня появилась мысль испытать учение о видах дыхания не только на работе актера, но и в подготовке к актерской профессии. Ведь если учение о видах дыхания высвечивает характер души, с тем большим основанием оно может разбудить душу, приблизить пору ее цветения.

Безусловно, если дыхание сопровождает усилие, то механическое воспроизведение дыхания породит в работающем организме соответствующее качество усилия.

Усилие будет иметь ритм и характер искусственно воспроизведенного дыхания.

Усилие по природе своей склонно сопутствовать дыханию, и соответствующий качеству усилия предварительный выдох сделает само усилие легким и спонтанным. Я настаиваю на слове «спонтанный», так как дыхание разжигает жизнь, оно сжигает ее в ее веществе.

Преднамеренное дыхание может вызвать спонтанное возобновление жизни. Как голос в бесконечных многокрасочных пространствах, по краям которых спят воины. Утренний колокол или боевой рожок звучит, чтобы, как всегда, бросить в атаку. Но вот ребенок внезапно кричит:

«Волк!» — и воины просыпаются. Они просыпаются среди ночи. Ложная тревога, солдаты скоро вернутся на свои места. Но нет: они натыкаются на вражеский отряд, они попали в самое логово зверя. Ребенок кричал во сне. Его более чувствительное бессознательное, блуждая, натолкнулось на вражеское войско. Точно так же, окольными путями, обман, порожденный театром, наводит на реальность еще более страшную, о которой жизнь и не подозревала.

Точно так же, пользуясь отточенными до остроты видами дыхания, актер углубляется в самого себя.

Ибо дыхание, которое питает жизнь, позволяет нам шаг за шагом подняться по ее ступеням. И благодаря дыханию актер может пережить чувство, которое ему неизвестно, при условии, что он сможет умело соединить эффекты дыхания

и не ошибется в определении пола. Ибо дыхание бывает мужское и женское и, реже, андрогинное^{cclx}. Можно попытаться обрисовать наиболее значительные состояния.

Дыхание сопутствует чувству, и можно проникнуть в чувство дыхания, при условии, что сумеем выбрать среди разных видов дыхания тот, который соответствует данному чувству.

Как мы уже говорили, существует шесть видов основных комбинаций дыхания:

СРЕДНЕЕ	МУЖСКОЕ	ЖЕНСКОЕ
СРЕДНЕЕ	ЖЕНСКОЕ	МУЖСКОЕ
МУЖСКОЕ	СРЕДНЕЕ	ЖЕНСКОЕ
ЖЕНСКОЕ	СРЕДНЕЕ	МУЖСКОЕ
МУЖСКОЕ	ЖЕНСКОЕ	СРЕДНЕЕ
ЖЕНСКОЕ	МУЖСКОЕ	СРЕДНЕЕ

И седьмое состояние, которое превосходит все виды дыхания и через врата верхней Гуны, состояние Саттвы, соединяет явленное с неявленным^{cclxi}.

Тому, кто станет утверждать, что актер, не будучи по своей природе метафизиком, не должен интересоваться этим седьмым состоянием, мы ответим, что, на наш взгляд, хотя театр и является совершенным и самым полным символом универсальной явленности, актер носит в себе принцип этого состояния, этой дороги крови, по которой он проникает на все другие пути всякий раз, когда его органы чувств, достигнув предельной мощи, просыпаются от своего сна.

Конечно, чаще всего инстинкт бывает готов восполнить недостатки того, что трудно определить, и нет надобности падать с такой высоты, чтобы всплыть среди страстей среднего накала, вроде тех, которыми заполнен современный театр. Система дыхания тоже создана совсем не для страстей среднего накала. И никак не ради любовного объяснения адюльтера дана нам культура дыхания, требующая долгой тренировки по многократно проверенному методу.

Утонченное качество крика, отчаянные притязания души — вот к чему готовит нас семь и двенадцать раз повторенный выдох.

Мы локализуем это дыхание, мы распределяем его в комбинациях сжатия и разжатия. Мы используем свое тело, словно сито, через которое проходят воля и расслабление воли.

Момент волевой мысли — и мы с силой выбрасываем мужской темп, за которым без слишком заметного перерыва следует продолжительный женский темп.

Момент мысли неволевой или даже отсутствие мысли — и вот утомленное женское дыхание заставляет нас вдыхать пустоту пещеры или влажное дуновение леса, и в том же продолжительном темпе мы делаем тяжелый выдох; а между тем мускулы нашего тела, по которому местами пробегает дрожь, не перестают работать.

Главное — осознать точки локализации чувственной мысли. Путь сознания — усилие; точки, на которые направлено физическое усилие, оказываются теми же самыми, к которым обращена эманация чувства.

Надо заметить, что все женское, все, что есть покинутость, тоска, заклинание, призыв, все, что тянется к чему-то в жесте, мольбе, тоже находит опору в точках усилия, но словно ныряльщик, который отталкивается от морского дна, чтобы снова подняться на поверхность, остается как бы дуновением пустоты на месте, где было напряжение.

Но в этом случае мужское начало неотступно, как тень, следует за женским; в то время как при мужском чувственном состоянии внутреннее тело представляет собой своего рода обратную геометрическую фигуру, перевернутый образ.

Охватить сознанием физическую одержимость, мускулы, тронутые чувственностью, равноценно тому, чтобы игрой дыхания высвободить эту чувственность на пределе мощи, придав ей неясный, но глубокий размах и необычную ярость.

Таким образом, оказывается, что любой актер, даже мало талантливый, пользуясь этими физическими знаниями, может увеличить внутреннюю интенсивность и объем своего чувства, и победа над физической одержимостью получает свое полноценное выражение.

В этом смысле неплохо знать некоторые локальные точки. Мужчина, поднимающий тяжесть, делает это поясницей, расслабленным покачиванием бедер он поддерживает возросшую силу рук; и весьма любопытно отметить, что всякое женское чувство — рыдание, скорбь, судорожное дыхание, транс — предполагает некую внутреннюю полость и помещает эту пустоту как раз на уровне поясницы, там, где китайская акупунктура рассеивает закупорку в сосудах почек. Ибо китайская медицина действует только через пустоту и заполненность. Выпуклое и вогнутое. Напряженное и расслабленное. Инь и ян. Мужское и женское.

Еще одна удивительная точка: точка гнева, нападения, проникновения жала — центр солнечного сплетения. Именно здесь находит опору голова, выбрасывая свой внутренний яд.

Точка героизма и возвышенного — это и точка вины. Место, куда человек бьет себя в грудь. То место, где кипит гнев, где он свирепствует, но не продвигается вперед.

Но там, где наступает гнев, вина отступает; в этом тайна пустого и полного.

Острый, как бы сам себя разрезающий гнев начинается клацающим средним дыханием и локализуется на солнечном сплетении, где мгновенно образуется женская пустота, затем, сжатый между двумя лопатками, он возвращается обратно, как бумеранг, разбрасывая на ходу огненные языки мужского начала, сгорающие без следа. Теряя свой жалящий ритм, они сохраняют структуру мужского дыхания: они выпускают дух с остервенением.

Я хотел только привести несколько примеров относительно некоторых живительных принципов, составляющих предмет этого технического описания. Пусть другие создадут, если у них есть время, полную анатомию системы. В

китайской акупунктуре различают 380 точек, из которых 73 основных используют в лечебной практике. В нашей человеческой чувственности примеров таких выходов гораздо меньше.

Гораздо меньше точек опоры, которые можно было бы указать и на которых можно строить атлетизм души.

Секрет в том, чтобы раздражать эти точки, как мускулы, с которых сдирают кожу^{cclxii}.

Остальное довершает крик.

* * *

Чтобы восстановить цепь времени, когда зритель на спектакле пытается найти свою собственную реальность, нужно дать возможность этому зрителю отождествить себя со спектаклем — дыхание за дыханием, миг за мигом.

Отнюдь не магия спектакля увлекает его, этого зрителя^{cclxiii}. Она никогда не увлечет его, если неизвестно, *как его взять*. Хватит нам уже случайной магии, хватит поэзии, не умеющей держать ее.

В театре поэзия и наука должны отныне стать единым целым. Всякая эмоция имеет органические корни. Только возвращая эмоцию в свое тело, актер поддерживает величину ее накала. Знать заранее точки тела, которые надо задеть, — значит ввергнуть зрителя в магический транс. От этих драгоценных познаний поэзия театра уже давно отлучена.

Познать точки локализации на теле — значит восстановить магическую цепь.

И я могу в иероглифе дыхания вновь обрести идею священного театра.

Н. В. — Никто не умеет больше кричать в Европе, и главное, актеры в трансе не способны уже закричать. Они умеют только говорить. Забыв о своем физическом присутствии в театре, они точно так же забыли, как пользоваться своей гортанью. Превратившись в аномалию, гортань уже не похожа на человеческий орган, она стала чудовищной говорящей абстракцией; актеры во Франции умеют только разговаривать.

ДВА ЗАМЕЧАНИЯ^{cclxiv}

I. Братья Маркс^{cclxv}

Первый фильм братьев Маркс, который мы здесь видели, «Animal Crackers»^{cclxvi}, показался мне и всеми был воспринят как *что-то необыкновенное*, как высвобождение на экране особой магии, которую привычные связи слов и образов зачастую не обнажают. Если действительно существует такое характерное состояние, такая поэтическая настроенность духа, которую можно назвать *сюрреализмом*, то «Animal Crackers» целиком в нее укладывается.

Трудно сказать, в чем заключается подобная магия, во всяком случае ее, видимо, нельзя отнести к специфике кинематографа, но она не является и

принадлежностью театра; только удачные сюрреалистические поэмы, *если бы они существовали*, могли бы дать о ней какое-то представление.

Поэтику фильма «Animal Crackers» можно свести к понятию юмора, если бы это слово давно не утратило значение полной свободы и сознательного осмеяния всякой реальности.

Чтобы понять могучую, тотальную, безусловную, абсолютную оригинальность такого фильма, как «Animal

Crackers» (я не преувеличиваю, я только пытаюсь найти определение, и тем хуже, если восторг захлестывает меня), а также некоторых сцен, хотя бы последней части «Monkey Business»^{cclxvii}, надо добавить к юмору осознание чего-то тревожного и трагического, той предопределенности (ни счастливой, ни несчастной, ей трудно подобрать определение), которая сквозит в нем, как тень страшной болезни на абсолютно прекрасном лице.

Мы снова встречаем братьев Маркс в «Monkey Business», каждого со своим характером, уверенных в себе и, чувствуется, готовых драться с обстоятельствами, но в «Animal Crackers» уже в первых сценах каждый персонаж меняет лик, здесь же на протяжении трех четвертей фильма смотришь на забавы клоунов, которые веселятся и дурачатся, иногда весьма удачно, и только в самом конце события нарастают: предметы, животные, звуки, хозяин со своими слугами, трактирщик и его гости — все ожесточаются, брыкаются и рвутся к бунту под блестящие восторженные комментарии одного из братьев Маркс, воодушевленного тем духом, который ему удалось, наконец, выпустить на волю, оставаясь при нем случайным изумленным комментатором. Нет ничего более гипнотического и ужасного, чем эта охота на человека, эта схватка соперников, это преследование в потемках скотного двора, этот сарай в паутине, где вдруг мужчины, женщины и животные начинают свой хоровод и оказываются среди сбившихся в кучу разномастных предметов, причем *движение* и *звучание* каждого из них тоже, в свою очередь, получают определенный смысл.

В «Animal Crackers» женщина вдруг опрокидывается на спину, ногами вверх, на диване и на какой-то миг показывает все, что мы хотели бы увидеть; потом мужчина в гостиной грубо набрасывается на нее, совершает с ней несколько танцевальных па, а потом шлепает ее в такт по ягодицам — все это похоже на упражнение в интеллектуальной свободе, когда бессознательное каждого персонажа, подавленное нормой и приличиями, мстит за себя и в то же время за нас. Но когда в «Monkey Business» мужчина, за которым гонятся, бросается на первую попавшуюся ему красивую женщину и начинает танцевать с ней, пытаясь в *поэтическом* духе изобразить шарм и грацию движений, здесь духовное возмездие кажется двусмысленным и выявляет все, что есть поэтического и даже революционного в несутрастностях братьев Маркс.

То, что эта пара — преследуемый мужчина и красивая женщина, — танцует под музыку ностальгии и бегства от реальной жизни, под *музыку избавления*, говорит о довольно опасной стороне всех этих юмористических глупостей, говорит о том, что поэтический дух, испытывая себя, постоянно тяготеет к буйной анархии, к полному распаду реальности в поэзии.

Если американцы, которым фильмы такого рода близки по духу, хотят воспринимать их только юмористически, а в понимании юмора всегда останавливаются на самой легкой и комической стороне значения этого слова, тем хуже для них, но это не мешает нам считать конец фильма «Monkey Business» гимном анархии и всеобщему бунту. Финал фильма ставит мычание коровы на тот же уровень по шкале интеллекта, что и крик испуганной женщины, и приписывает ему то же качество осознанной боли. В последних сценах, в темноте грязного сарая, двое слуг тискают в свое удовольствие дочь хозяина, совсем потерявшего голову, не проявляя ни малейшего почтения к нему самому, — все это в пьянящей атмосфере интеллектуальных пируэтов братьев Маркс. Триумф фильма объясняется особой экзальтацией, подчиняющей себе зрение и слух зрителя одновременно. В сумеречном свете все события фильма жадно вбирают ее в себя, доходя до высочайшей степени напряжения, почти до вибрации, и, скапливаясь, проецируют в сознание зрителя состояние чудовищного беспокойства.

II. «Вокруг матери»

Драматическое действие Жан-Луи Барро^{cclxviii}

В спектакле Жан-Луи Барро есть поразительный *кентавр*, и наше волнение при виде его столь велико, словно вместе с *кентавром* Жан-Луи Барро выводит нам на сцену самую магию.

Это спектакль магический, напоминающий магические заклинания у негров, когда щелканье языка вызывает дождь на поля или, например, когда колдун, сидя перед умирающим больным, придает своему дыханию характер странного недомогания и изгоняет болезнь дыханием; именно в этом смысле в спектакле Жан-Луи Барро в момент смерти матери начинает вдруг звучать концерт кричащих голосов.

Я не знаю, можно ли назвать шедевром столь удачную постановку, во всяком случае это событие. Стоит отметить как большое событие умение так преобразить атмосферу зала, что ошетилившаяся публика бросается в нее закрыв глаза и чувствует себя там совершенно обезоруженной.

Есть в этом спектакле скрытая сила, которая сражает публику, как большая любовь смиряет душу, готовую на бунт.

Юная большая любовь, юная сила, стихийное живое волнение ощутимы в четких движениях и в математически точной стилизованной жестикуляции, словно щебет певчих птиц среди деревьев по волшебству явившегося леса.

Здесь, в этой священной атмосфере, Жан-Луи Барро импровизирует движения дикой лошади, и вдруг с удивлением замечаешь, что он действительно превратился в кентавра.

Его спектакль утверждает неотразимое действие жеста, он блестяще демонстрирует роль жеста и движения в пространстве. Он возвращает театральной перспективе утраченное ею значение. Он, наконец, делает сцену обиталищем пафоса и жизни.

Этот спектакль создан для сцены и на сцене, он не может существовать нигде, кроме сцены. Нет ни одной точки сценического пространства, которая не

обрела бы здесь волнующего смысла.

В оживленной жестикуляции и прерывистом кружении фигур звучит открытый чувственный призыв, что-то утешающее, как бальзам, то, что никогда не сотрется из памяти. Нельзя позабыть смерть матери, ее крики, звучащие одновременно во времени и пространстве, эпический переход через реку, этот жар, поднимающийся к горлу, и другой жар, отражающий его на уровне жеста, а главное, нельзя забыть странный образ человека-кентавра, который кружит по пьесе, словно сам дух легенды, спустившейся к нам.

Кажется, один Балийский театр сохранил следы этого исчезнувшего духа.

Какое имеет значение, что Жан-Луи Барро соединил религиозный дух с языческими описательными средствами, если все, что подлинно, — священо, если его жесты настолько прекрасны, что достигают некоего символического смысла.

В спектакле Жан-Луи Барро символов, конечно, нет. И если можно что-то возразить против его жеста, то только то, что он дает нам иллюзию реальности, и именно поэтому его действие, каким бы сильным и энергичным оно ни было, в общем не имеет продолжения.

Оно не имеет продолжения, поскольку оно исключительно описательно, поскольку оно рассказывает о внешних фактах, куда души не вхожи, поскольку оно не захватывает за живое ни мысль, ни сердце, и только здесь, а не в споре о том, считать ли театром эту форму спектакля, можно найти основание для упрека в его адрес.

Средства, которыми пользуется Жан-Луи Барро, — чисто театральные средства, поскольку театр, открывая физическую площадку, требует, чтобы ее заполнили, чтобы заполнили пространство жестами, чтобы заставили это пространство жить, само по себе и в магическом смысле, чтобы выпустили на волю звуки, чтобы нашли новые связи между звуком, жестом и голосом, и можно сказать, что то, что Жан-Луи Барро из всего этого сделал, — это и есть театр.

Но с другой стороны, его постановка не содержит главного признака театра, я хочу сказать, глубокой драмы, таинства, которое глубже, чем сама душа, конфликта, раздирающего сердце, где жест остался одним из приемов. Там, где человек всего лишь штрих и где жизнь утоляет жажду из своего источника. Но кто может сказать, что он пил из источника жизни?

ТЕАТР СЕРАФЕНА^{cclxix}

Жану Полану

Имеется достаточно деталей, чтобы понять. Уточнить — значит испортить поэзию вещи^{cclxx}.

СРЕДНЕЕ
ЖЕНСКОЕ
МУЖСКОЕ

Я хочу испытать ужасное женское начало. Крик поправленного бунта, точки, выражающиеся в войне и в протесте.

Этот крик — стон открывающейся пропасти: раненая земля кричит, но голоса возносятся, глубокие, как пропасть, и являющиеся отверстием пропасти.

Среднее. Женское. Мужское.

Чтобы испустить такой крик, я должен опустошиться. Не воздух, но сама сила шума. Я устанавливаю перед собой человеческое тело. И, бросив на него смеривающий «ВЗГЛЯД», я вынуждаю его возвратиться в меня.

Сначала живот. Нужно, чтобы молчание начиналось с живота: справа, слева, в точке грыжевых закупоренностей, там, где оперируют хирурги.

Мужское, чтобы издать крик силы, опирается сначала на место закупоренностей и, видимо, управляет включением легких в дыхание, а дыхания в легкие.

Здесь, увы, все наоборот, и война, которую я хочу вести, — следствие войны, которую ведут со мной.

И в моем *Среднем* содержится избиение! Понимаете, есть воспаленный образ избиения, который питает мою воинственность. Моя воинственность вскармливается войной против меня, но она плюет на ту войну.

СРЕДНЕЕ. *Женское. Мужское.* В этом среднем есть сосредоточенность, воля, падкая на войну, но заставляющая войну силой своего потрясения выйти из меня.

Среднее иногда не существует. Это Среднее покоя, света, космоса, наконец.

Между двумя движениями пустота *наполнена*, но наполнена именно как космос^{cclxxi}.

Здесь эта удушливая пустота. Пустота, сжатая горлом, где насилие, совершаемое хрипом, затыкает дыхание.

Дыхание опускается и создает пустоту в животе, откуда движение снова выбрасывает ее В ВЕРХНЮЮ ЧАСТЬ ЛЕГКИХ.

Это значит: чтобы кричать, мне не нужна сила, мне нужна только слабость, и желание будет возникать из слабости, но будет жить, чтобы снова зарядить слабость всей силой протеста.

И, однако, весь секрет в том, *каким образом* В ТЕАТРЕ сила не исчезнет. Активное мужское будет сжато. И оно будет хранить энергичное желание дыхания. Оно будет хранить желание для всего тела, чтобы внутреннее состояние стало картиной *исчезновения* силы, в которой ЧУВСТВА ПОЛАГАЮТ, ЧТО ПРИСУТСТВУЮТ.

Итак, пустотой моего живота я достиг пустоты, которая угрожает верхней части легких.

Поэтому без нарушения ощущаемой непрерывности дыхание падает на

крестец. Сначала налево — это женский крик, потом направо — в ту точку, где китайская акупунктура поражает нервное истощение, когда она обнаруживает плохое функционирование селезенки и внутренностей, пораженных интоксикацией.

Теперь я могу наполнить свои легкие шумом водопада (un bruit de cataracte)^{cclxxii}, вторжение которого разрушило бы мои легкие, если бы крик, выпускаемый мною, не был бы сном.

Сосредоточиваюсь на двух точках пустоты в животе и после, без прохода через легкие, сосредоточиваюсь на двух точках *немного выше* крестца; они зародили во мне образ этого крика, армейского на войне, этого ужасного подземного крика^{cclxxiii}.

Для этого крика нужно, чтобы я падал.

В пьяном ледяном шуме крик сраженного воина разрушает разбитые стены, проходя сквозь них.

Я падаю.

Я падаю, но мне не страшно.

Я превращаю свой страх в шум ярости, в торжественный рев.

СРЕДНЕЕ. *Женское. Мужское.*

Среднее было тяжелым и зафиксированным. Женское громогласно и ужасно, как лай невероятно большой сторожевой собаки, приземисто, как пещерные колонны, сжато, как воздух, наполняющий гигантские своды подземелья.

Я кричу во сне,
но я знаю, что я вижу сон,
и на ДВУХ КОНЦАХ СНА
я заставляю царить мою волю.

Я перевожу крик в костяной остов, в каверны моей грудной клетки, которая в оцепеневших глазах моего сознания приобретает чрезмерную величину.

Но чтобы кричать этим пораженным криком, нужно, чтобы я падал.
Я падаю в подземелье и не поднимаюсь, я не поднимаюсь больше.
Никогда больше — в *Мужское*.

Я говорю: Мужское становится ничем. Оно сохраняет силу, но оно замыкает меня в силе.

А для внешнего мира — это шлепок, воздушная личинка, серный шарик, который взрывается в воде. Это мужское, вздох закрытого рта и момент, когда рот закрывается.

Когда весь воздух вышел в крик и когда ничего больше не остается для лица. Лицо женское и закрытое становится безучастным именно от этого

страшного рева большой сторожевой собаки.

И именно здесь начинаются водопады (les cataractes).

Этот крик, только что испущенный, является сном.

Но сном, который съедает сон.

Я, конечно же, в подземелье, я дышу, приноравливая вдохи, и — о чудо — я актер^{cclxxiv}.

Воздух вокруг меня необъятный, но застойный, ибо со всех сторон пещера (la caverne) обнесена стеной.

Я имитирую сраженного воина, упавшего в полном одиночестве в пещерах земли и кричащего страхом поражения.

Итак, крик, который я только что испустил, вызывает сначала зону молчания (un trou de silence)^{cclxxv}, молчания, втягивающего вовнутрь. Потом — шум водопада (le bruit d'une cataracte), шум воды, это закономерно, ибо шум связан с театром. Именно так в каждом истинном театре действует хорошо воспринятый ритм.

ТЕАТР СЕРАФЕНА:

Это означает, что снова есть *магия жизни*. Это означает, что воздух подземелья, опьяненный, как воюющая армия, течет обратно из моего закрытого рта в мои большие открытые ноздри, в ужасном воинственном шуме^{cclxxvi}.

Это означает, что, когда я играю, мой крик перестает поворачиваться вокруг себя и что он пробуждает своего первопричинного двойника^{cclxxvii} в стенах подземелья.

И этот двойник — более, чем эхо, — это воспоминание о языке, секрет которого театр утратил.

Этот секрет — большой, как раковина, — способен поместиться в ладони. Так говорит Традиция.

Вся магия существования перейдет в одну грудь, когда Время (les Temps) будет остановлено.

И это будет совсем рядом с великим криком, первоисточником человеческого голоса, единственного и одинокого человеческого голоса, подобного воину, у которого больше не будет армии.

Чтобы описать крик, о котором я мечтал, чтобы описать его живой речью, соответствующими словами, нужно рот в рот и дыхание в дыхание направить его не в ухо, а в грудь зрителя.

Между персонажем, волнующимся во мне, когда, как актер, я перемещаюсь по сцене, и персонажем, являющимся мной, когда я перемещаюсь по жизни, есть, конечно, качественная разница, в пользу театральной реальности^{cclxxviii}.

Когда я живу, я не чувствую жизни. Но когда я играю, только в этом случае, я чувствую, что я существую.

Что может помешать мне верить в сон театра, если я верю в сон реальности?

Когда я вижу сон, я делаю какие-то вещи, и в театре я делаю какие-то вещи.

События сна, ведомые моим подсознанием (*ma conscience profonde*), учат меня смыслу событий прошедшего дня, в котором меня ведет совершенно обнаженная фатальность.

Итак, театр — это большой прошедший день, где фатальность веду я.

Но это театр, в котором я веду мою личную фатальность, который имеет исходную точку дыхания и который опирается кроме дыхания на звук и на крик. Чтобы изменить цепь, цепь времени, в которой зритель спектакля искал бы свою собственную реальность, нужно позволить этому зрителю сыдентифицироваться со спектаклем: дыхание с дыханием и время со временем.

Этот зритель^{cclxxix}. Недостаточно, чтобы магия спектакля его охватывала, она его не охватит, если неизвестно, где зрителя взять. Будет достаточно только решительной магии, поэзии, больше не имеющей опоры в знании (*la science*).

В театре поэзия и знание должны отныне идентифицироваться.

Всякое чувство имеет естественные основания. Актер вновь заражается гальванической плотностью^{cclxxx}, культивируя свое чувство в своем теле.

Заранее знать точки тела, которые нужно затронуть, — означает бросать зрителя в магические трансы.

И это именно тот ценный вид знания, от которого поэзия театра давно отвыкла.

Знать локализации тела^{cclxxxi} — это и есть возможность переделать магическую цепь.

А при помощи иероглифа дыхания я хочу вновь обрести идею священного театра.

Мехико, 5 апреля 1936 года.

ТРИ ЛЕКЦИИ, ПРОЧИТАННЫЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ МЕХИКО^{cclxxxii}

СЮРРЕАЛИЗМ И РЕВОЛЮЦИЯ^{cclxxxiii}

Я принадлежал к сюрреалистическому движению с 1924 по 1926 год и разделял его дух насилия.

Я расскажу о нем, стараясь передать духовное состояние, владевшее мной в тот период; я попытаюсь воскресить для вас дух, склонный к богохульству и святотатству и порой в этом преуспевавший.

Но, скажете вы, это дух прошлого, и даже если вы откликнитесь на него, ваша реакция будет реакцией 1926 года.

Сюрреализм рожден отчаянием и отвращением, он появился на свет на школьной скамье.

Это был скорее нравственный бунт, а не литературное движение, органический крик человека, брыкание бытия внутри нас против всякого принуждения.

И прежде всего против принуждения Отца.

Все сюрреалистическое движение было глубоким внутренним бунтом против всех форм Отцовства, против растущей власти Отца в сфере идей и нравов.

Вот, например, в качестве документа последний сюрреалистический манифест, свидетельствующий о новой политической ориентации этого движения:

КОНТРНАСТУПЛЕНИЕ

ОТЕЧЕСТВО И СЕМЬЯ

В воскресенье 5 января 1936 года в 21 час в помещении Греньез дез Огюстен, 7, улица Гранд Огюстен (метро Сен-Мишель).

ПРОТИВ ОТКАЗА ОТ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПОЗИЦИИ

МИТИНГ ПРОТЕСТА

Человек, признающий отечество, человек, борющийся за существование семьи, совершает акт предательства. Он предает то, что является для нас оправданием в жизни и смерти.

Отечество стоит между человеком и богатствами земли. Оно требует, чтобы плоды людского пота превращались в пушки. Оно делает из человеческого существа подобного себе предателя.

Отец, отечество, хозяин — триада, лежащая в основе старого патриархального общества и сегодняшнего фашистского свинства.

Люди, поддавшиеся страху, обреченные на нищету и уничтожение, причины которых они не в силах понять, дойдя до предела, однажды восстанут. Они окончательно разрушат старую патриархальную триаду и

создадут братские союзы товарищей по работе, общество человеческой мощи и солидарности^{cclxxxiv}.

Из этого манифеста видно, что Сюрреализм, в отличие от последнего сталинского курса, сохраняет все основные задачи марксизма, то есть все больные точки, которые марксизм затрагивает в человеке, желая проникнуть в его нутро. В этом упорном насилии можно распознать старую сюрреалистическую повадку, которая может существовать, лишь будучи доведена до крайности.

Тайна Сюрреализма в том, что этот бунт с самого начала был погружен в бессознательное.

Он был скрытой мистикой, оккультизмом нового рода и, как всякая скрытая мистика, выражал себя аллегорически или через призраков, имевших поэтический облик.

Сюрреализм не принял или не смог вобрать в себя форм открыто выраженного протеста.

Когда появился Сюрреализм, нас всех охватило страшное возбуждение бунта против всех форм материального и духовного угнетения: Отец, Отечество, Религия, Семья — ничто не спаслось от наших нападков... нападков скорее в душе, чем на словах. Этому бунту мы отдали свою душу, отдали ее *в физическом смысле слова*. Однако бунт против всего на свете был не в состоянии что-либо разрушить, по крайней мере внешне. Так как загадка Сюрреализма состоит в том, что он нападает на свой предмет изнутри.

Сюрреализм нашел способ проникнуть в тайну вещей. Как о Неведомом Божестве Кабирийских Мистерий^{cclxxxv} или об Эн-Соф^{cclxxxvi}, живой дыре бездны в Каббале, или о Ничто, о Пустоте, о Небытии, пожирающем Ничто, в старых брахманических книгах или в Ведах, о Сюрреализме легче сказать, что он не есть, а чтобы определить, что он есть, надо прибегнуть к разного рода намекам и образам, поскольку Сюрреализм — это движение, выраженное через образы. С помощью неких заклинаний в пустоте он воскрешает дух древних аллегорий^{cclxxxvii}.

Конечно, в сюрреалистической поэзии есть элементы, о которых можно говорить, их можно найти и узнать. Другие виды поэзии всегда уводят нас в определенную область, в какое-то место, которое не спутаешь с другим. Сюрреализм же ставит нас на гибельный путь, и никогда нельзя сказать, что его поэзия действительно живет там, где мы ее видим.

Сюрреализму необходимо было «выйти». «Выйти из дней в первой главе», как говорит о Двойнике человека египетская «Книга мертвых»^{cclxxxviii}. И мы, сюрреалисты, с чувством смертельного недовольства всегда и везде ощущали потребность выхода; отсюда рождалось насилие, которое ни к чему не приводило, но что-то подспудно выявляло: из страсти все доводить до ясности его стали называть моральным *разложением*.

Отказ и Насилие. Насилие и Отказ. Эти два значимых полюса необычного состояния духа, какой-то мистический наэлектризованности, указывающих на аномальный характер поэзии того периода, собственно уже не поэзии,

выраженной через слово, а магнетического дуновения дыхания, диковинной магии, обосновавшейся среди нас.

Отказ. Отчаянный Отказ от жизни, вынужденный, однако, принять жизнь.

Отчаяние было на повестке дня Сюрреализма, и наряду с отчаянием самоубийство. Но на вопрос, поставленный во втором номере «Сюрреалистической революции»^{cclxxxix} : «Самоубийство — это выход из положения?» — сюрреалисты ответили в едином порыве сердца: нет, самоубийство — это еще только гипотеза, так как, по словам Жюффруа: «В самоубийстве тот, кто убивает, не тождественен тому, кто убит»^{ccxc}.

Все проявления сюрреализма причастны духу самоубийства, но действительное самоубийство никогда не имеет места.

Разрушение за разрушением. Там, где поэзия атакует слова, бессознательное атакует образы, но дух, скрытый в еще больших глубинах, ожесточенно пытается вновь склеить статую.

Идея в том, чтобы разбить реальность, ввести в заблуждение чувства, сбить с пути видимые образы, однако никогда не теряя идею конкретного. Из этой непрестанной бойни Сюрреализм изо всех сил пытается что-нибудь извлечь.

Так как для него бессознательное — материально, а алогичное — тайна упорядоченности, через которую выражает себя тайна жизни.

Когда он разбивает манекен, когда он обезображивает пейзаж, он снова их восстанавливает, но через безудержные взрывы смеха или через воскрешение жутких глубинных образов, блуждающих в бессознательном.

Это значит, что он осмеивает разум, что он отнимает у чувств образы, с тем чтобы восстановить их глубинный смысл.

Это значит, что писатели того времени предчувствовали, что существует знание оккультных глубин Человека, утраченное с давних Времен.

Сюрреализм высвободил жизнь, он в физическом смысле избавил ее от прилива крови, он позволил тоненькой струйке электричества оживлять камни и безжизненные отложения.

Распавшаяся жизнь строится заново как реакция на хаотическую анархию, навязанную видимым предметам.

Сюрреалистический мир *конкретен* — конкретен для того, чтобы его нельзя было спутать с другим.

Все, что абстрактно, все, что не нарушает покоя трагизмом или буффонадой, все, что не выявляет органического состояния, что не является физическим выпотеванием духовного беспокойства, исходит не из этого движения. Сюрреализм изобрел автоматическое письмо, некую интоксикацию духа, рука, освободившись от мозга, движется туда, куда ведет ее перо; во власти странных чар она движет пером так, что оно оживает; рука же, утратившая всякую связь с логикой и заново таким образом воссозданная, вновь вступает в контакт с бессознательным^{ccxci}.

Этим чудом она отрицает глупое школярское противоречие между духом и материей, между материей и духом.

※

Всякий раз, когда прикасаются к жизни, она откликается сновидениями и

призраками. Это значит, что область бессознательного была подвергнута зондированию со стороны какого-то объекта. Бессознательное отдает то, что оно хранило.

Когда женщина зачала, она видит сны, даже не зная, что зачала. Когда мужчина ранен или вскоре заболеет, или когда у него наступает агония, он видит сны. Помимо сновидений отдельного человека существуют групповые сновидения и сновидения целой страны.

Я не знаю, все ли мы, сюрреалисты, почувствовали, что в наших сновидениях мы выпускаем на волю некую общую обиду, боль, причиненную жизнью.

Помимо пристрастия к сновидениям, помимо чувства ненависти к реальности, Сюрреализм имел пристрастие к благородству, навязчивую идею чистоты.

«Самый чистый, самый отчаявшийся среди нас» — так обычно говорили о том или ином из сюрреалистов.

Не все ли равно, что этот чистый огонь сжигал лишь его одного. Он искренне хотел быть чистым. И эту чистоту он искал повсюду: в любви, в духе, в сексе.

*

«Отец, — говорит Сент-Ив д'Альвейдр в “Ключах Востока”, — Отец, надо признать, есть разрушитель»^{ссхсii}. Безнадежный дух суровости, уходящий для размышлений в приподнятую над природой зону, воспринимает Отца как своего врага. Мифы о Тантале, о Мегере, об Атрее хранят в иносказательных выражениях ту тайну, ту грань человеческой истины, которой люди очень желают удовлетвориться^{ссхсiii}.

Естественной реакцией Отца по отношению к Сыну и Семье является ненависть, та ненависть, которую китайская философия не отделяла от любви.

И каждый отец в глубине своей души тоже желает удовлетвориться этой общей истиной.

До двадцати семи лет я жил с чувством черной ненависти к Отцу, к моему собственному отцу. Пока не увидел, что он умирает. В этот момент нечеловеческая суровость, в которой я обвинял его, считая, что он меня ею подавляет, вдруг отступила. Совсем другой человек глядел на меня из его тела. И впервые в жизни мой отец протянул ко мне руки. Но мое тело не подчинялось мне, и я понял, что всю жизнь его тело не подчинялось ему, я понял, что есть ложь бытия и мы рождены, чтобы с ней бороться.

*

10 декабря 1926 года в 9 часов вечера в кафе «Профет» в Париже сюрреалисты собрались на конгресс. Речь шла о том, чтобы выяснить, что собирается делать Сюрреализм со своим собственным движением накануне громыхающей социальной революции.

По моему мнению, этот вопрос нельзя было даже ставить, исходя из того, что мы знали о марксистском коммунизме, — а речь шла о том, чтобы к нему примкнуть.

«В чем дело, Арто наплевать на революцию»? — спросили меня. «Мне

наплевать на вашу революцию, а не на мою», — ответил я и вышел из Сюрреализма, потому что Сюрреализм тоже стал партией^{ссxciv}.

Бунт ради знания, чем хотела быть сюрреалистическая революция, не имел ничего общего с социальной революцией, которая, претендуя на то, что она знает человека, делает его узником в тесных границах самых элементарных потребностей.

Взгляды сюрреализма и марксизма были несовместимы. И это вскоре дало о себе знать, когда кое-кто из видных сюрреалистов решил присоединиться к партии. То есть к французской секции московского Третьего Интернационала.

«Вы сюрреалист или марксист? — спросили у Андре Бретона. — И если вы марксист, зачем вам оставаться сюрреалистом?»

В общем, речь шла о том, что Сюрреализм должен снизойти до марксизма, и напрасно было бы ждать, чтобы марксизм захотел подняться до Сюрреализма.

В 1926 году антагонизм не мог быть разрешен, потому что История не двигалась вперед. Сегодня я считаю, что История сдвинулась с места и что во Франции произошло новое событие. Я имею в виду появление в сознании молодежи исторической идеи, я намерен развить эту идею, я называю ее примирением *Культуры* и Судьбы. В сознании молодежи, утратившей всякую надежду, родилась новая идея культуры. Эта культура желает познать человека и вырабатывает для себя высокую идею человека. Она не принимает отъединения жизни человека от жизни событий. Она хочет войти во внутренний мир Человека, играющего с Событиями.

Новая молодежь враждебно настроена по отношению к капитализму и буржуазии. Как и сам Карл Маркс, она почувствовала нарушение равновесия эпохи, превозносящей чудовищную личность Отца, выросшую на власти земли и золота. Когда Маркса обвиняют в том, что он хотел уничтожить семью, он отвечает: «Семью уничтожили вы сами. Где ваши бывшие добродетели? За пределами добродетели я ничего не вижу, кроме материи, и я, Маркс, берусь организовать эту материю, я организую ее принудительно и технично»^{ссxcv}. Можно сказать, что старинная доблесть Человека по имени Маркс собирается организовать то, что оставила после себя Буржуазия.

Прежде чем стать прославлением высшей реальности, Сюрреализм занимался критикой фактов, критикой рационализации фактов.

Между мною и реальностью стою я сам, со своей собственной деформацией призраков реальности.

И молодежь сегодня в своем внутреннем «я» убеждена, что Маркс исходит из факта, но он застрял в факте, не зная выхода к Природе. Он, в общем, извлек метафизику факта, но не поднялся до уровня Природы, — а молодежь хочет подняться до уровня Природы, прежде чем дать себя оглушить экономической стороной факта.

Выступая за организацию материи, молодежь одновременно выступает и за организацию духа.

Она считает организацию материи Лениным организацией переходной и карательной, она думает, что Ленин в России проводит эту

материалистическую организацию со вполне оправданной жестокостью. Но она убеждена во взаимозависимости двух аспектов бытия: духа и материи, материи и духа. Так как она одновременно ест и чувствует, думает и ест. Она обвиняет современную Европу в том, что та выдумала антагонизм, которого на самом деле нет. И если она осуждает Маркса, то прежде всего как европейца, и еще потому, что молодежь любит Человека, но Человека в его целостности, чтобы спастись от него.

В новой идее культуры содержится идея отрицания прогресса. Современная наука учит нас, что материя никогда не существовала, и через четыреста лет снова возвращается к старой алхимической идее трех начал: серы, ртути и соли^{схxcvī}; она определяет их как энергию, движение и массу. Конечно, тут нет никакой нужды говорить о прогрессе.

Все это проясняет высшую идею культуры, но чтобы такая культура существовала, надо разрушить немало идей, идей-идолов, и уж если мы решились разбить старые иды, то не для того, чтобы из них тут же наделать новых.

Молодежь не хочет более быть жертвой обмана, и когда говорят, что времена изменились и что сегодня интеллектуал и поэт не могут уже игнорировать свою эпоху, молодежь говорит в ответ, что и интеллектуалы, и эпоха впали в ошибку.

Она не отделяет интеллектуалов от эпохи, и сами интеллектуалы не отделяют себя от эпохи и вместе со своим временем думают, что дух не есть пустота, а искусство имеет ценность, лишь поскольку оно необходимо. Но для них необходимое действие не значит действие проституированное.

Есть способ войти в эпоху, не продаваясь временным властям, не позоря своей способности к действию пропагандистскими лозунгами типа «война войне, общий фронт, унитарный фронт, единый фронт, война фашизму, антиимпериалистический фронт, против фашизма и войны, классовая борьба, класс за класс, класс против класса» и т. д. и т. п.

Существуют иды оглушения, которые служат жаргону пропаганды. Пропаганда — это проституирование действия, и я согласен с молодежью, что интеллектуалы, занимающиеся пропагандистской литературой, подобны трупам людей, погибших от напора собственного действия.

Интеллектуал воздействует на индивидуум и на массы; в его объединяющем действии на массы содержится культурная идея о возможностях индивидуума. Молодежь хочет получить идею экономии сил Человека, а не отдельных индивидуумов. Существует особая техника расчленения сил человека, подобно тому как в китайской медицине существует особая техника излечения печени, костного мозга, селезенки или кишечника путем прикосновения к особым точкам на материальной поверхности человеческого тела, точкам тоже материальным, но достаточно удаленным от печени, костного мозга, желудка и кишечника.

Как земля имеет свою географию, так и внутренний человек имеет свою географию, вещь совершенно материальную. Однако диалектический материализм Ленина боится такого глубокого изучения географии.

Но истинной культуре не страшна никакая география, даже если изучение человеком неисследованных континентов уводит к тому головокружительному вихрю, где кончается нематериальная жизнь.

Истинная культура зондирует жизнь, и молодежь, стремясь возродить универсальную идею культуры, уверена, что на земле есть особые места, предназначенные судьбой для того, чтобы выпустить на волю живые источники жизни. Она смотрит одновременно в сторону Тибета и Мексики. Культура Тибета ценна лишь тем, что в египетской «Книге мертвых» мертвецы названы «Опрокинутыми навзничь» (les Renversés). Древняя культура Мексики, напротив, представляет ценность потому, что дает прорваться внутреннему смыслу сквозь сдерживающую его преграду.

Она творит воскрешение.

Всякая истинная культура опирается на расу и кровь. Индейская кровь Мексики хранит древнюю тайну расы, и я думаю, что, прежде чем эта раса исчезнет, надо вывести у нее эту древнюю тайну. Именно европейская цивилизация, на мой взгляд, должна просить у Мексики поделиться секретом того, в чем нынешняя Мексика подражает Европе. Рационалистическая культура Европы потерпела крах, и я пришел на мексиканскую землю в поисках корней магической культуры, которая еще способна прорваться из мощи индейской земли^{ссxcvii}.

ЧЕЛОВЕК ПРОТИВ СУДЬБЫ^{ссxcviii}

Вчера вечером я говорил о сюрреализме и революции. Точнее было бы сказать: о революции против сюрреализма и сюрреализме против революции.

Я пытался объяснить, из какого глубокого отвращения, из какой смутной смертной тоски вырос французский сюрреализм.

На мой взгляд, сюрреализм, в сущности, представлял собой бунт жизни против всяких ее искажений, а революция, выдуманная Марксом, — это всего лишь карикатура на жизнь.

Я показал, что жажда чистой жизни, чем был сюрреализм в самом начале, не имела ничего общего с фрагментарной жизнью марксизма. Фрагментарной, но временно пригодной, откликнувшейся на реальное историческое движение. Я говорил, что Маркс одним из первых пережил и почувствовал историю. Но ведь в истории существует множество движений. И если события опередили состояние духа сюрреализма, то они опередили и историческое движение марксизма.

И вот в связи с этим последний этап наших размышлений: о чем думает французская молодежь и о чем думают разбуженные интеллектуалы?

Исторический и диалектический материализм — измышление европейского сознания. Посредине между истинным историческим движением и марксизмом лежит своего рода человеческая диалектика, которая не согласуется с фактами. И мы считаем, что последние четыреста лет европейское сознание питается величайшей фактической ошибкой.

Сам факт сводится к рационалистической концепции мира; применительно

к нашей повседневной жизни она порождает то, что я бы назвал *разделенным сознанием* (la conscience séparée).

Вы сейчас поймете, что я хочу сказать. Вы все знаете, что невозможно уловить мысль. Чтобы мыслить, у нас есть образы, слова для этих образов и представления предметов. Сознание расщепляется на отдельные состояния сознания. Но только на словах. На самом деле все это важно лишь потому, что дает нам возможность мыслить. Чтобы рассмотреть наше сознание, мы вынуждены его разделить, в противном случае способность рационально мыслить, позволяющая нам видеть наши мысли, вообще не могла бы развиваться. Но в действительности сознание — это единый блок, то, что философ Бергсон называл *чистой длительностью*^{ссхсix}. В мысли не бывает остановок. То, что мы держим перед собой, чтобы рассмотреть с помощью разума, в действительности уже произошло, и разум видит лишь более или менее опустевшую форму истинной мысли.

То, что рассматривает разум, можно сказать, всегда связано со смертью. Разум, это чисто европейское качество, непомерно вознесенное европейским менталитетом, всегда есть внешнее подобие смерти. А история, регистрирующая факты, — внешнее подобие мертвого разума. Карл Маркс боролся с внешним подобием факта, он пробовал расслышать историческую мысль в ее специфическом динамизме. Но и он застрял на факте: факт капиталистический, факт буржуазный, затор в механизме, экономическая асфиксия эпохи, вызванная чудовищными нарушениями в использовании механизмов^{ссс}. Из всякого реального факта появилась в *истории* ложная идеология.

Сегодняшняя французская молодежь не выносит мертвого разума и не желает больше довольствоваться идеологией. В материалистическом объяснении истории она видит идеологию, способную остановить ход истории. И когда она перечитывает «Манифест коммунистической партии» Маркса, она замечает, что так называемый марксизм тоже, в свою очередь, оказывается ложной идеологией, выставляющей в карикатурном виде мысль Маркса.

Маркс исходил из факта, запретив себе всякую метафизику. Но сегодняшняя молодежь видит в материалистическом объяснении мира ложную метафизику. Вместо ложной метафизики, выросшей из материализма Маркса, она требует универсальной метафизики, которая могла бы примирить ее с современной жизнью.

Она отвергает зародившийся в историческом материализме фетишизм, имеющий, как всякий фетишизм, религиозный характер, — религиозный потому, что он вводит в сферу духа мистику. Французская молодежь не хочет мистики, она против гипноза духа, она жадно ищет человеческой правды — человеческой без обмана.

Молодежь чувствует жизнь, и мы тоже вместе с ней воспринимаем жизнь как единое целое, не подвластное теории. Вывать сегодня к метафизике не значит отделять жизнь от опережающей ее реальности, — это значит вернуть в систему экономических понятий мира то, что было у него отнято, и сделать это без гипноза.

Молодежь считает, что именно разум измыслил современное отчаяние и материальную анархию мира, разъединив элементы мира, которые истинная культура хранила в единстве.

Наше ложное представление о судьбе и ее движении в природе объясняется тем, что мы не умеем больше глядеть природе в глаза и воспринимать жизнь в ее целостности.

Древность не знала случайности; фатализм — греческая идея, которую грубый латинский ум обвинил в непонятности. Чтобы спастись от случая, так называемый языческий мир располагал особым знанием. Но когда говорят о знании, мало кто в современном мире может сказать, что это такое.

Существует тайный детерминизм, основанный на высших законах мира; но говорить о высших законах мира перед лицом механической науки, зажатой в своих микроскопах, — значит быть посмешищем среди тех, для кого жизнь стала чем-то вроде музея.

Когда сегодня заходит речь о культуре, власти думают о том, что надо открыть школы, запустить печатные станки, чтобы рекой лилась типографская краска, тогда как для вызревания культуры надо бы закрыть школы, сжечь музеи, уничтожить книги и разбить типографские машины.

Приобщиться к культуре — значит поглотить свою судьбу (*manger son destin*), усвоить ее через познание. То есть понять, что книги лгут, когда они говорят о боге, о природе, о человеке, о смерти и о судьбе.

Бог, природа, человек, жизнь, смерть и судьба — лишь формы, которые принимает жизнь, когда на нее нацелено мыслительное усилие разума. За пределами разума судьбы нет, и в этом заключается высокая идея культуры, от которой Франция отказалась.

Европа четвертовала природу, отделив науки друг от друга. Биология, естественная история, химия, физика, психиатрия, неврология, физиология, эти чудовищные ростки, составляющие гордость университетов, так же как геомантия, хирология, физиогномика, психургия и теургия^{ccci}, составляют предмет гордости отдельных личностей, — все это для умов просвещенных лишь *гибель познания*.

У древности были свои лабиринты, но она не знала лабиринтов разъединенной науки.

В жизни духа есть некое скрытое движение, которое разделяет знание и предъявляет заблудшему разуму образы науки как отдельные реальности.

Сатана, говорят древние магические книги, это сам себя творящий образ. Вызывая силы Зла, черные маги измышляют его и, можно сказать, его творят. Точно так же разъединенный разум измышляет образы науки, которой учат в университетах.

В этом движении есть некий фетишизм: дух верит в то, что он видит. Смотреть на жизнь через микроскоп — все равно что судить о пейзаже, видя перед собой маленький кусочек реальности. Французская молодежь против разума, она обвиняет его в том, что он скрывает науку под ложной маской. Но она и против науки, доводящей разум до состояния окаменелости.

Молодежь считает, что Европа вступила на ложный путь и сделала это

сознательно, можно сказать, преступно. В выборе столь пагубного для Европы направления она винит картезианский материализм.

Она обвиняет Ренессанс, якобы стремившийся возвеличить человека, в том, что он принизил идею человека из-за неверного толкования античности.

Она знает, что история в своих рассуждениях о язычестве впала в ошибку и что язычество совсем не то, как о нем пишут в книгах.

