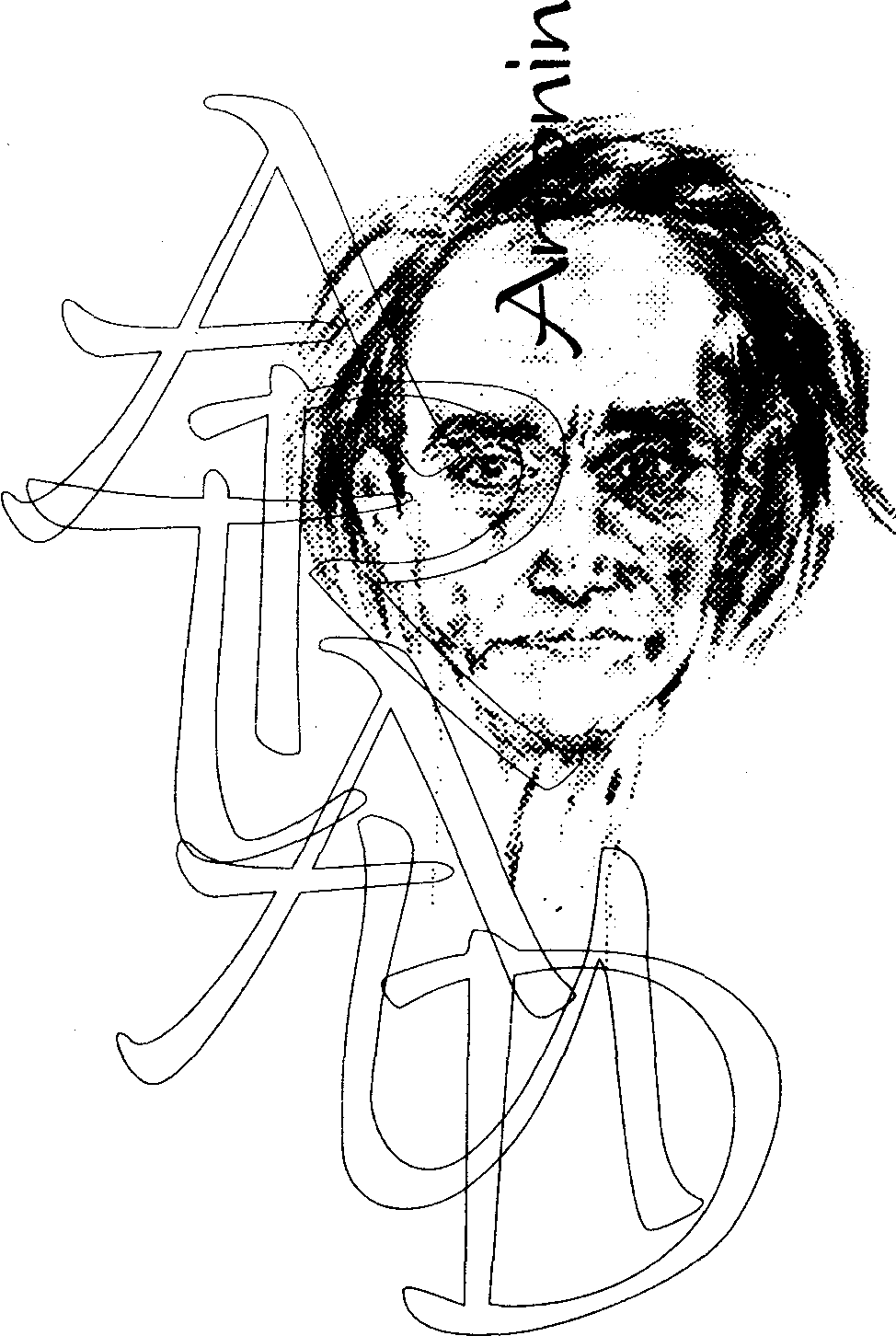
**Антонен Арто**



**Манифесты**

**Драматургия**

**Лекции**

**Философия** **театра**

СИМПОЗИУМ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ МОСКВА

**2000**

УДК 7.0 ББК 85.33 А86

*Перевод с французского*

*Составление и вступительная статья* Вадима Максимова *Комментарии* Вадима Максимова и Александра Зубкова *Художник.* Михаил Занько

*©* Издательство «Симпозиум», 2000

© В. Максимов, составление, вступительная статья, 2000

© А. Зубков, В. Каплун, О. Кустова, В. Макси­мов, Г. Смирнова, переводы, 2000

© В. Максимов, А. Зубков, комментарии, 2000 ISBN 5-89091-123-6

© М. Занько, оформление, 2000

[Антонен Арто, его театр и его двойник 5](#_Toc511484405)

[Кровяной Фонтан1 36](#_Toc511484406)

[Самурай, или Драма чувства1 40](#_Toc511484407)

[Манифесты Театра «Альфред Жарри» 47](#_Toc511484408)

[Театр «Альфред Жарри»1 47](#_Toc511484409)

[Театр «Альфред Жарри». Год первый. Сезон 1926-1927 годов 50](#_Toc511484410)

[ПРОГРАММА СЕЗОНА 1926-1927 ГОДОВ. 53](#_Toc511484411)

[Манифест театра, который не успел родиться 54](#_Toc511484412)

[Театр «Альфред Жарри». Сезон 1928 года1 59](#_Toc511484413)

[Театр «Альфред Жарри»1 64](#_Toc511484414)

[Театр «Альфред Жарри» в 1930 году1 67](#_Toc511484415)

[План постановки «Сонаты призраков» Стриндберга1 77](#_Toc511484416)

[Философский камень1 87](#_Toc511484417)

[Театр и его Двойник 94](#_Toc511484418)

[Театр и культура1 94](#_Toc511484419)

[Театр и чума20 102](#_Toc511484420)

[Режиссура и метафизика45 117](#_Toc511484421)

[Алхимический театр67 132](#_Toc511484422)

[О Балийском театре76 138](#_Toc511484423)

[Восточный театр и западный театр93 152](#_Toc511484424)

[Пора покончить с шедеврами96 158](#_Toc511484425)

[Театр и Жестокость111 168](#_Toc511484426)

[Театр Жестокости (Первый Манифест)117 173](#_Toc511484427)

[Письма о Жестокости137 185](#_Toc511484428)

[Письмо первое138 185](#_Toc511484429)

[Письмо второе141 186](#_Toc511484430)

[Письмо третье143 187](#_Toc511484431)

[Письма о языке144 189](#_Toc511484432)

[Письмо первое146 189](#_Toc511484433)

[Письмо второе148 191](#_Toc511484434)

[Письмо третье 196](#_Toc511484435)

[Письмо четвертое 200](#_Toc511484436)

[Театр Жестокости (Второй Манифест)158 205](#_Toc511484437)

[1. Относительно содержания, 205](#_Toc511484438)

[2. Относительно формы 206](#_Toc511484439)

[Чувственный атлетизм165 212](#_Toc511484440)

[Два замечания179 221](#_Toc511484441)

[I. Братья Маркс 180 221](#_Toc511484442)

[II. «Вокруг матери» Драматическое действие Жан-Луи Барро 183 224](#_Toc511484443)

[Театр Серафена1 227](#_Toc511484444)

[Три лекции, прочитанные в Университете Мехико 233](#_Toc511484445)

[Сюрреализм и революция1 234](#_Toc511484446)

[Человек против судьбы1 244](#_Toc511484447)

[Театр и боги1 253](#_Toc511484448)

[ПРИЛОЖЕНИЕ 261](#_Toc511484449)

[Мартин Эсслин. АРТО *(Главы из книги)* 262](#_Toc511484450)

[Пределы языка 262](#_Toc511484451)

[Театр Арто — теория и практика 274](#_Toc511484452)

[Больше дьяволов, чем может вместить необъятный ад 296](#_Toc511484453)

[Иррационализм,агрессия, революция 309](#_Toc511484454)

[Мераб Мамардашвили. Метафизика Арто 318](#_Toc511484455)

[Комментарий 336](#_Toc511484456)

[КРОВЯНОЙ ФОНТАН 337](#_Toc511484457)

[САМУРАЙ, ИЛИ ДРАМА ЧУВСТВА 340](#_Toc511484458)

[МАНИФЕСТЫ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ» 341](#_Toc511484459)

[Театр «Альфред Жарри» 343](#_Toc511484460)

[Театр «Альфред Жарри». Год первый. Сезон 1926-1927 годов 343](#_Toc511484461)

[Манифест театра, который не успел родиться 346](#_Toc511484462)

[Театр «Альфред Жарри». Сезон 1928 года 347](#_Toc511484463)

[Театр «Альфред Жарри» 349](#_Toc511484464)

[Театр «Альфред Жарри» в 1930 году 352](#_Toc511484465)

[ПЛАН ПОСТАНОВКИ «СОНАТЫ ПРИЗРАКОВ» СТРИНДБЕРГА 356](#_Toc511484466)

[ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ 358](#_Toc511484467)

[ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК 359](#_Toc511484468)

[Театр и культура (Предисловие) 360](#_Toc511484469)

[Театр и чума 367](#_Toc511484470)

[Режиссура и метафизика 374](#_Toc511484471)

[Алхимический театр 378](#_Toc511484472)

[О Балийском театре 381](#_Toc511484473)

[Восточный театр и западный театр 385](#_Toc511484474)

[Пора покончить с шедеврами 386](#_Toc511484475)

[Театр и Жестокость 390](#_Toc511484476)

[Театр Жестокости (Первый Манифест) 391](#_Toc511484477)

[Письма о Жестокости 396](#_Toc511484478)

[Письма о языке 398](#_Toc511484479)

[Театр Жестокости (Второй Манифест) 401](#_Toc511484480)

[Чувственный атлетизм 402](#_Toc511484481)

[Два замечания 405](#_Toc511484482)

[ТЕАТР СЕРАФЕНА 407](#_Toc511484483)

[ТРИ ЛЕКЦИИ, ПРОЧИТАННЫЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ МЕХИКО 410](#_Toc511484484)

[Сюрреализм и революция 410](#_Toc511484485)

[Человек против судьбы 413](#_Toc511484486)

[Театр и боги 414](#_Toc511484487)

[Мартин Эсслин АРТО 416](#_Toc511484488)

[Пределы языка 417](#_Toc511484489)

[Театр Арто —теория и практика 418](#_Toc511484490)

[Больше дьяволов, чем может вместить ад 426](#_Toc511484491)

[Иррационализм, агрессия, революция 427](#_Toc511484492)

[Мераб Мамардашвили МЕТАФИЗИКА АРТО 427](#_Toc511484493)

[Содержание 430](#_Toc511484494)

# Антонен Арто, его театр и его двойник

Антонен Арто принадлежит к тому ряду деятелей культуры XX века, значение которых для современности огромно и непре­ложно. 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, Нерваля, Бодлера, Ницше — или предсказателей, таких, как Нострадамус, в шифрованных 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 Ницше**\***. 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»**\*\***. 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

**\*** Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1992. С.377.

**\*\*** Там же. С. 380.

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»**\***,—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 противополагающийся 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 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

**\*** Мамардашвили М. Как я понимаю философию. С. 381, 377.

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» Фридириха Ницше и в «логическом атомизме» Людвига 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»**\***, 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 дада**\*\***. 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.