Именно Европа сочинила идолопоклонство язычников, так как форма существования европейского духа совпадает с формой существования духа идолопоклонства, а идолопоклонство, как я только что сказал, это отъединение идеи от формы, когда разум начинает верить в то, что он видит. Древние верили в сновидения; не доверяя внешним формам своих сновидений, они верили в их сигнификативную ценность. За сновидениями древние постепенно прозревали определенные силы и погружались в их среду. Они знали ослепительное чувство присутствия этих сил и любым способом, доводя до настоящего умопомрачения, пытались найти в своем организме средство удержать контакт, когда эти силы исчезали. Мозг современного европейца похож на пещеру, где двигаются темные бессильные подобию, принимаемые Европой за собственные мысли.

Слишком далеко скрыты начала критики мертвой мысли. То, что язычество считало божеством, Европа низвела до механизма. Мы против рационализации существования, она мешает нам мыслить, то есть чувствовать себя человеком. В нашей идее о человеке живет идея о силе мысли. И еще о диалектическом и техническом познании силы мысли.

Все, что наука взяла у нас, все, что она расчленяет с помощью своих реторт, микроскопов, весов и разных сложных приборов, все, что она вводит в свои вычисления, — все это мы хотим забрать у нее обратно, так как она душит наши жизненные силы.

Что-то рвется из нас, неподвластное эксперименту. Многим из нас хочется отбросить в сторону уроки опыта. Всякий эксперимент скрывает действительность.

Когда Пастер говорит нам, что не бывает спонтанного зарождения жизни, так как жизнь не может появиться в пустоте, мы считаем, что он ошибся в определении истинной идеи пустоты, и ждем, что следующий эксперимент покажет, что пустота Пастера вовсе не пустота^{ccci}. Такой опыт уже проведен.

На наш взгляд, история — это некая панорама, и мы, как просвещенные люди, судим о ней во времени. Сегодня человек, питающийся картофелем, имеет мораль авантюриста, но другой человек, питавшийся картофелем на этом же самом месте пятьсот лет назад, был в моральном отношении дегенератом.

Не с помощью экспериментов составляем мы себе понятие о реальности. Все это нам не объясняет Человека. Озабоченность внешними функциями Человека отвлекает от глубокого его изучения. Мысль хранит целый мир. Коммунистическая революция игнорирует внутренний мир мысли. Но она занимается мыслью, она изучает ее через эксперимент, то есть через внешнюю сторону факта.

Она берется за сумасшедших и прививает им странные болезни, чтобы

посмотреть, что из этого может выйти, она впрыскивает им вирусы растений, как бы прививая сами растения, чтобы посмотреть, как человек начнет в них превращаться. При надобности, став своеобразной карикатурой на Тотемизм, она могла бы экспериментально изучать переход от Человеческого к животному и от животного к растительному миру.

Не будем забывать, что материализм Ленина, который тоже называется диалектическим, считает себя более продвинутым по сравнению с диалектикой Гегеля.

Там, где диалектика Гегеля выявляет в трех ступенях внутреннюю силу мысли, диалектика Ленина соединяет понятия и говорит нам о динамизме мысли, более не отделяя ее от факта^{ccci}.

В жизни существуют три силы, как свидетельствует старая наука, известная всем древним народам: отталкивающая и расширяющая сила, сжимающая и связывающая сила, сила вращательного движения.

Движение, идущее извне вовнутрь, называется центростремительным и соответствует сжимающей силе, тогда как движение, идущее изнутри вовне, называется центробежным и соответствует отталкивающей и расширяющей силе.

Как жизнь и природа, мысль прежде движется изнутри вовне, а затем извне вовнутрь. Я начинаю мыслить в пустоте и из пустоты двигаюсь к полноте; достигнув полноты, я могу снова впасть в пустоту^{ccci}. Я иду от абстрактного к конкретному, а не от конкретного к абстрактному.

Задерживать мысль вовне и изучать, на что она способна в таком положении, — значит не понимать внутренней динамической природы мысли. Значит не желать ощутить мысль в движении ее внутренней судьбы, чего не в силах уловить ни один эксперимент.

Сегодня я называю поэзией понимание внутренней динамической судьбы мысли.

Чтобы вновь обрести свою естественную глубину, чтобы ощутить себя живой внутри мысли, жизнь отвергает аналитический ум, сбивший с толку Европу.

Поэтическое знание — это внутреннее знание, поэтическое качество — внутреннее качество. Сегодня делаются попытки отождествить поэзию поэтов с внутренней магической силой, которая прокладывает путь жизни и позволяет на нее воздействовать.

Является ли поэзия некой секрецией материи или нет — я не буду останавливаться на обсуждении этого вопроса; я лишь скажу, что материализм Ленина, судя по всему, игнорирует поэтику мысли.

Существуют особые растения для лечения особых болезней, и болезни хранят цвет этих растений. Парацельс, исцеляя людей, в то же время думает о том, чтобы найти для человека особый путь развития болезни (можно сказать, что он исцелил жизнь), так вот, Парацельс мысленно устанавливает связь между цветом болезни и цветом растения — и он вылечивает болезнь.

Это зачатки спагирической медицины^{cccc}, породившей гомеопатию.

Существуют особые критерии страсти, и крик каждой страсти имеет свою

степень вибрации; в прежние времена люди знали гармонию страстей. Но и для каждой болезни существуют свой крик и свой хрип: есть крик зараженного чумой, когда он бежит по улице с помутившимся от наплыва образов сознанием, и есть особый хрип больного чумой, входящего в агонию. Землетрясение тоже имеет свой звук. Совсем особая вибрация воздуха бывает при приближении эпидемии. Можно установить подобия и странные гармонии звуков между болезнью и страстью, страстью и содроганием земли.

Детерминизм фактов не отделен от внешних проявлений жизни. Нет ни одного исторического события, которое не было бы связано с особым цветом или особым звуком.

Гениальные эпохи мыслили с помощью цвета или звука, в соответствии с ритмом хрипов, с дрожью эпидемий, с шелестом растений, похожих на болезнь, в соответствии с комбинацией выражений, с модуляциями рыданий, через которые выражает себя всякая мука четвертованного судьбой человека, в его попытке угадать движение истории, взойти по линии судьбы.

Древние игры основаны на знании, которое через действие укрощает судьбу. Весь древний театр был битвой с судьбой.

Но чтобы укротить судьбу, надо знать всю природу, все сознание человека, согласованное с ритмом событий.

Мы живем идеей единой культуры, мы призываем ее, чтобы вновь обрести идею единства всех проявлений природы, которой человек сообщает ритм своей мысли.

Триста восемьдесят точек китайской медицины, управляющие всеми человеческими функциями, создают из человека единую систему, наподобие того как универсальная система исцеления Парацельса поднимает человеческое сознание на уровень божественной мысли.

Тот, кто сегодня убежден, что в Мексике существует множество культур: культура майя, культура тольтеков, ацтеков, чичимеков, сапотеков, тотонаков, тараеков, отоми и т. д., — не знает, что такое культура, и путает множественность форм с синтезом единой идеи.

Существует мусульманский эзотеризм, и существует эзотеризм брахманический, есть оккультный Гenezис, еврейский эзотеризм «Зогара» и «Сефер Йециры»^{cccvi}, и здесь, в Мексике, есть «Чилам-Балам»^{cccvii} и «Попол-Вух»^{cccviii}.

Каждому ясно, что эти эзотеризмы представляют, в сущности, одно и то же, стремясь выразить в духе одну и ту же вещь. Они указывают на одну и ту же идею: геометрическую, числовую, органическую, гармоническую, оккультную, — примиряющую человека с природой и жизнью. Знаки разных видов эзотеризма идентичны. Они располагают глубокими аналогиями между словом, жестом и криком.

Из всех возможных эзотеризмов мексиканский эзотеризм последним опирается на кровь и богатства земли, магию которой могут не замечать только фанатичные подражатели в Европе.

Я за то, чтобы выпустить на волю оккультную магию земли, не похожей на эгоистический мир, который упрямо шагает по ней, не видя падающей на него

тени.

***ТЕАТР И БОГИ*^{сссix}**

Я пришел сюда не затем, чтобы передать послание от сюрреалистов; я пришел сказать, что сюрреализм во Франции вышел из моды. И многие другие вещи во Франции вышли из моды, хотя за пределами страны им все еще подражают, будто они действительно являются отражением ее мысли.

Сюрреалистическая позиция была позицией негативной, и я пришел сюда рассказать, о чем думает молодежь моей страны, жадно ищущая позитивных решений, желающая вновь ощутить вкус к жизни. И то, что она думает, она намерена реализовать.

Новые устремления молодежи Франции совсем не то, о чем можно написать в книгах или газетах, как описывают, например, загадочную болезнь или странную эпидемию, не имеющую к жизни никакого отношения.

Тело французской молодежи поражено эпидемией буржуазного духа, в чем надо видеть не болезнь, а выражение острейшей внутренней потребности. Характерной чертой нашего времени является то, что идеи перестают быть идеями и становятся Волей, переходящей в действие. За всем, что сегодня происходит во Франции, стоит Воля, готовая к действию.

Когда молодой художник Бальтюс^{сссх} пишет женский портрет, он выражает свою волю реально трансформировать женщину, привести ее в соответствие со своим замыслом. Этой картиной он выражает страшную, неотступную мысль о женщине и любви, и он знает, что говорит не в пустоту, так как его живопись владеет тайной действия.

Он рисует, будто зная тайну молнии.

Поскольку тайна молнии еще не нашла практического применения, все считают, что это научная проблема, и оставляют ее ученым; но однажды кто-нибудь найдет ей применение и использует ее для разрушения мира — вот тогда все начнут обсуждать этот вопрос.

Молодежь желает восстановить связи между тайной вещи и множеством способов их применения.

Это тоже идея культуры, но этому не учат в школах, так как позади идеи культуры стоит идея жизни, которая в школах вызывает одно замешательство, поскольку разрушает их систему преподавания.

Идея жизни имеет магический характер, она предполагает существование огня во всех проявлениях человеческой мысли; нам всем сегодня кажется, что образ воспламеняющейся мысли содержится в идее театра, и мы думаем, что театр возник лишь для того, чтобы ее выразить. Но сегодня большинство считает, что театр не имеет ничего общего с реальностью. Когда говорят о чем-нибудь, представляющем реальность в карикатурном виде, все думают, что речь идет о театре; в то время как во Франции большинство из нас уверено, что только настоящий театр может нам показать реальность.

Европа стоит на уровне передовой цивилизации: я хочу сказать, что она очень больна. Дух французской молодежи отрицательно реагирует на этот

уровень передовой цивилизации.

Ей не нужны ни Кайзерлинг^{сссxi}, ни Шпенглер^{сссxii}, чтобы ощутить всеобщее разложение мира, живущего ложными представлениями о жизни, оставленными эпохой Ренессанса.

На наш взгляд, жизнь сейчас переживает состояние страшной потери сил. Чтобы ощутить это состояние, мы должны создать новую философию.

Дела сейчас обстоят таким образом, что мы можем сказать: точно так же, как в былые времена молодежь гонялась за любовью, вынашивала честолубивые мечты о материальном благополучии и славе, сегодня она мечтает о жизни, она гоняется за жизнью, она выслеживает жизнь, так сказать, *в ее сущности*: она хочет понять, отчего жизнь больна и что заставило подгнуть саму идею жизни.

Чтобы узнать это, она вглядывается во вселенную. Она хочет понять природу и вдобавок Человека. Не человека в его индивидуальности, а Человека ростом с природу.

Когда ей говорят о Природе, она спрашивает, о какой Природе пойдет сегодня речь. Потому что она знает, что как существуют три Интернационала, так существуют и три Природы, стоящие на разных уровнях. Это тоже дело науки.

«Есть три солнца, — говорил император Юлиан, — из них лишь одно видимо». Юлиан Отступник свободен от подозрений в пособничестве христианской духовности, он является одним из последних представителей Древней НАУКИ^{сссxiii}.

Молодежь включает Человека в Природу; различая в Природе ступени, ведущие извне вовнутрь, она и Человека тоже рассматривает поступенно.

Молодежь знает, что театр в состоянии дать ей высокую идею природы и человека.

Она не считает, что, разделяя столь высокую идею театра, она совершает акт предательства по отношению к жизни, наоборот, она надеется, что театр поможет ей исцелить жизнь.

Существуют десять тысяч способов участвовать в жизни и десять тысяч способов принадлежать своей эпохе. Мы не за то, чтобы в нашем расшатанном мире интеллектуалы занимались чистым умозрением. Мы больше не знаем, что такое башня из слоновой кости. Мы за то, чтобы интеллектуалы тоже включились в свою эпоху, но мы думаем, что они могут сделать это, лишь объявив ей войну. Объявить войну, чтобы завоевать мир. Виновником нынешнего катастрофического состояния умов мы считаем страшное невежество. Есть сильный электрический ток для прижигания невежества, я хочу сказать, для прижигания по всем правилам науки.

Жизнь для нас не лазарет, не санаторий, даже не лаборатория. Мы к тому же не считаем, что культуру можно усвоить через слова и идеи. Цивилизация передается не через внешнюю сторону нравов. Вместо того чтобы жалеть народ, мы выступаем за возрождение забытой народной доблести, чтобы народ сам, таким образом, сумел себя цивилизовать.

Итак, я утверждаю, что молодежь, не беспокойная, а обеспокоенная,

обеспокоенная всем тем, что лишь внешне похоже на ее собственные мысли, во всем винит невежество эпохи.

Она констатирует факт невежества и ждет, когда оно ополчится на нее.

Когда ей становится известно, что китайская медицина, появившаяся много тысяч лет назад, может излечить от холеры с помощью средств тысячелетней давности, тогда как европейская медицина знает против холеры лишь варварские средства — бегство и кремацию, ей, молодежи, кажется уже недостаточным распространение китайской медицины в Европе, она начинает думать о пороках европейского духа, желая от него исцелиться.

Она понимает, что Китай смог выявить природу холеры не с помощью какого-то фокуса, а путем глубокого, обнимающего предмет знания.

Знание такого рода и составляет культуру. Есть тайны культуры, которые невозможно передать через текст.

В противовес европейской культуре, которая верит в письменный текст и убеждает всех в том, что культура гибнет с его исчезновением^{cccxiv}, я утверждаю существование другой культуры, исчезнувшей культуры других эпох, основанной на материалистической идее духа.

В отличие от европейца, знающего лишь собственное тело и даже никогда не мечтающего о том, что можно организовать природу, поскольку он ничего не видит за пределами своего тела, китаец получает знания о природе с помощью науки о духе.

Ему известны различные степени пустоты и заполненности, описывающие весомые состояния души; в каждой из трехсот восьмидесяти точек тела, отражающих физиологические функции души, китаец может обнажить суть природы и ее болезней, иначе говоря, он в состоянии обнажить природу болезни.

Якоб Бёме, веривший только в духов, тоже может определить, когда дух болен; во всей природе он находит состояния, говорящие о Гневе Святого Духа (*La Colère de l'Esprit*)^{cccxv}.

Такие светлые умы дают нам новое представление о Человеке. Мы хотим, чтобы нам снова объяснили, что такое Человек, раз это было известно другим эпохам.

Мы начинаем срывать Табу, поставленные жалкой напуганной наукой у развалин культуры, умевшей объяснить жизнь.

Цельный человек, человек со своим криком, способный взойти наверх по тропе грозы, — для Европы это поэзия, но для нас, обладающих универсальной идеей культуры, вступить в контакт с ревом грозы — значит вновь ощутить тайну жизни.

В мире сегодня существует движение за возвращение культуры, за возвращение глубокой органической идеи культуры, способной объяснить жизнь духа.

Я называю органической культурой культуру, основанную на духе в его связи с органами, на духе, омывающем эти органы и в то же время сохраняющем свою природу.

В такой культуре живет идея пространства, и я считаю, что истинную

культуру можно усвоить только в пространстве, это культура ориентированная, так же как ориентирован и театр.

Культура в пространстве означает культуру духа, не перестающего дышать и чувствовать себя живым в пространстве; он окликает пространственные тела как предметы собственной мысли, но, оставаясь духом, занимает место посреди пространства, то есть в его мертвой точке.

Возможно, эта идея мертвой точки в пространстве, через которую дух должен пройти, есть идея метафизическая.

Но без метафизики нет культуры. И что значит само понятие пространства, вдруг заброшенное в культуру, как не утверждение того, что культура неотделима от жизни. «Тридцать спиц сходятся к ступице, — говорит “Дао дэ цзин” Лао-цзы, — но лишь пустота посредине позволяет вращаться колесу»^{cccxvi}.

Когда наступает согласие в мыслях людей — где оно возникает, как не в мертвой пустоте пространства.

Культура — это движение духа, который движется из пустоты к формам и из форм опять возвращается в пустоту — в пустоту, как в смерть. Приобщиться к культуре — значит сжечь формы; сжечь формы, чтобы притронуться к жизни. Значит научиться стоять прямо посреди непрерывного движения постоянно исчезающих форм.

Древние мексиканцы не знали иного состояния, кроме чередования жизни и смерти.

Эта страшная внутренняя остановка, эта смена дыхания и составляют культуру, живущую одновременно и в природе и в духе.

«Но все это метафизика, нельзя же жить метафизикой». Я на это отвечу, что жизнь должна возродиться в метафизике; это трудное состояние, наводящее ужас на современного человека, характерно для всех чистых рас, которые всегда себя ощущали между жизнью и смертью.

Вот почему культура не бывает письменной культурой; как говорил Платон: «Мысль погибла в тот момент, когда было записано слово»^{cccxvii}.

Записывать — значит препятствовать духу двигаться среди форм, подобно свободному дыханию. Потому что письмо фиксирует дух, кристаллизует его в определенной форме, а форма порождает фетишизм.

Настоящий театр, как и культура, никогда не был литературным. Театр — это искусство в пространстве; только сильно воздействуя на все четыре предела пространства, он может соприкоснуться с жизнью. Лишь в обжитом театральном пространстве вещи находят свое лицо, а под ним шум жизни.

Сегодня существует движение за то, чтобы отделить театр от всего, не связанного с пространством, и еще за то, чтобы отправить литературный язык назад в книги, откуда ему не стоило выходить.

Язык пространства оказывает воздействие на нервную чувствительность, он помогает вызывать развернутому под нами ландшафту.

Я не собираюсь повторять здесь теорию театра в пространстве, действующего одновременно через жест, движение и звук.

Заполняя пространство, он выслеживает жизнь и вынуждает ее выйти из

укрытия.

Он похож на шестиконечный крест, бросающий отсвет оккультной геометрии, на стенах некоторых мексиканских храмов. Мексиканский крест рожден магической идеей, он всегда вписан в круг и располагается в центре стены^{ссхviii}.

Чтобы совершить крестное знамение, древний мексиканец как бы встает в центр пустого пространства, и крест вырастает вокруг него.

Этот крест предназначен не для того, чтобы закодировать пространство, как думают современные ученые; он раскрывает, как жизнь входит в пространство и как, выходя из пространства, вновь достичь глубин жизни.

Всегда есть пустота и всегда есть точка^{ссхix}, вокруг которой сгущается материя.

Мексиканский крест означает возрождение жизни.

Я долго разглядывал мексиканских Богов в различных Кодексах, и мне подумалось, что эти Боги были прежде всего Богами в пространстве и что Мифология Кодексов скрывала науку о пространстве с его Богами, будто темные дыры, через которые слышно гудение жизни.

Это означает, короче говоря, что Боги родились не случайно, они живут в жизни, как в театре, они занимают четыре уголка сознания Человека, где таятся звук, жест, слово и дыхание, выбрасывающее жизнь.

Человек все еще думает о том, как бы ощутить присутствие Богов и найти место их пребывания. Найти место их пребывания — значит найти их силу и присвоить себе силу Бога. Белый человек называет таких Богов идолами, но дух индейцев способен вызвать вибрацию божественной силы, особым образом располагая инструменты, исполняющие музыку для вызывания сил. Театр тоже призывает к себе мощь Богов через музыкальное разделение сил. Каждый Бог занимает свое место в пространстве, дрожащем от обилия образов. Боги выходят нам навстречу через некий крик, через некое лицо, причем цвет лица имеет свой крик; крик соответствует тяжести своего образа в Пространстве, где вызревает Жизнь.

На мой взгляд, эти вращающиеся Боги, запутавшись в линиях, зондирующих пространство, словно боясь, что еще недостаточно хорошо его знают, подсказывают нам конкретный способ узнать тайну возникновения форм жизни. Страх пустого пространства, неотступно преследующий мексиканских художников и заставляющий их набрасывать одну линию на другую, не только побуждает их к изобретению линий и форм, приятных для глаз, — он говорит о потребности заставить *вызреть* пустоту. Заселить пространство, чтобы скрыть пустоту, — значит найти дорогу к пустоте. Это значит перейти от линии к цветку, чтобы затем снова в головокружительном падении рухнуть в пустоту.

Боги Мексики, вращающиеся вокруг пустого пространства, дают нам некий закодированный способ овладеть силами пустоты, без которой нет реальности.

И я думаю, что Боги Мексики — это Боги жизни, страдающей от потери сил и пустого кружения мысли; я думаю, что линии, поднимающиеся вверх над их головами, подсказывают музыкальный ритмический способ наложения

одной мысли на другую.

Они призывают дух не окаменевать в себе самом, напротив, они призывают его, если можно так сказать, *бодро шагать вперед*.

«Я выступаю на войну», — будто бы говорит Бог, держа в руках перед собой воинское оружие. «А выше этого выступления — я мыслю», — как бы говорит зигзагообразная, напоминающая молнию линия над его головой. И эта линия в какой-то точке пространства снова разветвляется.

«Когда я мыслю, я нащупываю свои силы, — говорит линия, изображенная за его спиной. — Я окликаю силу, из которой я вышла».

Эти Боги с их нечеловеческими формами, не довольствуясь обычным человеческим ростом, показывают, каким образом Человек мог бы выйти за свои пределы. Потому что, на мой взгляд, в этих линиях заключена определенная гармония, некая существенная геометрия, соответствующая образу звука.

В театре линия — это звук, движение — музыка, а жест, вырастающий из звука, напоминает четкое слово во фразе.

Боги Мексики изображены незавершенной линией; они означают все то, что откуда-то вышло, в то же самое время подсказывая способ, как снова войти во что-нибудь.

Мифология Мексики — это открытая Мифология. И в Мексике прошлого, как и в Мексике настоящего, есть незавершенные силы. Нет нужды слишком далеко уходить в мексиканский ландшафт, чтобы почувствовать все то, что из него выходит. Это единственное место на земле, которое дарит нам оккультную жизнь, *находя ее на поверхности жизни*.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАРТИН ЭССЛИН

АРТО

(Главы из книги)^{сссхх}

ПРЕДЕЛЫ ЯЗЫКА

«Вы говорите, что не способны выразить свою мысль. Чем же вы тогда объясните ясность и блеск, с которыми выражаете мысль о том, что неспособны на мысль?» — таким парадоксом Ривьер отвечал Арто в их переписке^{сссххi}.

Ответ достаточно прост: существует огромное различие между *негативным*, утверждением, простым признанием факта отсутствия чего-либо и *позитивным* утверждением не только того, что нечто существует, но и точного и исчерпывающего описания его природы, описания, способного полно передать его качество. Красноречие, с которым Арто мог говорить о невозможности выразить свои мысли, показывало, что техническими приемами выражения мысли он владел. Может быть — и это подразумевается в письмах Ривьера, — ему просто было нечего или почти нечего сказать.

Можно возразить, что в конечном счете любая мысль вербальна, что мысль — это язык; следовательно, мысль, которая не может быть сформулирована словами, по определению не будет мыслью, вообще не будет существовать. Арто записывал свои стихи; это было то, что он мог сказать и сказал. Как мог он заявлять, что мысль, которую он хотел выразить, была лучше, чем выражение, которое она нашла в его стихах, если эти стихи признавались недостаточно хорошими для публикации?

Насколько может существовать мысль, которая не формулируется, упрямо сопротивляется словесному выражению? Должны ли совпадать мысль и язык? Арто упорно пытался преодолеть пропасть, которая, как ему казалось, открывалась между бессловесными поэтическими озарениями и их выражением с помощью языка:

«Я чувствую себя идиотом оттого, что моя мысль подавляется уродством своей формы, я чувствую внутри пустоту из-за паралича языка» (I, 116). В этот период жизни Арто глубоко осознавал такую опасность. Он переживал ее как внутренний вакуум, потерю ощущения, что он существует, как приступы безнадежного отчаяния. В раннем наброске сценария немого фильма «Восемнадцать секунд» главный герой — молодой человек, актер, «которого поразила странная болезнь. Он потерял способность улавливать свои мысли. Он сохранил ясность сознания, но, какая бы мысль ни пришла ему в голову, он оказывается неспособным придать ей внешнюю форму, то есть перевести ее в соответствующие жесты или слова. Ему не хватает слов, они не отвечают

больше на его призывы, ему остается только следить за образами, проплывающими в сознании, — за бесконечной чередой противоречивых, не связанных между собой образов. Это делает его неспособным жить среди людей или заниматься каким-либо делом» (III, 12).

Именно потому, что Арто знал о своей нервной болезни, он упорствовал в попытках разрешить эту проблему, сохраняя убежденность, что трудности, возникающие при попытках сформулировать позитивное содержание его внутреннего мира, реальны, что «мысль» *может* существовать в несформулированном, довербальном состоянии и что возможно отыскать пути и средства преодоления пропасти между аморфной, еще не рожденной мыслью и ее выражением. В период непосредственно после переписки с Ривьером он почувствовал, что столкнулся с проблемой чрезвычайной важности для понимания самого творческого процесса. Он все еще считал свое состояние болезнью, но болезнью, которая, будучи изучена как особый, крайний случай более общего состояния, могла бы пролить свет не только на один этот патологический случай. Снова и снова пытался он анализировать свое состояние и достигал все большего совершенства в его описании. «Если понять, что любая идея или образ, рождающийся в подсознании, должен через вмешательство воли стать словом в сознании, тогда проблема состоит в том, чтобы найти, в какой момент этого процесса возникает трещина; и действительно ли повод для затруднений, причина разрыва заключается в проявлении воли; и появляется ли разрыв именно в этой мысли или в последующей» (I доп., 140). Может быть, даже, доказывал он в письме Жоржу Сулье де Морану, одному из первых в Европе специалистов по китайской акупунктуре, который лечил его в это время, энергия еще не сформулированной мысли и ее стремительность приводят к блокировке, внешне выражающейся в заикании. Но тогда, продолжал он, может быть, сам язык оказывается неспособным передать то, что он действительно чувствует: «Если мне холодно, я пока еще в состоянии сказать, что мне холодно; но может случиться, что я не смогу этого сказать: это именно так, потому что с точки зрения чувств у меня внутри что-то не так, и если меня спросить, почему я не могу сказать этого, я отвечу, что мои внутренние ощущения, связанные с этим частным и незначительным поводом, не соответствуют тем коротким словам, которые я должен буду произнести» (I доп., 140). Это утверждение имело очень глубокий смысл: возможно, не Арто надо обвинять в несовершенстве, с которым он пытался выразить свои ощущения и обратить их в «мысли», слова, язык; возможно, именно язык оказался неспособным выразить их адекватно.

В 30-е годы когда Арто разрабатывал свою теорию театра, его все больше и больше волновали такие ограничения языка. Испытывая крайние трудности при попытках найти адекватное выражение своих идей и ощущений — своей мысли, — он со все большим раздражением относился к писателям и другим художникам, имеющим дело со словом (как, например, актеры и режиссеры), которые, казалось, были свободны от его трудностей. Справедливо или нет, но он относил легкость, с которой они обращались с языком, к интеллектуальной лени и недостатку цельности. Вместо того чтобы в страданиях и мучениях

биться за выражение, они, казалось, просто использовали готовые формулы, которые лишь переставляли в бесконечных, не требующих особых усилий комбинациях. Слова в их руках стали необеспеченными бумажными деньгами, условными знаками, потерявшими всякую связь с реальностью, в которой они берут начало и которую все еще как бы представляют.

Сюрреалистический эксперимент был одним из путей, на которых Арто пытался обновить потенциал языка и порвать с традиционными формами литературного выражения: позволяя говорить самому бессознательному, без вмешательства воли, разума, без осознания правил грамматики и законов изящества литературной формы, сюрреалисты, и вместе с ними Арто, пытались расширить возможности языка, сделать его способным передавать действительные движения чувств, все великолепие скрытых сокровищ человеческого воображения.

Однако сам Арто написал немного сколько-нибудь значительных стихов в сюрреалистический период. Он был еще слишком занят собственными проблемами, слишком сосредоточен на анализе собственного бессилия. И именно это бессилие привело его к поэзии, которая основана не на языке и может прекрасно без него обойтись, — к театру.

Арто не был философом и не оставил систематического изложения своих взглядов в виде развитой, законченной теории. Однако можно попытаться восстановить ход его рассуждений.

Главная идея заключается в том, что отождествлять человеческое сознание и ту его часть, которая поддается вербальному выражению, — значит совершать грубую ошибку. Наше сознание состоит из множества элементов, только малая часть которых может быть непосредственно выражена словами. То, что мы видим, например, постоянно является частью нашего сознания, однако очень редко может передаваться словами или мыслиться вербально. То же самое относится и к визуальным воспоминаниям или внутренне визуализированному исполнению желаний, грезам наяву. Множество звуков окружает нас и проходит через наше воображение. На нас обрушиваются запахи, которые мы едва ли осознаем, поскольку они образуют постоянный фон нашей жизни, но которые иногда способны вызывать самые яркие ассоциации и воспоминания (взять хотя бы знаменитые MADELAINES Пруста^{сссxxii}). Но важнее всего многочисленные телесные ощущения, которые все время присутствуют, хотя с трудом поддаются словесному выражению: давление на кожу одежды, которую мы носим, движение воздуха в комнате и другие внешние факторы, а также те, что воздействуют на нас изнутри: биение сердца, напряжение мускулов, наполненность или пустота желудка и т. д.

Все это постоянно является частью нашего сознания. И все же, формулируя свои мысли в разговоре, мы и даже иные писатели склонны пренебрегать этими невербальными элементами сознания, хотя они могут играть важную роль, вызывая или, по крайней мере, оживляя нашу мысль. Мы склонны в общем ставить знак равенства между сознанием и его вербальной составляющей, языковым потоком, который проходит через нас как нескончаемый внутренний монолог.

Можно было бы думать, что мы делаем это совершенно справедливо. Разве не в высшей степени незначительны эти невербальные элементы сознания?

Для поэта, мог бы утверждать Арто, именно эти невербальные элементы представляют наибольшую важность. Они тесно связаны с самим существом поэзии — человеческим чувством.

Что такое чувство? Оно может быть вызвано словами, но само оно невербально. Мы осознаем его, оно часто овладевает нашим сознанием, но само чувство, безусловно, принадлежит его невербальному уровню. И если бы мы стали анализировать природу чувства, мы бы обнаружили, что, каким бы возвышенным, каким бы сильным оно ни было, оно является неотъемлемой частью тех же самых телесных ощущений; что оно только своей степенью отличается от таких низменных чувств, как ощущение полноты желудка или ноющая головная боль самого Арто.

Чем бы ни вызывались наши эмоции, мы переживаем их как телесные ощущения — ускорение пульса, расслабление мускулов, повышение кровяного давления или выделение половых гормонов с различными физиологическими эффектами. Страх и радость, возвышенная красота заката, встреча с возлюбленной или даже восторг от чтения прекрасных стихов переживаются в конечном счете как телесные ощущения.

Вот почему слова «мне холодно» казались Арто неспособными передать то, что он действительно переживал, когда чувствовал холод. Чтобы передать чувство другому человеку, в чем и заключается сущность поэзии, абстрактных слов недостаточно. Вот почему поэзия использует конкретные аспекты языка, которые непосредственно передаются телу. Это такие элементы, как музыкальность слов, эмоциональная природа звуков, из которых они состоят, ритм стиха, который активизирует собственные ритмы тела — пульсацию крови и огромное количество невербальных ассоциаций, присущих языку и разбуженных словами.

Формула «мне холодно», которая абстрагируется от всех реально существующих сложных телесных ощущений, связанных с переживанием такого физического состояния, служила для Арто примером того, как слишком бездумное использование языка высушивает переживание и иногда заставляет людей, которые полагаются на такой способ общения и мысли, терять связь с самой жизнью. Ему казалось, что они подставляют математическую формулу, абстрактную модель переживания вместо накатывающегося потока существования во всей его полноте, богатстве и сложности.

«Театр — единственное место в мире и вместе с тем последнее наше средство, способное оказывать прямое воздействие на человеческий организм. В периоды неврозов и угнетенного физического состояния, вроде того, который мы переживаем сегодня, театр способен воздействовать на угнетенную психику с помощью физических средств, которым невозможно противостоять» (IV, 97). Так Арто выражал сложившееся у него к середине 30-х годов понимание того, что поэзия, с которой он желал иметь дело, выходила за рамки слов. Одновременно инструментом, необходимым для передачи этой поэзии, и реципиентом, к которому она должна быть направлена и которым

соответственно переживается ее воздействие, является в действительности человеческое тело.

Идеи Арто относительно новой техники и практики театра (которые будут более подробно рассмотрены в следующей главе), таким образом, по существу, являются попыткой передать полноту человеческого переживания и чувства, избегая дискурсивного использования языка, установить контакт между художником и зрителем на уровне более высоком — или, возможно, более низком, — чем вербальный уровень. Чувствуя себя неспособным, как, вероятно, и было на самом деле в этот период, найти бесконечное многообразие сильных и тонких технических приемов, с помощью которых только и можно заставить поэзию производить такое глубокое воздействие, при котором передается вся полнота человеческого чувства, как душевного, так и физического, он мучительно пытался найти пути и средства передать свое переживание, свое физическое страдание и физический восторг непосредственно уму и телу другого человеческого существа. И он чувствовал, что при этом должен «убить язык, чтобы прикоснуться к жизни» (IV, 18).

Именно так мы должны понимать его употребление термина «Театр Жестокости»: он хотел, чтобы театр был брошен в толпу зрителей как ужас чумы, Черной Смерти средневековья, со всей ее разрушительной силой, совершающей полный переворот — физический, духовный и моральный — в людях, среди которых она разразилась. В эссе «Театр и чума», самом, вероятно, поэтическом, из книги «Театр и его Двойник», он заявляет: «Театр, как и чума, — это кризис, который ведет к смерти или выздоровлению. Чума является высшим злом, потому что она свидетельствует об остром кризисе, после которого приходит или смерть, или предельное очищение. Но театр тоже зло, так как он представляет собой высшее равновесие, которого нельзя достичь без потерь» (IV, 38 – 39).

В таких высказываниях проявляется фанатическая страстность, с которой Арто добивался своей цели, обет истинно безумного героизма. Новый язык театра, высшее средство общения за пределами дискурсивного употребления понятий, языка и слов, мог бы установить связь, посредством которой чувства во всей полноте могли бы переливаться от тела к телу, от актера к зрителю. А это, ломая барьеры между людьми, давая им возможность сопричастности, могло бы привести не к чему иному, как к новой человеческой общности, глобальной трансформации общества и через это дать человеческому существованию новое содержание, новое более высокое качество.

Эта грандиозная мечта питалась — можно почувствовать это в пророчествах эссе «Театра и его Двойника» — яростью бессилия, накопленной в отчаянных попытках соединить края пропасти, разделяющей ощущение и его вербальное выражение. Как будто Арто хотел выпустить на волю сдерживаемую энергию этого бессилия в мощной освобождающей вспышке насилия, агрессии против бесчувственного внешнего мира, представленного массой самодовольных, равнодушных зрителей театра, которые оказались бы подавленными, потрясенными и вынужденными чувствовать, страдать так, как страдал он, Антонен Арто.

Если язык сам по себе оказался неспособным передать физические ощущения его мучительной борьбы, возможно, атака на их чувства в театре могла бы пробудить их от равнодушия и, ввергая их в такую же боль и страдания, открыть их души, стряхнув с них апатию, совершить моральное очищение. Сам Арто, который всегда ясно представлял себе свое душевное состояние, опасался этой агрессии, скрытой за всеми его усилиями. «Знаешь ли ты другого человека, — писал он Бретону в 1937 году, незадолго до своего отъезда в Ирландию, — чья ненависть ко всему существующему была бы такой устойчивой и сильной и кто постоянно находился бы в состоянии бурного протеста? Эта ярость, которая пожирает меня и которой я каждый день пытаюсь найти лучшее применение, должна иметь какой-то смысл».

Еще больше, чем против самодовольных буржуа, которые не знали и не хотели знать о его страданиях, эта ярость была направлена против системы мышления, против всего культурного климата, который породил такое отношение. Разве не основывалось самодовольство этих людей на идеале разума, умеренности, *bienséance*^{сссхххiii}, которая так долго вдохновляла французское общество, и разве не был этот идеал, в свою очередь, результатом веры в логику и, в конечном счете, в правильность употребления языка и в разум как инструмент самоконтроля. Именно чрезмерное доверие к способности логического рассуждения найти справедливое и всегда умеренное решение всех проблем привело к тому, что родники истинного чувства иссякли. Оставив Францию ради Мексики, страны, которая, как он считал, осталась ближе к этим истокам и еще питалась неизвращенным чувством, Арто предостерегал своих мексиканских друзей от опасности европейского рационализма и искушения оказаться наследниками «латинского духа, рациональной культуры, власти разума» (VIII, 266). У них все еще был, считал Арто, доступ к более богатому опыту через ритуал, магию и возможность отдаться диким фантазиям пейотля.

И все же надежды, которые Арто возлагал на театр и на свои попытки создать новый язык — язык физически воплощенной поэзии, рухнули. Есть трагическая ирония в том, что через это крушение надежд и вызванный им кризис, катастрофу, Арто наконец соединил пропасть, зияющую между чувствами и их превращением в слова, и что он нашел собственный поэтический язык, способ выражения, такой мощный и непосредственный, что он был способен передать чувства поэта на физическом уровне телесных ощущений.

В письме Сулье де Морану Арто спрашивал: неужели из-за вмешательства воли, сознательного желания и необходимости самовыражения испарились мысль и чувство, требующие выражения? В душевном смятении, последовавшем за катастрофой «Семьи Ченчи», и глубоком разочаровании по возвращении из Мексики нервное возбуждение Арто достигло такой степени, что последний сдерживающий барьер в конце концов пал. Воля, элемент критического самосознания, которая в поисках лучшего возможного поворота фразы, самого точного образа блокировала свободный поток от эмоции к выражению, была сметена в безумном восторге художника, который

чувствовал, что стал инструментом высших сил, магом, пророком, творящим чудеса. Захватывающее дух неистовство, с которым он заявлял о своей миссии спасти мир от грядущей гибели, наполняло такие тексты, как «Новые откровения бытия»^{сссххiv}, не претендовавшие на то, чтобы называться поэзией, широтой и интенсивностью взгляда. Это превращало его язык в язык возвышенной поэмы, более того, поэмы, которая по своему воздействию, способности возбуждать воображение и чувства намного превосходит все то, чего сам Арто смог добиться в театре.

За этим вдохновенным прорывом в поэзию последовали годы оглушенного, кататонического молчания в психиатрических клиниках Сот-виль-ле-Руан, Сент-Анн и Виль-Эврар. Но после прибытия Арто в Родез^{сссххv} и в еще большей степени — в последние двадцать месяцев после его возвращения в Париж бурлящий, пылающий лавовый поток языка вновь вырвался на свободу. И днем и ночью Арто лихорадочно писал. Из-под его пера непрерывно выходили эссе, письма, личные исповеди, ритмическая проза, глоссолалия^{сссххvi} и непроизносимые сочетания согласных. Трудно решить, какие из этих произведений можно было бы назвать стихами, так как все они глубоко поэтичны, просто потому, что являются прямым, без примесей, выражением глубинных чувств и им блестяще удается передать эти чувства через язык.

Странная ирония присуща этому периоду его деятельности. Через много лет после того, как он был исключен из сюрреалистического движения, Арто удалось понять истинные цели этого движения вернее и глубже, чем любому из поэтов, которых родил сам сюрреализм. Даже крупнейшие из них — такие, как Элюар, Деснос или Арагон, — не отрицали полностью применение технических приемов, вмешательство своего формообразующего критического сознания в процесс передачи стихов на бумаге. Арто в пророческом исступлении — или безумии, как это многим казалось, — позволял своему израненному духу течь свободно, без ограничений. Он полностью достигал цели сюрреалистов, их техники автоматического письма, которое могло бы дать доступ к самым темным, глубоким слоям человеческого сознания и могло бы уловить движение из бездны и мрака подсознания к свету сознания в самый момент его возникновения. Двадцать пять лет назад Арто руководил организованным сюрреалистами центром по изучению путей и средств, которыми эта цель могла бы быть достигнута. А сейчас он сам был живым примером осуществления этой цели, но он нашел разрешение не с помощью строго построенных доказательств и изощренной терминологии, как он тогда думал, он сам стал воплощением этого разрешения — что такая поэзия может родиться только при вызывающем ужас погружении в доселе неизведанные области человеческого страдания и полного самоотречения. Отказываясь от сдержанности, попыток получить удовольствие или придать совершенную форму своим излияниям, выпуская на волю свои дикие фантазии, ярость и гнев, боль и мучение, Арто смог добиться того самого физического воздействия, которое было целью его теоретических поисков. Он хотел, чтобы его последнее публичное выступление, неудачная радиопрограмма «Покончить с Божьим судом»^{сссххvii}, стало воплощением его идеи Театра Жестокости, но это была

лишь последовательность текстов, оркестрованных для четырех голосов и нескольких ударных инструментов. Представление, особенно душераздирающие крики самого Арто и звучание гонгов, имело некоторое воздействие, но действительная «жестокость» в смысле физического воскрешения чувства заключалась в самих словах, рассматривать ли эти тексты технически как полемические памфлеты, автобиографические размышления или «стихи». Такова степень одержимости овладевающих Арто страстей, которые сотрясали его, что они кажутся порождением безумия, как пророчества Дельфийской Пифии, произносимые в священном трансе, или заклинания шамана, через которого говорят Боги и Демоны.

Трудно анализировать средства, с помощью которых произведения Арто этого периода достигают своего воздействия. То, что они говорят (и что можно описать как дискурсивные или концептуальные элементы), настолько не вписывается в обычные рамки разумного, что вносит не меньший вклад в их физическое воздействие (поражая и наводя ужас такими описаниями), чем то, как они говорят, — ужасный беспорядок, перемены ритма, внезапные переходы, насыщенность, вызванная повторением и накоплением слов. Все это соединяется, чтобы передать ярость, гнев, глубокую веру, лежащие в их основе. Здесь язык действительно достигает своего крайнего предела.

ТЕАТР АРТО — ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Театр — это состояние

место

момент

где мы можем овладеть анатомией человека

и через нее исцелить и возвысить жизнь...

Арто. 12 мая 1947 г.

Идеи Арто, касающиеся театра, значительно изменялись и развивались на протяжении всей его жизни. Но с самого начала своей активной деятельности он фанатически верил в миссию театра, его способность изменить Общество, Человека и Мир, его революционный потенциал и освободительную силу. Он с презрением относился к точке зрения на театр лишь как на место развлечения. «Некоторые ходят в театр, как в бордель», — начинает он статью в марсельской газете в период работы с Дюлленом. «... Можно сказать, что в настоящий момент существуют два различных типа театра: поддельный театр, легкомысленный и фальшивый, театр, чаще всего посещаемый буржуа, военными, рантье, лавочниками, виноторговцами, учителями рисования, авантюристами, проститутками и лауреатами Римской премии^{сссxxviii}, театр, который можно увидеть у Саша Гитри^{сссxxix}, на Бульварах^{сссxxx} и в Комеди Франсез; и другой театр, который находит крышу над головой где придется, но это театр, рожденный высшими стремлениями человечества» (II, 175).

В этом отношении он принадлежал магистральной линии обновления театра, которая возникла как реакция на происходящее к середине XIX века вырождение театра в дешевую мелодраму и вульгарное развлечение. Представителями этой линии были такие люди, как Ибсен, Стриндберг и Шоу,

герцог Мейнингенский^{сссxxxix}, Ницше, Рихард Вагнер, Адольф Аппиа^{сссxxxii}, Гордон Крэг, Макс Рейнхардт и Станиславский; непосредственными наследниками этой традиции были Антуан^{сссxxxiii}, Люнье-По^{сссxxxiv}, Копо^{сссxxxv}, Жемье^{сссxxxvi}, Дюллен, Питоев^{сссxxxvii} и Жуве^{сссxxxviii}, с которыми Арто так или иначе был связан в своей профессиональной деятельности в качестве актера и режиссера. А Жан-Луи Барро и Роже Блен^{сссxxxix}, работавшие с Арто в начале своей деятельности, продолжают ее до наших дней.

Однако, несмотря на то что Арто, очевидно, является частью этой линии, он был не в ладах с ней. При всем своем реформаторстве это движение за возвращение к театру как серьезному виду искусства всегда оставалось в структуре общества. Его знаменосцы и люди, претворявшие эту идею в жизнь, работали в профессиональных и финансовых условиях этой структуры. С другой стороны, вера Арто в освободительную силу театра была такой радикальной и бескомпромиссной, что он находился в постоянном конфликте с установившимися формами театральной деятельности. Но, чтобы заработать на жизнь и вообще получить возможность работать, он вынужден был каким-то образом вступать в отношения с миром владельцев театров, импресарио, влиятельными людьми и лицами, которые могли бы оказать финансовую поддержку.

Напряжение, которое эти отношения создавали в нем, оказывалось почти невыносимым. Пытаясь понять то, что писал Арто о театре, необходимо помнить, что голова его работала часто на двух различных уровнях: составляя манифесты для различных своих проектов, он одновременно излагал свои революционные идеи и пытался успокоить влиятельных людей, на поддержку которых рассчитывал. Так, в Первый Манифест «Театр Жестокости» в октябре 1932 года, который заявлял со всей решимостью об уменьшении роли драматурга по сравнению с режиссером, он включил проект постановки бюхнеровского «Войцека», в переводе которого участвовал его патрон Жан Подан^{сссxl}, редактор «Нуфель Ревю Франсез», включил «из духа противоречия собственным принципам и в качестве примера того, что можно извлечь на сцене из конкретного текста» (IV, 119).

Гораздо более ярким и разрушительным примером такого напряжения между теоретическими идеями Арто и его потребностью искать и находить *modus vivendi*^{сссxli} с существующим в то время театром является постановка «Семьи Ченчи», для которой он вынужден был взять неопытную актрису из-за того, что она давала ему доступ к денежным средствам, использовать театральное здание, совершенно не соответствующее его идеям, и, как выясняется при окончательном анализе, поставить пьесу, которая, несмотря на то что он сам написал ее, была далека от его идеала театра, существующего за пределами традиционного текста и традиционных структур классической трагедии, и представляла собой передвижения большого числа исполнителей по открытому пространству.

Можно утверждать, что, если бы его идеи были не столь радикальны, было бы легче найти точку опоры в театральном истеблишменте; или наоборот, если бы он нашел точку опоры в театральном истеблишменте раньше, скажем в

результате работы с Театром «Альфред Жарри», его идеи никогда не стали бы столь радикальными. Тем не менее трудно поверить в то, что последнее могло когда-нибудь случиться. Программные заявления Театра «Альфред Жарри» уже содержали в себе существо основополагающих представлений Арто; уже первое объявление об этом театре содержит требование того, чтобы театр перестал быть только пьесой: «Если театр не игра, если это подлинная реальность, то нам прежде всего надо решить вопрос о том, каким образом можно вернуть ему статус реальности, как сделать из каждого спектакля своего рода *событие*» (*une sorte d'événement* можно перевести также «хеппенинг»^{cccxlīi} — это, несомненно, первое употребление данного термина в таком контексте! — М. Э.) (II, 19).

Именно этот первый манифест, опубликованный в «Нувель Ревю Франсез» в ноябре 1926 года, описывает налет полиции на бордель как идеальное театральное событие (или хеппенинг) и настаивает на том, чтобы каждый зритель, покидающий зрительный зал, «был потрясен и встревожен внутренним динамизмом спектакля, имеющим прямое отношение к тревогам и заботам всей его жизни. Иллюзия будет направлена не на правдоподобие или неправдоподобие действия, а на коммуникативную силу и реальность такого действия. (...) Мы обращаемся не только к уму или чувствам зрителей, а к самому их существованию. Их и нашему» (II, 21).

Идея театра жестокости уже присутствует в этих вызывающих словах. И примерно в то же время Арто, представляющий интересы своих коллег по Театру «Альфред Жарри», не оставляет сомнений по поводу объекта их и своих стремлений: «Мы хотим не больше не меньше как взойти к самым человеческим или нечеловеческим источникам театра, с тем чтобы воскресить его в его целостности. То, что есть смутного и магнетически завораживающего в наших мечтах, темные пласты сознания, более всего привлекающие нас в духовной жизни, — мы хотим, чтобы все это в блеске восторжествовало на сцене даже ценой гибели нас самих, даже если нас осмеют после страшного провала. (...) Мы представляем себе театр как настоящую магическую операцию. Мы рассчитываем не на зрительское восприятие, не на простое волнение души; мы хотим вызвать прежде всего определенную *психологическую* эмоцию, которая могла бы обнаружить самые тайные побуждения сердца» (II, 30 – 31). Здесь мы видим главные идеи «Театра и его Двойника» если еще не вполне сформированными и разработанными, то по крайней мере уже четко узнаваемыми: театр как реальность; требование воздействия на зрителей вплоть до возможности подвергнуть их страданиям, то есть жестокости; требование того, чтобы театр был способен передать глубокие, подсознательные и, следовательно, невербализованные еще чувства непосредственно зрителю с помощью именно магии. Но до поразившей Арто встречи с балийскими танцорами в 1931 году его отношение к театру еще не выкристаллизовалось и не приобрело той взрывной силы, которую можно ощутить и сегодня. Что же дало «Театру и его Двойнику» такую силу?

Анри Гуйе из Инститю де Франс в своей книге «Антонен Арто и сущность театра»^{cccxlīiі} подвергает сомнению часто встречающееся у Арто требование

того, чтобы театр вернулся к своим истокам в религиозном ритуале. Он указывает на то, что многие великие произведения искусства религиозны, многие плохие произведения, вроде приторных статуй в католических храмах, также способны вызвать истинно религиозные чувства; в то же время существует множество великих произведений искусства, которые совершенно нерелигиозны.

Следовательно, искусство, делает он совершенно правильный вывод, может быть действительно великим только в том случае, если отвечает художественным критериям, которые не зависят от религиозных соображений. Если действительно корни искусства в религиозном ритуале, то оно становится искусством лишь в тот самый момент, когда отделяется от ритуала и приобретает самостоятельность.

Все это достаточно убедительно, но не относится к Арто: для Арто театр был не просто религиозным искусством, видом искусства, служащим религии; для него театр был проявлением самого религиозного порыва. *Его религией был театр* — по крайней мере до тех пор, пока глубоко религиозная природа не привела его к другим, даже более сильным и страстным проявлениям тоски по преодолению мира, каким он нашел его.

Но как можно театр, средство коммуникации, которое служит, как обычно считается, для передачи множества информации и сообщений и, значит, неизбежно нейтрально, свободно от собственной философии и идеологии, превратить в религию? Какой религией может быть театр?

Для Арто театр был «ожившей метафизикой» (IV, 54). «Театр — хранилище энергии, образованное Мифами, которым более не поклоняется человечество, и театр возрождает их» (V, 272).

Театр — это двойник (так сказать, представитель) «той великой магической действующей силы (agent), которая реализуется в форму театра, пока он не станет ее преображением» (V, 272 – 273).

Что представляют собой эти великие магические силы, с которыми театр может восстановить связь? Это «тайные истины», которые театр может снова вывести на свет посредством языка жестов, «выявлять в открытых жестах скрытые истины, затаившиеся в формах при их столкновении со Становлением» (V, 84). При всей своей гуманности это место достаточно ясно: как Бергсон^{cccxliv}, Шоу или Ницше, Арто был романтическим виталистом, верящим в целительность жизненной силы, энергии природного инстинкта человека в противовес сухому рационализму, логическому рассуждению, основанному на лингвистической изощренности; он отдавал предпочтение сердцу, а не голове, телу и его ощущениям, а не рафинированным абстракциям разума. И если Ницше в «Рождении трагедии» заявлял о своей убежденности в том, что корни театра в дионисийском духе, темном, неистовом, разрушительном, буйном, страстном, нечленораздельном, в музыкальном экстазе, но смягченном и усмиренном аполлонической ясностью, мерой и разумом^{cccxlv}, Арто полностью отрицал аполлонические элементы и возлагал надежду на темные силы дионисийской жизненности со всей ее жестокостью и таинственностью. Арто верил, что если бы эти силы могли быть приведены в

движение с помощью театра, воплощены в театре, то человечество могло бы свернуть с гибельного пути, который ведет ко все возрастающей атрофии инстинктов, означающей постепенное угасание жизненной силы и в конце концов — смерть.

Позиция Арто перекликается также с идеей Фрейда о том, что своей болезнью западные цивилизации обязаны подавлению инстинктивной, подсознательной, импульсивной жизни. В большой степени сюрреалистическая идеология основана на идеях Фрейда, очевидно его влияние и на Арто, особенно книги «Толкование сновидений»^{cccxlvi}. Именно Фрейд показал, как язык в снах трансформируется в образы, которые могут быть прочитаны как пиктографическое письмо, иероглифы. Следовательно, Арто в своих попытках разбудить бессознательное, обращаться к нему непосредственно, проповедовал общение на этом уровне. «Дело не в том, чтобы убрать со сцены разговорную речь, а в том, чтобы сообщить словам примерно то значение, какое они имеют в сновидениях» (IV, 112). Но самое главное, если дионисийское начало олицетворяет инстинкт и тело, а аполлоническое начало — абстракцию бескровного разума, театр — это средство, через которое тело может вновь вернуть себе должную значимость. Идея метафизического театра у Арто, как это ни парадоксально, берет начало в его убеждении, что именно абстрактное, логическое мышление отрывает человека от тайных, скрытых истоков его существования и ограничивает узкими рамками земного мира. Для того чтобы восстановить контакт с истинной метафизической основой человеческого существования, необходимо разбудить и оживить именно тело; другими словами, чтобы достичь «метафизической» сферы, мы должны стать более «физическими».

Именно проявление таинственных сил, которые правят вселенной, в странных движениях, в иератических костюмах, в сверхъестественной музыке, сопровождающей танец, это присутствие космической энергии в невнятных криках сделало открытие Балийского театра решающим событием в жизни Арто и заставило его понять истинную природу театра как потенциального инструмента освобождения человечества. «Я не из числа тех, кто считает, что надо изменить цивилизацию, чтобы изменился театр, но я уверен, что театр, в высшем и самом труднодостижимом смысле этого слова, способен повлиять на облик и структуру вещей...» (IV, 95).

Согласно Арто, космические силы, явленные в театре через физические средства, могут достичь и коснуться находящейся под спудом физической, невербальной и бессознательной энергии масс. Отсюда его понятие Театра Жестокости: «Но “театр жестокости” значит театр трудный и жестокий прежде всего для меня самого. И применительно к театру речь идет не о той жестокости, которую мы можем проявить друг к другу, разрывая на части тела соперников, отрубая собственные органы или, как у ассирийских императоров¹⁸, посылая друг другу мешки с аккуратно отрубленными

¹⁸ Это место дало Аррабало идею его пьесы «Зодчий и император Ассирии» (1967).

человеческими ушами, носами или ноздрями, — речь идет о жестокости гораздо более ужасной и необходимой, которую вещи могут проявить по отношению к нам. Мы не свободны. И небо еще может упасть нам на голову. Театр создан прежде всего для того, чтобы нам это объяснить» (IV, 95).

Но даже возвышенный до форм более тонких, чем прямое физическое воздействие, театр Арто еще основывается на физическом или околофизическом действии:

«Музыка действует на змей не потому, что она несет им духовную пищу, а оттого, что змеи длинные, они свиваются на земле в кольца, их тела почти целиком соприкасаются с землей, и музыкальные вибрации, сообщаясь земле, достигают их как очень легкий и продолжительный массаж. Так вот, я предлагаю обращаться со зрителями, как заклинатели со змеями, учить их прислушиваться к собственному организму и с его помощью постигать самые тонкие вещи» (IV, 97 – 98).

Арто считал способность театра физически воздействовать на зрителя, не причиняя при этом реальных телесных повреждений, его главной отличительной чертой, которая, как это ни удивительно, сближает его с чумой. В эссе «Театр и чума» он подробно останавливается на том факте, что, хотя тело человека, ставшего жертвой чумы, наполнено черной жидкостью, на нем нет никаких признаков органических повреждений. Это можно сравнить, говорит он, «с состоянием актера, целиком подвластного контролю потрясающих его чувств, без всякой на то выгоды для обыденной жизни. (...) Актеру, захваченному неистовой яростью этой силы, приходится проявить гораздо больше доблести, чтобы не сделать преступления, чем убийце — храбрости, чтобы его совершить. Воздействие сценического чувства, с его немотивированностью, оказывается бесконечно более ценным, чем воздействие чувства реального» (IV, 30 – 31).

Другими словами, чувства, проявляющиеся в телесных ощущениях, реальны и истинны в физическом смысле как у актера, так и у зрителей, но действия, которые эти чувства влекут за собой в реальном мире, остаются потенциальными: «Настоящая театральная пьеса будит спящие чувства, она высвобождает угнетенное бессознательное, толкает к какому-то скрытому бунту, который, кстати, сохраняет свою ценность только до тех пор, пока остается скрытым и внушает собравшейся публике героическое и трудное состояние духа» (IV, 34).

Театр, каким видел его Арто в «Театре и его Двойнике», — это, в сущности, религиозный ритуал, содержание, мифологическая основа которого есть сам театр, то есть театр определяется как общность людей, пытающихся установить контакт с глубинными источниками их собственного бытия, смутными силами физического чувства, лежащими за пределами их повседневного существования. Театр позволяет им пережить всю реальность этих чувств, не вовлекая в необратимые реальные жизненные ситуации, где только и можно еще пережить эту разрушительную силу. Вновь включая в полную силу эмоциональную жизнь, всю гамму человеческих страданий и радостей в множестве человеческих существ, театр может глубоко изменить их

отношение к жизни и ее институтам, их образ мысли, все сознание и таким путем преобразовать мир и общество.

Но как, какими методами и средствами можно всего этого достичь?

Прежде всего исчезает драматург как первоисточник театрального переживания. Это было для Арто самым большим и потрясающим уроком Балийского театра: «Балийцы с предельной точностью проводят идею чистого театра, где все — замысел и реализация — ценно и значимо лишь в зависимости от своего объективного выражения *на сцене*. Они победно демонстрируют абсолютный перевес постановщика, чья творческая власть *упраздняет слова*» (IV, 64 – 65).

Театр Арто, в сущности, режиссерский театр, в котором режиссер действует как поэт, использующий конкретный язык всей сферы физического существования, от абстрактного пространства до тончайших нюансов движения тела актера.

Этот сценический язык не обходится без слов, но использует их так, как они появляются в снах, и добивается максимально возможного эффекта от слов как объектов, имеющих физическое существование. Таковы, например, звуки криков, рыданий, заклинаний с бесконечным многообразием выразительных красок.

Необходимо будет найти технические средства для записи и перевода множества способов выражения невербального языка сцены; каждый жест, каждое движение, каждая интонация будут иметь определенное и совершенно точное значение, которое можно сравнить со значением китайских идеограмм и египетских иероглифов. Однако, в отличие от других систем знаков, которые необходимо терпеливо изучать, новый сценический язык конкретных знаков сможет немедленно передать точное значение каждого иероглифического знака или символа зрителям. В этой способности коммуникации, которая является результатом прямого физического воздействия, достигаемого с помощью того, что происходит на сцене, заключается истинная магия театра.

Самый значительный театральный элемент, имеющий прямое и немедленное физическое воздействие, — это пространство, в котором происходит театральное событие. От традиционного театрального здания надо отказаться. В театре Арто не будет барьеров между актерами и публикой. «Зритель будет находиться в самой гуще действия, окруженный и пронизанный им» (IV, 115). Для начала могут использоваться уже существующие ангары и сараи, позднее будут сооружены специальные здания по образцу некоторых церквей или «священных храмов Верхнего Тибета» (IV, 115).

Публика будет сидеть в середине этого пространства, на креслах, которые смогут двигаться так, чтобы можно было следить за действием, развивающимся вокруг. Стены зрительного зала будут отделаны светопоглощающим покрытием. Возвышающаяся галерея, опоясывающая зрительный зал, позволит действию развиваться на нескольких уровнях. *Декораций* не будет. Великолепия костюмов будет достаточно, чтобы придать действию живость и красочность, особенно если каждый костюм будет передавать свой точный иероглифический смысл. Современной одежды с ее бесцветностью и

напоминанием о натуралистическом и психологизирующем традиционном театре следовало бы избегать. С другой стороны, будет разработана совершенно новая, революционная осветительная техника для создания магических эффектов, обладающих большим воздействием и смыслом; здесь должен быть вибрирующий свет или настоящие взрывы света, напоминающие фейерверки. Свет должен будет иметь широкий диапазон цветов и оттенков, передавать такие качества света, как напряженность, плотность и непрозрачность, чтобы создавать ощущение тепла, холода, гнева или страха. *Музыка и звук* тоже будут играть важную роль; будут использоваться как древние и забытые инструменты, так и специально изобретенные, которые должны будут производить «невыносимые звуки» (IV, 114). И, конечно же, естественные звуки, которые Арто использовал со стереофоническим эффектом в своей постановке «Семьи Ченчи», также входят в арсенал средств воздействия нового сценического языка. Особое внимание Арто привлекали и огромные куклы, которые должны были появляться в ходе действия и создавать эффект неожиданности и сновидения. В Первом Манифесте «Театр Жестокости» он упоминает загадочные «манекены в десять метров высотой, изображающие, например, бороду Короля Лира в сцене бури» (IV, 117). Ритуальный и магический театр Арто, впрочем, не обходился без юмора. Действительно, элемент юмора, который по замыслу Арто есть разрушение здравого смысла через анархию, сопоставление несовместимого, который переворачивает нормальный порядок вверх ногами, должен играть важную роль в особой поэтической атмосфере его театральных созданий. В качестве примера он приводит сцену из фильма братьев Маркс (он любил братьев Маркс и упоминал их в «Театре и его Двойнике»), в которой человек, собирающийся поцеловать прекрасную даму, вдруг обнаруживает, что держит в объятиях корову. Арто вполне сознавал, что его концепция театра, где вся публика вовлечена в окружающее ее действие, близка старой традиции представления, прежде находившейся на задворках театра, — традиции цирка и мюзик-холла, бурлеска и водевиля. Он хотел извлечь из них все возможные уроки.

И наконец, что же в таком режиссерском театре представляет собой актер? Его роль, говорит Арто в письме Гастону Галлимару^{cccxlvi}, написанному в тот период, когда он собирался при поддержке «Нувель Ревю Франсез» открыть театр^{cccxlvi}, «одновременно крайне важна и крайне ограничена. То, что называют личностью актера, должно совершенно исчезнуть. Больше не будет актера, который задает ритм всему ансамблю и чьей личности все должно быть подчинено... В театре актер как таковой не должен больше обладать правом на какую бы то ни было инициативу» (V, 125).

С другой стороны, поскольку театр, основанный на сложном языке фиксированных знаков, жестов и выражений, потребует большого мастерства, театру Арто нужны будут «сильные» актеры, «которые будут отбираться не по таланту, а по некоей внутренней искренности, более сильной, чем их убеждения» (V, 126). Уже в программе Театра «Альфред Жарри» Арто обещал, что поставленный им спектакль «будет раскручиваться, как рулон с перфорацией в механическом пианино (...) и вызовет в зале ощущение роковой

неизбежности и самого строгого детерминизма» (II, 61 – 62).

Отрепетированность, предопределенная точность, которой требует Арто, — сама противоположность импровизации, — казалось бы, как указывает Жак Деррида в своем знаменитом эссе «Театр Жестокости и окончание представления» (включенном в его книгу «Письмо и различие»), противоречит тем местам из «Театра и его Двойника» (IV, 91, 99), где Арто настаивает на уникальности и неповторимости всякого театрального события. Деррида связывает эти места с цитатами из гораздо более поздних произведений Арто, в которых он вообще отрицает возможность существования театра. Но при более тщательном рассмотрении оказывается, что отрывки, которые цитирует Деррида, вырваны из контекста и относятся к совершенно другим вопросам. Первый касается невозможности повторения непреложных истин, содержащихся, например, в признанных классическими, но теперь мертвых произведениях, а второй — необратимости действия, которое, тем не менее, театр, сублимируя чувство, *может* сделать повторяемым.

С другой стороны, Арто многие свои размышления посвятил технике актерской игры. Одно из самых замечательных эссе в «Театре и его Двойнике», которое, несмотря на то что оно реже других цитируется и менее других понимается, оказало самое серьезное влияние на Жан-Луи Барро и развитую им собственную теорию актерской игры, — это «Чувственный атлетизм». В этом эссе, основанном на учении каббалы, Арто развивает принцип триад дыхания и выразительной техники, позволяющий ему создать основу для сложной целостной системы, в которой каждый тип дыхания соответствует основному эмоциональному цвету, и они могут затем бесконечно варьироваться в бесчисленных комбинациях. Язык Арто туманен, и трудно себе представить, что он имеет в виду, а сам учитель этого показать уже не может. Но в основе лежит ряд триад, основанных, например, на (1) вдохе, (2) выдохе и (3) задержке дыхания. Связывая способ произнесения с каждой из этих трех возможностей, можно получить различные выразительные оттенки. Также и с другой триадой, членами которой являются области образования звука: (1) диафрагма, (2) грудь или (3) голова. Принимая эти шесть выразительных возможностей за основные цвета, можно затем их варьировать и перемешивать, образуя, например, звук в голове при вдохе, или выдохе, или задержке дыхания и т. д. Арто использует понятия «мужское», «женское» и «среднее», а также инь и ян^{сссxlх} и 380 точек китайской акупунктуры. Если знать, как перевести этот технический и мистический язык в мирскую физическую практику, результаты будут представлять собой захватывающее зрелище, как может об этом судить тот, кто видел Барро, демонстрирующего эту технику (или ее развитие). Арто говорит в своем эссе, что именно через дыхание и другие физические связи происходит отождествление тела актера и зрителя. Это цепь, которая связывает их вместе и «дает возможность этому зрителю отождествить себя со спектаклем — дыхание за дыханием, миг за мигом. (...) Всякая эмоция имеет органические корни. Только взращивая эмоцию в своем теле, актер поддерживает величину ее накала. Знать заранее точки тела, которые надо задеть, — значит ввергнуть

зрителя в магический транс» (IV, 163).

Это что касается актера в театре Арто. А что должна представлять собой публика? В Первом Манифесте «Театра Жестокости» Арто так разделяется с этим вопросом: «Публика: Сначала должен существовать театр» (IV, 118).

Таково в общих чертах представление Арто о новом театре, как можно судить об этом по эссе, собранным в книге «Театр и его Двойник», написанной между 1931 и 1936 годом. Первый Манифест «Театра Жестокости» (опубликованный в октябре 1932 г.) содержит выразительный список предполагаемых постановок... Во Втором Манифесте «Театра Жестокости», вышедшем в виде проспекта в 1933 году, предполагалась единственная постановка — «Завоевание Мексики» самого Арто, существовавшее в виде сценария, наброска, замысла, репетиции которого должны были начаться. Когда все эти планы наконец в 1935 году материализовались в «Семье Ченчи», только лишь немногие теоретические положения Арто смогли претвориться в практику. Там была музыка, исходившая из динамиков, расположенных в четырех углах зрительного зала, там была неистовая игра Арто, но декорации и костюмы, хотя и блестяще сделанные, были традиционны, такой же была и пьеса.

Если судить по единодушному мнению тех, кто видел Арто в театре, он обычно играл неровно, был, пожалуй, плохим актером. Барро пишет о том, что он «принимал транквилизаторы и тонизирующие средства, которые создавали у него иллюзию некоего равновесия; он был похож на спящего человека, которому снится, что он решил проблему, а на следующее утро после пробуждения проблема оказывается нерешенной. Конечно, в его игре были выдающиеся моменты, но они вдруг входили в противоречие с диссонансами, которые не подчинялись его контролю»^{cccl}. Во время работы над «Семьей Ченчи» у него как у режиссера возникали сложности при попытках объяснить актерам, чего он от них хочет. Блен описал, как при постановке сцены пира в «Семье Ченчи» Арто просил, чтобы актеры, играющие гостей, подражали движениям различных животных, и как актеры просто не знали, как реализовать это пожелание. Удалось бы Арто, имея он достаточно времени и средств, воплотить свои идеи в жизнь или нет, остается открытым вопросом.

В период, проведенный в больницах, у Арто лишь эпизодически возобновлялся интерес к театру. Его религиозный инстинкт находил другие выходы, которым он отдавался, может быть, даже более страстно. Но после возвращения из Родеза он вновь говорил о театре и писал о нем стихи. Однако в большинстве из них слово «театр» появляется в несколько других значениях; кажется, что слова «театр» и «жизнь» становятся для него взаимозаменяемыми:

Истинный театр всегда казался мне упражнением
в ужасном и опасном действии,
в котором идея театра и представления исчезает так же,
как и идея науки, религии и искусства...

(«Театр и Наука», 1947)

Или даже:

А сейчас я хочу сказать то, что многих, возможно, удивит.
Я — враг
театра.
Я всегда был им.
Насколько я люблю театр,
настолько я, по той же причине, его ненавижу...

(Декабрь 1946 г.)

Во многих из этих волнующих стихов еще, кажется, витает дух театра. В них, подобно полузабытым воспоминаниям, еще видятся его метафизические идеи и горячая вера в освободительную миссию театра:

Чума.
холера,
черная оспа существуют
лишь потому, что танец
и, значит, театр
еще не начали существовать...

(«Театр Жестокости», 19 ноября 1947 г.)

Когда готовилась радиопрограмма «Покончить с Божьим судом», говорили, что Арто считал ее первым публичным представлением своей идеи Театра Жестокости. Точно так же некоторым свидетелям отважное и мучительное выставление его страданий на публичной лекции во Вьё-Коломбье в январе 1947 года казалось предельным слиянием реальности и ее публичного представления — следовательно, истинным Театром Жестокости. После запрещения передачи Арто писал Поль Тевнен^{cccli}, которая оказала ему большую помощь в ее создании, и с глубоким разочарованием заявлял, что навсегда оставил мысль о работе с техническими средствами:

Где машина —
там всегда бездна и ничто.

И продолжал:

Отныне я посвящу себя
исключительно
театру.
каким я его понимаю,
театру крови,
театру, который на каждом представлении будет
достигать цели *лично*,
тому, кто играет, и тому, кто приходит смотреть на его
игру,
актер не играет,

он действует.
На самом деле театр — рождение мироздания.
И мир будет создан.

Это стихотворение в форме письма датировано 24 февраля 1948 года. Арто умер 4 марта.

Сегодня невозможно читать «Театр и его Двойник» или оценивать его содержание, не принимая во внимание, каким широким и мощным оказалось его влияние. Потребовалось больше времени, чтобы это влияние почувствовалось — особенно во Франции. Барро и Блен, два крупнейших молодых режиссера, на которых Арто оказал непосредственное влияние, пошли своим путем. Барро говорил, что метод выразительных триад Арто был для него чрезвычайно полезным, однако он на многие годы остался приверженцем театра, основанного на традиционных текстах. Он даже стал главным защитником бывшего *bête noire*^{ccclii} Арто — Клоделя^{cccliii}. Роже Блен, своей работой помогавший писателям, которые были близкими друзьями Арто, как, например, Артюр Адамов^{cccliv}, а также способствовавший тому, что пришла известность к таким гигантам послевоенного авангарда, как Беккет^{ccclv} и Жене^{ccclvi}, сам указывал, что влияние на него Арто было, главным образом, косвенным. Арто больше был для него образцом абсолютной самоотверженности, бескомпромиссной чистоты художника, чем заставил его принять свой стиль или метод.

За пределами Франции влияние Арто на театр набрало силу после того, как слава послевоенного французского авангарда привлекла людей, интересующихся искусством драмы и традициями, идущими от Жарри, Аполлинера^{ccclvii} и сюрреалистов к Беккету и Ионеско^{ccclviii}. Роль, которую Арто сыграл в формировании этой традиции, постепенно получила признание после появления в 1957 году в США перевода «Театра и его Двойника».

Питер Брук^{ccclix} и Чарлз Маровиц^{ccclx} добились общественного признания Арто как одного из основателей современного авангардного театра, назвав сезон экспериментальной игры и постановки в театре ЛАМДА^{ccclxi} в 1964 году Театром Жестокости. (Он должен был подготовить труппу Королевского шекспировского театра к трудной задаче — постановке «Ширм» Жене под руководством Брука. Этот спектакль на публике так и не был представлен.) Состоялись очень успешные показы, которые, в сущности, заключались в публичных тренировочных занятиях и репетициях. В частности, впервые была показана пьеса Арто «Кровяной фонтан» — пародия на романтико-лирическую пьесу Салакру^{ccclxii}, написанная в 1925 году. В то время как эта пьеска не выражала достаточно ясно идеи Арто, другие эксперименты, вдохновленные его требованиями выразительных средств, не использующих язык, и особой выразительности тела, оказались очень интересными. Десять актеров, которых Брук и Маровиц, готовили во время этого сезона — среди них была Гленда Джексон^{ccclxiii}, — составили ядро имевшей огромный успех постановки пьесы «Марат / Сад»^{ccclxiv} Петера Вайса, созданной Бруком с труппой Королевского

шекспировского театра, которая вновь использовала идеи Арто, особенно в изображении безумия большинства персонажей — пациентов психиатрической лечебницы. Достижения экспериментальной студии Питера Брука в Париже^{ccclxv} в последующие годы концентрируются вокруг представления Арто о театре, преодолевающем ограничения языка. Брук пытался развивать выразительный язык, основанный на жесте, движении и магическом звучании, который должен быть понятным даже без знания значения слов, смысл которых может быть неясным. Эти усилия нашли высшее выражение в спектакле «Орхаст» (Orghast), созданном для фестиваля в Персеполе в 1971 году, для которого поэт Тед Хьюз по просьбе Брука создал совершенно новый язык, выразительным средством которого является только звук. Более традиционные работы Питера Брука, особенно его широко известная постановка «Сна в летнюю ночь», с блестящим успехом использовали некоторые уроки этих экспериментов. Здесь также можно увидеть влияние Арто в акцентировании физической выразительности и акробатических элементов игры, использовании в постановке технических приемов цирка и мюзик-холла и в том, как истинно *магический* эффект создается сочетанием изысканности и безыскусной наивности, столь характерном для балийской и других восточных традиций, которые так высоко ставил и пропагандировал Арто.

Ежи Гротовский, блестящий польский режиссер, идеи и практика которого имели очень много общего с Арто, ничего не знал о его произведениях до того, как достиг всемирного успеха и славы. Тем не менее сходство между Арто и Гротовским поразительно. Может быть, это произошло потому, что Гротовский, который желал изучать театр за пределами родной Польши, был послан польскими властями в другую восточную страну — Китай. Следовательно, его вдохновляли восточные театральные системы, близкие к тем, которыми восхищался Арто. Гротовский, как и Арто, верил в театр как в метафизическую силу, которая находит оправдание, если только действительно преобразует существование как актеров, так и зрителей. Он требовал от своей труппы полного самоотречения, которое доходило, как требовал того и Арто, до полного погружения в театр как в священный ритуал и полурелигиозную практику. Так же как Арто, Гротовский использовал магические заклинания и извлекал максимум выразительности из человеческого тела. Он настаивал на том, чтобы зрителей было не более 40 – 50 человек, чтобы можно было подвергнуть их самому непосредственному физическому воздействию актеров. Как и Арто, Гротовский призывал отказаться от традиционной театральной архитектуры, он создавал совершенно новый пространственный образ для каждой своей постановки.

Влияние идей Арто четко прослеживается в деятельности трех latinoамериканских режиссеров, работавших во Франции: Хорхе Лавелли^{ccclxvi}, Жерома Савари^{ccclxvii} и Виктора Гарсия^{ccclxviii}. Последний, например, при постановке «Автомобильного кладбища» Аррабала^{ccclxix} в Париже несколько лет назад применил вращающиеся кресла, а действие происходило вокруг зрителей, которые временами в этих креслах бешено крутились. Лавелли — мастер магических музыкальных и световых эффектов. Гранд Маджик Сёркус

Савари сочетает элементы цирка и ритуала, фантазии и реальности в духе Арто. Особенно это видно в работе Ливинг-тиэтр^{ccclxx} Джудит Малины и Джулиана Бека, Оупен-тиэтр^{ccclxxi} Джозефа Чайкина и Перформанс-групп^{ccclxxii} Ричарда Шехнера. Они также отрицали традиционное театральное пространство и ставили максимальную физическую выразительность в противовес произносимому слову, прямое воздействие на зрителей событий, происходящих на сцене, которые могли быть реальными или вымышленными, импровизацию, вовлечение публики в действие. Обязан ли был Питер Шуман своими огромными куклами, которые он использовал в работе с Бред-энд-Паппет-тиэтр^{ccclxxiii}, Арто или центральноевропейским народным праздникам, но эти поразительные прекрасные супермарионетки перекликаются с образами Арто.

Театр дю Солей^{ccclxxiv} Арианы Мнушкиной с его концепцией многофокусных спектаклей в неструктурированном пространстве, где публика свободно перемещается от одного места действия к другому, в огромной степени обязан Арто, особенно в «1789», «1793» и «Золотом веке». После изгнания из Одеона Жан-Луи Барро^{ccclxxv} также проявил стремление использовать некоторые идеи своего старого соратника при постановке спектакля по Рабле в цирке и позже, когда он превратил вокзал Орсе в совершенно оригинальное пространство для театрального представления.

В Италии Лука Ронкони^{ccclxxvi} блестяще претворил идеи Арто в театральную реальность в своем «Неистовом Роланде», еще одном спектакле, поставленном в неструктурированном пространстве, где были остроумно использованы подвижные трибуны, создающие множество сценических площадок; публика свободно перемещалась вокруг огромных кукол, изображающих лошадей и сражающихся рыцарей, в воздухе летали жуткие сказочные чудовища, а гигантских драконов разрубали на части. Здесь мысль Арто о том, что театр отнюдь не является эзотерической игрой для интеллектуалов, а должен стать настоящим народным праздником, как цирк и мюзик-холл, нашла выразительное оправдание и подтверждение. То же можно сказать и об оригинальной и смелой переработке Ронкони нескольких пьес Аристофана под названием «Утопия», где процессия, состоящая из грузовиков, легковых автомобилей и даже аэроплана, двигалась в пространстве, организованном в виде дороги, и создавала совершенно оригинальную многофокусную сцену, на которой спектакль проходил перед глазами публики как ренессансный *trionfo*^{ccclxxvii}.

И наконец, утверждение Арто, что театр должен слиться с реальной жизнью, чтобы возникло истинное *событие*, в какой-то мере вдохновило и оказало влияние на движение к новой форме — хеппенингу. Несмотря на некоторые впечатляющие успехи, он, видимо, находится еще на ранней стадии развития. Но представляется, что у него большие перспективы, при условии, конечно, что найдутся настоящие одаренные поэты, которые поставят ему на службу свое воображение и творческие способности.

То, что теоретические работы Арто принесли плоды, очевидно из этого краткого выборочного списка театральных начинаний, которые были ему чем-то обязаны. Смогут ли они или те, что, возможно, за ними последуют,

действительно изменить чувственную сферу и сознание человека настолько, что новый театр приведет к трансформации общества и мира, — это другой вопрос, ответ на который может дать только время.

Однако ясно уже сейчас, что идеи Арто странным образом начинают находить применение вне театра. Например, мысль Арто о том, что театр должен слиться с жизнью, что полицейская облава на бордель, этот в некотором смысле хеппенинг в балетной форме, воплотилась не в театре, а в документальном кино, и прежде всего — в электронных средствах массовой информации, радио и телевидении, в которых реальность используется в качестве сырья для драматически организованного изображения жизни.

У Арто, который часто зарабатывал на жизнь игрой в кино, было крайне противоречивое отношение к кинематографу. Он ясно видел возможности его как вида искусства, использующего образы реального мира. По сценарию Арто «Раковина и священник», построенному на сюрреалистическом потоке образов, можно судить о том, что он понимал язык кино. Но разочарование от того, как Жермен Дюлак^{ccclxxviii} ставила этот фильм, от опыта общения с финансистами, на которых он работал, окончательно лишило его иллюзий и заставило ненавидеть кино. Опыт работы с радио в последние месяцы жизни также оказался неутешительным.

Тем не менее электронные средства массовой информации и кино, по крайней мере частично, осуществили мечту Арто. Такие режиссеры, как Годар и Антониони, создали глубокие метафизические драмы, используя непосредственную, спонтанную и в то же время продуманно и тщательно выстроенную реальность. Кажущееся внутреннее противоречие между требованием предельной реалистичности и произвольности, с одной стороны, и самым точным и сознательным мастерством — с другой, *можно* преодолеть сочетанием записи непосредственной, стихийной реальности на киноплёнку и ее точным и продуманным выстраиванием при монтаже. А технические возможности телевидения, которое способно записать события и в тот же момент передать их, выстраивая с помощью переключения с одной камеры на другую (взять, например, спортивные репортажи, репортажи о политических или религиозных ритуалах — церковных службах, коронациях, военных действиях или уличных демонстрациях), еще больше соответствуют теоретическим предвидениям Арто.

Именно этими техническими средствами все больше подтверждается убеждение Арто, что Театр — это двойник Жизни, а Жизнь — это двойник Театра. В наше время, когда театр (или драма, частным случаем которой является театр) все активнее стремится к более тесным связям с Жизнью (как, например, хеппенинг или театр в круге), жизнь все больше театрализуется. Театр становится все более политическим, а политика — все более театральной.

Сегодня можно сказать, что предвидения Арто, которые в 30-е годы казались лишь игрой воображения, были действительно пророческими.

БОЛЬШЕ ДЬЯВОЛОВ, ЧЕМ МОЖЕТ ВМЕСТИТЬ НЕОБЪЯТНЫЙ АД

«Кто же такой настоящий сумасшедший? Это человек, который предпочел сойти с ума, в том смысле, в котором общество понимает этот термин, нежели изменить некоей высшей идее человеческой чести. Вот почему общество приговаривает всех тех, от кого оно хочет избавиться, от кого оно хочет защитить себя, ибо они отказываются стать его соучастниками в актах предельной мерзости, к удушению в своих психиатрических клиниках. Потому что сумасшедший — это также и человек, которого общество не желает слушать и хочет лишить возможности высказывать невыносимые истины» (XIII, 17).

Так Арто, страстно защищая Ван Гога и тем самым пытаясь защитить себя, ставил вопрос, который и до сего дня, тридцать лет спустя^{ccclxxix}, является предметом жарких и упорных споров, — вопрос об истинной природе сумасшествия и об отношении к нему общества; в первую очередь это касается функции психиатра. После девяти лет, проведенных в различных клиниках, у Арто были вполне определенные взгляды на этот предмет: «Почти невозможно быть врачом и честным человеком одновременно, но совершенно невозможно быть психиатром и не измазаться дегтем самого бесспорного сумасшествия: отсутствие способности бороться с древним, атавистическим рефлексом толпы, который делает каждого психиатра в тисках толпы прирожденным врагом всего гениального» (XIII, 31). Но заявляя, что болезнь порождена именно медициной и что психиатры полны решимости истребить всех гениальных людей, он в том же странном произведении, полуэссе-полупоэме, возвращается к убеждению, которое вынашивал в течение долгих лет заключения, — убеждению, что истинной причиной его страданий и страданий других родственных ему по духу гениальных людей является разветвленный тайный заговор с целью наложить заклятие на него и ему подобных: «Вот почему так единодушно было наложено заклятие на Бодлера, Эдгара По, Жерара де Нерваля, Ницше, Кьеркегора, Кольриджа, а также Ван Гога. Это может произойти днем, но чаще всего это случается ночью» (XIII, 18).

В то же время Арто осознал, что представление об околдованности, зачарованности в некотором смысле не более чем поэтическая метафора: «Кто же такой, в конце концов, поэт, — пишет он одному из психиатров в Родезе в январе 1945 года, — как не человек, который визуализирует и конкретизирует свои идеи и образы более ярко, интенсивно, с большим мастерством, чем другие люди, и дает им посредством языка иероглиф явления» (XI, 11).

И если он иногда становится агрессивным, разве нельзя это понять в его ситуации? Защищая Ван Гога и пытаясь объяснить его самоубийство воздействием лечения, которое он получил от общества, Арто подчеркивал: «Я сам провел девять лет в психиатрических клиниках и никогда не страдал от навязчивого желания покончить жизнь самоубийством; но каждый утренний разговор с психиатром вызывал у меня желание повеситься, потому что я знал, что не могу задушить его» (XIII, 38).

Однако с самого начала своей литературной и театральной деятельности Арто не только знал, но и гордился тем, что страдает от нервного или

психического недуга, что его случай представляет исключительный интерес. Его зависимость от таких психиатров, как доктор Тулуз и доктор Алленди^{ccclxxx}, или даже привязанность к ним показывает, что он ощущал потребность в помощи, хотя бы и для лечения постоянных головных болей или для преодоления трудностей в изложении своих мыслей на бумаге. Переписка с Ривьером, в которой он подробнейшим образом описывает эти трудности, доходящие порой до утраты личности, утраты чувства существования, свидетельствует о том, что болезнь его была гораздо глубже, нежели обычная мигрень. Бесплодные попытки пройти курс лечения у психоаналитика Алленди говорят о том же.

Фактически сознание своего отличия от других людей, того, что ему суждено судьбой страдать, стало неотъемлемой частью его ощущения себя как личности. Именно эта сторона его личности — и эссе о Ван Гогге показывает это — позволяла ему считать себя членом избранного круга *poètes maudits*^{ccclxxxi} и философов: Бодлера, Нерваля, По, Ницше, Кьеркегора, Гёльдерлина и Кольриджа (хотя он в конце концов отвергнул Кольриджа и написал эссе «Кольридж-предатель», в котором обвиняет того, кто когда-то был великим поэтом и жрецом опиумных снов, в том, что он убил свою душу, предпочтя этому жизнь буржуа). И поскольку он никогда не видел себя (и не хотел быть) середнячком, *нормальным* человеком, поскольку он всегда гордился своей отдельностью, с претензией на исключительность, по существу гениальность, конфликт между Арто и обществом никогда не сводился к тому, «безумен» он или нет (если под безумием понимать необычный психологический грим, не имеющий ничего общего с бесцветной «нормальностью»), — вопрос заключался лишь в том, имело ли общество право содержать его в заключении в течение девяти лет в жутких условиях, которые зачастую доходили до преднамеренной жестокости и пыток. И если он в течение некоторого времени страдал от тяжелых абстинентных симптомов и приступов раздражительности, то не было ли это связано с шоком, который он испытал, когда на него надели смирительную рубашку и лишили свободы? Если, как оно и было в действительности, этот внезапный арест произошел из-за того, что он оказался причиной беспорядков на улицах Дублина, и потом, на «Вашингтоне»^{ccclxxxii}, он набросился на людей, ворвавшихся в его каюту, причиной его агрессивного поведения, конечно же, было лишь непонимание смысла вопросов, обращаемых к нему на иностранном языке. Если не считать этих случаев, его поведение до заключения, хотя и было странным, никогда не представляло опасности для окружающих. Он мог вышагивать по парижскому Латинскому кварталу, размахивая своей чудесной тростью^{ccclxxxiii} и вышибая искры из мостовой ее металлическим наконечником, громко выкрикивая свои пророчества. Но это никогда никому не причиняло вреда.

Конечно, решения поехать в Мексику и в еще большей степени отправиться в путешествие в Ирландию в состоянии апокалиптической экзальтации нельзя назвать слишком разумными действиями. Но разве не общество, отказав ему в возможности реализовать свои художественные идеи без ущерба для его цельности, буквально насильно подвергло его изоляции?

Но, с другой стороны, не были ли эти отверженность и мученичество заключения в сумасшедшем доме в высшем смысле единственным путем, на котором он мог осуществить свою судьбу и достичь целостности, которые сделали его кумиром последующих поколений? Это вопросы, не имеющие ответа, как не имеет ответа вопрос, *mutatis mutandis*^{ccclxxxiv}, достойны Понтий Пилат и Иуда Искарот осуждения за распятие Христа или восхваления за то, что дали свершиться Божественному провидению.

Если бы даже это была всего лишь озабоченность Арто своими собственными проблемами, его ясность, даже в периоды предельного душевного напряжения, и гений писателя превратили его историю в одну из самых лучших в мире документально зафиксированных историй болезни всех времен, наравне с произведениями Маркиза де Сада и Даниэля Пауля Шребера^{ccclxxxv}. Блеск, с которым он описывает трудности своего письма, и спонтанность его излияний в последние годы жизни, открывающие глубокий и непосредственный путь к родникам интимнейших уголков человеческой души, делают произведения Арто еще более ценными, чем произведения этих классиков человеческого саморазоблачения.

Первый вопрос, который ставит случай Арто, — это вопрос об органическом происхождении его нервного заболевания. Был или нет предполагаемый приступ менингита в возрасте пяти лет источником всех его несчастий, но он постоянно отмечал, что с шести лет случались периоды заикания, нервные сокращения лицевых мускулов и позднее «болезненные спазмы правой стороны шеи, от которых прерывается дыхание (...) конечности немели, и в них начинались колющие боли, внезапный жуткий зуд, перемещавшийся от рук к ногам, болезненный в верхней части позвоночника хрустел, ужасная слабость из-за невыносимого давления в голове и лопатках, способная повалить на землю. Иногда общие судороги, которые приходили и уходили, иногда те же ощущения, что и при сильной лихорадке: судороги, жар, дрожь, звенящий шум в ушах, резь в глазах от света» (I доп., 89 – 90). В письме к доктору Алленди от 22 марта 1929 года, в котором он дает этот каталог недугов, Арто особо отмечает, что все эти симптомы появлялись, несмотря на то что он перестал принимать наркотики несколько недель назад. Если же это все-таки были симптомы, связанные с отвыканием от наркотиков, необходимо напомнить, что он начал принимать лауданум за десять лет до этого именно потому, что ему был дан совет, что это может избавить его от физических недугов. Или, может быть, все эти симптомы имели психологическое происхождение?

В другом длинном письме, акупунктуристу Сулье де Морану в феврале 1932 года, описывая свое состояние, Арто категорически утверждал, что физические симптомы были «осложнены психологическими проблемами, которые проявились в возрасте девятнадцати лет *довольно драматическим образом*» (I доп., 130). Это было время, когда Арто, как он рассказывал Жану Хорту^{ccclxxxvi}, уничтожил все свои юношеские сочинения и раздал книги друзьям. Это было начало той депрессии, которая привела его впервые в санаторий. И предположительно в это время произошел инцидент, когда он был

ранен сутенером. Этому случаю он уделяет много внимания в период своего заключения.

Какую психическую травму мог Арто пережить в юности? «До двадцати семи лет, — говорил он в лекции в Мексике в 1936 году, — я жил с чувством черной ненависти к Отцу, к моему собственному отцу. Пока не увидел, что он умирает. В этот момент нечеловеческая суровость, в которой я обвинял его, считая, что он меня ею подавляет, вдруг отступила. Совсем другой человек глядел на меня из его тела. И впервые в жизни мой отец протянул ко мне руки. Но мое тело не подчинялось мне, и я понял, что всю жизнь его тело не подчинялось ему, я понял, что есть ложь бытия и мы рождены, чтобы с ней бороться» (VIII, 178).

Еще одним травмирующим событием в его ранней жизни была смерть его сестры Жермен, умершей семи месяцев от роду, когда ему не было еще и девяти лет. Наверное, было бы напрасным рассуждать о происхождении возможного чувства вины, связанного с этим событием, но несомненно то, что темой, более всего привлекающей его в театре, была тема инцеста. В его ранней пьесе «Кровяной фонтан» есть сцена инцеста между молодым человеком и его сестрой, за которой следует ряд чрезвычайно отвратительных эротических образов старух. Единственный сделанный им детальный анализ пьесы, которую он предложил в качестве примера Театра Жестокости в «Театре и его Двойнике», — это разбор пьесы Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать», и в ней также идет речь об инцесте между братом и сестрой. «Семья Ченчи» рассказывает об инцестуозном насилии отца над дочерью и последующим ужасном убийстве виновного. В годы заключения, когда он перечислял женщин, которых он больше всего любил в жизни, Арто всегда называл их своими *дочерьми*, хотя к ним он обычно относил двух своих бабушек, сестер Ненеку и Катрин Шили.

Элемент переживания чувства сексуальной вины также возникает явным образом из того, что он категорически отвергал любые предположения о наличии у него возможных последствий сифилиса. Вскоре после прибытия в Родез в письме одному из докторов он обращал внимание на то, что, если его зрочки разного размера, из этого не обязательно следует, что у него приобретенный сифилис, «потому что я отвергаю и презираю сексуальные отношения любого рода как унижительные для человека, и для меня было тяжелым ударом узнать, что кто-нибудь мог поверить в то, что мое тело могло позволить себе такую слабость в какую-то минуту моей жизни» (X, 13). Он продолжал жаловаться, что из-за неравенства его зрачков, которое считалось признаком возможных последствий сифилиса, должно быть наследственного, он с 1917 года подвергался бесконечным инъекциям различных лекарств, от препаратов ртути до новарсенола, которые сильно расстроили его нервную систему.

Абсолютное отрицание любого секса, начиная с периода крушения театральных надежд Арто, приведшее его к разработке сложной мифологии, в которой Бог создал человека без половых и пищеварительных органов, и его вера в то, что человек деградировал в сексуальное и испражняющееся существо

с помощью вмешательства злых неземных сил (эту веру он сохранял даже после того, как отказался от ортодоксального христианства, в которое был обращен перед переводом в Родез), также указывает на обращение к раннему периоду сильной сексуальной вины. В некоторых своих произведениях, написанных в конце жизни, он идет настолько далеко, что вообще отказывается признавать, что своей жизнью обязан сексуальному акту между своими родителями: «Я — Антонен Арто, я — мой сын, мой отец, моя мать...» (XII, 77).

Я не верю ни в отца
ни в мать
у меня нет
папы-мамы
(XII, 99).

Неистовая ярость, «бешенство, которое зрело во мне на протяжении 49 лет» (IX, 193), как он называл это, когда ему было 49 лет, — это другая сторона личности Арто, которая указывает на глубоко скрытое чувство вины и разочарования, находящее выход в агрессивности. Театр Жестокости, с помощью которого человечество должно быть вытряхнуто из своего самодовольства и самоудовлетворения и который откроет ему бездны чувства и страдания, скрытые под тихой, спокойной поверхностью его жизни, в конечном счете может также считаться агрессивным нападением на все человечество.

Есть также связь между агрессивным отношением Арто к миру, настолько безразличному к его душевным и физическим мучениям, и всем психическим комплексом, связанным с пристрастием к наркотикам, который стал одним из главных внутренних обоснований его сложной гностической мифологии. В документе, относящемся ко времени начала его сотрудничества с сюрреалистами, который был опубликован 1 января 1925 года, Арто страстно призывает к разрешению свободного применения опиума как единственного возможного средства для людей, страдающих от целого ряда тяжелых заболеваний, включая «психических больных в период просветления, раковых больных, страдающих от табеса и хронического менингита», к которым он обращался с откровенным участием: «Вы — вне жизни, вы — над жизнью, вы страдаете от болезней, которых не знают обычные люди, вы переступаете черту нормальности, и именно этого не могут простить вам люди, вы отравляете их покой, вы разрушаете их стабильность, вы чувствуете повторяющуюся и исчезающую боль, невыносимую боль, боль вне мысли, боль, гнездящуюся не в теле и не в сознании, но от которой страдает и то и другое. И я, который разделяет все ваши несчастья, я спрашиваю: кто может иметь право ограничивать нас в средствах, которые приносят нам облегчение?» (VIII, 25).

В этот период своей жизни Арто подчеркивал, что он употреблял опиум и подобные ему средства не из-за удовольствий интоксикации, а просто для избавления от боли, как лекарство, в котором он нуждался, чтобы получить возможность работать. В одном из текстов, над которым он работал в

1934 году, но который остался тогда неопубликованным, он подчеркивал, что это было «состояние вне жизни» — потеря ощущения себя, от которого он страдал со времени достижения зрелости, — «которое однажды заставило меня обратиться к опиуму. Я не смог от него избавиться и никогда не смогу» (VIII, 25). И хотя он считал опиум «мерзким надувательством», он был ему нужен, «хотя не опиум дает мне возможность работать, а его отсутствие, и, чтобы я мог ощутить его отсутствие, он должен время от времени проходить через меня» (VIII, 26). В том же самом фрагменте Арто дает представление о воздействии болезни — и опиума — на его сексуальность:

«Мужественность прерывиста... все происходит периодами. Иногда — чувственность мамонта... иногда страдающий — ангел, священник, жалкий церковный служка» (VIII, 27). Примечательно, что позднее, когда Арто создавал свою антисексуальную мифологию, он заявлял, что в его тело вселился ангел.

Участники разветвленного заговора «посвященных», которые, как он считал в годы заключения, наложили на него заклятие, были среди прочего озабочены тем, чтобы лишить его доступа к опиуму. Отравляющая сила самого опиума, объяснял он в письмах из Родеза, была результатом наложенного на него заклятия, тогда как его истинная цель — помочь избранным душам преодолеть себя. Англичане предали Чосера и Жанну д'Арк смерти и начали опиумную войну в Китае по той самой причине, что «они белые, а опиум черный, и они хотели истребить черное» (IX, 204).

Точно так же как первоначальное недовольство властями, которые затрудняли Арто доступ к наркотикам, усиливалось и перерастало в его сознании в идею всемирного заговора с целью отказать ему в опиуме, и его чувство гордости тем, что он выделен среди других своей болезнью, своими страданиями, выросло сначала в образ мученика из колоды Таро^{cclxxxvii}, который должен был принести избавление человечеству, предсказанное в «Новых откровениях бытия», а позднее переросло в убеждение, что это он, Арто, был распят на Голгофе: «Я был на Голгофе две тысячи лет назад, и мое имя было, как всегда, Арто, и я ненавидел священников и Бога, и именно поэтому был распят священниками Иеговы как поэт и просвещенный, и потом был брошен на кучу навоза... Я знаю ту грязную маленькую свинью, того ужасного маленького чародея, которому поклоняются все нынешние христиане и который считал себя воскресшим в свете под именем Иисуса Христа. Тогда как на самом деле это был не кто иной, как некий Нальпа...» (IX, 204). Необходимо напомнить, что незадолго до того, как это было написано, Арто упорно подписывал все свои письма девичьей фамилией своей матери, Нальпа, и был чрезвычайно благочестив и усерден в исполнении всех ритуалов Католической Церкви. Стало быть, оба его «я» заявляли о своей тождественности Иисусу Христу.

Чудовищные колебания между крайностями характерны для Арто в последний период его жизни. Его отношение к сексуальности колебалось от отождествления себя с Гелиогабалом, вечным воплощением сексуальной неводержанности и развращенности, до тотального отрицания. Революционер,

который хотел использовать театр для разрушения существующей структуры буржуазного государства, убеждал Полана в 1943 году, что «Религия, Семья и Отечество — три вещи, которые я уважаю... Я всегда был монархистом и патриотом» (X, 103 – 104), и даже посвятил один из экземпляров «Новых откровений бытия» Гитлеру. Он стал чрезвычайно набожным, а позднее начал богохульствовать. Будучи ревностным приверженцем каббалы и восточных религий, впоследствии он пришел к убеждению, что именно иудеи и ламы Тибета наложили на него свое заклятие. Эти резкие колебания его отношения к чему-либо передаются следующей метафорой: одно его «я» умерло, другое — захватило, узурпировало тело. Подобные объяснения он применял и к своим друзьям: те, кто разочаровал его, не были больше обычными людьми, это были зомби, в тела которых вселились злые духи.

После освобождения из Родеза Арто еще продолжал верить в заговор против него и в наложенное заклятие. Но в то же время (еще один пример перемены отношения на обратное) его агрессия была теперь направлена главным образом на доктора Фердьера, которого он заверял в своей преданности и благодарности еще на пути в Париж, а заодно и на всех психиатров и врачей вообще.