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 «Сомненья Сганареля». Люнье-По возлагает на Арто большие надежды, он предлагает ему роли в «Иуне Габриэле

**\*** Artaud А. Ач theatre de 1'CEuvre. In. Demain. 1920. №82. Cit.: Artaud A. (Euvres completes. Т. 2. Paris, 1973. Р. 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.

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

Боркмане» Ибсена и в «Сонате призраков» Стриндберга. Однико 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, Тентажиль, 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 возможностти, 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 Лю-нье-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 определят 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. Дюллену 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 — Артюр 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 «Груди 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 сюрреализмa 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» **\***. 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»**\*\***. Но режиссер пошел дальше. В глубинных слоях сна он обнаружил не некую иную реальность, а мифологиче­скую структуру, целостную, фантасмагорическую 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» (П, 40—41). Спектакль строился на принципах симультанного вос­приятия явлений во сне, сосредоточенного на одном центральном объекте. По мнению ученых, композиция сна строится следующим

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

**\*\*** Там же. С.46.

образом: «Во время сновидений субъект сосредоточен каждый раз 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»**\***. 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»**\*\***. 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 требова-

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

**\*\*** Brunel P. Strindberg et Artaud // Revue d'histoire du theatre. 1978. №3. P. 351.

лись 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.

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 «Гризьелла». Две наиболее крупные роли Арто относятся к 1927 году: это монах в фильме Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» и Марат в «Наполеоне» Абеля 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 Арто **\***), 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 Абеля 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» **\*\***.

**\*** Иностранная литература. 1974. № 5. С. 250. **\*\*** См.: Арто А. Кино и реальность // Из истории французской киномысли: Немое кино (1911—1933 гг.). М., 1988. С. 184—186.

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 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 «cruaute» (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» **\***. Арто тоже стремится отделить от

**\*** Фуко Мишель. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 237—238.

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.— 5. *М.) —* причина того, что вещи начинают мстить за себя, и та поэзия, которой нет больше в нас и которую нам более не удается 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 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 традиция**\***. Идея Пустоты (санскр. «шунья») заключает 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 „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"» **\*\***. Таким образом, любая форма расценивается как промежуточная стадия и не принимается во внимание на существующем уровне. Но как реализовать идею Пустоты на сцене?

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

**\*\*** Цит. по кн.: Психологические аспекты буддизма. Новосибирск:

Наука, 1986. С. 54.

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» **\***.

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 вселичностный характер.

По ходу действия крюотического 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 крюотического театра (растрачивание обыденной 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

**\*** Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. М., 1987. С. 236—237.

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 крюотического 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 крюотического 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 ответственнейшую 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 умирала» 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 крюотического 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 — крюотическом 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 крюотический 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 болезненое 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 Revele» — «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 крюотического театра. Он именует 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 Федьер 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 крюотического пе­риодов. Этот этап можно назвать жизнетворчеством. Антитеатр достиг своего абсолюта. Спектакль разыгрывается для самого себя. Сюжет этого спектакля — уничтожение субъктивной фор­мы. Литературная основа зафиксирована в дневнике, где в эзоте­рической форме с использованием звукосочетаний 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 крюотического 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 барабане, 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.

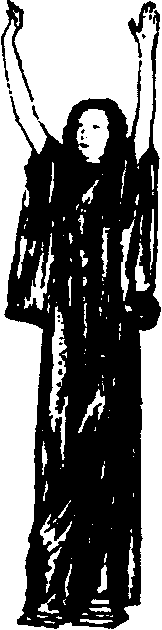
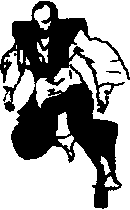
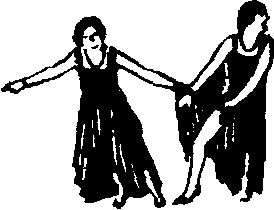
Это было в феврале 1948 года. А 4 марта Арто умер от рака прямой кишки. В одиночестве. Последние месяцы он не ограничи­вал себя в употреблении наркотиков, пытаясь заглушить боль. Похоронили его на кладбище в Иври-сюр-Сэн. Друзья настояли на отказе от отпевания, что вызвало крайнее неудовольствие матери 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 Фонтан1

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 устроен2.

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 руками3.

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! Кормилиц а. 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)*4. 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 хватает 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 сцену5. 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 ее6.

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 покрывалом7. Тогда множество скорпио­нов выносят снизу одежду Кормилицы и начинают размножаться в ее половых органах, которые пухнут и трескаются, становятся стеклян­ными и сверкают как солнце8. Юноша и Содержательница удирают как трепанированные.

Девушка *(поднимаясь, ослепленная).* Святая Дева! Ах, это то, что он искал!

ЗАНАВЕС9

# Самурай, или Драма чувства1

**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 размозжат череп, пусть ему размозжат 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? Одеяние 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 объятья 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. Ик 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 этакой 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»

## Театр «Альфред Жарри»1

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 событие2.

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 театра3 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 реальным4. 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 завершенный. Такой спек­такль и есть идеальный театр5. 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

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 закричать2.

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 все3.

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)4.

В него войдут:

«Боязнь Любви». Диалог Альфреда Жарри5 (первое представление).

«Старец гор». Схематическая пьеса Альфреда Жарри в пяти актах6 (первое представление).

«Таинства Любви». Пьеса Роже Витрака в трех актах7 (первое представление).

В последующие спектакли войдут:

«Трагедия мстителя» Сирила Тернера8 (первое пред­ставление).

«Сновидения» Августа Стриндберга9 (первое пред­ставление).

«Кровяной фонтан» Антонена Арто10 (первое пред­ставление).

«Жигонь» Макса Робюра11 (первое представление).

Пьеса Савинио12.

## Манифест театра, который не успел родиться

*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. Промахнуться 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 возвратить 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 неявленного2.

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 являются3. 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 воображаемого4. 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 взращена 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 жизни5,— 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 Арта*

*13 ноября 1926 года*

P.S.6 — 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 поверхностным7. 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 веков8,— и я бы сказал тогда, что мы совершили единственную в своем роде революцию, о которой стоит упоминать.

Надо бы кое-куда подбросить бомбу9 — 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 года1

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 спектакль2. 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 речь3.

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 Витрака4.

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 modo5 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 церковью6.

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 всем7.

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 считаться8.

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»1

Театр «Альфред Жарри» был создан весной 1927 года. Первым спектаклем, который был поставлен, стали «Та­инства Любви» Роже Витрака в Театре дё Гренель (Theatre de Grenelle) 2 и 3 июня этого же года2.

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 Париже3. В июне 1928 года были показаны «Сновиде­ния» Стриндберга4 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 собирается5.

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 integral). 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 интереса6.

Мы отказываемся раз и навсегда видеть в театре не­кий музей шедевров7, 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* (emotion interessee). Некоторую воспламеняю­щую силу жеста и слова. Реальность, рассматриваемую одновременно и спереди и сзади. Галлюцинацию, понима­емую как главное драматическое средство.

## Театр «Альфред Жарри» в 1930 году1

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*2.

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 Клоде-ля, 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, скатология3, 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» сделает все возможное, что­бы давать вечерние спектакли регулярно4.

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 смиряться 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 сногсшибатель­ную цену.

Таким образом. Театр «Альфред Жарри» вынужден был и в этом году давать свои спектакли в конце сезона5.

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, вдень выступления С. М. Эйзенштейна в Сорбонне там было, кроме префекта полиции, человек сто агентов, рассеянных в толпе6. 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 заблуждение7.

КОНКУРЕНЦИЯ. Вполне естественно, что все пред­ставители «авангарда», занимающие высокие должности или домогающиеся 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 игры8, 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* (evenements 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 персонажи9, быстрые движения, стереотипные позы, выражения, вошедшие в поговорку, шансонетка, опера и т. д.— все это, в зависимости от раз­мера пьесы, займет подобающее 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 недвижности и завершающийся судо­рожным плачем10.

Поспешим отметить, что мы понимаем под юмором развитие определенного иронического знания (в духе немецкой иронии), в общем характерное для эволюции современного духа11. 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 свободе12.

Театр «Альфред Жарри» намерен отказаться от всего, что так или иначе связано с суевериями, как, например, религиозные, патриотические, оккультные, поэтические и т. п. чувства13. Он допускает их лишь для того, чтобы изобличить и опровергнуть. Он принимает только *поэзию фактическую* (la poesie de fait)14, *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 е *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*15*.*

Относительно идей, которыми театр руководствуется: он вполне разделяет неподражаемые юмористические за­веты «Короля Убю» и строго позитивный метод Раймона Русселя16.

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 артистического17, 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 параграфе18.)

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 элементов19.

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» Стриндберга1

В отличие от «Трафальгарского удара» («Coup de Trafalgar»)2 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 месте3.

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 акте4.

*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 получат особое значе­ние, например «глазок в двери», обозначенный сильным световым пятном, будет привлекать внимание с самого начала5.

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 сцены6.

*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 Гревен7, но не везде одинаково. Этот свет должен быть очень светлым, почти белым.

Он высветит 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 комнат8.

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 насквозь9.

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» 10.

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 11.

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 неспокойной, 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 камень1

*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, посредине разрезан; так что, когда его отводят в сторону, становится заметен яркий красный свет: это то место, где находится операционная.

*Действующие лица*2

Доктор Паль.

И з а б е л ь: 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 Паля, 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 евнуха3. |

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 жираф 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 играться 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:

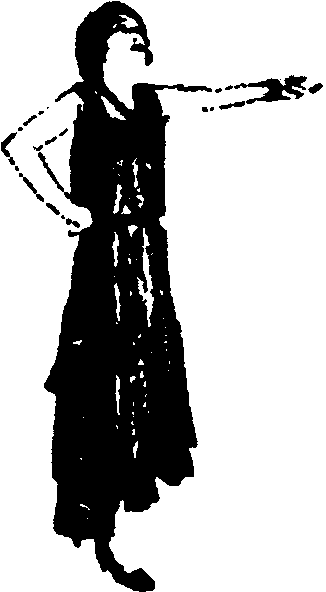
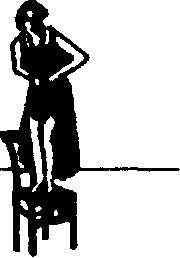
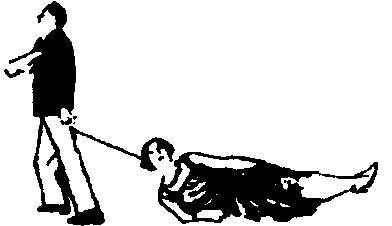
«СКОЛЬКО МОЖНО МЕШАТЬ МНЕ РАБОТАТЬ!»