По мере того как тело Арто все больше страдало от рака, в его сознании произошел еще один удивительный сдвиг: его агрессия обернулась против его собственного тела. В одном из своих поздних стихотворений он обвиняет злого, приземленного Бога гностиков. Демииурга, который захватил его тело, потому что не мог

найти лучшего способа
стать реальным
чем родиться ценой
моего убийства.
(«84», 1948. № 5/6)

Однако в то же самое время он, который так глубоко верил в миссию тела, являющегося вместилищем чувства, через которое жизнь постигает себя до конца, нашел способ примирить это убеждение со жгучей ненавистью к этому телу. У него крепло убеждение, что тело, обиталище чувств и ощущений, имеет огромную ценность и оно может обойтись без органов, которые, вместо того чтобы объединяться в тело, разрушают его единство своей болью, постоянно выставляя напоказ свою грязную индивидуальность. Анатомия человека, требовал Арто в заключительной части своей радиопрограммы, должна быть совершенно переделана, ибо:

... нет ничего более бесполезного, чем орган.
Дав человеку тело без органов,
ты освободишь его от всех автоматизмов
и вернешь ему истинную свободу.
(XIII, 104)

Есть знаменательная аналогия между идеей разделения тела и его органов и безрукими, безногими героями Беккета, потерявшими свои органы в поисках себя.

По той же самой причине Арто, более всего питавший отвращение к сексу и дефекации, органы которых он ненавидел больше, чем какие-либо другие, использовал все более скатологический и непристойный язык, нападая на них. И это отвращение к органам тела постепенно превратилось в отвращение к существованию:

Где воняет дерьмом
Там запах бытия.
(XIII, 83)

Эта ярость, направленная против болезни, которая лишала его жизнь смысла в юности, теперь трансформировалась в жгучее желание освобождения от боли и страданий самого бытия.

Эта краткая попытка перечислить и описать некоторые аспекты психического развития Арто — не анализ и не претендует на постановку диагноза. Одни считали это шизофренией, парафренией, паранойей или религиозной манией, либо внутренней, связанной с физическими недугами в юности, либо вызванной отверженностью от общества, или же действительно самим лечением в психиатрической клинике. Другие увидели здесь поэтическую экзальтацию и безумие вдохновения, которое дало Арто уникальную возможность глубоко проникнуть в человеческую природу. Истинным может быть один или другой из этих подходов, а может быть, и несколько.

Но что действительно несомненно — так полно и красноречиво описанная история души Арто дала мощный импульс современной психологии, психоанализу и их социальным приложениям. Очень важные и плодотворные работы, такие, как «История безумия» Мишеля Фуко^{ccclxxxviii} и «Анти-Эдип» Делеза и Гваттари^{ccclxxxix}, в значительной степени используют открытия, сделанные Арто. То же можно сказать и о работе Р. Д. Лэнга^{ccxc} и его коллег.

Болезни, фантазии и мифы Арто, вероятно, немногим отличаются от рожденных другими людьми, страдающими от подобных же мучительных душевных состояний. Но его гений писателя, его красноречие и блестящая выразительность значительно усиливают воздействие и парадигматическую ценность его случая. И здесь присутствует, конечно же, еще один таинственный момент: этому исключительно частному, индивидуальному случаю действительно универсальную значимость придает целостность жизни, прожитой Арто, абсолютное воплощение его духовного опыта. В этом смысле он, возможно, был недалек от истины, когда заявлял, что был распят, чтобы нести бремя всего человечества. Его боль, страдания и муки заключали в себе такую интенсивность психической энергии, что она все еще дает себя почувствовать в страсти, которую продолжает генерировать и вдохновлять.

ИРРАЦИОНАЛИЗМ, АГРЕССИЯ, РЕВОЛЮЦИЯ

Ночью 16 мая 1968 года толпы мятежных парижских студентов хлынули в театр Одеон, художественным руководителем которого был тогда Жан-Луи Барро, и захватили это почтенное здание. Когда первый из юных революционеров ворвался в кабинет Барро и увидел портрет Арто над его столом, он воскликнул: «Он украл Арто!»¹⁹

Этот молодой революционер почти наверняка не имел ни малейшего представления о том, что Барро был соратником Арто, разделял его многие интимнейшие мысли, был его другом и последователем, отвечал на его мольбы о помощи в мрачные годы заключения и продолжал работу Арто в театре. Для этого революционного студента *тот* Арто не существовал. Для него Арто был воплощением его собственного отрицания общества, каким оно было в 1968 году, бичом буржуазии, источником потока ругательств и оскорблений существующих общественных институтов. Абстрактный образ Арто поглотил реального Арто, которого Жан-Луи Барро знал и любил, и сейчас плыл впереди плотной массы взбунтовавшихся молодых людей путеводной звездой их бунта.

«Письмо ректорам европейских университетов» Арто, вошедшее в третий номер «Революсьон Сюрреалист» (апрель 1925 г.), оказалось одной из первых листовок, изданных студентами Сорбонны в мае 1968 года. И хотя, как мы знаем, этот текст был написан не одним Арто, а был плодом совместных усилий участников сюрреалистского движения, он сделал Арто одним из главных вдохновителей студенческой революции. Он совершенно точно соответствовал ее духу: «Европа кристаллизуется и медленно мумифицируется в цепях своих границ, фабрик, судов, университетов. Замороженный Дух трещит под каменными глыбами, которые на него давят. Это вина ваших заплесневелых систем, вашей логики “дважды два четыре”, это ваша вина, руководители университетов, попавшиеся в сети своих собственных силлогизмов. Вы плодите инженеров, судей, докторов, неспособных постигнуть истинные тайны тела, космические законы бытия, фальшивых ученых, не видящих дальше Земли, философов, претендующих на то, что они могут реконструировать Дух... Полно, господа, вы не кто иные, как узурпаторы. По какому праву вы претендуете на то, чтобы направлять разум, вручать дипломы Духа?» (I, 335).

Вскоре после того как Арто, будучи членом сюрреалистского движения, создал это и другие столь же агрессивно-обвинительные письма Папе, Далай-ламе и школам Будды, он порвал с сюрреалистами по той самой причине, что они решили свою революционность воплотить в действие, вступив в коммунистическую партию, тогда как Арто настойчиво повторял, что политическое действие бесполезно и революцию можно совершить только путем трансформации человеческого сознания и духа изнутри. Убежденный на протяжении всей своей жизни — это одна абсолютно последовательная нить, проходящая через все его произведения, — что именно дух рационализма, аналитическая и дискурсивная мысль, формальная логика и лингвистический

¹⁹ Brau Jean-Louis. Antonin Artaud. Paris, 1971. P. 166.

педантизм иссушили полноту эмоциональной жизни человека и отрезали его от глубинных источников его витального бытия, Арто отрицал марксизм просто как одну из форм рационализма. «Коммунистическая революция игнорирует внутренний мир мысли» (VIII, 191), — заявлял он в одной из лекций в Мексике в 1936 году. Европейская цивилизация должна быть отвергнута из-за ее рационализма: «Чтобы вновь обрести свою естественную глубину, чтобы ощутить себя живой внутри мысли, жизнь отвергает аналитический ум, сбивший с толку Европу. Поэтическое знание — это внутреннее знание, поэтическое качество — внутреннее качество. Сегодня делаются попытки отождествить поэзию поэтов с внутренней логической силой, которая прокладывает путь жизни и позволяет на нее воздействовать. Является ли поэзия некой секрецией материи или нет — я не буду останавливаться на обсуждении этого вопроса; я лишь скажу, что материализм Ленина, судя по всему, игнорирует поэтику мысли» (VIII, 192). Следовательно, «революция, выдуманная Марксом, — это всего лишь карикатура на жизнь» (VIII, 184). В заметках к другой лекции или статье для Мексики он передает суть дела еще более кратко: «Пришел в Мексику (чтобы спастись от варварства Европы) последний пример европейского варварства — марксизм» (VIII, 157).

Революционные студенты 1968 года и приверженцы современной новой революционной контркультуры, которая достигла своего пика около 1970 года и пошла на спад после середины 70-х, также отрицали марксизм с его рационализмом и маской «научности», и образ Арто — антирационалиста, наркомана-мистика, вдохновенного последователя каббалы, Таро и восточных религий — был для них исключительно привлекательным и мощным по воздействию. Чтобы создать такой образ, они должны были из фрагментов мыслей и произведений различных периодов его деятельности составить весьма недостоверную амальгаму. Выбирая цитаты из текстов того периода, когда Арто *действительно* верил в каббалу и тибетскую «Книгу мертвых», они должны были пренебречь страстным отрицанием мистицизма и восточных культов, характерным для его позднего периода. В то же время еще более яростное отрицание существующей цивилизации, характерное для того же позднего периода (ему представляется кошмар, в котором сперма школьников замораживается для последующего производства американского пушечного мяса), удивительно соответствовало антиамериканским настроениям. Однако, несомненно, главное, что объединяло Арто с революционной контркультурой, была страстность его обличений, на какие бы цели они ни были направлены, ожесточенность его хулительной риторики.

Сдерживаемая неудовлетворенность Арто, прорывающаяся в текстах беспримерной агрессивности, как будто сохранила свою силу на краю могилы и оказалась способной возбудить и наделить энергией агрессивные силы через времена и пространства. Так велика была психическая энергия, сконцентрированная в блестящих поэтических образах Арто, таким мощным был его стиль, такой могучей была выразительная сила, что, подобно начальному освобождению энергии в атомной бомбе, они смогли запустить настоящую цепную реакцию в умах бесчисленного множества людей, которые,

в свою очередь, возбудили подобные же агрессивные чувства у множества других, встретившихся им на пути.

Достаточно забавно, что все, кто близко знал Арто, соглашались в том, что в личной жизни он был исключительно мягким, добросердечным человеком. Тем более сильно подавляемая агрессия выражается в его произведениях. Только в одной сфере, а именно в театре, его волновало выражение позитивного взгляда: может быть, его предложения были в некоторых отношениях непрактичны или трудны в осуществлении, но они были конструктивны и выражались в альтернативных проектах. Но, когда дело доходило до обличения беззаконий современной общественной системы и культуры, обвинения Арто носили чисто негативный характер. Он обвинял индустриальную цивилизацию с ее машинами, наукой, медициной, правовой казуистикой, но взамен мог предложить только смутное желание вернуться к средним векам, древней мексиканской цивилизации или — в некоторые периоды его деятельности — к предположительно более счастливому образу жизни древнего Китая или Тибета. Такое преобладание негативных идей над позитивными тем не менее явилось также отличительным признаком новой контркультуры. В конце концов, для любой иррациональной или антирациональной позиции свойственное рациональное продумывание тактики движения и его целей будет противоречиво по сути и будет использовать тот же аналитический метод, хотя целью является его преодоление.

Пусть старый порядок рассыплется и будет сметен и сладость и свет новой утопии, *как по волшебству*, сейчас же возникнет вновь! Отсюда упор на магию в ожидании великого космического переворота во время приключения Арто с тростью святого Патрика. Революционное движение 1968 года руководствовалось похожими принципами. Его участники тоже верили в высвобождение стихийных творческих сил (которые отчасти действительно появились) и в преобразование общества этой творческой энергией (которого не произошло).

Опасность такой капитуляции перед дионисийской жизненной силой и ее творческим экстазом лежит в слепоте этого экстаза. Эта энергия без определенного направления или цели в конечном счете может привести к насилию как к собственному концу.

Арто, всегда бывший совершенным воплощением собственной мысли, являет собой образцовый пример этих опасностей. Во время войны он посвятил один экземпляр своих «Новых откровений бытия» Гитлеру (еще одному защитнику права индивидуума следовать вдохновляющим его идеям, хотя бы и насильственным), и его агрессивность была направлена против разветвленного заговора евреев, иезуитов, агентов британской секретной службы и других излюбленных мишеней как ультраправых, так и ультралевых. Яростный антиамериканизм его последней радиопередачи был прямым продолжением той же самой тенденции поиска объяснения истории в тайных обществах и заговорах. 6 августа 1947 года Арто говорил Жаку Превелю, что «от семи до восьмисот миллионов человек должны быть истреблены. Что это против трех-четырех миллиардов, населяющих Землю? Подавляющее большинство людей

проводит свою жизнь в ничегонеделании, эксплуатируя жизнь других людей, завладевая их сознанием...»²⁰

Слепая агрессивность такой силы, хотя и живущая в сознании умирающего поэта, позволяющего себе самые буйные фантазии, находится в тесном родстве с идеологиями, реализующимися в геноциде, совершаемом тоталитарными правителями нашего времени, как правыми, так и левыми, — фашистами, нацистами, коммунистами. В противоречивости своей слепой агрессивности Арто воплощал и предвосхищал абсолютное отсутствие различий между подобными ярлыками и идеологическими цветами перед лицом разрушений такого масштаба. Заявляя в период заключения в Родезе, что Бретон, сюрреалист, приведший движение в лоно коммунистической партии, боролся за его освобождение от ареста в гаврском порту бок о бок с отрядами ультраправой организации «Аксьон Франсэз» против французской полиции, контролируемой евреями, или обвиняя всю западную, буржуазную культуру, обреченную на полное разрушение, Арто лишь выпускал свое разочарование, гнев и разрушительную страсть по любому каналу, оказавшемуся в его распоряжении в настоящий момент, независимо от идеологии. Вот куда должен в конце концов завести культ эмоции ради эмоции, если она глубоко переживается, имеет максимальную интенсивность и совершенно не сдерживается мыслью.

В своем блестящем, но крайне вызывающем исследовании капитализма и шизофрении, которое соединяет марксизм и фрейдизм на структуралистской основе и называется «Анти-Эдип», Жиль Делез и Феликс Гваттари значительную часть своей аргументации берут из истории болезни и личности Арто, которого они считают одновременно образцовым, замечательно описанным *пациентом* и чем-то вроде священной *модели*. Для них современное общество поляризуется между двумя полюсами. На одном — капиталистическо-фашистский тип, коллективистский, получающий удовольствие от больших масс людей и от принадлежности к высшей расе или нации, этот тип соответствует клинической картине *паранойи*. На другом полюсе — революционный тип, характерный для изолированных, презираемых, оторванных от толпы, ушедших в себя, который соответствует фенотипу *шизофрении*.

Но если революционер в своей ненависти к организованному обществу доводит свою агрессивность против него до болезненно высокого уровня и если, как убедительно показывают Делез и Гваттари, революционеры объединяются в согласованных действиях против общества, тогда шизофрения сама становится паранойей, и революционный тип — это лишь обратная сторона медали, на лицевой стороне которой — фашизм. Делез и Гваттари прямо признают, «что два полюса соединяются в магической формуле Арто: Гелиогабал — антихрист»²¹. И действительно, Арто своим примером показывает глубокое тождество всех политических течений, основанных на

²⁰ Prével Jacques. En compagnie d'Antonin Artaud. Paris, 1974. P. 168.

²¹ Déleuze Gilles; Guattari Félix. L'Anti-Œdipe. Paris, 1972. P. 330.

примате чувства над разумом, и их неизбежное обращение к агрессивному, насильственному действию.

Использование образа Арто во Франции и в других странах самыми разнообразными движениями и течениями прекрасно иллюстрирует это положение дел. Во Франции, где в культурной жизни долгое время господствовала философия приятной разумности, равновесия между эмоцией и интеллектом, вера в срединный путь, самоконтроль и действие, основанное на логике, отрицание аполлонического начала у Арто в пользу необузданной чувственности Диониса объединило целое поколение, жаждущее отрицания традиций прошлого, выдохшихся и ставших скучными. Пример Арто для них — желанный образец, он показывает, что чувство, освобожденное от тисков логики, от необходимости поиска эмпирического подтверждения ее умозаключений, может вылиться в великолепную риторику не сдерживаемой ничем страсти. Большая часть из того, что существует сейчас во Франции под названием философии и политической науки, в сущности, всего лишь такая артодианская риторика, использующая слова ради их эмоционального заряда, даже ради малейшего чувственного воздействия их звука, а не ради их значения. То, что произведения Арто, колеблющиеся, как мы видели, между самыми противоречивыми позициями, дают возможность цитировать его по желанию в поддержку любой эмоциональной или «идеологической» позиции — это еще один аргумент в их пользу. Ортодоксальные католики используют его так же охотно, как и маоисты. В сборнике, посвященном симпозиуму по Арто, проведенному группой «Тель Кель» в 1972 году, есть замечательная в этом смысле статья, доказывающая, что Арто и Мао Цзэдун — это одно и то же. Доказательство элементарно: Арто любил Восток; Китай — это Восток; Мао Цзэдун — китаец; следовательно, Арто — маоист²². Точно так же Арто, который временами проклинал опиум как зло, а временами истерично требовал его, стал главным идолом американской наркокультуры. Даже идея Арто, что театр должен слиться с жизнью, а жизнь стать театром, была ясно представлена в тактике американской контркультуры по превращению уличного насилия или судебных заседаний вроде «Чикагской семерки»^{сссхсi} в хеппенинги, уличные и «судебные» театры.

Отметить тот факт, что Арто и его произведения порождали или служили поводом для порождения насилия, не значит сказать, что он ответствен за это насилие или за потоки глупостей, изливаемых его псевдоучениками. Судьба Арто — это судьба всех тех мастеров, чьи идеи воплощены более в их жизни, чем в совокупности произведений. Образ или фрагменты образа отделяются от личности как органического целого и начинают свою собственную жизнь. Как и в театре Арто, сильный образ высвобождает эмоции, телесные ощущения в тех, на кого он воздействует. Но кто может сказать, какой степени могут достигнуть эти эмоции, в какое действие они могут вылиться? Красота Арто, монаха, помогающего святой Жанне на костре^{сссхсii}, может вызвать чувство благоговения. Искраженные черты Арто — мученика Родеза могут возбудить

²² См. Henric Jacques. Artaud travaille par la Chine // Artaud. Paris. 1973.

жалость и ненависть к обществу, которое заставило его страдать. Но когда эти эмоции трансформируются в энергию действия или веры, они могут далеко уйти от того, что сам Арто чувствовал, думал, за что боролся. Именно в силу того, что идеи Арто получили совершенное воплощение в его жизни и личности, они могут иметь смысл только в контексте его собственного опыта, над всеми его страданиями. Его гнев и агрессивность — в конечном счете всего лишь метафоры его страданий и могут быть поняты только как комплиментарные к ним. *Он* имел право издавать те душераздирающие вопли, которые мы можем до сих пор слышать в его последней записи, потому что он страдал от боли, которая их и породила. Но это не дает права другим, не знающим этой боли, так же громко и жутко кричать. Без страдания эти крики пусты, неискренни, поверхностны и фальшивы. И то, что верно для этих криков, так же верно и для слов, и для действий. Революционные студенты из среднего класса, поднявшие восстание в Париже в мае 1968 года, использовали агрессивность Арто, чтобы придать силу своим собственным разочарованиям, не разделяя его страдания, и в конечном счете лишь использовали их для своих мелких целей и для того, чтобы дать себе дешевые развлечения. В этом смысле они, а не Жан-Луи Барро, украли Арто.

МЕРАБ МАМАРДАШВИЛИ **МЕТАФИЗИКА АРТО^{сссxciii}**

Это трудная тема, потому что приходится говорить одновременно об очень сложных и очень простых вещах, которые укутаны в бесчисленные и утонченные культурные ассоциации, образы. Существует определенная традиция, в весьма драматических красках изображающая так называемое модернистское искусство, к которому, безусловно, относится театр Арто и метафизика Арто.

Я не специалист в театре. Что же касается метафизики, то никто не может сказать, что он специалист в метафизике, даже если всю жизнь ею занимался. Может быть, будет понятно, если я объясню, где и почему я встретился с Антоненом Арто как философом. Встретился я с ним в той вещи, которая сегодня всеми воспринимается очень остро, а именно в положении мыслителя в современной культуре, в процессе самого акта мысли.

Под мыслью я понимаю любую форму или любое состояние понимания человеком чего бы то ни было или реализацию человеком самого себя в том, что он понял. То есть под мыслью я имею в виду такое состояние, в котором мы, во-первых, чувствуем и знаем себя живыми, во-вторых, чувствуем себя осуществившимися во всей полноте наших сил и потенций. Вот это я буду называть мыслью. Следовательно, я не отличаю мысль от образа, от чувственности или чувства. Тем самым я утверждаю очень странную вещь: мысль — это что-то, что невозможно. Я поясню это так. Был такой философ и религиозный мыслитель во Франции — Симона Вайль^{сссxciv}, которая пережила драму, сходную с драмой Арто. И стержнем этого драматического переживания было то, что она назвала «невозможностью жизни». Философски это

выражается так: жизнь как таковая есть что-то невозможное. Или это есть некая возможная невозможность. В чистом виде жизнь как таковая предполагает, что в ту секунду, в которую живешь, ты живешь всеми частями своего существа, всем, что вокруг тебя, всеми вещами и событиями, в которых закрепились какие-то частички твоей души, с которыми ты хочешь соединиться, все это должно сойтись, как говорил Монтень, *à propos*, то есть кстати. Мы ведь знаем, что, например, можно быть умным некстати, можно любить то, что достойно любви, и того, кто тебя должен был бы полюбить, но некстати. В неподходящий момент. Встал с утра с левой ноги. Две родные части, по какой-то траектории устремленные друг к другу, прошли мимо и не узнали (а должны были бы узнать) друг друга. Каждый раз должно происходить такое соединение, чтобы через точки, которые встретились, прошел бы ток жизни. Чтобы в каждой точке чувствовалась жизнь. А для этого должен пройти ток, должно все сойтись. Греки не случайно в своих трагедиях вводили некий кульминационный момент, который можно определить так: в конце концов все сходится. Но у греков сходится тогда, когда герой умирает. Он своей смертью сводит все смыслы, которые должны были бы раньше сойтись^{сссхсv}. Смысл осуществляется, должный смысл всего, что существует вокруг, — а герой умирает. Мертвый, он уже не может обладать смыслом. Иначе говоря: ты полностью есть и реализовался в знании, но в то же время тебя нет, потому что ты умер. Смерть дает конечную очевидность, такую, которой в то же время мы не можем владеть и тем более поделиться с другими. Не существует обратной связи. Мы не можем войти обратно в жизнь, будучи, казалось бы, полностью живыми. Вот это-то Симона Вайль и ощутила как невозможность жизни, если под жизнью понимать то, что я сейчас говорил. Жизнь — возможная невозможность.

И вот это нечто, что так трудно прилагается к жизни, так же трудно прилагается и к мысли. Мысль тоже возможная невозможность или невозможная возможность (можно менять). Тогда же, когда выпадает случай, он, легко касаясь нас, проходит мимо. В принципе мы что-то умеем, но вот тогда, когда это нужно, мы предстаем перед случаем без нашего умения. Это проблема, я бы сказал, размещения человеческой души в некотором пространстве и времени. Например, у меня достаточно сил и мускулов, чтобы, протянув руку, вытащить друга из ямы. Но почему-то вследствие стечения обстоятельств я оказался в таком положении, из которого мне неудобно, невозможно протянуть ему руку. Я — на пять метров от него. И могу спасти его, и в то же время не могу. Эта ситуация описывалась, скажем, Прустом как неудачное свидание с самим собой. Именно тогда, к примеру, когда ты полон любви к другому человеку, скажем, к своим родителям, именно в момент, когда ты владеешь этой любовью полностью, ты ее чувствуешь и хочешь ее передать, а отец или мать от усталости или от других забот — невосприимчивы, и твоя бескорыстная любовь разбивается о стену.

Мопассан описывал самый точный, надежный случай, как можно разрушить любую любовь. Это когда у мужа в руках дрова, он сгибается под их тяжестью, и в это время жена вешается ему на шею. Конечно, в ответ на такую

любовь могут возникнуть только раздражение и ненависть.

Вот эти-то ситуации прохождения и непрохождения тока жизни, человеческая способность или неспособность быть кстати и составляют трудность существования. В случае Арто эта ситуация испытывалась им как трудность мысли. Более того, это — всеобщее свойство мысли, но бывают такие социальные ситуации, такие культурные ситуации, когда для некоторых чувствительных душ подобная трудность удесятерится и обострится. Такие души можно было бы назвать мучениками мысли или мучениками духа. В XX веке было несколько таких душ. На мой взгляд, в каком-то смысле Арто можно поставить в один ряд с Ницше — это в европейской культуре.

Оказалось (всю проблему к этому можно свести), то, что мы мыслим, еще не само собой разумеется. Нам всегда кажется, что раз у нас есть такая психическая функция, то ее реализация состоит просто в упражнении этой функции. Что у одних она развита, у других не развита. Одни умные, другие глупые. Казалось бы, достаточно просто сесть за стол и задуматься, и начнется процесс мысли. Но на самом деле, для того чтобы появилась мысль, должны существовать какие-то скрытые предпосылки, должны быть выполнены какие-то скрытые условия. Это не само собой разумеется. Так же как не само собой разумеется, что $2 \times 2 = 4$. Есть дважды два четыре как акт мысли, который, оказывается, нелегко совершить, то есть думать так, чтобы все время мыслилось $2 \times 2 = 4$. Оказывается, человек почти что не способен на такую операцию, на такое мышление.

У Арто за этим стояло чудовищное физическое испытание, и поэтому, собственно, он, наверное, и обратился к театру. Мне кажется, что Арто переживал это испытание в актах своего телесного существования. То, что для меня является предметом размышления, наполненного чувственным опытом, для Арто было «событием» его собственного тела. Он воспринимал возможную или невозможную мысль как какое-то существование или несуществование каких-то коагуляций в своей собственной психике, в своем собственном физически натуральном состоянии. Эти вещи просто раздирали его тело, психическое тело и физическое тело. В этом смысле он — мученик мысли. Он как бы все проделывал на самом себе. Так он был устроен. Это тело без кожи, полностью обнаженное для ударов окружающего мира, для любых впечатлений. (Представьте себе, все время жить с содранной кожей!) Вот так жил Арто.

Кстати говоря, так жил и Ницше. В одном из писем одному своему корреспонденту он написал интересную фразу и сделал интересную подпись. Эта фраза и эта подпись позволят перейти к другой стороне дела. А именно — к вопросу о театре. Почему именно театр? Ницше пишет человеку, который обратился к нему с письмом, или после какого-то разговора, во время которого было сказано этим корреспондентом Ницше, что он его наконец-то понял и тем самым приобрел. На что Ницше ему в письме отвечает: «Вы наконец-то нашли меня, теперь вся проблема состоит в том, чтобы меня потерять». Мол, потеряв меня, вы действительно меня найдете или поймете. Сейчас вы меня обрели, а еще нужно меня потерять. И подписывает — Der Gekreuzigte, то есть Распятый.

Встает образ крестной муки, распятия на мысли или на том, что могло бы быть мыслью. Распятый на том, что могло бы быть, если бы было кстати. Но нет, не сошлось. Закружился мир так, что все точки, которые должны были бы сойтись, оказались на недостижимых в данный момент расстояниях и на временных отдалениях, недоступных для тех сил, которыми мы располагаем. Вещи разбросаны и неполны. Скажем, нам нужны пять частей вещи для того, чтобы соединилось что-то, а их налицо только четыре. Но даже если и наличествуют все пять, мы должны быть в полноте наших сил в данный момент, а мы как раз что-то забыли, даже забыли то, что знали, что могли. Когда нужно — не помним, не знаем. Это и есть крестная мука. И здесь один интересный момент. Ницше говорит, что теперь задача потерять. Значит, то, о чем мы говорим, — мысль или состояние понимания, — мало того что представляет возможную невозможность, если в конце концов все сошлось (в конце концов все сходится, и фигура греческого трагического героя есть символ того, что в конце все сходится), то этого сошедшегося тоже нельзя иметь. Нельзя иметь в том смысле, что это нельзя, раз получив, положить в карман и тем самым иметь и потом, когда тебе надо, к этому снова обращаться. Оказывается, те состояния, которые мы называем мыслью, они, даже если и есть, не поддаются владению или удержанию. То есть они обладают следующим признаком: в них нужно каждый раз снова впадать. Слово «впадать» здесь звучит примерно как «впадать в ересь». Пастернак в известных стихотворных строках говорил так: «Впадать в неслыханную простоту». То есть снова впадать.

Ну и театр. Давайте совершим простой акт рефлексии. Что происходит в театре? Что такое театр? Существует пьеса, в которой написаны все слова, которые произносятся на сцене. На сцене, может быть, режиссер добавит еще какие-то слова или, наоборот, сократит. Например, пьесы Шекспира не ставятся, как правило, в полном объеме. Но все равно: то, что ставится, — это написано, и мы всё знаем. Так зачем нужно еще и показывать? Зачем слово, которое мы можем прочесть, нужно еще и произносить? С ужимками актеров к тому же. Зачем все это? Такую странность можно понять только так: театр есть машина, физическая машина, посредством которой мы снова впадаем не в то, что мы знаем, но в то, чего знать нельзя в смысле владения. Театр восстанавливает тот смысл или то понимание, которое потенциально содержится в словах и жестах, в пространственных расположениях фигур, которые могут быть заданы заранее, но именно сейчас физически производимый эффект, уникальный только в данный момент, способен сделать так, чтобы мы снова впали в то, что как будто бы знали. Потому что то, что мы знали, — знать нельзя. Нельзя — в смысле знать и положить в карман, завладеть. Речь идет о чем-то, что мы не можем сделать произвольным усилием или произвольным упражнением. Оказывается, нужна специальная организация пространства и времени, специальная организация звуков, света, чтобы случилось что? То, что я, казалось бы, должен был просто знать, читая текст пьесы. Случилось на данный момент и в данный же момент умерло. Известно, что спектакли, театральные спектакли, живут очень ограниченной жизнью. Они живут и умирают. Что же умирает? Умирает та комбинация многочисленных

вещей, которая способна своим мгновением, здесь-и-сейчас-действием совершить вот это впадение моей души в понимание.

Оказывается, при чтении и произнесении слов еще не возникает мыслей. Вот в чем драма. Наши письменные и звуковые записи сами по себе не содержат состояний понимания и мысли. Поэтому, собственно, и возникает необходимость в изображении изображений. То есть вы берете какой-либо текст, какую-нибудь фразу того же самого Арто, или вы слышите реплику, произнесенную со сцены, вы прекрасно знаете, что возможны две вещи. Вы можете повторить эту фразу. Скажем, герой сказал что-то. Вы повторяете и тем самым, казалось бы, говорите то же самое, что сказал он, герой, и как будто понимаете. В действительности это — чистая механика, автоматика. Потому что если вы поняли в действительности, то вы не можете в принципе повторить то, что было сказано. То, что вы скажете про себя как воспринятое извне, будет всегда ново, всегда другое. То есть нельзя помыслить то, что есть, не помыслив это иначе. Это абсолютный закон нашей духовной жизни. Ведь этим же человек отличается от попугая!

Вот что было проблемой для Арто, которую он пытался разрешить в театре. Почему в театре? Я скажу парадоксальную вещь и тем самым закончу попытку псевдоопределения театра. Мы установили следующее: что мы что-то понимаем, видим не путем переноса в нашу голову содержания значений письменного текста или устной речи, а лишь при условии, что в нас произошел какой-то новый сознательный опыт, опыт сознания как такового, в котором родилось что-то, что есть, что было, что уже сказано. Но что должно, повторяю, еще родиться, чтобы быть понятным.

Если случится акт понимания или мысли, случится и это парадоксальное рождение того, что уже есть. Этот опыт и называется игрой. В случае Арто — это театральная игра, поскольку театр — физическая организация. Поэтому Арто был противником театра диалога, психологического театра, ибо он прекрасно понимал, что содержание слов, которые актер говорит на сцене, переходит в голову, в слух сидящего в зале зрителя. И поэтому дальнейшие психологические изыскания, дальнейшие диалогические, чисто литературные ухищрения — не есть путь театра. Это ничего не дает. В книге «Театр и его Двойник» Арто дает театру чисто пространственные определения. Для него вся проблема в том, как актеры стоят и двигаются относительно друг друга на сцене.

Игра эта — грозная. Арто прекрасно это знал. И мы можем узнать. Эта ситуация похожа на ситуацию грозовой атмосферы. Мысль есть нечто, рождаемое в грозе. Мысль есть событие, а не дедуцируемое и логически получаемое содержание. Здесь я совершенно не имею в виду расхожую проблему соотношения рационального и иррационального. Все эти различия для нас не имеют никакого смысла. Я просто беру и рассматриваю мысль, как это делали Арто и Ницше, рассматриваю мысль как органическое образование. Мысли — это духовные организмы, которые распадаются и вновь складываются в той ситуации, которую я называю грозой.

Тем самым театр всегда — театр театра. Я предлагаю парадоксальное

определение. Фраза классическая. В XVI – XVII веках это просто ходовая фраза, мол, «жизнь есть театр», «жизнь есть игра». Более того, весь космос... Есть один портрет Декарта, известный портрет, написанный Хальсом, и другой, менее известный, тоже написанный голландским художником, но менее известным, чем Хальс, где у Декарта, в отличие от хальсовского портрета, довольно мягкое лицо, и там подпись, явно выражающая суть декартовского отношения к миру: мир — это сказка. Правда, там добавлено, что это сказка, рассказываемая идиотом. А вот что дельного говорится о мире, если это сказка сказки, в нашем случае — театр театра? Что это значит? Ведь когда я говорил о невозможности мысли, о состояниях, которые нельзя иметь, то имел в виду, что для этого существует специальная техника; в случае Арто такая техника — театр. В каждом случае речь идет о разоблачении чего-то в качестве изображения или чего-то как изображающего нечто такое, что вообще не может быть изображено. Ну как это сказать?

Ведь не существует театра без театральности. То есть не существует такой игры, которая не указывала бы сама на то, что это — игра. Очень часто говорят о реализме театра, о том, что актеры что-то изображают, что, скажем, элемент актерства максимально должен быть стерт, а перед зрителем должно быть то, что он изображает. Все это не театр. Все это чушь и ерунда. Не существует театра без специальной театральности, то есть без показа того, что то, что есть, — это только актер, изображающий... Что изображающий? Да то, что нельзя изображать, что не может быть изображено. Это всегда что-то другое по отношению к изображению. И само изображение (в процессе изображения) должно в то же время указывать на само себя как изображение того, что изобразить нельзя. Поэтому у Арто всегда «Театр и его Двойник», его другое. В этом смысле все мы актеры в жизни. Все мы все время что-то изображаем. А то, какие мы есть, можно показать лишь изображением изображения, то есть театром театра. Тогда-то и происходит катарсис.

Мысль — это то, что невозможно, возможная невозможность, то, чего нельзя удержать, нельзя иметь, в это можно только впасть новым сознательным опытом, и так бесконечно. Так это же не поддается изображению!

Возможна такая культура, в которой может существовать запрет даже на попытку изображения неизобразяемого. Ну, скажем, в мусульманской культуре существует запрет на изображение. Тогда парадоксальным образом я утверждаю, что европейский театр есть театр, доказывающий невозможность театра. То есть театральные изображения, доказывающие невозможность изображения того, о чем мы говорим. Все это и есть, как я понимаю, то, что внес Арто. Опыт, который он внес в театр. Фактически я описываю метафизический театр. Так ведь? Это не интеллектуальный театр. Вот чем отличается, скажем, поэзия Арто, поэзия, а не только его театр, от так называемого интеллектуального театра или интеллектуальной поэзии. У Арто нет интеллектуальных тем. То, что происходит или должно было бы происходить на сцене Арто, — это обычные человеческие страсти. Кровь, любовь, убийство, понимание, непонимание друг друга, движения каких-то человеческих астероидов, которые сталкиваются с большим скрежетом.

Итак, существует запрет на изображение Бога, скажем, в исламской культуре. В Европе наоборот, казалось бы. Но интересно, что в смысле мыслительной техники за этим стоит одна и та же идея — идея того, что есть вообще что-то неизобразимое и что мы в нашем обыденном опыте — лишь марионетки. Чтобы показать это, можно устроить театр, театр театра, который позволит нам во что-то впасть по ходу самого театрального акта, сейчас и теперь (а не всегда).

Если я так мыслю, то, во-первых, мыслю о мысли, то есть о чем-то незримом, и тогда существую. Человеческое существование реализуется, исполняется в точках мысли. Если под мыслью понимать те состояния, о которых я говорил, значит, мы мыслим то, что есть, а не то, что изображено. Но это-то и дает возможность войти в историческое существование, пребыть, стать, а не остановиться на полдороге. У Арто хронически появляется все время мысль о «*mi-chemin*», полдороге. Это одна мысль. А вторая мысль страшная. (Я повторяю, что он на себе испытывал.) Это мысль об «*avortement*», в уродливом переводе на русский язык это «абортивные рождения». Аборты бытия, аборты мысли в данном случае — естественные аборты. Есть искусственные аборты, а это — естественные. «*L'existence avortée*» — абортированное существование. Вот эту ситуацию физически, на себе испытываемой невозможности мысли Арто очень часто описывает как скрежет столкновения абортов. По-русски это трудно выразить, что-то вроде неопишуемого столкновения абортов. Ну, представьте абортивных уродов, которые сталкиваются. Одна половина мысли сталкивается с другой половиной мысли. Они вообще-то родственные, должны были бы как-то соединиться, но — некстати. И они обе, абортивные, сталкиваются одна с другой. Это и есть то, с чего я начал, объясняя все это другими словами, и к чему я снова выхожу.

Это как бы современное сознание высшей миссии художника. Оно может быть выражено следующим образом: высшая миссия художника (а он есть лишь просто крайний, предельный случай любого человека, любой человеческой миссии, миссии любого человека как ответственного существа) — существовать. Речь идет не о физическом существовании, конечно. Существовать в смысле бытия. И это сознание очень четко распространилось в культуре XX века. Потому что культура XX века — это культура, которая знает о смерти, знает о гибельности цивилизации. Знает, что мысль — это нечто не само собой разумеющееся. Что это никогда не разумелось само собой. И поэтому такой человек, как Мандельштам, мог сказать, что существовать — высшее честолюбие художника. В данном случае актом слова, актом краски, актом театрального жеста или постановки — пребыть, ввести через себя в полноценное жизненное историческое существование все то, что просит родиться, что стучится в двери бытия, но может остаться на полдороге, может не пребыть и, как говорил тот же Мандельштам, «в чертог теней вернуться».

А «чертог теней» — вещь очень страшная. В литературе это звучит красиво, а в реальной жизни^{сссхсхvi} это может быть просто страшно, хотя мы связи одного с другим не узнаем. Ведь мы в нашей культуре живем жизнью

теней, жизнью неродившихся людей, у которых все осталось на уровне полусуществования. У нас ведь не честь, а намерение чести. Не свобода, а намерение свободы. Не искренность, а намерение искренности. У нас ведь не мысль, а намерение мысли. Есть намерение мысли. А есть мысль — событие. Это разные вещи.

Все осуществления, в отличие от полусуществования, связаны с определенным искусством или с техникой. В этом смысле, например, искренность — есть не состояние человеческое, психологическое (а оно фальшиво, как мы уже знаем, оно изображает что-то), а искренность есть искусство. То же самое касается правды, истины. Еще поэт Уильям Блейк говорил в одном из своих мистических прозрений: «Ни один человек не может прямо от сердца говорить правду». А ведь мы считаем, что лучше — прямо от сердца. Нам достаточно, если есть намерение любви, — значит, мы любим. Если у нас есть позыв искренности — значит, мы искренни. Если у нас есть позыв чести — значит, мы честны.

Ничего этого нет. Это все недосуществование. Арто осознавал, как трудно от недосуществования, которое набито этими позывами, перейти к существованию. И нам это должно быть ясно. Ведь все мы — голоса «лимба», голоса неродившихся душ. (Есть такой термин. Он непереволим ни на какой язык.) Арто в себе физически эту проблему пережил, которую я сейчас описываю чисто интеллектуально. Ну, один способ описания не хуже другого. Просто можно пожалеть, что Арто распял себя на кресте перехода из «лимба» в существование. Как перейти? Через пуповину «лимба»^{сссхсvii}. Во-первых, есть эта пуповина, даже когда ты уже вышел из «лимба», у тебя есть пуповина «лимба». Еще и потому особенно, что нужно все время впадать. Всегда приходится заново впадать в состояние вышедшего из «лимба».

Я описываю проблему Арто. Она у него как бы двойная: с одной стороны, это проблема лирики человеческой души, с другой стороны — проблема исторического существования.

Возьмем лирику человеческой души. В чем здесь дело? Есть такое французское выражение: «Никто не хочет отдавать душу». «Отдать» — плохое слово. Во французском это, скорее, — обнажить, показать, выставить на всеобщее обозрение. Никто не хочет. Почему? По одной простой причине. Потому что моя душа — это то, чего я и сам не знаю и с чем только я один на один имею дело и могу только сам, своим трудом в себе кристаллизовать, если мне, конечно, удастся. Как же я могу тем, чего я сам не имею, поделиться с другими? Невозможно. Поэтому никто и не хочет отдавать свою душу. Потому что это — его собственный интимный счет перед самим собой, перед тем, чего он сам не знает и что он еще должен ввести в существование. Дать форму, дать родиться. Это и есть лирика, лирическая нота нашей души.

С другой стороны, эта уникальная ответственность, которая разрешается тем, что это получает существование и входит, полноценно стоит на ногах в мире. Представьте себе босую мысль на площади. Вот сократовская мысль существования на площади. Жизнеспособная, она «стояла на ногах», хотя босая. Но на этом переходе возникает вопрос.

Значит, мы не только лирические в том смысле слова, что есть что-то, чего мы не можем отдать другим или показать другим, обнажиться перед другими просто потому, что мы сами при этом бессильны, беспомощны и не знаем, что еще должны сами узнать. (И в этом, кстати, состоит крах любой гуманистической демократической фразеологии по отношению к культуре. Она вся строится на предположении, особенно в социалистическом варианте, что культура есть что-то, чем можно владеть, и что, следовательно, раз этим владеешь как предметом потребления, то это можно делить, и желательно — делить поровну.) Действительная культура, действительный дух — аристократичны в глубоком смысле слова, в духовном смысле слова. По одной простой причине. Нельзя поровну поделить и вообще поделить то, чего нет. И что может быть только завоевано или не завоевано с большим риском и опасностью в интимном отношении, которое никто из нас на всеобщее обозрение изнутри самого себя не выставит. «Никто не хочет отдать свою душу».

Чему мы можем доверить это состояние? Можем доверить письму, слову, жесту? Это проблема. Вот, скажем, Платон говорил: как можно вообще говорить то, что думаешь? Как можно вообще что-то писать? Чему это можно доверить? Слову? Письму? Жесту? Как? Жест ведь тоже изображение, а изображение неуместно. Но вот посмотрите — до чего мы дошли в этих состояниях. Наша жизнь ведь (русская жизнь и грузинская жизнь) не поддается классическому театральному изображению, потому что существует ряд фантомов, через которые надо пройти, чтобы возник театр театра, чтобы разрушить театральным показом возможность, изображенность чего-то и показать на минуту то, чего нельзя изобразить. Ведь театр, постановка есть разрушение изображения того, что не должно было быть изображено, и шанс для неизобразимого еще должен случиться. Поскольку реальность — это всегда нечто другое по отношению к сцене. Или сцена представляет фигуры чего-то другого, разыгрываемого на наших глазах. Но они должны быть построены так, чтобы другое собственнически выступало бы перед нами. Вот задача театра Арто! Почему, скажем, он больше доверял крику и жесту, причем сильному жесту, чем словам или сообщению чего-то через содержание слов. Насколько мы театральны! Скажем, в грузинской или в русской пьесе невозможно изобразить вора по одной простой причине: потому что в самой жизни вор играет вора. Известен, скажем, тип блатного. Вот возьмите их мимику. Этого не существует в Европе, в Европе воры — профессионалы, они воруют, а не играют воров. А русский блатной — посмотрите на его мимику. Он играет вора. Это не отрицает того, что он на самом деле вор, нет. Я говорю о другом. И попробуйте теперь в пьесе изобразить вора, который играет вора. Какие воровские характеры вы можете ввести в грузинский спектакль? Характеры — не можете^{сссxcviii}.

Так вот, чему мы можем доверить это состояние: письму, слову, жесту? Эта попытка и феномен существования Арто, который в конце концов, как и Ницше, сошел с ума. Все тексты, уже в безумии написанные Арто, — а он десять лет пробыл в психиатрической клинике, когда на улицы Парижа вошли

немецкие войска, — фактически именно об этом.

Следовательно, согласно Арто, нужна сильно сбита, сильно структурированная, сильно сцепленная машина, чтобы вообще могло случиться состояние понимания в голове человека — в голове актера и в голове зрителя. Это театр насилия, или театр жестокости. Потому что только жестокость может до конца изгнать изображения того, что нельзя изображать. Только одна жестокость. Но Арто добавлял все время: ни в коем случае не в реальности. Ибо в противном случае теряется весь смысл. Вся кровь и насилие есть кровь и насилие в построении изображения, разрушающего изображения. А если мы этого не сделаем, не пройдем через эти катарсисы в наших собственных душах, то все случится в реальности, то есть буквально случится. Он предупреждал об этом еще до фашизма. И потом все это случилось.

Ведь немецкие мифы, скажем немецкий расовый миф или советский социальный миф, — все они разыгрались в реальности. Немцы вкатились в свой расовый миф, причем со всеми атрибутами театра, о котором я говорил. Факельные шествия, драматические изображения сжигания книг. Каких только театральных знаков у них не было! Тайные ложи с возвышенной идеологией, символическое восхождение на Эльбрус — совершенно бессмысленное в военном плане, но абсолютно значимое символически: водружение свастики на Эльбрусе как символа воссоединения немцев со своей исконной родиной. Потому что известно, что якобы белая раса произошла с Кавказа^{ссхсхсх}. А у нас вкатились по линии социального мифа. Ну какая разница? Есть расовое превосходство или социальное превосходство, иными словами, деление на группы — структура та же самая, абсолютно та же самая. Вкатились в состояние хронической гражданской войны. Ведь чем характеризуется сегодняшний день? Тем, что возможна советская пьеса под названием «Гражданская война продолжается». У нас гражданская война может сменить гражданское состояние людей со всей театральной атрибутикой, со всеми соответствующими позами.

Бедный Арто уже сидел в сумасшедшем доме, а на улицы Парижа вошли призраки его собственных предсказаний и предвидений. Так что или вы разыгрываете все в своем воображении и тем самым справляетесь с определенными силами, или эти силы, кровь и жестокость будут не в театре, а в реальности^{cd}. Так оно и случается.

Вот это-то ощущение разницы между полноценным миром существования и несуществования с точки зрения порога изображения, который отделяет одно от другого, чтобы нечто, имеющее порыв к существованию, стало не абсорбом, не просто лирикой, а стало бы на ноги, вошло бы в историческую реальность, нужна техника, аппарат. Вот таким аппаратом и являются искусство, философия, мысль и т. д. Есть такие аппараты. Аппараты событий. Короче говоря, это — аппараты событий, а не просто сумма знаний. Скажем, философия не есть сумма знаний. Вообще мысль не может быть суммой, которую можно передать другому. Это что-то, с чем можно работать и силой чего машина может породить, индуцировать в голове какой-то переход, какой-то опыт, какое-то наше впадение в мысль, в понимание, в любовь, в чувство.

Ведь нельзя же так: захотел поволноваться — и волнуешься. Невозможно. Иногда как пень стоишь перед тем, что, абстрактно говоря, должно было бы тебя волновать — но не волнует. Почему? А другого волнует. Почему? Один и тот же предмет. Значит, вся причинная структура универсума действует иначе.

Так вот, эта нота различения — она и в русской литературе промелькнула. Она началась у Гоголя. И уже в современности она завершилась, эту ноту подхватил Набоков. Набоков очень чувствителен к голосам неродившихся душ и к условиям, выполняя которые такие души могли бы рождаться, переходить из «лимба» в рождение. Поэтому, скажем, он очень чувствителен к фантазмагии Гоголя. У Гоголя впервые появляется потусторонняя лирика недоделанных людей — неродившихся или уже умерших, начинающих жить после смерти. И в 20-е годы в советской литературе линию чисто литературную, достойную линию, когда люди действительно работают со словом, чтобы решать какие-то задачи, продолжала, например, так называемая школа обэриутов. Введенский, Хармс и другие. Частично Заболоцкий, с другой стороны — Платонов, Булгаков, Зощенко. Они через язык дали запись (некоторые из них — даже в абсурдном театре; первая попытка абсурдного театра, театра абсурда была у Хармса, например) голосов душ, оставшихся в «лимбе». Что из «лимба» неродившихся душ нам говорит? И Платонов, например, следуя одному только гению языка, сам лично ничего особенно в себе не понимая (когда ему приходилось о себе говорить и о своем творчестве, это был обычный советский человек с той же степенью тупости и непонимания, как и любой другой), давал страшную картину потустороннего мира, в котором живут, казалось бы, люди, но они — получеловеки. Они человечны в попытке, в позыве к человечности, а живут в языке. Ну как это в «Чевенгуре» — лошадь, на которой едет наш герой, зовется Пролетарская Революция, а на груди и в сердце он носит портрет Розы Люксембург. Это значит — возвышенная любовь. Это — идиоты возвышенного. Не просто идиоты. Категория идиотов возвышенного.

Она, кстати, началась с Достоевского. Еще один герой наших мучеников мысли. Я упомянул Арто, Ницше. К ним нужно добавить Достоевского. Интересно, что он первым отметил то, что в дальнейшем должно было развиваться, — появление типа неопишуемого человека... Сначала он пытался писать его как Дон Кихота. Но логика языка привела его к тому, что вдруг у него в руках получилась (сначала он носил фамилию Картузова в набросках к повести, а потом уже в «Бесах» получил фамилию Лебядкина) любящая красоту полудуша в «лимбе» прекрасного, возвышенного. Он влюбился в проскакавшую мимо на лошади великолепную даму, амазонку, и потом из любви возвышенной, из любви неродившегося человека получил право на предмет любви самым актом своей любви. Я люблю — значит, мне полагается. Например, советский человек любит Испанию. Она ему полагается, потому что он Испанию лучше понимает, чем сами испанцы. Этот удивительный феномен российской любви ко всему миру! Скоро во всей Вселенной не уцелеет ни одного предмета от этой всеразрушающей любви. Так вот, такой любовью любит Картузов в 80-е годы прошлого века. Потом эта дама упала с лошади и

сломала ногу. И он написал: «Краса красот сломала член». Вот эту-то лирику потом развили обэриуты в русской поэзии.