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, вися в пространстве, трясут друг друга, слов­но сита, в движении, имитирующем движение любви.



Театр и его Двойник

Театр Серафена

# Театр и его Двойник

## Театр и культура1

*(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 голод2.

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 обозначают3.

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 им4.

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 божественного5.

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 направление6.

Но как бы громко ни звучали наши магические закли­нания, в глубине души мы испытываем страх перед жиз­нью, целиком попавшей под начало жизненной магии7.

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.8

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 протеста9.

Протеста против сужения этого понятия, против пре­вращения культуры в какой-то немыслимый 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 не­движную 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 10.

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 Кецалькоатля11, 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 свой куриль­ницей, похожей на треножник Инквизиции; Тлалок12, 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 13.

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 (desinteressee) концепции искусства свою концепцию, магическую и безудержно эгоистическую, то есть заинтересованную (interessee)14. 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 форма­ми15. 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 desinteressee), но это все-таки идея действия, властно побеждающая соблазн покоя16.

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 це­ликом17.

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 18.

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 омертвению.

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 священно, 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 окаянное, так это пристрастие задержаться — по праву художника — на форме, вместо того чтобы, как осужденные на костер, благословить свое пожарище19.

## Театр и чума20

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 преображения 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 мо-

какого-то преображения 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 болезни21.

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 Сиракуз22 (если вообще слово «вирус» не явля­ется сокращенным обозначением чего-то иного), и тем вирусом, о котором речь идет в описании чумы у Гиппо­крата23, 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 Нострадамусу24 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 евреев25. 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 magnetique 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, повинуясь клокотанию 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 обсидиана26, 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 крошку27.

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 воли28. 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, удается изолировать одного из тех головас­тиков с круглой головой и коротким хвостом, которых можно обнаружить только под микроскопом, и он называ­ет его микробом чумы29. 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 зла30, 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 Гиппократа, 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 дворцы31; 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 редеют огни, видны стычки отдельных семейств у костров, затем всеобщее бегство — трупов слишком много. Вот трупы уже загро­мождают 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, обутые 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 immediate), 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 обесчещивает своего 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 спасать­ся 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 personnalite totale)32. 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, гоняющимся 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 космосом33.

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 Божием»34 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.

«Знайте 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 Сципиону**[[1]](#footnote-2)**, 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 питает эту злосчастную страсть, спасшись при осаде Рима и убежав в Карфаген, проводили каждый день в театре, наперебой сходя с ума по гистрионам»36.

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 очи­щение37.

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 неслыханным грохотом,— ведь театр начинает­ся с того момента, когда действительно начинает проис­ходить что-то невозможное и когда выходящая на сцену поэзия поддерживает и согревает воплотившиеся симво­лы38.

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» Форда39, 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 геройство, 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»40. Оба героя фальшивы, лицемерны, лживы во имя своей нечеловеческой страсти, которую законы ограничивают и стесняют, но которую они смогут поставить выше за­конов.

Месть за месть 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 месть и смерть ожидают столь дерзкое и столь неотразимое зло­деяние.

Однако нет. Джованни, любовник,— образ, созданный пылким поэтом,—сумеет подняться над местью и пре­ступлением благодаря новому преступлению, страстному и неописуемому, он преодолевает страх и ужас благодаря большему 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, посмевшего 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 Мистериях41, 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 наверх 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, сумрачной42. Потому что уже давно платоновский Эрос, половое чувство и сво­бода жизни исчезли под темной оболочкой *libido*43*.* 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 по­терь44. 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 метафизика45

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 Лейден46. 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 эпоху47. 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 заметен 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 прогуливающихся 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 обворожить 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 вовсю 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 осталь­ного48.

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 реактив49. 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 50.

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 картины51.

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?52

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, *проституирована),* 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 языка53.

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 сцене**[[2]](#footnote-3)**, 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 преображает.

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 значение54, как в некоторых неизвращенных пантомимах.

Под «неизвращенной пантомимой» («pantomime поп 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)55, 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 помощью бесчисленных символов Писания, например игольного ушка, через кото­рое не может пройти верблюд56.

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 scene) или «постановкой» («realisation») 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 — ив 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 самих57. 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 пулемет58. 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»)59. 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 смехом60.

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 Маркс61 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 немногое:

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'imprevu 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 (Etre invente), 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 театра62.

Балийцы63 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)»64.

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* (metaphysique en activite)65.

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.

Соовершенно 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 высвобождать 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 времени66, 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 театр67

Есть таинственное внутреннее сходство между основ­ными принципами театра и алхимии68. 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, опасной69 и типической (typique)70, 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 значит71. Хорошо еще, если от человека останется там хотя бы голова, голова совсем го­лая, податливая и живая, где достало бы формообразующей материи (matiere formelle) ровно на то, чтобы эти Основы могли развить свои силы ощутимым и закончен­ным образом72.

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 аберраций, 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 сознавали предельно ясно)73—мира, где движутся пер­сонажи, предметы и образы — в общем, все то, что со­ставляет *потенциальную реальность* (realite 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 удается воскресить не только изначальные ориентиры духа (наш убийственный логический интеллектуализм 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 Mysteres), родственно связана со вторым актом Творения, актом трудностей и Двойников, актом материализации и осяза­емого уплотнения идеи74.

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 изобилия 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 Платона75, 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 театре76

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 развиться 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 рубленных позах, в синкопах77 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 перспективы78. 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 театральной условности ее выс­ший смысл79; 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 отрабатывание приемов заразительной 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, исключающим всякую попытку спонтанной импро­визации, горизонтальные движения голов, которые, ка­жется, перекатываются 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 ритма80, 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 мира81. Так как в принципе в послед­ней части спектакля речь идет именно о внутренней борьбе. Можно еще попутно отметить высокий уровень великолепного театрального оформления, которого балийцы 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»82.

\* \* \*

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 нет83; 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 инициативы84. 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 печалями, 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 ритуала85; 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 жестикуляции артистов звуковые качества оркес­тра, и наоборот86.

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, по­бегами, 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'avantles mots)87.

Это театр, устраняющий актера ради того, кого на на­шем западном жаргоне мы называем постановщиком; но он здесь становится кем-то вроде магического распорядетеля, мастера священных церемоний. И материал, с кото­рым он работает, темы, которые он затрагивает, принад­лежат не ему, а богам88. 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 исключающее 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 хаос89.

На представлениях Балийского театра переживается состояние до языка (d'avant le langage), но которое способ­но обрести свой язык: музыку, жесты, движения, слова90.

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 удается сообщить мистический смысл самой форме одеяния, 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 (virtualite), 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 страха91.

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 клокотание 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 сами92.

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 саму 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 театр93

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 Становлением94.

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 непере­водимо. 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»95.

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 одном-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 шедеврами96

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 сначала97.

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 роде98.

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 (mystere), она только и ждет, как бы узнать законы, рас­крывающие судьбу, и как бы угадать саму 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 раза99.

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 desinteressee du theatre), когда представление оставляет публику непричастной и ни один брошенный в нее образ не может вызвать потрясения в ее душе, оставить там во­веки неизгладимый след100.

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 психологии101.

Остервенело пытаясь 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 самоубийство102 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 труднопостижимом 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 эпидермисов103 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 объяснить104.

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 105,— 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 функции106

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 массаж107. 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 — ив 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 делается108. Тут есть риск. Нельзя забывать, что театральный жест — это прежде всего на­сильственный жест, но он не нацелен на результат, это жест незаинтересованный (desinteresse)109. 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 ехерtionnelle de derivation).

Я предлагаю театр, вызывающий транс, как вызывают транс танцы дервишей и йсавийа110; 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 Жестокость111

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 способности112.

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 (theatre 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 силы113.

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 pensee) 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"4. 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 отшельника115.

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 116.

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)117

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 сло­ва118. 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 119.

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 исступленно 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 умалять 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 грез и снови­дений, где тяга к преступлению, эротические кошмары, зверства и химеры, несбыточные представления о жизни и мире, даже позывы к каннибализму вырвутся наружу уже не в мирном иллюзорном плане, но из глубин его соб­ственного бытия120.

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*121, 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 theatre). 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* 122.

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*123.

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 изо 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* 124.

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 Примитива1^. 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 Лира в сцене бури; больших, в челове­ческий рост, музыкальных инструментов; предметов неведомой формы и неведомого назначения*126.

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* 127.

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 integral). 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*128*.*

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 жестикуляция, 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* 129*.*

ПРОГРАММА

*Мы поставим, не придерживаясь текста:*

*1. Адаптацию пьесы эпохи Шекспира, отвечаю­щую нынешнему тревожному состоянию умов, будь* *это шекспировский апокриф, например «Arden of Faversham»*130, *либо другая пьеса того же времени.*

*2. Пьесу необычайной поэтической свободы Леон-Поля Фарга*131.

*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* 132.

*5. Взятие Иерусалима, по Библии и Истории*133, *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*134.

7. *Одну или несколько романтических мелодрам, где неправдоподобие станет действенным и конкрет­ным элементом поэзии*135.

*8. «Войцека» Бюхнера, из духа противоречия соб­ственным принципам и в качестве примера того, что можно извлечь на сцене из конкретного текста*136.

*9. Произведения елизаветинского театра, осво­божденные от текста, где будет сохранен лишь внеш­ний наряд эпохи, ситуации, персонажи и действие.*

## Письма о Жестокости137

### Письмо первое138

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 cruaute pure), без разрывания плоти. А впрочем, рассуж­дая философски, что же такое жестокость? В рационали­стическом смысле жестокость означает суровость, неумолимую решимость действия, абсолютный необрати­мый детерминизм139.

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 непрестанного осозна­ния сделанного 140. Именно осознание придает отправле­нию любого жизненного акта свой кровавый цвет, свой налет жестокости, так как ясно, что жизнь — это всегда чья-то смерть.

### Письмо второе141

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 непрестан­ный 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 142.

### Письмо третье143

[Андре] Р[олану] де Р[еневилю]

*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 языке144

### Письмо первое146

Б[енжамену] К[ремьё]

*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 сцени-

[196]

ческого 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.

[197]

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 articule) на сцене преобладает над всеми другими постановочными средствами146.

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 сильней 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 вещах147, 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.

[198]

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 недвижной и инертной, так что, проходя в нашем сознании, она не в силах всколыхнуть всей сис­темы естественных аналогий, как это бывает в восточных языках.

[199]

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 второе148

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 Копо149. 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.

[200]

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.

Грамматику 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,

[201]

заставлять его говорить; я беру протяженные предметы и вещи в качестве образов и слов, я соединяю их и приво­жу к соответствию по законам символизма150 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 немногое, 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 предметов151. 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

[202]

жестким и определенным, как и в любом литературном произведении, но гораздо богаче в объективном плане.

Р. 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 предает 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 самом 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 триад152. Существует шесть основных триад, но их комби­нациям нет числа, поскольку именно из них исходит вся­кая жизнь153. 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 voce154 до тяжело ширящейся бури медленно нарастающего хора.

[203]

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 дополнят 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 пора-

[204]

женных 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 привносят 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 эма­нация155, 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

[205]

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 жечь156.

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

[206]

решето, видит, как исчезают в бездне его старые ценнос­ти. Общественная жизнь разваливается в своей осно­ве 157. 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.

[207]

### 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

[208]

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 омертвению.

Восточный театр сумел сохранить в слове способ­ность к расширению, ведь ясный смысл еще далеко не

[209]

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 смыла, 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, устро-

[210]

ятся 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 «Шабаши» 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

[211]

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 (gratuite), которая ей бывает свойственна. Вот к этой немотивированности и стягиваются все проблемы театра.

## Театр Жестокости (Второй Манифест)158

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.

[213]

Это будут космические, универсальные темы, взятые из самых древних текстов мексиканской, индийской, иудейский, 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 непосредствен-

[214]

но 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.

[215]

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 поэзии159, 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

[216]

в чувствах зрителя. Это значит, что между жизнью и те­атром больше нет явного разрыва и нарушения связей160. 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» 161.

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

[217]

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 истории162.

В столкновении нравственного хаоса163 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 внутреняя борьба раздираемого внутренними противоречиями вождя Монтесумы, моти­вы поступков которого история до сих пор не в состоянии нам разъяснить164.

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.

[218]

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.

[219]

## Чувственный атлетизм165

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 мира166, 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 опоры167.

Но с той новой оговоркой, что движение здесь направ­лено в обратную сторону, и, например, если речь идет

[220]

о дыхании, там, где тело актера опирается на дыхание, у борца и атлета дыхание опирается на тело168.

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 вызывет.

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 полом169.

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 удается 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 мумий170, 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

[221]

призраков, у этого двойника долгая память. Память сердца долговременна; актер, конечно, думает сердцем, и сердце здесь решает все171.

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 средь бе­лого дня172.

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

[222]

и сохранения дыхания, словно некоего драгоценного пер­воэлемента 173.

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** 174 |
| **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

[223]

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, андрогинное175. 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 неявленным176.

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, ког-

[224]

да 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.

[225]

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 сол-

[226]

нечном 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 испускают 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 кожу177.

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 178. 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 взращивая эмоцию в своем теле, 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.

[227]

Познать точки локализации на теле — значит восста­новить магическую цепь.

И я могу в иероглифе дыхания вновь обрести идею священного театра.

N. 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 замечания179

### I. Братья Маркс 180

Первый фильм братьев Маркс, который мы здесь виде­ли, «Animal Crackers» 181, 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

[229]

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»182, 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

[230]

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 несуразностях 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 помешает 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.

[231]

### II. «Вокруг матери» Драматическое действие Жан-Луи Барро 183

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 саму 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 ощетинившаяся 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

[232]

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,— священно, 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

[233]

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 Серафена1

*Жану Полану*

*Имеется* достаточно *деталей, чтобы понять. Уточнить — значит* испортить *поэзию вещи* 2.

СРЕДНЕЕ

*ЖЕНСКОЕ*

МУЖСКОЕ

Я хочу испытать ужасное женское начало. Крик по­пранного 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.

[235]

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 космос3.

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

[236]

обнаруживает плохое функционирование селезенки и внутренностей, пораженных интоксикацией.

Теперь я могу наполнить свои легкие шумом водопада (un bruit de cataracte)4, вторжение которого разрушило бы мои легкие, если бы крик, испускаемый 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 крика5.

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.

[237]

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 актер6.

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)7, 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 шуме8.

[238]

Это означает, что, когда я играю, мой крик перестает поворачиваться вокруг себя и что он пробуждает своего первопричинного двойника9 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 (ies 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 '°.

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 (та 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

[239]

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". 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 (1а science).

В театре поэзия и знание должны отныне идентифици­роваться.

Всякое чувство имеет естественные основания. Актер вновь заражается гальванической плотностью12, культи­вируя свое чувство в своем теле.

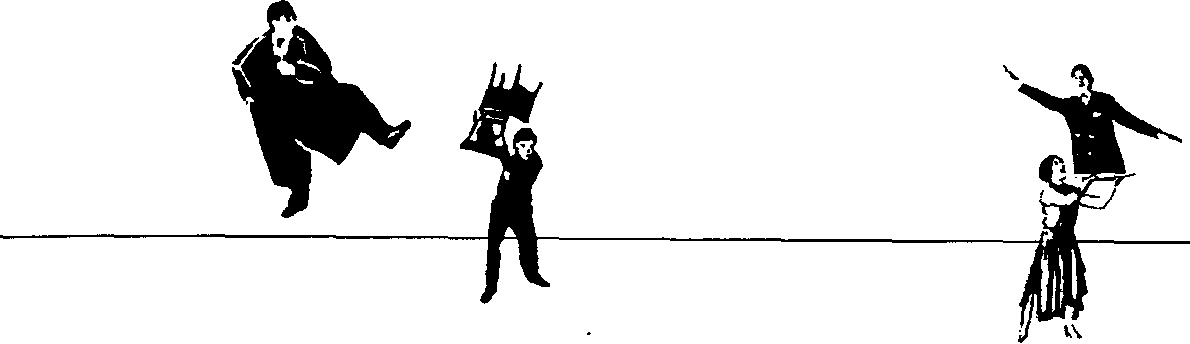
Заранее знать точки тела, которые нужно затро­нуть,— означает бросать зрителя в магические трансы.

И это именно тот ценный вид знания, от которого по­эзия театра давно отвыкла.

Знать локализации тела13 — 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



## Сюрреализм и революция1

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:

[243]

КОНТРНАСТУПЛЕНИЕ *ОТЕЧЕСТВО И СЕМЬЯ*

*В воскресенье 5 января 1936 года в 21 час в помещении Гренье 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 2.*

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 алле-

[244]

горически 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 нападок... на­падок 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 Мистерий3 или об Эн-Соф 4, 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 5.

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» 6. 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

[245]

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» 7: «Самоубийство — это выход из положения?» — сюрреалисты ответили в едином порыве сердца: нет, са­моубийство — это еще только гипотеза, так как, по сло­вам Жуффруа: «В самоубийстве тот, кто убивает, не тож­дественен тому, кто убит» 8.

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.

[246]

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 9.

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.

[247]

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»10. 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 11.

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 Сюрреа-

[248]

лизм 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 12.

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

[249]

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 былые добродетели? За пределами доб­родетели я ничего не вижу, кроме материи, и я, Маркс, берусь организовать эту материю, я организую ее прину­дительно и технично» 13. 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,

[250]

ртути и соли 14; 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 идо­лы, 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 идолы оглупления, 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,

[251]

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 глядит одновременно в сторону Тибета и Мексики. Культура Тибета ценна лишь тем, что в еги­петской «Книге мертвых» мертвецы названы «Опрокину­тыми навзничь» (les Renverses). 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 вы­ведать 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 15.

## Человек против судьбы1

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

[253]

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 separee).

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*2. 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 3. Из всякого реального факта появилась *в истории* ложная идеология.

Сегодняшняя французская молодежь не выносит мерт­вого разума и не желает больше довольствоваться идео-

[254]

логией. 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. Взывать 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.

[255]

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 4, 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.

[256]

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 подобия, 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

[257]

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 5. 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.

[258]

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 6.

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 пустоту7. 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

[259]

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 медицины8, 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.

[260]

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, чичинеков,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 Генезис, ев­рейский эзотеризм «Зогара» и «Сефер Йециры»9, и здесь, в Мексике, есть «Чилам-Балам» 10 и «Попол-Вух»11.

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.

[261]

## Театр и боги1

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 Бальтюс2 пишет женский портрет, он выражает свою волю реально трансформиро-

[262]

вать 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 Кайзерлинг3, ни Шпенглер4, 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.

[263]

Дела сейчас обстоят таким образом, что мы можем сказать: точно так же, как в былые времена молодежь го­нялась за любовью, вынашивала честолюбивые мечты о материальном благополучии и славе, сегодня она мечта­ет о жизни, она гоняется за жизнью, она выслеживает жизнь, так сказать, е *ее сущности:* она хочет понять, от­чего жизнь больна и что заставило подгнить 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 НАУКИ5.

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 счита-

[264]

ем страшное невежество. Есть сильный электрический ток для прижигании невежества, я хочу сказать, для при­жигании 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 исчезновением6, 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.

[265]

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 Colere de 1'Esprit)7.

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.

[266]

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»8.

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 непрес­танного 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»9.

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

[267]

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 вызревать 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'°.

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 ", 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.

[268]

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.*

[269]

# ПРИЛОЖЕНИЕ

«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.*

# Мартин Эсслин. АРТО *(Главы из книги)*

## 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 1.

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?

[273]

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

[274]

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 —

[275]

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

[276]

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 Пруста2). 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.

[277]

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 жиз-

[278]

нью. 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).

[279]

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 вынуж-

[280]

денными чувствовать, страдать так, как страдал он, Анто-нен 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, bienseance3, 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

[281]

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»4, 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 психи-

[282]

атрических клиниках Сот-виль-ле-Руан, Сент-Анн и Виль-Эврар. Но после прибытия Арто в Родез5 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, глоссолалия6 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

[283]

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»7, 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 премии8, театр, кото­рый можно увидеть у Саша Гитри9, на Бульварах10 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 Мейнингенский11, Ницше, Ри­хард Вагнер, Адольф Аппиа12, Гордон Крэг, Макс Рейнхардт и Станиславский; непосредственными наследни­ками этой традиции были Антуан 13, Люнье-По 14, Копо 15, Жемье16, Дюллен, Питоев17 и Жуве 18, с которыми Арто так или иначе был связан в своей профессиональной дея­тельности в качестве актера и режиссера. А Жан-Луи Барро и Роже Блен 19, 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 Подан20, редактор «Нувель 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 vivendi21 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'evenement можно перевести также «хеппенинг»22 — это, несомненно, первое употреб­ление данного термина в таком контексте!—*М.Э.)* (П,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»23 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 24, 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 разумом25, 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»26. 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 возвратить себе должную значимость. Идея метафизического театра у Арто, как это ни парадоксально, берет начало в его убеждении, что именно абстрактное, логическое мышление отрезает 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 труднопостижимом 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 императоров[[3]](#footnote-4), посылая друг другу мешки с аккуратно отрубленными 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 психологизируюшем 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 27, написанному в тот период, когда он собирался при поддержке «Нувель Ревю Франсез» от­крыть театр28, «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, образовывая, 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 ян29 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 разделывается 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, исхолившая 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»30. 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, имей 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 1946г.)