На этом закончим. Я завершил, по-моему, круг.

КОММЕНТАРИЙ

Произведения Антонена Арто в России переводились крайне редко. Из «сюрреалистического» периода 1920-х годов несколько раз издавалась пьеса «Кровяной фонтан» («Струя крови»), а также небольшие произведения из цикла «Искусство и смерть» (Лабиринт-Эксцентр. 1991. № 1; Комментарии. 1995. № 5). Несколько манифестов этого времени опубликованы в сборнике «Антология французского сюрреализма: 20-е годы» (М., 1994) и в журнале «Московский наблюдатель» (1996. № 3 – 4). Опубликован также киносценарий «Раковина и священник» (Киноведческие записки. 1991. № 9) и статьи о кино в изданиях: «Из истории французской киномысли: 1911 – 1933» (М., 1988) и «Киноведческие записки» (1993. № 15). Из произведений 1930-х годов издан полностью «Театр и его Двойник» в переводе С. А. Исаева (М., 1993) и отдельные статьи из этого сборника в других переводах. Тексты Арто конца 1930 – 1940-х годов никогда не издавались в России.

Настоящий сборник не претендует на полноту эволюции творчества Арто, выделяя театральную деятельность и литературное творчество раннего и среднего периодов.

Принцип комментирования: дать не только информацию о материалах сборника, объяснение имен и названий, но, главным образом, основные понятия Арто, их истоки и эволюцию, раскрыть логику артодианской системы.

В текстах Арто и М. Эслина авторские примечания расположены постранично. Во всех произведениях сохранены курсив, написание слов с прописной буквы и другие особенности, воспроизводимые во французских изданиях. Исключение составляет написание названий произведений. Французская традиция писать названия курсивом, но без кавычек в настоящем издании не воспроизводится. В комментарии курсивом выделены не только понятия Арто и комментируемые слова, но и специальные термины и выражения.

В тексты Арто включены в скобках французские написания некоторых терминов — в тех случаях, когда русский эквивалент не исчерпывает значения полностью.

Комментарий к главам из книги М. Эслина выполнен переводчиком А. Зубковым. Остальной комментарий сделан В. Максимовым с использованием комментариев к французским изданиям Арто.

Составитель благодарит за помощь в работе заведующего кафедрой зарубежного искусства Петербургской Академии театрального искусства Л. И. Гительмана, а также Т. Е. Юхнович, Г. М. Миропольского, Н. В. Каюкову, М. Н. Раудар, В. В. Малявина. Особая признательность — Лидии Аркадьевне Левбарг; ее памяти составитель посвящает эту работу.

ⁱ *Le Jet de sang.*

Поводом для написания этой миниатюры явилась публикация пьесы

Армана Салакру «Стеклянный шар» в декабре 1924 года. *Арман Салакру* (1899 – 1989) — французский драматург, в 1920-е годы работавший в сюрреалистической манере. «Стеклянный шар» — его вторая пьеса. Арто использует имена персонажей и ряд деталей пьесы Салакру, но создает самостоятельное произведение, построенное на аллюзиях с различными пьесами. Рукопись пьесы Арто озаглавлена «Кровяной фонтан, или Стеклянный шар». В публикации пьесы второе название снято. Сохранился также вариант пьесы, имеющий ряд отличий, главным образом в финале, и датированный 17 января 1925 года. Арто включил пьесу в свой поэтический сборник «Пуп лимбов», выпущенный в июле 1925 года издательством журнала «Нувель Ревю Франсез» тиражом 809 экземпляров. Арто не предпринимал попыток поставить пьесу, что не означает непредназначенности ее для сцены.

Пьеса обнаруживает четкую структуру. Множество сюжетных линий оказываются связанными (тотальное родство героев, фонетическая перекличка, вызывающая смысловой сдвиг типа: «швейцарский сыр» — «швейцарский акцент» и т. п.). «Кровяной фонтан» имеет ярко выраженную кульминацию и сложную драматическую развязку: Юноша находит «то, что он искал», но не узнает этого и убегает.

В 1962 году пьеса была впервые поставлена в Париже. Наиболее известная постановка осуществлена Питером Бруком и Чарлзом Маровицем в январе 1964 года в Лондоне, в театре ЛАМДА.

Настоящий перевод впервые опубликован: Транспонанс. 1986. № 31. Вторая публикация: Бездна: «Я» в границе страха и абсурда (Арс-Петербург. 1992. № 1 – 4). Позднее пьеса Арто появилась в переводе С. А. Исаева под названием «Струя крови» (Антология французского сюрреализма: 20-е годы. М., 1994).

ⁱⁱ Первая сцена «Кровяного фонтана» непосредственно связана с пьесой А. Салакру, в которой Юноша и Девушка передают друг другу стеклянный шар, символизирующий их любовь, и в конце концов разбивают его.

ⁱⁱⁱ Огромные *груды Кормилицы* и все с ними происходящее пародируют другую сюрреалистическую пьесу — «Груды Тиресия» Г. Аполлинера. В пьесе Г. Аполлинера у жены Тиресия исчезают груди, когда она становится мужчиной, как исчезают и груди Кормилицы.

^{iv} В оригинале типичная для Арто игра слов: *Le Bedeau* (*très bedonnant*). Дословный перевод: Церковный сторож (очень пузатенький).

^v Некоторые исследователи трактуют прокушенное запястье Господа как знак того, что жизнь людей и божественные силы иссякают. Действительно, оставшиеся на сцене герои уже не подчинены воздействию высшей силы. Но вопрос в том, что это за сила. Несомненно, этот каббалический эпизод указывает на небожественность хозяина огромной руки и сверхъестественного голоса и, возможно, даже на его inferнальное начало (кровь из руки как символ сговора с темными силами).

^{vi} Намек на эпизод появления Призрака в сцене Гамлета и Гертруды из третьего действия шекспировской трагедии. Призрак появляется для того,

чтобы остановить поток обличений Гамлета, направленных на мать: «... Но посмотри, что с матерью твоей...» — и далее.

^{vii} Цитата известного эпизода из несохранившегося первого варианта трагедии Еврипида «Ипполит». В первом варианте, получившем название «Ипполит закрывающийся», сын Тезея закрывает лицо плащом, слушая признание в любви своей мачехи Федры.

^{viii} Кульминационный момент пьесы воплощает устойчивый в произведениях Арто образ *аморфной текучести*, связанной с половыми органами. В произведении «Паоло Птичий, или Место любви», также входящем в сборник «Пуп лимбов», художник Брунеллески «вдруг чувствует, как его член разбухает и становится громадным» и из него вылетает белая птица-сперма, символизирующая рождение произведения искусства. В «Элоизе и Абеляре» (1925) из цикла «Искусство и смерть» Арто использует подобный образ: «Его плоть ворочает в нем свой полный чешуек ил, он ощущает жесткие волоски, перегороженный живот, он ощущает, как жидким становится его член» (Лабиринт-Эксцентр. 1991. № 1. С. 161). В дальнейшем этот устойчивый образ получил развитие в книге Арто «Гелиогабал» (1934), где исторические и астрологические события связаны с перетеканием пола и прямой соотнесенностью космических первоначал с половой принадлежностью человека.

Скорпионы, оживляющие одежду Кормилицы и ее половые органы, имеют некоторые литературные аналогии. Самая яркая из них — в знаменитом стихотворении Ш. Бодлера «Падалъ»:

... И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.
Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно.
(Пер. В. Леечка)

^{ix} В варианте пьесы Арто предлагает другой финал. После сцены Юноши и Содержательницы следует:

В этот момент Кормилица возвращается с мертвой девушкой. Кормилица роняет ее на землю, и та сплющивается, как клоп. Грудь Кормилицы совершенно плоская.

Рыцарь (*выходит с другой стороны сцены*). Куда ты их дела?

Он трясет ее.

Дай мне мой швейцарский сыр.

Здесь она сбрасывает свою одежду.

Кормилица. На.

Рыцарь (*испуская рев оглашенного*). Проклятая.

И он закрывает от страха свое лицо покрывалом. Тогда множество скорпионов выносятся снизу одежды Кормилицы и начинают размножаться в ее половых органах, которые пухнут и трескаются, становятся стеклянными и сверкают на солнце.

Юноша и Содержательница удирают как трепанированные.

Девушка (*мало-помалу поднимаясь*). Мать.

Рыцарь (*поднимая руки к небу*). Святая Дева.

Священник (*поднимаясь в свою очередь, говорит три раза в эпилептической дрожи*). Господи. Господи. Господи.

Его уносит потоком.

Девушка. Ах, это то, что он искал.

^x *Samourai ou Le Drame du sentiment*.

Короткая четырехактная пьеса была написана Арто в 1923 – 1925 годах. Затем была утеряна и вновь обнаружена только в конце 60-х. Перевод выполнен по второму тому Собрания сочинений (1973).

Пьеса — характерный пример реализации сюрреалистической *эстетики сна*. Каждое действие — новый поворот реализации подсознательных желаний, которые герой никак не может направить в нужное русло. Исследователи отмечают влияние в пьесе эстетики театра Шарля Дюллена (гротеск, марионеточность, восточные мотивы). Вместе с тем нельзя не увидеть некоторых аналогий с символистской драматургией: с «Балаганчиком» А. Блока (в постановке этой пьесы Ж. Питовым Арто сыграл Первого мистика), со «Сновидениями, или Игрой снов» А. Стриндберга. С другой стороны, на Арто могла повлиять пьеса одного из лидеров дадаистов Жоржа Рибемона-Дессенье «Китайский император» (поставлена в 1925 году в Лаборатории «Ар э Аксьон»), в которой отец совершает насилие над дочерью, а та хочет его убить.

Настоящий перевод впервые опубликован: Антонен Арто и современная культура. Материалы межвузовской конференции. СПб., 1996.

«Самурай» — единственное произведение Арто, поставленное в России, в Петербурге — в Театральной Лаборатории под руководством В. Максимова (премьера 27 октября 1996 г.).

^{xi} Шесть манифестов представляют лишь небольшую часть материалов наследия Арто, связанных с Театром «Альфред Жарри» — наиболее известным коллективом театрального сюрреализма. Среди других материалов: письма, программы, интервью, заявления, включенные во второй том всех французских изданий собрания сочинений Арто. Приводимые манифесты различны по характеру. Это и обработанные наброски, и простое перечисление будущего репертуара, и развернутые декларации.

Название театра указывает на связь с одним из родоначальников театрального авангарда Альфредом Жарри. Пьеса Жарри «Король Убю», написанная и поставленная в 1896 году, стала началом цикла пьес о Папаше Убю и открыла новые возможности драматургии, используя при этом

принципы театра средневековья и Возрождения (моралите, фарс, историческая хроника и т. д.). Точно так же спектакль О.-М. Люнье-По по пьесе Жарри в театре Эвр выявил новые возможности в сценическом искусстве. Утверждение нового театра сочеталось с пародированием старого.

Другое важнейшее значение пьесы состояло в обличении образа жизни человека «среднего класса» (в том числе его литературных вкусов). Папаша Убю — алчный и трусливый, грубый и продажный, хвастливый и сладострастный — был предельным обобщением неприхотливого мещанина, который в парадоксах XX века стал основной действующей силой консервативных режимов, обнаружив звериную морду хама под благодушным лицом. Жарри предчувствовал это, но мог еще смеяться над своим персонажем. Для Арто этот персонаж имел главным образом трагические черты.

Помимо цикла об Убю перу Жарри принадлежит еще ряд произведений, которые пользовались большим авторитетом в среде сюрреалистов, а для Арто стали прообразом его театральных опытов. В истории сюрреализма театральные поиски занимали существенное место. Собственно, само направление начинается с пьесы Гийома Аполлинера «Грудь Тиресия» (1903 – 1916). В предисловии к ней (1917) автор сформулировал понятие «сюрреализм» как художественное направление, противостоящее неоромантизму и натурализму.

Вслед за Жарри Аполлинер не только эпатазирует публику, но и находит новые драматургические принципы, например принцип сценической реализации идей, провозглашаемых персонажами. Героиня пьесы Тереса не хочет выполнять женские обязанности, данные природой, хочет быть мужчиной и в конце концов мужчиной становится, а груди ее оказываются воздушными шариками. Создается особый сюрреалистический мир, в котором все реально.

В 1917 году «Грудь Тиресия» были поставлены в Париже режиссером Сержем Фера. Оформляли спектакль Пабло Пикассо и Анри Матисс. На рубеже 1910 – 1920-х годов сюрреалисты А. Бретон, Л. Арагон, Ф. Супо вместе с перебравшимися в Париж дадаистами во главе с Тристаном Тцара устраивали театральные представления, не имеющие литературной основы и представляющие собой нагромождение бессмысленных нелепостей. В начале 20-х годов появляется ряд сюрреалистических пьес. Среди них «Стеклянный шар» Армана Салакру, на который Арто написал пародию, и «Газовое сердце» Тристана Тцара, поставленное в 1923 году в оформлении и с участием Софи Делоне. К последнему спектаклю имел непосредственное отношение Рене Кревель, явившийся предшественником Арто в смысле театральных экспериментов, а в дальнейшем ставший автором известных сюрреалистических романов.

Что касается лидера сюрреалистов А. Бретона, он не мог принять театр как вид искусства. Зато театральность существует для него в реальности сна. Это хорошо видно в стихотворении «Занавес! Занавес!»:

Бродячие театры разыгрывали мою жизнь
Под мои свистки
Авансцену приспособили под каземат и я мог оттуда свистеть...
(Перевод Н. Стрижевской)

К середине 20-х годов Арто, участвовавший в спектаклях О.-М. Люнье-По, Ш. Дюллена, Ж. Питоева, Ф. Комиссаржевского, создал свои первые драматургические опусы и пришел к необходимости создания собственного сюрреалистического театра.

Сюрреалистические поиски в области театра второй половины 20-х годов не ограничиваются постановками Арто. В том же направлении и в постоянном споре со сторонниками Бретона развернулась деятельность драматурга и режиссера Жана Кокто. Характерно, что дальнейшая эволюция Кокто шла от сюрреализма к мифу. Но если Арто стремился к мифологической структуре, Кокто — к модернизации мифа, т. е. к мифу литературизированному и интеллектуализированному. Кокто как бы сопоставляет миф и современность, добиваясь иронических контрастов.

Таким образом, театральный сюрреализм — явление сложное и противоречивое. Театр «Альфред Жарри» занимает в нем центральное место.

В 1936 году Арто сделал попытку дать оценку сюрреализму в «Трех лекциях, прочитанных в Университете Мехико».

^{xii} *Le Théâtre Alfred Jarry.*

Первый манифест театра, основанного А. Арто, Р. Витраком и Р. Ароном при финансовой поддержке Ивонн Алленди. Манифест был опубликован с сокращениями 1 ноября 1926 года в журнале «Нувель Ревю Франсез» (№ 158), т. е. за полгода до первого представления театра.

^{xiii} В первых документах Театра «Альфред Жарри» нет сформулированной театральной программы, однако есть главный принцип театральной эстетики Арто: театр не игра, а «подлинная реальность». Манифест является одной из первых попыток режиссера дать конкретное объяснение этому понятию.

^{xiv} Выдвигая идею «чистого театра», Арто не мог не осознавать, что бросает вызов сюрреалистам. Андре Бретон во «Втором Манифесте Сюрреализма» (1929) резко выступил против тех бывших сюрреалистов, кого он относил к «чистой поэзии» («poésie pure»). Среди них был назван Р. Витрак.

^{xv} Это еще далеко от понимания реальности в статьях «Театра и его Двойника». Здесь и далее речь идет прежде всего о тех проявлениях театральности, которые Арто находит в жизни. Реальность обыденная воспринимается им кинематографически или, о чем он сам говорит, как подобие балета.

^{xvi} Во «Втором Манифесте Сюрреализма» Бретон подхватит этот пассаж и использует его против режиссера: «Арто был организатором спектаклей, которые с блеском могли соперничать с полицейскими облавами» (*Breton André. Manifestos du Surréalisme Paris: Gallimard, 1965. P. 89.*)

^{xvii} *Théâtre Alfred Jarry. Première année. Saison 1926 – 1927.*

Манифест был издан отдельной брошюрой, состоящей из восьми страниц. Датирован 1926 годом. Помимо манифеста брошюра включала различную информацию о театре. Главной целью издания было привлечение финансовых средств, необходимых для открытия театра.

В манифесте повторены и развиты принципы предыдущего текста. Основное внимание уделяется вопросу о публике. Таким образом, Арто пытается привлечь к себе «своего» зрителя и одновременно формулирует свою концепцию зрительского восприятия, по которой «собственная жизнь» зрителя соответствует сценическому действию, лишенному какого-либо жизненного подражания.

^{xviii} Три последние фразы повторяют текст последнего абзаца предыдущего манифеста.

^{xix} Роль «текста» при постановке пьесы определяющая, с точки зрения Арто. Когда режиссер говорит, что текст важен «просто как колебания воздуха», это выражение следует воспринимать не как метафору, а как важнейший сценический материал — колебания воздуха, которые определяют атмосферу спектакля и взаимоотношения актеров.

Арто в 20-е годы уже не нужно было доказывать, что автором спектакля является режиссер (Гордон Крэг в 1905 году рассматривал текст как «повод» для спектакля). Но для Арто важно подчеркнуть, что в тексте есть нечто несравненно большее, чем «смысловое содержание». Текст — это сущность пьесы, находящаяся за словами, за «смыслом» и точно обуславливающая сценическое решение и работу режиссера.

^{xx} Спектакль не состоялся. Подготовка первого представления заняла еще полгода.

^{xxi} Диалог А. Жарри «Боязнь Любви» вошел в книгу Жарри «Любовь в гостях» под номером восемь. Диалог не был поставлен Арто.

^{xxii} «В раю, или Старец гор» — десятая часть книги А. Жарри «Любовь в гостях». Пьеса не была поставлена.

^{xxiii} Пьеса Р. Витрака «Таинства Любви» (в русском переводе: «Тайны любви» // Антология французского сюрреализма: 20-е годы. М., 1994) была напечатана в ноябре 1924 года и поставлена 1 июня 1927 года в Театре «Альфред Жарри». Одним из достоинств пьесы и спектакля было разрушение иллюзии реальности. Действие первой сцены происходит в зрительном зале. Затем появлялся Автор, воплощая принцип театра в театре. Взаимоотношения персонажей насыщены эротикой, жестокостью, реализацией преступных желаний подсознания и прочими эпатазирующими элементами.

^{xxiv} Авторство елизаветинской кровавой драмы «Трагедия мстителя» (1607) с некоторыми оговорками приписывается младшему современнику Шекспира Сирилу Тернеру (ок. 1575 – 1626). Постановка не была осуществлена, но показательно, что интерес к елизаветинской драме возник у Арто уже в 1926 году. Возможно, здесь сказалось влияние руководителя театра Эвр О.-М. Люнье-По, ставившего пьесы елизаветинцев еще в 1890-х годах

(К. Марло, Д. Форд). В трагедии Тернера герой-мститель, выступающий против злодеяний герцога, постепенно включается в круговорот зла. Пьеса перекликается с «Аннабеллой» Д. Форда, оценка которой содержится в статье Арто «Театр и чума».

^{xxv} Драма А. Стриндберга «Сновидения, или Игра снов», написанная в 1902 году, — единственная пьеса, переведенная автором на французский язык, опубликована во Франции под названием «Le Songe, ou Jeu de rêves» («Сон, или Игра мечты»). В русском переводе «Игра снов» (Стриндберг А. Игра снов: Избранное. М., 1994).

^{xxvi} Пьеса Арто, включенная в настоящее издание, не была поставлена автором.

^{xxvii} *Робюр Макс* — псевдоним директора Театра «Альфред Жарри» Робера Арона. Матушка Жигонь (mère Gigogne) — Наседка, Гусыня. Фольклорный персонаж французских сказок. Использован Шарлем Перро: сборник «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697), куда вошли «Синяя борода», «Кот в сапогах», «Золушка» и другие.

^{xxviii} *Савинио Альберта* — псевдоним Андреа Де Кирико (1891 – 1952), итальянского художника, писателя и музыканта, брата Джордже Де Кирико. В 1910 – 1914 годах жил в Париже, стоял у истоков сюрреализма. Альберто Савинио был автором трагедии «Alcesti di Samuele», которая в Театре «Альфред Жарри» поставлена не была.

^{xxix} *Manifesto pour un théâtre avorté.*

Манифест написан в ноябре 1926 года в преддверии открытия театра. Однако это событие бесконечно откладывалось. Текст опубликован в журнале «Кайе дю Сюд», № 87 (февраль 1927 г.), в момент, когда Арто разуверился в возможности создания театра, о чем свидетельствует авторская преамбула.

На русском языке манифест впервые опубликован в переводе В. Никифоровой под заглавием «Манифест провалившегося театра» (Московский наблюдатель. 1996. № 3 – 4).

^{xxx} Представление о спектакле как о «реальной проекции», отображающей «неявленное», отражает символистские корни мировоззрения Арто. Стремление выявить дорефлективные образы — преддверие тех архетипов, на которых будет основана артодианская концепция театра.

^{xxxi} Здесь выражен основной метод сюрреалистического искусства, воплощенный в произведениях А. Бретона, картинах С. Дали, фильмах Л. Бунюэля: выявление подлинного смысла реальной вещи через включение ее в неожиданный контекст, через нарушение обыденных связей.

^{xxxii} Мизансцена, актерский жест, любой театральный элемент имеет для Арто ценность только в том случае, когда выступает как знак. Спектакль представляет собой знаковую систему. В этом прообраз понятия «иероглиф» как основного элемента артодианского спектакля.

^{xxxiii} Интерес к «духовной жизни» выражался для Арто в научном подходе к структуре сознания, воспринятом им через учение З. Фрейда о подсознании. Психоанализ явился философской базой сюрреализма в целом.

^{xxxiv} Постскрипtum написан после того, как в конце ноября 1926 года Арто был исключен из числа сюрреалистов. После этого был опубликован манифест-памфлет «При дневном свете», подписанный Бретоном и его сторонниками. В памфлете содержался резкий выпад против Арто. Первым ответом на памфлет стал данный постскрипtum, мало связанный с предшествующим текстом. В июне 1927 года Арто написал ответный памфлет «При ночном свете, или Сюрреалистический блеф». Арто вернулся к этой теме в лекции «Сюрреализм и революция» (1936).

^{xxxv} Здесь Арто высказал свое отношение к вступлению А. Бретона, Л. Арагона, П. Элюара, Б. Пере, П. Уника в компартию Франции и к предшествующим этому их статьям и манифестам. С точки зрения Арто, Бретон и его сторонники сужали сюрреалистическую революцию духа до социального переустройства общества, при этом фактически не принимая в расчет художественного воздействия на человека.

^{xxxvi} Средневековье постоянно привлекало внимание Арто. В последующие годы он будет внимательно изучать различные эзотерические учения, основанные на принципе соответствия друг другу различных пластов мироздания. В 1920-е годы Арто интересуется прежде всего значением знака. Философ Мишель Фуко так пишет о знаке в средневековой эпистеме: «В XVI веке придерживались того мнения, что вещи наделены знаками для того, чтобы люди могли выявить их тайны, их природу и их достоинства (...). Начиная с XVII века (...) уже нет места ни неизвестному знаку, ни немой примете (...) потому, что знак существует постольку, поскольку познана возможность отношения замещения между двумя уже познанными элементами» (Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 93). Доклассицистское понимание знака характерно в целом для сюрреалистического восприятия вещи.

^{xxxvii} *Надо бы кое-куда подбросить бомбу* — обычный для сюрреалистов способ выражения своего мнения (гипербола). Уместно вспомнить, что образ, предложенный Бретоном: простейший сюрреалистический акт — стрельба из револьвера в толпу без разбора — воспринимался как своего рода лозунг сюрреалистов. Разумеется, это всего лишь метафора: никто из сюрреалистов не предпринимал подобных действий. Если сюрреалисты и брали оружие, то только для участия в Сопротивлении.

^{xxxviii} *Théâtre Alfred Jarry. Saison 1928.*

Это первый манифест, написанный после открытия театра (июнь 1927 года), но до второго спектакля (14 января 1928 года). В отличие от предыдущих манифестов, он не был напечатан в то время, но получил распространение в кругах, близких Театру «Альфред Жарри».

Манифест впервые напечатан на русском языке в переводе В. Никифоровой под заглавием «Заставить содрогнуться» (Московский наблюдатель. 1996. № 3 – 4).

^{xxxix} Постоянное обновление каждого спектакля обуславливалось продолжением работы над ним уже после премьеры. На практике, однако.

Театр «Альфред Жарри» не показывал более трех представлений одной постановки. В дальнейшем для театральной теории Арто этот вопрос стал играть значительную роль, ибо каждое представление неповторимо и определяется совокупностью «обстоятельств, где случай обретает свои права». Художественным материалом для артодианской постановки являются реальные события, происходящие с актерами. Следует заметить, что в постановке «Семьи Ченчи» этот принцип был воплощен слабо.

^{xi} Задача «продолжать жизнь» на сцене приводит Арто к использованию в театральном действии принципов магии. Подробнее он пишет об этом в «Театре и его Двойнике» (в частности, в статье «Алхимический театр»). В данном случае имеется в виду принцип воздействия на явление путем манипуляции с частью этого явления (например, с предметом, который был в соприкосновении с общим явлением). Таким образом, спектакль оперирует целым через часть. Здесь можно увидеть отголоски символистской теории отражения. В период разработки теории крютического театра Арто во многом переосмыслит и разовьет роль магии в театре.

^{xli} Окончательное название пьесы Роже Витрака «Виктор, или Дети у власти». Премьера состоялась в Театре «Альфред Жарри» 24 декабря 1928 года (третий спектакль театра). Пьеса стала одной из самых репертуарных сюрреалистических драм. В 1955 году ее поставил Роже Планшон в Лионе, в 1962 году она была вновь поставлена в Париже, в Театре де л'Амбигю. Пьеса соединяет сюрреалистические принципы с глубиной новой драмы и легкостью водевиля. Жан Ануй так охарактеризовал «Виктора»: «Это очень хороший Жорж Фейдо в соавторстве со Стриндбергом» (*cit.: Versini G. Le Théâtre français depuis 1900. Paris, 1970. P. 32*).

^{xlii} *Grosso modo* — главным образом (*um.*).

^{xliii} *Бриан Аристид* (1862 – 1932) — премьер-министр Франции, в 20-е годы известен как один из инициаторов международного Парижского пакта 1928 года об отказе от войны как средства национальной политики.

^{xliv} Исследователи творчества Арто считают, что здесь речь идет о неосуществленной пьесе, авторами которой должны были быть А. Арто, Р. Витрак и Р. Арон.

^{xlv} Значение литературного материала для постановки, по мнению Арто, непреложно, но это не значит, что сам текст или мнение автора о своем тексте является ограничением. Для Арто необходимо проникнуть в неизбежную сущность пьесы. В утверждениях Арто парадоксализм отрицания и эпатажа соединяется с благоговейным отношением к традиции и к литературной первооснове.

^{xlvi} *Le Théâtre Alfred Jarry.*

Текст манифеста опубликован в 1929 году отдельной брошюрой в четыре страницы. Брошюра включала также краткие выдержки из рецензий различных парижских газет на спектакли театра. Характерно, что манифест, написанный после премьеры последнего спектакля, отражает планы новых несбывшихся постановок Театра «Альфред Жарри».

^{xlvi} Арто называет только одну пьесу первого представления театра, не считая, вероятно, крупными литературными достижениями свою несохранившуюся пьесу «Сожженное чрево, или Безумная мать» и пьесу Макса Робюра «Жигонь». Арто неточно называет дату премьеры первого спектакля Театра «Альфред Жарри». На самом деле представления состоялись 1 и 2 июня 1927 года.

^{xlvi} Судя по воспоминаниям современников, представление «Полуденного раздела», состоявшееся 14 января 1928 года, происходило примерно так. Присутствующие в зале сюрреалисты время от времени выкрикивали имена предполагаемого автора: «Витрак?», «Тцара?» Всех успокоил Бретон, догадавшийся, что пьеса принадлежит Клоделю. После представления на сцену вышел Арто и объявил, что пьеса написана «великим поэтом, который одновременно духовный предатель». Клодель воспринимался сюрреалистами как «официальный» писатель, состоящий на службе у государства (он был послом Франции).

Некоторые критики утверждают, что Арто хотел «скомпрометировать» пьесу Клоделя, вырвав из нее один акт. Вероятно, он просто выше ценил третий акт и решил ограничиться им.

После «Полуденного раздела» состоялась демонстрация фильма В. И. Пудовкина «Мать», сопровождавшаяся протестами буржуазной части публики и ликованием просоветски настроенных сюрреалистов.

^{xl} Спектакль «Сновидения» А. Стриндберга был показан 2 и 9 июня 1928 года. Из спектакля были исключены Пролог, 6, 12 и 14-я картины пьесы.

На постановку этого спектакля Арто получил деньги в шведском посольстве, которое решило таким образом популяризировать шведское искусство. Сюрреалисты не разделяли преклонения Арто перед Стриндбергом, а использование посольских денег они рассматривали вообще как предательство. Арто, чтобы смягчить ситуацию, объявил перед спектаклем собственную ремарку: «Действие происходит в Швеции, то есть, иными словами, нигде», перефразировав место действия «Короля Убю»: «Действие происходит в Польше, то есть, иными словами, нигде». По сути дела, он не совершил ничего крамольного, так как действие происходит в крайне условном мире, где обобщены имена, но какие-то атрибуты Швеции присутствуют. Однако зрители-скандинавы восприняли заявление Арто как оскорбление. Последовал призыв к шведам покинуть зал. Посол и другие шведы удалились. Последовал призыв к датчанам, но те не ушли. Кто-то выкрикнул: «Долой Францию! Долой Швецию!» Далее последовало: «Да здравствуют Советы!», «Да здравствует Ленин!», «Да здравствует Троцкий!» Естественно, нашлись патриотичные обыватели, которые попробовали вступить за национальное самосознание: «Да здравствует Шарль Пеге! Да здравствует Франция!» Тут же оскорблениям подвергся Поль Валери, присутствующий на спектакле. На протяжении всего этого скандала спектакль продолжался, и скандал в какой-то степени включался в театральное действие.

Спектакль в наибольшей степени воплотил театральные принципы Арто

сюрреалистического периода. На сцене почти не было декораций, кроме нескольких совершенно не подходящих для пьесы предметов. Лица актеров были покрыты белым гримом, обозначающим бледность усталых людей и белизну клоуна.

Основные роли исполняли: Агнес — Таня Балашова, Офицер — Раймон Руло, Мать и Привратница — Ивонн Сав, Поэт — Огюст Боверио, Начальник карантина — Этьен Декру. Арто исполнял в «Сновидениях» роль Теолога в последней картине пьесы.

Современники отмечали, что он играл эту роль в «комической манере». Характерно, что следующей ролью Арто в театре был граф Ченчи, сыгранный только через 7 лет! Теолог — единственная заметная из ролей, исполненных Арто в Театре «Альфред Жарри», что лишний раз подтверждает то влияние, которое оказала на Арто пьеса шведского драматурга.

ⁱ Окончательное название новой пьесы Р. Витрака было «Трафальгарский удар» (более точный перевод названия — «Катастрофа»). В 1930 году Арто записал подробный проект ее постановки.

ⁱⁱ Идея тотального спектакля, связанная с синтезом искусств, при котором рождается искусство совершенно самостоятельное, восходит к теории Рихарда Вагнера, актуальной во французском театре с конца XIX века.

Планы Вагнера, направленные на создание синтетического театра, не были реализованы в полной мере. Во всяком случае, постановки Байрейтского театра не соответствовали музыкальному замыслу. Это почувствовали передовые деятели театра и либо разуверились в возможности театра синтеза, либо восприняли только теоретическую и музыкальную сторону наследия Вагнера (именно так обстояло дело в среде французских вагнерианцев). Адаптированная реализация вагнеровских замыслов лишь укрепила обывательское представление о театре, что было со всей беспощадностью отмечено Ф. Ницше, обвинившим Вагнера в пагубном влиянии на зрителя: «Явилась театрокрация, безумная вера в превосходство театра, в право господства театра над искусством. Но надо в сотый раз повторить вагнерианцам, что такое театр. Он есть всегда нечто низшее искусства, что-то второстепенное, грубое, лживое, приспособленное ко вкусам толпы... В этом отношении Вагнер ничего не изменил: Байрейт — это большая, но дурная опера... Театр — это форма идолопоклонства по отношению вкуса; театр — это массовый заговор, плебисцит против хорошего вкуса...» (*Ницше Ф. Вагнеровский вопрос. Киев, 1899. С. 31*). Арто не мог бы добиться синтеза путем реформ, через суммирование искусств — предстояло переосмыслить само понятие «театр». В этом главная задача книги «Театр и его Двойник». Но необходимость следования по вагнеровскому пути синтеза была осмыслена Арто уже в период Театра «Альфред Жарри».

ⁱⁱⁱ Этот тезис будет развит Арто в статье «Пора покончить с шедеврами», включенной в «Театр и его Двойник».

^{liii} *Le Théâtre Alfred Jarry en 1930.*

Это итоговый манифест театра, написанный после его закрытия, но

содержащий не только критический анализ двух сезонов Театра «Альфред Жарри», но и перспективу дальнейших поисков. Манифест был опубликован отдельной брошюрой, которая включала также материалы ко всем четырем спектаклям театра (официальные письма Арто, высказывания театральных деятелей и т. д.), а также девять фотографий Эли Лотара, представляющих собой театрализованные фотомонтажи, где «исполнителями» являлись Арто, Витрак и актриса Жозетт Люссон. Брошюра называлась «Театр “Альфред Жарри” и враждебность общества».

^{liv} Сон как основа художественного произведения постоянно привлекал внимание сюрреалистов. На рубеже 1910 – 1920-х годов один из первых сюрреалистов Рене Кревель пишет прозаические произведения, представляющие собой записи снов. Андре Бретон, опираясь на труды З. Фрейда, ставит эстетику сна в центр теории сюрреализма. Р. Витрак вводит эстетику сна в драматургию. Арто пытается воссоздать *структуру сна* в театральной постановке. Особенно это удалось в работе над «Сновидениями, или Игрой снов» А. Стриндберга. В дальнейшем Арто будет разрабатывать структуру мифа как более высокую стадию структуры сна. Что касается сюрреалистической эстетики сна, она была воплощена и в более позднее время. Среди наиболее значительных произведений можно назвать фильм Л. Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии».

^{lv} Слово *скатология* (фр. *scatologie*) имеет основное значение «непристойность». Однако для Арто могло быть существенным непосредственное значение этого слова, образованного от «скатол» — препарат, образующийся при гниении белковых веществ и имеющий специфический неприятный запах. У Арто встречаются упоминания о «падали», «испражнениях» как проявлениях жизни. (См.: *Малявин В. В. Театр Востока* Антонена Арто // Восток-Запад. Вып. 2. М., 1985. С. 218).

^{lvi} Роже Блен свидетельствует, что после одного из представлений «Виктора» Арто предложил ему стать ассистентом при постановке «Семьи Ченчи», уверяя, что пьеса у него уже готова. Таким образом, в конце 1928 – начале 1929 года, т. е. к моменту закрытия Театра «Альфред Жарри», Арто уже имел планы конкретной постановки, осуществленной через шесть лет и выразившей новую эстетику. (См. интервью Роже Блена с Чарлзом Маровицем в приложении к книге: *Marowitz Ch. Artaud at Rodez*. London, 1977.)

^{lvii} В другом варианте манифеста эта фраза написана с использованием будущего времени: «вынужден будет и в этом году...». Таким образом, планы Арто могли относиться как к сезону 1928/29, так и к сезону 1929/30 годов.

^{lviii} 17 февраля 1930 года Сергей Эйзенштейн должен был представлять в Сорбонне свой фильм «Генеральная линия», но демонстрация была запрещена полицейской префектурой. Эйзенштейн прочел импровизированную лекцию, которая была опубликована в журнале «Ревю де синема» в апреле 1930 года под названием «Принципы нового русского кино». Фильм «Генеральная линия» характерен стремлением добиться естественного поведения исполнителей. С этой целью все роли в нем игрались непрофессиональными актерами.

^{lix} Имеется в виду прежде всего скандал, связанный с представлением «Сновидений, или Игры снов» А. Стриндберга.

^{lx} Театр Арто направлен на создание особой реальности. При этом допускается «существование театральной игры», но как проявление «негативных сил» в человеке, вытесненных в подсознание и выводимых на поверхность в процессе спектакля.

^{lxi} Для сюрреалистического периода творчества Арто, ориентированного на современность, характерно стремление к обобщению и поиск типического начала. В 1930-е годы Арто стремится найти более глубокий уровень обобщения и обращается к архетипическому уровню сознания.

^{lxii} Теория Арто предусматривает точное знание актером своего тела и умение управлять зрительской реакцией, эмоциональным состоянием публики. Важнейшее место здесь занимают «разновидности смеха» — особое восприятие действительности, способность перевести любое явление из одного контекста в другой.

Артюр Адамов свидетельствовал, что комическое начало было главным в мировосприятии Арто. Личные свои неудачи он воспринимал через осмеяние их. Адамов призывал к подобному же отношению всех тех, кто пытается постичь судьбу Арто и его учение (см. беседу Чарлза Маровица с Артюром Адамовым в приложении к книге: *Marowitz Ch. Artaud at Rodez. London, 1977*).

^{lxiii} Трагикомическое восприятие мира, присущее Арто, наиболее всеохватывающе отразило мироощущение XX века, воплотившись в творчестве многих художников — от Поля Клоделя и Михаила Булгакова до Джеймса Джойса и Эжена Ионеско. Характерно, что Арто отталкивается от немецкой романтической иронии, которая послужила основой творчества Германа Гессе, внутренне близкого исканиям Арто. Во всяком случае, Магический театр Гарри Галлера из «Степного волка», ироническое осмеяние непререкаемых авторитетов Моцарта и Гете, описание театральных действий, увиденных во сне, позволяет обнаружить родственные корни Гессе и Арто.

^{lxiv} Свобода, в которой Арто видит смысл творчества и человеческого существования, понимается им в ницшеанском смысле. Понятие «стыда» не раскрывается Арто, однако ясно, что речь идет о той же проблеме, которая становится центральной в поздних пьесах Х. Ибсена («дюжая совесть»), А. Стриндберга, К. Гамсуна, Г. Гауптмана, в творчестве многих художников начала XX века. Речь идет о проблеме сверхчеловека, для Арто это формирование нового свободного сознания.

^{lxv} Отрицание различных устаревших форм сознания ведется Арто с позиции нарождающегося свободного сознания «тотального» человека. Религиозная структура им отрицается как устаревшая, как неприемлемая в мире, где навсегда разрушена связь, говоря языком экзистенциалистов, «истца» и «ответчика». Патриотические, националистические, государственные чувства считались у сюрреалистов фиктивными понятиями, препятствующими наступлению мировой революции. Хотя революцию каждый понимал по-своему. Более сложным было отношение Арто к оккультным наукам. Отрицая

религиозное закрепощение человека, он признавал огромное значение ритуала в жизни. Отрицая оккультизм как форму сознания, Арто пользовался методологией оккультизма, особенно в 1930-е годы. Поэтические формы представлялись Арто случайными — как искажение пути развития древнего искусства (античность, раннее средневековье). Традиционные средства поэзии должны, по мнению Арто, уступить место непосредственному наименованию *вещи* — главного художественного объекта.

^{lxvi} *Поэзия факта* (или фактическая поэзия) — восприятие явления или вещи вне обыденного контекста и изображение его вне художественных эпитетов, метафор и других поэтических средств. Произведение строится на основе не художественного образа, а «реального» изображения вещи. В принципе фактической поэзии отражается прямолинейность сюрреалистического периода творчества Арто. Можно сказать, что в его творчестве происходила эволюция от реальности факта к сверхреальности вещи (предмета).

^{lxvii} Представление о русском и советском театре было у Арто достаточно полным. Он работал с режиссерами Жоржем Питовевым и Федором Комиссаржевским над пьесами А. Блока и Л. Андреева. На рубеже 1920 – 1930-х годов Арто имел возможность посещать в Париже гастрольные труппы лучших советских театров: Театра им. Евг. Вахтангова (июнь 1928 года), Московского Камерного театра (май 1930 года), Театра им. Вс. Мейерхольда (июнь 1930 года).

^{lxviii} *Руссель Раймон* (1877 – 1933) — французский романист и драматург. Его творческий метод был близок работам дадаистов. Позднее участвовал в сюрреалистическом движении. Сделал инсценировки двух своих романов: «Африканские впечатления» (Театр Фемина, 1911 г.; Театр Антуана, 1912 г.) и «Локас Солюс» (Театр Антуана, 1922 г.). В период сюрреализма пишет пьесы «Звезда во лбу» (Водевиль, 1922 г.) и «Солнечная пыль» (Порт-Сен-Мартен, 1926 г.; Ренессанс, 1927 г.), которые вызвали громадный зрительский успех и бурные нападки критики. Робер Деснос и другие поэты вступили в полемику и встали на защиту пьесы Русселя.

^{lxix} То есть метод не является искусственным, механическим.

^{lxx} Метод, о котором говорит Арто, состоит в сопоставлении различных «партитур» спектакля (пластической, звуковой, музыкальной, световой и т. п.). Этот метод восходит к вагнеровскому принципу построения музыкальной драмы. В первые десятилетия XX века метод привлек внимание крупнейших режиссеров (Г. Крэга, В. Мейерхольда и др.).

Особую роль в «общем развитии действия» занимает актер. Требования Арто к исполнителям развивали традиции общесимволистских исканий. Так же как писатели-сюрреалисты ставили своей целью записывание сна, причем сновидение могло быть грезами наяву, так и Арто ставил своей главной задачей развитие воображения в актере.

Руло вспоминает, что Арто просил актера во время исполнения монолога опуститься на колени, лечь на пол — без всякой связи с текстом. Таким

образом, сюжетное развитие и зрительный ряд входили в противоречие, активизируя воображение актера и требуя от зрителя максимального погружения в театральное действие.

^{lxxi} То есть выявить вытесненные в подсознание образы, вызывающие негативные (несвободные) человеческие чувства (в том числе чувства страха и стыда), и избавиться от них в процессе художественного переживания.

^{lxxii} *Projet de mise en scène pour «La Sonate des spectres» de Strindberg.*

Замысел постановки относится к 1930 году и отражает переходный момент в творчестве Арто между последними представлениями сюрреалистического Театра «Альфред Жарри» и созданием крютического театра. Спектакль не был осуществлен. План впервые опубликован во втором томе Собрания сочинений Арто.

Пьеса Августа Стриндберга «Соната призраков» написана в 1907 году и поставлена в стоковольмском Интим-театр режиссером Августом Фальком при активном участии автора. Во Франции пьесу соби́рался ставить О.-М. Люнье-По в 1921 году, предназначая одну из ролей Арто (возможно, роль студента Аркенхольца). Однако руководителю театра Эвр также не удалось поставить «Сонату». Существует мнение, что Арто разрабатывает в своем «Плане» проект О.-М. Люнье-По (*Brunei P. Strindberg et Artaud // Revue d'histoire du théâtre. 1978. № 3. P. 352*).

«Соната призраков» — уникальная трагедия, построенная по замыслу автора как музыкальная форма. Композиция пьесы такова, что конфликт, в центре которого старик Хуммель, не разрешается со смертью героя. Лейтмотив Хуммеля продолжает в развязке пьесы студент Аркенхольц.

В «Сонате», как ни в какой другой пьесе, проявилось характерное для А. Стриндберга соединение двух направлений драматургии: интеллектуально-психологической драмы Х. Ибсена с ее ретроспективно-аналитическим построением и тотального театра Р. Вагнера, ориентированного на всестороннее эмоциональное воздействие на зрителя.

Арто, вскрывая замысел автора, дает пьесе во многом сюрреалистическое толкование. При этом ставится задача создания безусловной театральной реальности, используются элементы мифологической структуры и другие принципы крютического театра. Арто позволяет себе введение различных деталей и эпизодов, отсутствующих у автора, не нарушая при этом развитие сюжета пьесы.

Подробнее о пьесе и замысле Арто см.: *Максимов В. И. «Соната призраков» А. Стриндберга и французская символистская традиция // Август Стриндберг и мировая культура. СПб., 1999.*

^{lxxiii} «Трафальгарский удар» (другой перевод названия — «Катастрофа») — пьеса Р. Витрака, которую Арто соби́рался ставить в 1929 году. В 1930 году, одновременно с работой над «Сонатой призраков», он пишет «План постановки “Трафальгарского удара”».

^{lxxiv} *Дублеры и манекены* — прообраз будущего Двойника в крютическом театре. Здесь еще неоформившаяся мысль осуществляется довольно

натуралистическим способом, но чрезвычайно эффектным.

Идея использовать манекены была осуществлена Арто в постановке «Семьи Ченчи», где среди гостей в замке были помещены манекены. Некоторые персонажи должны были подражать в пластике куклам (например, убийцы). Сам Арто, играя графа Ченчи, совершал резкие автоматические движения. Контрастом этому выглядела пластика других персонажей, подражающая движениям животных.

^{lxxv} Действительно, особенностью пьесы является кульминация, происходящая во втором акте. Весь третий акт — развязка.

^{lxxvi} В чрезвычайно подробных ремарках драматург дает описание конкретного дома, в котором он проживал в Стокгольме.

^{lxxvii} Эта деталь отсутствует у Стриндберга. Первый акт заканчивается тем, что Хуммель, увидевший призрак Молочницы (в смерти которой он виновен), просит слугу увести его.

^{lxxviii} *Музей Гревен (Musée Grévin)* — музей восковых фигур, основанный на Монмартре в 1882 году Альфредом Гревеном (1827 — 1892) — французским художником-иллюстратором, карикатуристом, издателем журналов, создававшим также костюмы и декорации к спектаклям.

^{lxxix} Имеется в виду *метаморфоза*, происходящая со стариком Хуммелем («сжимание» его и умирание) — кульминация пьесы.

Действие во втором акте происходит параллельно в двух комнатах: в круглой гостиной (где находятся Хуммель и Мумия) и в зеленой комнате за прихожей (Аркенхольци Фрекен).

^{lxxx} Пьеса написана драматургом в период активного интереса к буддизму и насыщена соответствующей атрибутикой. Арто не уделяет этому особого внимания.

^{lxxxi} «*Остров мертвых*» — знаменитая картина Арнольда Бёклина (1827 — 1901), написанная в 1880 году и вдохновившая многих на создание собственных произведений (например, одноименная симфоническая поэма С. Рахманинова). По замыслу А. Стриндберга развязка пьесы происходит не в драматургическом действии, а в живописном плане. Таким образом осуществляется синтетическая — драматургическая, музыкальная и живописная — форма. На сохранившемся эскизе А. Стриндберга к спектаклю на заднике проглядывают очертания Острова мертвых. Арто решает ту же задачу, но более действенным сценическим приемом.

^{lxxxii} Вводя в финале *манекен* старика Хуммеля, Арто подчеркивает неразрывную связь двух образов — Хуммеля и Аркенхольца, тем самым усиливается конфликт и более последовательно выражена развязка пьесы.

^{lxxxiii} *La Pierre philosophe.*

Пьеса, написанная Арто в форме сценария, закончена в апреле 1931 года. Арто, посылая текст Луи Жуве, предлагал давать представления перед началом его спектаклей. Замысел не был осуществлен. Пьеса, во многом использующая принципы *commedia dell'arte*, в большей степени, чем какое-либо другое произведение Арто, воплощает натуралистические и психоаналитические идеи

Театра «Альфред Жарри». Здесь формируется первоначальное понимание концепции «жестокости». Эстетике пьесы в значительной мере соответствуют фотомонтажи Эли Лотара, опубликованные вместе с манифестом «Театр «Альфред Жарри» в 1930 году».

Пьеса получила противоречивые толкования исследователей: ее называли и незатейливым фарсом, и символистской драмой о поиске собственной индивидуальности между крайним интеллектуализмом (Доктор) и крайней чувственностью (Изабель).

Впервые опубликована в 1940 году. Перевод выполнен по второму тому Собрания сочинений.

^{lxxxiv} Среди «Действующих лиц» нет третьего персонажа — Арлекина.

^{lxxxv} В оригинале:

«JE VIENS POUR FAIRE TIRER DE MOI LA PIERRE PHILOSOPHALE.

Короткий промежуток времени после “je viens”, — длинный после “de moi”, — еще более длинный и обозначенный паузой в жестикуляции на “phale”».

К сожалению, в русском переводе не удалось сохранить ярко выраженную фаллическую аллюзию, которую содержит последний слог фразы.

^{lxxxvi} *Le Théâtre et son Double.*

Сборник «Театр и его Двойник» представляет собой собрание статей, манифестов, писем, раскрывающих театральную систему Арто. Почти все они (кроме Предисловия) написаны в 1932 – 1935 годах и в основном тогда же опубликованы. Инициатором издания сборника выступил Жан Подан (1884 – 1968) — писатель, критик, редактор литературного журнала «Нувель Ревю Франсез», в котором публиковался Арто и вокруг которого объединялись широкие литературные и театральные круги.

Сборник был составлен Арто в период после завершения представлений «Семьи Ченчи» (май 1935 г.) и до отъезда в Мексику (январь 1936 г.). Активная работа продолжается и далее, в Мексике, а Предисловие написано уже под впечатлением мексиканского путешествия. В начале 1936 года сборник получает окончательное название. Однако книга вышла в издательстве «Галлимар» (серия «Метаморфозы») только 7 февраля 1938 года, когда Арто был уже оторван от мира (в сентябре 1937 года он был задержан как душевнобольной). Изданную книгу он увидел лишь через несколько лет.

Композиция сборника построена таким образом, что он делится на две примерно равные части, хотя автором это нигде не отмечается. В первой дается оценка различным явлениям культуры прошлого, во второй сформулированы принципы новой культуры (т. е. крютического театра). Статьями, завершающими первую часть и открывающими вторую, можно назвать «Пора покончить с шедеврами» и «Театр и Жестокость».