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 Тевнен31. 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 bete noire32 Арто — Клоделя33. Роже Блен, сво­ей работой помогавший писателям, которые были близки­ми друзьями Арто, как, например, Артюр Адамов34, а так­же способствовавший тому, что пришла известность к та­ким гигантам послевоенного авангарда, как Беккет35 и Жене36, 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, Аполли­нера37 и сюрреалистов к Беккету и Ионеско38. Роль, которую Арто сыграл в формировании этой традиции, по­степенно получила признание после появления в 1957 году в США перевода «Театра и его Двойника».

Питер Брук39 и Чарлз Маровиц40 добились обще­ственного признания Арто как одного из основателей современного авангардного театра, назвав сезон экспе­риментальной игры и постановки в театре ЛАМДА41 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 Салакру42, 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 Джексон43,— составили ядро имевшей огромный успех постановки пьесы «Марат/Сад»44 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 Париже45 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 преображает 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 латиноамериканских режиссеров, работавших во Франции: Хорхе Лавелли46, Жерома Савари47 и Викто­ра Гарсия48. Последний, например, при постановке «Авто­мобильного кладбища» Аррабаля49 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-тиэтр50 Джудит Малины и Джулиана Бека, Оупен-тиэтр51 Джозефа Чайкина и Перформанс-груп52 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-тиэтр53, Арто или центральноевропейским народным праздникам, но эти поразитель­ные прекрасные супермарионетки перекликаются с обра­зами Арто.

Театр дю Солей54 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 Барро55 также про­явил стремление использовать некоторые идеи своего старого соратника при постановке спектакля по Рабле в цирке и позже, когда он превратил вокзал Орсэ в совер­шенно оригинальное пространство для театрального представления.

В Италии Лука Ронкони56 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 triomfo57.

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 Дюлак58 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 непроизвольности, с одной стороны, и самым точным и сознательным мастерством — с дру­гой, *можно* преодолеть сочетанием записи непосред­ственной, стихийной реальности на кинопленку 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 спустя59, 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 осознавал, 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 Алленди60, 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 Гоге показывает это — позволяла ему считать себя членом из­бранного круга poetes maudits61 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»62, 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 тростью63 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 mutandis64, достойны Понтий Пилат и Иуда Искариот 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 Шребера65. 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 позвоночник 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 недомоганий, 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 недомоганий. 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 Хорту66, 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 зрачки разного размера, из этого не обязательно следует, что у него приобретенный сифи­лис, «потому что я отвергаю и презираю сексуальные от­ношения любого рода как унизительные 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 внеземных 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 Таро67, 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 не­воздержанности 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. Демиурга, 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 Фуко68 и «Анти-Эдип» Делеза и Гваттари69, в значительной сте­пени используют открытия, сделанные Арто. То же мож­но сказать и о работе Р. Д. Лэнга70 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!»[[4]](#footnote-5)

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. Замоооженный 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 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 «наукообразности», 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, соглашаются 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...» [[5]](#footnote-6)

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 оборотная сторона медали, на лице­вой стороне которой — фашизм. Делез и Гваттари прямо признают, «что два полюса соединяются в магической формуле Арто: Гелиогабал—антихрист»**\***[[6]](#footnote-7). И действи­тельно, Арто своим примером показывает глубокое тож­дество всех политических течений, основанных на 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 Цзедун — это одно и то же. Доказатель­ство элементарно: Арто любил Восток; Китай — это Восток; Мао Цзедун — китаец; следовательно, Арто — маоист[[7]](#footnote-8). 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»71 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 костре72, может вызвать чувство благоговения. Искаженные черты Арто — мученика Родеза могут воз­будить 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 комплементарные 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

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 философ. 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 Вайль2, 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, a 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 сойтись3. 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 удесятеряется и обостряется. 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 2х2=4. Есть дважды два четыре как акт мысли, который, оказывается, нелегко совершить, то есть думать так, чтобы все время мыслилось 2х2=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 понятым.

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 неизображае­мого. 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 avortee» — 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 неописуемого 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 жизни4 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 непе­реводим 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»5. 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 (российская 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 собственнолично 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 можете6.

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 сбитая, 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 Кав­каза7. 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 реальности8. 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 абортом, 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 фантасмаго­рии 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 раз­виться,— появление типа неописуемого 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 самим 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. Эсслина 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. Эсслина 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.

## КРОВЯНОЙ ФОНТАН

*Le Jet de sang*

1 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 (Ape-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).

2 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.

3 Огромные *груди Кормилицы* и все с ними происходящее па­родируют другую сюрреалистическую пьесу — «Груди Тиресия» Г. Аполлинера. В пьесе Г. Аполлинера у жены Тиресия исчезают груди, когда она становится мужчиной, как исчезают и груди Кор­милицы.

4 В оригинале типичная для Арто игра слов: Le Bedeau (tres bedonnant). Дословный перевод: Церковный сторож (очень пуза­тенький).

5 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 инфернальное начало (кровь из руки как символ сговора с темными силами).

6 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.

7 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.

8 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 «Падаль»:

...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)*

9 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 выносят 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.

## САМУРАЙ, ИЛИ ДРАМА ЧУВСТВА

*Samourai ou Le Drame du sentiment*

1 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. Питоевым 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.).

## МАНИФЕСТЫ ТЕАТРА «АЛЬФРЕД ЖАРРИ»

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 «Груди 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 эпатирует 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 «Груди 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».

### Театр «Альфред Жарри»

*Le Theatre Alfred /arry*

1 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.

2 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.

3 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» («poesie pure»). Среди них был назван Р. Витрак.

4 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.

5 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 Andre.* Manifestos du Surrealisme Paris: Gallimard, 1965. P. 89).

### Театр «Альфред Жарри». Год первый. Сезон 1926-1927 годов

*Theatre Alfred Jarry. Premiere аппёе. Saison 1926-1927*

1 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.

2 Три последние фразы повторяют текст последнего абзаца предыдущего манифеста.

3 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 обусловливающая сценическое ре­шение и работу режиссера.

4 Спектакль не состоялся. Подготовка первого представления заняла еще полгода.

5 Диалог А. Жарри «Боязнь Любви» вошел в книгу Жарри «Любовь в гостях» под номером восемь. Диалог не был поставлен Арто.

6 «В раю, или Старец гор» — десятая часть книги А. Жарри «Любовь в гостях». Пьеса не была поставлена.

7 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 эпатирующими элементами.

8 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».

9 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 reves» («Сон, или Игра мечты»). В русском пе­реводе «Игра снов» (Стриндберг А. Игра снов: Избранное. М., 1994).

10 Пьеса Арто, включенная в настоящее издание, не была по­ставлена автором.

11 *Робюр Макс—*псевдоним директора Театра «Альфред Жарри» Робера Арона.

Матушка Жигонь (mere Gigogne) — Наседка, Гусыня. Фольк­лорный персонаж французских сказок. Использован Шарлем Пер-ро: сборник «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями» (1697), куда вошли «Синяя борода», «Кот в сапогах», «Золушка» и другие.

12 *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.

### Манифест театра, который не успел родиться

*Manifesto pour un theatre avorte*

1 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).

2 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.

3 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.

4 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.

5 Интерес к «духовной жизни» выражался для Арто в научном подходе к структуре сознания, воспринятом им через учение 3. Фрейда о подсознании. Психоанализ явился философской базой сюрреализма в целом.

6 Постскриптум 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 постскриптум, 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).

7 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.

8 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 интересует прежде всего значение 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.

9 *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.

### Театр «Альфред Жарри». Сезон 1928 года

*Theatre Alfred /arry. Saison 1928*

1 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).

2 Постоянное обновление каждого спектакля обусловливалось 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.

3 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 крюотического театра Арто во многом переосмыслит и разовьет роль магии в театре.

4 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 Стринд-бергом» *(cit.: Versini G.* Le Theatre francais depuis 1900. Paris, 1970. P.32).

5 *Grosso modo —* главным образом *(urn.).*

6 *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.

7 Исследователи творчества Арто считают, что здесь речь идет о неосуществленной пьесе, авторами которой должны были быть А. Арто, Р. Витрак и Р. Арон.

8 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 незыблемую сущность пьесы. В утверждениях Арто парадоксализм отрицания и эпатажа соединяется с благого­вейным отношением к традиции и к литературной первооснове.

### Театр «Альфред Жарри»

*Le Theatre Alfred Jarry*

1 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».

2 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.

3 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.

4 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 всту­питься за национальное самосознание: «Да здравствует Шарль Пеги! 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.

5 Окончательное название новой пьесы Р. Витрака было «Тра­фальгарский удар» (более точный перевод названия — «Катастро­фа»). В 1930 году Арто записал подробный проект ее постановки.

6 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 театрократия, 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».

7 Этот тезис будет развит Арто в статье «Пора покончить с ше­деврами», включенной в «Театр и его Двойник».

### Театр «Альфред Жарри» в 1930 году

*Le Theatre Alfred Jarry en [193]0*

1 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».

2 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 3. 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».

3 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).

4 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.)

5 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.

6 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.

7 Имеется в виду прежде всего скандал, связанный с представ­лением «Сновидений, или Игры снов» А. Стриндберга.

8 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.

9 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.

10 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).

11 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 Гёте, описание теат­ральных действ, увиденных во сне, позволяет обнаружить родственные корни Гессе и Арто.

12 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 X. 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.

13 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.

14 *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).

15 Представление о русском и советском театре было у Арто достаточно полным. Он работал с режиссерами Жоржем Питоевым и Федором Комиссаржевским над пьесами А. Блока и Л. Анд­реева. На рубеже 1920—1930-х годов Арто имел возможность посещать в Париже гастроли лучших советских театров: Театра им. Евг. Вахтангова (июнь 1928 года). Московского Камерного те­атра (май 1930 года), Театра им. Вс. Мейерхольда (июнь 1930 года).

16 *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.

17 То есть метод не является искусственным, механическим.

18 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.

19 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.

## ПЛАН ПОСТАНОВКИ «СОНАТЫ ПРИЗРАКОВ» СТРИНДБЕРГА

*Projet de mise en scene pour «La Sonate des spectres» de Strindberg*

1 Замысел постановки относится к 1930 году и отражает пере­ходный момент в творчестве Арто между последними представле­ниями сюрреалистического Театра «Альфред Жарри» и созданием крюотического 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 стокгольмском Интим-театр режиссе­ром Августом Фальком при активном участии автора. Во Франции пьесу собирался 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 theatre. 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 X. 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 крюотического 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.

2 *«Трафальгарский удар»* (другой перевод названия — «Ката­строфа») — пьеса Р. Витрака, которую Арто собирался ста­вить в 1929 году. В 1930 году, одновременно с работой над «Сона­той призраков», он пишет «План постановки „Трафальгарского удара"».

3 *Дублеры* и *манекены* — прообраз будущего Двойника в крюотическом 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.

4 Действительно, особенностью пьесы является кульминация, происходящая во втором акте. Весь третий акт — развязка.

5 В чрезвычайно подробных ремарках драматург дает описание конкретного дома, в котором он проживал в Стокгольме.

6 Эта деталь отсутствует у Стриндберга. Первый акт заканчи­вается тем, что Хуммель, увидевший призрак Молочницы (в смер­ти которой он виновен), просит слугу увезти его.

7 *Музей Гревен (Musee Grevin) —* 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.

8 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).

9 Пьеса написана драматургом в период активного интереса к буддизму и насыщена соответствующей атрибутикой. Арто не уделяет этому особого внимания.

10 *«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.

11 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.

## ФИЛОСОФСКИЙ КАМЕНЬ

*La Pierre philosophale*

1 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.

2 Среди «Действующих лиц» нет третьего персонажа — Арле­кина.

3 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.

## ТЕАТР И ЕГО ДВОЙНИК

*Le Theatre 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. крюотического 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.

### Театр и культура (Предисловие)

*Le Theatre et la culture*

1 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 3. 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.

2 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.

3 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 реалия (в этом его суть, и это привлекало Арто). Но способ восплощения 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 называнием 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»).

4 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.

5 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, ощутимого настоящими руками. Сенсация осталась литературной. Это возмездие двенад­цати веков французской поэзии. Впрочем, современные писатели восстановили пошатнувшееся положение» *(Artaud A.* (Euvres completes. Т. 1. Paris, 1956. Р. 217). Таким образом, по мнению Арто, вся французская поэзия, начиная с ее истоков — со средне­вековья, — метафорическая,поверхностная.

6 В этой фразе кратко сформулирована концепция *крюоти-ческого 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»).

7 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).

8 Аналогия болезни и театра проведена в статье Арто «Театр и чума». Здесь же Арто связывает утрату культуры с непонимани­ем современным человеком ирреальных связей.

9 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».

10 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). «Свободная жизнь», по Арто, в способности *подчиниться* самому себе, своим внутренним си­лам, не имеющим индивидуальной окраски, т. е. архетипическим.

11 *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.

12 *Тлалок* («заставляющий расти») — бог дождя и грома у ац­теков, повелитель растений. Обитает на вершинах гор в Тлалока-не. Во II в. до н. э. культ Тлалока вытеснен культом Кецалькоатля.

13 *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).

14 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. *Крюотический 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.*

15 *«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.

16 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, Тентажиль, Мелисанда — это зримые фигуры таких необыденных чувств» *(Artaud A.* CEuvres completes. Т. 1. Paris, 1956. Р.217).

17 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.

18 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.

19 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.

### Театр и чума

*Le Theatre et la peste*

20 «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.

21 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.

22 *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.

23 *Гиппократ* (ок. 460—ок. 370 гг. до н. э.) — древнегрече­ский врач. Годы начала его деятельности хронологически совпада­ют с «веком Перикла».

24 *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.

25 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.

26 *Обсидиан —* вулканическое стекло, образующееся при за­стывании лавы. Легко поддается обработке. Индейцы Централь­ной Америки изготавливали из обсидиана ювелирные и ритуаль­ные изделия, в частности жертвенные ножи.

27 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.

28 *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.

29 Речь идет об открытии в 1894 году возбудителя чумы — чум­ного микроба, который обнаружили французский врач Александр Йерсен (1863—1943) в Гонконге и японский микробиолог Ширасабуро Китазато (1856—1931) в Токио.

30 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.

31 *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.

32 *Тотальная личность —* еще одно важнейшее понятие крюотического театра, которое, однако, специально не формулируется и упоминается крайне редко. Основная идея крюотического 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.

33 В основе крюотического 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.

34 *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.

35 *Сципион Носика —* 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.

36 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.

37 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.

38 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. M., 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.

39 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 M. 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.

40 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.

41 *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 — обусловливающие 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.

42 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.

43 *Либидо —* 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.

44 Концепция зла как пути к добру соответствует катартиче-скому 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.

### Режиссура и метафизика

*La Mise en scene et la metaphysique*

45 В основе статьи — лекция, прочитанная Арто в Сорбонне Юдекабря 1931 году. 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 крюотического театра, Арто находит параллели своей концепции в искусстве прошлых веков, конкретно в живо­писи.

46 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.

47 Сюжет заключается в следующем. После гибели Содома 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.

48 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.

49 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.

50 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.

51 Область *метафизического,* лежащая за границами личного опыта, непостигаемая 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».

52 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.

53 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).

54 *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.

55 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 крюотический театр, формировалась новая пантомима (mime), связанная прежде всего с именем Этьена Декру — в прошлом актера Театра «Альф­ред Жарри».

56 Здесь и далее Арто употребляет слово symbole в значении своего термина symbole-type (см. примечание 38). Арто приводит библейский пример архетипа. Далее Арто устанавливает связь между symbole и иероглифом как средством его воплощения.

57 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.*

58 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.

59 Это довольно сложный образ, уходящий корнями к «падали» Ш. Бодлера и фарсам А. Жарри. Современный театр «человечен», т.е.субъективен,здесь господствует произвол.

60 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.

61 *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».

62 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.

63 Имеется в виду фольклорный театр острова Бали, который потряс воображение Арто и которому посвящена специальная ста­тья его сборника.

64 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. Геноном в течение многих лет. Автор приводит эти слова как апокрифические.

65 Театральный принцип *метафизики в действии,* возвраща­ющий сознание к истокам и противостоящий психологическому де­терминизму, перекликается с определением философии как мета­физики в движении (Мартин Хайдеггер).

66 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».

### Алхимический театр

*Le Theatre alchimique*

67 Статья датирована сентябрем 1932 года. Впервые опублико­вана в Буэнос-Айресе в журнале «Сур» (№ 6) в переводе на испан­ский язык.

68 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 под­тверждала 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.

69 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.

70 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.

71 Здесь затронута одна из важнейших проблем крюотического 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 крюотического 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.

72 Сформулировав мысль об исчезновении человека в реально­сти, Арто сразу переходит на язык метафоры. Разумеется, речь не идет о физическом уничтожении.

73 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 катартической структуры, вызвать всем происходящим в спектакле «низверже­ние» внешнего небосвода.

74 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 действо) способствует как «исчезновению» человека, так и «рож­дению» сверхчеловека. Мистериальное (а по сути — катартическое) действо «соответствует» акту творения (т. е. способствует его возникновению).

75 *Орфики —* представители религиозно-философского тече­ния в Древней Греции, сочетавшего аполлоновское и дионисий-ское начала (культ Деметры, дионисийские оргии, дифирамбы в честь Аполлона). Получили название по имени полулегендар­ного 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.

### О Балийском театре

*Sur le Theatre Balinais*

76 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 — крюотического театра. Однако зарисовки, сделанные Арто, позволяют ярко представить возможное воплощение замыс­лов режиссера.

В искусстве балийских танцоров есть некоторые особенности, присущие также крюотическому 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 роди выполняют дети и старики, мужчины и женщины. Действие вопло­щает весь драматизм жизни, снимая почти полностью драматизм обыденности. В этом прообраз одной из функций крюотического театра—исчерпания «жестокости». Кроме того, для балийскнх 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.

77 *Синкопа —* смещение ритмической опоры с сильной доли такта на слабую (музыкальный термин).

78 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.

79 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.

80 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».

81 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.

82 Имеется в виду, вероятно, спектакль «Таинства Любви» по пьесе Р. Витрака.

83 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.

84 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.

85 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.

86 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.

87 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-выражающе-го, до-обнажающего, до-мыслимого; языка, призванного *скрыть неутаимое»* (Восток-Запад. Вып. 2. М., 1985. С. 218).

88 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 распорядителя церемонии» *(Mallarme St.* CEuvres completes. 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.

89 Очевидный намек на ключевое понятие философии Ф. Ниц­ше — волю к власти, которая расценивается как утверждение гармонизирующего начала, противостоящего хаосу.

90 Понятие «до языка» близко понятию *Речи до слов,* что сви­детельствует, в частности, о стремлении Арто уйти от однозначно­сти формулировок и единого смысла терминов.

91 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.

92 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).

### Восточный театр и западный театр

*Theatre oriental et theatre occidental*

93 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».

94 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.

95 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.

### Пора покончить с шедеврами

*En finir avec les chefs-d'oeuvre*

96 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 крюотическом театре — в последующих статьях. Здесь же главная задача — опровержение устаревших художе­ственных форм, и прежде всего «олитературенного» театра.

97 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.

98 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 дионисий-ского 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 Смиренных». «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).

99 Текст рассматривается Арто как составная часть *иероглифа* и должен рождаться непосредственно в процессе спектакля.

100 *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 крюотического 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»).

101 «Чувство тревоги» «литературного» театра Арто противопо­ставляет катартическому *чувству страха,* например, в балийском театре.

102 *Лотреамон* (Исидор Дюкас, 1846—1870) —автор «Песен Мальдорора». Умер при невыясненных обстоятельствах, вероятнее всего — самоубийство. Артюр 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».

103 *Эпидермис —* поверхностный слой кожи. На следующих страницах Арто подчеркивает «физическое» восприятие импульсов поверхностью тела применительно к театру.

104 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.

105 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.

106 Идею использования театром китайской акупунктуры Арто развил в статье «Чувственный атлетизм».

107 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.

108 Положительный результат воздействия обусловлен катартическим процессом, при котором *страх* и *сострадание* утрачива­ются через *страх* и *сострадание,* не порождая при этом «подоб­ных страстей».

109 Здесь слово *незаинтересованный* употребляется чуть ли не в противоположном смысле по отношению к понятию «незаин­тересованный театр» — в начале статьи (см. примечание 100).

*Незаинтересованный жест —* архетипический жест, лишен­ный утилитарного значения и направленный на подсознательное восприятие.

110 *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.

### Театр и Жестокость

*Le Theatre et la Cruaute*

111 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 крюотического театра.