Книга Арто переведена на множество языков. В конце 1980-х годов отдельные статьи сборника начали публиковаться на русском языке: «Режиссура и метафизика» (Театр. 1990. № 8. Перев. Л. Скаловой), «О Балийском театре» (Восток-Запад. Вып. 2. М., 1985. Перев. В. Малявина, с

купюрами), «Восточный театр и западный театр» (там же), «Театр и Жестокость» (Театральная жизнь. 1990. № 8. Перев. С. Исаева), начало Первого Манифеста «Театр Жестокости» (там же), отрывки из статьи «Чувственный атлетизм» (Восток-Запад. Вып. 2. М., 1985. Перев. В. Малявина). Фрагменты публикуемого в настоящем издании перевода Г. Смирновой впервые опубликованы: Театр. 1991. № 6.

^{lxxxvii} *Le Théâtre et la culture.*

Статья написана специально как предисловие к сборнику «Театр и его Двойник». Создавалась она в течение нескольких лет и была закончена в начале 1937 года, когда прочие статьи сборника были уже написаны. Арто касался здесь в основном общеэстетических вопросов и вопроса о месте театра в культуре XX века.

В 1920 – 1930-е годы остро встает проблема культуры как таковой. Для сюрреалистов культура стала совокупностью атрибутов искусственной цивилизации и синонимом буржуазной культуры. Тотальную революцию сюрреалисты понимали как разрушение культуры вообще. При этом они не ощущали границы между культурой и буржуазной повседневностью. В результате на место культуры была поставлена *эстетика сна*, подчинявшая себе и обыденную жизнь.

Арто выступает против такого смешения понятий. Он отрицает современное европейское искусство, но противопоставляет ему вечные ценности культуры. По мысли Арто, искусство разъединяет людей, культура — объединяет.

Из первых абзацев статьи становится ясно, что в определении культуры Арто исходит, подобно З. Фрейду, из первичных физиологических процессов и ставит культуру в прямую зависимость от них. Однако Арто далек от того, чтобы ограничиться подобным объяснением культуры. Он пытается понять, что есть культура. То ли это система, в которой существует человек, то ли самостоятельные образования (цивилизации), не связанные с человеком, то ли это внутреннее состояние человека, степень его развития. Во всяком случае Арто подразумевает некую объективную данность, воздействующую на человека.

^{lxxxviii} Оттолкнувшись от первичности физиологических процессов, Арто рассматривает эстетическую потребность как одну из основных, органически присущих человечеству. Отсюда параллель с физическим ощущением голода. При всей поэтичности языка Арто в основе его образной системы — реалии. Художественная потребность и чувство голода оцениваются им как явления одного ряда.

С другой стороны, в отличие от сюрреалистов, художественная потребность осознается Арто как высший смысл жизни. В «таинственных глубинах» сознания он пытается вскрыть наиболее сокровенные пласты.

^{lxxxix} Определив специфику эпохи как разобщенность *знака* и *смысла* (означающего и означаемого), Арто считает главной задачей творчества нахождение этого соответствия. Сюрреалисты рассматривали любое действие

как творческий акт. В основе сюрреалистического произведения не художественный образ, а реалья (в этом его суть, и это привлекало Арто). Но способ воплощения сюрреалистической идеи Арто не устраивал. И причина этого — необходимость создания особого языка, на что сюрреалисты, погруженные в общественно-этические проблемы, так и не посягнули. Для Арто это было изначально важно. Он ставит задачу выявить «предмет» («вещь»). В период Театра «Альфред Жарри» речь могла идти о выявлении самостоятельного значения *факта*, т. е. о «поэзии факта». Так же построены ранние фильмы Луиса Бунюэля. Впоследствии Арто находит необходимый язык. В основе найденного им языка — иероглиф, который *отождествляет* означаемое и означающее. Художественность этого языка сохраняется, так как, в отличие от реалии, иероглиф принадлежит миру сущностному и отражает высшую реальность, а не обыденность, которую не исправить выявлением и названием тех или иных фактов. Но в предисловии к своей книге Арто не называет тех конкретных путей создания языка, о которых речь идет в других статьях сборника. Здесь Арто лишь ставит проблемы.

Понимание «вещи», которая находит выражение в иероглифе, оказывается близким древнеиндийскому понятию Дхарма. Дхарма подразумевает нерасчлененность вещи, единство вещи самой по себе, ее свойств и отношения к этим свойствам (последнее можно расценивать как «означающее»).

^{xc} Требуя от культуры, чтобы она была «действенной», Арто закономерно пришел к отрицанию рефлексии как главного принципа всей христианской эпохи развития культуры и как основного принципа художественного творчества. В период кризиса христианской культуры художники-импрессионисты, писатели «потока сознания», сюрреалисты декларировали «бессознательную» основу творчества. Непосредственно у Арто это выражается в отсутствии какого бы то ни было осмысления *вещи* и в наименовании ее единственно возможным *иероглифом*. Пафос отрицания рефлексии сближает Арто с Фридрихом Ницше, первым, кто до конца осознал начало кризиса антично-христианского мышления с его раздвоенностью и ограниченностью действия.

^{xcі} Отношения Арто с «идеей божественного» и Богом сложны и неоднозначны. Арто — атеист. Вместе с тем он основывается на гармоническом, изначально разумном смысле Вселенной. Так же как Ницше, он отрицает христианство и всей душой принимает личность Христа. Отрицая религию, Арто, выросший в религиозной семье, уделял большое внимание ритуалу и магии.

В развитии европейской культуры Арто выделяет последнее тысячелетие, которое, по его мнению, исказило подлинное предназначение человека. В предисловии Арто к изданию «Двенадцати песен» М. Метерлинка, написанном в декабре 1922 года, он уточняет хронологические границы «отступления» культуры (в данном случае — поэзии) от естественного развития и поясняет, в чем это выразилось: «Метерлинк первым ввел в литературу многогранное богатство сверхсознания. Образы его поэм организуются согласно принципу,

не являющемуся принципом нормального сознания. Однако в поэзии Метерлинка предмет не восстановил еще своего сущего состояния — состояния предмета, осязаемого настоящими руками. Сенсация осталась литературной. Это возмездие двенадцати веков французской поэзии. Впрочем, современные писатели восстановили пошатнувшееся положение» (*Artaud A. Œuvres complètes. T. 1. Paris, 1956. P. 217*). Таким образом, по мнению Арто, вся французская поэзия, начиная с ее истоков — со средневековья, — метафорическая, поверхностная.

^{xcii} В этой фразе кратко сформулирована концепция *крюотического театра*. Театр способен реализовать «подавленные желания» — нереализованные в повседневной жизни естественные стремления. Под действием обнажения *вещи*, можно сказать — жесткого обращения с *вещью*, а в художественном смысле — прямого ее названия, отождествления означаемого и означающего, под действием этого обнажения течение жизни изменяется, приходит в соответствие с естественной структурой развития. Это позволяет человеку реализоваться, преодолевая «страх перед жизнью». Театр создан для того, чтобы сохранить «жизненную энергию» и раскрыть неисчерпаемые возможности человеческого духа (в условиях «действенной культуры»).

^{xciii} На протяжении всей своей книги Арто обращается к понятиям *магия* и *магический* в конкретном значении этих слов.

«Магическое мышление, — пишет английский этнолог Джеймс Фрэзер, — основывается на двух принципах. Первый из них гласит: подобное производит подобное или следствие, похожее на свою причину. Согласно второму принципу, вещи, которые раз пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта. Первый принцип может быть назван законом подобия, а второй — законом соприкосновения или заражения. Из первого принципа, а именно из закона подобия, маг делает вывод, что он может произвести любое желаемое действие путем простого подражания ему. На основе второго принципа он делает вывод, что все то, что он проделывает с предметом, окажет воздействие и на личность, которая однажды была с этим предметом в соприкосновении (как часть его тела или иначе)» (*Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1984. С. 19*). Для Арто одинаково значим и *гомеопатический* принцип (закон подобия), и *контагиозный* (закон соприкосновения).

^{xciv} Аналогия болезни и театра проведена в статье Арто «Театр и чума». Здесь же Арто связывает утрату культуры с непониманием современным человеком ирреальных связей.

^{xcv} Действенная культура (культура *протеста*) определяется Арто как вечноразвивающаяся форма — в противовес музейному пониманию культуры как чего-то застывшего, раз и навсегда зафиксированного. Действенная культура — это высшая форма жизни, и, наоборот, действительная жизнь — это и есть «истинная культура».

^{xcvi} Здесь Арто впервые заговаривает об *архетипической структуре* театра. «Всякая истинная культура ищет опору в варварских примитивных средствах

тотемизма...» Создание тотема на ритуальной стадии развития культуры способствует формированию общечеловеческих архетипов. В сценическом плане языком выражения архетипа является иероглиф.

Отсюда легко вывести требования, предъявляемые к актеру *крюотического театра*. Это человек, не утративший связи с природой (с «дикой жизнью»), т. е. способный отдаться скрытым в его сознании архетипам. Актер устанавливает на этом уровне контакт со зрителем, вскрывая духовные силы и природные стихии. Устойчивые архетипы вытеснены глубоко в подсознание, и раскрытие их сближает художественный акт с психоаналитическим сеансом. Зато способность отдаться архетипической стихии означает реализацию человеческого предназначения и знаменует переход от «рассуждений о мыслимых вариантах» наших поступков к «подчинению им» (см. примечание 4; [В электронной версии — [90](#)]). «Свободная жизнь», по Арто, в способности *подчиниться* самому себе, своим внутренним силам, не имеющим индивидуальной окраски, т. е. архетипическим.

^{xcvii} *Кецалькоатль* — верховный бог индейцев Центральной Америки, создатель мира и людей. Изображался обычно в виде змея, покрытого зелеными перьями, что соответствует его имени.

Далее Арто использует имена и изображения некоторых богов американских индейцев, художественно преобразуя эти образы.

^{xcviii} *Тлалок* («заставляющий расти») — бог дождя и грома у ацтеков, повелитель растений. Обитает на вершинах гор в Тлалокане. Во II в. до н. э. культ Тлалока вытеснен культом Кецалькоатля.

^{xcix} *Соляные столпы* — библейский образ. Ангелы сообщают праведнику Лоту, что город Содом будет подвергнут каре и ему следует уйти из города вместе с женой и детьми. При этом поставлено условие — «не оглядываться назад». «Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом» (Бытие, 19 : 26). История Лота и его дочерей использована Арто в статье «Постановка и метафизика».

Каменные столпы, представляющие собой окаменевшие человеческие фигуры, можно считать примером архетипа. Подобные сюжеты имеются почти во всех мифологиях. Наиболее известен античный сюжет об Эвридике, окаменевшей вследствие нарушения запрета оборачиваться на пути из Аида. Мотив превращения в камень всегда связан с нарушением запрета. Так, например, в фольклоре саамов шаман (нойда) нарушает условие тишины (запрет шума) и превращается в камень.

Для Арто подобный архетип имеет два значения. Во-первых: камень, в котором заключена жизнь (способность вещи ожить). Во-вторых: опасность оборачивания назад, сформированная данным архетипом. Задача состоит в преодолении страха. Ведь сзади находится тот самый Двойник, который руководит пляской богов. Встать с ним лицом к лицу, отождествиться с ним — предназначение человека, реализовать которое мешает *страх*.

Архетип *соляного столпа* используется Ежи Гротовским, который сравнивает состояние зрителя в театре с необходимостью обернуться, невзирая

на опасность превратиться в камень: «все наши поступки в жизни служат утаиванию правды, не только от других, но также от самих себя. Мы убегаем от правды о себе, а тут нам предлагают остановиться и смотреть. Нас охватывает страх перед превращением в соляной столб наподобие жены Лота, когда мы повернемся, чтобы разглядеть правду» (*Гротовский Е. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 132*).

^c Если культуру (или «подлинную культуру») Арто рассматривает как совокупность непреходящих ценностей, то «искусством» он обозначает тот этап, на котором находится европейская культура и который в XX веке начинает свое завершение. Это не значит, что «современные поэты» возвращаются назад. Это значит, что пройден определенный период, когда художественное произведение обособилось, стало противопоставляться обыденной жизни. Возникли как бы две системы ценностей. *Крютический театр* должен вывести человека один на один с реальностью, заменив художественный образ иероглифом. Культура американских индейцев оказывается ближе к архетипическому, так как она находится на мифологической стадии развития. Вместо вычлененного художественного образа она использует мифологему.

Современная латиноамериканская культура оказалась способной стать одной из передовых в силу неразрывной связи с мифологическим слоем и активного использования достижений европейского искусства. Арто в конкретных своих оценках и в практической деятельности предусматривал синтез мифологической структуры и композиции художественного произведения с использованием также ритуальных основ. В этом смысле он продолжил движение к *произведению искусства будущего*.

^{ci} «*Мексиканцы улавливают Манас...*» — Арто употребляет применительно к культуре индейцев понятие древнеиндийской философии *манас* — «ум» (*санскр.*). Манас — это тотальная способность к пониманию, восприятию, осмыслению и познанию. Арто говорит здесь о необходимости отождествления идеи и формы, так как манас, способный воздействовать на душу, принадлежит телу (является частью «тонкого тела»). Арто, вероятно, трактует это понятие таким образом, что манас уничтожается, отождествляясь с формой. Существенно, что Арто выбирает понятие, характеризующее сверхреальную («тонкую») материю.

^{cii} Вероятно, под идеей незаинтересованного действия подразумевается тенденция развития европейской культуры рубежа XIX – XX веков, выраженная, в частности, в концепции «статичного театра» М. Метерлинка. Арто, типологически связанный с французским символизмом, глубоко воспринял принципы этого художественного направления: отказ от внешнего действия способствует раскрытию крайне напряженного действия внутреннего, объектом внимания оказываются не внешние факты, а событийный ряд глубинного трагического конфликта.

«Действие является принципом самой жизни, — писал Арто в предисловии к метерлинковским “Двенадцати песням”, — Метерлинк соблазнился оживить

эти формы — состояния чистой мысли. Пелеас, Тентажилль, Мелисанда — это зримые фигуры таких необыденных чувств» (*Artaud A. Œuvres complètes*. Т. 1. Paris, 1956. P. 217).

^{ciii} Использованный здесь образ *тени* связан с мотивами философии Ф. Ницше. И не столько с образом «странника и его тени», сколько с идеей *сверхчеловека*, оказавшей разнообразное влияние на театр и тесно связанной с периодом становления режиссерского театра в целом (например, крэговская идея сверхмарионетки). В театральной концепции Арто тень — это Двойник, возникающий за спиной подлинного актера, персонифицированное архетипическое. Тень обезличена, как и подобает художественному началу.

Идея Двойника пронизывает всю книгу Арто, хотя нигде она не формулируется определенно. Таков метод Арто: в сочинении, которое он считал теоретическим, «сказать определеннее — значит испортить поэзию вещи». В практической деятельности Арто стремился к обратному. Это одно из основных противоречий книги.

^{civ} В театре Арто каждый жест, каждое действие рождается заново, и они неповторимы. В этом смысле актер не придает значения создаваемой форме. Но по объективным законам создания художественного произведения возникает форма, имеющая строгую композицию. Творческий акт можно рассматривать как *разрушение формы*, преодоление ее в развязке, обеспечивающее катартическое воздействие на зрителя. Арто, определяя принципы своего театра, постоянно соотносит их с общими нормами катартического произведения. Далее Арто рассматривает процесс преодоления формы в плане разрушения отдельных языковых уровней.

^{cv} Последнюю фразу в достаточно вольном переложении приводит Ежи Гротовский в своей знаменитой статье об Арто «Он не был полностью самим собой, или О Театре Жестокости». У Гротовского она звучит так: «Актеры должны быть подобны мученикам, сжигаемым на кострах, — они еще подают нам знаки со своих пылающих столбов» (Театральная жизнь. 1988. № 12. С. 29). Здесь происходит смещение акцента. У Арто творческий акт направлен на самого себя, хотя и включен в катартическую структуру восприятия. У Гротовского важен не сам процесс сжигания, а подаваемый нам знак, рассчитанный на восприятие. Арто полагал, что естество «сжигаемого» само родит архетипический иероглиф.

^{cvi} *Le Théâtre et la peste*.

«Театр и чума» — название лекции, прочитанной Арто 6 апреля 1933 года в Сорбонне. В виде статьи лекция была опубликована 1 октября 1934 года в «Нувель Ревю Франсез», затем переработана для сборника «Театр и его Двойник». Арто решает поместить статью на первое место после предисловия, так как именно здесь сформулирована его театральная концепция, причем в самой доступной форме — через сравнение с процессом распространения чумы.

Почти все исследователи творчества Арто иллюстрируют этим сравнением экзотичность театральных взглядов режиссера. Однако здесь велика опасность

впасть в прямолинейность трактовки, сводящейся к мысли об эпатаже и провоцировании читателя. Подобный мотив имеет место в эстетике Арто, но не он главный. Так же как не первостепенно восприятие болезни в качестве метафоры актерской игры.

Пожалуй, главное в сравнении Арто — это констатация неких духовных связей, возникающих между актером и зрителем. Эти связи столь же реальны, как и тонкие связи в распространении чумы. И те и другие внешне хаотичны, но управляемы неким высшим смыслом.

^{cvi} Арто устанавливает как бы две стадии погружения в невидимые духовные связи. Первая — восприятие явлений во сне, вторая — реальное включение в происходящие *где-то* процессы. Воображение актера вызывает реальный процесс (в данном случае — болезнь). Вице-король Сен-Реми, не будучи актером, способен лишь увидеть образ чумы. Актер же способен ее воспринять на любом расстоянии: не *воссоздать* чуму, а *заразиться* ею. Отсюда выводятся критерии актерского искусства. Жизнь актера на сцене реальна, более того, безусловна. В идеале этот процесс является архетипическим, воздействующим на подсознание зрителя и заставляющим катартически переживать творческий акт.

Невидимые связи имеют и обратное направление. Способность *заразиться* обращается способностью воздействовать на внешние процессы. Эта идея воспринята Арто из каббалистического учения, провозглашающего способность человека влиять через ритуал на божественные процессы.

^{cvi} *Перикл* (490 – 429 гг. до н. э.) — афинский стратег (444 – 431 и 429 гг.). «Век Перикла» (40 – 30-е гг. V в.) — период наивысшего расцвета афинской культуры. Перикл умер во время эпидемии чумы, послужившей, кстати, основой для описания мора в «Царе Эдипе» Софокла. В современной медицине существует мнение, что в Афинах свирепствовала не чума, а одна из разновидностей тифа, отчего Перикл и умер. Арто объединяет здесь две эпидемии — афинскую и эпидемию чумы в коринфском войске, осаждавшем Сиракузы в 405 году до н. э.

^{cix} *Гиппократ* (ок. 460 — ок. 370 гг. до н. э.) — древнегреческий врач. Годы начала его деятельности хронологически совпадают с «веком Перикла».

^{cx} *Нострадамус* (Мишель де Нотр-Дам, 1503 – 1566) — астролог, врач короля Карла IX, автор книги предсказаний. В 1502 году не мог проявить себя как «целитель», но эта дата могла стать отправной точкой для его астрологических расчетов.

^{cxi} Период XV – XVI веков отмечен во Франции бурными политическими событиями, связанными с утверждением абсолютизма, объединением Франции, борьбой с Англией. Библейское выражение «исход евреев» (из Египта) применено Арто в метафорическом смысле. «Исход евреев» в XVI веке выразился не только в националистических гонениях, но и в религиозных, направленных против протестантов. Эти гонения привели к оттоку из Франции купцов и ремесленников, что нанесло в итоге непоправимый ущерб экономике Франции.

^{cxii} *Обсидиан* — вулканическое стекло, образующееся при застывании лавы. Легко поддается обработке. Индейцы Центральной Америки изготавливали из обсидиана ювелирные и ритуальные изделия, в частности жертвенные ножи.

^{cxiii} Описанные Арто два типа чумы соответствуют научным описаниям болезни. Первый тип: бубонная чума, характеризуется острой лихорадкой и увеличением лимфатических узлов (чумные бубоны). Второй: легочная форма чумы, отличается скоротечностью. Больной, почувствовавший резкое повышение температуры и слабость, умирает в течение двух-трех дней. Первая форма чумы передается через насекомых. Вторая — наиболее опасная — через воздух, распространяется дыханием больного.

^{cxiv} *Мозг и легкие* — два основных инструмента актера. Первый управляет «опорными точками» (см. статью Арто [«Чувственный атлетизм»](#)). Речь идет не только о сознательном, осмысленном управлении, но и о процессах бессознательных, опирающихся на систему рефлексов. Легкие — аппарат дыхания, который является основой жизни, а для актера — основой существования и взаимодействия на сцене, основой крика, в котором получает завершение очистительный процесс выдавливания из себя всего личностного, несущностного (см. статью [«Театр Серафена»](#)). Управление типами дыхания в театре Арто, пожалуй, наиболее сознательный актерский процесс.

^{cxv} Речь идет об открытии в 1894 году возбудителя чумы — чумного микроба, который обнаружили французский врач Александр Йерсен (1863 – 1943) в Гонконге и японский микробиолог Ширасабура Китагато (1856 – 1931) в Токио.

^{cxvi} Слово *mal* имеет во французском языке два основных значения: «болезнь» и «зло». В статье Арто оба значения соединяются в одно понятие. Таким образом, «зло» становится важной духовной силой, позволяющей человеку реализоваться. Характерно, однако, что речь идет не об абстрактном «зле», а именно о «болезни». Если говорить о типологии артодианского понятия, можно вспомнить тему зла у Шарля Бодлера («Цветы зла») и у других «проклятых поэтов». Но наиболее близки взгляды Арто концепции Ницше, для которого «добро» и «зло» превратились в бессмысленные атрибуты старого гуманизма, неприемлемые накануне XX века, когда рождались более тонкая система отношений и менее однозначные критерии явлений.

^{cxvii} *Мехмет-Али* (правильнее — Мухаммед Али, 1769 – 1849) — паша Египта с 1805 года, добился независимости Египта от турецкого султана, создал регулярную армию, развивал экономические связи с Европой, привлек европейских специалистов (главным образом французских) к работе в Египте. Арто относит его деятельность к более позднему времени.

^{cxviii} *Тотальная личность* — еще одно важнейшее понятие крютического театра, которое, однако, специально не формулируется и упоминается крайне редко. Основная идея крютического театра (не как театральной системы, а как пути реализации человеческого предназначения) заключается в снятии субъективной индивидуальности, т. е. в переходе от произвольного субъективизма к высшей, безличной объективности. Такая направленность

содержится, собственно, уже в аристотелевской теории катарсиса: переход от частного к общему, от индивидуального к сверхличностному. В XX веке проблема личности стала во главу угла. Ницше поставил вопрос об утрате человеческих идеалов, утрате человека как такового и о тенденции развития общества к сверхчеловеку, а сознания — к сверхсознанию. Новые духовные связи, обнаружение неизвестных психических ресурсов и преодоление личностного становится возможным не только в творческом акте, но и в обыденной жизни (ср. с теорией М. Метерлинка). В этом смысле Арто стремится создать практическую программу для реализации тенденций, теоретически обозначенных Ницше.

^{схix} В основе крютического театра лежит замкнутый катартический процесс. Арто ориентируется на принципы, сформулированные Аристотелем на материале трагедии и содержащие точные критерии художественности. В этом значительное отличие Арто от множества его последователей, в работах которых сделан упор на стирание границы между художественным и «повседневным», а точнее — игнорируется художественная структура.

Итак, ярость убийцы расходуется без остатка в момент реализации преступления. Индивидуальная энергия художника исчерпывается в результате творческого акта, преобразуясь в качественно новую энергию — энергию космическую, внеличностную, когда все разбуженные противоречия сняты. В обыденной жизни иначе — любая акция провоцирует ответную акцию (преступление — наказание, око за око и т. д.). В этом состоит глобальное отличие двух реальностей. Для Арто реальность одна — «художественная». Форма отрицает себя. Творческий акт — это создание формы, но момент создания формы — это отрицание формы. Она создается только для того, чтобы умереть. Таков общий закон творчества.

^{схх} *Аврелий Августин Блаженный* (354 – 430) — философ, христианский теолог, епископ Гиппона (Сев. Африка). В основном сочинении — «Граде Божьем», написанном под впечатлением взятия Рима в 410 году, критикует позднеантичную цивилизацию за насилие, бездумность и бездуховность. В «Граде Божьем» противопоставляются два вида человеческой общности: духовная общность «града Божьего», построенного на любви к Богу, и государственная общность «града земного», построенного на себялюбии.

^{схxi} Августин пишет об осаде Рима варварами под предводительством Алариха в 410 году, закончившейся взятием столицы Империи. Окончательное падение Рима относится к 476 году. К этому времени негативное отношение отцов Христианской Церкви к античному театру определялось многими причинами. Следует помнить, что классические театральные жанры фактически прекратили свое существование еще в I веке н. э., уступив место зрелищам, с которыми активно боролась новая религия.

Приводимый Арто текст Августина (32-я глава первой книги) существенно отличается от русских переводов «Града Божьего» (см.: Блаженный Августин. Творения. СПб.; Киев, 1998. Т. 3. С. 49.).

^{схxii} Речь идет об отрицании социальной структуры, подлежащей

уничтожению (сюрреалистическая тенденция). Однако Арто не подразумевает какой-либо конкретный социальный результат художественного воздействия. Воздействие сводится к пробуждению в зрителе внутренних сил, перерождающих его. Всколыхнув в человеке сокровенное, Арто возвращает его к гармонии через *очищение* (катарсис). Человек несвободен (для Арто существенна тема рока), поэтому стремление преодолеть самого себя связано со «стихийным пожаром» и активным внешним действием.

^{сххiii} Арто дает свой термин для обозначения того, что является материалом спектакля, — *символы-типы* (типические символы). Символ-тип имеет бесспорное родство с юнговским *архетипом*, однако Арто, не претендуя на научность, нигде не использует психоаналитических и других терминов. Кроме того, нет уверенности, что Арто в данном случае подразумевал именно юнговское понятие, так как концепция архетипа не была еще окончательно сформулирована ко времени написания статьи. Понятие «архетип» возникает в книге К. Г. Юнга «Психологические типы», опубликованной впервые в 1912 году, но оно не является здесь ключевым. Вместе с тем именно в 1930-е годы термин «архетип» начинает применяться в эстетике (см.: *Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Oxford, 1934*).

Артодианское *symbol-type* опирается, вероятно, на юнговское понятие «тип»: крайние типы человеческой психики — интравертный и экстравертный. Юнг в свое время вывел из теории типов психики учение об архетипах, фиксирующих непреходящие образы коллективного бессознательного, так же и Арто (восприняв и аналитическую психологию Юнга, и ностальгию по сверхчеловеческому у Ницше, и восточные эзотерические тексты) вывел понятие символа-типа — глубинного, общепонятного знака, свойственного определенному типу.

Отдельный вопрос: что конкретно является архетипом в театре? Сам Арто не дает на него ответа. Ежи Гротовский, занимающийся поиском «архетипических образов (...) в значении мифологического образа вещей» (*Гротовский Е. Театр и ритуал // Театр. 1988. № 10. С. 64*), приводит следующие примеры архетипов: принесение личности в жертву ради общества, крестный путь Христа. Юнг, не касающийся театра, дает такое определение: «архетип есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия» (*Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. М., 1987. С. 229*), например: отечество в образе матери.

Не вдаваясь в анализ этих примеров, можно сказать, что архетипом в спектакле «Семья Ченчи» являлось колесование Беатриче. Однако в теории Арто ориентировался на более тонкие и еще более широкие обобщения. Архетипы в театре — не некие застывшие символы, а постоянно движущиеся, формирующиеся иероглифы. Спектакль близок каллиграфии, с ее многозначностью, запечатленностью процесса создания и конечной гармонией.

^{сххiv} Пьеса английского драматурга-елизаветинца Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать» (1633) известна во Франции под названием «Аннабелла». Она была переведена на французский язык в 1895 году М. Метерлинком для постановки в театре Эвр режиссером О.-М. Люнье-По. Следующий перевод, выполненный Жоржем Пийменом, был издан только в 1947 году.

Метерлинк акцентировал в пьесе мотив ожидания смерти, столь близкий его творчеству, и преображения человека в трагической ситуации. Арто, типологически продолжающий символизм, акцентирует в пьесе другие моменты — проявление нескольких *типов* жестокости, в частности жестокости как «акции протеста». Джованни, главный герой пьесы, любящий непреодолимой взаимной любовью свою сестру Аннабеллу, становится для Арто воплощением героического (и жестокого), оправдывающего любые действия против лживого мира. Кроме того, важен мотив слияния преступления и благодеяния, извращения и подвига. Преступление, совершаемое Джованни и Аннабеллой, становится основой страсти, страсти очищающей. Для пьесы характерно противопоставление обыденной реальности с ее кровавостью миру людей, живущих по иным законам, сметающих любые преграды на пути очищающей страсти.

^{сххv} Цитата из одной из финальных сцен трагедии, где герои, зная о своем разоблачении, идут на смерть, не желая жить в окружающем их мире. Не позволяя другим убить себя, они кончают жизнь самоубийством. Арто определяет далее уникальное место пьесы Форда среди елизаветинской драматургии: изначальная порочность и лживость ситуации (любовь брата и сестры, вступление Аннабеллы в брак, чтобы скрыть рождение внебрачного ребенка) оборачиваются утверждением высшей духовности. В финальных сценах, где любовники разоблачены, развязка конфликта очевидна, но герои делают все, чтобы усугубить трагическую развязку и свои страдания. Через кровавые события развязки, через самоуничтожение героев искупается изначальная порочность мира.

^{сххvi} *Элевсинские мистерии* — таинственные обряды, устраиваемые во время земледельческих праздников древних греков в городе Элевсине в Аттике. Элевсинии посвящались культу Деметры. Во время многодневного праздника разыгрывалось бракосочетание Зевса и Деметры, похищение их дочери Персефоны Аидом, поиски Деметрой Персефоны (факельные шествия), возвращение Персефоны на землю и неизбежное возвращение ее в подземный мир — обуславливающие смену времен года. Помимо массовых празднеств устраивались тайные обряды для посвященных. В Элевсиниях, существовавших несколько сотен лет, сформировались темы будущих древнегреческих трагедий — тема бессмертия и тема рока.

^{сххvii} Переболев сюрреалистической верой в абсолютную справедливость индивидуального бунта, Арто приходит к мысли о сложности и «черноте» человеческого естества. Чума — это освобождение «черных сил». Любая свобода высвобождает в человеке неизбежное сумрачное. Но только через

свободу можно преодолеть этот сумрак (личностное). В процессе спектакля творится новый человек — *двойник* человека, очищенный от сумрачного, но и утративший свое поверхностно-личное.

Зло является той силой, которая устанавливает духовные связи. «Чернота» — это естественная данность, через которую человек очищается.

^{сххviii} *Либи́до* — одно из основных понятий психоанализа. В узком смысле — сексуальное влечение, психическая энергия, лежащая в основе различных проявлений индивидуума. В более широком — влечение к жизни (Эрос), противостоящее влечению к смерти. Ввиду того что Эрос выступает у психоаналитиков тоже как понятие, возникает столь частая у Арто игра двух смыслов одного понятия.

^{сххix} Концепция зла как пути к добру соответствует катартическому пониманию искусства. Через зло, через стремление к смерти (*волю к смерти*) происходит очищение.

Театр — переходный путь. Как человек, по выражению Ницше, это канат, натянутый над бездной между животным и сверхчеловеком, так театр следует рассматривать как путь от обыденной, «банальной» жизни, полной извращения и страстей, к жизни подлинно духовной, лишенной противоречий, внутренних конфликтов и, следовательно, театра. Катартическое очищение приводит человека с его страстями и мир с его хаосом к гармоническому равновесию.

^{сххх} *La Mise en scène et la métaphysique.*

В основе статьи — лекция, прочитанная Арто в Сорбонне 10 декабря 1931 года. Рукопись лекции имеет заглавие «Картина». Толчком для ее написания стало впечатление от полотна Лукаса Ван ден Лейдена «Дочери Лота», увиденного Арто в Лувре в сентябре того же года. В переработанном виде лекция была опубликована в «Нувель Ревю Франсез» от 1 февраля 1932 года (№ 221).

Рассмотрев в предыдущей статье природную, физиологическую аналогию крютического театра, Арто находит параллели своей концепции в искусстве прошлых веков, конкретно в живописи.

^{сххxi} Здесь сохранен дословный перевод французского слова *Primitif* в отношении художника прошлого. Употребление термина «примитивизм» переводчик посчитал неуместным вследствие неизбежной ассоциации с художественным направлением конца XIX — начала XX века. *Лукас Ван ден Лейден* (Лука Лейденский, 1489/94 — 1533) — голландский художник и гравер. В его портретах и жанровых картинах сочетаются традиции итальянского Ренессанса, натуралистические приемы средневековья и маньеристская стилизация. Последняя работа художника, триптих «Христос, исцеляющий слепого», находится в Эрмитаже. Картина «Дочери Лота» написана в 1509 году.

^{сххxii} Сюжет заключается в следующем. После гибели Содомы и Гоморры и «окаменения» жены Лот остался один со своими двумя дочерьми и жил в пещере. Старшая дочь подговорила младшую опоить отца вином и переспать с ним ради восстановления племени. Так отмеченный богом Лот совершает великий грех. У сестер рождаются сыновья, родоначальники племен (Бытие,

19.).

Живопись и декорационное искусство занимают огромное место и в практической деятельности Арто, и в его теории. В сюрреалистический период он пишет обзоры выставок, статьи «Развитие декорации», «Люнье-По и живопись» и др. Среди художников прошлого он особенно высоко ценит Учелло, Брейгеля, Босха, Эль Греко, Гойю. Итогом его литературной деятельности является сочинение, написанное незадолго до смерти, — «Ван Гог, самоубитый обществом». Впечатление от выставки художника побудило Арто искать сходство между ним и самим собой.

^{сxxxiii} Арто рассматривает картину как сценическую композицию с движущимся во времени сюжетом. В конфликте этого представления сталкиваются бытовые материальные события и грозные силы природы, являющиеся подлинной причиной разворачивающегося сюжета.

^{сxxxiv} Подобные исследования воздействия цвета, композиции, направления движения линий картины проводились в конце XIX века французским психологом Шарлем Анри. Его открытия в области законов воздействия на сознание зрителя были использованы современными ему художниками.

^{сxxxv} Символ пещеры в седьмой главе платоновского диалога «Государство» — наиболее распространенное понятие его учения об «идее» («эйдос»). Сократ рассказывает об узниках в пещере, которые поставлены спиной к свету и не видят, как за их спинами по верхней дороге «люди несут различную утварь». Узники видят лишь тени этих вещей на стене пещеры. Но они принимают «за истину тени проносимых мимо предметов» и не имеют никакого понятия о мире высших идей — подлинных предметов. (Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 295 – 298). Символ Платона имеет явное внешнее сходство с изображением на картине Лукаса: за спиной Лота с дочерьми движутся по узкому мосту фигуры, причем одна из фигур несет корзину на голове; источник света расположен за этими фигурами вверху. Платоновская концепция имеет тесную связь с символистской идеей мира символов как отражения сущностного мира. На Арто эти взгляды оказали сильное влияние.

^{сxxxvi} Область *метафизического*, лежащая за границами личного опыта, непостижимая экспериментальным путем, привлекает внимание Арто. Вместе с тем его представление о мире вполне материалистично и основано на реальности познаваемых вещей. Поэтому получивший распространение метафизический идеализм не вызывал симпатий Арто. Восприятие метафизики как человеческого бытия, невыявляемого эмпирически, сближает Арто с новым пониманием метафизики, выраженным в те же 1930-е годы крупнейшим исследователем этой проблемы Мартином Хайдеггером.

Польский театральный деятель Станислав Виткевич в теоретических работах начала 1920-х годов выдвинул главным эстетическим критерием «метафизическое переживание».

^{сxxxvii} Концепция Арто во многом совпадает с концепцией М. Метерлинка, сформулировавшего в 1894 году в статье «Трагическое повседневное» понятие

«диалога второго разряда», возникающего за обыденными словами текста и становящегося основным.

^{cxxxviii} Исходя из символистской концепции диалога и сущностного языка, независимого от слова, Арто выходит на идею *Речи до слов* как синкретического художественного языка. Этот язык восходит к древнему иероглифу и находит отражение в трудах К. Г. Юнга. Философ определяет *праслово* как явление, заложенное в основе произведения.

Что касается слова как такового, Арто рассматривает его как заклинание, элемент ритуала. Он отвергает слово ради слова и современный театр с его *многословием* (*plus de mots*).

^{cxxxix} *Идеография* использует не буквы, обозначающие звуки, а знаки, символизирующие *понятия*. Примерами идеографического письма является шумерская клинопись, древнеегипетские и китайские иероглифы. С точки зрения Арто, «чисто театральным языком» («языком знаков, жестов и поз») является иероглиф.

^{cxl} Французская пантомима (*pantomime*) в классическом своем виде получила свое завершение в творчестве Ж.-Б. Дебюро в 1820 – 1830-е годы. В те годы, когда Арто создавал крютический театр, формировалась новая пантомима (*mime*), связанная прежде всего с именем Этьена Декру — в прошлом актера Театра «Альфред Жарри».

^{cxli} Здесь и далее Арто употребляет слово *symbole* в значении своего термина *symbole-type* (см. примечание 38 [В электронной версии — [123](#)]). Арто приводит библейский пример архетипа. Далее Арто устанавливает связь между *symbole* и иероглифом как средством его воплощения.

^{cxlii} Арто имеет в виду ключевое понятие классического психоанализа — «комплексы» как индивидуальные образы вытесненных желаний. Фрейдистский метод избавления от комплексов сводится именно к *осознанию* их и причин, их вызвавших. В юнговской аналитической психологии индивидуальному комплексу противопоставлен архетип — архаический образ *коллективного бессознательного*.

^{cxliii} Арто четко разграничивает сферу подлинной жизни, где духовные возможности человека реализуются в плоскости театра (антитеатра), и социальную систему, где допустимы любые крайние средства. Арто продолжает спор с сюрреалистами, ставящими перед театром утилитарные социальные задачи.

^{cxliv} Это довольно сложный образ, уходящий корнями к «падали» Ш. Бодлера и фарсам А. Жарри. Современный театр «человечен», т. е. субъективен, здесь господствует произвол.

^{cxlv} Говоря о разрушении смехом, Арто ориентируется, вероятно, на функцию смеха в дзен-буддизме, где смех снимает противоречия жизни и смерти, любые противопоставления. Кроме того, возникает ассоциация с рекреативной функцией смеха в средневековой «карнавальной культуре», где уничтожение осмеянием влечет возрождение объекта.

^{cxlvi} *Братья Маркс* — американские актеры-комики. Арто, считая, что в

фильмах с их участием воплощены принципы, близкие его теории, посвятил им заметку, включенную в «Театр и его Двойник» («Два замечания»). Здесь имеется в виду фильм «Обезьяньи проделки».

^{cxlvii} Речь идет о понятиях *страха* и *сострадания*, которые возникают и самоочищаются в сознании человека в процессе художественного *катарсиса* — главного, по Аристотелю, критерия трагедии. Далее Арто дает более широкое толкование *страха*, так как его задачей является включение ритуальных и мифологических структур (помимо катартического процесса), по-своему использующих «метафизический страх», в построение тотального художественного произведения.

^{cxlviii} Имеется в виду фольклорный театр острова Бали, который потряс воображение Арто и которому посвящена специальная статья его сборника.

^{cxlix} Геном *Рене-Жан-Мари* (1886 – 1951) — французский философ-мистик, писатель, создатель теории традиционализма, занимался оккультными науками. Написал работы по Веданте и другим учениям древней Индии. С 1910 года занимался философскими школами Дальнего Востока и ислама. Его основные философские работы собраны в книгах «Теософизм», «Царство количества и знаки времени», «Традиционные формы и космические циклы». В 1930 году переселился в Египет, приняв арабское имя. Подверг жесточайшей критике европейскую цивилизацию.

Цитата взята из журнала «Покрывало Исиды», издаваемого Р. Геном в течение многих лет. Автор приводит эти слова как апокрифические.

^{cl} Театральный принцип *метафизики в действии*, возвращающий сознание к истокам и противостоящий психологическому детерминизму, перекликается с определением философии как метафизики в движении (Мартин Хайдеггер).

^{cli} Жест, звук и интонация являют собой иероглиф, свободный от тисков синтагматических связей обыденной психологии, но обусловленный глубинными слоями сознания. Иероглиф конкретен, ибо возникает в определенной точке пересечения пространства и времени. Однако эти понятия сами по себе так же сложны. Арто не мог пройти мимо получившей широкое распространение концепции двух планов развития сознания, принадлежащей Анри Бергсону и сформулированной впервые в «Опыте о непосредственных данных сознания» (1889). Жизнь как метафизический космический процесс развивается во временном плане. Пространственному плану соответствует интеллект как мертвая форма. Арто апеллирует непосредственно к А. Бергсону в лекции «Человек против судьбы».

^{clii} *Le Théâtre alchimique*.

Статья датирована сентябрем 1932 года. Впервые опубликована в Буэнос-Айресе в журнале «Сур» (№ 6) в переводе на испанский язык.

^{cliii} Алхимия, получившая развитие в Европе в IX – XVI веках, имела для Арто особое значение, ибо в основе ее лежит принцип трансмутации, позволяющий обнаружить зависимость формы и сущности, реализовать тонкие связи между людьми, о чем идет речь в «Театре и чуме». Артодианское понимание алхимии перекликается с мнением А. Стриндберга, занимавшегося

алхимическими исследованиями в Париже и писавшего статьи на эту тему. В сочинении «Готические комнаты» Стриндберг писал: «Если постараться выразить кратко различие между химией и алхимией, то можно было бы сказать, что алхимия утверждает способность элементов переходить один в другой (transmutation), а химия этого не допускает». (*Стриндберг А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 8. М.: Изд-во В. М. Саблина, 1909. С. 109). Неизменность свойств элементов, их самостоятельность в химической картине мира подтверждали незыблемость Вселенной и учение о сотворении мира. Алхимическая картина мира предлагала, напротив, совершенно материалистическое объяснение Вселенной и ее бесконечного развития. Таким образом, алхимия понималась как метод всеобщей изменчивости, но не хаотичной, а такой, где вещь стремится к своей противоположности. Одним из принципов алхимии является принцип соответствия, также используемый в системе Арто.

^{cliv} Речь идет о том чувстве опасности, которое определяется Ф. Ницше и М. Хайдеггером как основа жизни и при котором открывается чистое бытие, очищаясь от всего субъективного.

^{clv} Возможно, употребление слова «типическое» восходит непосредственно к К. Г. Юнгу. В ранних трудах психоаналитика типическое отражает сущность типа. Качества, присущие обоим типам сознания (экстравертному и интравертному), не были еще окончательно осмыслены Юнгом. В данном случае «типическое» сближается с другим артодианским понятием *символ-тип*. В дальнейшем Арто употребляет выражение «типический театр» как противопоставление подлинному (*архетипическому*) театру (антитеатру). Таким образом, мы имеем дело с различными понятиями, обозначенными одним термином.

^{clvi} Здесь затронута одна из важнейших проблем крютического театра. Так же как характер уступает место архетипу, личность уступает сверхличностному. Это глобальный процесс, осознанный Ф. Ницше и рядом философов конца XIX века. «Человек исчезнет, — констатирует Мишель Фуко в середине XX века, — как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» (*Фуко М.* Слова и вещи. СПб., 1994. С. 404). Театр Арто — практический метод «исчезновения человека» — реализация нового бытия, проявлявшегося прежде всего в искусстве уже с начала XIX века. Поворотным пунктом процесса стала идея крютического театра и, отчасти, распространение психоанализа. Последующее воплощение «отказа от личности» происходило в годы сильнейшего влияния на западную культуру философии дзэн-буддизма. В театре «исчезновение человека» воплощается в исчезновении героя и в отказе от «исполнения» персонажа.

^{clvii} Сформулировав мысль об исчезновении человека в реальности, Арто сразу переходит на язык метафоры. Разумеется, речь не идет о физическом уничтожении.

^{clviii} Идея сходства лежит в основе алхимии и всей эпохи средневековья. Мишель Фуко так характеризует эпистему, господствующую вплоть до конца

XVI века: «Человек как бы уподобляется мировому порядку, воспроизводит его в себе и таким образом опрокидывает в свой внутренний небосвод тот небосвод, где мерцают видимые звезды. Тогда эта зеркальная мудрость в свою очередь охватит мир, в котором она размещалась; ее большое колесо устремится в глубь неба и далее...» (Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 57 – 58). Арто стремится, не нарушая катартического структуры, вызвать всем происходящим в спектакле «низвержение» внешнего небосвода.

^{clix} Эволюция человечества рассматривается Арто как грандиозная драма, где в результате катартического акта происходит разрешение конфликта и взаимоуничтожение формы и содержания (материи и духа). Творческий акт (в данном случае — мистериальное действие) способствует как «исчезновению» человека, так и «рождению» сверхчеловека. Мистериальное (а по сути — катартическое) действие «соответствует» акту творения (т. е. способствует его возникновению).

^{clx} *Орфики* — представители религиозно-философского течения в Древней Греции, сочетавшего аполлоновское и дионисийское начала (культ Деметры, дионисийские оргии, дифирамбы в честь Аполлона). Получили название по имени полубог-полубогославителя основателя Орфея. Ритуалы (мистерии) орфиков основаны на земледельческой магии и получили распространение в Афинах в период правления Писистрата, т. е. хронологически связаны с устройством первых театральных представлений на Великих Дионисиях.

На Платона повлияла идея орфиков о теле как «темнице души» и о ее загробном очищении. О мистериях орфиков Платон писал во второй книге «Государства» следующее: «... они совершают свои обряды, уверяя не только отдельных лиц, но даже целые народы, будто и для тех, кто еще в живых, и для тех, кто уже скончался, есть избавление и очищение от зла: оно состоит в жертвоприношениях и в приятных забавах, которые они называют посвящением в таинства; это будто бы избавляет нас от загробных мучений, а кто не совершал жертвоприношений, тех ожидают ужасы» (Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 124 – 125). Далее Платон называет подобные идеи «обманом».

Платон, не принимая в принципе театральное искусство, признавал *катарсис* (очищение) одним из важнейших понятий. Просто он не связывал *катарсис* с искусством. *Катарсис* проявляется вне художественного воздействия. Что касается *искусства*, здесь, с точки зрения А. Ф. Лосева, Платон ставит знак равенства с *природой*. «Под искусством он понимает решительно всякую деятельность человека, да и не только человека, но и всех богов» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 3. Высокая классика. М., 1974. С. 26). Для Платона характерно стремление к изначальному снятию конфликта и отождествлению противоположностей, без трагического противоборства.

^{clxi} *Sur le Théâtre Balinais.*

1 мая 1931 года в Париже была открыта Колониальная выставка, в рамках которой шли представления фольклорного театра острова Бали. Бали — один из

небольших островов Индонезии, восточнее Явы, и один из основных центров индонезийской культуры XI – XIII веков. В эпоху исламизации Индонезии именно на Бали остается нетронутой яванская традиция, сохраняется индуизм. Испытывая различные влияния, балийцы обладают своей самобытной культурой, соседствующей с другими. Среди высоких достижений архитектуры, скульптуры, живописи, резьбы по дереву и кости особое место занимает театр, а точнее, массовый танец с использованием специальных масок, колокольчиков и другой атрибутики, совершающийся в состоянии особого возбуждения. (См.: *Belo J. Trance in Bali*. N. Y., 1960. Балийскую культуру изучали такие известные этнографы, как Джейн Бело и Маргарет Мид.) Вместе с тем в балийской культуре существует несколько типов театральных представлений, например театр теней. Представления балийских танцоров, вероятно, наиболее древняя форма, так как они имеют безусловную ритуальную структуру, основанную на жертвоприношении. Именно это обстоятельство покорило воображение Арто, увидевшего здесь прообраз будущего театра и воплощение своих еще не оформленных идей. Исследователи (а также Е. Гротовский) отмечают несоответствие выводов, сделанных Арто, с действительным содержанием представлений на Колониальной выставке. В самом деле внимание Арто к ритуалу послужило лишь толчком для создания совершенно иной мифологической структуры — крютического театра. Однако зарисовки, сделанные Арто, позволяют ярко представить возможное воплощение замыслов режиссера.

В искусстве балийских танцоров есть некоторые особенности, присущие также крютическому театру. Прежде всего, для балийцев представление — это важнейшая жизненная акция, в процессе которой происходит единение всего общества, разделенного на 17 изолированных каст. В представлении определенные роли выполняют дети и старики, мужчины и женщины. Действие воплощает весь драматизм жизни, снимая почти полностью драматизм обыденности. В этом прообраз одной из функций крютического театра — исчерпания «жестокости». Кроме того, для балийских танцоров характерно воплощение в состоянии транса четкого рисунка движений, передаваемого из поколения в поколение. И хотя для Арто важна не фиксация жеста, а его архетипическая основа, соединение экстаза и осмысленного управления телом является главной задачей актера.

Первая часть статьи Арто (до «звездочек») была написана в августе и опубликована в «Нувель Ревю Франсез» 1 октября 1931 года (№ 217) под заглавием «Балийский Театр на Колониальной выставке». Другая часть составлена автором специально для сборника из многочисленных записей, отрывков своих частных писем с впечатлениями от балийского представления.

^{clxii} *Синкопа* — смещение ритмической опоры с сильной доли такта на слабую (музыкальный термин).

^{clxiii} Арто видит здесь и далее реальное воплощение Двойника. В самом начале 1930-х годов для Арто характерно стремление к действительной реализации на сцене этого понятия (см. [«План постановки “Сонаты призраков”](#)»

[Стриндберга](#)). В более поздних статьях для «Театра и его Двойника» такого стремления не наблюдается.

^{clxiv} Балийские танцоры, так же как актеры некоторых других культур Востока, выражают чувства при помощи знаковой системы с использованием поз, жестов, мимики. Подобная знаковая система могла бы «отпугнуть» Арто, если бы речь шла о чисто театральной форме. Но балийские представления имеют в основе ритуал, т. е. ориентируются на *реалии*. Речь идет об *условности реальности* («высший смысл» условности), а не условности художественной.

^{clxv} Здесь приводится первоначальный вариант текста, воспроизводимый в современных изданиях «Театра и его Двойника». В первой журнальной публикации и в первом издании сборника вместо слов «на заражающей силе ритма» значилось «на заражающей силе системы». Это не единственное смысловое расхождение различных вариантов текста «О Балийском театре».