112 Подробнее о «психологическом театре» Арто говорит в ста­тье «Пора покончить с шедеврами». Что касается кино, здесь Арто видит некоторые достижения и даже образцы для крюотического театра (см. «Два замечания: Братья Маркс»). При этом отношение автора к современному кинематографу в целом достаточно крити­ческое, что обусловлено его личным опытом работы киноактером.

113 Речть 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.

114 В данном случае «аналитический театр» противопоставля­ется «психологическому», как психоанализ — психологии.

Идея крюотического театра воплощается, по мысли Арто, в син­тетическом спектакле с тотальным воздействием на зрителя.

115 Имеются в виду прежде всего картины на сюжет Искуше­ния 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.

116 Подразумевается Первый Манифест «Театра Жестокости», помещенный в сборнике после статьи «Театр и Жестокость», но уже известный читателю к моменту ее написания.

## Театр Жестокости (Первый Манифест)

*Le Theatre de la Cruaute (Premier Manifesto)*

117 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 крюотического театра.

118 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.

119 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.

120 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.

121 О точном значении термина *магия* см. примечание 7 к ста­тье «Театр и культура».

122 Эта мысль не связана впрямую с идеей о «магическом рас­порядителе» (статья «О Балийском театре»). В данном случае Арто не призывает к непременному 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.

123 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.

124 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.

125 Одним из таких художников примитивистской манеры Арто называет Лукаса Ван ден Лейдена (статья «Режиссура и ме­тафизика»). См.примечание 46.

В более ранних вариантах манифеста эта фраза звучит следую­щим образом: «...будут проходить галереи, как на некоторых пер­сидских миниатюрах или на некоторых полотнах художников При­митива».

126 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.* (Euvres completes. 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.

127 *«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 Иохаи* (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»).

128 Концепция актера, лишенного «личной инициативы» и про­тивопоставленного «инструменту», близка крэговской идее *Сверх­марионетки* (Ubermarionette), противопоставленной марионетке.

129 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.

130 *«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.

131 *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 унанимисты).

3 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».

132 *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.

133 Вероятно, имеется в виду история Иерусалима, как библей­ского периода, так и эпохи крестовых походов.

134 *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.

135 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.

136 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 крюотического 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.

### Письма о Жестокости

*Lettres sur la Cruaute*

137 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.

138 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.

139 Связывая *Жестокость* с принципом *детерминизма,* Арто подхватывает определенную традицию одного из основных конф­ликтов художественных произведений: идея рока; детерминизм в натурализме; трагическое повседневное; Жестокость.

140 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».

141 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.

142 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 Аррабаля, 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.

143 Письмо, адресованное Андре Роллану де Реневилю, 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 «оккульт­ную традицию» в поэзии, рассматривает проблемы духа в лирике от Жерара де Нерваля до Андре Бретона.

### Письма о языке

*Lettres sur ie langage*

144 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.

145 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».

146 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.

147 Здесь, в отличие от статьи «Пора покончить с шедеврами» (см. примечание 103), слово «эпидермис» употребляется в пере­носном смысле — в значении «внешний».

148 Три следующих Письма адресованы Жану Полану и написа­ны в период между опубликованием Первого Манифеста и завер­шением Второго Манифеста.

149 *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 «Миракль 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.

150 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.

151 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.

152 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.

153 речь идет о шести возможных сочетаниях трех элементов (мужское, среднее, женское). Подробнее эта мысль раскрыта в статье «Чувственный атлетизм».

154 *Mezzo voce —* вполголоса (музыкальный термин, *ит.).*

155 Можно сказать: *эманация* Двойника.

156 результат крюотического 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 крюотический 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 нереализо-ванность крюотического театра в условиях 30-х годов, так же как и в 90-х.

157 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.

## Театр Жестокости (Второй Манифест)

*Le Theatre de la Cruaute (Second Manifeste)*

158 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.

159 *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).

160 Соединяя *театр* с *жизнью* и создавая на сцене высшую ре­альность, Арто не смешивает в театре функции актера и зрителя.

161 Увлекшись 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.

162 *Революция* понимается как кульминация творческого про­цесса истории. Государство ацтеков для Арто — пример единства художественного и исторического процессов, начавшихся с куль­минационной точки, подобно крюотическому спектаклю (см. при­мечание 156 к Письмам о языке).

163 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.

164 *Монтесума II* (правильнее — Моктесума, 1466—1520) — вождь ацтеков с 1503 года, последний великий полководец Цент­ральной Америки, вел войны с соседями, усмирял 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.

### Чувственный атлетизм

*Un Athletisme affectif*

165 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 крюотического 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.

166 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).

167 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.

168 Принцип управления чувствами сводится к подчинению тела (и чувств) дыханию, тогда как у *атлета* (и, вероятно, в повседневной жизни), наоборот, — дыхание подчинено телу.

169 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.

170 *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 статуе умершего, а может перейти в загробный мир.

171 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» *(Гротовский Е.* Оголенный актер *//* Актер в современном театре. Л., 1989. С. 130).

172 *Мантра —* священное изречение, имеющее магическую силу, один из основных элементов ритуала. Многократное повто­рение мантры (чтение мантр) позволяет реализовать поставлен­ную молящимся цель (например, достичь просветления).

173 Намек на *философский камень,* с помощью которого любой металл превращается в золото.

174 Здесь приводится только одна из шести комбинаций и дает­ся характеристика каждому из трех постоянных элементов.

175 *Андрогинное дыхание —* среднее между вдохом и выдо­хом, которое при обычном ритме дыхания соответствует задержке.

176 *Cammва —* 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.

177 «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.

178 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.

### Два замечания

*Deux notes*

179 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.

180 *«Братья Маркс»* («Les Freres 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), «Обезьяньи 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 Якобсон отмечали в этих фильмах те же достоинства, что и Арто. Р. Якобсон называл братьев Маркс «одним из интереснейших явлений в истории современного кино» и подчеркивал «элементарную структуру» фильмов как главное достоинство *(Якобсон Р.* Беседа о кино *//* Киноведческие записки. Вып. 4. М., 1989. С. 48).

181 *«Animal Crackers» —* «Расписные пряники» *(англ.).*

182 *«Monkey Business» —* «Обезьяньи проделки» *(англ.).*

183 «Замечание» посвящено спектаклю Жан-Луи Барро (1910—1994) «Вокруг матери» («Autour d'une mere»), поставлен­ному в 1935 году по роману Уильяма Фолкнера «Когда я умирала». 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).

## ТЕАТР СЕРАФЕНА

*Le Theatre de Seraphin*

1 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 крюотического 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 крюотическом театре (Пер­вый Манифест, Письма о Жестокости и о языке).

2 Слова, вынесенные в эпиграф, являются, скорее всего, само­цитатой. Они близки самоцитате из статьи «Восточный театр и за­падный театр»: «Всякое истинное чувство в действительности непереводимо. 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 (suggerer) и трактует стремле­ние именовать (nommer) объект как утрату владения, наслажде­ния (la jouissance) им.

3 Здесь и далее «пустота» употребляется Арто в особом смыс­ле, близком восточному понятию Пустоты (кун, шунья).

4 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).

5 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».

6 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.

7 Выражение un trou de silence можно перевести более образ­но: «скважина молчания», что соответствует метафорическому плану повествования Арто.

8 Воинственный *шум* (или *хрип),* шум водопада — вероятно, единый тип *мужского* дыхания, но отличный от *крика.*

9 Различные типы дыхания, воздействуя на точки, имеют одну цель — *пробуждение Двойника.* Son double de sources — «двой­ник источника, причины».

10 Эта разница определяется реализацией на сцене идеи Двой­ника, невозможная вне театра *(антитеатра).* Ибо подлинная, бе­зусловная *реальность —* высший творческий акт — возможна только здесь.

11 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.

12 Применяя к актерскому искусству принцип гальванической (вольтовой) плотности *(la densite voltaique).* Арто предлагает метафорическую аналогию с законами электричества. В данном случае имеется в виду взаимодействие положительных и отрица­тельных элементов, создающее творческую наполненность.

13 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.

## ТРИ ЛЕКЦИИ, ПРОЧИТАННЫЕ В УНИВЕРСИТЕТЕ МЕХИКО

*Trois conferences prononcees a l'Uniuersite 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 revolutionnaires. Paris, 1971.

### Сюрреализм и революция

*Surrealisme et revolution*

1 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.

2 Арто не приводит имена участников митинга. Листовка сооб­щала, что на нем выступят Жорж Батай, Андре Бретон, Морис Эйн, Бенжамен Пере.

3 *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.

4 *Эн-Соф —* см. примечания 152 и 169 к «Театру и его Двойни­ку». Здесь и далее Арто перечисляет понятия, воплощающие об­щий мотив — наполненную *Пустоту.*

5 Устремленность сюрреализма к архаическим ритуальным символам, отмечаемая Арто, раскрывает не столько особенность сюрреализма, сколько направление движения самого автора от сюрреализма в сторону постмодернизма.

6 *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.

7 Второй номер журнала «Революсьон сюрреалист» вышел в январе 1925 года при участии Арто.

8 *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 Т.* Nouveaux Melanges Philosophiques. Paris, 1842. P. 245).

9 Имеются в виду произведения А. Бретона и Ф. Суппо (напри­мер, «Магнитные поля», 1919), а также принцип записывания снов, разработанный Рене Кревелем.

10 *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».

11 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».

12 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).

13 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).

14 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).

15 Ради этих *поисков* Арто предпринял в апреле—октябре 1936 года путешествие в глубь Мексики, описанное в его работе «Путешествие в страну Тараумара» (1937).

### Человек против судьбы

*L'Homme centre le destin*

1 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.

2 Философ-интуитивист Анри Бергсон рассматривал *длитель­ность* (duree) как свойство, которое придается миру сознанием. *Длительность —* это смена «состояний сознания», противопо­ставляется понятию пространственное/ли (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».

3 Имеются в виду экономические понятия теории Маркса, типа «капиталистический способ производства», «механизм» и «ме­ханическое движение», «кризис производства», «перепроизвод­ство» и др.

4 *Геомантия —* гадание по земле. *Хирология —* 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.

5 *Пастер Луи* (1822—1895) — основоположник микробиоло­гии и иммунологии. Опроверг теорию самозарождения микро­организмов.

6 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.

7 Этот образ подробнее развернут в работе «Театр Серафена».

8 *Спагирическая медицина:* от «спагирия» (старинная наука, объединяющая химию и алхимию).

9 *«Зогар» и «Сефер Йецира» —* главные книги каббалы. «Зогар» (Книга сияния)—см. примечание 127 к «Театру и его Двойнику». «Сефер Йецира» (Книга творения) повествует о сотво­рении мира, об употреблении Творцом 22 букв и 10 чисел, о 10 сефиротах. В завершенном виде сложилась к Х в.