^{clxvi} Арто противопоставляет народный театр и священный (сакральный), в котором основной темой становится борьба злых и добрых сил за душу человека. Таким образом, Арто подчеркивает ритуальный, докультовый характер представлений балийцев.

^{clxvii} Имеется в виду, вероятно, спектакль «Таинства Любви» по пьесе Р. Витрака.

^{clxviii} Речь идет не об архетипической основе спектакля, которая воспринимается подсознательно, а об условной знаковой системе, понятной только «подготовленному» зрителю. Эта условность, как уже говорилось, не театральная, а присущая реальному существованию балийцев.

^{clxix} Для Арто главное актерское качество — снятие личностного плана («личной инициативы») и раскрытие внеличностной внутренней реальности. Зритель не должен видеть «играющего» актера. Ценность не в актере-исполнителе, а в открытии объективного общечеловеческого плана и в конечном счете — в возникновении Двойника.

^{clxx} С точки зрения Арто, балийские представления соединяют в себе два типа: *мирской* («обмирщенный») и *священный* (сакральный). Важно само определение двух типов — речь идет об использовании ритуала в различных структурах. Собственно ритуал — космогонический, домифологический — использует реалии и развивается как жизненный акт. *Священный ритуал* включен в структуру церковного культа и организован по мифологическому принципу (у Арто возникают ассоциации с музыкальным произведением, с лабиринтом). В одном из следующих отрывков статьи Арто оценивает «церемонию религиозного обряда» как искореняющую «идею притворства». Таким образом, Арто не связывал *священный ритуал* с культовой условностью. Противопоставление типов ритуала продолжено Е. Гротовским, который подчеркивал, что ориентируется на «мирской» ритуал, а не на религиозный, превращающийся в церемониал.

^{clxxi} Судя по последней фразе, Арто находит в спектакле балийских танцоров воплощение иероглифа — синтеза движения и звука, рождающего соответствующий образ в сознании вне границ зримого и слышимого рядов.

Характерно, что Арто акцентирует не реальное соответствие жеста и звучания, а то впечатление, которое возникает у зрителя.

^{clxxii} В. В. Малявин так комментирует артодианское понятие *Речь до слов*: «Речь идет не о противопоставлении устного слова письменному, а о возрождении интегрального языка космических соответствий, языка чистого соприкосновения — до-выражающего, до-обнажающего, до-мыслимого; языка, призванного *скрыть неутоимое*» (Восток-Запад. Вып. 2. М., 1985. С. 218).

^{clxxiii} Арто, восприняв идеи режиссерского театра, сделал попытку выйти за его пределы. Актер подчиняется режиссерскому замыслу, но режиссер не реализует свой замысел, а выполняет высшее предназначение. Такой подход отражает влияние на Арто восточной культуры, где господствует идея Конфуция: я ничего не придумываю, я только записываю. Так как статья Арто посвящена балийскому фольклорному театру, здесь говорится о «богах», хотя в этот период Арто не религиозен. Во всяком случае, «магический распорядитель, мастер священных церемоний» непосредственно связан с идеей Двойника и является его воплощением. Когда речь идет и об актере, и о зрителе, и о постановщике, имеется в виду один и тот же Двойник, не имеющий личностного начала и потому неделимый.

Удивительным образом мысли Арто о «магическом распорядителе» перекликаются с идеей Стефана Малларме: «Поэт, посредством письма, пробуждает в каждом распорядителе церемонии» (*Mallarmé St. Œuvres complètes*. Paris, 1945. P. 330). Малларме, создатель художественной теории искусства будущего, представлял себе некое действо, в котором соединены изначально театральные и поэтические, ритуальные и обыденные черты.

Современный театр, идущий по пути Арто, в целом отвергает *церемониал* как возможность реализации Двойника. Однако существуют и новые концепции церемониала. Так, Фернандо Аррабаль считает повседневную жизнь бессмысленной потому, что она далека от ритуала, а церемониал (творческий акт) выявляет нелепость человеческого существования.

Арто ориентировался на церемониал только в архаических формах. Помимо Балийского театра, это ритуалы индейцев, торжественные церемонии арабов в Египте и т. п.

Для Малларме материалом произведения становится сам акт творчества, создания этого произведения. Возникает прообраз артодианского Двойника. Малларме умер за два десятилетия до появления Арто в Париже, но молодой актер попал в среду, в которой действовали участники знаменитых «Вторников» Малларме 1880 – 1890-х годов.

^{clxxiv} Очевидный намек на ключевое понятие философии Ф. Ницше — волю к власти, которая расценивается как утверждение гармонизирующего начала, противостоящего хаосу.

^{clxxv} Понятие «до языка» близко понятию *Речи до слов*, что свидетельствует, в частности, о стремлении Арто уйти от однозначности формулировок и единого смысла терминов.

^{clxxvi} На примере Балийского театра Арто описывает катартический процесс.

Возникает аристотелевское понятие *страха*, через который разрушается любая форма и возникает всеобъемлющая *пустота*, где переплавляются *страх* и *сострадание*. Арто видел в представлениях балийских танцоров направленность на возникновение страха и освобождение от него. Это могло воплощаться в сценах жертвоприношения, играющих существенную роль в представлениях на острове Бали. Танцоры направляют на себя лезвия острых ножей, ритуализируя самоуничтожение. Так как речь идет о ритуале, жертвоприношение ощущается участниками как реальный процесс.

^{clxxvii} Момент внутреннего отождествления актера и зрителя является проявлением катарсиса и принципиален для всего передового театра XX века (например, для театра Е. Гротовского). Арто раскрывает этот момент через критерий наличия Двойника, т. е. Двойником «становится» зритель. С точки зрения психологии этот процесс можно охарактеризовать как избавление от «я» (ego) и полное освобождение «оно» (id).

^{clxxviii} *Théâtre oriental et théâtre occidental*.

Статья написана в конце 1935 года. Впервые опубликована в сборнике «Театр и его Двойник».

Отношение к Востоку и к восточному театру не было у Арто однозначным. Восточные театральные школы стали для него непреходящим авторитетом не только в силу высокого уровня актерского мастерства, но и в силу восприятия театральной реальности на Востоке как высшей духовной реальности. При этом Арто не мог принять принципы неизменной знаковой системы актерских движений и предметов. С другой стороны, Арто утверждал в 30-е и особенно в 40-е годы, что на Востоке сконцентрированы силы зла, которые являются причиной его несчастий. Еще в сюрреалистический период своей деятельности Арто опубликовал «Письмо Далай-ламе», в котором бросал вызов любой религии. После пребывания в клинике в Родезе Арто утверждал, что ламы на Тибете желают его смерти. В этом суждении было отчасти стремление развенчивать любые идеалы, подвергать все сомнению. В июне 1947 года Арто пишет «Письмо против каббалы», ниспровергающее учение, которое сильнейшим образом повлияло на создание «Театра и его Двойника» и «Гелиогабала».

^{clxxix} Театр для Арто — это мировоззренческая система, порывающая с «актуальностью» (вернее, поглощающая ее), разрушающая «формы», границы искусства; это театр синтеза (и эпоха синтеза), где единственным сюжетом является само становление, делание, творение. В восточной культуре Арто интересуют не ее застывшие экзотические формы, а возможности их преодоления в движении к Пустоте.

^{clxxx} Цитируемый текст не обнаружен в опубликованных работах Арто. Скорее всего, он является отрывком из текста лекции «Искусство и Смерть», прочитанной в Сорбонне 22 марта 1928 года и опубликованной со значительными сокращениями. Не менее вероятно, что текст цитаты обработан и дописан автором в момент создания настоящей статьи.

Содержащееся в цитате противопоставление словесного выражения и

образа, скрывающего сущность, не должно вносить путаницу в восприятие общей художественной концепции Арто. В данном случае он говорит о западном искусстве. На следующих страницах, говоря о Востоке, Арто будет отмечать главной его особенностью многоплановость значений формы. Но основным методом, который Арто стремится провозгласить в книге «Театр и его Двойник», является прямое *наименование вещи*, отбрасывающее художественную форму и передающее зрителю не образ, а *реалию*. Не случайно поэтому характеристика западного художественного метода дается Арто не «прямой речью», а через самоцитату.

^{clxxxi} *En finir avec les chefs-d'œuvre.*

Статья писалась, вероятно, с конца 1933 по конец 1935 года, впервые появилась в сборнике «Театр и его Двойник». Ее можно рассматривать как завершающую первую часть сборника, где содержатся оценки искусства прошлых эпох и подводится итог определенного периода развития культуры. В этой же статье впервые делается попытка определить «Театр Жестокости». Но серьезный разговор о крютическом театре — в последующих статьях. Здесь же главная задача — опровержение устаревших художественных форм, и прежде всего «олитературенного» театра.

^{clxxxii} Момент завершения художественной формы есть момент взаимоуничтожения формы и содержания и возникновения катарсиса. «Противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции. (...) Она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение» (*Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд. М., 1968. С. 272, 273*).

В XX веке некоторые театральные деятели пытаются отказаться от аристотелевских принципов катарсиса (например, Бертольт Брехт). Арто, наоборот, стремится возродить катарсис в античном его понимании — как очищение всеобщее, вне рамок искусства, во всяком творчестве. По мнению Арто, очищение совершается за пределами искусства, но художественными средствами.

^{clxxxiii} В «Царе Эдипе» Арто выделяет три момента:

1) мотив инцеста как психологическая проблема, на которую обратил внимание психоанализ (в 1930-е годы стало очень популярным разбирать художественное произведение или личность художника с точки зрения реализации *эдипова комплекса*);

2) неиспользование морализаторских идей в античной трагедии и воплощение в трагедии столкновения *природных сил*;

3) тема рока (*судьбы*), воплощающаяся в античном театре со всей очевидностью (у Софокла: конфликт рока и рокоборца и отождествление их в развязке).

Если тема природы воспринималась Арто как проявление идеи зла, то тема рока — как конечное восстановление космической гармонии.

В оценке античной трагедии Арто, вероятно, опирался на ницшеанскую концепцию соединения аполлоновского и дионисийского начал. В 20 – 30-е годы античные сюжеты вновь сделались популярными в традиционных и передовых театрах Франции, к которым Арто находился в оппозиции и спектакли которых не принимал. Ницшеанской концепции эти спектакли, разумеется, не соответствовали. В этом смысле Арто следует символистской переоценке ценностей, выраженной в трактате М. Метерлинка «Сокровище Смирненных». «Действующие лица в трагедиях Расина понимают друг друга только благодаря словам, но ни одно из слов не проникает сквозь пески, отделяющие нас от моря. Они ужасающе одиноки на поверхности какой-то планеты, которая не вращается более на небе. Они не могут молчать, ибо тогда перестали бы существовать» (*Метерлинк М. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Пг. 1915. С. 31*).

^{clxxxiv} Текст рассматривается Арто как составная часть *иероглифа* и должен рождаться непосредственно в процессе спектакля.

^{clxxxv} *Незаинтересованный театр* — театр, оставляющий зрителя невовлеченным в катартический процесс. Говоря о Шекспире, Арто имеет в виду современные и предшествующие постановки его пьес, оставляющие зрителя отстраненным от действия, в лучшем случае — раскрывающие психологию героев. Даже если авангардные постановки нарушали развитие психологического «литературного» театра — они не использовали классику, отданную на откуп академическому и бульварному театрам. Арто, «критикуя» Шекспира, обдумывал постановки «Ричарда II» и «Макбета».

В данных суждениях Арто развивал определенную традицию. Представители передовых художественных направлений во французском искусстве от Артюра Рембо до сюрреалистов рассматривали почти все вербальное искусство, начиная с Ренессанса, как «литературу», включая сюда и Шекспира. Арто ищет «точку падения» «литературного» театра — театра идеи, но не действия. Он находит эту точку, в частности, в творчестве Мольера. Уже в 20-е годы следуют нападки на него в письмах и высказываниях Арто. Причем главный упрек — в отсутствии «чистой» структуры пьес. Вместе с тем истинный художественный вкус одерживает верх над последовательным отрицанием, и Арто положительно оценивает, например, пьесы Расина. Однако поворотным пунктом к психологическому театру он называет, что вполне естественно, «время Расина» (см. статью [«Театр и Жестокость»](#)). Наиболее подходящим материалом для крютического театра Арто считал, вероятно, трагедии Сенеки. Это обусловлено классическим трагизмом его пьес, реализацией идеи жестокости (впервые в мировой драматургии), а также отображением чистых страстей («хаоса страстей»).

^{clxxxvi} «Чувство тревоги» «литературного» театра Арто противопоставляет катартическому *чувству страха*, например, в балийском театре.

^{clxxxvii} *Лотреамон* (Исидор Дюкас, 1846 – 1870) — автор «Песен Мальдорора». Умер при невыясненных обстоятельствах, вероятнее всего — самоубийство. Артюра Рембо и Альфред Жарри умерли своей смертью. Под

вторым самоубийцей мог подразумеваться покончивший с собой Жерар де Нерваль (Жерар Лабрюни, 1808 – 1855) — писатель, предвосхитивший символистское мироощущение.

Арто снижает здесь значение символистов и предсимволистов, которые противопоставляли художественную реальность обыденной жизни. Арто «перерос» литературность подобного искусства, сняв это противопоставление. Оценка символистского периода как завершающего для целой эпохи развития литературы характерна для Арто уже в начале 20-х годов и совпадает с оценкой самих «проклятых поэтов».

^{clxxxviii} *Эпидермис* — поверхностный слой кожи. На следующих страницах Арто подчеркивает «физическое» восприятие импульсов поверхностью тела применительно к театру.

^{clxxxix} Стремление к утрате «индивидуального» начала — к исчезновению личности — параллельно другому процессу: освобождению от власти внешнего отвлеченного (*небесного* ли, *божественного* ли) начала, к которому человечество всегда готово было прибегнуть ради своего спасения. Если принять терминологию экзистенциалистов, речь идет об исчезновении связи «истец — ответчик» и предоставлении «ответчика» самому себе.

^{cx} Здесь вновь возникает прямая аналогия с учением Ницше, который видел переход человечества на новый уровень развития сознания (к сверхчеловеку) в отказе от христианской культуры, в возрождении дионисийского начала досократовского мира. Внимание Арто привлекала эпоха древнего ритуала, когда формировались архетипические структуры. Но пути выявления архетипического сознания проходят через катартические законы древнегреческой трагедии. А далее выстраивается цепочка преемственности: Сенека — елизаветинцы и Шекспир — Жарри.

^{cxci} Идею использования театром китайской акупунктуры Арто развил в статье «Чувственный атлетизм».

^{cxcii} Этот образ следует рассматривать как метафору, которой Арто пользуется для утверждения идеи «физического» воздействия на зрителя. Становится ясно, что речь идет не об участии зрителя в действии, не о физическом контакте актера со зрителем, а о *первичных* безусловных переживаниях, которые должен испытывать зритель.

^{cxci} Положительный результат воздействия обусловлен катартическим процессом, при котором *страх* и *сострадание* утрачиваются через *страх* и *сострадание*, не порождая при этом «подобных страстей».

^{cxci} Здесь слово *незаинтересованный* употребляется чуть ли не в противоположном смысле по отношению к понятию «незаинтересованный театр» — в начале статьи (см. примечание 100 [В электронной версии — [185](#)]).

Незаинтересованный жест — архетипический жест, лишенный утилитарного значения и направленный на подсознательное восприятие.

^{cx} *Дервиши* — нищенствующие аскеты, приверженцы различных орденов суфизма. *Йсавийа* — суфийский орден, названный по имени своего основателя, которым являлся Мухаммед бен Иса ал-Мухтар (1465 – 1524). Главная обитель

ордена находится в Центральном Марокко. Члены ордена совершают экстатический ритуал, при котором дервиши становятся нечувствительными к мечу и огню. Во времена Арто группа членов Йсавийа находилась в Париже, и режиссер мог наблюдать их удивительные способности.

^{cxv} *Le Théâtre et la Cruauté.*

Статья была закончена, вероятно, к концу 1935 года. Впервые опубликована в сборнике «Театр и его Двойник». Однако из текста статьи можно сделать вывод, что она создавалась еще до постановки спектакля «Семья Ченчи» в мае 1935 года. Автор намеренно поставил подтекстом статьи дату «май 1933».

Статью можно условно считать введением ко второй половине сборника, посвященную непосредственно формированию основных принципов крютического театра.

^{cxvii} Подробнее о «психологическом театре» Арто говорит в статье «Пора покончить с шедеврами». Что касается кино, здесь Арто видит некоторые достижения и даже образцы для крютического театра (см. [«Два замечания: Братья Маркс»](#)). При этом отношение автора к современному кинематографу в целом достаточно критическое, что обусловлено его личным опытом работы киноактером.

^{cxviii} Речь идет как бы о подготовительном спектакле — не архетипическом, вполне поверхностном, строящемся вокруг личностей, но даже в этом случае способном преодолеть «психологию» и пробиться в подсознание зрителей.

^{cxix} В данном случае «аналитический театр» противопоставляется «психологическому», как психоанализ — психологии.

Идея крютического театра воплощается, по мысли Арто, в синтетическом спектакле с тотальным воздействием на зрителя.

^{cc} Имеются в виду прежде всего картины на сюжет Испытания св. Антония. Работы Иеронима Босха Ван Акена (1460 – 1516) и Грюневальда (Матис Нитхардт, 1470/75 – 1528) характерны натуралистической реализацией подсознательных образов и *прямым воздействием* на зрителя.

^{cci} Подразумевается Первый Манифест «Театра Жестокости», помещенный в сборнике после статьи «Театр и Жестокость», но уже известный читателю к моменту ее написания.

^{ccii} *Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifesto).*

Манифест впервые опубликован в «Нувель Ревю Франсез» (№ 229) от 1 октября 1932 года. Имеется несколько (четыре) вариантов манифеста, содержащих разночтения. Для сборника «Театр и его Двойник» текст специально переработан автором. Изменения не касаются принципиальных моментов.

В Первом Манифесте театральная система Арто не предстает еще окончательно сформированной. Здесь нет той глубины и масштабности, которая характерна для сборника в целом, но есть множество конкретных деталей крютического театра.

^{cciii} Сценическая речь представлялась Арто внешне схожей с пением. Арто-

режиссер пытался этого добиться от исполнительницы роли Беатриче Ии Эбди при постановке «Семьи Ченчи». Он стремился достичь контраста голосов героини и других персонажей наподобие принципов древнегреческого театра, где низкий голос протагониста контрастировал с высоким голосом хора. Однако в спектакле «Семья Ченчи» голоса исполнителей не выдерживали конкуренции со звуковыми эффектами фонограммы.

^{cciv} Здесь и далее в манифесте речь идет о фиксированной знаковой системе. В 1932 году Арто находится еще под сильным впечатлением от Балийского театра и других восточных театральных систем. При этом он всегда утверждал, что основной театральный элемент — жест — должен быть нетеатральным и, следовательно, нефиксированным. Четкая знаковая система касается скорее психологического воздействия на зрителя, а не фиксированных поз. Речь идет прежде всего об иероглифе, т. е. знаке, рождающемся каждый раз заново.

^{ccv} В последнем абзаце сформулирована если не исчерпывающая, то исходная концепция Жестокости. Становится очевидным, что корни ее уходят к учению Фридриха Ницше. Жестокость — по Ницше — изобретение человека. Человек обеспечивает себе жизнь на земле, создав идею ада, превышающего земную жестокость, и идею неба, оправдывающего жизнь среди жестокости. Выражение жестокости через жестокость представляется для Ницше обреченным на бессмысленное повторение. Однако философ видел все-таки разрешение проблемы через преодоление человеком самого себя, т. е. через смерть человека и рождение сверхчеловека. По этому пути пошел Арто и вслед за Ницше обратился к дохристианской духовности. Именно под воздействием христианства произошла подмена подлинного архетипа догмой.

Трагедия Ницше и Арто в том, что оба они были вульгаризированы последователями, а их учения взяты на вооружение: первое — воинствующим мещанством, второе — ремесленным авантюризмом. На самом деле одной из задач является уничтожение бытовой жестокости через художественное переживание, а не жестокость. В этом ключе идет дальнейшее рассуждение о театре.

^{ccvi} О точном значении термина *магия* см. примечание 7 к статье «Театр и культура» [В электронной версии — [93](#)].

^{ccvii} Эта мысль не связана напрямую с идеей о «магическом распорядителе» (статья «О Балийском театре»). В данном случае Арто не призывает к непременно сочинительству пьес режиссерами. Речь идет о режиссерском авторстве спектакля при условии адекватного воплощения драматургического материала.

Режиссер в артодианском театре является автором в том смысле, что он соединяет все средства выражения, используемые на сцене: музыку, танец, пластику, пантомиму, мимику, жестикуляцию, интонацию, пространственное решение, свет — и создает единый театральный язык.

^{ccviii} Задачи звукового оформления Арто вполне удалось воплотить в спектакле «Семья Ченчи». Были записаны и определенным образом скомпонованы на фонограмме усиленный шум шагов, топот толпы, порывы

ветра и грохот прибоя, удары метронома, звуки органа, колокольный звон. Сцену пыток Беатриче сопровождал гул станков на фабрике. Насыщенную фонограмму дополняла музыка Роже Дезормьера, напоминающая современную электронную музыку и использующая, в частности, ритмы индейцев.

Арто первым применил в театре прообраз стереозвучания, установив четыре усилителя, создающих эффект объемного звука.

^{ссix} В постановке «Семьи Ченчи» Арто использует условно-реальную декорацию замка Ченчи, сделанную художником Бальтюсом. Женские костюмы Бальтюса были также условно-историчны. Зато мужские костюмы, плотно обтягивающие тело, имели рисунок, как бы прочерчивающий мускулатуру. Таким образом создавалось впечатление, что с тел снята кожа. Большое значение имела символика цвета: зеленый обозначал смерть, желтый — насильственную смерть. Сам Арто, играя графа Ченчи, был в черном костюме.

^{ссх} Одним из таких художников примитивистской манеры Арто называет Лукаса Ван ден Лейдена (статья «Режиссура и метафизика»). См. примечание 46 [В электронной версии — [131](#)].

В более ранних вариантах манифеста эта фраза звучит следующим образом: «... будут проходить галереи, как на некоторых персидских миниатюрах или на некоторых полотнах художников Примитива».

^{ссxi} Проблемы декорационного искусства постоянно привлекали внимание Арто. В 1924 году он опубликовал статью «Эволюция сценографии», где утверждал: «Все великие драматурги мыслили вне театра. Возьмите Эсхила, Софокла, Шекспира» (*Artaud A. Œuvres complètes*. Т. 2. Paris, 1973. Р. 9). Пафос подобного отрицания не направлен, конечно, на театральность как таковую. В системе Арто сценография исчерпывается решением сценического пространства. В этом концепция Арто совпадает с принципами античного театра и елизаветинской сцены.

^{ссxii} «Зогар» («Книга сияния») — одна из основных книг *каббалы*. Написана в XIII веке в Кастилии Моисеем Лионским (Моше де Леон) на арамейском языке. Получила широкое распространение в Европе. Во второй и третьей частях книги излагаются предсмертные беседы талмудического мудреца *Симеона бен Йохан* (II в.) — «Великое святое собрание» и «Малое святое собрание» (на первом присутствует 10 учеников, на втором — 7). Собрания проходят в виде ритуальных церемоний и проповедей. В первой части «Зогара» излагаются основные положения каббалы. Учение строится на 32 элементах мироздания, соответствующих 10 первочислам и 22 буквам еврейского алфавита. Каббала рассматривает мир как эманацию божественного начала Эн-Соф, ограничивающего самого себя в десяти сефиротах (первоэлементах, ступенях нисхождения духа). Структура сефирот оказала влияние на Арто (см. [«Письма о языке»](#)).

^{ссxiii} Концепция актера, лишённого «личной инициативы» и противопоставленного «инструменту», близка крёговской идее *Сверхмарионетки* (*Übermarionette*), противопоставленной марионетке.

^{ссxiv} Тем не менее проблема публики существовала. Очевидно, свою публику Арто видит в самых широких общественных слоях. Это зритель кино и мюзик-холла. Но на осуществленных Арто спектаклях публика была в основном интеллектуально-аристократическая, что исключало возможность естественного зрительского восприятия. Характерно, что критика почти не замечала этих постановок. Если бы она заняла резко негативную позицию, от нее было бы больше пользы.

Проблема зрителя в антитеатре Арто сводится к тому, чтобы психологически вовлечь его в действие, но при этом переживание его должно быть художественным актом. Вовлечение в действие, по мысли Арто, могло достигаться подчеркиванием особой сверхреальности на сцене, противостоящей обыденности. В эту реальность включается на духовном уровне зритель. Арто требовал от публики огромной эмоциональной отдачи.

Однако, точно рассчитывая психологическое воздействие на зрителя, Арто ошибся в другом. Собирая на представлениях «Семьи Ченчи» аристократическую публику, режиссер не учел, что шли они не на спектакль, а «в свет», — и получил смех в зале в самые эмоциональные моменты спектакля.

^{ссxv} *«Арден из Февершама»* — анонимная пьеса, одна из «кровавых драм» елизаветинцев. Написана приблизительно в 1590 году. Это единственная пьеса подобного жанра, где действие развивается в среде «третьего сословия». В основе ее реальные события недавнего по тому времени прошлого (1551) — убийство некоего Ардена его женой Алисой и ее любовником Мосби. Алиса пытается различными способами избавиться от нелюбимого мужа, но ему до поры до времени удается избежать роковой развязки. Пьеса бездоказательно приписывалась Шекспиру или Томасу Киду.

^{ссxvi} *Фарг Леон-Поль* (1876 – 1947) — французский писатель. В 1906 – 1908 годы входил в группу «Телемское аббатство» (Ж. Дюамель, М. Вильдрак, Р. Аркос, А. Спир и другие unanimисты). В дальнейшем не примыкал ни к одной из литературных группировок, хотя сюрреалисты считали его своим предшественником. В произведениях Фарга сочетаются лирика, ирония, фантастика. Описывая сцены парижской жизни, Фарг выявляет в человеке бессознательное и отодвигает логику на дальний план.

Трудно сказать, о каком произведении Фарга идет речь в данном случае. В одном из ранних вариантов манифеста Арто называет пьесу Фарга «ультраядовитой».

^{ссxvii} *Синяя Борода* — герой французской народной сказки, убивший шесть своих жен, намеревавшийся покончить и с седьмой, спасенной, однако, ее братьями. Сказка впервые литературно обработана Шарлем Перро (1697). Она дала сюжет многим прозаическим, драматургическим и оперным произведениям, вплоть до пьесы «Ариана и Синяя Борода, или Напрасное освобождение» М. Метерлинка (1901). Постоянный мотив сюжета — запрет женам открывать дверь в кабинет и неминуемое нарушение этого запрета.

Исторической основой послужила судьба Жиля де Лава, барона де Ре (Рец), маршала Франции. Он родился в 1404 году. Вместе с Жанной д'Арк сражался с

англичанами. В 1433 году удалился в свой замок под Нантом, где содержал блестящий двор. Занимался различными науками, алхимией. Вступил в конфликт с королем и церковной властью. Был сожжен в 1440 году по обвинению в убийстве сотен детей. Это обвинение, видимо, имело под собой основание, так как было установлено, что барон скупал крестьянских детей, используя их, возможно, для алхимических опытов, возможно, для удовлетворения противоестественных потребностей.

^{ссxviii} Вероятно, имеется в виду история Иерусалима, как библейского периода, так и эпохи крестовых походов.

^{ссxix} *Де Сад Донасьен-Альфонс-Франсуа* (1740 – 1814) — французский писатель, теоретик садизма, литературный псевдоним — Маркиз де Сад. В 1768 году привлечен к суду за насилие над женщиной, следствие было прекращено по указанию Людовика XV. В 1772 году приговорен к казни за садизм и отравление, бежал, вновь арестован, вновь бежал. Позднее смертный приговор заменен на тюремное заключение. В 1784 – 1789 годах содержался в Бастилии, где сочинял романы и драмы, приобретшие широчайшую известность в 90-е годы прошлого века. В 1801 году де Сад вновь заключен в тюрьму, признан сумасшедшим. Ставил спектакли в клинике для душевнобольных, где и умер. В 1878 году в Париже издана его книга «Идеи о романе».

В манифесте Арто подразумевает конкретное произведение — «Замок Вальмона», инсценировку автобиографической повести де Сада «Эжени де Франваль», в центре которой любовная связь Эжени и ее отца. Инсценировка была сделана Пьером Клоссовским — в будущем известным писателем и исследователем творчества де Сада.

^{ссxx} Только к этому пункту программы можно условно отнести будущий спектакль «Семья Ченчи».

Вероятно, для большинства перечисленных произведений Арто не имел четкого замысла постановки, ему нужно было прочертить направления преемственности.

^{ссxxi} Пьеса Георга Бюхнера (1813 – 1837) «Войцек» стала необыкновенно популярной в 1920-е годы. В 1921 году ее ставил Макс Рейнхардт; Альбан Берг написал по ней оперу, быстро распространившуюся по сценам Европы. Арто декларирует возможность воплотить свои идеи на примере любого материала, «сопротивляемость» которого продемонстрировала бы универсальность крютотического театра. Однако известно, что Бюхнер оказал на режиссера большое влияние. Он думал о постановке «Войцека» еще в 20-е годы. В пьесе Бюхнера фактически впервые переосмыслено сценическое время. Композиция пьесы возрождает елизаветинскую хронику, но на другом смысловом уровне. Бюхнер сделал трагическим героем маленького человека, не умеющего произносить пышные монологи трагедий, и предугадал тем самым принцип «трагического повседневного».

В 1931 году был опубликован перевод «Войцека», сделанный Жанной Бюше, Бернаром Грётюизеном и Жаном Поланом, который Арто и намеревался

поставить.

^{ссxxii} *Lettres sur la Cruauté.*

Составляя сборник «Театр и его Двойник» в конце 1935 – начале 1936 года, Арто включает материалы, разъясняющие основные понятия его теории, и прежде всего — *Жестокость*. Такими материалами стали три Письма о Жестокости и четыре Письма о языке. В основе опубликованных текстов частные письма Арто, хотя сами эти письма не всегда обнаружены. Имена корреспондентов в публикации обозначены инициалами.

Так как Письма связаны с Первым Манифестом, особое значение имеет их датировка. Если первое Письмо о Жестокости написано до опубликования манифеста (1 октября 1932 г.), то следующие два — после этого.

^{ссxxiii} Письмо, адресованное Жану Полану и написанное 13 сентября 1932 года, не соответствует сохранившемуся у адресата письму с той же датой. Исследователи не исключают написания в этот день двух писем, одно из которых не сохранилось.

^{ссxxiv} Связывая *Жестокость* с принципом *детерминизма*, Арто подхватывает определенную традицию одного из основных конфликтов художественных произведений: идея рока; детерминизм в натурализме; трагическое повседневное; Жестокость.

^{ссxxv} Здесь имеется в виду не привычная рефлексия, на которой основано все христианское искусство вплоть до XVIII – XIX веков и которая отвергалась Арто вслед за Ницше, а трагическое преодоление конфликта через осознание героем своей «ошибки».

^{ссxxvi} Текст второго Письма о Жестокости взят из частного письма Жану Полану, но написанного не 14 ноября, а 12 сентября 1932 года, т. е. до опубликования Манифеста.

^{ссxxvii} Артодианская концепция *Жестокости* как *акта творения* резко отличается от тех трактовок, которые встречаются в произведениях режиссеров и драматургов, считающихся последователями Арто. Так, например, «жестокость» занимает важное место в драмах Фернандо Аррабалья, но эта «жестокость» иного рода. Аррабаль, по его собственным словам, «поднимает из тьмы наши личностные проблемы» (Современная драматургия. 1990. № 3. С. 183). В театре Арто, наоборот, раскрывается архетипическое начало через снятие *личностных* субъективных мотивов.

^{ссxxviii} Письмо, адресованное Андре Роллану де Реневиллю, не обнаружено ни в архиве адресата, ни в бумагах автора. А. Роллан де Реневиль (1903 – 1960) — французский писатель и литературовед, автор поэтических сборников «Раскрашенные письма» (1927), «Ночь. Дух» (1946). Подготовил собрания сочинений Артюра Рембо (1946). Среди его теоретических работ особое место занимает «Поэтический эксперимент» (1938), где он прослеживает «окультурную традицию» в поэзии, рассматривает проблемы духа в лирике от Жерара де Нерваля до Андре Бретона.

^{ссxxix} *Lettres sur le langage.*

Четыре Письма о языке включены Арто в сборник «Театр и его Двойник» с

той же целью, что и Письма о Жестокости, — уточнить основные положения Первого Манифеста. В этих Письмах Арто объясняет принципы своего отрицания *психологического* театра и освещает различные аспекты нового театра, составляющие, собственно, его *язык*. Основные темы Писем: проблема режиссуры, понятие «Жестокость», роль слова как вспомогательного театрального компонента, процесс преодоления человеческой *индивидуальности* в период утверждения ноосферы.

^{ссxxx} Имя адресата первого Письма о языке расшифровывается без полной уверенности. Из всех семи Писем «Театра и его Двойника» это самое «официальное». Датировано письмо временем, предшествующим опубликованию статьи Арто о Балийском театре (октябрь 1931 года). Этим объясняется важность в Письме проблемы «режиссуры», которая через год (публикация Первого Манифеста) утратит свою остроту, но не исчезнет.

Бенжамен Кремьё (1878 – 1944) — французский литератор, специалист по итальянской литературе и культуре («Панорама итальянской литературы», 1921). Во время Второй мировой войны — участник Сопротивления. Арестован в 1943 году в Марселе. Погиб в Бухенвальде.

В 20-е годы Кремьё опубликовал ряд сочувственных рецензий на спектакли Театра «Альфред Жарри».

^{ссxxxi} Из общей проблемы *языка как* сценической знаковой системы выделяется проблема *речи* на сцене. Борьба с «членораздельной речью» отразилась в работе Арто над спектаклем «Семья Ченчи». Стремясь добиться от каждого персонажа подобия какому-нибудь животному, режиссер требовал от актеров гортанных звуков, заменяющих сценическую речь. Грандиозные обобщения Арто воспринимались исполнителями как абстракции. Тогда режиссер стал искать конкретные простые образы, параллельные его замыслу, но лучше представляемые. Разрабатывая каждую роль отдельно, Арто главную цель видел в ансамбле, в том числе и звуковом.

^{ссxxxii} Здесь, в отличие от статьи «Пора покончить с шедеврами» (см. примечание 103 [В электронной версии — [188](#)]), слово «эпидермис» употребляется в переносном смысле — в значении «внешний».

^{ссxxxiii} Три следующих Письма адресованы Жану Полану и написаны в период между опубликованием Первого Манифеста и завершением Второго Манифеста.

^{ссxxxiv} *Копо Жак* (1879 – 1949) — французский режиссер, создатель театра Вьё-Коломбье (1913), постановщик философско-поэтических спектаклей. Постоянно занимался театрально-педагогической деятельностью. В его постановках и уроках заметную роль играла импровизация. В 20-е годы XX века руководил передвижным театром. В начале 30-х годов ставит спектакли в Италии. В 1933 году в театре Санта-Кроче — спектакль «Мираклё о Святой Уливе». В 1935 году ставит во Флоренции на открытом пространстве спектакль «Савонарола» (на месте исторических событий, ставших сюжетом пьесы Рино Алесси).

Принципы работы Копо и Арто значительно отличаются друг от друга:

Арто не допускает импровизации в обычном театральном смысле этого слова.

^{ссxxxv} Возможно, подразумевается художественный *символизм*. В формировании языка Арто во многом исходит из символистской концепции речи, рождающейся между слов.

Протяженные предметы, и вещи, о которых говорит Арто, — не просто предметы в пространстве. Речь идет об особом принципе их восприятия. В конце XIX века Анри Бергсон формулирует два способа восприятия материи: длительный и пространственный. Длительность (протяженность) — это совокупность положений материальных вещей в сознании, смена «состояний сознания», это объективная реальность, отражающая протяженность во времени.

Арто как бы соединяет «протяженность» и «пространство», но речь идет о воздействии на предмет, о совокупности его изменений в протяженности времени.

^{ссxxxvi} Это не значит, что литературного текста вообще нет. Арто подразумевает принцип рождающихся на сцене жеста, звука и даже слова, но никак не импровизированных, а «в строгом соответствии с планом» (см. [третье Письмо о языке](#)). Все эти компоненты определены изначально, как и актерские средства их реализации (см. статью [«Чувственный атлетизм»](#)), и применяются на конкретном материале.

^{ссxxxvii} Десять каббалистических сефирот, составляющих эманацию божественного начала (Эн-Соф), имеют строгую взаимозависимость и объединены в три *триады* плюс десятая сефирот («царство»). В каждой триаде есть *активная* (мужская) сефирот и *пассивная* (женская). Третья сефирот — *нейтральная*, представляющая единство двух крайностей. Десятая сефирот — низшая, посредник между творящими атрибутами и миром. Каждой триаде в каббале соответствует одна из трех частей тела — голова, грудь, живот. Десятой сефирот соответствуют ноги. В триадах каждая из частей тела также делится на три. Движение сефирот к совершенству объемлет и человеческое тело, и человеческие качества, и любые проявления Эн-Соф, вписывающиеся в триады. Арто во многом переосмысляет учение каббалы, но основные принципы (законы триад, принципы всеобщего соответствия) им глубоко восприняты.

^{ссxxxviii} речь идет о шести возможных сочетаниях трех элементов (мужское, среднее, женское). Подробнее эта мысль раскрыта в статье «Чувственный атлетизм».

^{ссxxxix} *Mezzo voce* — вполголоса (музыкальный термин, *ит.*).

^{ссxl} Можно сказать: *эманация* Двойника.

^{ссxli} Результат крютического спектакля, о котором идет речь, определяется, конечно, не точностью жеста, а всей структурой спектакля. Исходя из статьи «Пора покончить с шедеврами» и ряда других, можно так представить своеобразную композицию артодианского спектакля. Катартическое разрушение формы есть, по Арто, условие создания художественного произведения. Можно сказать, что крютический спектакль начинается с

кульминационного момента, когда разнесение сторон конфликта в произведении максимальное. Весь спектакль — движение от кульминации к развязке и следствие подготовительного — предкульминационного — процесса. Актер начинает спектакль уже с определенной точки состояния сознания, в которой его энергия разомкнута вовне и вскрыт архаический, внеличностный пласт сознания.

Такая специфическая композиция делает невозможным возникновение катартического спектакля в границах обычного художественного произведения, когда творческий процесс начинается только в момент поднятия занавеса. Этим объясняется нереализованность крютического театра в условиях 30-х годов, так же как и в 90-х.

^{ccxlii} Хотя исследователи не раз отмечали неудачность термина, стоящего в основе артодианской театральной концепции, и сам режиссер многократно оговаривал и уточнял его, понятие *Жестокость* воплотило не только взгляды Арто, но и его время. И, может быть, это действительно ключевое понятие эпохи. Накануне Второй мировой войны передовые художники это остро почувствовали.

Так, Георгий Федотов в 1935 году выстраивал генеалогию этого понятия: «Новый век начинается сознательной культурой жестокости: у Ницше, Уайльда, в России впервые даже не у Брюсова, а у Горького. Помимо остроты, свойственной этой теме, как реакции против христианского прошлого, жестокость имеет, конечно, свой эротический коэффициент» (Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 219 – 220). Для Арто, как и для Ницше, и для Уайльда, важно было отвергнуть те поверхностные морализаторские каноны, которые стремительно разрушались объективно (и прежде всего христианский гуманизм), ради сохранения подлинной нравственности и смысла жизни.

^{ccxliii} *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste).*

Манифест был опубликован в 1933 году отдельной брошюрой в 16 страниц издательством «Деноэль». Помимо текста Второго Манифеста здесь помещено обращение создаваемого Общества Театра де ля Крюоте с целью сбора средств, а также программа Театра «Альфред Жарри», отрывки из рецензий на его спектакли, сведения о публикации работ Антонена Арто.

Манифест посвящен углублению основных идей Первого Манифеста и Писем. Здесь сосредоточено внимание на проблеме *иероглифа* как основы театрального языка, хотя само это понятие в данном случае не фигурирует. Вторая часть Манифеста раскрывает замысел конкретного спектакля.

^{ccxliv} *Анархия* не подразумевает произвольного действия, не подчиненного строгой композиции. Это становится ясным из последующего изложения замысла спектакля. Подобная анархия сродни пониманию *Жестокости* как проявления творческого начала. Однако далее в этой же работе Арто противопоставляет *гармонию* колонизируемых произвольной *анархии* колонизаторов (пример многозначности одного термина).

^{ccxlv} Соединяя *театр* с *жизнью* и создавая на сцене высшую реальность, Арто не смешивает в театре функции актера и зрителя.

^{ccxlv} Увлечшись древнеамериканской культурой, Арто разрабатывал в 1933 году подробный план постановки «Завоевания Мексики». Спектакль осуществлен не был. Увлечение древней Америкой завершилось поездкой Арто в Мексику в 1936 году и присутствием на ритуалах индейцев тараумара.

Помимо «Завоевания Мексики» Арто намеревался ставить пьесу Шекспира («Ричард II» или «Макбет») и «Фиеста» Сенеки (или собственную обработку мифа об Атрее под названием «Муки Тантала»). Характерно, что Арто ориентируется исключительно на трагедию Сенеки и драматургов-елизаветинцев, образцом для которых был тот же Сенека.

^{ccxlvii} *Революция* понимается как кульминация творческого процесса истории. Государство ацтеков для Арто — пример единства художественного и исторического процессов, начавшихся с кульминационной точки, подобно крютическому спектаклю (см. примечание 156 к Письмам о языке [В электронной версии — [241](#)]).

^{ccxlviii} Еще один пример разнозначности понятий. «Гармония осужденных» язычников характеризовалась как «нравственная», «хаос» христианской культуры тоже обозначается словом «нравственный» (*moral*). Можно сказать, что во втором случае слово употреблено в ироническом смысле — в смысле лживой христианской морали.

^{ccxlix} *Монтесума II* (правильнее — Моктесума, 1466 – 1520) — вождь ацтеков с 1503 года, последний великий полководец Центральной Америки, вел войны с соседями, усмирал бунты. Возглавил Конфедерацию трех городов-государств со столицей в Теночтитлане. Монтесума воспринял появление Эрнандо Кортеса в 1519 году как возвращение Кетцалькоатля, но решил не допускать его в Теночтитлан. Когда испанцы все же вошли в столицу, Монтесума стал послушной марионеткой в руках Кортеса. После того как испанцы устроили резню во время индейского праздника, ацтеки восстали. Монтесума, попытавшийся остановить своих соотечественников, был тяжело ранен и вскоре умер.

^{cc} *Un Athlétisme affectif*.

Эта статья имеет наиболее прикладное значение среди всех материалов «Театра и его Двойника». Здесь сформулирована артодианская концепция актера и принципы его существования на сцене. Статьи «Чувственный атлетизм» и «Театр Серафена» были подготовлены в 1935 году для журнала «Мезюр». Однако публикация не состоялась, и «Атлетизм» вошел в готовящийся сборник.

Статья конкретизирует как теорию крютического театра, так и представления Арто об актерском искусстве. Еще играя в постановках Шарля Дюллена, Арто пытался выявить сущность роли, не связывая ее с нормами повседневной жизни. Например, он отказывался от обычного передвижения актера по сцене. Мог выползти на четвереньках. Или хромал и подпрыгивал, добиваясь внешнего воплощения внутренних черт персонажа. Далее Арто увидел возможности раскрытия роли в принципах восточного театра. Создавая свою систему, режиссер рассчитывал на передачу состояния персонажа через

управление дыханием (вдох, выдох, сдерживание) и подключение к нему «опорных точек», связанных с чувственной организацией. Такой достаточно механический прием должен был способствовать предельно ясному воплощению внешнего образа.

Вместе с тем не следует сводить систему Арто целиком к проблеме актера (хотя из «Чувственного атлетизма» можно сделать такой вывод). Работая над постановкой «Семьи Ченчи», Арто уделял большое внимание мизансценированию, делал схемы с обозначением местонахождений актеров.

^{ccli} Каббала разделяет Вселенную на *три мира*: духовный, астральный и физический. Соответственно человек состоит из трех частей (голова, грудь, живот) и трех сфер (дух, душа, тело). Высший уровень — духовный (божественный).

^{cclii} Каждой управляемой точке соответствует определенная эмоция (чувство). Импульс, посылаемый актером, направлен не на внешнее выражение, а «вовнутрь», т. е. на вызывание реального чувства и соответствующего ему внешнего проявления.

^{ccliii} Принцип управления чувствами сводится к подчинению тела (и чувств) дыханию, тогда как у *атлета* (и, вероятно, в повседневной жизни), наоборот, — дыхание подчинено телу.

^{ccliv} В каббале непознаваемое бесконечное начало Эн-Соф творит мир посредством сефирот, которые уже обладают формой и, следовательно, первейшим ее качеством — полом. Каждая триада состоит из активных *мужских* элементов, пассивных *женских* и уравнивающих средних (*андрогинных*). Какое-либо из этих качеств (или их сочетание) является первостепенным для любой материализации.

Каббалистическая идея эманации первоначала по признаку пола получает широкое распространение в философии с конца XIX века. В России — начиная с Владимира Соловьева, воспринявшего ее непосредственно через каббалу. Для Сергея Булгакова, например, «мужское» и «женское» — всеобъемлющие принципы любого явления, причем принципы *софийные*, т. е. непосредственно связанные с идеальным первообразом Софии (каббалистическое Эн-Соф). Но если для С. Булгакова искусство изначально не способно достичь Софии, Арто использует принцип полового определения явлений для практического применения и для достижения сущностного внеформального начала.

^{cclv} *Ка* в египетской мифологии — одна из сущностей (душ) человека и бога (наряду с Ах и Ба). Ка выступает в качестве *Двойника*, определяющего судьбу человека и продолжающего жизнь после его смерти. Оставив тело, Ка может находиться в статусе умершего, а может перейти в загробный мир.

^{cclvi} Становится ясным, что речь идет не об осознанном управлении *опорными, точками*, а о передаче внерефлексивного импульса, воздействующего на архетипические слои сознания актера. Ежи Гротовский в своей практике раскрыл методику работы опорных точек. Дыхательный и голосовой аппарат «должен быть способен на реализацию каждого звукового импульса с такой скоростью, чтобы к нему не успела присоединиться какая-

либо рефлексия, которая лишила бы его спонтанности. Актер должен как бы расшифровать собственный организм и открыть в нем потенциальные точки опоры для этого типа работы» (Грозовский Е. Оголенный актер // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 130).

^{cclvii} *Мантра* — священное изречение, имеющее магическую силу, один из основных элементов ритуала. Многократное повторение мантры (чтение мантр) позволяет реализовать поставленную молящимся цель (например, достичь просветления).

^{cclviii} Намек на *философский камень*, с помощью которого любой металл превращается в золото.

^{cclix} Здесь приводится только одна из шести комбинаций и дается характеристика каждому из трех постоянных элементов.

^{cclx} *Андрогинное дыхание* — среднее между вдохом и выдохом, которое при обычном ритме дыхания соответствует задержке.

^{cclxi} *Саттва* — одна из трех *гун*, трех качеств (состояний) природной субстанции. Саттва — уравновешенное, чистое начало. Две другие гуны: раджас — страстное, деятельное начало; тамас — косное, темное. Три состояния находятся в постоянном взаимодействии, но одно из них превалирует.

Идея Арто о семи состояниях — видах дыхания связана с древнеиндийской эстетикой, сформировавшейся к I веку до н. э. Индусам было известно семь типов дыхания — семь *свар*, которые одновременно охватывают все состояния мира (все звуки, все цвета). Причем выделяется седьмая свара — нишада, на которую опираются остальные и которая соединяет все цвета.

^{cclxii} «Локальные точки», описанные Арто и предназначенные для вызывания определенных состояний, ошибочно связывать непосредственно с акупунктурой. *Точки воздействия* в восточной акупунктуре — это точки, в которых жизненная энергия, проходящая по внутренним каналам (меридианам), выходит на поверхность тела. Акупунктурные точки являются местами входа и выхода жизненной энергии, легко поддаются внешнему воздействию и связаны с внутренними органами (например, точка на ноге связана с меридианом селезенки).

Необходимые для актерского существования в системе Арто *опорные точки* не могут быть *точками акупунктуры*, это внутренние энергетические центры, а не точки на поверхности тела. Воздействие происходит непосредственно на них, а не на тот или иной орган тела, причем воздействие происходит не физически, а на глубинных уровнях сознания.

^{cclxiii} Отрывок статьи от этой фразы до слов «И я могу в иероглифе дыхания вновь обрести идею священного театра», т. е. до N. В., полностью совпадает с заключительными абзацами статьи «Театр Серафена». Различие этих двух текстов в данном издании обусловлено их принадлежностью разным авторам переводов.

^{cclxiv} *Deux notes.*

Арто включает в сборник две ранее опубликованные рецензии, чтобы

выразить свое отношение к современным исканиям в кино и театре. Говоря о фильмах братьев Маркс, Арто подчеркивает их интеллектуализм в построении и воздействии на зрителя. Спектакль Ж.-Л. Барро «Вокруг матери» рецензент считает поверхностным в смысле конфликте и ограниченности условностью обычных сценических требований.

^{cclxv} «*Братья Маркс*» («*Les Frères Marx*») — статья, впервые опубликованная в «Нувель Ревю Франсез» 1 января 1932 года (№ 200) под названием «Братья Маркс в кинотеатре Пантеон».

Братья Маркс — американская семья эстрадно-цирковых актеров, трое из которых — Леонард (сценический псевдоним Чико, 1886 — 1961), Артур (Харпо, 1888 — 1964) и Джулиус (Граучо, 1890 — 1977) — стали популярным трио со времени возникновения звуковой кинокомедии. Широкую известность им принесли первые же эксцентрические фарсы: «Кокосовые орешки» (1929), «Расписные пряники» (1930), «Обезьяны проделки» (1931), «Лошадиные перья» (1931). Последний совместный фильм — «История человечества» (1957). Ранние фильмы братьев Маркс отличаются грубоватостью трюков, они фактически лишены сюжета. Однако каждый из персонажей обладает постоянной маской и специфическими средствами ее выражения. Агрессивный Граучо — болтун, сквернослов, отпускающий бесконечные шутки. Пример типичной для фильмов комической ситуации: «Посчитав с профессиональным видом пульс лежащего Харпо, Граучо важно заявляет: “Одно из двух: или мои часы остановились, или он умер”» (Комики мирового экрана. М., 1966. С. 150). В основе приемов Харпо — цирк и пантомима. Он не произносит в фильмах ни единого слова.