10 *«Чилам-Балам»* (Книга пророка Ягуара) — книга проро­честв юкатанских майа. Записана латиницей в XVII—XVIII веках на основе утраченных иероглифических книг майа. Кроме мисти­ческих прорицаний, основанных на мистических повторениях, содержит предания, мифы (космогонический миф), хроники (о взя­тии Чичен-Ицы в Х веке, о конкисте XVI — начала XVII века), ка­лендарные тексты.

11 *«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».

### Театр и боги

*Le Theatre et les dieux*

1 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).

2 *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» Эмилии 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.

3 *Кайзерлинг Герман* (1880—1946)—немецкий писатель и философ. Выдвинул идею возвращения целостности европейско­му мировоззрению через приобщение к Востоку («Путевой днев­ник философа», 1919).

4 *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).

5 *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».

6 Намек на Интернациональный конгресс писателей, организо­ванный в 1935 году французской компартией, Арто в нем не при­нимал участия.

7 *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»).

8 «Дао дэ цзин», XI.

9 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.

10 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.

11 По свидетельствам очевидцев, во время лекции Арто уточ­нил: «Центральная точка воспроизводит пустоту».

## Мартин Эсслин АРТО

(Главы из книги) *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, Бек-кету, — 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.

### Пределы языка

1 *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.

2 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».

3 *Bienseance —* благопристойность *(фр.).*

4 *«Новые откровения бытия» —* появившаяся в июле 1937 года брошюра Арто, подписанная Le Revele (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.

5 *Сот-виль-ле-Руан, Сент-Анн, Виль-Эврар, Родез —* различ­ные психиатрические клиники, в которых Арто провел с 1938 года восемь лет.

6 *Глоссолалия —* бессмысленное выкрикивание верующими нечленораздельных звуков и слов в состоянии религиозного экста­за. В религиозной практике рассматривалось как способность гово­рить на незнакомых языках.

7 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.

### Театр Арто —теория и практика

8 *Римская премия —* премия, ежегодно присуждаемая фран­цузской Академией искусств.

9 *Гитри Александр (Саша)* (1885—1957) — французский ак­тер и драматург, автор почти полутораста пьес, представляющих собой типичные образцы репертуара театров Бульваров (коммерче­ского театра).

10 *Театры Бульваров —* театры в Париже, расположенные на так называемых Больших Бульварах. В XX веке театры Бульваров стали коммерческими.

11 *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 Людвига Кронека гастролировал по Европе и по­лучил широчайшую известность.

12 *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.

13 *Антуан Андре* (1858—1943) — французский режиссер, тео­ретик театра. Организатор и руководитель Театра Либр (1887— 1894) и Театра Антуана (1897—1906), возглавлял Одеон (1906— 1914).

14 *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.

15 *КопоЖак —* см. примечание 149 к Письмам о языке.

16 *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.

17 *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.

18 *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.

19 *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.

20 *Полин Жан —* см. комментарий к «Театру и его Двойнику».

21 *Modus vivendi —* способ существования *(лат.).*

22 *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.

23 *Gouhier Henri.* Antonin Artaud et 1'essence du theatre. 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.

24 *Бергсон Анри* (1859—1941) — см. примечание 2 к лекции «Человек против судьбы».

25 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-оргаистическое) и *аполлоновское* (созерцательно-упорядочивающее), идеал видит в уравновешивании этих двух начал.

26 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.

27 *Галлимар Гастон* (1881—1975) — основатель знаменитой парижской фирмы (1911), издававшей, в частности, журнал «Нувель Ревю Франсез». С 1956 года издавал собрание сочинений Арто.

28 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».

29 *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.

30 *Barrault Jean-Louis.* Souvenir pour demain. Paris, 1972. P. 97. В рус. пер.: БарроЖ.-Л. Воспоминания для будущего. М., 1979.

31 *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».

32 *Bete noire —* предмет ненависти, отвращения *(фр.).*

33 *Клодель Поль* (1868—1955)—французский поэт, драма­тург, эссеист, дипломат, с 1846 года член Французской Академии. Его пьеса «Атласная туфелька» была поставлена Ж.-Л. Барро.

34 *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).

35 *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) идр.

36 *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).

37 *Аполлинер Гийом* (1880—1918) — см. комментарий к мани-фестам Театра «Альфред Жарри».

38 *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 призванию» (1958), «Носороги» (1959).

39 *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.

40 *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.

41 *ЛАМДА* (London Academi 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.

42 *Салакру Арман —* см. примечание 1 к пьесе «Кровяной фонтан».

43 *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».

44 *«Марат/ Садо —* 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.

45 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), «Убю на холме» Жарри (1977), «Мера за меру» Шекспира (1978), «Вишневый сад» Чехова (1981).

46 *Лавелли Хорхе* (р. 1933)—французский актер, режиссер аргентинского происхождения. С 1961 года живет во Франции. Постановщик пьес У. Шекспира, Э. Ионеско, Ж. Тардо, Ф. Арраба-ля («Зодчий и император Ассирии», 1967), В. Гомбровича, «Ме­деи» Сенеки и др. Рассматривает театр как игру с ритуализирован-ными формами. Одно время под влиянием Ф. Аррабаля склонялся к шок-театру.

47 *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).

48 *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.

49 *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 услады» (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.

50 *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.

51 *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.

52 *Перформанс-груп —* нью-йорская 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.

53 *Брэд-энд-Паппет-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.

54 *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.

55 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 «Убю 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.

56 *Ронкони Лука* (р. 1933) — итальянский режиссер. «Неисто­вый Роланд» поставлен в 1969 году с римским Театро Либеро, в этой постановке используются традиции итальянского народного спектакля. «Утопия» по произведениям Аристофана поставлена в 1975 году.

57 *Triomfo —* триумф *(ит*.).

58 *Дюлак Жермен* (1882—1942) — французский кинорежис­сер, сценарист, теоретик кино. Фильм «Раковина и священник» по сценарию Арто был снят ею в 1928 году.

### Больше дьяволов, чем может вместить ад

59 Речь идет о работе Арто «Ван Гог, самоубитый обществом», написанной в 1947 году. (Книга Эсслина издана в 1976 году.)

60 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».

61 *Poetes maudits —* проклятые поэты *(фр.).*

62 В 1937 году Арто совершил путешествие в Ирландию, чтобы находиться в нужное время в нужном месте, когда произойдет предсказанный им космический переворот. Обратно во Францию он отправился на корабле «Вашингтон», на котором и был задер­жан как буйный душевнобольной.

63 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.

64 *Mutatis mutandis —* с известными оговорками *(лат.).*

65 *Шребер Даниэль Пауль* (1842—1911) — автор автобио­графической книги «Записки нервнобольного» (1903). З.Фрейд в своих работах использовал эту книгу для описания фантазий параноика.

66 *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).

67 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.

68 *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.

69 *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.

70 *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.

### Иррационализм, агрессия, революция

71 «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.

72 Имеется в виду роль монаха Масьё, исполненная Арто в фильме К. Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1927).

## Мераб Мамардашвили МЕТАФИЗИКА АРТО

1 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).

2 *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.

3 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 непременного условия «позна­ния-прозрения» героя, эта тенденция сложилась в эпоху Ренес­санса. В античном театре познание далеко не всегда связано со смертью.

4 В этой и других статьях Мамардашвили понятия «реаль­ность» и «реальная жизнь» постоянно употребляются не в артодианском, а в бытовом смысле этих слов.

5 Намек на одну из первых (1925) книг Арто «L'ombilic des Limbes» («Пуп лимбов»), куда вошло несколько небольших прозаи­ческих текстов и пьеса «Кровяной фонтан».

*Лимб* (Limbus — кайма *лат.} —* первый круг католической структуры ада, где находятся души не грешников, но некрещеных (в том числе младенцев, умерших до крещения).

6 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).

7 Речь идет об арийских племенах, переселившихся в III—II 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.

8 Мамардашвили касается лишь одного аспекта Жестокости, так сказать прикладного, направленного на исчерпание жестоко­сти обыденной

**Антонен Арто**

**А86** Театр и его Двойник / Пер. с франц.; Составл. и вступит, статья В. Максимова; Коммент. В. Макси­мова и А. Зубкова. — СПб.: «Симпозиум», 2000. — 440с.

ISBN 5-89091-123-6

Сборник произведений Антонена Арто (1896—1948) — французского актера, режиссера, поэта, драматурга, прозаи­ка, философа и публициста — включает сочинения разных жанров: сюрреалистические пьесы, театральные манифесты, лекции и главное произведение Арто «Театр и его Двой­ник»— изложение театральной системы в сочетании с фило­софской картиной мира. Книга «Театр и его Двойник» пред­ставлена в новом переводе, адекватно передающем поэ­тический язык и интеллектуальную глубину оригинала. Остальные произведения публикуются на русском языке впервые. Тексты Арто снабжены подробными комментариями. В Приложение включены работы об Арто английского искус­ствоведа Мартина Эслина и грузинского философа Мераба Мамардашвили.

**Антонен Арто/ Театр и его Двойник**

Ответственный редактор *Е. Д. Светозарова* Редактор О. *В. Кустова* Художник *М. Г. Занько* Технический редактор *Е. И. Каплунова* Компьютерная верстка *И. В. Петрова* Корректоры О. *П. Романова, Т. М. Андрианова*

Издательство «Симпозиум» 190031, Санкт-Петербург, Московский пр., 10 Тел./факс +7 (812) 319-93-82 e-mail: [symposium@online.ru](mailto:symposium@online.ru) ЛР№ 066158 от 02.11.98 г.

Подписано в печать 09.08.00. Формат 84х108/32. Гарнитура Антиква. Печать офсетная. Усл. печ. л. 23,52. Тираж 4000 экз. Заказ № 3412

Отпечатано с готовых диапозитивов в Академической типографии «Наука» РАН. 199034, Санкт-Петербург, 9-я линия, 12.

1. Сципион Насика — верховный жрец, который приказал сровнять с землей римские театры35. *(Здесь и далее построчные при­мечания автора.)* [↑](#footnote-ref-2)
2. **\*** 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 «физическимискушением» сцены. [↑](#footnote-ref-3)
3. Это место дало Аррабалю идею его пьесы «Зодчий и император Ассирии» (1967). [↑](#footnote-ref-4)
4. Brau Jean-Louis. Antonin Artaud. Paris, 1971. P. 166. [↑](#footnote-ref-5)
5. Prevel Jacques. En compagnie d'Antonin Artaud. Paris, 1974. P. 168. [↑](#footnote-ref-6)
6. Drieuze Gilles; Guattari Felix. L'Anti-ttdipe. Paris, 1972. P. 330. [↑](#footnote-ref-7)
7. См. Henric Jacques. Artaud travaille par la Chine//Artaud. Paris. 1973. [↑](#footnote-ref-8)