Арто восхищался работами мастеров немого комического кино (Чарлз Чаплин, Бестер Китон), но фильмы братьев Маркс выделял особо. В фильмах братьев Маркс Арто пленился прежде всего сюрреалистическим гротеском, чрезмерностью, фантастичностью ситуаций и персонажей. Но, кроме того, в фильмах братьев Маркс есть вещи более важные и неповторимые. Арто видел в этих фильмах собственно «кинореальность», которой подчинены и фабула, и персонажи. Все эти элементы становятся второстепенными, уступая место самостоятельной реальности кино. Для артодианского театра характерен тот же принцип, направленный на создание театральной реальности. Мир случайных совпадений комедии, который на самом деле рассчитан до последнего шага и где актер абсолютно владеет собой, — вот та основа театральности, которая была для Арто прообразом его поисков.

Хотя восприятие Арто решительно отличалось от интереса к фильмам широкой публики, ранние работы братьев Маркс произвели впечатление на передовых деятелей культуры того времени. Например, Клод Леви-Стросс и Роман Jakobson отмечали в этих фильмах те же достоинства, что и Арто. Р. Jakobson называл братьев Маркс «одним из интереснейших явлений в истории современного кино» и подчеркивал «элементарную структуру» фильмов как главное достоинство (Jakobson Р. Беседа о кино // Киноведческие записки. Вып. 4. М., 1989. С. 48).

cclxvi «*Animal Crackers*» — «Расписные пряники» (англ.).

cclxvii «*Monkey Business*» — «Обезьяньи проделки» (англ.).

cclxviii «Замечание» посвящено спектаклю Жан-Луи Барро (1910 – 1994)

«Вокруг матери» («*Autour d'une mère*»), поставленному в 1935 году по роману Уильяма Фолкнера «Когда я умираю». Спектакли состоялись с 4 по 7 июня, т. е. через 12 дней после представлений «Семьи Ченчи», в которых Барро также принимал участие. 1 июля Арто опубликовал рецензию в «Нувель Ревю Франсез» (№ 262) под названием «“Вокруг матери”, драматическое действие Жан-Луи Барро в театре Ателье».

Свое отношение к Арто и его системе Ж.-Л. Барро выразил в книге «Воспоминания для будущего» (М., 1979), где называет себя подражателем Арто и интерпретатором его идей. Вероятно, спектакль был не вполне удавшейся попыткой соединения принципов Арто (первичная реальность происходящего, соотнесенность социального и общечеловеческого) с принципами Этьена Декру (пантомимическое изображение персонажа и окружающего его мира).

cclxix *Le Théâtre de Séraphin.*

Статья, написанная в 1935 году, предназначалась, как и статья «Чувственный атлетизм», для публикации в журнале «Мезюр». Публикация не состоялась, но «Театр Серафена» не был включен и в сборник «Театр и его Двойник». Причиной тому может быть стилистическое несоответствие «Театра Серафена» другим статьям этого периода. Статья построена как описание конкретного актерского действия, и, таким образом, всеобъемлющая идея крютического театра здесь в определенном смысле сужается. Вместе с тем статья представляется образцом поэтического языка Арто.

Впервые «Театр Серафена» был опубликован только в год смерти Арто — в 1948 году в серии «Дух времени».

Серафен — художественное имя семьи итальянских актеров-кукольников, работавших в Париже. Глава семьи, взяв имя Серафен (1747 – 1800), организовал в 1772 году в Версале первое представление театра теней. С 1781 года в Королевском дворце устраиваются регулярные спектакли для детей, состоящие из маленьких комических сценок. В XIX веке сборники пьес для детского или домашнего театра часто носят название «Театр Серафена». Представления Театра Серафена устраивались регулярно до 1870 года.

Арто, вероятно, видел определенную тождественность своей театральной концепции с этим театром, впервые во Франции использовавшим специфику восточного (китайского) театра. Тень можно рассматривать как прообраз артодианского Двойника. Без сомнения, для Арто был важен образ Серафена (Серафима) в его непосредственном значении. Серафим («пламенеющий», «огненный») — ангел, прославляющий и охраняющий Бога в иудаизме и христианстве (Исайя, 6), очищающий уста пророка горящим углем. Образ постоянно связан с огнем, с пыланием. Понятия «огонь», «сгорание жизни», «горение» актера и персонажа постоянно присутствуют в статьях Арто о крютическом театре (Первый Манифест, Письма о Жестокости и о языке).

^{cclxx} Слова, вынесенные в эпиграф, являются, скорее всего, самоцитатой. Они близки самоцитате из статьи «Восточный театр и западный театр»: «Всякое истинное чувство в действительности непереводаемо. Выразить его — значит его предать» (с. 162 настоящего издания).

Однако нельзя не отметить, что этот эпиграф, равно как и другие высказывания Арто, целиком совпадает с некоторыми эстетическими суждениями Стефана Малларме, в которых тот определяет задачей поэта внушать (*suggérer*) и трактует стремление именовать (*nommer*) объект как утрату владения, наслаждения (*la jouissance*) им.

^{cclxxi} Здесь и далее «пустота» употребляется Арто в особом смысле, близком восточному понятию Пустоты (кун, шунья).

^{cclxxii} Терминология, которой пользуется Арто, позволяет рассматривать описываемый процесс и в метафорическом плане («водопад» — *cataracte*, «пещера» — *caverne*), и в плане описания конкретного дыхательного процесса («катаракта», применительно к дыханию, — преграда, возникающая на пути воздуха и создающая особый звук, «каверна» — полость, возникающая в легких при поражении тканей или, в данном случае, при активном воздействии на них).

^{cclxxiii} Совершенно очевидно, что *точки*, о которых идет речь в «Театре Серафена», никак не связаны с *акупунктурой*. Скорее, речь идет о семи индийских сварах. В данном случае описание Арто близко описанию свары «ришибка», которая зарождается в основании пупка и проходит через полость живота, звук ее подобен мычанию быка.

Арто нигде в «Театре Серафена» не называет *точки* «опорными», поэтому нельзя с уверенностью поставить знак равенства между ними и *опорными точками* в «Чувственном атлетизме».

^{cclxxiv} По мысли Арто, актерским процессом управляет дыхание, — «массируя» (*massant*) — воздействуя на точки.

Говоря о «приноравливании» дыхания, Арто указывает на то, что обычное автоматическое дыхание сменяется дыханием рефлекторным, связанным с сознанием. Но сознание не исчерпывается логическим процессом. Рефлекторное дыхание, рефлекторное движение, определяющиеся «бессознательной» реакцией (*рефлексом*) на внешний раздражитель, управляются областью бессознательного, которое есть часть сознания.

^{cclxxv} Выражение *un trou de silence* можно перевести более образно: «скважина молчания», что соответствует метафорическому плану повествования Арто.

^{cclxxvi} Воинственный *шум* (или *хрип*), шум водопада — вероятно, единый тип *мужского* дыхания, но отличный от *крика*.

^{cclxxvii} Различные типы дыхания, воздействуя на точки, имеют одну цель — *пробуждение Двойника*. *Son double de sources* — «двойник источника, причины».

^{cclxxviii} Эта разница определяется реализацией на сцене идеи Двойника, невозможная вне театра (*антитеатра*). Ибо подлинная, безусловная

реальность — высший творческий акт — возможна только здесь.

^{cclxxxix} Весь текст, начиная от этой фразы и до конца статьи, полностью перенесен автором в статью «Чувственный атлетизм», включенную в «Театр и его Двойник». Различие текстов в данном издании обусловлено лишь тем, что они выполнены разными переводчиками.

^{cclxxx} Применяя к актерскому искусству принцип гальванической (вольтовой) плотности (*la densité voltaïque*). Арто предлагает метафорическую аналогию с законами электричества. В данном случае имеется в виду взаимодействие положительных и отрицательных элементов, создающее творческую наполненность.

^{cclxxxii} Под *локализациями тела* Арто подразумевает *опорные* (локальные) *точки* «чувственного атлетизма». Отказ от употребления прежнего термина свидетельствует о расширении задач «Театра Серафена» за пределы актерского тренинга.

^{cclxxxiii} *Trois conférences prononcées à l'Université de Mexico.*

Лекции были прочитаны Арто во время пребывания в Мексике, куда он прибыл 7 февраля 1936 года. Лекции состоялись 26, 27 и 29 февраля в Национальном независимом Университете Мехико. Перевод выполнен по изданию: *Artaud A. Messages révolutionnaires. Paris, 1971.*

^{cclxxxiii} *Surréalisme et révolution.*

Отношение Арто к сюрреализму неоднократно менялось. В данном случае автор пытается определить сильные и слабые стороны этого движения уже в историческом отстранении от него, мысля себя уже вне этой борьбы, внутри которой он находился десятилетие назад.

^{cclxxxiv} Арто не приводит имена участников митинга. Листовка сообщала, что на нем выступают Жорж Батай, Андре Бретон, Морис Эйн, Бенжамен Пере.

^{cclxxxv} *Кабирийские мистерии* праздновались в эллинистическую эпоху на острове Самофракия, посвящены великим богам (Кабирам). Корибанты (жрецы) разыгрывали аллегорическое убийство тремя братьями Кабирами четвертого брата, воскресающего в образе солнца.

^{cclxxxvi} *Эн-Соф* — см. примечания 152 и 169 к «Театру и его Двойнику» [В электронной версии — [237](#) и [254](#)]. Здесь и далее Арто перечисляет понятия, воплощающие общий мотив — наполненную *Пустоту*.

^{cclxxxvii} Устремленность сюрреализма к архаическим ритуальным символам, отмечаемая Арто, раскрывает не столько особенность сюрреализма, сколько направление движения самого автора от сюрреализма в сторону постмодернизма.

^{cclxxxviii} *Египетская «Книга мертвых»* — собрание логических текстов, оформившихся к середине II тысячелетия до н. э. Книга состоит из 12 частей, соответствующих 12 часам ночи и 12 ступеням посвящения. В глубинах подземного царства человека сопровождает ночное Солнце. Слияние с высшими проявлениями загробного мира (в предрассветные часы) дает умершему возможность достичь освобождения от новых воплощений и воскреснуть для мира света. Вступая в первый час ночи, человек освобождается

от будничного мира, от земной структуры пространства и времени.

^{cclxxxix} Второй номер журнала «Революсьон сюрреалист» вышел в январе 1925 года при участии Арто.

^{ccxc} *Жуффруа Теодор* (1796 – 1842) — французский философ, представитель «шотландской школы», последователь Томаса Рида и Дугласа Стюарда. Основные произведения собраны в «Философском сборнике» (1833) и «Новом философском сборнике» (1842). Арто цитирует работу 1830 года «О легитимности различия психологии и физиологии» (*Jouffroy T. Nouveaux Mélanges Philosophiques. Paris, 1842. P. 245*).

^{ccxcі} Имеются в виду произведения А. Бретона и Ф. Суппо (например, «Магнитные поля», 1919), а также принцип записывания снов, разработанный Рене Кревелем.

^{ccxcіі} *Д'Альвейдр Александр Сент-Ив* (1842 – 1909) — французский оккультист, автор книг «Ключи Востока» (1910) и «Миссия Индии в Европе» (1911, рус. пер. 1915). Произведения Сент-Ива представляют собой синтез восточных учений, каббалы, христианства, выраженный в форме откровения после взаимоотношений с божественными силами. Доктор Папюс называл Сент-Ива своим наставником. Арто приводит слова из главы «Мистерии Смерти», которые более точно звучат так: «Отец есть разрушитель, это то же самое, что — он есть создатель».

^{ccxcііі} В греческой мифологии Тантал, чтобы испытать всеведение богов, угостил их мясом убитого им собственного сына Пелопа. Мегера — одна из трех эриний, богинь мести, не признающих (по некоторым мифам) отцовского права. Однако Арто вряд ли имеет в виду ее, так как непонятно, чем мотивировано выделение этой эриний среди сестер. Скорее всего, речь идет о Мегаре, жене Геракла, который в припадке безумия убивает своих детей, а по некоторым мифам и Мегару. Атрей — сын Пелопа и внук Тантала — вместе с братом Фиестом убивает старшего брата Хрисиппа, за что изгоняется своим отцом. Далее Атрей, мстя Фиесту за соблазнение жены и попытку свержения его с престола, убивает детей брата. Последний сюжет особенно привлекал Арто. В 1932 году он написал впоследствии утраченную пьесу «Атрей и Фиест, или Танталовы муки» — на основе трагедии Сенеки «Фиест».

^{ccxciv} Полемика Арто с сюрреалистами нашла отражение в манифесте его бывших соратников «При дневном свете» (ноябрь 1926) и в манифесте Арто «При ночном свете, или Сюрреалистический блеф» (1927). См. также [«Манифест театра, который не успел родиться»](#) (1926).

^{ccxcv} Карл Маркс неоднократно обращался к проблемам семьи. В частности, он оставил «Конспект книги Льюиса Г. Моргана “Древнее общество”» (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 45*). На основе этого конспекта Фридрих Энгельс написал в 1884 году одну из программных работ марксизма «Происхождение семьи, частной собственности и государства», где содержится критика буржуазной семьи, так как «семейный строй полностью подчинен отношениям собственности» (Там же. Т. 21. С. 26).

^{ccxcvi} Три первоэлемента, отражающие три различных начала и

тройственное состояние любых веществ. *Сера* — мужское начало, активность, красный цвет, солнце. *Ртуть* — женское начало, пассивность, белый цвет, луна. *Соль* — андрогинное начало, «химическая свадьба», союз солнца и луны. Парацельс, обобщивший опыт каббалы, определил эти первоэлементы как основные способы воздействия тел. Арто активно использовал каббалистическую триаду в своей книге «Гелиогабал, или Коронованный анархист» (1934).

^{ссxcvii} Ради этих *поисков* Арто предпринял в апреле — октябре 1936 года путешествие в глубь Мексики, описанное в его работе «Путешествие в страну Тараумара» (1937).

^{ссxcviii} *L'Homme centre le destin.*

Текст лекции, прочитанной 27 февраля 1936 года, опубликован впервые на испанском языке в мексиканской газете «Эль Насиональ» в номерах за 26 апреля, 3, 10, 17 мая того же года.

^{ссxcix} Философ-интуитивист Анри Бергсон рассматривал *длительность* (*durée*) как свойство, которое придается миру сознанием. *Длительность* — это смена «состояний сознания», противопоставляется понятию пространственности (положение предмета в пространстве, не отвечающее «реальному» состоянию предмета). «Мертвая материя на вид не имеет длительности или, по крайней мере, не сохраняет в себе никакого следа протекшего времени» (Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб., 1913. С. 111). Понятие *разум* (*raison*) у Арто или *знание* (*science*) у Бергсона противоположно *сознанию* (*conscience*), способному охватить *длительность* реальности. См. также [второе Письмо о языке](#) в сборнике «Театр и его Двойник».

^{ссс} Имеются в виду экономические понятия теории Маркса, типа «капиталистический способ производства», «механизм» и «механическое движение», «кризис производства», «перепроизводство» и др.

^{ссси} *Геомантия* — гадание по земле. *Хироскопия* — наука, позволяющая определить по руке характер человека и его судьбу. *Физиогномика* — учение о воплощении характера и судьбы человека в чертах лица и формах тела. *Психургия* — система психологических воздействий на группы людей с целью повлиять на их поведение. *Теургия* — вид магии, с помощью которого можно подчинить своей воле действия богов и духов.

^{сссii} *Пастер Луи* (1822 — 1895) — основоположник микробиологии и иммунологии. Опроверг теорию самозарождения микроорганизмов.

^{сссiii} Речь идет о трех фазах диалектики, объединяющихся в триаду: тезис — антитезис — синтез. Синтез повторяет черты первой ступени на более высоком уровне и служит основой следующей триады. Арто распространял принцип триады на любой процесс. Марксистско-ленинская философия также использовала идею гегелевской триады, принципиально ее переосмыслив.

^{сссiv} Этот образ подробнее развернут в работе «Театр Серафена».

^{сссv} *Спагирическая медицина*: от «спагирия» (старинная наука, объединяющая химию и алхимию).

^{сссvi} «*Зогар*» и «*Сефер Йецира*» — главные книги каббалы. «*Зогар*» (Книга

сияния) — см. примечание 127 к «Театру и его Двойнику» [В электронной версии — [212](#)]. «Сефер Йецира» (Книга творения) повествует о сотворении мира, об употреблении Творцом 22 букв и 10 чисел, о 10 сефиротах. В завершённом виде сложилась к X в.

^{сссvii} «*Чилам-Балам*» (Книга пророка Ягуара) — книга пророчеств юкатанских майя. Записана латиницей в XVII–XVIII веках на основе утраченных иероглифических книг майя. Кроме мистических прорицаний, основанных на мистических повторениях, содержит предания, мифы (космогонический миф), хроники (о взятии Чичен-Ицы в X веке, о конкисте XVI – начала XVII века), календарные тексты.

^{сссviii} «*Попол-Вух*» (Книга народа) — эпос Киче, записанный латиницей в Санта-Крус-Киче ок. 1550 – 1555 годов. Содержанием книги являются космогонические мифы, мифы о богах-близнецах Хун-Ахпу и Шбаланке, история народа киче (Центральная Гватемала). Исследователи находят соответствие некоторых частей «Попол-Вух» с египетской «Книгой мертвых».

^{сссix} *Le Théâtre et les dieux.*

Текст лекции, датированной 29 февраля 1936 года, впервые частично опубликован 24 мая того же года на испанском языке в газете «Эль Насиональ». На русском языке отрывок из лекции впервые опубликован в переводе В. В. Малявина (Восток-Запад. Вып. 2. М., 1985).

^{сссx} *Бальтюс* (Balthus; наст. имя Бальтазар Клоссовски де Ролла, род. 1908) — французский художник, сын известного художественного критика. С 1933 года был близок к группе сюрреалистов. Среди его работ 30-х годов иллюстрации к «Грозовому перевалу» Эмили Бронте, портреты Дерена, Миро. Впоследствии жил в деревне. Затем стал директором виллы Медичи. Сюрреализм Бальтюса лишен искусственности и отстраненности, характерных для этого направления.

Бальтюс создал декорации для многих спектаклей. В 1935 году он оформил спектакль Арто «Семья Ченчи». Творчеству Бальтюса посвящена статья Арто «Молодая французская живопись и традиция» (Эль Насиональ, 1936 г. 17 июня), в которой, в частности, творчество художника сопоставляется с работами Паоло Учелло.

^{сссxi} *Кайзерлинг Герман* (1880 – 1946) — немецкий писатель и философ. Выдвинул идею возвращения целостности европейскому мировоззрению через приобщение к Востоку («Путевой дневник философа», 1919).

^{сссxii} *Шпенглер Освальд* (1880 – 1936) трактовал понятие «культура» как замкнутый организм с жесткой структурой и заранее отмеренным сроком. По Шпенглеру, западноевропейская культура, как и предшествующие ей, пришла к своему завершению (XIX век). Культура, умирая, сменяется цивилизацией, лишенной творчества («Закат Европы», 1918 – 1922).

^{сссxiii} *Юлиан II Отступник* (332 – 363) — с 355 года цезарь, с 360-го — император Римской империи, философ. Юлиан провозгласил вместо христианства языческий культ солнца. Вслед за неоплатониками Юлиан придерживался концепции троичности мира: между «высшим» и «низшим»

мирами лежит «средний» мир. Каждый мир имеет свое солнце (центр своей сферы). Высшее солнце — познаваемое, низшее — видимое, истинное солнце — среднее, объединяющее крайние. «Царь-Солнце» Юлиана соответствует «демиургу» платоников.

Идею трех солнц Арто рассматривал в книге «Гелиогабал, или Коронованный анархист».

^{сссxiv} Намек на Интернациональный конгресс писателей, организованный в 1935 году французской компартией, Арто в нем не принимал участия.

^{сссxv} *Бёме Якоб* (1575 – 1624) — немецкий мистик, уподобляет совокупность наук «драгоценному дереву», а природу видит наделенной божественными «качествами». Так, Гнев Святого Духа проявляется в огне, в котором сгорает «дерево яростного качества» — царство князя тьмы («Аврора, или Утренняя заря в восхождении»).

^{сссxvi} «Дао дэ цзин», XI.

^{сссxvii} Эта платоновская идея развивает положение Сократа. В частности, в диалоге «Протагор» рассматривается суждение о вторичности *словесного выражения*: «словесное же восхваление часто бывает лживым и противоречит подлинному мнению людей; (...) радоваться ведь свойственно познающему что-нибудь и приобщающемуся к разуму с помощью мысли» (*Платон. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 1. М., 1990. С. 449). Однако в более поздних произведениях Платона («Теэтет», «Софист», «Филеб») утверждается тождество *мысли* и *слова*: мнение рождается в тот момент, когда размышление приводит к позитивному решению. В суммарных платоновских «Определениях» истинность *мысли* не находится в прямой зависимости от *слова*, «мысль (*dianoia*), впадающая под влиянием рассуждения (*logos*) то в ложные представления, то в истинные», зависит от уровня восприятия (*Платон. Собр. соч.* Т. 4. М., 1994. С. 620). В «Определениях» речь трактуется как «звук, воспроизводимый в письме»; таким образом, нет принципиального разделения между словом произносимым и словом записанным.

^{сссxviii} Вероятно, имеются в виду изображения типа ацтекского Камня Солнца. В центральной его части вокруг лица Тонатиу, бога Солнца, изображены в четырех клеммах божества четырех предшествующих солнц. Кроме того, слева и справа от лица Тонатиу находятся две лапы ягуара, сжимающего жертвенные сердца. Так образуется шестиконечный крест, вписанный в круг и построенный вокруг лица бога.

^{сссxix} По свидетельствам очевидцев, во время лекции Арто уточнил: «Центральная точка воспроизводит пустоту».

^{сссxx} *Martin Esslin. Artaud.*

Мартин Эсслин родился в 1918 году в Будапеште. Учился в Венском университете, а также закончил Рейнхардтовские семинары драматического искусства как режиссер. В 1939 году переехал в Англию. С 1940 года работал в Би-би-си, сначала в качестве сценариста, постановщика, с 1963 года — заведующим драматической редакцией. С 1977 года — профессор Стенфордского университета в США. М. Эсслин — крупный критик

современного театра. Он является автором многочисленных книг и статей, посвященных как отдельным драматургам — Брехту, Пинтеру, Беккету, — так и общим проблемам современного театра. Среди написанных им книг «Театр абсурда» (1962), «Анатомия драмы» (1976), «Поле драмы» (1987).

В оценке Эсслина Арто не был ни великим поэтом, ни великим режиссером, ни великим мыслителем, все его театральные начинания окончились неудачей. Тем не менее он был великим человеком. Вся жизнь его была разрешением противоречия между мыслью и языком, мыслью и ее выражением. Арто сам стал воплощением этого противоречия и воплощенным разрешением его. Сама жизнь Арто, считает Эсслин, стала произведением искусства. Влияние Арто определяется в конечном счете не объемом практически сделанного им, а тем, чем он был, как он жил, как он страдал.

Предлагаемая публикация является переводом с английского четырех глав из книги Эсслина «Арто» (Glasgow, 1976). Согласно этому изданию, ссылки на французское собрание сочинений даются в тексте книги.

Постраничные примечания в нашем издании принадлежат Эсслину, затекстовые — переводчику.

Незначительные сокращения вызваны желанием избежать повторений текста основной части данного издания.

^{сссxxi} *Ривьер Жак* (1886 – 1925) — французский писатель и критик, один из основателей (1909) и редакторов влиятельного литературного ежемесячника «Нувель Ревю Франсез». Арто послал в журнал некоторые свои стихи в 1923 году и получил от Ривьера ответ, в котором тот писал, что не считает возможным опубликовать стихи, но выражал желание познакомиться с автором. Переписка между ними продолжалась в течение года и закончилась тем, что Ривьер предложил Арто вместо его стихов опубликовать переписку. Она появилась в «Нувель Ревю Франсез» в сентябре 1927 года.

^{сссxxii} Одним из центральных понятий в романах Марселя Пруста является «инстинктивная память», в основе которой лежит мимолетное, сиюминутное впечатление, ощущение, рождаемое реальным событием, фактом, предметом. В этих «объектах» как бы законсервирован жизненный опыт человека, и первый толчок (как, например, в одном, ставшем хрестоматийным, фрагменте у Пруста кусочек *madelaine* — маленького бисквитного пирожного, вкус которого знаком с детства) вызывает свободный поток воспоминаний, картин ожившего прошлого. В этом акте прошлое и настоящее сливаются, и человек оказывается вне времени и пространства, вновь обретая «утраченное время».

^{сссxxiii} *Bienséance* — благопристойность (фр.).

^{сссxxiv} «*Новые откровения бытия*» — появившаяся в июле 1937 года брошюра Арто, подписанная *Le Revèle* (Явленный). Она пророчествует о грядущем разрушении цивилизации как об окончании одного цикла мировой истории. Переворот будет совершен Мучеником, которого все принимают за безумца. Он появился перед миром как безумец, и образ безумия мира воплощен в нем. Он несет разрушение и через разрушение — спасение миру.

^{сссxxv} *Сот-виль-ле-Руан, Сент-Анн, Виль-Эврар, Родез* — различные

психиатрические клиники, в которых Арто провел с 1938 года восемь лет.

^{сссxxvi} *Глоссолалия* — бессмысленное выкрикивание верующими нечленораздельных звуков и слов в состоянии религиозного экстаза. В религиозной практике рассматривалось как способность говорить на незнакомых языках.

^{сссxxvii} За несколько месяцев до смерти Арто французское радио обратилось к нему с просьбой подготовить программу для цикла «Голос поэтов». Он сочинил и записал радиофоническую поэму для четырех голосов, ксилофона и ударных инструментов, которую назвал «Покончить с Божьим судом». Передача должна была выйти в эфир 2 февраля 1948 года, но накануне была запрещена. В записи передачи принимали участие Поль Тевнен, Роже Блен и Мария Казарес.

^{сссxxviii} *Римская премия* — премия, ежегодно присуждаемая французской Академией искусств.

^{сссxxix} *Гитри Александр (Саиа)* (1885 – 1957) — французский актер и драматург, автор почти полутора пьес, представляющих собой типичные образцы репертуара театров Бульваров (коммерческого театра).

^{сссxxx} *Театры Бульваров* — театры в Париже, расположенные на так называемых Больших Бульварах. В XX веке театры Бульваров стали коммерческими.

^{сссxxxi} *Герцог Мейнингенский* (1826 – 1914) — Георг II, герцог Саксен-Мейнингена, осуществил ряд реформ в своем придворном театре. Мейнингенский театр — практически первый режиссерский театр, утвердивший новые принципы работы над пьесой, выдвинувший художественную целостность спектакля как главное эстетическое требование. С 1874 по 1890 год театр под руководством режиссера Людвиг Кронекга гастролировал по Европе и получил широчайшую известность.

^{сссxxxii} *Аппиа Адольф* (1862 – 1928) — швейцарский художник, автор ряда книг, в том числе «Сценическое воплощение вагнеровской драмы», «Музыка и режиссура» и др. Изложенные в этих работах идеи, касающиеся сценографии и особенно освещения сцены, оказали огромное влияние на методы театральной режиссуры XX века.

^{сссxxxiii} *Антуан Андре* (1858 – 1943) — французский режиссер, теоретик театра. Организатор и руководитель Театра Либр (1887 – 1894) и Театра Антуана (1897 – 1906), возглавлял Одеон (1906 – 1914).

^{сссxxxiv} *Люнье-По Орельен-Мари* (1869 – 1940) — французский режиссер, актер. С 1888 года — в Театре Либр А. Антуана. Основатель (в 1893) и руководитель (до 1929) театра Эвр. Арто впервые появился на сцене в 1921 году в театре Эвр в маленькой роли без слов. См. также [вступительную статью](#).

^{сссxxxv} *Копо Жак* — см. примечание 149 к Письмам о языке; [В электронной версии — [234](#)].

^{сссxxxvi} *Жемье Фирмен* (1869 – 1933) — французский актер, режиссер. Ученик А. Антуана. В 1906 – 1921 годах возглавлял Театр Антуана. Основатель

(1920) и руководитель первого Национального народного театра, в то же время руководил Комеди де Шанз-Элизе, а в 1921 – 1928 годах — Одеоном.

^{сссхххvii} *Питоев Жорж* (1884 – 1939) — французский режиссер, актер. В 1909 – 1912 годах работал в Передвижном театре П. П. Гайдебурова в Петербурге. Руководил театральными труппами в Швейцарии, затем во Франции. В 1923 году Арто сыграл несколько ролей в труппе Питоева в Комеди де Шанз-Элизе после ухода от Дюллена.

^{сссхххviii} *Жуве Луи* (1887 – 1951) — французский актер, режиссер, педагог. Ученик Ж. Копо. С 1913 года работал во Вьё-Коломбье. В последующие годы возглавлял различные театры (Комеди де Шанз-Элизе, театр Атеней). В 1932 году Арто некоторое время работал с Жуве над спектаклем по пьесе А. Савуара.

^{сссхххix} *Блен Роже* (1907 – 1984) — французский актер и режиссер. В 30-е годы находился под влиянием А. Арто и Ж.-Л. Барро. В 1935 году участвовал в постановке пьесы Арто «Семья Ченчи». Изучал пантомиму с Барро, с которым неоднократно выступал с конца 30-х годов. Карьеру режиссера начал в 1949 году с постановки «Сонаты призраков» А. Стриндберга. Известность принесла ему постановка пьесы «В ожидании Годо» С. Беккета. Позже поставил все пьесы Беккета, а также другие известнейшие произведения театра абсурда. Несмотря на сложные отношения с Ж. Жене, успешно ставил его пьесы. Один из самых значительных спектаклей Блена — «Ширмы» Ж. Жене (1966). Способствовал также открытию драматургии А. Адамова, Р. Дюбийяра. Познакомившись с Арто в 20-х годах, Блен был его близким другом до конца жизни.

^{сссxl} *Полан Жан* — см. комментарий к «Театру и его Двойнику» [В электронной версии — [*](#), [**](#), [***](#), [****](#)].

^{сссxli} *Modus vivendi* — способ существования (*лат.*).

^{сссxlii} *Хеппенинг* (от *англ.* to happen «случаться, происходить») — форма театрального спектакля, появившаяся в США в середине 50-х годов. В театре хеппенинг принимал форму вмешательства в действие, происходящее на сцене, с целью захватить актеров врасплох. Может также происходить в нетеатральных условиях, например в толпе на улице. Имеет целью вовлечь как можно больше публики непосредственно в театральное действие. Оказал большое влияние на такие труппы, как, например, Ливинг-тиэтр.

^{сссxliii} *Gouhier Henri. Antonin Artaud et l'essence du théâtre. Paris, 1974.*

Гуйе Анри Гастон (р. 1898) — французский литературовед, театровед, преподавал в университетах Милля, Парижа, автор ряда книг по философии, религиозным учениям, театру. Член Французской Академии с 1979 года. Инститю де Франс — основное официальное научное учреждение Франции. В него входят пять академий: Французская Академия, Академия записей и изящной словесности, Академия наук. Академия искусств, Академия моральных и политических наук.

^{сссxliv} *Бергсон Анри* (1859 – 1941) — см. примечание 2 к лекции «Человек против судьбы» [В электронной версии — [299](#)].

^{сссхlv} Первое сочинение Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) посвящено анализу античной трагедии. Ницше выдвигает концепцию дуализма греческого духа, указывает на два начала бытия — *дионисийское* (жизненно-оргастическое) и *аполлоновское* (созерцательно-упорядочивающее), идеал видит в уравнивании этих двух начал.

^{сссхlvi} Книга З. Фрейда «Толкование сновидений» (1900) — попытка создать систематическую психологическую теорию сновидения. Сновидение, по Фрейду, — иллюзорное осуществление вытесненных желаний. На основе анализа сновидений можно проникнуть в бессознательное.

^{сссхlvii} *Галлимар Гастон* (1881 – 1975) — основатель знаменитой парижской фирмы (1911), издававшей, в частности, журнал «Нувель Ревю Франсез». С 1956 года издавал собрание сочинений Арто.

^{сссхlviii} В 1932 году Арто предпринимал попытки открыть театр, для чего пытался заручиться поддержкой «Нувель Ревю Франсез». Этот театр он собирался назвать Театром Жестокости. В том же году в «Нувель Ревю Франсез» появился Первый Манифест «Театра Жестокости».

^{сссхlix} *Инь* и *ян* — основные понятия китайской философии. Символизировали взаимодействие крайних противоположностей: мужского и женского солнца и луны, тепла и холода, положительного и отрицательного и т. д. Это взаимодействие двух полярных начал считается первопричиной изменчивости движения в природе.

^{сссcl} *Barrault Jean-Louis. Souvenir pour demain. Paris, 1972. P. 97.* В рус. пер.: Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979.

^{сссcli} *Тевнен Поль* в последний период жизни Арто стала его неофициальным секретарем и помощницей, позже готовила собрание сочинений Арто. Принимала участие в подготовке записи радиопередачи «Покончить с Божьим судом».

^{сссclii} *Bête noire* — предмет ненависти, отвращения (*фр.*).

^{сссcliii} *Клодель Поль* (1868 – 1955) — французский поэт, драматург, эссеист, дипломат, с 1846 года член Французской Академии. Его пьеса «Атласная туфелька» была поставлена Ж.-Л. Барро.

^{сссcliv} *Адамов Артюр* (1908 – 1970) — французский драматург. начал литературную деятельность с участия в кружках сюрреалистов. В 50-е годы становится одним из ведущих драматургов «театра абсурда» («Вторжение», 1949; «Профессор Таранн», «Все против всех», 1953).

^{сссclv} *Беккет Сэмюэл* (1906 – 1989) — франко-английский прозаик и драматург ирландского происхождения. Лауреат Нобелевской премии по литературе за 1969 год. Ведущий представитель «театра абсурда». В 20 – 30-е годы секретарь Дж. Джойса. С 1937 года жил во Франции. Автор пьес «В ожидании Годо» (1952), «Последняя лента Крэппа» (1958), «Счастливые денечки» (1961), «Дыхание» (1971) и др.

^{сссclvi} *Жене Жан* (1910 – 1986) — французский поэт, прозаик, драматург, создатель так называемого «ритуального театра», сближающегося в некоторых аспектах с «театром абсурда». Первая пьеса Жене «Служанки» была поставлена

Л. Жуве в 1947 году. Некоторые пьесы Жене поставлены Бруком («Балкон», 1960; «Ширмы», 1964).

^{ccclvii} *Аполлинер Гийом* (1880 – 1918) — см. [комментарий к манифестам Театра «Альфред Жарри»](#).

^{ccclviii} *Ионеско Эжен* (1912 – 1994) — французский драматург румынского происхождения. Во Франции — с 1938 года. Представитель и фактический основатель «театра абсурда». Член Французской Академии с 1970 года. Автор пьес «Лысая певица» (1950), «Стулья» (1952), «Убийца по призыванию» (1958), «Носороги» (1959).

^{ccclix} *Брук Питер* (р. 1925) — английский режиссер. В 1964 году совместно с Чарлзом Маровицем организовал экспериментальные учебные занятия с частью труппы Королевского шекспировского театра, которые в честь Арто назвал Театром Жестокости.

^{ccclx} *Маровиц Чарлз* (р. 1934) — английский режиссер американского происхождения. В течение ряда лет сотрудничал с П. Бруком. В 1968 году открыл собственный театр Оупен Спейс, в котором им были поставлены пьесы современных авторов, а также написанные самим Маровицем обработки трагедий Шекспира «Гамлет», «Макбет», «Отелло» и др.

^{ccclxi} *ЛАМДА* (London Academy of Music and Dramatic Art) — одна из ведущих лондонских театральных школ, основанная в 1861 году. В 1960-е годы — маленький театр, где П. Брук и Ч. Маровиц в 1964 году организовали сезон Театра Жестокости.

^{ccclxii} *Салакру Арман* — см. примечание 1 к пьесе «Кровяной фонтан» [В электронной версии — [1](#)].

^{ccclxiii} *Джексон Гленда* (р. 1936) — английская актриса. Выступала в спектаклях многих лондонских театров. С 1964 года работала в труппе Королевского шекспировского театра. Принимала участие в сезоне Театра Жестокости, а также в других постановках Брука — «Марат / Сад», «US».

^{ccclxiv} «*Марат / Сад*» — сокращенное название пьесы западногерманского драматурга Петера Вайса (1916 – 1982) «Преследование и убийство Жана-Поля Марата, представленное труппой дома умалишенных в Шарантоне под руководством маркиза де Сада», поставленной П. Бруком в 1964 году.

^{ccclxv} В 1968 году П. Брук по приглашению Ж.-Л. Барро организовал в Париже международную театральную группу. Два года спустя на ее основе возник Международный центр театральных исследований. Одним из первых проектов центра была обработка мифа о Прометее «Оргаст», показанная на Международном фестивале искусств в Иране в 1971 году. Специально для этой постановки поэт Тед Хьюз создал новый язык. Спектакль был поставлен на вершине горы, возвышающейся над развалинами Персеполя, перед гробницей Артаксеркса. Другие постановки Центра: «Беседа птиц», импровизированный спектакль по поэме персидского поэта XII века Аттара (1973), «Тимон Афинский» Шекспира (1974), «Племя Ик» (1975), «Убью на холме» Жарри (1977), «Мера за меру» Шекспира (1978), «Вишневый сад» Чехова (1981).

^{ccclxvi} *Лавелли Хорхе* (р. 1933) — французский актер, режиссер

аргентинского происхождения. С 1961 года живет во Франции. Постановщик пьес У. Шекспира, Э. Ионеско, Ж. Тардо, Ф. Аррабаля («Зодчий и император Ассирии», 1967), В. Гомбровича, «Медеи» Сенеки и др. Рассматривает театр как игру с ритуализированными формами. Одно время под влиянием Ф. Аррабаля склонялся к шок-театру.

^{ccclxvii} *Савари Жером* (р. 1942) — французский режиссер, актер, драматург аргентинского происхождения. Основатель (1966) труппы Grand Magic Circus, с которой создал постановки: «Тарзан», «Робинзон Крузо», «От люльки к Мао» и др. Среди других постановок «Леоне и Лена» Г. Бюхнера, «Лабиринт» Ф. Аррабаля (1967).

^{ccclxviii} *Гарсиа Виктор* (р. 1932) — театральный режиссер аргентинского происхождения, с 1961 года работает главным образом во Франции. Постановки: «Служанки» Ж. Жене (1969), «Зодчий и император Ассирии» Ф. Аррабаля (1967), «Иерма» Ф. Гарсии Лорки (1971). Его работа строилась на концепции всеохватывающей окружающей среды. Его обвиняли в подчинении текста сценическому образу (действие «Иермы» происходило на наклонно натянутом полотне). Театр В. Гарсии близок к традициям испанского театра и театра Арто, Е. Гротовского, Д. Бека и Д. Малины.

^{ccclxix} *Аррабаль Фернандо* (р. 1932) — французский драматург испанского происхождения. Основные пьесы: «Два палача» (1956), «Лабиринт» (1956), «Кладбище автомобилей» (1957), «Фандо и Лиз» (1957), «Зодчий и император Ассирии» (1967), «Они надели наручники на цветы» (1969), «Плотские мучения и улады» (1985). В этих произведениях сформулирована, в частности, особая концепция «жестокости», отличная от артодианской. Исследователи сопоставляют пьесы Ф. Аррабаля с идеями Арто и драматургией «театра абсурда». Ф. Аррабаль выступал также в качестве режиссера и актера.

^{ccclxx} *Ливинг-тиэтр* — труппа-коммуна, основанная в 1947 году в Нью-Йорке Дж. Беком (р. 1925) и его женой Дж. Малиной (р. 1926). Они видели в спектакле нечто вроде коллективного ритуала. Постановки: «Король Убю» А. Жарри (1954), «Соната призраков» А. Стриндберга (1954), «Федра» Ж. Расина (1954), «Служанки» Ж. Жене (1965), «Антигона» Софокла (1967), «Франкенштейн» по роману Мэри Шелли (1965), «Рай сейчас» (1968) и др.

^{ccclxxi} *Оупен-тиэтр* — труппа, организованная в Нью-Йорке в 1963 году Джозефом Чайкиным и Питером Фельдманом, работавшими ранее в Ливинг-тиэтре. Их задачей было исследование коллективного творчества. В постановках часто использовались «трансформации», посредством которых один объект или персонаж становился другим. Первой крупной постановкой был «Вьет-Рок» (1966) — коллаж трансформаций по мотивам войны во Вьетнаме. Последующие постановки: «Дракон» (1968) — на материале Ветхого Завета, «Конечная станция» — исследование отношений человека со смертью, «Мутейшн Шоу» (1971), «Ночная прогулка» («Лунатик», 1973) — исследование уровней сна.

^{ccclxxii} *Перформанс-груп* — нью-йоркская труппа, основанная в 1967 году Ричардом Шехнером. Шехнер экспериментировал с театром окружающей

среды, коллективным творчеством, техникой тренинга. Первая постановка «Дионис 69» (1968) — монтаж на основе «Вакханок» Еврипида с импровизацией актеров и вовлечением в действие зрителей. В последующих постановках — «Макбет» У. Шекспира (1969), «Мамаша Кураж» Б. Брехта (1975) — публика уже принимала непосредственное участие в театральном действии.

^{ccclxxiii} *Брэд-энд-Паннет-тиэтр* — нью-йоркская труппа, основанная Питером Шуманом, немцем по происхождению. В спектаклях используются маски и куклы в человеческий рост. Труппа организует также уличные шествия и участвует в демонстрациях.

^{ccclxxiv} *Театр дю Солей* — театр, организованный в Париже в 1964 году Арианой Мнушкиной (р. 1939). Наибольший успех выпал спектаклю «1789», посвященному Французской революции, который был поставлен в 1970 году. В этом спектакле использовалось несколько сценических площадок.

^{ccclxxv} С 1959 по 1968 год Барро руководил театром Одеон. В 1968 году, после того как студенты захватили здание Одеона, Барро был освобожден от своих обязанностей. Он обосновался в бывшем зале для борьбы Элизе Монмартр, где поставил собственную обработку романа Рабле и «Убью на холме» по пьесам Жарри. В 1972 году Барро установил цирковой тент внутри неиспользуемого помещения вокзала Орсэ, где поставил «Ветер с Балеарских островов» и «Атласную туфельку» П. Клоделя, «Задиг» по произведениям Вольтера.

^{ccclxxvi} *Ронкони Лука* (р. 1933) — итальянский режиссер. «Неистовый Роланд» поставлен в 1969 году с римским Театро Либери, в этой постановке используются традиции итальянского народного спектакля. «Утопия» по произведениям Аристофана поставлена в 1975 году.

^{ccclxxvii} *Triomfo* — триумф (*ит.*).

^{ccclxxviii} *Дюлак Жермен* (1882 – 1942) — французский кинорежиссер, сценарист, теоретик кино. Фильм «Раковина и священник» по сценарию Арто был снят ею в 1928 году.

^{ccclxxix} Речь идет о работе Арто «Ван Гог, самоубитый обществом», написанной в 1947 году. (Книга Эсслина издана в 1976 году.)

^{ccclxxx} Арто лечился у доктора Эдуара Тулуза с 1920 года (со времени приезда в Париж), свою литературную деятельность Арто начинает в журнале Тулуза «Дёмэн». Врач-психоаналитик Рене Алленди лечил Арто в 1927 году. Жена доктора Алленди дала деньги для организации спектаклей Театра «Альфред Жарри».

^{ccclxxxi} *Poètes maudits* — проклятые поэты (*фр.*).

^{ccclxxxii} В 1937 году Арто совершил путешествие в Ирландию, чтобы находиться в нужное время в нужном месте, когда произойдет предсказанный им космический переворот. Обрато во Францию он отправился на корабле «Вашингтон», на котором и был задержан как буйный душевнобольной.

^{ccclxxxiii} Трость Арто была подарена ему другом Рене Тома и, по легенде, когда-то принадлежала самому св. Патрику Ирландскому. Арто очень

переживал потерю трости во время инцидента с полицией в Дублине.

^{ссclxxxiv} *Mutatis mutandis* — с известными оговорками (лат.).

^{ссclxxxv} *Шребер Даниэль Пауль* (1842 – 1911) — автор автобиографической книги «Записки нервнобольного» (1903). З. Фрейд в своих работах использовал эту книгу для описания фантазий параноика.

^{ссclxxxvi} *Хорт Жан* (Hort) — швейцарский актер, работавший в труппе Жоржа Питоева, когда уже в Париже в ее спектаклях участвовал Арто (1923). Написал книгу «Антонен Арто, самоубитый обществом» (1960).

^{ссclxxxvii} Имеется в виду карта Таро, которая носит название Повешенный. На ней изображен человек, повешенный за ногу на виселице. В физическом плане эта карта обозначает жертву. В работе Арто «Новые откровения бытия» эта карта трактуется как центральная.

^{ссclxxxviii} *Фуко Мишель Поль* (1926 – 1984) — французский философ, историк и теоретик культуры, представитель французского структурализма. В книге «Безумие и неразумие. История безумия в классическую эпоху» (1961) рассматривает проблемы социальной обусловленности познания. В своих работах Фуко ссылается на Арто.

^{ссclxxxix} *Делез Жиль* (1926 – 1995) — профессор философии Лионского университета, один из крупнейших современных французских философов. «Анти-Эдип» (1972) — первый том двухтомника «Капитализм и шизофрения», написанного Делезом в соавторстве с профессиональным психиатром, психоаналитиком Феликсом Гваттари. Второй том — «Тысячи плато» (1980). В книге Делеза «Логика смысла» (1969) есть глава об Арто.

^{сссxc} *Лэнг Рональд Дэвид* (р. 1927) — шотландский психиатр. Рассматривает психоз как реакцию сознания на агрессивность среды. Автор книги о шизофрении «Разделенное Я». В 1965 году создал центр, где пациенты-шизофреники и врачи жили вместе и где необычное поведение рассматривалось как попытка самозащиты индивидуума от мира.

^{сссxi} «Чикагская семерка» — дело по рассмотрению обвинений против организаторов беспорядков в Чикаго в 1968 году в связи с проведением съезда Демократической партии. Трехлетнее разбирательство превратилось в театрализованное самовыражение обвиняемых.

^{сссxii} Имеется в виду роль монаха Масьё, исполненная Арто в фильме К. Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1927).

^{сссxiii} Лекция М. К. Мамардашвили «Метафизика Арто» была прочитана в апреле 1988 года в Тбилисском университете.

В центре философской системы Мераба Мамардашвили (1930 – 1990) проблема мышления и творческого акта как реализации человеческого предназначения. Основную философскую мысль Мамардашвили сводит к вопросу о реализации катартического процесса. Важнейшую роль в этой системе играет искусство: «Специальные продукты искусства — это как бы приставки к нам, через которые мы в себе воспроизводим Человека» (Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 88). Театральная концепция грузинского философа сводится к двум моментам. Первое:

театральная ритуализация, которая позволяет факту обрести форму, соответствующую непередаваемой естественной сущности. Второе: снятие через театр искусственной театральности жизни и раскрытие «присутствия отсутствующей реальности». Этот момент близок артодианскому пониманию театра.

В известных выступлениях, специально посвященных театру, Мамардашвили не касался имени Арто, хотя близость их мировоззрения очевидна. Лекция «Метафизика Арто» впервые опубликована в журнале «Московский наблюдатель» (1991. № 4. С. 14 – 19).

^{сссxciv} *Вайль Симона* (Вейль, 1909 – 1943) — французская писательница, философ-мистик. В 1936 году участвовала в борьбе за испанскую республику, после — за освобождение Франции. Умерла в Лондоне. Книги ее стали известны после смерти. Среди ее сочинений «Сверхъестественное знание» (опубл. 1949), «Письмо монаху» (1951), «Творящее состояние» (1951), «Греческий источник» (1953). В этих произведениях остро чувствуется дисгармония мира, вызванная тяжелыми военными потрясениями и кризисом гуманизма. Этому противопоставляется индивидуальное просветление человека.

^{сссxcv} Очень глубокая мысль философа о «завершенности смысла» в театре через сложение знаковой реальности с действительным миром полнее сформулирована в работе «Время и пространство театральности» (Театр, 1989. № 4. С. 105 – 108). В «Метафизике Арто» Мамардашвили устанавливает преемственность идеи «завершенности смысла» и античной теории катарсиса.

Вместе с тем в данной статье содержится явная терминологическая неточность при описании катартического процесса. На самом деле «все сводится» к развязке трагедии, а кульминационный момент — это максимальное напряжение конфликта и, по Аристотелю, перелом от «завязки» к «развязке».

Что касается мотива смерти как непрямого условия «познания-прозрения» героя, эта тенденция сложилась в эпоху Ренессанса. В античном театре познание далеко не всегда связано со смертью.

^{сссxcvi} В этой и других статьях Мамардашвили понятия «реальность» и «реальная жизнь» постоянно употребляются не в артодианском, а в бытовом смысле этих слов.

^{сссxcvii} Намек на одну из первых (1925) книг Арто «L'ombilic des Limbes» («Пуп лимбов»), куда вошло несколько небольших прозаических текстов и пьеса «Кровавый фонтан».

Лимб (Limbus — кайма *лат.*) — первый круг католической структуры ада, где находятся души не грешников, но некрещеных (в том числе младенцев, умерших до крещения).

^{сссxcviii} Несколько подробнее Мамардашвили развивает эту мысль в беседе «Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно...» (Мамардашвили. М. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 136 – 137).

^{сссxcix} Речь идет об арийских племенах, переселившихся в III –

П тысячелетиях до н. э. на территории Ирана и Индии. Прародиной ариев называются различные регионы от Амударьи и Аральского моря до северного или южного побережья Балтийского моря. Называется также Южный Кавказ и Северная Месопотамия или Южный Урал и Поволжье.

^{cd} Мамардашвили касается лишь одного аспекта Жестокости, так сказать прикладного, направленного на исчерпание жестокости обыденной.